

Daniel Expósito Sánchez

La estética del barro

Orígenes y desarrollo de la cerámica
contemporánea en Puerto Rico



Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Daniel Expósito Sánchez
ISBN: 978-84-9125-424-9
URI: <http://hdl.handle.net/10481/41754>

Daniel Expósito Sánchez

La estética del barro

Orígenes y desarrollo de la cerámica contemporánea en Puerto Rico

Tesis doctoral dirigida por la Dra. María Luisa Bellido Gant y por el Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales
“Programa Oficial de Doctorado en Historia y Artes”



Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

Índice

- 6 **Introducción**
- 22 **Objetivos**
- 24 **Metodología**
- 28 **Capítulo 1. El bastidor político: Puerto Rico en la encrucijada colonial (1898-1952)**
- 1.1. Un país bajo una nueva soberanía: del régimen militar a la PRRA
 - 1.2. El ascenso de un adalid: Muñoz Marín y el arranque de la industrialización
 - 1.3. Entre el “milagro económico” y el nuevo paisaje industrial: la construcción del Estado Libre Asociado
- 62 **Capítulo 2. Entre el arte, la industria y la artesanía: proyectos para el renacimiento de la cerámica (1938-1970)**
- 2.1. Los pasos perdidos de Dorothy Paris y Adolfo de Hostos
 - 2.2. Manos a la obra, manos sobre el barro: iniciativas públicas y privadas para el rescate de una tradición
 - 2.3. La institucionalización de la cerámica: del taller del ICP al de Bellos Oficios, pasando por la piscina del Escambrón
- 108 **Capítulo 3. Descubrir el barro: nuevas formas de expresión para una isla en tránsito (1971-2013)**
- 3.1. Estudio Caparra: los orígenes de una búsqueda
 - 3.2. Galería Manos: “de lo taíno a lo moderno”
 - 3.3. Casa Candina: entre la enseñanza y la creación cultural
 - 3.4. Más allá de la Casa: persistencia y reconocimiento del movimiento cerámico
- 176 **Capítulo 4. Jaime Suárez: de las huellas y vestigios de la memoria**
- 4.1. Entre la arquitectura y la cerámica
 - 4.2. La aparición de las barrografías y la destrucción del paisaje
 - 4.3. Rituales, naufragios y topografías en la cultura puertorriqueña
 - 4.4. El *Tótem Telúrico* y la memoria enterrada por la Historia
 - 4.5. Improntas del pasado, ruinas para el futuro

| | |
|------------|--|
| 238 | Capítulo 5. Dentro y fuera de la Casa: cinco artistas para Candina 5.1. Susana Espinosa: el lenguaje de la imaginación 5.2. Bernardo Hogan: el triunfo de la vasija 5.3. Toni Hambleton: modelar el recuerdo, evocar la memoria 5.4. Aileen Castañeda: de los giros a las sombras del barro |
| 320 | Conclusiones |
| 334 | Catálogo de la Colección de Casa Candina |
| 494 | Anexos Comunicado Casa Candina Entrevistas |
| 614 | Fuentes Bibliográficas Hemerográficas Documentales Digitales Documentos audiovisuales |

INTRODUCCIÓN

La presencia del arte latinoamericano contemporáneo en España ha experimentado un apogeo singular que lo ha situado en el punto de atención de universidades, museos, centros de arte, y galerías. Esta coyuntura se ha debido a múltiples factores como son, por ejemplo, la revalorización, a través de exposiciones, de diferentes movimientos artísticos que conocieron en el continente un desarrollo excepcional; el aumento de publicaciones, principalmente colectivas, dedicadas a desgranar temas específicos acerca de las particularidades artísticas en la región; o la celebración de congresos que, desde puntos de vista multidisciplinares, han dirigido sus esfuerzos a aportar múltiples enfoques con el objetivo de conocer mejor la complejidad de tan vasto territorio. Dicho panorama no ha hecho más que recoger un testigo dejado decenios atrás, pasada la fiebre americanista de 1992, y que conllevó la fundación de instituciones como el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) y el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica (CEXECI), así como la apertura de exhibiciones como la organizada por la Fundación La Caixa, en 1997, dedicada a Frida Kahlo, Amelia Peláez y Tarsila do Amaral.

En la última década, ese interés se ha visto reflejado en muestras como *América fría: La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, que tuvo lugar entre febrero y marzo de 2011 en la Fundación Juan March; o *La invención concreta: Colección Patricia Phelps de Cisneros*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) desde enero hasta septiembre de 2013. Curiosamente, un depósito del célebre acervo neoyorquino se conserva actualmente instalado en el segundo tramo de la colección permanente del MNCARS, lo cual revela, en buena medida, el relevante papel jugado por muchos de los artistas latinoamericanos en el desarrollo del arte del siglo pasado y del presente. Por otra parte, volúmenes como *Una teoría del arte desde América Latina*, editado en 2011 por José Jiménez, catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid; *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*, de Graciela Esperanza, finalista del Premio Anagrama de Ensayo en 2012; congresos como *Del indigenismo a la interculturalidad: balance del*

debate identitario en la crítica de arte latinoamericana, regido por José Luis de la Nuez en 2011, en la Universidad Carlos III de Madrid; o la constitución de equipos de investigación como el *Aula Latinoamericana de Pensamiento y Creación Contemporáneos*, impulsada por la Universidad Pablo de Olavide en 2014, vienen a confirmar la tendencia que se viene produciendo en nuestro país hacia la realización y apoyo de estudios ligados a las manifestaciones plásticas más recientes de la zona.

No ha corrido la misma suerte el arte generado en determinados países de la región hasta fecha reciente. Los títulos mencionados traslucen una fascinación por enclaves y nombres concretos pertenecientes a naciones que, históricamente, han destacado por ser ejes fundamentales de los antiguos virreinos, caso de México, Colombia, Argentina, Perú o Brasil. No obstante, existen otros núcleos, especialmente las regiones de Centroamérica y el Caribe, en los que la historiografía tradicional apenas ha fijado su mirada, a pesar de haber contado con notables creadores como Benjamín Cañas, en El Salvador, Ezequiel Padilla Aystas, en Honduras, Rafael Fernández, en Costa Rica, Julio Rosado del Valle, en Puerto Rico, o, perteneciente a varias generaciones posteriores, Regina José Galindo, en Guatemala, por citar unos someros ejemplos. Afortunadamente parece que, poco a poco, ese olvido se está viendo paliado por investigaciones y proyectos que pretenden rescatar la riqueza y singularidad de tales enclaves: *De los últimos creadores de mapas. Pensamiento crítico y exposiciones colectivas de arte caribeño contemporáneo (1990-2011)*, editado por Dominique Brèbion y Carlos Garrido Castellano, los dossieres de la revista *HUM736 Papeles de Cultura Contemporánea* dedicados a la creación actual en la zona, o los congresos impelidos desde 2009 por la Asociación Cultural YoSoyElOtro en la Universidad Carlos III de Madrid dedicados a su literatura y su arte, han constituido un soplo de aire fresco a este panorama, de igual manera que el Simposio Internacional *Centroamérica: Patrimonio Vivo*, celebrado en noviembre de 2015 en la Universidad Pablo de Olavide, viene a relocalizar en el mapa histórico-artístico del continente las creaciones desarrolladas a lo largo del istmo centroamericano.

En este amplísimo panorama, y al contrario de lo que ha ocurrido con otros países como Cuba, la historiografía y las iniciativas relativas al arte contemporáneo de Puerto Rico en España han sido (y continúan siendo) escasas. Exposiciones como *Grafías puertorriqueñas*, que tuvo lugar entre octubre y noviembre de 2011 en el Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, o *Universos paralelos: Transvergencias fotográficas entre España y Puerto Rico*, realizada en 2014 gracias a la colaboración de

las universidades de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras) y Salamanca, configuran acontecimientos de sumo valor que, desgraciadamente, no suelen ser habituales. Sin embargo, no se trata de una cuestión exclusiva de las instituciones y profesionales peninsulares, sino que, más bien, atiende a una problemática más profunda ligada, con toda probabilidad, al estatus político de la isla. Una consulta a algunos manuales sobre arte latinoamericano publicados en los Estados Unidos en los últimos dos decenios permite comprobar cómo, a ojos norteamericanos, la plástica puertorriqueña no posee ningún tipo de representación dentro del contexto de la América de habla hispana: Jacqueline Barnitz, profesora de la Universidad de Austin en Texas, en su volumen *Twentieth-Century Art from Latin America*, publicado en 2001, obvia por completo a los artistas puertorriqueños, alegando que sus obras no ofrecen nuevos paradigmas en el panorama creativo del continente o, en su defecto, se limitan a repetir los modelos asentados por los muralistas mexicanos; un texto clásico como es *Arte latinoamericano del siglo XX*, de Edward Lucie-Smith, que veía la luz en 1991, ya indicaba por entonces que era en extremo difícil establecer una línea divisoria entre el arte de los Estados Unidos y el de Puerto Rico, dejando al margen a este último en su recorrido por las manifestaciones plásticas de ese inmenso territorio.

Es más que posible que tal actitud haya venido determinada por lo que denunciaba el crítico Samuel B. Cherson tres décadas atrás: el arte puertorriqueño se ubica en una suerte de limbo donde su condición de Estado Libre Asociado de los Estados Unidos provoca que no sea considerado latinoamericano ni por las instituciones de la metrópoli norteamericana, que lo ven con cierta incomodidad, ni por las del resto de países de la región. Parece evidente que la asimilación política y cultural que se desarrolló de modo taxativo a partir de los años cuarenta del siglo pasado, y que prosigue en nuestros días, ha desvinculado tristemente los nombres de grandes autores boricuas de buena parte de los manuales de carácter general escritos por autores anglosajones. Una excepción a esta regla la compone Marta Traba, quien en una estancia realizada en la Universidad de Puerto Rico a inicios de los setenta tendría oportunidad de conocer, de primera mano, lo que estaba sucediendo en la escena artística insular. Consecuencia de ello serían un par de estudios específicos sobre las diversas problemáticas que rodeaban al arte del país caribeño en aquellos momentos (*Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, salido en 1971 y nunca reeditado, y *Cuatro pintores puertorriqueños*, inédito hasta hoy), además de la inclusión de nombres fundamentales como Lorenzo Homar y Rafael Tufiño en obras de índole más general como han sido *Arte de América Latina 1900-1980*, publicado por el Banco Interamericano de Desarrollo en 1994, o *Dos décadas*

vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970, que volvería a las librerías en 2005 mediante una cuidada edición crítica a cargo de Siglo Veintiuno Editores.

Volviendo al caso español, la historiografía no ha sido especialmente generosa con las artes plásticas de la isla. Los manuales *Historia del Arte Iberoamericano*, y *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, coordinados por Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, o *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, de este último autor, han constituido una rara avis al incorporar en sus contenidos algunos aspectos, relativamente breves, acerca de figuras trascendentales como Francisco Oller y Cestero, o Jaime Suárez, uno de los protagonistas de esta investigación. Otro testimonio de vasto interés lo ejerce la monografía de Juan Antonio Gaya Nuño *La Pintura Puertorriqueña*, editada por el Centro de Estudios Sorianos en 1994, y que se establece como un rápido trayecto por los derroteros de los principales pintores que trabajaron en Puerto Rico desde el siglo XVIII hasta entrada la década de 1970. Igualmente, artículos como *El retrato en el arte latinoamericano del siglo XX*, aparecido en la revista *Tiempos de América*, y donde se abordan algunas piezas clave de Francisco Rodón, o, con un enfoque más museológico, *Arte contemporáneo entre dos banderas: museos y espacios de exhibición en San Juan de Puerto Rico*, ambos de María Luisa Bellido Gant, han puesto de manifiesto la necesidad de reenfocar la mirada hacia el continente poniendo mayor énfasis en este pequeño país del Caribe. Precisamente, con nuestro trabajo de investigación tutelado, *Jaime Suárez y la revolución ceramista en Puerto Rico*, dirigido por la Dra. Bellido y defendido en la Universidad de Granada en octubre de 2010, perseguíamos proseguir esa senda al adentrarnos en la trayectoria artística de uno de los más relevantes creadores de la región.

Pero si, como venimos señalando, los estudios centrados en el arte puertorriqueño contemporáneo han sido exiguos, los relacionados con el ámbito de la cerámica en ese país a lo largo del siglo pasado son sumamente limitados. Un ejemplo aislado, y plausible, lo compone el artículo *Barro y conmemoración: El Tótem Telúrico de Jaime Suárez*, del Dr. Gutiérrez Viñuales e inserto en el volumen *Arte latinoamericano del siglo XX: Otras historias de la Historia*, dirigido por él mismo. Orientando su interés hacia el emblemático monumento erigido por Suárez en 1992, se realiza un apretado itinerario por los episodios más sustanciales de la cerámica boricua durante el último cuarto de la anterior centuria, lo que ayudaría a difundir la labor emprendida por este y otros artífices mediante el uso del barro como medio

de expresión. En los últimos tres años, además, hemos tenido ocasión de contribuir a ampliar el conocimiento de dicha disciplina en nuestro país a través de la participación en distintos congresos y seminarios, caso de *América: Diálogos Culturales Sur-Norte*, celebrado en la Universidad de Sevilla en octubre de 2012, donde impartimos la conferencia *Jaime Suárez, la poesía puertorriqueña y el salto a Nueva York*; el II Coloquio Internacional *Arte y Patrimonio en España y América*, organizado por la Universidad Pablo de Olavide en 2014, y en el que participamos con la ponencia *Barro y tierra de América: Identidad y patrimonio en Puerto Rico durante el V Centenario (1492-1992)*; o las comunicaciones presentadas a los congresos de la Universidad Carlos III de Madrid ya mencionados, como fueron *Relatos en torno al barro y la identidad. Jaime Suárez y la crítica de arte en Puerto Rico*, y *Mujer y cerámica en Puerto Rico: de los hobby ceramics a la galería Manos*. Asimismo, un artículo reciente, *Ruinas creadas, ruinas imaginadas: Memoria e identidad en la obra de Jaime Suárez y Toni Hambleton*, publicado en la obra colectiva *En los entornos contemporáneos: Violencia, huellas y representación*, editada por Eunice Miranda Tapia y Juan Ramón Rodríguez-Mateo en 2014, nos ha permitido indagar con mayor profundidad en algunos de los aspectos más relevantes en la producción de ambos ceramistas.

Es, pues, propósito de esta tesis doctoral llenar ese vacío historiográfico a fin de esclarecer cuáles fueron los orígenes, evolución y desarrollo vividos por la cerámica contemporánea en Puerto Rico durante más de medio siglo de historia. A tal efecto, hemos centrado nuestra atención, por un lado, en el rol jugado por los diferentes colectivos de artistas que, bajo un espíritu común, impelieron la cerámica y, en consecuencia, el barro, como un medio y un material más de creación, lejos de su habitual consideración como arte suntuaria o, incluso, artesanía; mientras que, por otro, hemos perseguido ilustrar los episodios más trascendentales dentro de las trayectorias individuales de los cinco principales ceramistas del país, los cuales, a su vez, serían los responsables de la formación de los grupos mencionados. De este modo, la investigación se ha dividido en cinco capítulos con la intención de mostrar, en toda su complejidad, los diversos derroteros que guiaron los pasos de estos creadores en un entramado tan singular como el puertorriqueño.

El primero de ellos, titulado *El bastidor político: Puerto Rico en la encrucijada colonial (1898-1952)*, se presenta como un contexto necesario a la hora de comprender cuáles han sido los episodios más destacados dentro de la construcción del Puerto Rico actual. Iniciando dicha ruta en los sucesos

derivados de la invasión del país caribeño por las tropas estadounidenses en 1898, la narración se centra en el intrincado proceso de transformaciones políticas, sociales y económicas que terminarían dando paso a la constitución del Estado Libre Asociado en julio de 1952. Es sabido que, tras la llegada de los norteamericanos a San Juan a través de las costas de Guánica, la otrora colonia española se mantuvo bajo un rígido régimen militar que desilusionó a todos los que habían creído firmemente que aquella guerra daría como resultado su liberación definitiva. Por el contrario, las primeras décadas del siglo XX habrían de caracterizarse por la escasez de recursos y la acusada necesidad de una población que, paulatinamente, iría mostrando un mayor rechazo hacia lo que viniera “del Norte”. La malograda implantación del inglés como idioma oficial o el cambio de denominación de Puerto Rico por Porto Rico fueron sólo algunos de los intentos frustrados por parte del gobierno metropolitano de imponer elementos de la cultura anglosajona en la recién estrenada colonia. A este lamentable estado de cosas se sumarían las desastrosas consecuencias de los huracanes San Felipe y San Ciprián, que vinieron a alertar de las preocupantes carencias que se estaban padeciendo en aquel territorio.

Dicha situación se vio agravada ostensiblemente a raíz del crac bursátil de Wall Street acontecido en 1929. La investidura como presidente de Franklin Delano Roosevelt entrañó el afrontamiento de la crisis financiera mediante planes gubernamentales, reunidos bajo el nombre de New Deal, que ayudaran a la reactivación de la economía. En el caso puertorriqueño, la redacción del conocido Plan Chardón provocó que se extrapolaran algunas de las principales agencias federales para avivar la reconstrucción del país a partir de sus áreas más afectadas. De tal manera, la PRERA y, posteriormente, la PRRA se establecieron como organizaciones cuya misión se basaría en aportar soluciones a fin de paliar insuficiencias básicas como la electrificación de multitud de municipios, la puesta en marcha de compañías estatales, o la creación de programas formativos de técnicos locales que, más tarde, aportarían estudios aplicables para la mejora económica. Dentro de este conglomerado, sobresaldría el nombre de Luis Muñoz Marín, hijo del comisionado residente en Washington, Luis Muñoz Rivera, y que a la llegada de la década de 1940 encabezaría la fundación de la corporación que habría de cambiar el curso de la historia del país: el Partido Popular Democrático. Comenzando como presidente del Senado para, más tarde, pasar a convertirse en el primer gobernador electo de Puerto Rico, Muñoz Marín iniciaría un ambicioso conjunto de reformas tomando como referente lo iniciado previamente por Rexford Guy Tugwell y Jesús T. Piñero, su antecesor en el cargo.

Sin duda, la entrada en escena de la Compañía de Fomento de Puerto Rico en 1942 favorecería el desarrollo de la industria. Si bien, en origen, el plan promovido desde el gobierno impelió una serie de empresas gestionadas por la propia administración pública, pronto las acusaciones de socialismo vertidas por ciertos sectores conservadores provocarían un profundo viraje en estas medidas. Así, la venta de tales entidades a intereses privados y la denominada “industrialización por invitación” mediante la puesta en marcha de la Operación Manos a la Obra incitarían el arribo de firmas metropolitanas, atraídas, en buena medida, por la exención de impuestos y las facilidades ofertadas por Fomento. Calificada como “milagro económico”, la estrategia ideada por Teodoro Moscoso, director de la Compañía, y Muñoz Marín transformaría radicalmente el paisaje insular: la espesa vegetación tropical que aún predominaba a lo largo de este territorio sería suplantada por chimeneas y plantas fabriles que recordaban, a cada instante, el progreso conseguido por el Partido. Esa prosperidad alcanzaría también a otros ámbitos fundamentales para reflotar la economía como era el turismo, que vio cómo la erección de su primer gran hotel en la capital, el Caribe Hilton, coadyuvaría el rol de la colonia como meca vacacional de los viajeros estadounidenses. Con todo, habría que esperar varios años más para la culminación de dichas políticas: gracias a la redacción de una constitución efectuada a través de la Ley Pública 600, el Partido Popular Democrático y, con él, Muñoz Marín darían paso al Estado Libre Asociado de Puerto Rico, nacido el 25 de julio de 1952.

En el segundo capítulo, *Entre el arte, la industria y la artesanía: Proyectos para el renacimiento de la cerámica (1938-1970)*, concentramos nuestra mirada en las múltiples iniciativas, tanto públicas como privadas, que se produjeron en un periodo de casi cuarenta años con el objetivo de recuperar el trabajo del barro. Hasta el momento, se había señalado el ocaso de los años cuarenta como punto de arranque para las operaciones de las primeras fábricas de cerámica en la colonia. No obstante, un meticuloso rastreo en hemerotecas y archivos nos ha permitido adelantar esa cronología hasta 1938, fecha en la que la Primus Potteries Cooperative parecía funcionar plenamente en un viejo ranchón de Hato Rey, en San Juan. Más cercana a lo artístico que a lo industrial, la entidad, capitaneada por Dorothy Paris, vendría a configurar una suerte de versión local de los proyectos llevados a cabo por la Works Progress Administration en Estados Unidos. Junto a la norteamericana, tres personajes de sumo interés abanderarían las labores ejecutadas por los operarios, haciéndose cargo de uno de los pasos a seguir dentro del proceso de creación. Claudio Mimó, un escultor zamorano que residió brevemente en Puerto Rico tras fundar el Taller de Bellos Oficios de

Caracas, sería el responsable de modelar las figuras de jíbaros características de la corporación; el, por entonces, joven artífice Rafael Ríos Rey se encargaría de dibujar los diseños de tales personajes, unido a lo cual pintaría azulejos representando escenas de costumbres; y, por último, Antonio R. Alonso, del que apenas hemos conseguido referencias documentales, asumiría las competencias técnicas que implicaban el correcto manejo de los hornos. A pesar del notable atractivo de dichas piezas, el funcionamiento de la cooperativa bajo este equipo debió ser fugaz, pues sabemos que en 1940 ya había sido adquirida por una firma privada.

Otra idea de corte similar fue *Aplicaciones industriales del diseño indígena de Puerto Rico*, un sugerente volumen publicado por Adolfo de Hostos con ilustraciones de Matilde Pérez de Silva. Con un patente sentido pedagógico, el historiador sanjuanero pretendía sentar las pautas para la elaboración de un arte propiamente boricua, partiendo de la reinterpretación de motivos decorativos presentes en las obras prehispánicas que poseía en su colección particular. Este empeño, curiosamente, aunque parece que no llegó a cuajar, sí vendría a ser una constante a lo largo de los años cuarenta: la propia Compañía de Fomento instauraría un Departamento de Artesanías dentro de su organigrama e, inserto en el mismo, la cerámica y otras disciplinas afines jugarían un papel determinante de cara a los fines perseguidos por esa institución. Al respecto, el desembarco de autores provenientes de Estados Unidos, como el matrimonio Scheier, resultaría crucial para la evolución posterior del medio: no sólo contribuirían a la formación de jóvenes puertorriqueños en el taller radicado en Santurce por el gobierno estatal sino que, en paralelo, forjaron una serie de piezas que sentarían las bases para ese arte buscado por Hostos. Pero la presencia de la pareja de ceramistas en San Juan sería efímera, por lo que habría que esperar al arribo de su sucesor en el cargo, Hal Lasky, para comprobar el verdadero desarrollo de esa estética. Sin embargo, no serían éstos los únicos intentos por actualizar la herencia precolombina: las gestiones llevadas a cabo por Ricardo E. Alegría con objeto de organizar una exposición de réplicas de obras taínas, realizadas por el escultor Iván Grundum, vino a confirmar la preocupación existente en este momento por hallar un vocabulario que, frente a la entrada cada vez mayor de elementos culturales provenientes de la metrópoli, representara la esencia de lo puertorriqueño.

El paulatino éxito adquirido por la cerámica a comienzos de la década de 1950 se vería fortalecido con la ingente producción de otras fábricas, como fue Caribe China, pero, sobre todo, por la irrupción de talleres institucionales y privados. Tales fueron los casos de los promovidos

desde el Instituto de Cultura, la Universidad de Puerto Rico o, de manera particular, por el artista italiano Nino Sparacino, los cuales darían origen al concepto de *hobby ceramics*. En ellos, la enseñanza de la disciplina alternaría entre las fórmulas más sencillas, fundamentadas en la simple decoración de bizcochos, con otras más complejas, apoyadas en la citada estética taína o en la ornamentación de jarrones y vasijas más cercanos a la tradición de raigambre hispánica. Lo cierto es que, gradualmente, el barro se fue introduciendo en la cotidianidad de la población a la par que los artistas locales empezaron a experimentar, no con demasiada fortuna, con sus distintas técnicas. El episodio de la piscina del Escambrón compone, quizás, el ejemplo más llamativo: los murales comisionados por el Instituto de Cultura a Lorenzo Homar, Myrna Báez y José Antonio Torres Martino conllevaron una serie de dificultades que condujo a la repetición de algunos paños de azulejos, poniendo de manifiesto el escaso conocimiento que estos y otros autores insulares tenían acerca del medio. Este hecho sería remarcado mediante la carta que Homar dirigió a Ricardo E. Alegría, director del Instituto en ese momento, instándole a que financiara a Torres Martino un viaje a España con la intención de ampliar sus conocimientos en varios talleres catalanes. Establecimientos como La Casa del Barro, regentado por Jesse Cohn, o las clases impartidas por Ginny Figueras, serían algunos de los proyectos que concluirían los sesenta, arrancando la flamante década con el cierre de Puerto Rican Pottery y la eclosión del movimiento ceramista en el domicilio de los Suárez.

En el tercer capítulo, *Descubrir el barro: Nuevas formas de expresión para una isla en tránsito (1971-2011)*, se analizan los sucesos más significativos que provocaron el nacimiento y ulterior desenvolvimiento de lo que el Dr. Gutiérrez Viñuales denominó acertadamente como “revolución ceramista”. Es evidente que el descubrimiento del barro como material creativo acarrió una auténtica toma de conciencia ante sus múltiples posibilidades expresivas. En pleno apogeo de los *hobby ceramics*, Maribel Toro, una maestra de escuela residente en Villa Caparra, siguiendo el consejo de su profesora de cerámica, decidiría comenzar a dar clases en su propia casa. Dichas lecciones estribaban en la citada decoración de moldes, si bien, muy pronto, su hijo, Jaime Suárez, recién aterrizado de Estados Unidos, compartiría espacio con su madre a fin de ir un paso más allá en el trabajo con ese medio. Las investigaciones efectuadas por ambos en el domicilio familiar, acompañados de un nutrido grupo de alumnos, trazaría un rumbo completamente distinto al que seguía la cerámica de la isla en aquellos momentos: frente al ornato y el empleo de piezas prefabricadas, el colectivo reunido en Caparra apostó por una tenaz experimentación, cuyos resultados

se verían recompensados mediante los sucesivos galardones obtenidos en los certámenes de la Asociación de Cerámica Artística. Una exposición colectiva celebrada en el Colegio de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores en 1974 y, algo más tarde, la apertura de la Galería Estudio Caparra reafirmaron la propuesta de Toro y Suárez: aquellas obras, lejos de conformar meros objetos utilitarios, se erigirían como piezas artísticas comparables a las ejecutadas por otros autores boricuas en madera, piedra o bronce.

Este prometedor inicio se consolidó rápidamente con la inauguración de la Galería Manos en el Centro de Convenciones de Condado. Un encuentro casual motivaría el ofrecimiento que Jag Mehta, director de ese inmueble, realizó a Maribel Toro: la fundación de un nuevo espacio expositivo, de dimensiones mayores al de Caparra, sin coste alguno para sus beneficiarios. Bautizado como Manos, el colectivo reunido en torno a este lugar aglutinaría tanto a los estudiantes de Toro como a los que Suárez tenía en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico y la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan. Ello, sin duda, propició un genuino salto de intenciones respecto a sus comienzos pocos años antes: ya no se trataría de aquellos aficionados a la cerámica que, reunidos semanalmente, compartían sus ensayos, frustraciones y aciertos a la hora de afrontar las dificultades que entrañaba la técnica, sino que ahora existía un dominio que les permitiría ir creciendo mediante el manejo de un vocabulario cada vez más personal. Junto a un ritmo incesante de exhibiciones, se sumaría la presencia de algunos de sus miembros en certámenes internacionales, especialmente el *Concurso Internacional de Cerámica Artística* de Faenza, donde, tras el envío de una participación nacional por parte del grupo en 1979, Ana Delia Rivera tuvo ocasión de ganar una de las medallas de oro concedidas por el certamen. Al triunfo en la ciudad italiana se añadiría la organización de una muestra colectiva en el Museo de Bellas Artes de Springfield, titulada *Sculpture in clay from Puerto Rico/Escultura en barro de Puerto Rico*, y que vendría a respaldar el prestigio que Manos había ido labrando en algo menos de un lustro.

No obstante, el cierre de la galería se antojó inevitable. Pese a todo, Suárez, Espinosa, Bernardo Hogan y Toni Hambleton empezarán un proyecto diferente en los albores de 1980, llamado Casa Candina. Situada en una casona construida en la calle homónima de Condado, la organización centraba sus objetivos en la difusión y promoción de la cerámica puertorriqueña por medio de cursos que la pusieran al alcance de todo tipo de públicos. Esta misión primitiva se vería complementada más tarde con la celebración de otro tipo de actividades, caso de espectáculos

de teatro y ópera, recitales de poesía, y conciertos de música clásica, que fueron convirtiendo a Candina en uno de los ejes culturales más importantes de San Juan. Además de exposiciones individuales de sus fundadores, se acogerían en su sala otras de distinguidos creadores y colectivas, bajo diversas temáticas, que enriquecieran el panorama artístico que vivía la isla en esos momentos. Pero la verdad es que una de las aportaciones imprescindibles de la entidad sería la creación, en 1988, del *Premio Casa Candina: Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña*, un evento que lograría captar la atención nacional alrededor de los trabajos ejecutados en barro. Concebida como un modo de conocer a otros artistas activos en diferentes municipios del país, la *Bienal* se asentaría como el germen de una colección de cerámica que, con posterioridad, diera lugar a la erección de un museo dedicado a esta disciplina. Las sucesivas ediciones celebradas en las principales instituciones capitalinas afianzaron el rigor y la solidez de tal acontecimiento, que se prolongaría sin interrupción hasta la entrada del nuevo milenio. Por el contrario, la sede de Candina cerraría sus puertas en 1992 a causa de la imposibilidad de enfrentar los excesivos costes de mantenimiento, lo que no fue óbice para que la institución prosiguiera sus funciones. Desde entonces, Suárez, Espinosa, Hogan y Hambleton, a los que, algo después, se sumarían Aileen Castañeda y Miguel Ángel Maravic, han mantenido su firme compromiso con la cerámica mediante la realización de actos grupales que conservan vigente el papel del barro dentro del escenario artístico de Puerto Rico.

Jaime Suárez: De las huellas y vestigios de la memoria, cuarto capítulo de la presente tesis doctoral, dibuja un minucioso itinerario cronológico por la trayectoria de la que ha sido, y es, la máxima figura de la cerámica contemporánea en el país caribeño. Impulsor de los distintos colectivos ya indicados y autor de una ingente producción que ha merecido diversos reconocimientos nacionales e internacionales, desde sus primeros pasos Suárez mostró una inquietud excepcional por el barro. En una primera etapa, el arquitecto jugó con la idea de ser un artesano, llevando a cabo una serie de piezas, sin firmar, que recogieron tanto la herencia de las creaciones taínas como algunos temas tradicionales boricuas. Sería a mediados de los años setenta que daría pie a uno de los hallazgos más sobresalientes del arte puertorriqueño, la barrografía, basada en la impresión de una plancha de barro húmedo sobre papel. A partir de un ejercicio habitual en su taller, Suárez descubriría un procedimiento eficaz para poder desarrollar un discurso pionero apoyado en la preocupación por la degradación del paisaje. En un breve lapso, la bidimensionalidad que había predominado en estas piezas iría desapareciendo en pro de un mayor volumen que, poco a poco, daría

pie a flamantes formas que enriquecieron notablemente su producción. La seducción por las ruinas y la destrucción de las obras efectuadas por el hombre, una sólida predilección por los aspectos rituales, más su fascinación por las topografías y la mencionada descomposición medioambiental, se convertirían en una espiral temática a través de la cual el arquitecto ha ido esbozando diversas lecturas alrededor del empleo del barro como medio de creación. A estas obras, igualmente, se añadirían comisiones de gran trascendencia que marcarían la materialización de murales, destinados principalmente a farmacéuticas y edificios públicos, y obras exentas cuyo formato serviría de antecedente a su trabajo más célebre, el *Tótem Telúrico*, inaugurado en 1992.

Es innegable que el *Tótem* se erige, en la actualidad, como el símbolo del movimiento ceramista que el propio Suárez capitaneaba desde inicios de los setenta. En él se recoge la práctica totalidad de sus logros plásticos hasta esa fecha, a la vez que personifica el espíritu que habían labrado tanto él como sus colegas de Candina a lo largo de más de un decenio, pues buena parte de los fragmentos adheridos a su estructura pertenecían a desechos de los talleres de Espinosa, Hogan, Hambleton y Castañeda. La fervorosa acogida del monumento, ciertamente, no frenaría las ansias de experimentación del artista: su inmersión docente en la Universidad Politécnica de Puerto Rico sería seguida de la exploración de otros materiales, caso del concreto y el *foam*, a los que asignaría texturas y calidades muy próximas a las de la cerámica. Con el primero de ellos, de hecho, llevaría a cabo un mapa de ruinas por diferentes lugares de la isla. Desde el Museo de Arte de Puerto Rico hasta el Paseo Honor al Río Cagüitas, en Caguas, pasando por los recintos de Bayamón y Cayey de la Universidad, estos conjuntos de monolitos se alzaban a manera de huellas de esa “arquitectura futura” que el autor había comenzado años atrás con su serie de *Vestigios*, sólo que incorporando una presencia más vigorosa de la naturaleza. La plantación de una ceiba o la instalación de sus piezas en enclaves rodeados de árboles serían acciones dirigidas a entablar un diálogo con el entorno, con objeto de que éste, finalmente, concluyera desmoronando las construcciones desde su propio interior. También, el empleo del *foam* le granjearía un retorno a la figuración que había tanteado levemente en su primera etapa, por medio de máscaras de diversos personajes que enlazaban su acervo con el universo teatral.

El quinto y último capítulo, *Dentro y fuera de la Casa: Cuatro artistas para Candina*, configura un sutil rompecabezas donde se presentan las trayectorias individuales de los miembros de este colectivo mediante sus exposiciones en solitario y algunas de sus comisiones más relevantes.

Al respecto, empezamos nuestra andadura con un recorrido por la obra de la que, junto a Suárez, se alza como uno de los pilares básicos de la cerámica boricua, Susana Espinosa. Arribada a San Juan en 1968, la artífice no tardó demasiado en adentrarse en los circuitos del arte insular: iniciando su andadura en Puerto Rican Pottery de la mano de Hal Lasky, Espinosa fue forjando una producción muy personal, cimentada sobre una búsqueda de sí misma, conduciéndole a la revelación de un conjunto de seres imaginarios que abarcarían por completo su itinerario artístico. Junto a ellos, despuntaría, en buena medida, su ingente obra mural repartida por diversas localizaciones del territorio puertorriqueño, donde la artista, acompañada de su marido, Bernardo Hogan, desplegaría un lenguaje heterogéneo plagado de colores, formas y figuras que oscilaban entre la realidad y el sueño. Paralelamente, Hogan, un antiguo empleado de una empresa de aerolíneas, iría interesándose por todo aquello vinculado al barro hasta el punto de adquirir una vasta bibliografía que le ayudara a ampliar sus conocimientos. Tomando como referente el trabajo de Espinosa, el cual observaba durante su proceso de gestación, fue escaso el tiempo que necesitaría el argentino para adquirir tanto el dominio del torno como las competencias a fin de preparar el material. De este modo, al arrancar la década de 1980, tendría ocasión de mostrar sus vasijas en Candina para, más tarde, repetir con varias exposiciones que reforzarían las múltiples variaciones aplicadas al cono.

Por otra parte, el camino proyectado por Toni Hambleton durante algo más de tres décadas la ha guiado por distintos derroteros en busca de un discurso único, particular, fiel reflejo de los episodios que han delineado su existencia. Alumna de Suárez en el domicilio de Caparra, la mexicana encontraría el barro por pura casualidad, siendo, desde entonces, parte indispensable de los diferentes colectivos que harían de la cerámica una de las disciplinas vitales para la evolución del arte puertorriqueño. Su primera exhibición individual dejaría patente su intensa inmersión en los misterios de la porcelana, lo que la llevaría a competir en la Trienal celebrada en la ciudad suiza de Nyon. Pero su acervo conocería una rápida evolución a partir de los noventa, cuando, después de un viaje a México, volvieron a su mente los recuerdos infantiles y la esencia de sus raíces aztecas. Éstas, plasmadas en sus centinelas de barro y concreto, entre otras piezas, hallarían su culminación en las numerosas ruinas que, con la mirada siempre puesta en su país natal, evocaban la naturaleza de la memoria. Asimismo, Aileen Castañeda, fiel compañera de taller de Hambleton, se agregaría al combo de Casa Candina tras colaborar profundamente en la preparación de actividades en la casona. Alumna aventajada de Hogan en el manejo del torno, algo antes de formar parte de la Junta de Directores de la corporación tendría una

exitosa incursión en solitario, en la que pudo evidenciarse la prometedora trayectoria de la joven ceramista. A pesar de no haber disfrutado de numerosas muestras individuales, Castañeda ha ido delineando un itinerario caracterizado por extraer las múltiples posibilidades estéticas del material, observándose en su quehacer un vivo interés por los esmaltes, siempre en consonancia con las infinitas opciones brindadas por la máquina giratoria.

Terminados los cinco capítulos y, tras las conclusiones, se incluyen una serie de anexos en los que se localizan las transcripciones de las entrevistas empleadas para la ejecución de esta investigación. A continuación, se presenta un apartado de documentación estructurado en tres partes para facilitar su consulta: bibliografía, hemeroteca, y fuentes archivísticas, digitales y audiovisuales.

Por último, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que, de un modo u otro, han contribuido a hacer de esta tesis doctoral una realidad. En primer lugar, a mi familia, por el fiel apoyo mostrados desde el comienzo del trabajo, pese a las evidentes dificultades que entraña la distancia transoceánica. En Puerto Rico, nada habría sido posible sin la ayuda económica concedida por el Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez de la Universidad del Turabo, que me permitió disfrutar de una estancia de investigación en San Juan entre agosto y octubre de 2013. Su Rector, el Dr. Dennis Alicea, y la Directora de esta institución museística, la Dra. Carmen Ruiz de Fischler, expresaron un firme compromiso hacia el presente trabajo, materializado no sólo con la mencionada aportación sino, igualmente, con la organización de conferencias que me brindaron la oportunidad de compartir con colegas y otros profesionales algunas de mis reflexiones sobre el tema. Resulta muy significativo que dicho compromiso permanezca vigente en la actualidad, como se ha demostrado con la organización de una exposición de Jaime Suárez a raíz de su grado como Doctor Honoris Causa en mayo de 2015, y que tuve el placer de comisariar.

Asimismo, la experiencia diaria con los ceramistas responsables de esta historia se ha erigido como una experiencia esencial para comprender el verdadero alcance de la misma. Maribel Toro, Susana Espinosa, Bernardo Hogan y Toni Hambleton entablaron múltiples e inolvidables conversaciones que resolvieron el mar de dudas en orden a sus creaciones individuales y sus experiencias colectivas. Gracias a éstas, pude conocer mejor al artista y al individuo, desentrañando algunas de las claves trascendentales que han dado paso a cada una de sus creaciones plásticas. Aileen Castañeda empleó

todas las horas a su alcance viajando por la isla, buscando, compartiendo y realizando fotografías, hablando sobre cerámica y el arte de Puerto Rico, además de mostrar una impagable disposición para sacar adelante todo lo concerniente a la investigación. Las infinitas ocupaciones académicas y profesionales de Jaime Suárez no impidieron que multiplicara su tiempo para poder revelar las claves de su arte, dedicar días, semanas, a explorar su universo creativo mediante visitas, charlas y llamadas telefónicas, a la vez que demostraba su inmensa grandeza como persona.

También, la participación de los profesionales citados a continuación ha sido crucial para el desarrollo de este trabajo. En el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, hay que destacar a Flavia Marichal Lugo, Oneida Isabel Matos Adorno, Chakira Teresa Santiago y Jessica Valiente, del Museo de Historia, Antropología y Arte; Laura Bravo, Directora del Programa de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades; Pedro Amill Quiles e Iris Rodríguez Parrilla, de la Colección de las Artes, así como al personal de Colección Puertorriqueña. Tampoco debe olvidarse a Sonia Fritz; Elizabeth Robles; Sarybell Santiago Medina; al Dr. Heriberto Nieves, de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Carolina; al arquitecto Segundo Cardona; Dax Collazo, del Archivo de la Fundación Luis Muñoz Marín; Ángel González, de la farmacéutica Patheon; el Dr. José Carlos Arroyo Muñoz y su esposa, Eli Soriano; y Enrique Domenech y Gretchen Rivera. A Maud Duquella, Marimar Benítez, José Roa, Teresa Tió, Miguel Gandía, Margarita Fernández Zavala, Lorraine de Castro, Sylvia Blanco, Nelson Rivera, y Enrique García Gutiérrez mi agradecimiento por sus indicaciones, sugerencias y el tiempo valioso que dedicaron a responder las cuestiones planteadas por el transcurrir de la investigación.

A medio camino entre Puerto Rico y España, es obligado agradecer el trascendental y necesario apoyo de Arlene Nieves Acevedo, la excelente edición de Antonio García Baeza, y los ánimos de amigos y compañeros como Inmaculada Otero Carrasco y Álvaro Cabezas García, que en todo momento han prestado especial atención a la evolución de estas páginas. Para finalizar, mi gratitud a M^a Luisa Bellido Gant y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, quienes han guiado con sabia dirección los pasos de esta investigación.

OBJETIVOS

Varios han sido los objetivos perseguidos en este trabajo. En primer lugar, indagar en el origen y desarrollo de la cerámica contemporánea en Puerto Rico, una temática que, a pesar de la significación que ha tenido en el desarrollo de las artes en la isla, no ha sido tratada con suficiente profundidad. A excepción de los textos publicados en catálogos de exposiciones, algunos artículos en revistas especializadas, y las críticas y reseñas aparecidas en prensa desde el surgimiento de este movimiento, hasta la fecha no se ha producido ninguna investigación científica que haya abarcado los precedentes del mismo, su asentamiento como una de las manifestaciones estéticas más importantes de la plástica puertorriqueña de la pasada centuria, así como la vigencia que continúa poseyendo en nuestros días.

No obstante, en ocasiones, tales referencias han versado en torno a capítulos concretos de la historia del movimiento ceramista en consonancia con el momento en que dichos textos fueron llevados a cabo, si bien existen casos en los que se realizaron recorridos cronológicos que repetían lo ya escrito por otros autores. Por tanto, se estimaba necesario efectuar un trabajo que, a partir del análisis de las fuentes (bibliográficas, documentales, artísticas) y el diálogo con los principales protagonistas de los hechos, analizara el surgimiento, relevancia, persistencia, y, sobre todo, los motivos que han situado a la cerámica en el punto de mira del arte contemporáneo de Puerto Rico.

Por otro lado, la puesta en valor de Jaime Suárez como líder de esta revolución ceramista y uno de los artistas más personales del arte latinoamericano del último medio siglo se ha considerado como el segundo de los objetivos a tratar. Más allá de las fronteras del país caribeño, la figura y la obra de Suárez permanecen prácticamente desconocidas para los estudiosos e interesados en la Historia del Arte del continente. Tan sólo algunas publicaciones específicas, ya citadas, y la propia iniciativa del autor han conducido a la presencia de su producción en algunas ciudades y museos norteamericanos, caso del Museo Metropolitano o el Museo del Barrio de Nueva York, además de, lógicamente, su isla natal u otras instituciones

localizadas en Italia o Croacia. Igualmente, su papel como eje de los grupos de ceramistas manados de su decisión y dinamismo le ha convertido en uno de los artistas más laureados y admirados por sus coetáneos, siendo, en la actualidad, uno de los artífices vivos más importantes de su país. Así, el estudio de su obra y personalidad artística se ha valorado como un elemento imprescindible para el perfecto entendimiento de los rumbos tomados por la cerámica puertorriqueña y su proyección internacional.

Igualmente, perseguimos repuntar la relevancia de las figuras que, junto a Suárez, situaron a la cerámica en el foco de atención de los museos y galerías boricuas. De este modo, Susana Espinosa, Bernardo Hogan, Toni Hambleton y Aileen Castañeda, compañeros del arquitecto y fundadores de Casa Candina, se alzan como personalidades con una sólida y dilatada trayectoria, aunque, paradójicamente, no han sido suficientemente apreciados en los estudios histórico-artísticos efectuados hasta la fecha dedicados a la creación plástica de la colonia. Igualmente, en paralelo al conocimiento de estos hechos, nos proponemos valorar la repercusión de los acontecimientos sucedidos en Puerto Rico como uno de los episodios más sugestivos en la plástica iberoamericana de los pasados cincuenta años. Pese al mencionado olvido historiográfico del que es víctima el arte insular fuera de sus límites territoriales, es preciso destacar el carácter genuino de las historias que han conformado este atlas de la cerámica artística en la región. Habida cuenta la tímida valoración de la que este medio ha gozado entre las denominadas “artes suntuarias” y las Bellas Artes, no debe olvidarse el valor y la entidad de las propuestas lanzadas por Suárez y sus colegas, quienes, en un periodo de decadencia de la escultura local, lograron hacer del barro un material respetado por la crítica y la opinión pública. Con ello, se abre un espacio de reflexión sobre los caminos más desconocidos, pero no por ello menos brillantes, emprendidos por las artes en Iberoamérica durante las últimas décadas.

METODOLOGÍA

Para la realización de la presente tesis doctoral, se han seguido un conjunto de métodos con objeto de llevar a cabo un estudio exhaustivo que permita explorar con rigor los temas tratados en la misma. En primer lugar, se ha procedido a un vaciado bibliográfico en las bibliotecas General Universitaria, del Laboratorio de Arte, de Historia de América y de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, así como en la de Historia del Arte de la Universidad de Granada y el Instituto de América, Centro Damián Bayón, en Santa Fe, a fin de consultar los contados volúmenes sobre el arte y la historia del Puerto Rico contemporáneo que se encuentran en su acervo. En el caso del Departamento de Historia de América y la Biblioteca General Universitaria de la Hispalense, se han logrado hallar una serie de ejemplares de gran valor que han proporcionado una información histórica de primera mano para indagar en la evolución política y social sufrida en la isla a partir de los años treinta del siglo pasado.

Tras este primer contacto, se ha ejecutado un rastreo documental por internet que ha posibilitado la localización de noticias aparecidas en la prensa puertorriqueña y de otros países de la región del Caribe. En efecto, pese a las limitaciones que poseen las hemerotecas digitales de estos rotativos, ha sido posible encontrar reseñas acerca de algunas de las exposiciones celebradas en los últimos años, lo que, además, se ha visto incrementado con la búsqueda en hemerotecas digitales españolas, caso de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la del diario ABC, u otras estadounidenses, como ha ocurrido, por ejemplo, con The Washington Post. Junto a ello, la busca en la web se ha ampliado al campo de las revistas, archivos y fondos digitales, que, como ocurre con los Archives of American Art, las bases de datos acerca del New Deal colgadas en la red por la Universidad de Columbia, y el Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico, han contribuido a enriquecer los contenidos obtenidos mediante la escasa bibliografía presente en España sobre el tema cerámico tanto en la

metrópoli como en el país caribeño. Asimismo, la adquisición de catálogos, fuera de circulación, de muestras realizadas en la década de los ochenta en algunas librerías de anticuario de Estados Unidos, ha concedido un mayor volumen de información a esta etapa de la investigación, siendo un apoyo fundamental para su posterior desarrollo.

El trabajo de campo se ha visto acrecentado con una estancia de dos meses en San Juan de Puerto Rico en 2013, más un segundo viaje de quince días en marzo de 2014, incluyendo el traslado a otros municipios como Ponce, Cayey, Bayamón, Guaynabo, Caguas, o Manatí, entre otros. Las semanas previas al viaje se establecieron los contactos, vía telefónica y digital, con las instituciones gubernamentales, museos, galerías, críticos, profesores y artistas involucrados en la historia del movimiento ceramista, con el objetivo de ir cerrando las entrevistas y visitas que se debían llevar a cabo durante ese tiempo. De tal manera, durante las estadías en la isla, se han consultado y examinado los siguientes fondos, archivos, bibliotecas y galerías:

- Programa de Artes Populares, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Fundación Luis Muñoz Marín.
- Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Archivo y fondos del Museo de Arte de Puerto Rico.
- Archivo y fondos del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.
- Archivo y fondos del Museo de Arte de Ponce.
- Archivo Casa Candina.
- Archivo personal Jaime Suárez.
- Archivo personal Maud Duquella.
- Archivo personal Margarita Fernández Zavala.
- Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Colección de las Artes, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Seminario de Historia del Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Biblioteca de la Universidad Politécnica de Puerto Rico.
- Galería Botello.
- Galería Gandía Arts.

Desafortunadamente, ha sido imposible la revisión de documentos en la Legislatura Municipal de San Juan, donde se nos negó la consulta de los mismos alegando que se desconocía su paradero. Algo parecido ocurrió, igualmente, con el denominado Archivo Inactivo de la Fundación Luis Muñoz Marín: si bien es cierto que pudimos estudiar la documentación conservada en esta importante institución, también hay que mencionar que existen unos fondos, aún por clasificar, a los cuales no se nos permitió acceder bajo la justificación de su amplio volumen y del estado caótico en el que se hallan hacinados en un almacén.

La obtención de un limitado número de estudios especializados en librerías de San Juan y el contacto con los personajes principales de la investigación han sido básicos para la comprensión y alcance de su trayectoria artística. Las entrevistas efectuadas a Jaime Suárez, Maribel Toro, Susana Espinosa, Bernardo Hogan, Toni Hambleton y Aileen Castañeda han constituido un testimonio directo de primer orden, que se ha visto complementado con la visita a sus talleres de trabajo y a colecciones particulares donde se custodian algunas de sus obras. Como complemento a la visión del artista, se ha estimado oportuno conversar al respecto con los críticos, galeristas y profesores que, desde los años setenta hasta la actualidad, han vivido activamente el crecimiento de la cerámica en el país. Así, cabe destacar las entrevistas a la historiadora del arte Marimar Benítez; José Roa, colaborador de Casa Candina; Maud Duquella, directora de la extinta galería Botello en Plaza Las Américas; las ceramistas Lorraine de Castro y Sylvia Blanco; Teresa Tió, Catedrática del Departamento de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; Miguel Gandía, responsable de la extinta galería Gandía Arts; Margarita Fernández Zavala, Rectora de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Bayamón; Nelson Rivera, Catedrático del Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Humacao; y Enrique García Gutiérrez, otrora crítico de arte del diario *El Nuevo Día* y profesor jubilado de Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

De regreso a España, la redacción del trabajo se ha estructurado en cinco capítulos referentes a los episodios históricos que han contribuido a la creación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico; el contexto en el que se desarrollan los primeros pasos de la cerámica en la isla; el rumbo tomado por ésta a lo largo de más de tres décadas de arte en Puerto Rico, prestando especial atención a los colectivos conformados por Estudio Caparra, Galería

Manos y Casa Candina, así como a los ceramistas más sobresalientes y la producción salida de sus talleres; el destino emprendido por Jaime Suárez, quien desde su domicilio en Villa Caparra vino a alterar el desarrollo de la plástica insular con sus propuestas en barro; y las trayectorias de Susana Espinosa, Bernardo Hogan, Toni Hambleton y Aileen Castañeda, los cuatro ceramistas que, aun en la actualidad, prosiguen con la tarea de fomentar y difundir la cerámica puertorriqueña a través de su obra personal y las actividades impelidas desde Candina. Como complemento a estos textos, se ha incorporado el catálogo de la importante colección de Casa Candina y se han adjuntado como anexos las transcripciones de las entrevistas que han sido utilizadas para su ejecución, además de un comunicado enviado por Casa Candina a la prensa local donde se informa del cierre de su sede. Igualmente, se ha añadido un apartado dedicado a la documentación manejada en el transcurso de la investigación, fragmentado en las fuentes bibliográficas usadas para el escrito, las hemerográficas y las documentales dispuestas con el mismo fin.





CAPÍTULO 1.

EL BASTIDOR POLÍTICO. PUERTO RICO EN LA ENCRUCIJADA COLONIAL (1898-1952)

“Ve al campo, a tu propio campo. Pregúntales a los tuyos. Háblales del ‘alma del pueblo’, de lo que se les está muriendo en la entraña, y se burlarán de ti. Háblales en cambio del salario alto, de las nuevas industrias, del plan de viviendas, del seguro social, y te llamarán líder. No se puede hacer metafísica con el pueblo, hay que hacer política. Política que conduzca al buen gobierno. Eso es todo”¹.

Es sabido que la historia de Puerto Rico en la primera mitad del siglo XX se encuentra marcada por una incesante actividad política. Fueron muchos los acontecimientos que dieron lugar a la conformación de una nueva realidad social, creada bajo un progreso de pronunciado acento estadounidense. Firmado el Tratado de París el 10 de diciembre de 1898, transcurridos apenas doce meses del hundimiento del acorazado Maine en aguas cubanas, la isla pasaba definitivamente a manos norteamericanas, consumando, de este modo, el irremediable declive del imperio español. A partir de entonces, una profunda ola de cambios se habrían de suceder en aquel país a la deriva. Un raudó proceso de industrialización, la paulatina extinción de una sociedad predominantemente agrícola, el surgimiento del Estado Libre Asociado, más la vertiginosa aparición de un aparente bienestar, serían los pilares decisivos sobre los que la administración insular construiría un flamante modelo de convivencia colonial. Y, en el eje de esa espiral, una figura brotaría con una fuerza prácticamente desconocida: Luis Muñoz Marín.

Se ha señalado en numerosas ocasiones cómo la creación del Partido Popular Democrático –PPD– se utilizó como kilómetro cero a la hora de abordar lo que podría considerarse una refundación del estado². De hecho, como recoge Marsh Kennerley, el ascenso al poder de dicha

1. MARQUÉS, René. *Teatro I*. San Juan: Ediciones Callejón, 2002, pp. 212-213.

2. La bibliografía al respecto es amplísima, por lo que solo referimos algunos títulos representativos, caso de ÁLVAREZ CÚRBELO, Silvia; RODRÍGUEZ CASTRO, María Elena (eds.). *Del nacionalismo al populismo: Cultura y política en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 1993; DÁVILA, Arlene. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press, 1997; o DÍAZ QUIÑONES, Arcadio. *La memoria rota*. San Juan: Ediciones Huracán, 1993.

corporación condujo a una forma diferente de entender el significado de lo puertorriqueño, cuya cultura se hallaba íntimamente ligada al espíritu promovido desde las instituciones establecidas por el propio gobierno³. Ciertamente, los mitos impulsados por el PPD en este periodo ahondarían en el alma de la población al punto que, aún en la actualidad, muchos de los mismos continúan aceptándose como parte indisoluble de la identidad boricua. Igualmente, a la incredulidad y decepción emanadas de las políticas metropolitanas siguió, mediada la centuria, la ilusión y la confianza de una ciudadanía que, ensimismada ante un proyecto sin precedentes, contemplaba cómo aquel territorio se transformaba a pasos agigantados en nombre de la modernización, la prosperidad y el desarrollo. Los esfuerzos que perfilaron la década de 1930 a través de agencias, organismos e inversiones en infraestructuras vislumbrarían sus frutos casi diez años más tarde, con sus grandezas y sus miserias. Como afirmaba un personaje de Pedro Juan Soto al aterrizar en San Juan, proveniente de Nueva York: "... ya el campo s'está volviendo un patio pa to ese montón de fábricas que van levantando"⁴. Así, el paisaje de las haciendas que había predominado hasta la fecha sería sustituido por la robustez de unas chimeneas que anunciaban el incansable caminar de la Compañía de Fomento. Eran, en definitiva, "los tiempos de Muñoz Marín", es decir, "los tiempos de esperanzas que todavía olían a nuevo"⁵.

Sin duda alguna, en poco más de medio siglo la imagen de Puerto Rico fue alterada drásticamente⁶, dando pie a la irrupción de un arquetipo que insistiría en su sumisión social y económica. Frente a las voces oficiales que defendieron las virtudes y los beneficios del Estado Libre Asociado, brotarían otras que, lógicamente, denunciarían justo lo contrario, siendo diversos intelectuales los que alcanzarían a posicionarse a favor de esta última postura. Tal fue el caso de la crítica argentina Marta Traba, quien, durante su estancia en la Universidad en 1970, apuntó que el país "no es una sociedad altamente industrializada, que está lejos de serlo, y que la implantación imperativa de una fisonomía de sociedad de consumo resulta

3. MARSH KENNERLEY, Catherine. *Negociaciones Culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. San Juan: Ediciones Callejón, 2008, p. 21.

4. SOTO, Pedro Juan. "La cautiva". En: *Cuentos puertorriqueños de hoy*. Selección, prólogo y notas de René Marqués. San Juan: Editorial Cultural, 2008, p. 183.

5. GARCÍA RAMIS, Magali. *Felices días Tío Sergio*. San Juan: Editorial Cultural, Inc., 1986, p. 6.

6. Ejemplo de ello se aprecia en las magníficas fotografías tomadas por Jack Delano a lo largo de más de cuarenta años, publicadas en *Puerto Rico mío: Cuatro décadas de cambio*. Fotografías de Jack Delano. Washington: Smithsonian Books, 1990.

claramente una parodia.⁷” Por su lado, recientemente, historiadores como Meléndez y Arroyo Muñoz han llegado a definir dicho estatus como “una estructura política y legal de dominación” o “un estado colonial administrado localmente por sus élites, las cuales compiten por el apoyo de las masas y poder defender sus intereses ante la metrópoli”⁸, en contraposición a las teorías postuladas por gobernadores como Rafael Hernández Colón, que lo concibieron no “como un fin sino como un medio al servicio de fines e ideales más amplios y profundos”⁹. Pero, más allá de tan encendido debate, y, como se mostrará a continuación, la verdad es que aquel lugar ya no volvería a ser el mismo.

1.1 Un país bajo una nueva soberanía: del régimen militar a la PRRA

A pesar de la proclama del general Nelson A. Miles¹⁰, que no cesaba de reiterar la voluntad de las tropas estadounidenses de proteger a los puertorriqueños de una dominación centenaria y caduca, la total dependencia de Puerto Rico respecto a Estados Unidos en los primeros decenios del siglo determinó considerablemente las condiciones de vida de los habitantes de la isla. Durante ese tiempo la hegemonía de la metrópoli fue imponiéndose a través de medidas legislativas y un control preponderante de la industria azucarera, que junto al café y el tabaco constituía una de las principales fuentes de riqueza insular¹¹. Con ello, además de favorecer la proliferación de empresarios absentistas que explotaban sus plantaciones de modo indiscriminado¹², se

7. TRABA, Marta. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971, p. 25.

8. Ambas citas proceden de ARROYO MUÑOZ, José Carlos. *Rebeldes al poder: Los grupos y la lucha ideológica (1959-2000)*. San Juan: Isla Negra Editores, 2002, p. 26, nota 1.

9. Para aproximarse a la tesis de Hernández Colón acerca del Estado Libre Asociado, véase HERNÁNDEZ COLÓN, Rafael. *Estado Libre Asociado: Naturaleza y desarrollo*. Ponce: Fundación Biblioteca Rafael Hernández Colón, 2014.

10. “No hemos venido a hacerle la guerra a un pueblo dominado desde hace siglos. Todo lo contrario, hemos venido para garantizar sus propiedades, promover la prosperidad, y para dotarlo de las inmunidades y bendiciones de las instituciones liberales de nuestro gobierno”. Citado en RIVERA, Marcia. “Pobreza, desigualdad y disgregación en Puerto Rico: el legado colonial”. En: MOLINARY, Ramón-Darío (ed.). *Puerto Rico ¿autodeterminación huracanada? El engaño de EE. UU. a la ONU, expansionismo militarista, modelo colonial y rezago económico*. Madrid: Casa de Puerto Rico en España, Seminario de Cultura Puertorriqueña de Madrid, Fundación Francisco Carvajal, 2006, p. 71.

11. PICÓ, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, pp. 259-262.

12. El absentismo o ausentismo fue muy común en Puerto Rico durante las tres primeras décadas del siglo XX, pues los propietarios de los terrenos, la mayoría de ellos empresas

cimentó la creencia de que los puertorriqueños no estaban capacitados para gobernar, alegando que la implantación de leyes aprobadas en el Congreso era “por su propio bien”¹³.

Estas y otras actuaciones del recién estrenado ejecutivo causaron un profundo malestar en la población y la clase política puertorriqueñas, pues las esperanzas depositadas en el cambio de soberanía se vieron ensombrecidas rápidamente por una suma de intereses que en nada obedecían a las auténticas necesidades del país. Este hondo desencanto fue expresado de forma temprana por Luis Muñoz Rivera, activo periodista y comisionado residente en la capital norteamericana, cuando afirmó que “en 1901 muy pocos desconfiábamos de los Estados Unidos. Hoy todos hemos comenzado a comprender que hemos sido engañados. Ya no veneramos todo lo que venga del Norte”¹⁴.

Por otra parte, el papel de las sucesivas administraciones de Washington en el continente se fundaba en la representación que éstas se habían otorgado como “portadoras de paz y prosperidad a una región que se destacaba por su inestabilidad y pobreza”¹⁵. Conforme a tal formulación, y con objeto de reforzar su preeminencia global, la Casa Blanca había iniciado la fructuosa tarea de aportar capital para la reconstrucción de las potencias europeas devastadas tras la Gran Guerra, al mismo tiempo que intervenía de modo directo en las exportaciones de algunas jóvenes repúblicas americanas. Sin embargo, el rol de Puerto Rico como su principal enclave en el Caribe se basaba exclusivamente en su emplazamiento estratégico y militar, hecho que se evidenciaba en el propio organismo encargado de las gestiones concernientes a la colonia, el Negociado de Asuntos Insulares del Departamento de Guerra¹⁶. De cualquier manera, la participación de varias agencias federales no se haría esperar puesto que, poco después, el lastimoso estado de las cosas obligaría a proceder en rescate de la economía isleña.

norteamericanas, solían residir casi todo el año en Estados Unidos. Véase DIETZ, James L. *Historia económica de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 2007, pp. 124-128.

13. BERBUSSE, Edward J. *The United States in Puerto Rico, 1891-1900*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1966, pp. 88-89.

14. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 111.

15. BULMER-THOMAS, Víctor. “La crisis de la economía de agroexportación (1930-1945)”. En: ACUÑA ORTEGA, Víctor Hugo (ed.). *Historia General de Centroamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, p. 328.

16. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 165.

La bonanza y prosperidad alcanzadas durante los denominados “felices años veinte” pusieron de manifiesto los vivaces resultados del posicionamiento de Estados Unidos como primera potencia mundial. Esta condición, ciertamente, benefició la calidad de vida de la ciudadanía, por lo que el amplio crecimiento de una sociedad conmocionada por la crueldad de la guerra fue afianzándose de forma gradual. La innovación técnica y el incremento sucesivo del consumo coadyuvaron al aumento del empleo, así como a un dispendio que distaba de ser un fiel exponente de las verdaderas posibilidades económicas de la población. Más lejos del triunfo sobre la pobreza que de una coyuntura marcada por el éxodo rural y un fuerte endeudamiento, el resplandor de la década empezaría a extinguirse con prontitud. Apenas transcurrido un breve periodo de tiempo, el presidente Herbert Hoover declaraba su rechazo a la alarmante especulación que estaba emergiendo en los sectores financieros del país, pese a los buenos augurios de Calvin Coolidge, su antecesor en el cargo, cuando afirmaba en marzo de 1929 que “la prosperidad de Estados Unidos era sólida”¹⁷. No obstante, lo peor estaba por llegar.

El 24 de octubre la Bolsa de Comercio de Nueva York, situada en el célebre distrito de Wall Street, padecía un hundimiento devastador del mercado de valores. El lunes y martes siguientes las acciones continuaron su imparable descenso, lo que condujo a la expansión de un pánico generalizado. El colapso y la histeria desatados entre grandes y pequeños inversores provocaron la venta masiva de acciones mientras el gobierno federal, ante una reacción ineficaz de su equipo, se negaba a admitir las verdaderas secuelas que aquel desastre estaba causando en la economía nacional. Entre la incertidumbre y el desasosiego, la sociedad contemplaba con resignación cómo aquel suceso destruía los anhelos y la confianza forjados desde el inicio de una etapa dorada, asistiendo, a su vez, al advenimiento de una depresión que asolaría el país y sus respectivas colonias, caso de Puerto Rico¹⁸.

La investidura de Franklin Delano Roosevelt como presidente de los Estados Unidos en marzo de 1933 supuso una variación en el rumbo trazado hasta la fecha por el ejecutivo norteamericano. Tres meses más tarde, durante la inauguración de la Conferencia Económica Internacional en Londres, se anunció el compromiso del nuevo equipo de gobierno de priorizar la recuperación interna frente a otras actividades que no estuvieran

17. KINDLEBERGER, Charles P. *La crisis económica 1929-1939*. Barcelona: Crítica, 1985, p. 127.

18. *Ibíd.*, p. 138.



2

directamente relacionadas con ello¹⁹. La materialización de un plan de rescate, denominado *New Deal*, basado en la estimulación estatal de las inversiones, la creación de puestos de trabajo y el fomento del gasto, entre otros aspectos, se hizo inmediata y, en principio, su aplicación produjo reacciones encontradas. De hecho, el paquete de medidas había hallado distintos obstáculos desde el mismo momento de su presentación, al ser tachado de socialista y antiamericano, si bien el apoyo de los planificadores demócratas resultó crucial para que siguiera adelante. Una vez cumplidos los primeros cien días de mandato de Roosevelt en la Casa Blanca, el *New Deal* había desarrollado una serie de proyectos en varios frentes, como fueron la aprobación de la Ley Nacional de Recuperación Industrial, en julio de 1933, la Ley de Ajuste de la Agricultura o, especialmente, la Federal Emergency Relief Administration –FERA–, de ese mismo año, que concedería subvenciones a nivel estatal y local para la ejecución de obras públicas²⁰.

Ante tales circunstancias, Puerto Rico seguía enfrentándose a un panorama en el que factores como el incremento de las deudas, los salarios ínfimos, el poder asentado de las compañías azucareras absentistas, y, sobre todo, la caída de la demanda de los principales productos agrícolas desde la metrópoli habían sumido a la isla en la más absoluta miseria²¹. Bastaba comprobar los efectos asoladores de los huracanes San Felipe, en 1928, y San Ciprián, en 1932, para extraer conclusiones precisas acerca de la

19. *Ibíd.*, p. 240.

20. *Ibíd.*, p. 241. BENAVENT LLARIO, Rafael. *Evolución política y desarrollo económico de Puerto Rico, 1898-1972*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Ciencia Política, 1983, pp. 344-348.

21. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., pp. 271-273.

escasez de recursos disponibles antes y después de la Gran Depresión que sobrevino al crac en Wall Street. Es más, a ello se añadía la actitud pasiva de los gobernadores elegidos para la colonia a modo de recompensa, en su mayoría personajes que habían prestado servicios satisfactorios al partido en el poder²². A lo largo del tiempo esta situación fue denunciada por organismos y particulares estadounidenses por medio de informes y escritos, con objeto de hacer una llamada de atención en orden a la inevitable realidad vivida tras el traspaso de soberanía. Dichos textos, como *Porto Rico and Its Problems*, elaborado por The Brookings Institution en 1930, o, de manera más crítica, *Porto Rico: A broken pledge*, llevado a cabo por el matrimonio de historiadores Bailey y Justine Diffie, encontraron una rápida respuesta²³.

En marzo de 1931 Hoover arribó a Puerto Rico rodeado de un maremágnum de dificultades. El agravamiento de las protestas antiamericanas vertidas por distintos sectores del país caribeño se había acentuado cuantiosamente. Un aspecto común al descontento general de los puertorriqueños en relación a la postura norteamericana fue el deseo de independencia, pues preceptos como el uso obligatorio del inglés y el cambio oficial de denominación de Puerto Rico por Porto Rico, suscitaron una amenaza a lo que se consideraban elementos de una identidad en vías de desaparición²⁴. Los nombres de Pedro Albizu Campos, un abogado de Ponce que pasaría a liderar el Partido Nacionalista, y Luis Muñoz Marín, hijo de Luis Muñoz Rivera y militante del Partido Liberal, entraron en escena, dentro de un ambiente hostil marcado por las huelgas, los movimientos obreros y el evidente fracaso del modelo colonial.

Frente a estos acontecimientos, el gobierno de Hoover emprendía un giro apocado en su gestión insular. Así, el discurso pronunciado por el presidente en su visita hacía referencia a “la necesidad de que Puerto Rico sea incluido en la Legislación Federal a fin de que puedan aplicarse las medidas adoptadas por los Estados Unidos para reforzar el problema del paro forzoso y otras disposiciones que favorezcan a la población”, a lo que sumó una reveladora similitud entre ambos territorios, afirmando que “Puerto Rico se convierte día a día en un país con las características

22. VIVAS MALDONADO, José Luis. *Historia de Puerto Rico*. Nueva York: Anaya, Las Américas, 1974, p. 284.

23. FERNÁNDEZ, Juan R. “Nueva variante en la disyuntiva histórica puertorriqueña”. En: MOLINAR, Ramón-Darío (ed.). *Puerto Rico ¿autodeterminación buracanada?...*, op. cit., p. 48.

24. BENAVENT LLARIO, Rafael. *Evolución política...*, op. cit., p. 263.

industriales y comerciales de los Estados Unidos”²⁵. De regreso a Washington, el mandatario ordenó el envío de ayudas para el asfaltado de carreteras, de igual modo que un año después extendió los beneficios de la Corporación de Reconstrucción Financiera, antesala de la FERA, con idea de atenuar las terribles consecuencias de la Depresión en la isla²⁶.

Por su lado, los esfuerzos de Roosevelt resultaron ser más efectivos que los de su antecesor. Algunas de las agencias creadas bajo la política del *New Deal* fueron trasplantadas al caso puertorriqueño, auspiciando leves ecos de recuperación. En 1933, continuando los parámetros ideados para la FERA, se organizó la Puerto Rico Emergency Relief Administration –PRERA–, que bajo la dirección de James Bourne administraría los logros alcanzados por su homóloga continental mediante la asignación de partidas presupuestarias y subvenciones para programas sociales y de reconstrucción²⁷. La construcción de carreteras, puentes, escuelas, hospitales, el establecimiento de un mayor número de centros dedicados al sector textil, el control de la malaria y el entrenamiento de jóvenes profesionales en técnicas dispares, constituyeron varios de sus logros, si bien la premura de estas actuaciones no lograría remediar los verdaderos males que padecía la población. Lógicamente la PRERA componía un primer intento por orientar la actitud pasiva de Estados Unidos hacia un cambio a favor de la colonia, pero el uso incorrecto de los fondos federales y una falta de disposición por parte de ciertos grupos políticos puertorriqueños no contribuyeron a su desarrollo²⁸. De hecho, la coalición gobernante, compuesta por el Partido Socialista y el Partido Unión Republicana, manifestó su total rechazo a la implantación del *New Deal* en Puerto Rico, pues su apoyo a las industrias azucareras y el deseo de mantener relaciones estrechas con las compañías absentistas de la metrópoli enfrentaban estos intereses con las aplicaciones que se estaban poniendo en marcha, mayoritariamente, con ayuda del Partido Liberal.

El éxito parcial de la agencia constituyó un paso adelante en los frustrados intentos por sacar a la isla de la miseria. No sería el único. La visita de Eleanor Roosevelt, esposa del presidente, y Rexford Guy Tugwell, subsecretario de Agricultura de Estados Unidos, a los arrabales de El Fanguito y La Perla en 1934, puso de relieve la situación de extrema pobreza en la

25. “Hoover en pro de la anexión de la isla”.- *ABC* (Madrid), 24 de marzo de 1931, p. 43.

26. BENAVENT LLARIO, Rafael. *Evolución política...*, op. cit., p. 263.

27. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 164.

28. VIVAS MALDONADO, José Luis. *Historia...*, op. cit., p. 285.

que miles de puertorriqueños se encontraban inmersos, a pesar del empeño del gobernador Blanton S. Winship, un general del ejército retirado, por convertir Puerto Rico en la nueva meca del turismo norteamericano²⁹. Sin embargo, la estancia de la señora Roosevelt y Tugwell iría encaminada en otra dirección. Durante la misma, Muñoz Marín, número dos de los liberales, junto al doctor Carlos Chardón, Rafael Fernández García, profesor de la Universidad de Puerto Rico, y el Comisionado de Agricultura de la isla, Rafael Menéndez Ramos, expusieron ante sus invitados una serie de soluciones para la recuperación del país, contemplando, entre ellas, el comienzo de la industrialización y las mejoras necesarias para restar poder a las corporaciones absentistas. Estas propuestas fueron acogidas favorablemente por Tugwell, quien invitó a los cuatro a Washington con el objetivo de crear una comisión que elaborara un documento para reorientar la economía insular³⁰. Las impresiones de la señora Roosevelt y el subsecretario condujeron al presidente a aprobar la formación de la denominada Comisión Puertorriqueña de Normas, la cual estaría encargada del estudio de las necesidades de Puerto Rico y de la formulación de “un plan integrado para la rehabilitación económica, la revitalización y la reconstrucción”³¹. De manera significativa, la noticia del traspaso de la jurisdicción de la isla desde el Departamento de Guerra al del Interior, dirigido por Ernest Gruening, llegaría algunos días más tarde³². Ahora las cuestiones de la colonia no eran asunto de los militares, sino de civiles.

Las reuniones de la Comisión tuvieron lugar en los meses de mayo y junio de ese mismo año. Fruto de éstas fue el informe conocido como Plan Chardón, que sentaría las pautas esenciales para la reedificación futura de Puerto Rico, incluyendo fines como la disminución del desempleo, la redistribución de la tierra entre pequeños agricultores, además de la compra de una azucarera y el establecimiento de una fábrica de cemento, ambas dirigidas por una agencia designada a tal efecto³³. El 16 de junio se autorizó

29. *Ibíd.*, p. 286. BENAVENT LLARIO, Rafael. *Evolución política...*, op. cit., pp. 344-348. La visita de Eleanor Roosevelt y Tugwell a los arrabales también aparece referenciada en ÁLVAREZ CURBELO, Silvia. “El diseño del progreso: Henry Klumb y la modernización de Puerto Rico (1944-1948)”. En: VIVONI FARAGE, Enrique (ed.). *Henry Klumb. Una arquitectura de impronta social*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2006, p. 258.

30. PARKER HANSON, Earl. *Transformación: El moderno Puerto Rico*. México D. F.: Editorial Intercontinental, 1957, p. 114.

31. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 168.

32. *Ibíd.*, p. 165.

33. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., p. 279.

| | | | |
|--------------------------|---|------------------------|------------|
| 24 PÁGINAS 3 Centavos | EL IMPARCIAL EL DIARIO ILUSTRADO DE PUERTO RICO | PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN | |
| | | Isla | Extranjero |
| | | 3 meses \$2.50 | \$ 3.50 |
| | | 6 meses | 4.50 |
| | | 1 Año | 8.00 10.50 |

Entered as second class matter at the U. S. Post Office under the act of March 9, 1879.

TOMO II—AÑO 18 SAN JUAN, PUERTO RICO, VIERNES 31 DE MAYO DE 1935. No. 130

LA RECONSTRUCCION ES A BASE DEL PLAN CHARDON

— MUÑOZ MARIN

3

la creación del Comité Interdepartamental para la Rehabilitación Económica de Puerto Rico, encargado de la coordinación de los programas federales que se estaban llevando a cabo, mientras que el 28 de mayo del año siguiente el Plan iniciaba su andadura mediante la fundación de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA), cuya dirección general recayó en la figura de Gruening y, a nivel regional, en Carlos Chardón³⁴. El traslado de la Comisión a la isla supuso la puesta en marcha de la nueva agencia, al mismo tiempo que la coalición de socialistas y unionistas volvía a oponerse a la medida por considerarla peligrosa para los beneficios absentistas, si bien ello no impidió que la PRRA siguiera adelante.

Dicha iniciativa alcanzó un rendimiento fragmentario. Está claro que algunos de los proyectos lanzados desde ella obtuvieron resultados más que satisfactorios, aportando soluciones a carencias básicas relacionadas con las infraestructuras del país, casi inexistentes hasta entonces, sobre todo, en el área rural. Tal fue el caso del programa de electrificación que comenzó a asentarse en buena parte de la isla, así como la compra de la azucarera Lafayette, lo que permitió acudir a otro tipo de recursos para solventar los problemas antes citados. Se produjo, también, el diseño y establecimiento definitivo de la Compañía de Cemento de Puerto Rico, con objeto de cubrir el volumen de las importaciones de este material desde Estados Unidos, a lo que se sumó la fundación de laboratorios universitarios que formarían a técnicos puertorriqueños³⁵. Asimismo, se realizaron estudios de viabilidad para instalar otras industrias, como la de botellas, que satisficiera la demanda de ron, o la de cartón, a partir del uso del bagazo, un derivado

34. PARKER HANSON, Earl. *Transformación...*, op. cit., p. 115.

35. *Ibidem*. VIVAS MALDONADO, José Luis. *Historia...*, op. cit., p. 285.

de la caña de azúcar, aunque estas proposiciones, finalmente, no pasaron del papel. Por último se dispuso la Puerto Rico Self-Help Corporation, que fomentaría las cooperativas, facilitándoles capital para su funcionamiento y administrándolas hasta que éstas hubiesen saldado su deuda con la compañía, puesto que, llegado ese momento, los trabajadores “habrían ya aprendido a someterse a la disciplina fundamental que requiere el éxito”³⁶. Es evidente que la PRRA alentó una tímida industrialización que partía, básicamente, de la intervención directa de un nutrido grupo de expertos locales sobre la economía isleña, siendo la primera ocasión en la que colaboradores del gobierno federal compartían competencias con profesionales de Puerto Rico en asuntos directamente relacionados con la gestión del país.

1.2 El ascenso de un adalid: Muñoz Marín y el arranque de la industrialización

Del apoyo suministrado por el Partido Liberal a las medidas desarrolladas por la agencia, descollaba el nombre de Luis Muñoz Marín. Durante la gestación del Plan Chardón, Muñoz fue invitado a participar en las vistas, sin carácter oficial, es decir, tenía la posibilidad de intervenir en las reuniones pese a no haber sido elegido miembro de la Comisión Puertorriqueña de Normas³⁷. La verdad es que había mostrado una notable afinidad con la idea de materializar el *New Deal* en la isla, por lo que su presencia debió considerarse de sumo interés para debatir cuáles eran los problemas reales de Puerto Rico y qué soluciones demandaban. Con ello, además, se advertía la importancia del carácter político del personaje. Era hijo de una de las mayores figuras de la política insular y había militado en el Partido Socialista de Santiago Iglesias hasta que, convencido de la necesidad de un cambio hacia la modernización del país, decidió dar el salto a las filas del Partido Liberal, capitaneado por Antonio R. Barceló, antiguo Partido Unión del que el propio Muñoz Rivera había sido líder. Tras dirigir el periódico *La Democracia* y fijar su residencia permanente en San Juan, fue elegido, junto a Barceló, senador en las elecciones de 1932, lo que le acercaría todavía más a las políticas emprendidas por la Administración Roosevelt y le haría entablar contactos en Washington³⁸. De cualquier forma, se trataba de un ferviente defensor de la independencia, postura que había sostenido en multitud de ocasiones, tanto en la capital norteamericana como

36. PARKER HANSON, Earl. *Transformación...*, op. cit., pp. 123-124.

37. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 168.

38. LÓPEZ ROJAS, Luis A. *Luis Muñoz Marín y las estrategias del poder (1936-1946)*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2007, p. 45.

en las páginas de su diario, a través de artículos que criticaban la inoperancia federal. No obstante, la PRERA y, especialmente, la PRRA habían significado un avance en los mecanismos de reconstrucción puestos en funcionamiento por la metrópoli, probando la eficacia de las resoluciones sacadas del Plan con el apoyo indiscutible de los liberales. Muñoz Marín era consciente de la repercusión que ambos programas tenían, pero sabía que aún quedaba mucho trabajo por hacer. Al respecto argumentaba la necesidad de priorizar la recuperación económica sobre otras reivindicaciones precedentes que, dadas las condiciones en las que se encontraba Puerto Rico, debían mantenerse en un segundo plano hasta que la situación fuera más estable³⁹. Así, el rechazo al estatus colonial, que permanecía firme en el ideario del Partido Nacionalista y del mismo Partido Liberal, comenzó a alejarse de su pensamiento político, como se verá más adelante.

Las elecciones de 1936 trajeron una nueva victoria de la coalición formada por socialistas y republicanos. Esta derrota de los liberales supuso la expulsión de Muñoz Marín del Partido⁴⁰, pues Barceló y sus partidarios achacaban el fracaso electoral a las ideas expuestas por Muñoz después del fusilamiento de dos nacionalistas en la comisaría de la calle San Francisco, en San Juan. Ciertamente la situación en la isla no podía ser más compleja. Cuatro años antes, el revés sufrido por el Partido Nacionalista en las urnas había endurecido el discurso de Pedro Albizu Campos que, convencido de la imposibilidad de obtener la independencia por medio del voto, había decidido “escalar su militancia”⁴¹. Ello derivó en una violenta campaña de represión lanzada desde Washington, lo que condujo al gobernador Winship a no cejar en su empeño para erradicar cualquier acto o movimiento nacionalista que se produjera en la isla. De esta manera, el 24 de octubre de 1935 la policía, tras una discusión por un arresto, había asesinado a cinco jóvenes en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Tal incidente provocó un enorme revuelo entre los sectores nacionalistas y la reacción inmediata de Albizu, quien culpó directamente a Francis Riggs, coronel de la policía, de las muertes de sus compañeros. Pero el pulso entre los nacionalistas y la metrópoli iría más allá. El 23 de febrero del año siguiente, dos miembros del Partido, Elías Beauchamp e Hiram Rosado, mataron a Riggs en represalia por la matanza de Río Piedras, acción por la que ambos serían ajusticiados algo más tarde en la citada comisaría⁴².

39. *Ibíd.*, pp. 47-48.

40. VIVAS MALDONADO, José Luis. *Historia...*, op. cit., p. 289.

41. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., p. 274.

42. *Ibíd.*, p. 275.



4

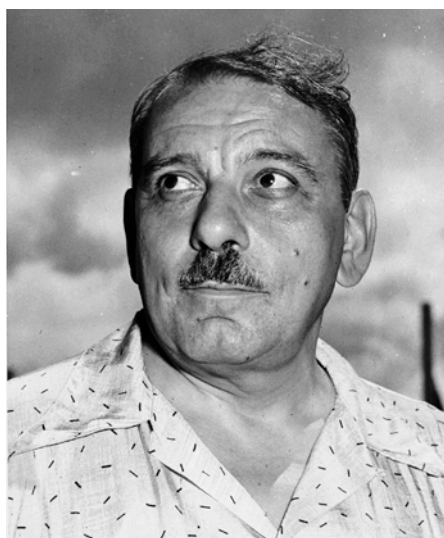
Mientras que la noticia del homicidio del Coronel fue acogida con estupor por la sociedad norteamericana, el entierro de los dos jóvenes fusilados se acompañó de muestras solidarias con la causa independentista, si bien la reacción desde el gobierno continental no se hizo esperar. Una vez conocido el suceso, el senador Millard Tydings presentó una propuesta de ley en el Congreso con el fin de otorgar la inminente independencia de la colonia bajo una serie de condiciones económicas desfavorables⁴³. Esta proposición enfrentó a Barceló y Muñoz Marín, cuyos posicionamientos frente al estatus tomaban cada vez mayor distancia. Cuando el primero declaraba querer la independencia “aunque nos muramos de hambre”, el segundo señalaba que “el proyecto dice a los puertorriqueños que son libres de escoger la independencia, y pinta un cuadro de hambre y de terrorismo. (...) Nada mejor calculado (...) que esta amenaza de independencia con hambre, ruina y destrucción”⁴⁴. Conforme a esta exposición, Muñoz dio inicio a una campaña que pretendía convencer al electorado de que no participase en los comicios de 1936 en señal de repulsa por la iniciativa del senador estadounidense, lo que aumentó las discrepancias con sus compañeros de partido. Dicha actitud, desafiante a los ojos de la vieja guardia liberal, alimentó las discordias dentro del seno del grupo, el cual, según manifestaba el propio Muñoz, tan sólo estaba interesado en conseguir los puestos y camarillas creados a raíz de la PRRA⁴⁵.

Sin embargo, este viraje ideológico empezaba a adoptar un cariz personalista que terminaría caracterizando su futura gestión, tal y como se

43. Ídem.

44. LÓPEZ ROJAS, Luis A. *Luis Muñoz Marín...*, op. cit., p. 51.

45. *Ibidem*, p. 47, nota 65.



5

vio reflejado en una conversación mantenida con Ernest Gruening acerca de los últimos acontecimientos perpetrados por los nacionalistas. Éste le exigía la condena del asesinato de Riggs, censurándole lo que consideraba una falta de disposición de cara a los polémicos avatares del partido de Albizu. Lejos de toda conjetura, Muñoz estimaba que estos hechos eran necesarios para la liberación de Puerto Rico, por lo que buscaba “tomar una visión a largo plazo para contemplar el destino de nuestro país”. La respuesta de Gruening, que afirmaba temer que, en lugar de ello, éste “contemplara el destino de Muñoz Marín”, tropezaba con la convicción de un líder con un proyecto nítido con el que construir un nuevo orden político. Muñoz, efectivamente, sentenció que su destino y el de su país eran “inseparables”⁴⁶. Y no se equivocaba.

En 1937, tras su destitución del Partido Liberal, Muñoz desapareció de la vida pública, pasando una temporada en las montañas, donde mantuvo una relación más estrecha con los jíbaros, una de las clases más pobres de la isla. Fue en este momento cuando el cambio de rumbo que llevaba abordando tiempo atrás se consolidó de forma rotunda. Definitivamente, consideraba que el principal problema de Puerto Rico era la, todavía, lamentable coyuntura económica y, como se mencionó, cuestiones como la lucha por el estatus de la colonia tendrían que dejarse a un lado hasta que la economía isleña presentara signos visibles de mejora⁴⁷. Para lograr su objetivo captó el apoyo de diferentes sectores sociales “cansados del monocultivo azucarero, el desempleo, el hambre y las malas condiciones

46. *Ibidem*, p. 45, notas 27, 33 y 34. Este diálogo fue recogido por el propio Gruening en su libro *Many Battles*, publicado en 1973.

47. VIVAS MALDONADO, José Luis. *Historia...*, op. cit., p. 291.

de salud y vivienda”⁴⁸. Un año más tarde, alejado de los intereses de sus antiguos compañeros de organización y con objeto de situarse una vez más a la cabeza de la política puertorriqueña, fundaría el Partido Liberal, Neto y Auténtico, que, posteriormente, pasaría a denominarse Partido Popular Democrático. Sin duda la situación política era la más idónea para la aparición de una nueva corporación. Barceló había muerto este mismo año, agudizando la crisis liberal de las últimas elecciones; Pedro Albizu, acusado de incitar el homicidio del coronel Francis Riggs, fue enviado a la prisión de Atlanta, en el estado de Georgia; por su parte, Rafael Martínez Nadal, líder de los republicanos, se enfrentaba a la inevitable división en las filas de su partido; también, Santiago Iglesias, paladín del Partido Socialista, moría en 1939 luego de una enfermedad al regreso de un viaje⁴⁹. Así, sumergido en un cambio generacional, el escenario político ofrecía una oportunidad inigualable para que la formación de Muñoz Marín ascendiera en su camino hacia el poder administrativo.

A pesar de todo, los comicios de 1940 no dieron una mayoría absoluta al PPD, si bien Muñoz pasó a ocupar la presidencia del Senado, que completaba la coalición de republicanos y socialistas así como una nueva organización, el Partido Unión Tripartita⁵⁰. El programa presentado por los populares continuaba el tono de las medidas que se habían efectuado hasta la fecha, recuperando, incluso, aquellas que se habían incluido en el Plan Chardón y que no llegaron a implantarse finalmente, como fueron la instauración de fábricas de botellas y cartón, la total modernización de las infraestructuras para llevar luz y agua a las zonas rurales y el reparto de la tierra entre los agricultores, en contraposición a las azucareras absentistas, que seguían controlando casi la totalidad de los campos de cultivo. Además, la aprobación de muchos de estos puntos en el Congreso no resultaría demasiado compleja, pues la sintonía de Washington con el nuevo ejecutivo era evidente. El sucesor del gobernador Winship, Patrick Leahy, concentraba sus esfuerzos en evitar un rebrote nacionalista, del mismo modo que vislumbró la posibilidad de aumentar el uso militar de la isla y sus habitantes, teniendo en cuenta que un año antes la Segunda Guerra Mundial había estallado en territorio europeo y Puerto Rico se estimaba como un lugar estratégico de enorme interés en el Caribe para la defensa del Canal de Panamá y los negocios de Estados Unidos

48. SCARANO, Francisco. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*. San Juan: McGraw-Hill, 1993, p. 814.

49. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., p. 284.

50. SCARANO, Francisco. *Puerto Rico...*, op. cit., p. 818.

en la zona⁵¹. A este respecto el Partido Popular, cuyo número uno había sido uno de los principales defensores del *New Deal* y la PRRA, no constituía un peligro para Roosevelt, más bien al contrario⁵². La cooperación entre la colonia y la metrópoli sería una constante a lo largo de dos décadas, intensificándose con el nombramiento de un viejo conocido, Rexford Guy Tugwell, como gobernador insular el 19 de septiembre de 1941, mes y medio después de ser investido rector de la Universidad de Puerto Rico⁵³.

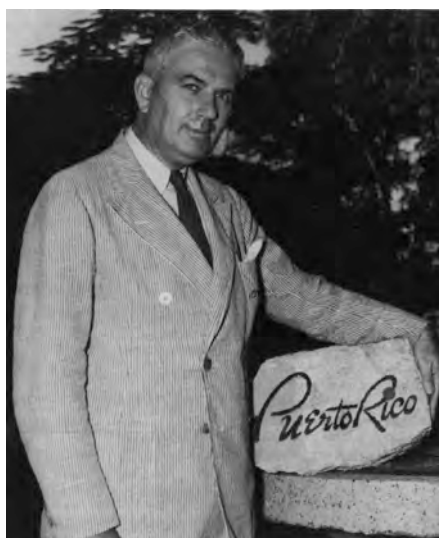
Poco antes de la llegada de Tugwell a La Fortaleza, Muñoz Marín dio el pistoletazo de salida a su proyecto político mediante la creación, entre otras, de tres corporaciones públicas, la Autoridad de Tierras, la Junta de Salario Mínimo y la Autoridad de Fuentes Fluviales. La primera era consecuencia de la aprobación de la denominada Ley de Tierras, un avance más ambicioso de los preceptos estipulados en el Plan Chardón sobre la distribución de parcelas entre pequeños campesinos. La Autoridad funcionaba como un órgano encargado de expropiar las extensiones que sobrepasaran un número concreto de acres, de manera que la adjudicación de terrenos se distribuiría proporcionalmente en función de las obligaciones o necesidades del beneficiario. Por otro lado, si la Junta de Salario Mínimo fijaría los sueldos que las industrias debían pagar a los trabajadores, la Autoridad de Fuentes Fluviales consiguió, progresivamente, desarrollar una red que abasteciera al país de energía eléctrica y agua por medio de acueductos y alcantarillado, instalando tendidos de líneas de servicio en valles y montañas que ayudaron a iluminar territorios prácticamente olvidados y a impulsar la maquinaria que aceleraría el ritmo de producción⁵⁴. Tales iniciativas, algunas de las cuales gozaron del beneplácito de la Corte Suprema de Estados Unidos, fueron recibidas con fervor aunque la opinión general reclamaba cambios más profundos. La realidad es que, a partir del mes de septiembre, el equipo compuesto por Muñoz Marín y el nuevo gobernador haría llegar una rápida respuesta a estas peticiones, originando una primera etapa de transformaciones cruciales.

51. *Ibidem*, p. 814. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 203.

52. Tras la tercera reelección de Roosevelt como presidente de los Estados Unidos, Muñoz Marín le felicitó personalmente en una carta, aprovechando la ocasión para explicarle el plan que el PPD estaba poniendo en marcha. Roosevelt le contestaría en los siguientes términos: "Aprecio especialmente su promesa de cooperación, y aseguro a usted que esta administración está dispuesta a hacer cuanto se halle de su parte para ayudar a que se encuentre una solución a los problemas de Puerto Rico". Véase PARKER HANSON, Earl. *Transformación...*, op. cit., p. 155.

53. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 202.

54. *Ibidem*, p. 205. VIVAS MALDONADO, José Luis. *Historia...*, op. cit., p. 294.



6

En su discurso inaugural Tugwell planteó los dos aspectos primordiales en los que basaría su gestión al frente del gobierno local, es decir, la justicia social y la planificación. Ambos venían determinados por la naturaleza pragmática del dirigente, que consideraba la pobreza imperante en el país como el elemento primordial que impedía la aplicación de estos conceptos. Con ello venía a reforzar las líneas maestras sobre las que sustentaría su mandato, puesto que dentro de sus objetivos prioritarios constaban la obtención de salarios más elevados, la creación de empleo suficiente para calmar una demanda cada vez mayor, un programa educativo, más la mejora de las condiciones higiénicas en las ciudades y la obtención de fondos para la construcción de viviendas para los más desfavorecidos. A este último respecto se imponía la crudeza de los asentamientos situados en el extrarradio y en el propio corazón de la capital. Efectivamente, los arrabales existentes en San Juan ofrecían la cara más amarga de la escasa repercusión de las actuaciones norteamericanas en Puerto Rico llevadas a cabo hasta entonces. Pese al empeño empleado desde la División de Erradicación de los Arrabales, su crecimiento no menguó con la entrada del nuevo grupo de gobierno, al igual que las experiencias de la Autoridad sobre Hogares, creada para “remediar las residencias inseguras e insalubres de las familias de bajos recursos”⁵⁵, se verían limitadas algo más tarde. En las páginas de *The Stricken Land*, las memorias escritas durante su periodo de gobernación, Tugwell hacía referencia a este problema con las siguientes palabras: “Qué evidencia asombrosa del fracaso de nuestros esfuerzos para rebasar, con proyectos de vivienda y obras públicas, las fuerzas de desintegración que tanto imperan en la isla [...] En la actualidad, quizás lo más tormentoso para un administrador público es la ola creciente de arrabales”⁵⁶.

55. ÁLVAREZ CURBELO, Silvia. “El diseño del progreso...”, op. cit., 270.

56. Esta situación fue recogida en un reportaje de la revista *Life* en su número del

Ante la complicada situación se decidió crear varias agencias, que junto a las citadas anteriormente trazaban el nuevo mapa ideado por el ejecutivo con objeto de lograr una sociedad más justa y organizada. Una de ellas fue la Junta de Planificación, Urbanización y Zonificación, dirigida por Rafael Picó, cuyo cometido consistía en la elaboración de un plan de desarrollo que, por una parte, marcaría los pasos para regular el crecimiento económico y, por otra, administraría el incremento de las ciudades, así como el uso del suelo⁵⁷. La intención perseguida por Tugwell y el PPD era la de conseguir radicar una dirección general desde la que se integraran todas las funciones del gobierno, lo que abarataba los costes de muchos programas proyectados y llevados a cabo por las corporaciones públicas al concentrar los poderes en un solo organismo. En este sentido la Junta emprendió acciones especialmente significativas como, por ejemplo, el Plan de Seis Años, “que identificaba los objetivos de la política pública y el destino de los presupuestos”, algo sin lo que, según indicaba Picó, “nunca sabremos cabalmente lo que somos ni a donde vamos”⁵⁸.

1.3 Entre el “milagro económico” y el nuevo paisaje industrial: la construcción del Estado Libre Asociado

No obstante, el salto definitivo hacia la configuración de un paisaje fabril se produjo en 1942 con la fundación de la Compañía de Fomento de Puerto Rico, una corporación independiente que aspiraba a la erección y explotación de fábricas por parte de la administración insular. Teodoro Moscoso, un farmacéutico de Ponce y hombre de confianza de Muñoz Marín, fue nombrado gerente general, asumiendo la responsabilidad de dirigir la Compañía a lo largo de la legislatura. Los objetivos de la misma fueron concretados en varios puntos que, en esencia, avalaban una serie de soluciones que ayudaran a paliar las carencias provocadas por el monopolio absentista⁵⁹. De tal manera, se otorgó un mayor énfasis a la investigación con el fin de utilizar productos naturales de la isla para su posterior distribución en ella, si bien se acentuó el desarrollo de otro conjunto de estudios dirigidos al mercado de exportación en la metrópoli,

8 de marzo de 1943, en el cual se comparaba a Puerto Rico con un “pozo séptico”, además de calificar a la isla como una “desgracia para Estados Unidos”. Véase *Ibíd.*, pp. 268-269.

57. *Ibíd.*, p. 260.

58. *Ibíd.*, p. 263.

59. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., p. 288.



7

que empezaba a sentir los efectos de la guerra en Europa. También, un laboratorio de diseño sería el encargado de proporcionar la ayuda necesaria para la producción de artículos confeccionados con materia prima local, activando un interés por captar la participación de inversores y capitales puertorriqueños que potenciaran las capacidades existentes en el territorio⁶⁰. Este modelo de funcionamiento fue tomado de la Corporación de Fomento de la Producción de Chile, que había sido inaugurada poco antes como la institución responsable de impeler la productividad nacional⁶¹. En esta circunstancia insistió Muñoz repetidas ocasiones, pues la tarea de afrontar el control sobre las nuevas industrias se juzgaba imperiosa para un preciso fortalecimiento de la economía. Así, la primera intervención de Fomento llegó con la compra de la Compañía de Cemento de Puerto Rico, adscrita a la PRRA, mediante la cual se suministrarían buena parte de los materiales para la edificación de nuevos inmuebles, seguida de cuatro fábricas más que darían comienzo a una actividad manufacturera inédita en el país.

Dichas operaciones fueron financiadas a través del denominado Banco de Fomento Industrial. Al contrario de las prácticas habituales de las entes privadas establecidas en la colonia, que solamente concedían créditos a empresas dedicadas a sectores cuya rentabilidad estaba asegurada, esta entidad favoreció la concesión de préstamos a todas aquellas industrias, en proceso de creación o recién inauguradas, que podían servir de apoyo a las directrices de producción y desarrollo señaladas por Tugwell y los populares con el propósito

60. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., pp. 207-208.

61. PARKER HANSON, Earl. *Transformación...*, op. cit., p. 162.

De hecho, la práctica ausencia de industrias, la casi total dependencia del trabajo en el campo y el aislamiento provocado por la agresión constante del enemigo alemán impidieron que, en un primer momento, surgiera la prosperidad y unas afortunadas condiciones de empleo que sí se estaban creando en la metrópoli. Además, la producción textil y de frutas cítricas, que junto al azúcar había sustentado una parte relevante de la economía local hasta la fecha, se vio mermada por las dificultades del transporte, lo que condujo a la destrucción de puestos de trabajo. Sin embargo, la privilegiada situación de la isla y, por tanto, su cualidad de sede del Departamento Militar de las Antillas condicionó el apoyo de la Casa Blanca a las reformas de Tugwell y Muñoz Marín, pues sabían “que una población civil hambrienta y sin empleos representa un grave problema militar en un lugar de importancia estratégica”.

A pesar de ello, y como resultado del conflicto, el ron puertorriqueño halló un mercado muy notable en Estados Unidos debido, en buena medida, a una cuantiosa reducción en la fabricación de whisky y otras bebidas alcohólicas, imprescindibles para el “esfuerzo de guerra”⁶⁵. De este modo, se revisaron definitivamente la mayor parte de los estudios compuestos por la PRRA para el establecimiento de nuevas industrias que sustituyeran las importaciones continentales, tal y como se había planteado en el programa electoral de 1940. Así, a la Compañía de Cemento de Puerto Rico se sumaron una fábrica de vidrio, una de cartón, otra de zapatos y una última de materiales de construcción realizados con arcilla, descartando otros planes no viables como fue, por ejemplo, la elaboración de levadura y aceite vegetal⁶⁶.

La planificación de la Corporación de Vidrio y de la Corporación de Papel y Pulpa de Puerto Rico tuvo lugar durante el mes de febrero de 1943, si bien la construcción de la planta para la primera no se iniciaría hasta mayo. En origen, un proyecto para la fabricación de botellas que satisficiera el mercado de ron parecía ser una apuesta segura. La amplia demanda estadounidense y la utilización de mano de obra local hacían de ella una opción firme con la que productores e incluso el propio gobierno, por medio de los impuestos recaudados, podían obtener copiosos beneficios. Desgraciadamente, las complicaciones surgidas a raíz de la guerra impidieron que el éxito de la Corporación fuera más allá de estas expectativas. Frente a los buenos propósitos de Fomento se interponía la perseverancia de las acometidas submarinas, que obstaculizaban el paso de las embarcaciones

65. *Ibíd.*, p. 160.

66. Un resumen muy ilustrativo de todas ellas puede encontrarse en *Ibíd.*, p. 162.

que portaban la maquinaria precisa para el arranque de la fábrica. Asimismo, habida cuenta que los salarios de los empleados serían, presumiblemente, inferiores a los norteamericanos, los empresarios de Estados Unidos se mostraron reacios a esta iniciativa, argumentando que esta competencia desleal podía suponer un riesgo de cara al futuro⁶⁷. Tras la apertura de la planta en enero de 1945 los trabajadores comenzaron una huelga que duraría hasta junio de ese año, lo que unido a problemas de control de calidad motivados por la inexperiencia de sus operarios auspició un primer fracaso de la compañía⁶⁸.

Por su lado, la Corporación de Papel y Pulpa no corrió mejor suerte. Los inevitables retrasos en el envío de los equipos de trabajo así como el mal estado en el que estos se encontraban demoraron el principio de la producción, que arrancó en mayo de 1946, dos años después de emprender la construcción del inmueble que albergaría la fábrica. La Corporación había sido diseñada con el objetivo de ejecutar tableros a partir del reciclaje de desperdicios de papel y bagazo de caña, los cuales serían vendidos posteriormente a la Corporación de Envases de Puerto Rico, un organismo privado dedicado a la realización de cajas que suplieran los encargos derivados de la industria del ron. Mediante el uso de éstas, además, se reducía el tonelaje marítimo indispensable para el traslado de mercancías a la colonia como alternativa a las limitaciones impuestas por el conflicto bélico. Curiosamente, esta determinación se vio frustrada en un escaso lapso de tiempo por dos hechos que apuntaban al boicot de la Corporación por parte de ciertas secciones locales. Los empresarios del sector rehusaron almacenar sus residuos con la única finalidad de proveer a una entidad gubernamental, optando por destruirlos aunque ello implicara la pérdida de ingresos complementarios, de igual manera que la Corporación de Envases, propiedad de un miembro de un partido de la oposición, terminaría decantándose por la importación de artículos para la elaboración de sus recipientes a fin de evitar la compra de este mismo género⁶⁹.

67. Dicha creencia se extendió a lo largo de las décadas de 1940 y, sobre todo, 1950, provocando la protesta continuada de sectores y sindicatos norteamericanos, que no cesaban de reiterar lo injusto del caso. Muñoz Marín dejó constancia de la buena voluntad de la iniciativa industrial: “No es la filosofía del gobierno que presido el buscar que se cierren fábricas en el Norte para abrirlas en Puerto Rico. Puerto Rico es parte de la economía de Estados Unidos, y el cerrar fábricas allá perjudica acá, como el impedir que se abran acá perjudica allá”. Véase *Ibíd.*, p. 187.

68. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 209.

69. *Ibíd.*, pp. 210-211.

Con contratiempos similares a los aludidos se enfrentaron también la Compañía de Zapatos y Cuero, y la Corporación de Productos de Arcilla de Puerto Rico. Ambas principiaron sus actividades en febrero y agosto de 1947, respectivamente, pese a que la edificación de sus instalaciones se abordó en 1945, una vez concluida la guerra. La manufactura de zapatos se había tanteado como un requisito básico para el avance de las condiciones higiénicas en la isla, por lo que su confección masiva reclamaba una abundante mano de obra y, en consecuencia, un mayor adiestramiento de los trabajadores. Pronto, las aspiraciones locales de la Compañía se dirigirían hacia un mercado de exportación que le permitiera acrecentar sus operaciones comerciales, alcanzando a comienzos de 1948 un cúmulo de ganancias que presagiaba un porvenir más que prometedor⁷⁰. De forma paralela, la Corporación de Productos de Arcilla consiguió responder a las peticiones de la ferviente industria de la construcción con el suministro de azulejos vidriados, primero, para, más tarde, continuar a través del abastecimiento de lavabos, tazas para retretes, tejas, canales de desagüe y tubos de alcantarillado⁷¹. El programa llevado a cabo por el gobierno por medio del Comité para Diseño de Obras Públicas había apostado por la proyección de obras tales como hospitales, centros de salud, comedores, escuelas o viviendas de bajo coste, que lógicamente requerían de estos elementos para su correcto funcionamiento⁷². Con todo, la cobertura de esta demanda no sería inmediata. El impulso definitivo de la Corporación llegaría al superar los controles de calidad exigidos por la administración, pues durante sus primeros años de vida se pusieron de relieve los múltiples defectos de las piezas, fruto, sobre todo, de la impericia de sus obreros.

La apuesta de Fomento por las cuatro fábricas comentadas, al igual que la acción de la industria cementera, marcó, sin duda, los derroteros de la política popular a lo largo de la década. En noviembre de 1944, apenas unos meses antes del final de la Segunda Guerra Mundial, el PPD, apoyado por el gobierno demócrata estadounidense, había ratificado su triunfo en las urnas gracias a las medidas que estaban haciendo posible el fenómeno de la industrialización. Unido a ello, el éxodo rural hacia la ciudad señalaba las pautas de un intento de cambio hacia una sociedad

70. *Ibíd.*, p. 211.

71. PARKER HANSON, Earl. *Transformación...*, op. cit., p. 162.

72. Un arquitecto alemán, Henry Klumb, sería invitado por el gobierno para dirigir el Comité, tras haber pasado una temporada con Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos. La aportación de las ideas y proyectos de Klumb a la arquitectura puertorriqueña fue decisiva para su posterior desarrollo. Para una visión general de su trabajo en la isla, es de obligada consulta VIVONI FARAGE, Enrique (ed.). *Henry Klumb...*, op. cit.

predominantemente urbana, enfrentándose, por otra parte, al desempleo y la emigración al continente⁷³. De hecho, esta evolución social se había visto reflejada en el papel desempeñado por la mujer, que pasaba de la dedicación a las labores domésticas, la producción textil en pequeños talleres caseros y unas pésimas condiciones de trabajo a encabezar la mano de obra asalariada del país. El reclutamiento de soldados puertorriqueños a partir de 1941 avivó, igualmente, el posicionamiento femenino como autoridad familiar⁷⁴, lo que forjó las mentalidades de la era que se abría paso bajo el indiscutible liderazgo de Muñoz Marín. Mas, como se verá a continuación, un nuevo giro conduciría la política del dirigente y su partido en otra dirección. Lejos ya de estas primeras incursiones industriales, la aparición norteamericana en el recién estrenado escenario económico iba a sentar las bases del futuro del país caribeño.

En enero de 1945 la Compañía de Fomento había barajado la posibilidad de levantar varios edificios con el fin de que fueran utilizados por empresas privadas, siendo aprobada una resolución que autorizaba la aportación de fondos para la construcción de los mismos. Si la austeridad causada por la guerra no permitió ir más allá de lo plasmado sobre el papel, poco después de su finalización se propuso desarrollar un programa de prestaciones públicas para las entidades foráneas que decidieran instalarse en Puerto Rico. De tal modo, las denominadas Ayudas al Desarrollo Industrial –AID, por sus siglas en inglés– favorecerían las acciones comerciales de estas corporaciones al financiar tanto la erección de la sede en la isla como la reducción de las rentas dentro de ella, si bien los inmuebles serían alquilados o vendidos para su uso al ente receptor, por un valor menor de su precio de mercado⁷⁵. Resulta evidente que con ello se establecía un primer ensayo con objeto de atraer los grandes capitales estadounidenses a la colonia, los cuales se habían multiplicado copiosamente gracias al fructuoso negocio bélico desplegado en el continente durante la contienda. Ni la publicidad emitida desde la oficina de Fomento en Nueva York ni los anuncios publicados en la prestigiosa revista *Fortune* consiguieron captar la atención de un número notable de empresas, aunque sí se recibieron comunicaciones que solicitaban información acerca de los beneficios y ventajas que podían obtenerse con dichas ayudas⁷⁶.

73. La emigración de puertorriqueños a Estados Unidos ha sido ampliamente abordada por SCARANO, Francisco. *Puerto Rico...*, op. cit., pp. 856-879.

74. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., p. 290.

75. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 226.

76. Ídem.



9

Al mismo tiempo, una oleada de transformaciones asolaba La Fortaleza. En 1946 Tugwell había renunciado a su cargo de gobernador a favor de Jesús T. Piñero, miembro del PPD, comisionado residente en Washington y partidario entusiasta de Muñoz Marín⁷⁷. Es probable que esta dimisión fuera provocada por la actitud de sus enemigos en el Congreso de los Estados Unidos, quienes solían someter sus propuestas a un pertinaz bloqueo que, simultáneamente, derivaba en una situación perjudicial para Puerto Rico. Asimismo, la decisión de desistir de su cargo debía estar fundamentada en una antigua aspiración fraguada durante su mandato. El deseo de Tugwell de dar a sus conciudadanos la oportunidad de elegir a su propio gobernador había llegado hasta el presidente Harry S. Truman, pero ello no fue suficiente para que tal propuesta se consumara⁷⁸. Lo cierto es que su persuasión tan sólo alcanzó a poder situar en su puesto a un individuo nacido en la isla, si bien éste continuaría siendo designado desde la metrópoli. De esta forma, Piñero venía a convertirse en el primer dirigente puertorriqueño nombrado bajo la administración colonial. Sin embargo, su mandato no sería más que una breve etapa de transición.

Un año más tarde era aprobada en el Congreso una enmienda a la Ley Jones, en la que se confería a los puertorriqueños el derecho a escoger su próximo regidor⁷⁹. Cinco fueron los candidatos al puesto en las elecciones celebradas en 1948, entre los que destacaba, con voz propia, el nombre de Luis Muñoz Marín. A lo largo de la campaña éste había defendido las

77. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., p. 288.

78. PARKER HANSON, Earl. *Transformación...*, op. cit., p. 167.

79. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., p. 297.

decisiones tomadas al frente del Senado, prometiendo “solamente una mayor oportunidad de luchar a lo largo del pedregoso y difícil camino cuesta arriba [...] comenzado en 1941”⁸⁰. Con actitud unánime, la prensa y la radio nacionales controladas por la oposición se postularon en su contra a través de una maniobra de descalificaciones hacia su persona. No obstante, el recuento de votos ratificó la confianza que la población había depositado en el aspirante popular siete años atrás. El 2 de enero de 1949 la ceremonia de investidura como primer gobernador electo de Puerto Rico confirmaba el indiscutible liderazgo de Muñoz, que habló de “una actitud, una norma y una manera” y de su concepto de industrialización en los siguientes términos: “Continuaremos dando amplias oportunidades a industrias nuevas y preferiremos que sea la iniciativa privada la que las establezca y desarrolle siempre que cumpla las responsabilidades públicas que conlleva toda acción que afecta a la vida de muchos”⁸¹.

Antes de su nombramiento, Muñoz Marín había hecho efectivas estas palabras mediante la aplicación de su renovada estrategia política, bautizada como Operación Manos a la Obra. El relativo éxito de las citadas Ayudas al Desarrollo Industrial indujo a la Administración insular a potenciar una legislación que facilitara aún más el asentamiento de inversionistas extranjeros. Así, la Ley de Incentivos Industriales eximía a las nuevas industrias privadas del pago de impuestos sobre ingresos, maquinaria, propiedad y materias primas por un periodo de diez años, del mismo modo que, tal y como se indicó, el gobierno ofrecería el subsidio de las instalaciones, sueldos más bajos que en la metrópoli y una coyuntura estable que no atentara contra los intereses norteamericanos en Puerto Rico⁸². A ello se sumaron otras iniciativas como fueron las dos reorganizaciones de la Compañía de Fomento, llamada Compañía de Fomento Industrial –PRIDCO, por sus siglas en inglés–, y, más tarde, Administración de Fomento Económico, además de una campaña intensiva de promoción en el continente basada en la denominada “industrialización por invitación”⁸³, que ayudaría a polarizar el patrimonio de aquellas empresas que buscaran

80. PARKER HANSON, Earl. *Transformación...*, op. cit., p. 167.

81. *Ibidem*, pp. 186-187.

82. SCARANO, Francisco. *Puerto Rico...*, op. cit., p. 849-850. Una ley similar propuesta en 1944 había sido vetada por Tugwell, pues consideraba que lo necesario era realizar una gestión local y modernizar la agricultura, no buscar un capital externo que, pasado el tiempo, no ayudaría a cimentar el sistema industrial. Véase CATALÁ OLIVERAS, Francisco A. “Desarrollo económico de Puerto Rico: dependencia de senda y encapsulamiento ceremonial”, *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 17, 2007, pp. 64-65.

83. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 229.



10

una oportunidad atractiva para iniciar sus actividades. Está claro que el lanzamiento de estas proposiciones anteponía un rápido crecimiento económico, resumido en el lema “la batalla por la producción”, a la anhelada justicia social preconizada por Tugwell. La caída en las ventas del ron puertorriqueño y el reaprovechamiento de las infraestructuras levantadas durante la contienda motivaron esta prioridad, que se vio especialmente fortalecida a través de la compra de las cinco corporaciones públicas por la Compañía Joyce y el millonario grupo empresarial dirigido por Luis A. Ferré, ubicado en Ponce⁸⁴.

Por otra parte, el arranque de Manos a la Obra en 1947 propulsó una imagen de la colonia como enclave turístico privilegiado. El antiguo deseo del ex gobernador Winship de convertir la isla en un destino paradisíaco se vio reavivado por los importantes beneficios que el turismo podía reportar al esfuerzo gubernativo⁸⁵. Diferentes condicionantes como el clima estival presente todo el año, el frondoso paisaje del interior, la singularidad de sus playas y la calma situación política auspiciada por el PPD fueron tenidos en cuenta con la finalidad de incrementar el rol de Puerto Rico como modelo de desarrollo y lugar de descanso para los viajeros estadounidenses. De hecho, la propia Compañía de Fomento había convocado un concurso con el objetivo de materializar una construcción que diera respuesta a esta nueva demanda, pues “los turistas no irían a Puerto Rico en número apreciable sino hasta que hubiera allá buenos hoteles”⁸⁶. Para la ocasión se invitó a tres estudios

84. *Ibíd.*, pp. 233-234. PARKER HANSON, Earl. *Transformación...*, op. cit., pp. 214-215.

85. *Ibíd.*, p. 223.

86. *Ibíd.*, p. 216.



11

locales de arquitectura, Toro, Ferrer y Torregrosa, Schimmelpfenning Ruiz y González, y The Office of Henry Klumb, presentándose junto a ellos Frederick Seelman y B. Robert Swartburg, de Miami y Palm Beach, respectivamente. Los diseños inspirados en el Renacimiento español expuestos por estas dos últimas firmas fueron desechados a favor del proyecto de Toro, Ferrer y Torregrosa, el cual, según expresó Moscoso, “enfataría los aspectos del ‘good old USA’ de la situación puertorriqueña –lo moderno y eficiente- más que lo curioso y pintoresco”⁸⁷. La Corporación de Hoteles Hilton sería la encargada de gestionar el flamante edificio, atendiendo siempre a una leve participación gubernamental en las ganancias que ayudaría a garantizar la inversión. Y no sólo eso. Con el paso del tiempo el llamado Caribe Hilton sería, además, uno de los principales clientes de una industria dedicada a un arte que comenzaba a renacer: la cerámica.

Los acontecimientos políticos marcaron especialmente el inicio de esta etapa. Si la elección de Muñoz Marín como gobernador había constituido un avance respecto a las relaciones de dependencia de Puerto Rico con la Casa Blanca, pronto se comprobó que el debate en torno al estatus colonial de la isla tenía que ser resuelto cuanto antes. Como se vio, el dirigente popular había relegado dicha cuestión a un segundo plano con el fin de concentrar los esfuerzos del Partido en el crecimiento de la economía y, por consiguiente, la mejora de la calidad de vida⁸⁸. Por otro lado, ya en junio

87. ARCHIVO de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico. *Hotel Caribe Hilton*. (<http://www.periferia.org/architecture/tf2s.html>) (consultado el 22 de octubre de 2009). Una breve reseña de este edificio y la proliferación de hoteles aparece también en FERNÁNDEZ, José A. *Architecture in Puerto Rico*. New York: Architectural Book Publishing Company, 1965, pp. 73-74.

88. OSTOLAZA BEY, Margarita. “Puerto Rico: síntesis de su conformación en el siglo

de 1946, Muñoz había expresado mediante dos artículos publicados en *El Mundo* su convicción acerca de la inviabilidad de la independencia, al igual que juzgaba imposible la posibilidad de la estadidad, es decir, la entrada del país como el estado número cincuenta y uno de los Estados Unidos. Así, su planteamiento residía en una opción intermedia a la que denominó “Pueblo Asociado de Puerto Rico” y que, en su opinión, permitiría continuar con el progreso de las medidas tomadas por el PPD hasta que llegara un momento favorable para adoptar una “decisión final razonable”⁸⁹. De este modo, el 4 de julio de 1950 el presidente Truman aprobaba la Ley Pública 600, que otorgaba el derecho a los puertorriqueños de redactar su propia constitución, siendo creada una convención constituyente, presidida por Antonio Fernós Isern, que se encargaría de su elaboración. Aunque un primer borrador fue alterado en dos de sus puntos por algunos congresistas, finalmente la Constitución sería aprobada por mayoría tras el referéndum electoral celebrado en marzo de 1952. Con la oposición de algunos grupos políticos, el Estado Libre Asociado de Puerto Rico fue inaugurado el 25 de julio, el mismo día que, cincuenta y cuatro años antes, las tropas norteamericanas habían empezado la invasión del país por las costas de Guánica⁹⁰.

20: aspectos ideológicos, políticos, económicos y socioculturales del proceso”. En: DI NÚBILA, Carlos; RODRÍGUEZ CORTÉS, Carmen (antólogos). *Puerto Rico. Sociedad, cultura y educación*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2003, p. 142.

89. DIETZ, James L. *Historia económica...*, op. cit., p. 253.

90.. *Ibidem*, p. 255.

Listado de imágenes, capítulo 1

1. Francisco Rodón, *Luis Muñoz Marín* (1975).
2. Franklin Delano Roosevelt.
3. Portada del diario *El Imparcial* publicado el 31 de mayo de 1935 donde se informa acerca del Plan Chardón.
4. Luis Muñoz Marín depositando su voto.
5. Luis Muñoz Marín.
6. Rexford Guy Tugwell.
7. Teodoro Moscoso en un discurso sobre los logros del programa del programa de industrialización en Puerto Rico (1956). Biblioteca Digital Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
8. Cartel de la División de Cinema y Gráficas en el que se muestra el impulso industrial llevado a cabo por el gobierno del PPD. Robert Gwathney, *Por el mandato del pueblo Puerto Rico desarrolla nuevas industrias* (1947).
9. Muchachos repartiendo periódicos donde se anuncia el nombramiento de Jesús T. Piñero como gobernador.
10. Teodoro Moscoso (primero por la izquierda) y Luis Muñoz Marín (segundo por la derecha) en un acto para la construcción de una fábrica de Fomento.
11. Maqueta para la construcción del hotel Caribe Hilton (ca. 1950).





CAPÍTULO 2.

ENTRE EL ARTE, LA INDUSTRIA Y LA ARTESANÍA: PROYECTOS PARA EL RENACIMIENTO DE LA CERÁMICA (1938-1970)

“La conciencia de los materiales, propia del artesano, (...) muestra la manera en que trabajadores anónimos pueden dejar huellas de sí mismos en objetos inanimados”¹.

La irrupción de la industria fue crucial para el desarrollo de la cerámica puertorriqueña. Lo que en un principio se constituyó como respuesta a una serie de necesidades cotidianas, con el tiempo entraría a formar parte del imaginario artístico de la isla. A pesar de los datos dispersos hallados hasta el momento, puede afirmarse que sería la aparición de fábricas dedicadas a la producción de objetos de barro lo que iría asentado, paulatinamente, una sensibilidad hacia estas creaciones. Hay que tener presente que la producción de vajillas de loza se presentaba como un recurso de sumo atractivo para el abastecimiento de utensilios domésticos, cuya demanda vendría a aumentar significativamente debido a la necesidad provocada por la Segunda Guerra Mundial². Más tarde, el “milagro económico” impelido desde la Compañía de Fomento con la Operación Manos a la Obra mantendría esta situación a flote gracias a sus programas de exención de impuestos, que atraerían la atención de algunas firmas norteamericanas hasta conformar un conglomerado de proyectos con destinos francamente inciertos, pero con la atención siempre puesta en la evolución del medio.

Asimismo, no debemos olvidar que, en buena medida, estos hechos habrían de implicar la recuperación de una disciplina caída en desuso después de 1898. Aun considerando la relevancia del pasado prehispánico y la calidad excepcional de sus obras en barro, la realidad es que la cerámica funcional apenas había tenido eco a lo largo de las primeras décadas del siglo. La irrupción de los Estados Unidos había extinguido algunos de los talleres alfareros activos en la isla, en beneficio de la importación de piezas industriales a bajo coste desde la metrópoli. Tan sólo el trabajo de un obrador ponceño, perteneciente a la familia Bigay, así como la existencia de una fábrica de ladrillos y tejas fundada por un grupo de españoles en Las Piedras,

1. SENNET, Richard. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009, p. 22.

2. Al respecto, véanse las pp. 45 y ss. del capítulo 1 de este trabajo.

al este de la isla, mantendrían una tímida productividad que, alrededor de 1930, abastecería a varias localidades de enseres tales como útiles de cocina, cazuelas, cántaros o tinajas³. Ante esta situación, comenzarían a proliferar los pequeños negocios de alfarería localizados en los hogares de los operarios, si bien otros optarían por vender sus productos en los pueblos más cercanos, caso de Tomás Díaz Rivera, quien, con motivo de su nombramiento como maestro artesano del año 1989 y tras una trayectoria más que reconocida, recordaría sus viajes con “una carreta y un par de caballos (...) vendiendo vasijas, ollas, platos, anafres, jarrones y otros utensilios”⁴.

Sin embargo, lo habitual será hallar noticias acerca de la instalación de facilidades en distintos municipios, y la cubrición de puestos de trabajo por parte de tales corporaciones. Un claro ejemplo lo define el escritor Miguel Meléndez Muñoz en un texto publicado en 1935, donde alcanzaría a afirmar: “La creación de nuevas industrias en Puerto Rico disminuiría el índice del desempleo en tanto que ocupan obreros excedentes”⁵. A medio camino entre el objeto industrial y artesanal, aunque, en ocasiones, con interesantes aspiraciones artísticas, algunos de estos promotores forjaron toda una trayectoria que, con posterioridad, se convertiría en fuente de inspiración e, incluso, coleccionismo para los principales ceramistas del país⁶. Así, la elaboración de un cuidado menaje daría paso a una serie de objetos que, más allá de su obvia funcionalidad, empezaron a admirarse como obras de arte alejadas de su tradicional consideración de artesanía. En este sentido, cabe resaltar también el papel jugado por el propio proceso de creación, pues no siempre consistió en una producción en serie sino que, con una visión poco habitual para el momento, se apostaría por la individualidad y la expresión personal. A esta potente actividad, presente desde el ocaso de los años treinta hasta prácticamente cerrar la década

3. PAGÁN, Manuel A. “Contexto histórico de la cerámica puertorriqueña”, *Boletín Artes Populares*, núm. 13, 1997, p. 12. Además, VARGAS, Myriam D. “La creación según don Tomás”.- *El Nuevo Día* (San Juan), recorte sin fecha, p. 78.

4. ZAYAS TORRES, Edward. “Honor a quien honor merece”.- *El Mundo* (San Juan), recorte sin fecha. Sobre la figura de Tomás Díaz, junto a los artículos citados, son de interés TIRADO, Mildred; VARGAS, Myriam D. “Don Tomás Díaz. Manos de alfarero, corazón de artista”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 26 de agosto de 1993, p. 6. COLÓN CAMACHO, Doreen M. “Expresiones artesanales borincanas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de julio de 1995, p. 59.

5. MELÉNDEZ MUÑOZ, Miguel. “Artesanía, industrialismo y maquinismo”, *Revista Ateneo Puertorriqueño*, Vol. I, núm. 1, 1935, p. 296.

6. Tales son los casos, por ejemplo, de la colección Casa Candina, donde, entre otras, se encuentran piezas de Luis Leal y de Puerto Rican Pottery, y la colección particular de Jaime Suárez, en la que destaca una obra del artista italiano Nino Sparacino.

de 1960, le acompañarían otras propuestas de talleres que suplementarían, consciente o inconscientemente, el empuje que el medio venía recibiendo decenios atrás. La incursión de una “clase media” en la sociedad borinqueña⁷ habría de beneficiar, en ese aspecto, la aparición de profesores particulares, quienes, simultáneamente, dedicarían sus esfuerzos a la comercialización de productos ligados a sus clases. Junto a ello, el contacto de algunos artistas con ese material se caracterizaría por la frustración y el desconocimiento, provocando situaciones angustiosas que desembocarían en un marcado deseo de aprendizaje con el objetivo de dominar todos los aspectos técnicos de la disciplina. Como veremos, el largo camino trazado por el barro a lo largo de estos años sería arduo, complejo, apasionante.

2.1 Los pasos perdidos de Dorothy Paris y Adolfo de Hostos

Es muy probable que la Ceramic Cooperative Industries fuera la primera industria dedicada a la cerámica impulsada por el gobierno de la isla. En una fecha tan temprana como 1938 ya había iniciado operaciones en sus instalaciones de Hato Rey⁸, aunque dos años más tarde sería vendida a una firma privada, perdiéndose su rastro documental. No obstante su breve existencia, con ella se ejemplificaron algunas pautas comunes a los proyectos industriales ejecutados por la administración pública, como fueron una evidente limitación de recursos, la necesidad de adiestrar al obrero, la presencia de profesionales estadounidenses en los centros de producción para llevar a cabo ese entrenamiento, así como la utilización de materias primas locales resultantes de investigaciones previas engendradas por agencias gubernamentales.

Precisamente, en 1936 la FERA había encargado a la empresa Lovejoy, radicada en Ohio, un estudio acerca de las posibilidades industriales de los barros extraídos en el país⁹. Desaparecido este organismo, la PRRA recogió el testigo de tal iniciativa, si bien no despertó excesivo interés, pues habría que

7. ARROYO MUÑOZ, José Carlos. *Rebeldes al poder: Los grupos y la lucha ideológica (1959-2000)*. San Juan: Isla Negra Editores, Universidad del Turabo, Museo y Centro de Estudios Humanísticos, 2002, pp. 44-45.

8. El dato lo tomamos de la noticia publicada en prensa el 15 de mayo de ese año, donde se muestra un notable entusiasmo por las actividades que se están llevando a cabo en ese lugar. Véase COMBAS GUERRA, Eliseo. “El proyecto de la industria cerámica que desarrolla la PRRA”.- *El Mundo* (San Juan), 15 de mayo de 1938, p. 5.

9. “LA industria cerámica en Puerto Rico”, *Revista de Agricultura, Industria y Comercio de Puerto Rico*, volumen XXXII, núm. 2, 1940, p. 292.

esperar a que varios funcionarios tomaran las riendas para que se reanudara la propuesta con mayor firmeza. La verdad es que el desembarco de Dorothy Paris en San Juan propició no solo el arranque definitivo de la planta, sino la definición de los procesos de trabajo. La llegada de esta norteamericana, en buena medida, debió suscitar altas expectativas. Jiménez Malaret indica que en 1937 había pasado siete semanas en Puerto Rico “buscando nuevos horizontes inexplorados y nuevas promesas para el arte” tras un periplo continuado por distintas ciudades europeas y de Estados Unidos, barajando la opción de establecer un centro de arte en la capital boricua¹⁰. Junto a éste, señala el escritor, se añadiría un departamento de conferencias con el propósito de mostrar, en colaboración con el Federal Art Project (FAP), obras de autores metropolitanos, además de organizar exhibiciones de artífices insulares en diferentes municipios y celebrar ponencias sobre arte¹¹. Sean más o menos certeras las palabras de Malaret, está claro que el arribo de este personaje no fue fruto de la casualidad, como se deduce de la intensa actividad cultural ejercida por el mismo a raíz de la Gran Depresión.

Paris había nacido en Boston, Massachusetts, en 1899, un año después de la firma del Tratado de París. Su educación se forjó a comienzos de la década de 1920 entre la Universidad de Columbia y The American Academy of Dramatic Arts, pasando en 1926 a la Académie de la Grande Chaumière, localizada en la urbe francesa¹². A su regreso a Nueva York, desatada la crisis bursátil en Wall Street, inauguró dos espacios expositivos: Eighth Street Gallery, un *loft* transformado en galería situado “encima de un tramo de escaleras sobre una tienda de donuts” en el 61 Oeste de la Calle 8, y Dorothy Paris Gallery, en el 56 Oeste de la Calle 53¹³. Su aparente entusiasmo por las artes se manifestaría, igualmente, en lo que denominó *art farm*, es decir, un retiro estival dirigido a jóvenes artistas ubicado en una finca cerca de Springfield, en la cual estos efectuarían un conjunto de piezas que expondrían

10 JIMÉNEZ MALARET, René. “Dorothy Paris y el Arte en Puerto Rico”. - *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 18 de junio de 1938, pp. 8-9. Dicho artículo fue reproducido posteriormente bajo el título “Dorothy Paris y el Arte” en JIMÉNEZ MALARET, René. *Puntos de vista*. [San Juan]: Editorial Betances, 1961, pp. 10-16.

11. Ídem.

12. *Dorothy Paris (1899-1986)* (<http://www.butlerartcollection.com/artist.php?artistID=2594>) (consultado el 1 de julio de 2014).

13. [1936], [s.l.]. *Sunday Night Forums by Dorothy Paris*. Archives of American Art (en adelante, A.A.A.), Holger Cahill papers 1910- 1993, Writings, lectures, and speeches, Writings by others, Typescripts, folio 3. (<http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/-emph-render-italic-Sunday-Night-Forums-emph-by-Dorothy-Paris-184038>) (consultado el 13 de mayo de 2015).

una vez finalizada su estancia¹⁴. Calificada como “una de esas personas idealistas que creen que los artistas deben comer”, Paris, bajo el auspicio del FAP, también promovió una serie de charlas en el Teatro Daly de la Gran Manzana con objeto de debatir esa y otras cuestiones relacionadas con las condiciones económicas y sociales que estaban padeciendo los creadores norteamericanos, a las que llamó *Sunday Night Art Forum*. La sesión de apertura, ¿Deben sobrevivir los artistas?, tuvo lugar el 22 de noviembre de 1936¹⁵, corriendo a cargo, entre otros, de Holgar Cahill, director nacional de aquella corporación.

Parece lógico que la activa participación de Dorothy dentro de esa agencia federal constituyera la conexión directa con la PRRA. Al fin y al cabo, ésta había surgido como una reacción del presidente Roosevelt ante el Plan Chardón y, en 1935, año de su fundación, nacía la Works Progress Administration (WPA), dentro de la cual se encontraba el Federal Art Project¹⁶. Tampoco resulta extraño considerar el diálogo constante entre este conglomerado de entidades. No hay que olvidar el importante papel jugado en la colonia por la PRERA, trasunto insular de la citada FERA, a través del patrocinio de escuelas para alumnos con escasos recursos, caso de la de Alejandro Sánchez Felipe en San Juan y la de Horacio Castaign en Ponce¹⁷; o la financiación del programa de becas que permitió la formación en instituciones estadounidenses de

14. JIMÉNEZ MALARET, René. “Dorothy Paris y el Arte en...”, op. cit., p. 8.

15. [1936], [s.l.]. *Sunday Night Forums by Dorothy Paris*. A.A.A., Holger Cahill papers 1910-1993, Writings, lectures, and speeches, Writings by others, Typescripts, folios 3-4. (<http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/-emph-render-italic-Sunday-Night-Forums-emph-by-Dorothy-Paris-184038>) (consultado el 13 de mayo de 2015).

16. El Federal Art Project pretendía dotar de empleo a los diferentes profesionales ligados al ámbito de la cultura, otorgándoles la oportunidad de recuperar un reconocimiento y un estatus laboral que, dadas las funestas circunstancias resultadas del crac, parecían haber caído en el olvido. A la par, gracias a los porcentajes extraídos de los fondos de la WPA, aquellas personas contratadas dispondrían de un sueldo que les permitiría disfrutar del tiempo y los materiales necesarios para perseverar en su trabajo. Véase MAHONEY, Eleanor. “The Federal Art Project in Washington State”, *The Great Depression in Washington State*, Pacific Northwest Labor & Civil Rights Projects, University of Washington. (<http://depts.washington.edu/depress/FAP.shtml>) (consultado el 2 de julio de 2014). Igualmente, resulta de interés KINGSBURY, Martha. *Art of the Thirties. The Pacific Northwest*. Seattle: University of Washington Press, 1972, p. 11 y ss.

17. “EXHIBICIÓN de dibujos en el Casino de Puerto Rico”.- *El Imparcial* (San Juan), 29 de mayo de 1935, p. 7. También, DELGADO, Osiris. “Notas en torno a la pintura puertorriqueña de Oller a los cuarenta”. En: *De Oller a los cuarenta: La pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 1989, pp. 42-43.



2

autores, por entonces bisoños, como Alberto Vadi¹⁸ o María Luisa Penne de Castillo, quien, curiosamente, al graduarse en el Pratt Institute de Nueva York, impartiría clases de “artes manuales” en el Colegio Córdova¹⁹. Pero el hecho de que Paris encabezara el proyecto debió asentarse, sin duda, en su fructífera experiencia con la cerámica, que contemplaba, incluso, recetas propias para la mezcla del barro²⁰.

La sede de la cooperativa, sufragada por la Puerto Rico Self-Help Corporation, se dispuso en un viejo ranchón de madera aledaño a la estación de ferrocarril de Martín Peña. Y sus objetivos eran claros: “La función de esta industria (...) será la de crear ideas originales en diseños, formas y color para jarrones, ceniceros, platos, adornos, placas decorativas, losetas decorativas para mesas fuentes, decoraciones de interior y exterior de edificios y otras novedades”²¹. Con ello, se perseguía cubrir la importación de productos cerámicos, apostando por el establecimiento de un negocio a nivel local con miras de futuro hacia la exportación. Para Paris, el principal problema vinculado a este tipo de piezas residía en su fabricación, que se efectuaba en el exterior no por “la falta de la debida instrucción en cuanto a la aplicación de los colores y a la clase de diseños” por parte del obrero puertorriqueño,

18. RODRÍGUEZ, Myrna. “Alberto Vadi – Aguadilla’s neglected artist”.- *The San Juan Star Sunday Magazine* (San Juan), 24 de diciembre de 1989, p. 9.

19. “EXPOSICIÓN de Arte en el Colegio Córdova”.- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 26 de junio de 1937, p. 16.

20. Esas mezclas llevarían por nombre Dorothy Paris Body, siendo numeradas consecutivamente. Véase *THE Dorothy Paris Workshop: Terra Cotta Editions of Contemporary American Sculpture*. New York: H.K. Advertising, 1939, s.p.

21. COMBAS GUERRA, Eliseo. “El proyecto de la industria...”, op. cit.

sino como consecuencia de una “falta de estímulos y del desarrollo de la organización”²². Precisamente, con la recién creada Ceramic Cooperative Industries vendría a perseguir la “adecuada salida de un arte que puede desarrollarse comercialmente”, lo que estaría respaldado con la inclusión en su plantilla de algunas graduadas de la Escuela Vocacional de Santurce, quienes hallaron allí una primera oportunidad de empleo²³.

La idea concebida por Paris se insertaba dentro de los programas desarrollados por la WPA en algunos estados norteamericanos, destinados exclusivamente a ceramistas. Al respecto, uno de los pioneros fue el impelido en Cleveland, Ohio, alrededor de 1933: lo que se inició como un proyecto piloto de cara a crear trabajo para un grupo de artistas desembocaría, ya en 1935, en la constitución de un equipo multidisciplinar encargado de llevar a cabo una serie de pequeñas obras infantiles para la biblioteca pública de esa urbe. La inspiración para las mismas consistiría en las imágenes y los personajes más célebres de autores sobradamente conocidos, caso de Lewis Carroll, Charles Dickens, o Rudyard Kipling. Todos los artífices participantes aprenderían cada uno de los pasos a seguir a la hora de ejecutar esas creaciones: desde el vertido en moldes, el ensamblaje de las distintas partes de la figura, hasta el esmaltado y la cocción de los bizcochos, irían rotando en sus quehaceres para dominar dichos procedimientos por separado y, por tanto, también en su conjunto²⁴.

De modo similar, la norteamericana contó con la cooperación de varios artistas dedicados a los distintos procesos de elaboración. Por una parte, destacaba la figura de Claudio Mimó, quien había llegado a Puerto Rico en 1936 procedente de Venezuela²⁵. Previo a su aterrizaje en Caracas en los albores de 1930, este escultor zamorano fue uno de los concurrentes habituales a las exposiciones de bellas artes realizadas en Madrid en las tres primeras décadas de la centuria. Sus trabajos, de igual modo, habían sufrido una desigual acogida en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929: su pieza *Mater amabilis* fue adquirida por el comité de dicho

22. Ídem.

23. JIMÉNEZ MALARET, René. “Dorothy Paris y el Arte en...”, op. cit., p. 9.

24. LEVIN, Elaine. *History of American Ceramics: From Pipkins and Bean Pots to Contemporary Forms/1607 to the present*. New York: Harry N. Abrams, 1988, pp. 147-148.

25. FLORES de papel para Claudio Mimó por Claudina Mimó Mena (<https://www.facebook.com/notes/claudio-mimó/flores-de-papel-para-claudio-mimó-por-claudina-mimó-mena/80777878682>) (Consultado el 22 de septiembre de 2013).

evento²⁶, que alabó las virtudes plásticas de su autor, mientras que una *Victoria alada* efectuada para coronar el Palacio de los Deportes erigido para aquél evento en Montjuic sería finalmente retirada al considerarse “inmoral”²⁷. Sin embargo, cabe resaltar el periplo de este escultor antes de su llegada al Caribe: tras una estancia en París, donde tuvo ocasión de trabajar como asistente en el taller de Antonine Bourdelle, sus obras participarían en algunas exposiciones europeas, caso de Londres, donde sería premiado por *La tísica*. Pero su llegada a Venezuela se antojaba inminente, insertándose rápidamente en el paisaje artístico del país, y formando parte del comité fundador del Taller de Bellos Oficios de la capital caraqueña, que dirigiría hasta la muerte del dictador Juan Vicente Gómez²⁸. La inestabilidad política resultante del fallecimiento de este polémico dirigente le condujo a huir del país y, en consecuencia, a recalar en Puerto Rico.

Muy pronto, la figura de Mimó destacó dentro del escaso panorama escultórico de la isla. Durante la *Primera Exposición de Arte Independiente*, celebrada en la Universidad de Puerto Rico (UPR) bajo la tutela de Walt Dehner, se le dedicó un generoso apartado en el que tuvo ocasión de exponer piezas efectuadas en Venezuela y otras llevadas a cabo en San Juan²⁹. De hecho, parece que a lo largo de su breve estancia boricua abrió un taller, localizado en Isla Verde, al que se le conocería como “Taller Cementerio”, e incluso fue allí que alcanzaría a contar con un discípulo, Tomás Ballesteros, quien, con anterioridad, había estudiado con Ismael D’Alzina, otro español residente en la capital³⁰. La destreza demostrada con el barro, manifiesta en las obras expuestas en la Universidad, así como sus capacidades pedagógicas, visibles en las obras ejecutadas por Ballesteros, caso de *El Esclavo*³¹, presentada

26. “SE han propuesto para su adquisición numerosas obras nacionales y extranjeras”.- *Heraldo de Madrid* (Madrid), 9 de agosto de 1930, p. 12. Además, MARSA, Ángel. “Máter amabilis”.- *El Imparcial* (Madrid), 29 de enero de 1930, p. 4.

27. MARSA, Ángel. “La Victoria inmoral”.- *El Imparcial* (Madrid), 21 de septiembre de 1928, p. 15.

28. FLORES de papel para..., op. cit. También, [1936], [San Juan]. *El alma artística de Puerto Rico desvelada en la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

29. Éste se tituló “Exposición visitante de escultura” y estaba compuesto por cinco piezas en yeso patinado, siete en terracotta, cinco en madera, y una en “mármol de Venezuela”. Véase Ídem.

30. RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, Luis Antonio. *Vida, Pasión y Muerte a Orillas del Río Baramaya (Relatos Históricos de Ponce)*. Ponce: Ediciones Arybet, 2010, p. 165.

31. De dicha obra se conserva, actualmente, una versión probablemente posterior en el Museo de la Historia de Ponce.



3
4

también en la *Primera Exposición*, hacían de Mimó el candidato idóneo para acompañar a Paris en su aventura industrial. De tal manera, dentro de los procedimientos seguidos para la manufactura de los productos de la flamante firma, el escultor zamorano sería el responsable de modelar las distintas figuras que, más tarde, se quemarían en los hornos de la fábrica³².

Junto a él se encontraba Rafael Ríos Rey, un joven pintor de Ponce que, por entonces, comenzaba a abrirse paso en el panorama artístico puertorriqueño. También presente en la citada exposición de la UPR, sus piezas ya habían sido expuestas en la Galería Waldrop, en San Juan, donde obtendrían una calurosa acogida hasta el punto de que, como apunta Murray Irizarry, un empresario de aquella ciudad adquiriría el total de lienzos exhibidos al quedar deslumbrado por las habilidades de su paisano³³. Es evidente que, a pesar de su brevísima trayectoria, el artífice comenzaba a dar muestras palpables de sus destrezas compositivas, lo que, posteriormente, desembocaría en la materialización de múltiples y extraordinarios murales a lo largo del país. Pero, en esta etapa previa, Ríos Rey oscilará entre viajes a Estados Unidos y el envío de sus creaciones a eventos nacionales e internacionales. La busca de una coyuntura económica favorable le llevaría a Nueva York en 1936, donde pudo admirar los murales que José Clemente Orozco había ejecutado en la New York School for Social Research, retornando a Puerto Rico al año siguiente. Algo después,

32. COMBAS GUERRA, Eliseo. “El proyecto de la industria...”, op. cit.

33. MURRAY IRIZARRY, Néstor. “Vida y obra de Rafael Ríos Rey”. En: MURRAY IRIZARRY, Néstor. *Rafael Ríos Rey y el muralismo en Puerto Rico*. Ponce: Casa Paoli del Centro de Investigaciones Folklóricas de Puerto Rico Inc., Sociedad Amigos de Rafael Ríos Rey, 2005, p.18.



obtendría una medalla de bronce y el premio de adquisición por *El cortador de caña* en la *Exhibición de Arte Americano* organizada por IBM, incluida en la feria mundial celebrada en la Gran Manzana³⁴. Y, en paralelo, lograría otros dos galardones en una exposición que tuvo lugar en la Biblioteca Carnegie localizada en la capital boricua. Dentro de esta frenética actividad, Ríos Rey aparecía en mayo de 1938 como el encargado de ejecutar los bocetos y dibujos que debían trasladarse ulteriormente tanto a las figuras modeladas por Mimó, como a los diversos azulejos que, pintados también por él, albergarían escenas de la vida campestre³⁵.

Por último, Antonio R. Alonso se establecía como el “técnico del grupo”. Curiosamente, apenas tenemos datos sobre este personaje: sabemos que su formación se desarrolló en la Escuela Fábrica de Cerámica, en Madrid, sin que se puedan establecer unas fechas concretas de su residencia en España. No hay que olvidar que dicha Escuela había sido creada, “en su aspecto industrial”, el 26 de octubre de 1931, y su funcionamiento se basaba en un sistema de producción que proporcionara a sus alumnos beneficios económicos, los cuales, a su vez, debían permitirles “desplegar toda su actividad y talento artísticos”. A tal fin, se materializaría un conjunto de trabajos que prosiguiera la tradición cerámica que había caracterizado la producción peninsular, sólo que en un lenguaje más actual “sin perder por ello su sello netamente español”³⁶. La entidad, igualmente, contaría con

34. MURRAY IRIZARRY, Néstor. “Cronología del artista 1911-1980”. En: MURRAY IRIZARRY, Néstor. *Rafael Ríos Rey y el muralismo...*, op. cit., p. 30.

35. COMBAS GUERRA, Eliseo. “El proyecto de la industria...”, op. cit.

36. STRINGFELLOW DE H.B., Jorge. “La Escuela de Cerámica de Madrid: Su historia y sus finalidades”, *Revista de Arte*, Vol. 3, Núm. 15, 1937, p. 12-14.



6

un equipamiento de hornos y muflas, en tanto un laboratorio serviría para resolver cuestiones químicas como la preparación de esmaltes y engobes. El conjunto del edificio se complementaría con una sala de exposiciones con objeto de exhibir los trabajos de los estudiantes, consistentes, principalmente, en azulejos de diferente tamaño con escenas costumbristas³⁷. En este ambiente, semejante, en buena medida, a la propuesta de Paris, Alonso debió adquirir los conocimientos necesarios para el correcto empleo de una maquinaria pesada como sería la de la Cooperativa.

Las pocas fotografías conservadas en los archivos de la PRRA³⁸ permiten tener una idea aproximada de cómo eran estas obras. Jiménez Malaret enumeró los temas abordados en ellas, afirmando que aparecían “las peleas de gallo, los obreros cortando caña bajo el abrasante sol del trópico, los velorios en el campo, el vendedor campesino con su carga de vegetales y de frutos menores, el bohío, el friquitín, la plaza del mercado, los motivos aborígenes puertorriqueños y los árboles, los pájaros, las frutas y las flores”³⁹. Todos ellos, sin duda, eran vistos como escenas completamente autóctonas, acordes a lo cotidiano y a la idiosincrasia de la isla, razón por la que deberían tener una exitosa salida al mercado turístico. Una de las instantáneas referidas muestra, de hecho, una mesa repleta de estas figuras que, generalmente, se presentan de formato reducido: campesinos cargando cestos sobre sus brazos y cabezas, o, simplemente, montando a caballo, se

37. Ídem.

38. *CATÁLOGO de la colección de fotografías de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA)*; Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (en adelante, C.P.R.U.P.R.R.P.).

39. JIMÉNEZ MALARET, René. “Dorothy Paris y el Arte en...”, op. cit., p. 9.



7

alternan con otros personajes masculinos tocando el cuatro, la pandereta, o un bongó. Junto a ellos, además, se disponían una serie de azulejos que, de modo semejante, vendrían a recoger sobre su superficie estos episodios anecdóticos enmarcados por un paisaje tropical⁴⁰. Igualmente, otras imágenes revelan cómo era el día a día en la fábrica: Mimó, por ejemplo, se situaba de pie al final de una doble hilera de mesas ocupadas por los empleados, quienes, siguiendo los pasos de su mentor, modelaban cuidadosamente una de esas figuras descritas; mientras, el esmaltado de losetas se realizaría por medio de una pistola con compresor, tarea ésta que sería inmediatamente revisada por dos operarias⁴¹.

A pesar de tan estimables productos, parece que la vida de la Cooperativa en manos de Paris no perduró demasiado tiempo. En diciembre de 1938 Alonso renunciaba a su puesto⁴² y, un año más tarde, la norteamericana se hallaba de nuevo en Nueva York exponiendo los resultados de un *workshop* con algunos escultores locales en The Galleries of Raymond & Raymond⁴³. Murray Irizarry señala que, en 1939, Ríos Rey continuaba

40. V. 17-31. Cerámicas/Cooperativas. Cooperativa de Cerámica [San Juan: PRRA, 1939]. *Catálogo de la colección de fotografías de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA)*; C.P.R.U.P.R.R.P.

41. V. 17-31. Cerámicas/Estudiantes/FERA/PRRA/Universidad de Puerto Rico. Clases de cerámica. [San Juan: PRRA, 193-]. *Catálogo de la colección de fotografías de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA)*; C.P.R.U.P.R.R.P. De este catálogo, también V. 15-29. Cooperativas/Cerámica/Trabajadores de la industria/Trabajo de la mujer. Vidriado de losetas: mujeres y hombres trabajando [San Juan: PRRA], 1938.

42. "EN torno a La Fortaleza".- *El Mundo* (San Juan), 19 de diciembre de 1938, p. 16.

43. *THE Dorothy Paris Workshop...*, op. cit.



8

activo en la factoría⁴⁴, pero hay que considerar las estancias continuadas del pintor en los Estados Unidos, factor éste que, con probabilidad, mermó su presencia en el viejo ranchón. Por su parte, Mimó regresaría poco después a Venezuela, donde continuaría con sus facetas creativa y docente en aquel Taller de Bellos Oficios⁴⁵ que tuvo que abandonar a causa de las adversas circunstancias políticas. Bajo esta coyuntura, pues, no debe extrañar que la dirección emprendida por la entidad cambiara completamente de rumbo. Aparte, tampoco los informes del gobierno metropolitano habían sido especialmente bondadosos: en el Annual Report editado en junio de 1938 se especificaba que la marcha del proyecto se movía lentamente debido a la ausencia de trabajadores cualificados, de diseños creativos, y la aparición de múltiples problemas técnicos, si bien se confiaba arrancar con las labores de mercadotecnia “en unos cuantos meses”⁴⁶; por su lado, en diciembre de ese año aparecería en otro documento federal con el nombre de Primus Potteries Cooperative, cuya dedicación se sustentaba en “la creación artística de objetos utilizando motivos típicos a fin de crear un arte auténticamente puertorriqueño”⁴⁷. Aunque no esté del todo claro cuál fue el alcance inmediato de esta propuesta, lo cierto es que, en el mes de mayo de 1939, la Cooperativa ya se había vendido a “intereses privados”⁴⁸.

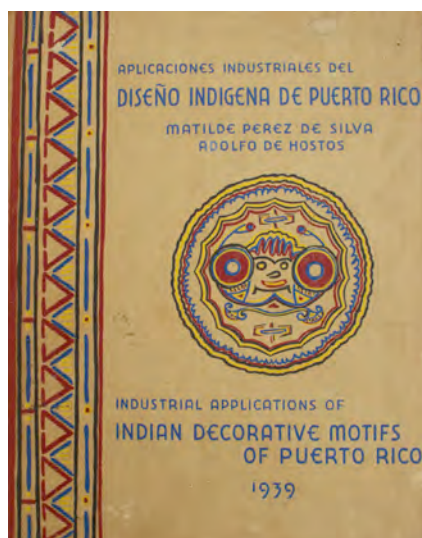
44. Véase la nota 34.

45. *FLORES de papel para...*, op. cit.

46. *ANNUAL Report of the Secretary of the Interior for the Fiscal Year Ended June 30 1938*. Washington: United States Government Printing Office, 1938, p. 287.

47. *FACTS About the Puerto Rico Reconstruction Administration, Information Research Section, P.R.R.A., December 1938* (www.feri.org) (consultado el 30 de marzo de 2014).

48. *COOPERATIVES with which the Cooperative Division of PRRA is working* (www.feri.org) (consultado el 30 de marzo de 2014). Previa a esa venta y, posiblemente, tras la



9

El interés por desarrollar lo que París había denominado un arte autóctono a través de la industria no fue una cuestión aislada. En paralelo al funcionamiento de la cooperativa, Adolfo de Hostos, historiador oficial de San Juan, publicó en 1939 un libro titulado *Aplicaciones industriales del diseño indígena de Puerto Rico*, ilustrado con 26 láminas de Matilde Pérez de Silva. Editado bajo el sello John C. Winston Company, el volumen había surgido a partir de las múltiples posibilidades industriales que, en opinión de Hostos, poseían los diseños de piezas precolombinas. El propio erudito afirmaba que “la flexibilidad de las formas decorativas caribes y taínas, por lo que tienen de fundamentales y de prístina simplicidad, (...) es de tal índole que sería imposible prever todas las aplicaciones que el buen gusto y el sentido artístico puede encontrarles”⁴⁹. De hecho, dispuso buena parte de las obras arqueológicas conservadas en su colección particular con el objetivo de que sirvieran como modelos para Pérez de Silva, pues “la utilización metódica de nuestro arte indígena”, apuntaba, sentaría la pauta

marcha del plantel artístico encabezado por París, la fábrica comenzó a realizar artículos dirigidos fundamentalmente al mercado industrial, es decir, “losetas para piso, de techos, azulejos, etc.”. Véase “LA industria cerámica en...”, op. cit.. Igualmente, varios anuncios publicitarios publicados entre 1939 y 1940 en el periódico *El Mundo* muestran a la empresa como “la nueva industria de Puerto Rico”. Para ello, puede consultarse el aparecido el día 29 de mayo de 1939 en ese diario, concretamente en su página 2. También tenemos constancia de la ordenanza municipal número 648, serie 1939-40, cuyo asunto reza así: *Para que el administrador de la capital celebre un contrato sobre extracción de barro en terreno del gobierno de la capital contiguo a la planta de filtración en Guaynabo con la Primus Potteries Cooperative; y para otros fines*. Desgraciadamente, nos ha sido imposible acceder a dicho documento, ya que la persona responsable del Archivo de la Legislatura Municipal de San Juan no nos permitió su consulta alegando que desconocía dónde se hallaban las ordenanzas de esos años.

49. HOSTOS, Adolfo de; PÉREZ DE SILVA, Matilde. *Aplicaciones industriales del diseño indígena de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1981, p. 3.

para la “creación de un arte tan genuinamente puertorriqueño como sea posible concebirlo”⁵⁰. Su actualización de los arquetipos indígenas, sin duda, establecía un vínculo con las corrientes artísticas que venían predominando en el continente desde inicios del siglo. Lo cierto es que la recuperación de esa estética en algunas de las flamantes repúblicas respondía a la reafirmación de una identidad nacional, lejos de los estrechos lazos que habían unido a los extintos virreinos con la corona española. Y, lógicamente, en ella la cerámica jugaría un papel de primer orden.

A la hora de trasladar tales diseños al papel, la artista tuvo en consideración los volúmenes de las obras seleccionadas. Así, en unos casos el diseño permanecería inalterable a su modelo original, mientras que en otros sufriría los cambios motivados por las condiciones del material al que sería desplazado, lo que ocurría, por ejemplo, cuando “al copiar un dibujo en líneas rehundidas tomado de un objeto de barro cocido en un tejido a mano, las líneas curvas del original se convierten en rectas en la copia”⁵¹. Esta y otras peculiaridades fueron descritas minuciosamente por de Hostos en los comentarios que acompañan a cada una de las láminas. En efecto, en la llamada *Plancha XXV* sugeriría dos variaciones en torno a las distintas piezas de una vajilla a fin de adjudicarles unas “formas indias”, siempre que éstas “no ofrezcan obstáculo” en su elaboración. De cara a demostrar la conveniencia de dicha estética frente a las líneas estandarizadas de menaje, lanzaba dos propuestas posibles. Por un lado, la sustitución de un asa “de tipo moderno” por otra que reprodujera fielmente un patrón prehispánico. Y, por otro, la opción de modificar la total configuración del objeto mismo persistiendo en aquél modelo, con la intención de “romper la monotonía de las formas contemporáneas”⁵². También, en la *Plancha XXIV*, plantearía hasta veintiséis alternativas diferentes a raíz de un collar de piedra mediante la sucesión de posiciones en las figuras, su altura, los colores aplicados o las franjas que rodeaban su superficie⁵³.

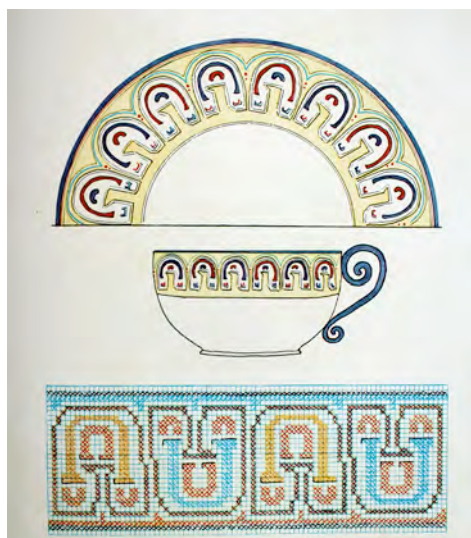
Tan detalladas explicaciones se justificaban por el carácter pedagógico de la publicación. Las recomendaciones del historiador estaban dirigidas tanto a profesores como a estudiantes, siendo más prolijas las de estos últimos. El conjunto de láminas incluido en su obra, según de Hostos,

50. *Ibidem*, p. 5.

51. *Ídem*.

52. *Ibidem*, pp. 43-45.

53. *Ibidem*, pp. 39-43.



10

conformaba un compendio básico para que se pudiesen variar o estilizar los diseños previamente concebidos por Pérez de Silva en función del material al que se trasladaran, si bien lamentaba que esos dibujos no resultaran en una guía eficaz que permitiera el desarrollo de un lenguaje propio para el alumno. No obstante, su aplicación debía encaminarse en dirección a las reglas de la naturaleza, es decir, cumpliendo con las transformaciones que se observaban en la hechura de plantas y animales con vistas a otorgar a la pieza “un aspecto agradable”. Los procesos para encauzar esas alteraciones se asentarían en la creación de tablas individuales por parte de los docentes, las cuales resumirían la información suministrada en el volumen, transitando “de lo simple a lo complejo”. Además, se sugería la fundación de un “organismo central” que recogiera las copias realizadas por los estudiantes de los colegios públicos para “ordenarlas, clasificarlas y sistematizar su estilización y distribución”, de modo que se facilitara la investigación “de las tendencias que gobiernan estas actividades de orden estético con el propósito de facilitar su aprovechamiento y su dirección científica”⁵⁴.

Si bien desconocemos cuál fue realmente el impacto de *Aplicaciones industriales...* en el panorama fabril del cambio de década, debemos destacar otra propuesta académica que, en mayor o menor medida, buscó impulsar el barro como medio de expresión artística. Tal fue el caso del proyecto de ley número 158, fechado el 15 de marzo de 1938, y presentado al Senado de Puerto Rico con objeto de crear una Sección de Cerámica y Escultura Plástica en la UPR⁵⁵. En el mismo se estipulaba que dicha

54. *Ibíd.*, p. 55.

55. Mayo 10, 1938, San Juan. *Ley #158 creando Sección de Cerámica y Escultura Plástica*

división “impulsará el estudio de la Cerámica y Artes Afines, tales como modelados en barro, diseños y bases de arte y escultura plástica”. Para ese fin se contratarían a tres profesores, nombrados por la Junta de Síndicos de la Universidad: uno, que ejercería también de director; un segundo, que quedaría a cargo “del cocido de las vasijas y químicas de la cerámica”; y un tercero dedicado en exclusiva al apartado de “escultura plástica”. Parte del presupuesto se destinaría a la adquisición e instalación de la maquinaria necesaria para su funcionamiento⁵⁶. Desgraciadamente, nada más sabemos acerca de esta iniciativa sin precedentes, pero su carácter pionero es más que evidente: en 1932, por ejemplo, abría sus puertas el primer departamento de cerámica de la célebre Cranbrook School of Design⁵⁷, lo que nos hace pensar que los miembros de la comunidad académica debían estar al tanto de las novedades que se cocían en las principales instituciones de la metrópoli. Sea como fuere, todavía habría que esperar casi un decenio para que las primeras firmas dedicadas a la producción en barro y, con ella, a la formación de obreros capaces de manipular ese material, desembarcaran en Puerto Rico.

2.2 Manos a la obra, manos sobre el barro: iniciativas públicas y privadas para el rescate de una tradición

Ya señalamos cómo los años cuarenta irrumpieron en el país caribeño signados tanto por una marcada escasez a causa de la Segunda Guerra Mundial, como por la fundación del Partido Popular Democrático por parte de Luis Muñoz Marín, y la Compañía de Fomento en 1942, dirigida por Teodoro Moscoso. Ésta última, justamente, había sido creada con la intención de impulsar diferentes investigaciones acerca de las materias primas existentes en la isla, de manera que pudieran emplearse industrialmente y se evitaran, así, las importaciones continentales. Dos años después de su nacimiento, Fomento propició una serie de excavaciones en distintos puntos de la geografía insular con el objetivo de hallar depósitos de arcilla favorables para la instalación de una fábrica de cerámica⁵⁸. Éste se establecería como el

en la UPR. Aprobada el 10 de mayo de 1938; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P., Documentos Históricos del Museo de Historia, Antropología y Arte sacados del Archivo Central de la Universidad de Puerto Rico, DHM-E6 Año 1938, DHM 071-E6.

56. Ídem.

57. LEVIN, Elaine. *History of American Ceramics...*, op. cit., p. 150.

58. “HAN sido investigados seis depósitos para la cerámica”.- *El Mundo* (San Juan), 24 de septiembre de 1944, p. 1.

germen de la Corporación de Productos de Arcilla de Puerto Rico, que, como sucedió anteriormente con la Primus Potteries, se destinaría a cubrir la vasta demanda de materiales de construcción surgida paulatinamente durante esta etapa previa a la Operación Manos a la Obra⁵⁹.

No obstante, sería al concluir la contienda que, junto a ese interés mecanizado, la corporación estatal debió poner su mirada en las denominadas artesanías, como se deduce de un organigrama fechado el 12 de febrero de 1946. En él aparece un Departamento de Manufactura que, a la par, se divide en una División de Artesanías y en otra de Ingeniería Industrial⁶⁰. Al parecer, dentro de esa sección existieron otros departamentos de menor categoría dedicados, en exclusiva, al trabajo de materiales específicos, tal y como manifiesta, en una suerte de autobiografía, Hal Lasky, futuro promotor de Puerto Rican Pottery. Prosigue el texto apuntando que, en la fecha indicada, ya existían cuatro proyectos para “el desarrollo de las artes manuales”: uno de muebles, otro de muñecos, un tercero de tejidos y el último dedicado a la cerámica⁶¹. Aunque no hemos hallado ningún otro documento que verifique la exactitud de dichos datos, sí tenemos constancia de que Fomento invitaría a Robert D. Sailors en ese año cuarenta y seis, con objeto de que dirigiera una división de textiles⁶². Formado en la Rhode Island School of Design, este diseñador estadounidense trabajaba como docente en la mencionada Cranbrook, y su rechazo a la propuesta de la entidad boricua vendría motivado a raíz de que ésta buscaba ocupar ese puesto por un dilatado periodo de tiempo, mientras que Sailors no deseaba pasar más de un año lejos de su centro de trabajo⁶³. En su lugar, Geraldine Funk, una estudiante recién graduada de la célebre academia de Michigan, tomaría esa posición, favoreciendo la utilización de fibras

59. Sobre la Puerto Rico Clay Products tuvimos ocasión de hablar en las pp. X-X del capítulo 1 de este trabajo.

60. February 12, 1946. *Puerto Rico Development Company And Subsidiaries. General Organization Chart*; Archivo Fundación Luis Muñoz Marín (en adelante, A.F.L.M.M.), Sección IV: Luis Muñoz Marín, Presidente del Senado, Serie 2. Gobierno Insular.

61. LASKY, Hal. *History of the Puerto Rican Pottery*, [s.f.]: [s.e.]. Agradecemos la generosidad de Enrique Domenech y Gretchen Rivera, quienes amablemente nos facilitaron este valiosísimo documento. También, la gentileza de Lillian Pérez Marchand, que dedicó buena parte de su tiempo a reconstruir sus vivencias junto a Lasky en una entrevista celebrada en su domicilio de San Juan, junto a Virginia Pennock y Jaime Suárez, el 10 de septiembre de 2013.

62. JUDSON CLARK, Robert; BELLOLI, Andrea P.A. *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1983, p. 203.

63. Ídem.

propias del país como eran las del tronco de la palma de coco, o la de la corteza de la banana⁶⁴.

De manera semejante, en abril de 1947 encontramos la existencia de un taller de cerámica, localizado en Santurce, bajo la tutela de Edwin y Mary Scheier. Exhortados por Fomento, este matrimonio norteamericano había desembarcado en Puerto Rico un año antes⁶⁵, posiblemente gracias a la labor educativa que venían llevando a cabo en la Universidad de New Hampshire. Curiosamente, ninguno de los dos poseía una formación estrictamente académica ligada al barro: como Dorothy Paris, Edwin había formado parte de la WPA, donde desarrolló un programa local de escuelas y galerías de arte, en tanto Mary Goldsmith regentaba el Big Stone Gap Art Center, en Virginia. El encuentro de ambos en esa institución provocaría que, en 1937, contrajeran nupcias y decidieran abandonar sus puestos de trabajo para dedicarse a recorrer el país realizando espectáculos de marionetas. Muy pronto entrarían en contacto con el material a través de los hornos que poseía el centro de arte que, por entonces, dirigía Edwin en el estado de Tennessee. Más tarde, pasarían a establecer un espacio propio para, algo después, acudir a la llamada de David Campbell con el fin de impartir clases en la universidad indicada⁶⁶. Al regreso de Edwin de cumplir sus obligaciones militares durante la guerra, debió producirse la oferta de la Compañía, que ambos aceptaron.

El taller santurcino fue concebido como “un laboratorio experimental” que ofrecía “a un número escogido de jóvenes la oportunidad de adiestrarse en el arte”, los cuales, también, podían optar a distintas becas en función de sus “habilidades y destrezas”⁶⁷. No hay que olvidar que el objetivo final de esta y otras iniciativas semejantes residía en la generación de empleo, razón por la que se buscaban incentivos económicos que ayudaran a estos jóvenes a completar sus estudios fuera de la isla. Dentro de su aprendizaje, sobresalían los diversos procedimientos que conformaban la disciplina, comprendiendo desde el modelado y el manejo del torno hasta la pintura de esas creaciones mediante esmaltes. Junto a ello, las aportaciones plásticas de los instructores

64. Funk sí permanecería en Puerto Rico hasta su fallecimiento, adoptando, incluso, el apellido de su marido, Álvarez. Véase LASKY, Hal. *History of the Puerto Rican...*, op. cit.

65. LEVIN, Elaine. *History of American Ceramics...*, op. cit., pp. 181-182.

66. EDWIN Scheier / *American Art* (<http://americanart.si.edu/collections/search/artist/?id=29015>) (consultado el 7 de diciembre de 2014).

67. MÁRQUEZ, Juan Luis. “Un pequeño taller de cerámica”.- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 12 de abril de 1947, p. 8.



11

resultaban cruciales. En el caso de los Scheier, además, convergió en una estética muy peculiar que, con gran fortuna, iría evolucionando una vez que el matrimonio regresó a Estados Unidos. Así, frente a aquellos elementos que habían sido considerados “propiamente puertorriqueños”, manifestados en las piezas ejecutadas por la Ceramic Cooperatives Industries en la década de 1930, el patrón seguido por sendos ceramistas se basaría en diseños inspirados en la cerámica prehispánica⁶⁸. De este modo, las bases de lámparas, tiestos, ceniceros, tazas y jarras, entre otros utensilios, ejecutados en el pequeño taller, estarían decorados con personajes y motivos caracterizados por una acentuada geometría, cuyas líneas apelaban significativamente a las culturas anteriores al arribo de Cristóbal Colón.

Esta actitud por parte de los Scheier enlazaba con la recuperación del pasado precolombino que comenzó a fomentarse desde la UPR. En ese mismo año de 1947, gracias al impulso del rector de esta institución, Jaime Benítez, y de Sebastián González, decano de la Facultad de Humanidades, se había creado el Centro de Investigaciones Arqueológicas, dirigido por Ricardo E. Alegría⁶⁹. Al poco de su constitución, se efectuaron diversas excavaciones a lo largo de la isla que permitieron rescatar parte de la herencia material de estos pueblos: las de Luquillo, por ejemplo, sirvieron

68. En un conjunto de imágenes del Departamento de Artesanías de la Compañía de Fomento, pertenecientes a la Colección Samuel Santiago del A.F.L.M.M., pueden admirarse ejemplos de estas obras, algunos de los cuales reproducimos en el presente capítulo. Asimismo, MÁRQUEZ, Juan Luis. “Un pequeño taller...”, op. cit., p. 9.

69. 1950, [s.l.]. *Catálogo de exposiciones de Antropología Historia Arte Museo de la Universidad*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P., Documentos Históricos del Museo de Historia, Antropología y Arte sacados del Archivo Central de la Universidad de Puerto Rico, DHM-E24, Documentos 1950, DHM 21-E24.



12
13

para corroborar la existencia de las culturas igneri y taína en suelo boricua, a lo que se agregaría un mejor conocimiento de entrambas civilizaciones por medio de importantes hallazgos en Loíza Aldea y, sobre todo, en Utuado, donde “se descubrieron veinticinco plazas ceremoniales”⁷⁰. El prestigio de Alegría, ciertamente, iría incrementándose hasta el punto de ser invitado a asistir a la Junta Nacional de Arqueología de Cuba en 1950⁷¹. La visita a la isla vecina tendría, en el futuro, consecuencias favorables para el devenir de la cerámica puertorriqueña: allí tendría ocasión de conocer al escultor de origen yugoslavo Iván Grundum Ferich, cuyo quehacer se basaba en la realización de réplicas de piezas taínas para el Grupo Guamá con fines pedagógicos⁷². Dichas obras debieron suscitar un alto interés en el visitante, ya que en el

70. Ídem.

71. 1950, [s.l.]. *Carta original de Arturo Morales Carrión, Director del Departamento de Historia dirigida al Decano. Le recomienda al Decano que le otorgue la licencia al Sr. R. Alegría para que pueda asistir a la Junta Nacional de Arqueología de Cuba con el propósito de estudiar la posibilidad de unificar la terminología arqueológica en la Zona del Caribe y específicamente en las Antillas*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P., Documentos Históricos del Museo de Historia, Antropología y Arte sacados del Archivo Central de la Universidad de Puerto Rico, DHM-E24, Documentos 1950, DHM 221-E24.

72. MÁRQUEZ, Juan Luis. “¿Surge el arte neo-taíno...?”.- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 4 de noviembre de 1950, p. 5. “El Grupo de Arqueología Guamá fue fundado y dirigido por el arqueólogo y antropólogo cubano René Herrera Fritot quien, con el resultado de su trabajo y sus investigaciones llegó a organizar una muestra permanente en una de las habitaciones de su propia casa”. Véase LAGUNA ENRIQUE, Martha Elizabeth. *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 197, nota 362. La relación entre Guamá y Grundum se menciona en DEAGAN, Kathleen. “Cuba and Florida: Entwined Histories of Historical Archeologies”. En: KEPECS, Susan; CURET, L. Antonio; LA ROSA CORZO, Gabino (eds.). *Beyond the Blockcade: New Currents in Cuban Archaeology*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2010, pp. 19-20.



14

mes de diciembre, a su vuelta, se hallaba organizando una exposición de trabajos de Grundum en el Museo de la Universidad⁷³. Al respecto, apuntó Alegría: “Creo que con esta exposición vamos a ofrecerle una experiencia de gran interés a las personas preocupadas por el desarrollo de las artes en nuestro país, ya que la obra que realiza este escultor yugoeslavo abre nuevos caminos hacia la creación de un arte genuinamente nuestro”⁷⁴. Ese espíritu se vería aupado con las siguientes declaraciones, que no sólo recogerían el testigo dejado por Adolfo de Hostos en su libro, ya analizado, sino que vendría a erigirse en el rumbo tomado por buena parte de la cerámica a partir de entonces: “(...) En cuanto a nosotros, ahora que estamos fomentando con propósitos industriales la cerámica artística, estoy seguro que un estudio serio sobre los objetos arqueológicos de Puerto Rico podría producir una verdadera renovación en las formas, líneas y colores que sirven de base a esa cerámica”⁷⁵.

Por su lado, Fomento proseguía con la captación de firmas estadounidenses mediante su estrategia de la “industrialización por invitación”, basada en el denominado Programa de Ayudas al Desarrollo Industrial. La

73. No hemos hallado catálogo de la exposición, pero sí sabemos que debió celebrarse en diciembre de 1950 a raíz de una carta recibida por Alegría en la que se solicitaban imágenes de la muestra realizada por el escultor. Véase Enero 3, 1951. *Memorándum dirigido al Sr. Ricardo Alegría con relación a la carta del 3 de enero de 1951 del Sr. David Jones solicitando fotografías de la exhibición del Sr. Ferich que fue presentada en el Museo*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P., Documentos Históricos del Museo de Historia, Antropología y Arte sacados del Archivo Central de la Universidad de Puerto Rico, DHM-E18 Correspondencia 1948-1952, DHM 139-E18.

74. MÁRQUEZ, Juan Luis. “¿Surge el arte...?”, op. cit., p. 51.

75. Ídem.

verdad es que, en un breve lapso, ya se habían recibido un notable número de peticiones para la construcción de facilidades en la colonia. Aunque, en julio de 1947, sólo serían aceptadas dieciséis de estas solicitudes, se estimaba una mayor demanda de empresas que empezaban a considerar la oferta lanzada desde el gobierno⁷⁶. De las mismas, sobresalía Los Angeles Potteries, Inc. Se trataba de una corporación dedicada a la producción de “cerámica artística y vajillas”, con sede en California. En el memorándum enviado por Moscoso a Muñoz Marín en la fecha mencionada, se especificaban tanto los materiales que se extraerían en Puerto Rico, como aquellos otros que se importarían del continente, haciendo especial hincapié en su excelente adecuación “a las condiciones de la isla” con la creación de setenta y cinco empleos⁷⁷. Desgraciadamente, no han aparecido más referencias que nos permitan corroborar su asentamiento definitivo, aunque es muy probable que, finalmente, la propuesta no pasara del papel, pues, al contrario que con otras entidades similares, ni siquiera se tiene constancia de la existencia de alguna pieza salida de dicha factoría.

Simultáneamente, otras proposiciones fueron abriéndose camino en este panorama fabril. El 10 de septiembre de 1947, Earl Crane, propietario de Iroquois China Company, establecida en Nueva York, solicitó la exención de impuestos a fin de instalar una sucursal en el país caribeño⁷⁸. Algo más tarde, en octubre, Fomento concertó la edificación, en el barrio Cabo Caribe del municipio de Vega Baja, del inmueble que albergaría la Crane China Corporation, una corporación local organizada por el citado Crane, que serviría de subsidiaria a la Iroquois⁷⁹. La elección de este lugar para su sede seguía las recomendaciones dadas por la Compañía a los inversionistas extranjeros: el inmueble debía afincarse en un enclave alejado de San Juan, de forma que ningún ente similar pudiera convertirse en competencia⁸⁰. La abundancia de arena silíceo en la zona y las insistentes demandas del alcalde, Ángel Sandín, por conseguir sacar del desempleo a buena parte de

76. July 8, 1947. *New industries to be established in Puerto Rico*; A.F.L.M.M., Sección IV: Luis Muñoz Marín, Presidente del Senado, Serie 2. Gobierno Insular, [folio 7].

77. *Ibidem*, [folio 8].

78. COLÓN GONZÁLEZ, José Luis. *Caribe China: Ventana a la modernidad*. San Juan: EMS Editores, 2008, p. 46.

79. *Ibidem*, p. 47.

80. 1948, agosto, 12. Nueva York. *Carta de Stanley F. Champion a Mr. Grenville R. Holden*. A. F. L. M. M., Sección IV: Luis Muñoz Marín, Presidente del Senado, Serie 2. Gobierno Insular, s.f.

sus ciudadanos motivaron la decisión de Moscoso y su equipo⁸¹, anunciando once meses más tarde la finalización de las obras y la puesta a punto de la maquinaria, que estaría lista “dentro de algunas semanas para comenzar”, lo que tendría lugar en 1949.

Igualmente, la instrucción de los obreros reclutados se llevó a cabo en esa misma fecha. Pese a que sus dedicaciones diarias habían estado ligadas a tareas domésticas y agrícolas, las mujeres y hombres de Vega Baja “se acoplaron perfectamente al complicado proceso de producción de loza. La única falla que se señalaba era la falta de disciplina industrial”, según indicaba Harold Allen, vicepresidente encargado de la producción, al periódico *El Mundo* en marzo de ese año⁸². Ello se evidenciaba en los propios diseños de las piezas, pues mientras que las decoraciones más complejas eran ejecutadas en la compañía de Nueva York, algunas de mayor sencillez fueron realizadas por los trabajadores de la localidad. De cualquier manera, durante su corta existencia como Crane China, la empresa abasteció de obras exclusivas a restaurantes y hoteles como La Concha y el Barranquitas, que, atraídos por la popularidad del Caribe Hilton y el imparable auge del turismo norteamericano en la recién estrenada década, estaban configurando el nuevo paisaje urbano puertorriqueño.

Con todo, las continuas pérdidas empezarían a influir de manera decisiva en su funcionamiento. Pronto, la Crane China sería transferida a la Sterling China Company, de Ohio, al no poder asumir las deudas ocasionadas por el elevado salario de los instructores, el precio de la materia prima y otros gastos relacionados con la manufactura del producto⁸³. El cambio de propietario, también, vino acompañado de un nuevo nombre, Caribe China Corporation, así como de una renovada estrategia de actuación, que contribuyó a favorecer la calidad de los artículos y la aparición de nuevos encargos. Uno de sus éxitos iniciales, la vajilla para la Organización de las Naciones Unidas, estaba basada en un trazado de suma sencillez al utilizar la propia redondez del plato para cobijar en sus paredes las dos ramas de olivo que, en el logotipo de este organismo, encuadran a un mapa del mundo. La aplicación del azul para dichas ramas sobre el blanco aporcelanado del fondo le aportaba un leve colorido que, lejos de cobrar protagonismo, dotaba de cohesión al conjunto. Del mismo modo, otras piezas, como algunas de las

81. PARKER HANSON, Earl. *Transformación: El moderno Puerto Rico*. México D. F.: Editorial Intercontinental, 1957, p. 213.

82. COLÓN GONZÁLEZ, José Luis. *Caribe China...*, op. cit., p. 52.

83. *Ibíd.*, p. 58.



15

tazas elaboradas para el citado Caribe Hilton, apostaban por la disposición de varias tonalidades a lo largo de su superficie, a la par que las paredes de los platos para el Dorado Beach o el Puerto Rico Sheraton ponían de manifiesto un empleo más compacto del color. Como señala Colón González, es muy probable que estas y otras obras fueran influenciadas por los modelos del diseñador industrial Russel Wright, quien, tras haber sido contratado por la Iroquois en 1946, daría a luz una línea exclusiva de utensilios bautizada *Casual* con el objetivo de reflotar las ventas en su sede neoyorquina⁸⁴.

Paralelas a las propuestas de Caribe China, sobresalían las avivadas por Hal Lasky. Durante la etapa inaugural de Manos a la Obra, Lasky había sido reclamado por Fomento para proseguir con el taller encauzado por el matrimonio Scheier en Santurce⁸⁵, ya aludido. Aunque fue encarcelado por objeción de conciencia en Estados Unidos, su preparación académica se forjaría entre la School for American Craftsmen de Darmouth, la Universidad de Alfred y la Philadelphia Museum School of Art, pasando por la prestigiosa Cranbrook Academy of Art, lo que le posicionaba como un candidato idóneo, como había ocurrido poco antes con Geraldine Funk. Fue, precisamente, el director de esta última quien le convencería de sus capacidades para desempeñar tal función, arribando a San Juan en diciembre de 1947⁸⁶. Con todo, la experiencia de Lasky al servicio del gobierno popular se desvanecería en un breve lapso. El rumbo tomado por la política de Muñoz Marín llevaría al cierre del espacio que regentaba Fomento en la parada 19 de Santurce,

84. *Ibidem*, pp. 52-53 y 95-98.

85. LASKY, Hal. *History of the Puerto Rican...*, op. cit.

86. *Ídem*.

16
17

dedicado a una amplia variedad de artesanías⁸⁷. Pero no sería este el final de su aventura en la colonia caribeña, más bien al contrario. Según narra el ceramista estadounidense, Ángel Sanz, presidente del Banco de Crédito y Ahorro Ponceño, le brindaría los apoyos necesarios para reanudar su actividad mediante el arranque de un nuevo proyecto denominado Puerto Rican Pottery, que en agosto de 1949 despegaría en un local facilitado por Henry Klumb⁸⁸.

A su llegada, Lasky había planteado un método de trabajo nada convencional. Ante las dudas de Moscoso acerca del tipo de diseño que el artífice pretendía llevar a cabo, este contestó: “Voy a estimular a la gente local a que creen por sí solos. (...) ¿Por qué no dejamos que los ‘Indios’ de hoy se expresen por sí mismos?”⁸⁹. Está claro que sus intenciones superaban la mera producción industrial, otorgando voz propia a los obreros más allá de la simple copia de patrones precolombinos practicada por los Scheier. Paulatinamente, con la ayuda de útiles como un peine roto, lápices desechados, alfileres para el pelo y otros objetos encontrados, fue introduciendo a su plantilla en una manera distinta de enfrentarse al medio. Al superponer engobes de color en delgadas capas sobre una base de barro rojo, conseguían lo que

87. “(...) En la parada 19, Santurce (...), se encuentra el establecimiento de la División de Artesanías de la Compañía de Fomento de Puerto Rico, el centro de compras más interesante de la isla. Aquí se pueden comprar ‘from maker to you’ todo tipo de artículos inusuales de manera, paja, bambú, cerámica y otros materiales”. CLARK, Sidney. *All the Best in the Caribbean*. New York: Dodd, Mead & Company, 1948, p. 168.

88. LASKY, Hal. *History of the Puerto Rican...*, op. cit. La fecha de apertura la hemos obtenido de 30, junio, 1953. *Firmas manufactureras nuevas establecidas con ayuda de la AFE o PRIDCO*; C.P.R.U.P.R.R.P.

89. Ídem.



18

Lasky denominaba una “talla escultórica”, o sea, hendiduras más acusadas que las provocadas por el esgrafiado y que se hacían más patentes gracias al uso de esmaltes mates. Un jarrón conservado en una colección particular de San Juan muestra incisiones de dos grosores diferentes que recorren de arriba abajo la obra en tres niveles: una línea de mayor anchura en zigzag es seguida de otras cuatro agrupadas de menor espesor y que, a su vez, engloban rombos que repiten el grueso de la primera. Este gusto por la geometría aparece, igualmente, en una serie de vasos pertenecientes a la colección de Casa Candina, cuya ornamentación insiste en el juego de trazos de anchura dispar a través de diagonales, cuadrados y rectángulos insertos de forma descendente en otros de tamaño reducido, así como triángulos unidos por su vértice. Para no interferir durante el proceso de diseño, Hal se mantendría al margen del área de trabajo, pidiéndole a sus hombres, como colofón a la realización de cada una de las piezas, que fueran firmadas por ellos “para que tuvieran la satisfacción de ver sus iniciales quemadas de manera permanente”⁹⁰.

Tanto Caribe China como Puerto Rican Pottery buscaban satisfacer los pedidos de corte institucional en los sectores público y privado, si bien la segunda también dirigiría parte de sus productos al mercado turístico. Los vínculos entre ambas se harían visibles desde un principio, ya que mientras Lasky había acudido a Vega Baja en más de una ocasión a fin de adquirir materiales para ejecutar esmaltes, la Caribe daría un giro a su línea de diseño a mediados de los sesenta, tomando como referente los motivos geométricos que tan buenos resultados comerciales le estaban granjeando

90. Ídem.

a su competencia⁹¹. Es evidente que, en el caso de esta última, existía la inquietud netamente artística de su propietario, a la que aunaba una clara visión de negocio. Ello se manifestaba en su colaboración con distintas instituciones y personalidades de la cultura insular: en 1950, por ejemplo, con motivo de la inauguración del Centro de Arte Puertorriqueño, Lasky expuso varias vasijas y vasos, acompañados de una bandeja cuyo fondo presentaba sus características líneas en forma de cruz⁹²; tres años más tarde, una de sus obras aparecería representada en un cartel publicitario ejecutado por Rafael Tufiño⁹³; también, a partir de 1959, Puerto Rican Pottery donaría una copa de plata labrada con destino al ganador del segundo premio en la categoría de cerámica, dentro del Festival de Navidad del Ateneo Puertorriqueño, mientras que, en 1961, el propio artífice sería nombrado miembro del comité de selección de los certámenes de escultura, cerámica y pintura con Ketty Rodríguez y Osiris Delgado⁹⁴. Sin duda, su persistencia al frente de la empresa, más el apoyo prestado por Miguel Marqués y Juan Feliú, le conducirían a fijar definitivamente su ubicación en los Hornos Militares⁹⁵, un antiguo inmueble situado a la espalda del Teatro Tapia, en el viejo San Juan, que vendría a transformarse en un centro multidisciplinar con especial énfasis en las artesanías⁹⁶.

Otro proyecto de interés, aunque algo más modesto que los anteriores, fue el impelido por el artista italiano Nino Sparacino. Las primeras noticias que encontramos sobre él lo sitúan en Nueva York: allí trabajó como caricaturista en distintos periódicos y revistas como el *New York Herald Tribune* o el

91. El propio Lasky lo reconocía abiertamente. Véase Ídem. Además, COLÓN GONZÁLEZ, José Luis. *Caribe China...*, op. cit., p. 86.

92. "INAUGURAN galería de arte puertorriqueño".- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 20 de enero de 1951, p. 38. TIÓ, Teresa. "No es lo mismo ser que estar". En: *Rafael Tufiño: pintor del pueblo*. San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2003, p. 123, nota 37.

93. TIÓ, Teresa. "No es lo mismo ser que estar". En: *Rafael Tufiño...*, op. cit, p. 73.

94. 1956-1958. San Juan. *Festival de Navidad, Certámenes 1956-1958, Relación de obras y autores premiados*. A.M.H.A.A.U.P.R.R.P. Igualmente, 1961, diciembre. San Juan, P. R. *Boletín Informativo Actividades del Ateneo Puertorriqueño*, Año I, Vol. I, Núm. 5. Archivo del Ateneo Puertorriqueño.

95. Una imagen publicada en el diario *El Mundo* inmortalizaría la firma del contrato por el cual se les permitió instalarse en ese inmueble, hoy desaparecido. *Presidente de la Compañía de Fomento Industrial firmando contrato*; Biblioteca Digital Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Fotos El Mundo 40-68 (<http://bibliotecadigital.uprrp.edu/cdm/singleitem/collection/ELM4068/id/202/rec/1>) (consultado el 22 de abril de 2013).

96. LASKY, Hal. *History of the Puerto Rican...*, op. cit.



19

Daily Mirror, e, incluso, llegaría a ejercer de corresponsal en Cuba⁹⁷. Se ha indicado que su presencia en Puerto Rico data de 1945⁹⁸, si bien sería una década después que su nombre se incluiría dentro de un listado, publicado por Fomento, relativo a aquellas personas y entidades que habían recibido asistencia sobre liderazgo empresarial con vistas a constituir una corporación privada⁹⁹. Es sabido, también, que prosiguió su labor como ilustrador en el mensuario *Interrogación*, pero, al parecer, su interés por la cerámica vino determinado por las enseñanzas de Ángel Ramos e Ismael D'Alzina¹⁰⁰, reflejándose más tarde en las clases que impartiría tanto en la Escuela Vocacional Metropolitana Miguel Such, como en el estudio que poseía en Hato Rey. En éste, ciertamente, ofrecería al visitante productos como, por ejemplo, vasos, tazas, ceniceros, candelabros, joyería, y azulejos decorados con calles del viejo San Juan encauzados a dar cabida a la demanda turística¹⁰¹. Pero, además, ofertaría tres tipos de cursos: los dirigidos a aficionados, para

97. [1958], [San Juan]. *Nino Sparacino presenta su tercera exposición anual en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Puerto Rico*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

98. Así se afirma en TIÓ, Teresa. *El Cartel de Puerto Rico*. México: Pearson Educación, 2003, p. 321, nota 275. Sí sabemos que en 1948 colaboraba como crítico de arte en el diario *Puerto Rico Ilustrado*. Véase, por ejemplo, SPARACINO, Nino. "Rosario Murábito".- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 26 de junio de 1948, pp. 26-29.

99. 1954-1955, [s.l.]. *Annual Report of the Department of Industrial Services*; A.F.L.M.M., Sección V: Luis Muñoz Marín, Gobernador de Puerto Rico, Serie 16. Datos sobre..., [folio 1].

100. Fue el artista catalán quien lo afirmaría años después. Véase PÉREZ RIVERA, Ofelia. "Hay Buena Cerámica en PR Dicen Varios Artistas".- *El Mundo* (San Juan), 10 de agosto de 1968, p. 21.

101. [s.f.], [s.l.]. *Ceramics by Nino*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.



20

profesionales, y un tercero dedicado a decoradores¹⁰². Es significativo que Sparacino incluya en su publicidad, junto a la primera de sus clases, la palabra *hobby*, lo cual sugiere que ya a finales de los años cincuenta la práctica de los *hobby ceramics* pudo ser habitual entre ciertos sectores de la población. Debió gozar el italiano de buena fama en el ambiente académico del país, pues en 1958 inauguraría su tercera muestra de cerámicas en la Sala de Exposiciones del Recinto de Río Piedras de la UPR¹⁰³.

La envergadura de tales iniciativas no frenó en ningún momento las políticas llevadas a cabo por Fomento, que no se fijaron exclusivamente en las firmas estadounidenses establecidas por la exención de impuestos. Prácticamente desde 1948, se había erigido la denominada División de Pequeñas Industrias, cuyos objetivos perseguían “promover, establecer y desarrollar pequeñas industrias en distintos sectores de la Isla, donde el obrero y el campesino disponen de oportunidades de trabajo y de ingresos limitados, a fin de mejorar sus condiciones sociales y económicas”¹⁰⁴. A tal efecto, se configuró un programa de adiestramiento, así como el establecimiento de grupos de trabajo encarrilados a la elaboración de géneros hechos “a mano o de costura”. Gracias a un informe firmado en 1959, tenemos constancia de la existencia de diferentes centros comunales y talleres dedicados única

102. [s.f.], [s.l.]. Clases de cerámica por el artista Nino Sparacino; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

103. Véase la nota 97. En ese mismo archivo, se conserva una copia del cartel y la invitación de la exposición, pero no hemos encontrado ninguna imagen ni listado de piezas. La única obra que conocemos es la ya mencionada que posee Jaime Suárez en su colección particular. Se haya firmada en la base, sin fecha, con el nombre del artista: “Nino”.

104. 1959, Ginebra. *Informe al Gobierno de Estados Unidos de América sobre el desarrollo de las pequeñas industrias en Puerto Rico*; C.P.R.U.P.R.R.P.

o parcialmente a la cerámica, dispersos por varias regiones de la isla: el Centro de Castañer, en Adjuntas, contaba con la presencia de “un joven ceramista, el cual, además de buenos conocimientos técnicos, tiene bastante sentido artístico”, si bien el espacio pasaría a ser gestionado por una Misión Evangélica que, finalmente, tuvo que cerrar debido a los desfavorables resultados económicos; un taller de alfarería en Ponce dedicaría su quehacer a la fabricación de macetas, teniendo como única maquinaria un torno y un horno de leña; la Cooperativa Industrial de Yuquiyú realizaría “trabajos de cerámica (...) muy rudimentarios, aunque de un precio relativamente alto”; por su lado, la Universidad Latinoamericana de San Germán ofrecería “talleres artesanales” consagrados a actividades artísticas tales como la pintura, la talla en madera, o el tejido, insertándose entre éstas la cerámica y la “fabricación de muñecos típicos con cabeza de barro”¹⁰⁵.

Asimismo, en 1959, la Compañía puso en marcha el Carolina Craft Center, “un proyecto de artesanía en cerámica”, en consonancia con la política social y económica emprendida hasta la fecha¹⁰⁶. En sus comienzos, su funcionamiento fue similar al de un *cottage industry*, es decir, los talleres se organizaban en los hogares de los trabajadores, donde personal cualificado financiado por el gobierno los instruía para la producción de obras en torno, destinadas a abastecer las tiendas del Viejo San Juan¹⁰⁷. Tres años más tarde, con la ayuda de la firma neoyorquina compuesta por los prestigiosos diseñadores industriales Raymond Loewy y William Snaith, se procedió a la construcción de una sede, la compra de maquinaria para el perfeccionamiento del género, más la contratación de un “ceramista profesional”, habiendo una “responsabilidad de establecer o diseñar un programa de adiestramiento formal y el desarrollo del producto”. En 1966, los resultados de esta operación se mostraban muy satisfactorios, pues, tal y como venía sucediendo desde los inicios de la industrialización, se había demostrado “que el artesano puertorriqueño está capacitado para crear un producto de alta calidad que engloba las cualidades estéticas de gran sensibilidad a la par con cualquier otro artesano del mundo”¹⁰⁸. Admiradas como “artísticas creaciones”, las piezas eran construidas con un procedimiento “semi-escultural para el embellecimiento de las

105. Ídem.

106. RANDAZZO, Angelo. “La cerámica puertorriqueña”, *Urbe*, Vol. 4, núm. 19, septiembre 1966, p. 21 y ss.

107. SANTIAGO, Annie. “Coro”. En: COLÓN GONZÁLEZ, José Luis. *Caribe China...*, op. cit., pp. 17-18.

108. Véase la nota 106.



21

estructuras modernas”¹⁰⁹, lo que les daba una consistencia mayor, a la par que una variada gama de colores les confería armonía y contraste. Los diseños consistían en la repetición de elementos geométricos con un claro predominio del círculo y del cuadrado, cuyos interiores podían ornamentarse con suaves aberturas u hojas ligeramente deformadas. Estas peculiaridades se mantendrían vigentes cuando, años más tarde, el Carolina Craft Center fue rebautizado como Isla del Sol bajo la dirección de Troy Fields¹¹⁰. Un tiesto conservado en una colección particular de la capital borinqueña prueba el éxito de tales trazados: un friso atestado de cuadrados, de formato reducido y con sus lados convexos, se constituiría como el protagonista absoluto del conjunto.

Este maremágnum de iniciativas reflejaban, en definitiva, los vertiginosos cambios producidos durante la primera gobernación de Muñoz Marín. De hecho, fue en los años cincuenta que se empezaría a hablar de la “revolución pacífica”. Aspectos como el mejoramiento apreciable de la escolarización, la electrificación de zonas rurales apartadas y los planes sanitarios contra la tuberculosis, entre otros, eran vistos desde el exterior como pruebas irrefutables del “milagro de Puerto Rico”, que, con certeza, estaba siendo financiado con capital estadounidense¹¹¹. Un programa de

109. Ídem.

110. COLÓN GONZÁLEZ, José Luis. *Caribe China...*, op. cit., p. 84.

111. RIVERA, Marcia. “Pobreza, desigualdad y disgregación en Puerto Rico: el legado colonial”. En: MOLINARY, Ramón-Darío (ed.). *Puerto Rico ¿autodeterminación buracanada? El engaño de EE. UU. a la ONU, expansionismo militarista, modelo colonial y rezago económico*. Madrid: Casa de Puerto Rico en España, Seminario de Cultura Puertorriqueña de Madrid, Fundación Francisco Carvajal, 2006, p. 72.

visitas amparado por la Casa Blanca ofrecía a observadores internacionales la oportunidad de comprobar cómo el Estado Libre Asociado, gracias a los proyectos sociales y económicos llevados a cabo por el PPD, había pasado a formar parte de la nómina de países desarrollados del continente¹¹². Además, la cada vez mayor “americanización” de la colonia cambiaría por completo el estilo de vida de los puertorriqueños, pues la posibilidad de poseer una casa o un coche en propiedad, la construcción de grandes urbanizaciones y la aparición de centros comerciales entrañó una transformación palpable hacia la “mentalidad de consumo” que ya reinaba en Estados Unidos¹¹³. Igualmente, la entrada imparable de la cultura norteamericana y el visible deterioro de algunos elementos autóctonos indujeron a la Administración insular a crear una institución que protegiera aquellos rasgos propios de la idiosincrasia de Puerto Rico, que para muchos constituían los verdaderos emblemas de su identidad. Así, en noviembre de 1955, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), dirigido por el arqueólogo Ricardo E. Alegría, nació con la misión de conservar, promover, enriquecer y difundir los valores culturales de la isla, haciendo especial hincapié en la restauración de edificios de los centros históricos, y la protección y conocimiento de las principales manifestaciones estéticas, como eran las artes plásticas, la música, la literatura y la danza¹¹⁴. Con él, como veremos a continuación, se daría el pistoletazo de salida a una verdadera institucionalización de la disciplina.



INSTITUTO de CULTURA PUERTORRIQUEÑA

22

112. PICÓ, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 2008, p. 299.

113. “La civilización industrial arrasa a su paso lo autóctono, lo original, lo que se ha llamado con intención romántica ‘el color local’. El consumidor promedio en nuestro mundo industrial, adorna su casa, su mesa y su persona con artículos producidos en masa, para una sociedad de masas”. Véase FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Eugenio. “Reflexiones sobre la industrialización en Puerto Rico”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año 1, núm. 1, 1958, p. 19.

114. PICÓ, Fernando. *Historia general...*, op. cit., p. 299. Sobre la creación y desarrollo del ICP durante la dirección de Alegría, también resulta de interés ALEGRÍA, Ricardo. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1996.

2.3 La institucionalización de la cerámica: del taller del ICP al de Bellos Oficios, pasando por la piscina del Escambrón

La revalorización de la cerámica suscitada a partir de las piezas elaboradas por Caribe China y Puerto Rican Pottery estimuló la aparición de actividades educativas patrocinadas por diferentes organismos. En septiembre de 1961, el ICP, “en su empeño por fomentar en el país el desarrollo de las diversas artes y artesanías”, inauguraba un taller de cerámica, que venía a sumarse a otros dedicados a escultura, mosaicos, vidrieras y artes gráficas. Con objeto de brindar una oportunidad a aquellas personas que desearan hacer de ello su profesión, se ofertaban clases gratuitas en las que se abarcaban “todas las fases”, o sea, el modelado, el torneado, el cocimiento, el esmaltado y la decoración, incluyendo, también, la opción de disfrutar de una beca de estudios en el extranjero a los alumnos que demostraran aptitudes excepcionales¹¹⁵. Amadeo Benet, un músico y ceramista español procedente de la Diputación de Barcelona, fue designado director de la escuela, en la cual impulsó una concepción de la cerámica como “expresión artística, tan legítima herencia de nuestros aborígenes como de nuestros colonizadores”¹¹⁶. Una exposición del propio Benet organizada en el Instituto mostraba esta visión mediante un total de ciento veinte obras, entre las que destacaban utensilios como jarros, platos, boles, centros de mesa, floreros o vasijas, descritos en el catálogo como “de diseño taíno esgrafiado”, “diseño indio”, así como “de Manises de la segunda mitad del siglo XV”, “catalana”, “de Teruel” o “hispano-árabe”¹¹⁷.

Al mismo tiempo, se produciría la apertura del Taller de Bellos Oficios de la UPR durante el curso académico 1961-1962, a expensas de Ismael D’Alzina. Aunque su actividad no estaba centrada en la cerámica, D’Alzina, desde su llegada en 1934, al parecer, acompañando al arquitecto Pedro Adolfo de Castro y Besosa, había participado como diseñador y decorador en algunas empresas artísticas de envergadura. Si las actuaciones llevadas a cabo en el Castillo Serrallés, la Mansión Cabassa, la Casa de España o la iglesia de San Vicente de Paúl habían demostrado su vasta experiencia

115. “SE inaugura el Taller de Cerámica”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año 4, núm. 13, 1961, p. 56.

116. [s. f.], [San Juan]. *Introducción*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

117. [s. f.], [San Juan]. *Catálogo*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P. Además, Benet tendría ocasión de exponer algunas de sus piezas en la Galería Santiago, en San Juan. Véase RUAÑO, Estela. “Inauguran en San Juan Nueva Galería Arte Contemporáneo”.- *El Mundo* (San Juan), 29 de mayo de 1965.



23

en la aplicación de las diferentes disciplinas artísticas a la arquitectura¹¹⁸, la invitación de Sebastián González a integrarse en el claustro académico resultó fundamental para la fundación del taller¹¹⁹. D'Alzina tomaría como arquetipo la Escola Superior dels Bells Oficis de Barcelona, donde labró su educación estética en la década de 1920. En buena medida, dicha escuela había apostado por las tradicionalmente llamadas “artes menores”, de modo que Bellos Oficis aunaría sus esfuerzos en la consecución de una preparación íntegra para sus alumnos. Por tanto, esta se enfocaría, por un lado, en el diseño, el dibujo y el estudio espacial, con miras a un dominio completo de los conceptos tectónicos; y, por otro, en los aspectos decorativos que podían enriquecer la sobriedad de las trazas arquitectónicas, es decir, la joyería, la platería, la forja, el dorado, la ebanistería, el cuero repujado y el gofrado, la tapicería, el cincelado, el esgrafiado, el entopado, la encuadernación, las artes gráficas y la cerámica. En esta última, hizo uso de moldes de objetos utilitarios otorgando al torno una mayor prestancia¹²⁰. Con todo ello, como apunta Quintero Rodríguez, se favorecería el acceso a todos los interesados en estas materias con la finalidad de convertirlos en auténticos profesionales capaces de responder a las necesidades derivadas de cualquier encargo¹²¹.

118. QUINTERO RODRÍGUEZ, Heidi Y. “La obra artística de Ismael D’Alzina: consideraciones sobre el arte y su oficio”. En: MURRAY IRIZARRY, Néstor. *Rafael Ríos Rey y el muralismo...*, op. cit., p. 228.

119. QUINTERO RODRÍGUEZ, Heidi Y. “Ismael D’Alzina y el Taller de Bellos Oficis en la Universidad de Puerto Rico”. En: *XLII aniversario del Taller de Bellos Oficis: exposición homenaje al profesor Ismael D’Alzina, fundador*. [San Juan]: Universidad de Puerto Rico, División de Educación Continua y Estudios Profesionales, [2003], p. 13. Junto a ello, de la misma autora, “La obra artística de Ismael D’Alzina...”, op. cit., pp. 226-242.

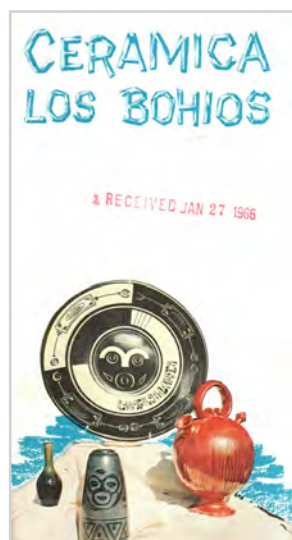
120. QUINTERO RODRÍGUEZ, Heidi Y. “Ismael D’Alzina y el Taller...”, op. cit., p. 23.

121. *Ibidem*, pp. 14-15.

La proliferación de talleres apoyados desde las principales entidades de la isla corrió en paralelo con la fundación de nuevas fábricas entrada la década de 1960. En Río Grande se alzaba Los Bohíos, un taller de cerámica regentado, precisamente, por Amadeo Benet, reconocible por “unas casetas de paja en forma de bohío debidamente identificadas”¹²². El proceso de trabajo se componía primordialmente de la elaboración de obras en torno, aunque dentro de su producción constaban murales de azulejos. También, tenía a la venta piezas en bizcocho para pintar y barro, y sus hornos estaban a disposición de aquel que deseara cocer sus creaciones. Desde luego, la pluralidad de sus productos era patente. En un catálogo fechado alrededor de 1966 aparecen clasificados en jarras, cántaras, floreros, figuras, cemís, artículos de utilidad casera y los citados murales, lo que pone de relieve el oficio y versatilidad de Benet y sus ayudantes. La esbeltez de las jarras, las ánforas, los filtros de agua y las cántaras se complementaban con una profusa decoración “siglo XV”, “persa siglo XVI” o mediante la alineación de una serie sucesiva de líneas semicirculares en forma de o que recorrían la superficie completa de la obra, acompañadas de ornatos vegetales tanto en su interior como en el exterior. Por otra parte, la presencia humana se resaltaba en las calificadas como “figuras típicas puertorriqueñas”, en las que el jíbaro cobraba una especial preeminencia al plasmar escenas y actitudes estereotipadas de su quehacer diario. En contraposición, se brindaba la oportunidad de adquirir reproducciones en barro de una tradición centenaria que estaba siendo rescatada por los programas puestos en marcha por el ICP: la talla de santos en madera. A la réplica de cemís se agregaban objetos domésticos, tales como lámparas con esmaltes rojo y verde, ceniceros que imitaban, en cierta medida, los volúmenes de los recipientes taínos, frascos de cocina, así como juegos de café que Benet adornaba con esgrafiados a base de rectas, diagonales y curvas, las cuales recordaban inevitablemente a los planteamientos de Puerto Rican Pottery. Los candelabros “Gorita”¹²³ cerrarían un amplio abanico de opciones que, siguiendo el camino inaugurado por D’Alzina, habría de sellar un gusto por los esquemas compositivos de corte tradicional.

122. 1966, junio, 27. *Cerámica Los Bohíos*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P. La fecha responde al año de donación de este folleto al Archivo del Museo. Es posible que corresponda a la misma fundación de la empresa, pues en las guías de viajes de ese año no aparece, mientras que Puerto Rican Pottery y otras tiendas dedicadas a artesanías sí se recogen. Véase, por ejemplo, FODOR, Eugene (ed.). *Fodor’s Guide to the Caribbean, Bahamas and Bermuda*. London: MacGibbon & Kee Ltd., 1966, pp. 306-308.

123. Véase la primera referencia de la nota 122.



24
25

Si bien Benet continuaría ejerciendo la docencia en los talleres del ICP, éstos pasarían a ser dirigidos por Luis Leal, un ceramista cubano que sería invitado por la UPR a mediados del decenio¹²⁴. Su vasta experiencia con el material y la estética que había guiado sus pasos hasta entonces justificaban la elección para ese puesto. Durante los años cincuenta, Leal había colaborado con Iván Grundum en la realización de réplicas de obras taínas para el mencionado Grupo Guamá. Un lustro después, ambos serían invitados por el Instituto Dominicano de Investigaciones Arqueológicas a Ciudad Trujillo, a fin de orientar a los artífices de La Española sobre cómo usar el arte taíno en la artesanía contemporánea¹²⁵ de esa isla. De tal modo, con motivo de la celebración de la Feria de la Paz a mayor gloria del régimen trujillista, ambos ejecutarían un amplio abanico de piezas con diseños denominados “neo-taínos” empleando diversos materiales¹²⁶. La buena fortuna de tales creaciones incitó a Leal a permanecer en aquella capital, donde pasaría a la Universidad Autónoma de Santo Domingo fundando, en 1956, la llamada Cooperativa de Industrias Artesanales (COINDARTE)¹²⁷. Con ella, en buena medida, asentaría los dibujos efectuados por Grundum como prototipos a la hora de diseñar obras que, posteriormente, serían ejecutadas en madera, barro, piedra,

124. OCHART, Ivonne. “El legado cultural de Luis Leal”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 3 de febrero de 1993, p. 74.

125. VEGA, Bernardo. *Arte neotaíno*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1987, p. 9.

126. *Ibidem*, p. 10.

127. *Ídem*. Igualmente, Ley Número 43-93 que crea la Cooperativa de Industrias Artesanales (<http://do.vlex.com/vid/no-cooperativa-industrias-artesanales-360151078>) (consultado el 4 de febrero de 2015).

ámbar, oro o tela¹²⁸. Esta iniciativa debió consolidar su nombre dentro de los movimientos de recuperación del pasado precolombino y, en consecuencia, de las diversas labores artesanales vinculadas al mismo, de manera que no debe extrañar el contacto establecido entre la institución borinqueña y el autor. Así, la Universidad lo contrataría para ofrecer un curso dentro de Bellos Oficios, mientras que en 1966 sería reclutado por Ricardo E. Alegría para el taller del ICP¹²⁹. Es muy posible que el célebre arqueólogo conociera a Leal durante su visita a La Habana en 1950, estando al corriente de las actividades propulsadas por el cubano antes de su arribo a San Juan.

Más allá del éxito de tales proposiciones, el debate alrededor del estatus de las producciones efectuadas en barro no tardó en aparecer. Un artículo publicado en el diario *El Mundo* el 27 de julio de 1968 apuntaba que la mayor parte de los trabajos en cerámica de la isla poseían un marcado acento artesanal, causado, en buena medida, por su destino a la venta turística¹³⁰. Dicho panorama se achacaba, curiosamente, a las políticas suscitadas desde algunas entidades públicas y privadas, pues, ante esa actitud, los estudiantes “no quieren tener un oficio de artesanía, sino desean ser artistas creadores”. Está claro que, a estas alturas, el barro todavía era apreciado como un material estrechamente ligado a lo artesanal hasta el punto de que José R. Oliver alcanzaría a decir que “Puerto Rico no tiene cerámica. Todo se reduce a un interés comercial que limita al interés estético-artístico”¹³¹. Lógicamente, las reacciones no tardarían en llegar: D’Alzina defendería su gestión al frente de Bellos Oficios afirmando que los trabajos de sus alumnos “son de alta calidad y compiten con cualesquiera en el mundo entero”; igualmente, señalaría la existencia de un mural de grandes dimensiones ejecutado por encargo de Metropolitan Builders¹³², del cual no hemos hallado ninguna otra constancia. Por su parte, se añadiría la presencia tanto de “tiendas de artesanía”, caso de la del doctor Cintrón, en Ponce, la de Emilio Morales, en Puerto Nuevo, como de talleres de cerámica regentados por artistas, cual era el del escultor aguadillano Alberto Vadi. Pero estas referencias, más vinculadas, de hecho, a lo artesanal que a lo meramente estético, no satisfacerían el ánimo de Oliver, quien respondería que “han quebrado cuatro o cinco fábricas de cerámica

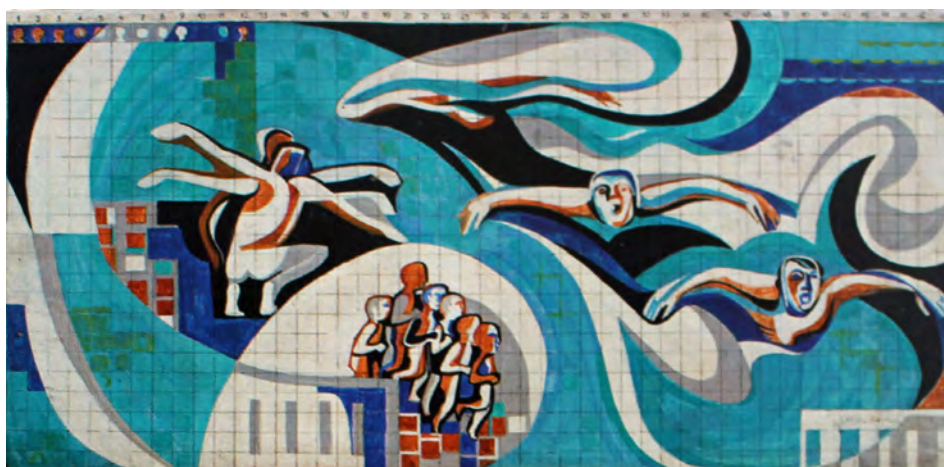
128. VEGA, Bernardo. *Arte...*, op. cit., p. 10.

129. [s.f.], [s.l.]. *Homenaje al maestro alfarero Luis Leal Márquez*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

130. PÉREZ RIVERA, Ofelia. “Origen del Arte de la Cerámica en Puerto Rico”.- *El Mundo* (San Juan), 27 de julio de 1968, p. 17.

131. Ídem.

132. PÉREZ RIVERA, Ofelia. “Hay Buena Cerámica En...”, op. cit.



26
27

artística antes de las establecidas actualmente, dato que no justifica que se hable de ‘gran cerámica artística’¹³³.

Salvo D’Alzina y Sparacino, los artífices boricuas apenas habían mostrado un especial interés en ejecutar piezas en cerámica, quizás, justamente, por esa escasa estimación de la que gozaba la disciplina. Una excepción al respecto la constituyó el encargo recibido por Lorenzo Homar, Myrna Báez y José Antonio Torres Martino, en mayo de 1967, con objeto de realizar tres murales para la piscina del Escambrón, en San Juan¹³⁴. A raíz de la celebración de los Juegos Centroamericanos y del Caribe en la capital, el ICP pretendía recubrir la amplia fachada del recinto con una serie

133. Ídem.

134. TORRES MARTINO, José Antonio. “Memorias”. En: TORRES MARTINO, José Antonio; Fernández Zavala, Margarita; Álvarez Curbelo, Silvia. *José Antonio Torres Martino: Voz de varios registros*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, Casa Candina, 2006, p. 132.

de paños que reflejaran las actividades deportivas que tendrían lugar en su interior. Para ello, cada uno de los artistas seleccionados concibió un tema independiente y que, al mismo tiempo, debía conformar una composición homogénea: mientras Homar eligió el salto de trampolín con *Clavados*, Báez y Torres Martino harían lo propio con *Waterpolo* y *Natación*, respectivamente. Las tres piezas recorrerían la crujía separadas únicamente por pilastras. Turquesa, siena, blanco, negro y gris serían los colores presentes a lo largo del conjunto, sustentados en “conseguir una apariencia unitaria en aquella fachada anchísima”¹³⁵. Poco después, la comisión se ampliaría a dos murales más, que correrían a cargo de los dos hombres del grupo.

Ni la dilatada trayectoria de estos autores, ni las recomendaciones técnicas dadas por algunas empresas del sector, evitaron que pronto comenzaran los problemas, provocados, mayormente, por la inexperiencia de los tres frente a la cerámica. Así lo declararía el propio Homar en un reportaje de prensa: “Hubo muchos, muchos problemas envueltos (...) Hay muchos misterios en la cerámica (...) y tuvimos que aprender muchos aspectos técnicos que antes no conocíamos”¹³⁶. Con tales palabras, hacía referencia a que tanto Báez como él tuvieron que repetir sus piezas en dos ocasiones. La pintura no se había fijado correctamente tras la primera cocción, por lo que se vieron obligados a raspar cada azulejo para reanudar la operación.¹³⁷ No obstante, los dos últimos encargos presentarían aún mayores inconvenientes. Trabajados en el taller que Torres Martino poseía en Santurce, al poco de su instalación en la piscina, Homar saldría de viaje con su familia hacia Inglaterra. No debió pasar mucho tiempo cuando recibió la noticia de que los azulejos se estaban cayendo: después de agotarse el adhesivo que habían empleado para fijarlos al muro, se habían visto obligados a utilizar otro distinto, y éste, precisamente, estaba cediendo a causa del excesivo calor que soportaba durante el día. Resulta significativo que el cambio de pegamento viniera motivado por el agotamiento de ese producto en Puerto Rico¹³⁸, aspecto éste que hace una clara mención a la escasez de materiales relacionados con la cerámica que se vivía en la isla. La aplicación de una antorcha de plomero sobre el mural permitió separar las partes afectadas, rehaciendo los fragmentos rotos y volviendo a fijarlos con la colaboración de un “maestro albañil”, Nicolás Figueroa. Lo

135. Ídem.

136. McCOY, Robert. “Art with a cool feeling”.- *Sunday San Juan Star Magazine* (San Juan), 17 de septiembre de 1967, pp. 8-9.

137. Ídem.

138. TORRES MARTINO, José Antonio. “Memorias...”, op. cit., p. 133.

lamentable del suceso instigaría a Homar a solicitar a Ricardo E. Alegría que el ICP financiara a Torres Martino un viaje a España, de cara a que ambos se encontraran en un taller catalán para perfeccionar el accidentado aprendizaje sufrido en el Escambrón¹³⁹.

Con todo, la realidad es que el creciente número de aficionados al barro provocó la aparición de diversos establecimientos privados dedicados al mismo, así como el repunte de clases particulares, conocidas como *hobby ceramics*. En este contexto se inscribía La Casa del Barro, un negocio regentado por Jesse Cohn, representante de la marca de productos cerámicos Duncan, que en este momento gozaba de una gran popularidad en Estados Unidos. A la venta de barro líquido, moldes, platos, esmaltes o formas en bizcocho para decorar, se unieron algunos talleres de breve duración que el mismo Cohn ofrecía a sus clientes con el objetivo de aumentar sus ganancias a través de demostraciones acerca de la calidad de sus artículos¹⁴⁰. Ciertamente, la trascendencia de esta experiencia propició un intercambio continuo de impresiones y alcances técnicos entre artistas, artesanos y comerciantes, al mismo tiempo que el equipamiento que estos últimos poseían en sus dependencias sería puesto a disposición de los creadores isleños interesados en el medio¹⁴¹. De modo similar, Ginny Figueras, profesora de cerámica en el Colegio Saint John de la capital, empezaría a impartir en su domicilio de Villa Caparra una serie de lecciones para niños y adultos. Al igual que en los cursos ya mencionados, se trataría de sesiones cuyo contenido se basaba en la creación y el empleo de moldes que, posteriormente, serían pintados y manipulados por los asistentes¹⁴². Ambas propuestas, a las que se agregaría, en 1970, la inevitable desaparición de Puerto Rican Pottery debido a razones económicas¹⁴³, vendrían a clausurar una dilatada etapa plagada de proyectos e iniciativas que, con mayor o menor fortuna, habían asentado una sensibilidad en torno al barro.

139. February 12, 1968. *Homar, Lorenzo to Ricardo Alegría*; ICAA/MFAH, A Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston (consultado el 13 de abril de 2013).

140. Entrevista con Aileen Castañeda, Susana Espinosa y Toni Hambleton, 16 de noviembre de 2009.

141. En La Casa del Barro sería, de hecho, donde se cocerían los azulejos para los murales del Escambrón. Véase TORRES MARTINO, José Antonio. "Memorias...", op. cit., p. 133. Además, MIRADA, José David. "Breves apuntes sobre el desarrollo de la cerámica artística en Puerto Rico". En: *Puerto Rico: Arte e Identidad*. San Juan: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 200, nota 290.

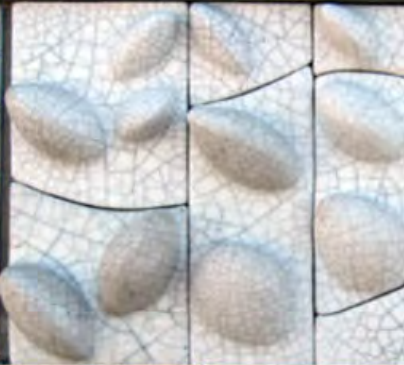
142. Entrevista con Aileen Castañeda, Susana Espinosa y Toni Hambleton, 16 de noviembre de 2009.

143. "CULPA AFE Por Cierre Industria".- *El Mundo* (San Juan), 7 de agosto de 1970.

Listado de imágenes, capítulo 2

1. Dorothy Paris ubicando piezas en el interior de un horno (ca. 1939).
2. Página del diario *El Mundo* del día 15 de mayo de 1938 donde se anuncia el surgimiento de la Ceramic Cooperative Industries.
3. Claudio Mimó.
4. Tomás Ballesteros, *El esclavo* (1936).
5. Rafael Ríos Rey.
6. Piezas de la Ceramic Cooperatives Industries dispuestas en una mesa, en el ranchón de Hato Rey. Catálogo de la colección de fotografías de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA), Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
7. Claudio Mimó muestra a sus operarios cómo modelar una figura. Catálogo de la colección de fotografías de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA), Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
8. Esmaltado de losas. Catálogo de la colección de fotografías de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA), Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
9. Portada del libro *Aplicaciones industriales del diseño indígena de Puerto Rico*, de Adolfo de Hostos (1939).
10. Plancha XXV realizada por Matilde Pérez de Silva para el volumen *Aplicaciones industriales del diseño indígena de Puerto Rico* (1939).
11. Trabajadoras de la Compañía de Fomento Industrial, División de Artesanías, haciendo piezas de cerámica artística. Colección Samuel Santiago, Fundación Luis Muñoz Marín.
12. Lámpara con base de cerámica y pantalla tejida en fibra de coco y adornos de camándulas, por la Compañía de Fomento Industrial, División de Textiles. Colección Samuel Santiago, Fundación Luis Muñoz Marín.
13. Set de vasos en cerámica, por Compañía de Fomento Industrial, División de Artesanías. Colección Samuel Santiago, Fundación Luis Muñoz Marín.
14. Iván Grundum Ferich trabajando en algunas de sus piezas (ca. 1955).
15. Interior de uno de los departamentos de Caribe China.
16. Hal Lasky, *Vasija* (ca. 1948).
17. Dos piezas realizadas por trabajadores de Puerto Rican Pottery siguiendo patrones prehispánicos (ca. 1950).
18. Set de vasos realizados por trabajadores de Puerto Rican Pottery (ca. 1960).
19. Dos piezas de Caribe China siguiendo los patrones llevados a cabo por Puerto Rican Pottery (ca. 1960).
20. Publicidad de los azulejos realizados por Nino Sparacino para su venta (ca. 1955).
21. Pieza elaborada por trabajadores de Isla del Sol (ca. 1966).
22. Logotipo del Instituto de Cultura Puertorriqueña.
23. Cartel de la exposición de Amadeo Benet, celebrada alrededor de 1965.
24. Folleto publicitario de Los Bohíos (ca. 1966).
25. Interior del folleto publicitario de Los Bohíos (ca. 1966).
26. Bocetos para dos de los murales de la piscina del Escambrón (1967).

Proyecto Casa Cardina
2008-2009





CAPÍTULO 3.

DESCUBRIR EL BARRO. NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN PARA UNA ISLA EN TRÁNSITO (1971-2011)

“Los ojos ven, las manos tocan.
Bastan aquí unas cuantas cosas”¹.

3.1 Estudio Caparra: los orígenes de una búsqueda

A comienzos de la década de 1970 una vecina de Villa Caparra, Maribel Toro, a sugerencia de Ginny Figueras, su profesora de cerámica, decidió instalar un pequeño taller en su domicilio particular. Para ambas, este paso suponía una iniciativa ejemplar que servía para ampliar la formación del creciente número de interesados en el *hobby ceramics*, cuya demanda era cada vez más extensa debido, sin duda, al extraordinario impulso institucional que este medio estaba recibiendo desde el pasado decenio. Para Jaime Suárez, hijo de la primera, la irrupción de un estudio en el hogar familiar implicaba, por un lado, la necesaria continuación de su aprendizaje como ceramista, tras haber pasado dos semestres junto a Ismael D’Alzina en la Universidad de Puerto Rico poco tiempo antes. Por otro, surgía como una oportunidad de poder controlar el proceso completo de creación cociendo sus propias obras, pues en un primer momento su contacto con el barro se había limitado exclusivamente al modelado de tientos que, a petición del interesado, Figueras concluía en los hornos situados en su obrador².

La atracción de Toro por este medio vino determinada por una visita realizada a Washington D.C. en 1969, con motivo de la graduación de Suárez en la Universidad Católica de esta ciudad, donde había llevado a cabo un Bachillerato en Arquitectura. Durante dicha estancia, el joven estudiante mostró inmediatamente a sus padres el taller en el cual había cursado una asignatura electiva en cerámica, lo que le había permitido introducirse en aspectos básicos como la mezcla de esmaltes, o el encendido y el apagado de los hornos. Más allá de lo meramente anecdótico, a su regreso a la isla,

1. PAZ, Octavio. “Himno entre ruinas”. En: ALBERTY, Carlos [et al.] (editores). Antología de textos literarios. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994, p. 604.

2. Entrevista con Maribel Toro, 26 de marzo de 2009.

su marido, el ingeniero Gumersindo Suárez, decidiría inscribirse en un curso nocturno de tasación de bienes raíces, razón por la que Maribel, buscando ocupar las horas en las que su marido estaría fuera de la casa, optaría por empezar a recibir lecciones de la citada Figueras, quien, a su vez, era residente de Caparra³.

Las clases impartidas por Toro alcanzaban a mostrar los requerimientos técnicos para la realización de piezas con moldes que, posteriormente, eran decoradas, prosiguiendo el espíritu que hasta entonces había guiado la actividad de profesionales como Gerald St. Germaine o Figueras, así como los talleres de cerámica del ICP y el de Bellos Oficios. También, le correspondía a Suárez la docencia de aquellos alumnos que, en opinión de su madre, demostraban una habilidad que superaba la simple fabricación a partir de matrices⁴. Ello, en buena medida, se debía a su interés en los aspectos manuales del medio, lo que conllevaba una manipulación en la que la improvisación destacaba como un factor decisivo en la ejecución de la obra. Así, frente al carácter mecánico propagado por el rigor de las enseñanzas académicas, la dirección tomada por ambos iría encaminada hacia una investigación exhaustiva acerca del material y sus posibilidades, la cual desembocaría en continuos hallazgos que poco o nada tendrían en común con los objetos utilitarios llevados a cabo en estas fechas, como se verá más adelante.

Por su parte, la popularidad de tales prácticas había provocado la fundación de la denominada Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico, una agrupación nacida con el objetivo de “estimular el interés por la cerámica, proporcionando el intercambio de ideas y experiencias; presentar exposiciones, conferencias, etc. abiertas al público; y promover la instrucción (...) como ocupación y entretenimiento”⁵. En atención a tan ambiciosos propósitos, dicho colectivo planteaba la celebración de una muestra que exhibiera lo mejor de la producción elaborada por los participantes en el certamen, además de conceder una serie de premios en base a distintas modalidades de trabajo⁶. Durante el mes de abril de 1971 se sucedieron los actos correspondientes a la primera edición del evento, consistentes

3. Entrevista con Jaime Suárez, 23 de marzo de 2014.

4. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

5. 1972, abril 7-14, San Juan. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico. 2da. exposición anual*; Archivo Casa Candina (en adelante A. C. C.).

6. En las primeras ediciones, éstas eran “Trabajos en molde”, “Construcción a Mano – Utilidad”, “Construcción a Mano – Placas” y “Escultura”. Ídem.



2

en la inscripción de miembros, la selección de los ganadores, un cóctel y, por último, la exposición de las obras. Con este fin, el Instituto de Cultura cedió un espacio situado en el antiguo convento de Santo Tomás, en la zona histórica de San Juan, que en lo sucesivo se convertiría en la sede habitual de este acontecimiento.

Al año siguiente, tanto Toro como Suárez decidieron enviar varias de sus piezas a la *Segunda Exposición Anual*, que incluía como novedad respecto a la anterior un conjunto de demostraciones de algunos de los asociados⁷. Del jurado elegido para la ocasión sobresalían los nombres de Luis Leal, Jesse Cohn y José R. Oliver, personalidades conocidas en el mundo de la cerámica que, de un modo u otro, habían orientado su instrucción a un concepto tradicional de la misma. Ciertamente, la temática abordada por la mayoría de los autores presentes estaba íntimamente relacionada con la naturaleza funcional de la obra, predominando la presencia de floreros y jarrones, si bien otros apostaron por temas figurativos, caso del propio Suárez, que obtuvo el primer puesto en la categoría de “escultura” con su obra *3 reyes*, seleccionada como “lo mejor en la exposición”. Aparte, Toro se hizo con el segundo galardón en “trabajos en molde” con su *Jarrón*, mientras que Figueras recibiría la mención de honor en esta sección con un *Baco*⁸.

Este reconocimiento inicial incitó a los alumnos del taller de Villa Caparra a participar en la tercera muestra de 1973. La importancia que estaba adoptando el nombre de esta escuela se vio acentuada por los logros

7. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

8. Véase nota 4.

3
4

conseguidos a la sazón, que fueron recogidos detalladamente por la prensa local. Por segunda vez consecutiva, Suárez conquistaba el “premio de Mejor Pieza en la Exposición” con *Sylvia Raku*, una escultura de cuerpo completo inspirada en la figura de la polifacética Sylvia del Villar, realizada con esta técnica de origen oriental apenas utilizada en la isla, a la que acompañaron una placa circular inspirada en la representación taína del sol, titulada significativamente *Taíno II*, y un jarro llevado a cabo con barro glaseado, calificado como “primitivo”, que alcanzaron el segundo y primer lugar en las categorías de “placas y mosaicos” y “torno”, respectivamente. Asimismo, Lorraine de Castro y Sylvia Blanco, dos estudiantes de Suárez, se alzaron con la segunda y tercera posición en “escultura” con *La Beba*, “de proporciones hipopotamescas”, y una figura femenina, *Sniff, Sniff*. A la par, Rosa de Castro sería premiada por un *Florero* “que parece simbolizar una madre con su hija en brazos”⁹ y Teresa Suárez por un *Jarrón*, decorado con flores, en “Cerámica y Stoneware”, así como por un plato ejecutado igualmente en *raku*, que suscitaría polémica por la sencillez de sus formas, en contraposición a otras creaciones más complejas¹⁰.

La suma de distinciones animó al grupo a continuar con la experimentación originada en el hogar de Maribel Toro. De hecho, cada uno de los integrantes había establecido un taller en su domicilio correspondiente, constituyendo una dinámica basada en el trabajo individual, más una reunión semanal para la “crítica colectiva, intercambio de ideas y generación de

9. BRAGG, Amy. “3ra. Exposición Cerámica Cierra Mañana”.- *El Mundo* (San Juan), 14 de abril de 1973. También, véase 1973, abril 6-15, San Juan. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico. 3ra. exposición anual*; A. C. C.

10. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

proyectos que estimularan la creatividad”¹¹. Precisamente había sido Suárez el que sugirió tal propuesta, pues consideraba que no estaba suficientemente preparado académicamente para impartir las clases, pese a haber asistido a un curso de cerámica en la Universidad Católica de Washington D.C., ya mencionado, antes de finalizar sus estudios de arquitectura. De allí fue que aprendió ciertas destrezas en la construcción a mano y en la preparación de esmaltes, ambas motivos más que suficientes para que sus vecinos y amigos reclamaran de él una instrucción diferente a la acostumbrada¹². La lectura de revistas especializadas, las pruebas con los distintos sistemas de cocción, el uso de óxidos y la alteración de vidriados, previamente adquiridos, favorecieron la proliferación de ensayos en los que no “importaba tanto la pieza, sino el proceso”¹³. La verdad es que los resultados de estas experiencias ya habían desencadenado una reacción en uno de los componentes del jurado de la última exposición mencionada, la artista argentina Susana Espinosa, quien, años más tarde, afirmaría que “se sentía que algo comenzaba a suceder con la cerámica en Puerto Rico”¹⁴.

La noche del 5 de diciembre de 1974 se inauguraba en el Colegio de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores, en Hato Rey, una muestra de este colectivo de ceramistas, denominado por primera vez Estudio Caparra, entre los que se encontraban Sylvia Blanco, Toni Hambleton, Rosa de Castro, Jaime Suárez, Maribel Toro, Lorraine de Castro, Teresa y Tito Suárez, María Elena Font y Gilda Navarra. Se trataba, según refería la prensa, de su “primera exposición (...) como grupo”¹⁵. En ella se abordaban asuntos típicamente navideños como la Virgen y el Niño, los Reyes Magos o los pastores de Belén, acompañados de otros objetos como platones, tazones, abanicos, vasijas “de forma caprichosa”, vejigantes e, incluso, una efigie de San Francisco¹⁶. Con un afán efectista, el montaje corrió a cargo de Suárez, que colocó las piezas sobre estantes compuestos de láminas de cristal, de modo que aquéllas parecían estar suspendidas en cajas¹⁷. Por otro lado, tras

11. SUÁREZ, Jaime. “La cerámica artística en Puerto Rico. Primera etapa”. En: *El Sol*, año XXVII, N. 3-4. San Juan: [s. e.], 1983, p. 32.

12. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

13. Entrevista con Toni Hambleton, 17 de marzo de 2009.

14. Véase nota 10.

15. [1974], [San Juan]. *Exposición de Cerámica en CIAA*; Archivo Jaime Suárez (en adelante A. J. S.).

16. “LA Navidad de los Ceramistas”.- *El Mundo* (San Juan), 12 de diciembre de 1974.

17. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

5
6

el acto de apertura, y en consonancia con la esencia educativa del Estudio, se procedió a una exhibición de *raku*, primera de las actividades que se añadían a una programación complementaria, que englobaba la filmación de una película para televisión y la elaboración de un taller en el que los visitantes tuvieran la oportunidad de discutir las obras con sus artífices. Además, una de las secciones de la muestra se dedicó a los discípulos más pequeños de Hambleton y Blanco, al igual que ya ocurriera en la tercera exposición de la Asociación de Cerámica Artística, donde constaba un apartado titulado “Cerámicas Caparra” para niños menores de doce años¹⁸.

El éxito entre la crítica y el apoyo dado por los medios de comunicación no hacían más que confirmar la incansable labor efectuada hasta la fecha. A la buena aceptación otorgada a nivel local se unía la amplia asistencia a certámenes como el de artes plásticas, auspiciado desde el Ateneo Puertorriqueño a finales de 1973, que contemplaba obras como *Florero 4* de Sylvia Blanco o *Black is Beautiful* de Jaime Suárez. Éste último, también, concurrió junto a Toro y Font a la *Exposición de la Tercera Bienal Internacional de Cerámica del Lago Superior*, que tuvo lugar entre los meses de marzo y abril de 1975 en el Museo Tweed de Arte, en Duluth, en el estado de Minnesota. A su vez, Hambleton y Blanco participaban en una muestra de *raku* promovida por la Galería de Artesanos Peters Valley de Nueva Jersey¹⁹. Con ello, pretendían comprobar si realmente sus piezas eran

18. Véase la nota 14. Para la referencia a “Cerámicas Caparra”, consúltese la segunda referencia de la nota 8.

19. Para la participación de Suárez y Blanco, véase 1973, diciembre 10, San Juan. *Exposición de las obras admitidas a los certámenes de Artes Plásticas*; A. J. S. Respecto a la presencia de obras de Suárez, Toro y Font en Duluth, “TRES Ceramistas de PR participarán En 3ra. Exposición Bienal Minnesota”.- *El Mundo* (San Juan), 29 de marzo de 1975, p. 9-A. La



comparables a la producción que se estaba realizando más allá de las fronteras insulares, “reaccionar ante otras tendencias”²⁰. Al mismo tiempo, reflejaban un alejamiento de la política del ICP, cuyo Programa de Artes Populares estaba respaldando una cerámica de corte indigenista que no encajaba con los nuevos intereses de Caparra. El entusiasmo por la investigación y una dedicación plena los llevarían finalmente a dar un paso cualitativo mediante la fundación de una institución que daría salida a sus inquietudes estéticas y pedagógicas en torno al barro.

Así, a las cuatro de la tarde del 2 de agosto de 1975, en el Jardín de San Juan, abría sus puertas la Galería Estudio Caparra, un espacio de reducidas dimensiones que aspiraba a convertirse en un centro de referencia para el desarrollo de la cerámica contemporánea en Puerto Rico²¹. El mismo Suárez escribió al respecto: “fue una extensión natural de la actitud experimental que nos había animado hasta entonces (...) un lugar donde ver la obra en conjunto y donde (...) discutir e intercambiar opiniones y críticas”²². Entre sus objetivos se plasmaba la materialización de exposiciones que, “con propósitos educativos”, estuvieran “especializadas en algunas técnicas o temas particulares dentro del campo de la cerámica”. Igualmente, no sólo se ofrecerían muestras de los miembros del Estudio, sino que, de manera periódica, se invitarían a otros ceramistas y “otros artesanos artistas” a

concurrencia de Blanco y Hambleton en Nueva Jersey es reseñada en “EN la Galería Estudio Caparra”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 12 de agosto de 1975, p. 29.

20. SUÁREZ, Jaime. “La cerámica artística...”, op. cit., p. 33.

21. BRAGG, Amy. “Inauguran Galería Estudio De Cerámica en El Jardín”.- *El Mundo* (San Juan), 3 de agosto de 1975.

22. SUÁREZ, Jaime. “La cerámica artística...”, op. cit., pp. 32-33.

exponer sus piezas. La exhibición inaugural contó con la intervención de diecisiete creadores, destacando obras como un *Platón* de Teresa Suárez, un *Asteroide* de Maribel Toro, una *Botella* de Rosa de Castro y unos *Floreros* de Jaime Suárez. Casi un mes después de su clausura, se celebraría la segunda exposición de la Galería, dedicada exclusivamente a piezas llevadas a cabo en *raku*²³.

A pesar del intenso quehacer de Caparra, el grupo proseguía enviando trabajos a los concursos convocados nacional e internacionalmente. De hecho, varias obras de Suárez fueron admitidas en el trigésimo tercer y el trigésimo cuarto *Concurso Internacional de Cerámica Artística Contemporánea de Faenza*, en Italia, el cual era considerado el evento más veterano y prestigioso de Europa vinculado al universo cerámico²⁴. Asimismo, en el plano local, la *Sexta Exposición Anual de la Asociación de Cerámica Artística* obtuvo una alta participación de los integrantes del Estudio, presentes en casi todas las categorías²⁵. Es probable que estas propuestas fueran calando hondo en el panorama de las artes en Puerto Rico, aunque su proyección en la isla resultaría más integral que la simple producción de piezas de barro.

3.2 Galería Manos: “de lo taíno a lo moderno”

El verdadero salto de intenciones se produciría un año más tarde de la mano de un perfecto desconocido. Jag Mehta, un hindú responsable del Centro de Convenciones de Condado, al este del Viejo San Juan, había tenido ocasión de apreciar un conjunto de piezas que Maribel Toro tenía expuestas en una oficina cercana. Además de su estrecha colaboración con la Galería, Toro trabajaba en una línea de cerámica destinada al mercado turístico, basada en obras hechas a mano y cocidas en su horno, que incluían inscripciones

23. “EXPOSICIÓN de Cerámica en Técnica Japonesa”.- *El Mundo* (San Juan), 2 de octubre de 1975, p. 1-B.

24. [1976], [San Juan]. *Ceramista PR En Concurso Internacional*; A. J. S. Además, *34° Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*. Faenza: Museo Internazionale delle Ceramiche, 1976, p. 98.

25. En “Torno”, Jaime Suárez presentó una *Vasija*; en “Escultura”, Gilda Navarra participaba con *Caracol*, Suárez con *Volantines*, Teresa Suárez con *Medusa*, María Elena Font con *Forma* y Lorraine de Castro con *La Nana*; en “Construcción a Mano – Piezas de Utilidad”, aparecían Toni Hambleton con *Vasija* y *Plato*, Maribel Toro con *Vasija*, *Florero* y *Globo*, y Rosa de Castro con *Vasija* y *Collar*, entre otros. En “Construcción a Mano – Mosaicos y Placas”, destacaba Sylvia Blanco con una *Placa* y Font con un *Espejo*. Para la lista completa de participantes de Caparra y sus respectivas piezas, véase 1976, abril 24, San Juan. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico, Inc. 6ta. Exposición Anual*; A. C. C.



con la leyenda “Puerto Rico”. Curiosamente, la muestra admirada por Mehta suponía una excepción, pues, junto a estos objetos, se encontraban obras de Jaime Suárez, Teresa Suárez y su madre realizadas en Caparra, muy lejanas de la fabricación en serie. La fascinación del hindú le condujo a telefonarle a fin de ofrecerle un espacio en el Centro, exento de alquiler, que fuera empleado como galería, si bien tendría que entregarle un diez por ciento de las ganancias adquiridas por la venta de piezas. Al descartar la opción de exponer solamente su obra, por considerar que no sería suficiente para tal cantidad de metros, Toro barajó la posibilidad de proyectar un recinto común en el cual el Estudio pudiera ampliar sus perspectivas futuras. Una vez consultada con el resto de los componentes del grupo, y tras la aprobación de Mehta, dicha proposición fue aceptada. El nuevo lugar, a sugerencia de Suárez, fue bautizado con el nombre de Manos, en contra de la opinión de Maribel Toro, que pensaba que “eso no (...) suena como una galería”²⁶.

Los propios artistas serían los encargados de atender la sala, lo que les permitiría examinar la reacción del público ante la contemplación de las piezas. De este modo, la visita se convertía “en una experiencia educativa”²⁷. Por otra parte, el cambio de ubicación evidenciaba una evolución notable en relación a la producción efectuada hasta entonces. Ello se asentaba en un marcado interés en conocer en detalle la realidad internacional y el impacto de las llamadas artesanías contemporáneas, es decir, la joyería, el cristal, los textiles o la propia cerámica, que acusaban un desarrollo

26. UNDERHILL, Connie. “Manos. The genesis of a contemporary ceramics gallery”.- *Sunday San Juan Star Magazine* (San Juan), 24 de abril de 1977, p. 4. Entrevista con Maribel Toro, 26 de marzo de 2009.

27. ARANA, Annie. “Galería Ceramistas Despliega Interesante Colección Platos”.- *El Mundo* (San Juan), 30 de mayo de 1977, p. 10-A.

9
10

especialmente significativo en el continente americano. Sin duda, frente a la voluntad experimental que había guiado los pasos de Caparra, la recién inaugurada galería manifestaba los inicios de una madurez estética, que pretendía “ampliar la visión y el enfoque” de la primera etapa del grupo a través de una cerámica contemporánea²⁸. Maribel Toro lo definía como “el salto de lo taíno a lo moderno”²⁹. En un folleto de Manos puede leerse una acertada declaración de intenciones al respecto: “La Galería Manos reúne un grupo de artistas que usan los medios artesanales como sus medios de expresión. Une a estos artistas una actitud que los lleva más allá de los intereses tradicionales que han implicado estos medios, en una búsqueda de expresiones a su época”³⁰. En efecto, en la década de los ochenta, Suárez, partiendo de la definición de Antonio Gaudí, “originalidad es volver al origen”, haría hincapié en ello afirmando que “volver al origen no es un llamado a copiar las formas tradicionales, o la vuelta a los elementos de una cultura anterior o a imágenes del folklore. (...) Volver al origen implicó una definición del problema artístico en su punto de partida. Para nosotros este punto de partida fue el barro y su potencial expresivo”³¹.

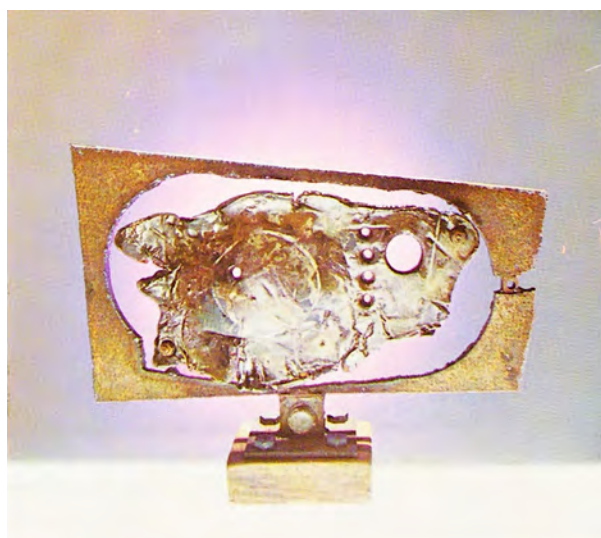
Las dos primeras exposiciones de Manos gozaron de un éxito rotundo, distinguiéndose por el alto grado de participación. Lo cierto es que el número de miembros de la Galería había aumentado de manera considerable debido a las necesidades creadas por el espacio de la sala, así

28. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

29. Entrevista con Maribel Toro, 26 de marzo de 2009.

30. [s. f.], [s. l.]. *Galería Manos*; A. J. S.

31. SUÁREZ, Jaime. “La cerámica artística...”, op. cit., p. 33.



como por el apartamiento del nombre de Estudio Caparra, ligado al taller de Toro. Tanto Toni Hambleton como Suárez habían invitado a varios de sus alumnos de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan con el fin de que formaran parte del proyecto. Tales fueron los casos de Ana Delia Rivera, Cordelia Buitrago, Jorge Cancio, Carlos Collazo e, incluso, un reconocido artista plástico, John Balossi, que por estas fechas comenzaba a explorar el material en búsqueda de un nuevo rumbo artístico. Por el contrario, otros artífices activos en Caparra habían decidido marcharse, puesto que no estaban de acuerdo con la idea de vender sus piezas en la Galería. Con ello se ponía de manifiesto la nueva política de ésta, apoyada en la celebración de una exposición temática de quince días cada cinco semanas, con destino a la venta de obras, no solo a su exhibición³².

La primera muestra consiguió vender casi la totalidad de las piezas en exposición. Con una rica variedad de conceptos y formas, se presentaba como un reflejo fiel de las metas suscritas por Suárez y sus compañeros. Algunas obras, como la *Escultura I* de Ana Delia Rivera, ponían en crisis los límites entre la concepción clásica de la escultura y la cerámica al yuxtaponer ésta con el hierro, dando lugar a un “puro placer visual”. Otras, como el *Espejo* de Hambleton, señalaban el carácter plástico y, al mismo tiempo, utilitario de este objeto, mientras que *A caballo*, una estilizada figura femenina portando a su hijo en brazos, de Lorraine de Castro, y un círculo compuesto por placas titulado *Canto al deterioro I*, de Suárez, indagaban en las posibilidades texturales del barro. De igual modo, si la *Cara* y las *Tejas* de Sandy Grieser aludían a las culturas prehispánica y oriental mediante la sencillez de sus líneas, los *Farallones* de Cancio conformaban un rico

32. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

13
14

bosque cerámico de rocas y crestones, jugando con el doble significado de su título. La buena aceptación de la exhibición y, en particular, de la Galería sería confirmada por el crítico Samuel B. Cherson, quien haría una breve reseña en la que definiría a Manos como “un oasis estético, ante tanta vulgaridad visual que nos rodea”³³.

Muy similar en cuanto a los resultados cosechados fue la segunda exposición, dedicada al plato. Uno de sus principales atractivos residía en la incorporación al grupo de Susana Espinosa, que fue invitada por Suárez a concurrir en la muestra³⁴. Como se mencionó, Espinosa había formado parte del jurado de la *Tercera Exposición Anual de la Asociación de Cerámica Artística*, en la que los artistas de Caparra habían recibido un alto número de galardones. Si bien Suárez había tratado con ella con motivo de una serie de murales que la argentina estaba llevando a cabo en el Caribe Hilton junto a su marido, Bernardo Hogan, sería la admiración profesada por los miembros de Manos lo que les empujó a ofrecerles formar parte del nuevo proyecto. La idea, nuevamente, contó con la desaprobación de Maribel Toro, que consideraba que con esta decisión “íbamos a estar en competencia con una persona de renombre”³⁵. Sin embargo, la respuesta de aquélla fue positiva. *Boquita azul* fue la pieza ejecutada por Espinosa para la muestra, acompañada, entre otras, por *El hombre contra el medio ambiente*, de Toro, y un plato de Gerald y Leticia St. Germaine en el que el barro aparecía en combinación con tejidos en crochet.

33. CHERSON, Samuel B. “Creando con tierra, agua, aire y fuego”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 4 de marzo de 1977, p. 15.

34. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

35. Entrevista con Maribel Toro, 26 de marzo de 2009.

Sobre este último aspecto discurría el siguiente montaje de la corporación, denominado *Barro y algo más*. El eje de la exposición giraba en torno a los límites de los diversos materiales manejados, cuya exploración daba vía libre para desarrollar “una libertad conceptual esperanzadora”, representada, a grandes rasgos, en la relación de la materia con el individuo. Dicha conexión se dejaba ver en obras como *Hilvanando sueños*, de Jaime Suárez, en la que el barro se extendía a lo largo de una superficie bidimensional a manera de pigmento, o las cajas de música de Sylvia Blanco, que planteaban el papel de lo “auditivo con la obra de arte”. También, las piezas de Ana Delia Rivera, compuestas por delgadas capas de metal, rastreaban en las texturas provocadas por la oxidación del hierro, que, a su vez, remarcaba su “cualidad mimética” al fusionarse con el barro en múltiples estructuras geométricas. El *Submarino* de Toro, por su lado, establecía una ligazón con la luz del espacio expositivo y “su efecto en la disociación de la forma”, lo que instituía una correspondencia en el “uso del elemento natural como parte integral (...) de la obra”³⁶. Esta rica variedad se ratificó en la exposición *Miniaturas*, en la que “el visitante se encuentra con todos los lenguajes y estilos del medio”³⁷, así como en *Juguetes, Técnicas de reducción local* y *Amuletos*, que cerraban la programación de 1977.

En abril del siguiente año, formando parte de los actos de celebración de su primer aniversario, Manos invitó a Daniel Rhodes, uno de los ceramistas activos más importantes de Estados Unidos, que era conocido por los integrantes de la Galería por sus célebres estudios acerca de la técnica cerámica³⁸. Durante su estancia impartió varias conferencias sobre esmaltes, además de realizar demostraciones de su trabajo e inaugurar una muestra monográfica que complementaba a otra colectiva de los artistas de la sala³⁹. La primera de ellas daba cuenta de la destreza del autor norteamericano en el manejo del torno, la construcción manual y el proceso de cocción a través de piezas cilíndricas, como *Envase*, en las que se advertía la influencia de la cerámica japonesa. La segunda, se erigía como la prueba fehaciente de “la tendencia escultórica (...) contra la posibilidad artesanal-funcional” que se

36. VÉLEZ, Hilda. “Otras Formas del Barro”.- *El Mundo* (San Juan), 15 de julio de 1977, p. 7-I.

37. MOLINA, Antonio J. “Obras de Arte en Galería Centro de Convenciones”.- *El Mundo* (San Juan), 4 de septiembre de 1977, p. 9.

38. Entre ellos, destacan *Pastas y esmaltes para el ceramista, Gres y porcelana, Hornos, Cerámica Tamba y Formas cerámicas*. Una breve reseña sobre Rhodes puede encontrarse en “DANIEL Rhodes”. En: *Cerámica. Revista Trimestral del Arte y Ciencia de la Cerámica*, nº 31. Madrid: Antonio Vivas Zamorano, 1988, pp. 67-69.

39. [1978], San Juan. *Rhodes y Manos en el Centro*; A. J. S.

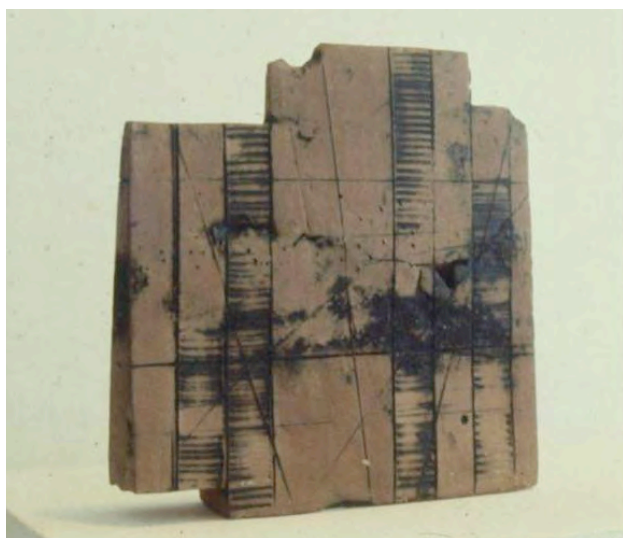


15
16
17

estaba gestando en este espacio desde su fundación el año anterior⁴⁰. Susana Espinosa, Jorge Cancio y Lorraine de Castro prestaban especial atención a lo antropomórfico; Toni Hambleton, John Balossi, Jaime Suárez, Sylvia Blanco y Beba Pazmiño, entre otros, lo hacían en orden a los colores, las formas y las texturas que el barro proporcionaba en sus complejas transformaciones; y Ana Delia Rivera, junto a Gerald y Leticia St. Germaine, continuaba con la investigación en torno a la fusión de elementos desiguales.

Ante la ingente ola de iniciativas lanzadas, resulta evidente que el lenguaje de cada uno de estos creadores evolucionara hacia direcciones dispares. Un buen ejemplo de ello lo constituía Sylvia Blanco, que entre los meses de octubre y noviembre disfrutaría de su primera exposición individual en Manos. El título de la crítica publicada en el periódico *El Mundo*, firmada por Frances Bothwell del Toro, era reveladora: “Sylvia Blanco: Escultora”. La muestra estaba formada por un total de treinta obras, en las cuales destacaba la versatilidad de la artista a la hora de tratar temáticas distintas. Sus figuras femeninas, encarnadas en escenas de brujas, se acompañaban de volúmenes abstractos, botellas, cajas y platos, que trascendían la mera practicidad para afirmar una condición puramente plástica. Así, piezas como *Cosmos I* o *Convivencia* atestiguaban su predilección por las formas circulares, que se convertirían en una constante de su producción en los ochenta. Mientras tanto, *Conjuro de Brujas* o *Noche de Brujas III* manifestaban su talento escultural a partir de la estilización y modelado de los personajes. Al respecto, despuntaba la utilización de colores oscuros obtenidos con el método de la reducción local y de “los caprichos del barro mismo”, en detrimento de la aplicación de esmaltes o pintura. Está claro que Blanco, al

40. “TENDENCIA Escultórica En Obras de Cerámica”.- *El Mundo* (San Juan), 7 de abril de 1978.



18
19

igual que sus compañeros, poseía un concepto escultórico de la cerámica, en atención a la manipulación y construcción de sus piezas. De todo esto se hizo eco del Toro asegurando que “el escultor en barro debe ser tan fiel a su material como lo es el escultor en mármol a éste”⁴¹.

A lo largo de 1979 la imparable actividad de Manos y su proyección internacional les granjeó mayor notoriedad en los circuitos artísticos de la isla. En marzo, coincidiendo con la celebración del segundo año de apertura de la Galería al público, se produjo otra visita del exterior, la del artista catalán Josep Grau Garriga, cuya ponencia *El tapiz en el arte actual* fue seguida de una exposición colectiva dedicada a la cerámica y el tejido⁴². Poco después, se procedía a otro evento similar en la institución financiera Citibank con ocasión del *Trigésimo Séptimo Concurso Internacional de Cerámica Artística Contemporánea de Faenza*. Por primera vez, gracias al patrocinio de aquélla corporación, Puerto Rico enviaba una representación nacional a este certamen⁴³. Entre los participantes, Jaime Suárez concurría con una visión personal de la ruina arquitectónica titulada *Puedo soñar futuras construcciones ya en ruinas, testigos del pasar del tiempo – testigos del pasar del hombre*, Aleyda Pazmiño con una vasija, *Lava negra*, y Ana Delia Rivera con una *Caja-botella*, que, justamente, resultaría vencedora de una de las diez medallas de oro entregadas por el jurado en Italia.

41. BOTHWELL DEL TORO, Frances. “Sylvia Blanco: Escultora”.- *El Mundo* (San Juan), 17 de noviembre de 1978. Además, 1978, octubre 20, San Juan. *Sylvia Blanco*; Colección de las Artes, Universidad de Puerto Rico (en adelante C. A. U. P. R.).

42. “COLECTIVA de Cerámica en Galería Manos”.- *El Mundo* (San Juan), 23 de marzo de 1979.

43. 1979, abril, San Juan. *Cerámica puertorriqueña Faenza 79. Muestra del grupo manos que representará a Puerto Rico en el 37 Concurso Internacional de la Cerámica de Arte Contemporánea*; A. J. S.

Lógicamente tal galardón despertó un gran interés en los medios locales. De hecho, la noticia fue recogida por diferentes diarios durante el mes de septiembre, ofreciendo un recorrido minucioso por la vida de Rivera y las claves de la creación que le había procurado el triunfo en Faenza. En una entrevista concedida a *El Nuevo Día*, se publicaban unas declaraciones que dejaban entrever la actitud humilde que caracterizaba a muchos de los miembros de la Galería: “A decir verdad (...) si de mí hubiera dependido, no habría participado. Yo no soy artista, pero me gusta. Por ejemplo, no cuento con una formación artística, como tal, para defender una obra mía si me la critican. Yo soy así, simplemente ceramista”⁴⁴. Dicha convicción se asentaba en sus inicios como aficionada y en el aprendizaje desarrollado más tarde con Suárez en la Liga de Estudiantes de Arte. Ciertamente, fue trabajando en la contabilidad del negocio familiar, un taller de mecánica sito en Bayamón, cuando entró en contacto por vez primera con los materiales. La misma Rivera afirmaba: “Yo voy recogiendo los sobrantes, las cosas desechadas... Entonces las armo, las combino. A veces pido que me corten tal o cual cosa que ya no sirve y que encuentro interesante para una obra”. La soldadura y, posteriormente, la inclusión de esos trozos de hierro al barro configuraron un estilo marcado por un empleo pictórico de los óxidos y la aplicación de las texturas del metal, fruto de la inquietud y la búsqueda en torno a sendos medios: “Estamos creando con los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. Es tal vez por eso que en la cerámica he encontrado el mejor cauce para expresarme”⁴⁵.

Una vez pasado el fervor por el premio, entre octubre y noviembre tuvo lugar la *Tercera Muestra de Pintura y Escultura Puertorriqueña*, auspiciada por el Instituto de Cultura con el objetivo de “medir el estado actual de esta vital manifestación de nuestra cultura”. En su primera edición, Samuel B. Cherson la había calificado como “el evento más amplio de su clase de los últimos tiempos”, poniendo de relieve la calidad de las obras de la sección de pintura. La escultura, en cambio, presentaba un panorama desolador, pues “los artistas representados apenas llegan a la docena y esto después de estirar los límites definitorios para incluir valiosos ejemplos en el activo campo de la cerámica”⁴⁶. Sin duda, esta última referencia no era gratuita. La realidad es que la irrupción de los ceramistas en el escenario artístico de

44. LANDRÓN, Iris M. “Ana Delia, medalla de oro para Puerto Rico”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de septiembre de 1979, p. 24. También, es de interés [1979], San Juan. ROUTTE GÓMEZ, Enneide. *Ana Delia Rivera. Putting together the pieces of life and art*; A. J. S.

45. *Ibidem*, p. 25.

46. [1977], San Juan. CHERSON, Samuel B. *Muestra tímida*; A. J. S.

la isla estaba ocupando algunos de los lugares comunes de la escultura, lo que abría el debate acerca del rol de la cerámica como simple artesanía o tomando parte activa dentro de las comúnmente denominadas bellas artes. Hay que tener presente que el desarrollo escultórico en la isla durante los años sesenta se había caracterizado por una repetición insistente de modelos figurativos realizados, sobre todo, en bronce y en mármol⁴⁷, razón por la que el barro y, en consecuencia, la producción de los ceramistas, no eran estimados por algunos autores como un material netamente artístico. Como llegaría a afirmar Pablo Rubio poco después: “Una obra en barro es una cerámica, puede ser escultórica, pero nunca será una escultura”⁴⁸.

Algo de este pensamiento conservador se vio reflejado en la propia naturaleza de la Muestra. Tal y como indicaba Cherson en 1979, el propio título de la exposición acotaba considerablemente la posibilidad de participación de aquellos artífices que no concretaran su actividad en una u otra disciplina, habida cuenta de “la explosión de materiales, técnicas y conceptos utilizados en el arte contemporáneo”. Ante esta situación, lanzaba la siguiente pregunta: “¿Cómo se catalogan las construcciones en madera y otros materiales de Nelson Otero, Lope Max, Neki Rivera y Jaime Suárez?”. Tras el interrogante, invitaba a la “redefinición de las funciones del Jurado y del limitante nombre del evento mismo”, añadiendo el dibujo como categoría válida o aplicando “artes plásticas mono ejemplares como título clarificador” que eliminara las barreras conceptuales heredadas del pasado⁴⁹. No obstante, las conclusiones emitidas por el crítico acerca del paisaje de la escultura puertorriqueña y su representación en el acto del ICP causarían un impacto duradero en ciertos ámbitos artísticos, al señalar que “la escultura se encuentra en grave crisis (...) Sólo el excelente grupo de ceramistas presentes (la mayoría integrante del dinámico grupo Manos), si los consideramos en esta categoría, salvarían la honrilla”⁵⁰.

47. Al respecto, resulta imprescindible la lectura de “Hacia una definición de la escultura puertorriqueña”, incluido en RIVERA, Nelson. *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2009, pp. 174-185. Pese a haber sido publicado originalmente en 1988, todavía mantiene su vigencia casi intacta. Por desgracia, todavía no existe un estudio lo suficientemente amplio y riguroso acerca de la escultura en la isla como para tener una idea clara en torno a su desarrollo.

48. BENÍTEZ, Marimar. “Pablo Rubio: sobre el barro, la cerámica y la escultura”.- *El Reportero* (San Juan), 10 de septiembre de 1983, p. 8.

49. CHERSON, Samuel B. “La Bienal, Lasansky y Ana Delia Rivera”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 31 de diciembre de 1979.

50. CHERSON, Samuel B. “Muestra Nacional: a la tercera va a la vencida”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 3 de noviembre de 1979, p. 34.



20

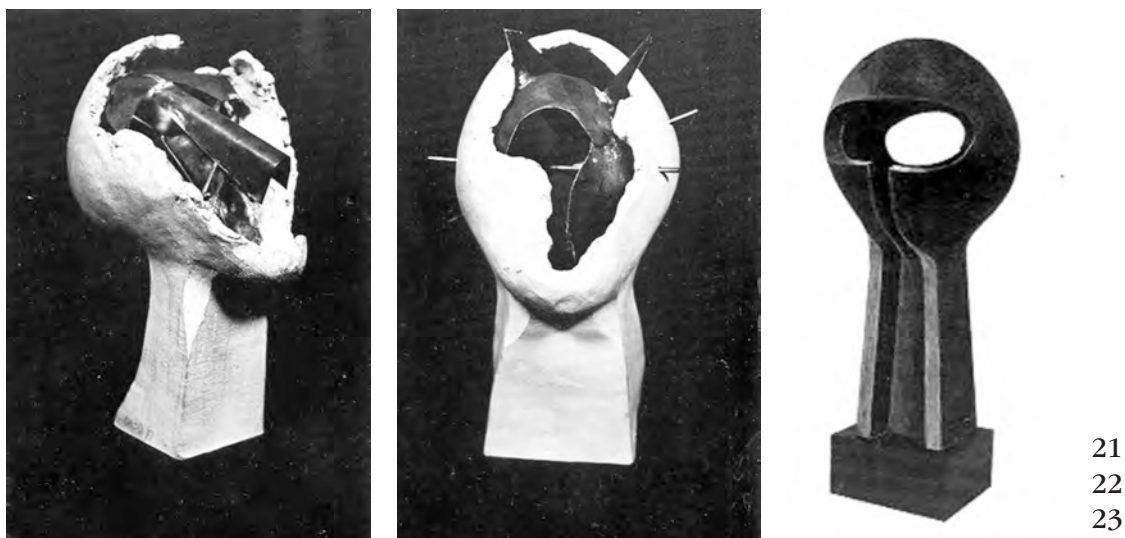
Paralelamente una muestra de Manos se llevaba a cabo en el Museo de la Universidad de Puerto Rico bajo el subtítulo *Obras en barro, fibra y papel*. Se trataba de la primera exposición en la que el colectivo aparecía con el nombre de “grupo” después que Cherson hubiese utilizado este calificativo, puesto que, como sostiene Suárez, “nosotros nunca le llamamos grupo, era la galería Manos”⁵¹. El número de componentes había aumentado de veintidós a veintiséis, incorporando, entre otros, a Bernardo Hogan, que hasta el momento había trabajado con Susana Espinosa en el taller que ambos compartían. Un rápido vistazo a la sala permitía advertir la compleja heterogeneidad de lo allí expuesto, en consonancia con la dirección emprendida alrededor de los materiales y sus aptitudes como medios de expresión plástica. De las obras exhibidas, se distinguían unos *Eslabones* de Toni Hambleton, que supeditaban su composición a las aberturas y la superposición de tres piezas de formato cuadrado; *Espiral*, una vasija ovalada de Cordelia Buitrago; y una barrografía de Suárez, de gran formato, que arrancaba del techo de la sala⁵². Asimismo, el diseño expositivo recibió encendidos elogios, siendo fijado como una “refrescante excepción” en un “ambiente en que tan poca atención se presta a la calidad del montaje”⁵³.

También en octubre de ese año se inauguraba en la galería Palomas *Pinturas & Escultura*, una exposición de acrílicos y cerámica de John Balossi. Con ella, el artista estadounidense daba a conocer treinta y cinco piezas que

51. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

52. La barrografía es una técnica creada por Jaime Suárez consistente, básicamente, en la impresión de una plancha húmeda de barro sobre un papel. Para más información sobre ello, véase el capítulo 4 de este trabajo.

53. CHERSON, Samuel B. “La Bienal, Lasansky...”, op. cit.



21
22
23

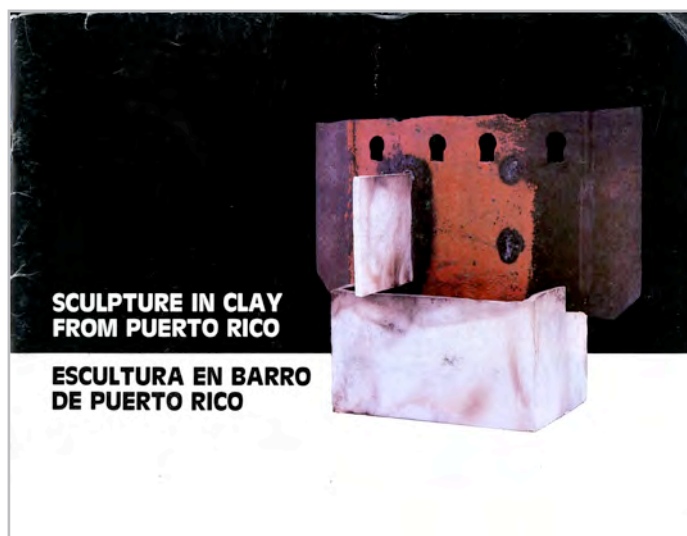
plasmaban algunos de los temas habituales en su producción como, por ejemplo, el caballo, la figura o el árbol. Desde su llegada a Puerto Rico en 1960, el escultor había trabajado preferentemente el metal y el aluminio, albergando el puesto de profesor del Departamento de Bellas Artes de la Universidad⁵⁴. Fue a raíz de la invitación de Suárez que comenzaría su relación con el barro, después que aquél le diese “un trozo” de este material. Como declaraba el mismo Balossi, “me alegra (...) porque el barro me permite encontrar formas (...) No empiezo con una visión final de la pieza, sólo con una idea general. ¿El trabajo me hace o yo hago el trabajo? Hay una libre interacción”⁵⁵. Este juicio se configuraba en obras como *África* o *Nueva York*, en la que unas cabezas se abrían en su zona central con incrustaciones de láminas de cobre, o en *Soldado desconocido*, que indagaba en las concavidades y las formas curvilíneas como la interrelación de espacios abiertos y cerrados. Por su lado, *Caballo de fuego* o *Caballo nocturno* respondían al apego que el autor sentía hacia este animal debido a la pertenencia de su padre, de origen italiano, a la unidad militar de caballería durante la Guerra Ítalo-Turca⁵⁶.

Si la década de los setenta se cerraba para los ceramistas con un ritmo vertiginoso de muestras y eventos tanto dentro como fuera del país, la de los ochenta se abriría con una de las exposiciones más significativas del grupo, *Escultura en barro de Puerto Rico*, que consolidaría su obra en el

54. CRESCIONI NEGGERS, Gladys. “Encuentro cultural”.- *El Mundo* (San Juan), 28 de octubre de 1979, p. 12-D.

55. BONILLA NORAT, Félix. “Balossi in clay”.- *The San Juan Star* (San Juan), 27 de noviembre de 1977, p. 8.

56. Ídem.



24

exterior. La iniciativa de efectuar una exhibición de cerámica puertorriqueña en Estados Unidos partió de Richard Mühlberger, director del Museo de Bellas Artes de Springfield, en el estado de Massachusetts. Su presencia en la isla se justificaba por su intención de organizar la segunda muestra que su museo dedicaba al arte de Puerto Rico, con motivo del Festival Anual de Cultura Puertorriqueña que se celebraba en aquella ciudad⁵⁷. El encuentro con la galería Manos “entre las atracciones turísticas del viejo San Juan” constituyó una revelación, en la cual, según narra este personaje, “supe enseguida que había ocurrido una lucha en el arte. Una manera de ver, de hacer, y de ser había vencido el status quo”⁵⁸. La cooperación del Grupo y, en especial, de Jaime Suárez para la materialización del proyecto, además de la colaboración de otros nombres como los de Ricardo E. Alegría o la crítica de arte Marimar Benítez, darían el pistoletazo de salida a la proposición de Mühlberger de exponer en su institución. Una vez clausurada en Springfield, se realizaría una itinerancia entre noviembre de 1980 y julio de 1981, en la que se recorrerían el Museo de Arte del Sur de Texas, el Museo Newark de Nueva Jersey, la galería Bacardi de Miami, y, por último, regresaría a la colonia para instalarse en el Instituto de Cultura.

El 14 de mayo el trasatlántico *Queen Elizabeth II* arribaba a Nueva York con un cargamento de sesenta piezas de cerámica. El personal del Museo había descartado su transporte en avión o barcos de menor tamaño, pues juzgaba que las obras eran demasiado frágiles para ser trasladadas en

57. LOCKHART CLAY, Cash. “Show opens at Museum of Fine Arts”. - *The Sunday Republican* (Springfield), 3 de junio de 1980, p. F-1.

58. MÜHLBERGER, Richard. “Agradecimiento del director”. En: *Sculpture in clay from Puerto Rico/Escultura en barro de Puerto Rico*. Springfield: Museum of Fine Arts, 1980, p. 5.

estos medios. De este modo, se procedió al uso de grandes embalajes que proveyeran una manipulación más cómoda y segura, librando a los objetos de cualquier tipo de vibración⁵⁹. Así, casi un mes más tarde la muestra abrió al público con un notable seguimiento de la prensa norteamericana, que acogió con júbilo la decisión de Mühlberger. La exposición se complementaba con otros actos relacionados con aspectos diversos de la isla, caso de *Juan Carrero Buján: Temas Puertorriqueños*, una muestra de pinturas al óleo y acrílicos de este pintor argentino residente en Nueva York⁶⁰. Igualmente, y respondiendo al espíritu educativo que había guiado los pasos de Caparra y de Manos, se ejecutaron, por un lado, un debate sobre la exhibición, dirigido por Suárez, y, por otro, una demostración de Susana Espinosa, quien acababa de ser nombrada ganadora de una medalla de oro en la trigésima octava edición del concurso de Faenza. Por último, nueve de estos creadores se trasladaron hasta Springfield con el fin de “propagar” lo que los diarios locales denominaron “El Evangelio del Barro”, es decir, una serie de visitas guiadas a la exposición durante un domingo del mes de julio, conferencias ilustradas con diapositivas de sus trabajos, y talleres en uno de los colegios de la ciudad, en los que, como declaraba Lorraine de Castro, “queremos que vean el barro como el hermoso material desde el que realizamos nuestro arte”⁶¹.

Al contrario de lo ocurrido en el Museo de la Universidad, sólo trece miembros de Manos presentaron sus piezas en esta muestra. Es posible que este hecho estuviera provocado por los condicionantes propios de la selección de obras para un espacio determinado, aunque, pese a los éxitos reseñados, la Galería comenzaba a mostrar signos de decaimiento. Con todo, *Escultura en Barro de Puerto Rico* descubría al público estadounidense los últimos logros y aciertos de los ceramistas durante cinco años de experimentación con el barro. A este respecto Suárez adoptaría una actitud sumamente crítica con la situación artística en el país caribeño y el apoyo de las instituciones a la misma: “Las escasas organizaciones establecidas y los clientes (incluido el gobierno) fomentaron solo artistas que produjeran obras que reflejaban imágenes nativas tradicionales (...) La gente ha venido al show, diciendo

59. “QE II brings ceramics to MFA”.- *The Morning Union* (Springfield), 15 de mayo de 1980, p. 37. Acerca del transporte de las piezas, véase igualmente LOCKHART CLAY, Cash. “Ceramics from Puerto Rico featured at museum”.- *The Sunday Republican* (Springfield), 3 de junio de 1980, p. F-20.

60. “PUERTO Rican exhibit set at MFA”.- *The Morning Union* (Springfield), 22 de mayo de 1980, p. 40.

61. [1980], [Springfield]. LOCKHART CLAY, Cash. “Grupo Manos” artists teach students appreciation of clay; A. J. S.

qué originales, qué innovadoras, qué emocionantes son nuestras obras. Es agradable oír estas cosas pero sólo son ciertas en el contexto de lo que ha ocurrido artísticamente en Puerto Rico –que lamentablemente ha sido muy poco”⁶². Algo después, sin embargo, él mismo intentaría dar un nuevo empuje a esta circunstancia, protagonizando otro capítulo decisivo en el desarrollo de la cerámica junto a varios compañeros, como se verá más adelante.

Del conjunto de obras que podía contemplarse en Springfield destacaba, en buena medida, la “gran variedad de formas y maneras de abordar el proceso creativo”⁶³. Con *Cabeza del pasado* y *Caballo de fuego* Balossi retomaba dos de sus temas recurrentes, el caballo y la figura, sirviéndose de la espontaneidad de la reducción local y los acrílicos de color azul. Sylvia Blanco reanudaba sus formas circulares con poderosas alusiones al paisaje en *Cosmos I*, *Exégesis*, *Noches de plenilunio* y *Lluvia mercurial*, si bien su *Paredón donde murió el pájaro triste* aludía al cuadrado mediante dos construcciones en plancha unidas por medio de una lámina de metal. Las referencias a la naturaleza aparecían también en dos de las cinco obras de Toni Hambleton, *Falla ecológica*, en la que sobresalía el empleo de óxidos, y *Fósil de un molusco*, que aunaba la construcción en plancha y en soga con las texturas creadas por el óxido y los efectos de la reducción local. *Mi bosque al amanecer*, de Jorge Cancio, persistía en la composición de varias piezas, decoradas con engobes y dispuestas en filas semicirculares, de modo similar a Gilda Navarra, que en *P.P.G. – P.R. – U.S.A.* situaba sobre peanas tres agrupaciones de formas verticales con alturas dispares, y Ana Delia Rivera, que continuaba con sus investigaciones alrededor de las posibles combinaciones del barro con el hierro en *Paisaje azul*, *De lo abandonado* y *Composición con dos ojos*.

Cordelia Buitrago y Beba Pazmiño insistían en su interpretación de los volúmenes esféricos con *Del fondo afuera* y *Agrietada*, respectivamente. Entre tanto, Maribel Toro y Rosa de Castro sugerían imágenes en movimiento tales como el *Tubo* de la primera o la *Forma fotuteada I* de la segunda, que, por medio de dos piezas lisas enlazadas por un nudo central, insinuaba las formas simplificadas de un fotuto. Por su parte, la figuración hacía acto de presencia con las *Doñas* de Lorraine de Castro, cuya producción empezaba a asentarse como una de las más personales del Grupo⁶⁴. A través del

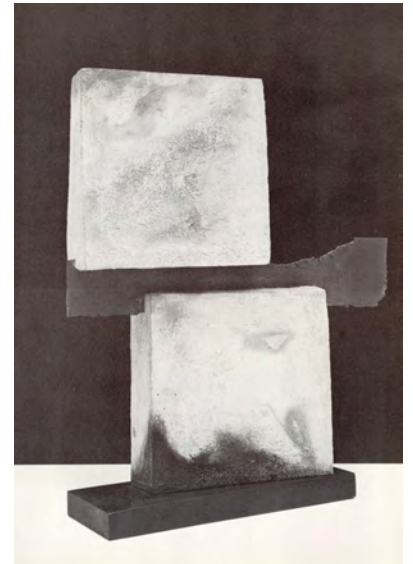
62. Ídem.

63. BENÍTEZ, Marimar. “Grupo Manos”. En: *Sculpture in clay from Puerto Rico/Escultura en barro de Puerto Rico*. Springfield: Museum of Fine Arts, 1980, p.18.

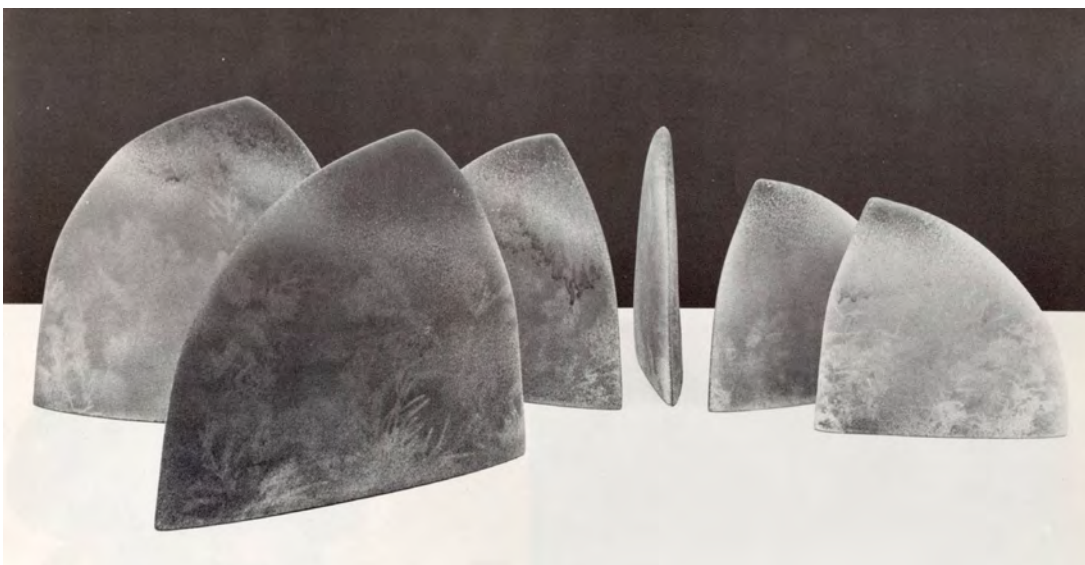
64. Poco antes, había disfrutado de su primera exposición individual en la Galería, titulada



25
26
27



28
29
30



31



32
33



34
35

modelado y el uso de tonos grises, éstas mostraban cuerpos femeninos obesos y exageradamente deformes, ofreciendo un dramático relato del papel de la mujer en la isla. En *Sentadas* Susana Espinosa colocaba a varios de sus enigmáticos personajes posados sobre peanas, al igual que *La Señora Grosnichons*, *Ráfaga* y *Cirrus II*, entre otros, que dejaban ver los rasgos faciales de individuos encerrados en abstracciones, monolitos y figuras geométricas, ornamentados con engobes y vidriados. Finalmente, las nueve obras de Jaime Suárez despuntaban por la riqueza y versatilidad en el manejo de los materiales. Tal era el caso de la barrografía denominada *Mantón para otro verde*, donde se acentuaba la inclusión de cuerdas, maderas y clavos, o de *Cruciforme* y *Naufragio*, en las que el arquitecto realizaba las texturas con la ayuda de elementos parejos y la aplicación de engobes.

Ni la excelente coyuntura expositiva ni las importantes conquistas alcanzadas por los ceramistas impidieron que la Galería cerrara sus puertas en 1980. Las razones eran múltiples. Frente a los valores de busca y originalidad que habían caracterizado a Manos, se comprobó que algunos de los pocos artífices que continuaban en el colectivo los estaban abandonando a favor de la imitación de las piezas de Suárez y Hambleton, obviando “lo auténtico que ellos habían empezado a presentar”⁶⁵. Además, con el paso del tiempo, y a raíz de la desvinculación de ciertos artistas del Grupo, la administración y el cuidado de la sala habían pasado a manos de aquélla y Carlos Collazo, lo que, unido a la cada vez peor situación económica y al desgaste físico de sus componentes, estaba conduciendo a una reducción de las exposiciones celebradas en este espacio. La marcha de Jag Mehta, la pérdida de popularidad del Centro de Convenciones, más la reciente apertura de una escuela para la enseñanza y el fomento de la cerámica por parte de Espinosa, Hogan, Hambleton y Suárez pusieron punto y final a la historia iniciada tres años antes por Maribel Toro y el manager hindú⁶⁶. No obstante, el interés despertado en coleccionistas y museos a partir de las muestras de la Galería, la proyección transnacional de un alto número de ceramistas, así como la consideración de este medio como algo más allá de la mera artesanía se erigían como la culminación de un proceso gestado en algo menos de una década. Manos, sin duda, había cumplido “su deber, su encomienda”⁶⁷, pero no todo iba a quedar ahí.

Lorraine. Véase [1980], San Juan. *Lorraine*; C. A. U. P. R. Una brevísima reseña de la misma puede encontrarse en 1980, diciembre, San Juan. PICÓ, Delta de. *Por las galerías*; A. J. S.

65. Entrevista con Maribel Toro, 26 de marzo de 2009.

66. Entrevista con Toni Hambleton, 17 de marzo de 2009.

67. Entrevista con Maribel Toro, 26 de marzo de 2009.

3.3 Casa Candina: entre la enseñanza y la creación cultural

Como se ha mencionado, en el mes de agosto de este mismo año veía la luz un centro cultural dedicado a la docencia y “promoción de las artes con especial énfasis en el desarrollo de la cerámica artística”, denominado Casa Candina. La fundación de dicho establecimiento se basaba en la necesidad de crear “una escuela de cerámica” que ofreciera al estudiante “posibilidades técnicas y estéticas más amplias que las que han estado disponibles en Puerto Rico”⁶⁸, ofertando para ello un conjunto de talleres dirigidos tanto a adultos como a niños, divididos en tres niveles, principiantes, intermedios y avanzados. Sobre esto último Suárez dejaba claro que, al contrario de lo que había sido usual en la instrucción de la cerámica a lo largo de más de un decenio, “no se trata de hornear y pintar figuritas ‘monas’ ya moldeadas, sino de experimentar y vivir, paso a paso, el acto creador. Lo que intentamos (...) es poner a los niños en una situación donde tengan que desarrollarse creativamente”⁶⁹. Como complemento a esta formación, se barajaba la posibilidad de establecer una biblioteca especializada que estuviera al alcance de “cualquier persona interesada en el tema”, de la misma manera que se organizarían conferencias, conciertos y representaciones teatrales “para beneficio de la comunidad”⁷⁰. Asimismo, Candina se constituía como una sala⁷¹ en la cual el visitante tenía la opción de adquirir, lógicamente, la obra de los cuatro artistas promotores y de otros autores locales, si bien se ponían a la venta artesanías procedentes de países como Argentina, México y Guatemala, entre otros, que Suárez y Hambleton obtenían en los viajes que ambos realizaban a distintas ciudades del continente, en especial, a Nueva York. El acto de apertura de este espacio expositivo se produjo el 13 de diciembre con una demostración de varias técnicas de la mano de Susana Espinosa, Bernardo Hogan, Toni Hambleton y Jaime Suárez, más una muestra

68. [1984], San Juan. *Proyecto Casa Candina*; A. C. C.

69. LANDRÓN, Iris M. “Casa Candina: hogar del arte”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de diciembre de 1980.

70. “CONVIERTEN Casonas en Centros Culturales en el Condado”.- *El Mundo* (San Juan), 28 de diciembre de 1980, p. 5-B. La primera actividad cultural celebrada en Casa Candina fue, precisamente, *Un Guiñol*, una combinación de pantomima y baile ejecutado por el Taller de Histriones y Gilda Navarra, acompañada por música de Igor Stravinsky. Véase “TALLER de Histriones en Casa Candina”.- *Claridad* (San Juan), 5-11 de diciembre de 1980, p. 19. Además, [1980], [San Juan]. *Un Guiñol*; A. C. C.

71. Suárez había rechazado utilizar el término “galería” a favor de “sala”, pues, según confesaba, “hemos notado que a la gente le da un poco de miedo esa palabra, galería. Queremos que se conozca como lo que es: una sala”. Véase LANDRÓN, Iris M. “Casa Candina: hogar...”, op. cit.



36

de cerámica puertorriqueña, grabados, dibujos y objetos artesanales⁷², que resumían buena parte de los contenidos que, en adelante, centrarían la actividad de la sala.

Ciertamente, la idea de abrir una escuela dedicada exclusivamente a la cerámica se había estado fraguando desde finales de los setenta. Fue en estas fechas cuando la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, gracias a una ayuda de la Fundación Nacional para las Artes, encomendó a Hambleton la materialización de “un seminario o un taller”, impartido por Hogan, que ésta dedicó a la preparación del barro. La verdad es que el número de alumnos participantes supuso un éxito absoluto, lo que propició una oportunidad para poner en marcha un centro “que fuera verdaderamente nada más de cerámica para no tener distracciones y tuviéramos más cooperación entre todos”⁷³. De hecho, poco antes Suárez y Hambleton habían buscado inmuebles en el Viejo San Juan con el objetivo de ubicar allí esta sede, aunque sería una de sus estudiantes la que les indicaría la existencia de una casona abandonada en Condado que podía responder a sus demandas. Y así fue. Al igual que ya ocurriera con la galería Manos, ellos serían los únicos responsables de su mantenimiento, añadiéndose el pago de un alquiler que sería sufragado con la matrícula de los talleres y la venta de piezas. Habida cuenta que Candina se instituía como una entidad sin fines de lucro⁷⁴, el apoyo económico de personas cercanas a los cuatro artistas resultó fundamental para su puesta en funcionamiento, caso de Maribel

72. “EN Casa Candina”.- *El Mundo* (San Juan), 12 de diciembre de 1980, p. 5-B.

73. Entrevista con Toni Hambleton, 17 de marzo de 2009.

74. LANDRÓN, Iris M. “Casa Candina: hogar...”, op. cit.



37

Toro, quien no se incorporaría personalmente al proyecto debido a la alta demanda que su negocio de porcelana y las clases tenían entre las tiendas y las grandes corporaciones de la isla⁷⁵.

A pesar de la rápida aceptación de Casa Candina y el citado cierre de Manos, el Grupo homónimo prosiguió su trabajo de forma intermitente en la primera mitad de la década. Casi coincidente en el tiempo con la llegada a Puerto Rico en 1981 de la exposición inaugurada en el Museo de Bellas Artes de Springfield, ya comentada, tuvo lugar la muestra *Expresiones en Barro. Exposición de esculturas del Grupo Manos*, celebrada, primero, en el Museo de Arte de Ponce para, más tarde, pasar al Chase Manhattan Bank de San Juan, la corporación responsable de patrocinarla⁷⁶. Con ella, no sólo se ponía de manifiesto el auge que estaban viviendo las artes plásticas del país caribeño, sino que, también, se reconocía el rol determinante que la cerámica estaba jugando en el panorama escultórico insular, palpable en el propio título de la exhibición. Al respecto, Marimar Benítez, comisaria de la muestra, hizo hincapié en la suma importancia de las dimensiones de las obras que los ceramistas estaban llevando a cabo, pues estimaba que “la mayor escala marca la mayoría de edad del barro como material escultórico (...) señala un rompimiento con el concepto del barro como material para las ‘artes menores’, para la confección de la pieza utilitaria, del adorno menudo. El Grupo Manos ha perdido la timidez de hacer escultura

75. El excesivo rendimiento que estos compromisos le exigían finalmente le llevarían a retirarse junto a su marido a Vega Baja, vendiendo sus hornos, “todo lo que era cerámica”. Entrevista con Maribel Toro, 26 de marzo de 2009.

76. “EXPOSICIÓN de grupo Manos”.- *El Mundo* (San Juan), 1 de junio de 1981.

en barro, ha roto con ese acercamiento artesanal y restrictivo del material”⁷⁷. En efecto, esa pérdida de la “timidez” se había visto plasmada en los murales que, por ejemplo, Suárez y Espinosa habían construido para la Oficina de Turismo de la capital o en el Caribe Hilton y la Corporación Bacardi en Cataño, respectivamente. En ellos, se revelaba la perdurabilidad del barro expuesto a la intemperie, haciendo de éste “un material idóneo para la expresión mural”.

Las piezas presentes en Ponce y San Juan respondían a esta evolución propia del lenguaje formal y, sobre todo, a un afán por continuar “descubriendo horizontes”, aun considerando “el éxito y la aceptación” que las obras de Manos seguían despertando en coleccionistas y particulares. Así, Benítez incidía en la “clara tendencia hacia la expresión monumental” que artistas como Suárez, Espinosa y Sylvia Blanco exploraban en sus creaciones más recientes. Esta última reemprendía su relación con el paisaje mediante “colores donde generalmente predomina el negro característico de la reducción local”, como en *Montañas* o *Paisaje con marrón*. Ana Delia Rivera permanecía en un vocabulario cimentado en el empleo de óxidos y trozos de metal en contraste con el barro, elaborando su fórmula “(hierro) objeto encontrado + barro buscado = objeto creado”. Lorraine de Castro declaraba que sus Doñas “surgen en respuesta a fuertes emociones o de ideas que el mismo barro me da según se tuerce, e inclina y/o sienta. Son figuras que no podría hacer en ningún otro material –libres y espontáneas”, tal y como se comprobaba al admirar *Doña Cívica*, *Doña Caderas*, *Doña Conversación* o *Doña Coqueta*. Otro autor partícipe en la exposición, John Balossi, apelaba a culturas extintas con las dos versiones de su *Símbolo rúnico*, del mismo modo que las “superficies puras” de la *Espiral* y el *Paisaje* de Cordelia Buitrago referían “la búsqueda de una perfección que nos elude desde el origen hasta el final”⁷⁸. Jorge Cancio, Carlos Collazo, Rosa de Castro, Toni Hambleton, Beba Pazmiño y Gerald Saint Germain completaban la nómina de artífices representados en la que, probablemente, sería la última gran muestra de Manos como grupo.

Por otro lado, durante el mes de octubre Casa Candina anunciaba dos nuevos talleres que se efectuarían hasta final de año. El primero, de expresión creativa a través del barro, era impartido por Bernardo Hogan

77. BENÍTEZ, Marimar. “Esculturas en barro del Grupo Manos”. En: *Expresiones en Barro. Exposición de esculturas del Grupo Manos*. Ponce: Museo de Arte de Ponce, Chase Manhattan Bank, 1981, [s. f.].

78. Las declaraciones de cada artista aparecen en *Ibíd.*, [s. f.].

y el célebre arquitecto y diseñador Benjamín Noriega. El segundo, cuya temática versaba en torno a la expresión creativa a través del dibujo y el color, lo sería por Jaime Suárez y Susana Espinosa. Junto a ello, se abría la matrícula para un seminario sobre batik, una conocida técnica de teñido de telas, ofrecido por la artista Rachel Ahuvia⁷⁹. Estas actividades se añadían a los doce cursos que se habían realizado entre febrero y abril, además de “las clases de los miércoles para los niños”. Es evidente que tal volumen de trabajo se justificaba por la demanda que Candina había generado desde su nacimiento, pese a que, en un principio, a causa de la precariedad económica de la institución, el equipamiento había sido donado por los propios artistas y algunos familiares⁸⁰. Igualmente, los cuatro ceramistas ejercían de profesores y administradores sin retribución alguna, siendo posible cubrir los gastos corrientes de la casa⁸¹. Sin embargo, como se verá, esta circunstancia mejoraría a mitad de la década tras una eventualidad que casi obligaría al cierre de la entidad.

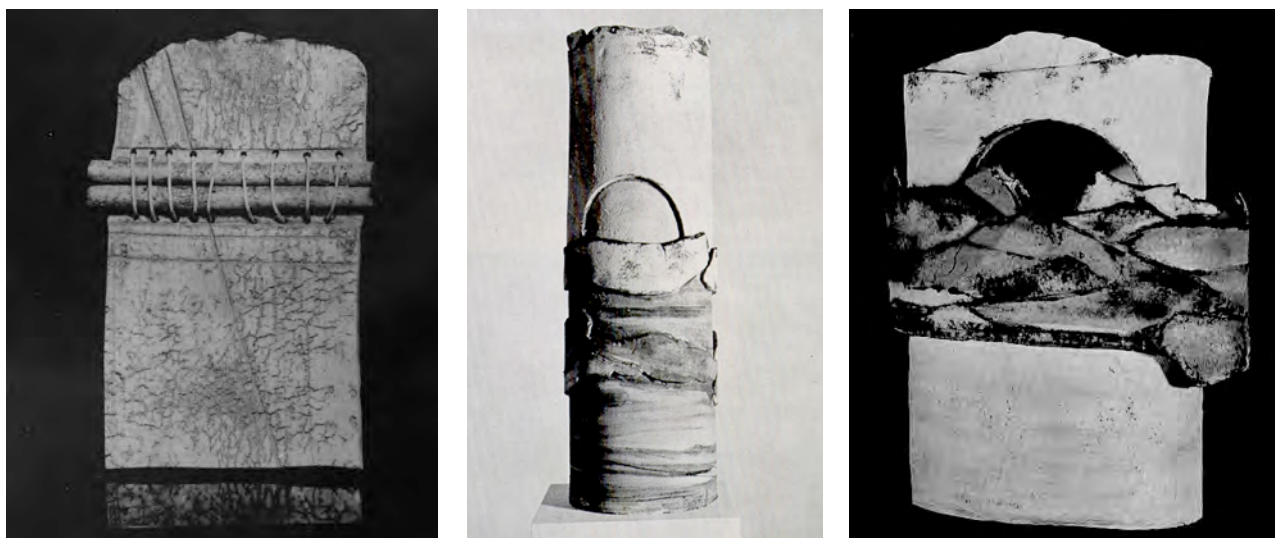
Tan incesante labor remarcaba la buena salud de la que gozaba la cerámica en este momento. La concurrencia a exposiciones y la obtención de premios internacionales se fueron sucediendo en apenas tres años, agregándose un aumento paulatino de las muestras, las conferencias, los servicios y las colaboraciones desarrolladas en Candina. En este mismo octubre de 1981, el Colegio de Decoradores y Diseñadores de Interiores de Puerto Rico había auspiciado ediciones especiales de obras de cinco ceramistas, con la finalidad de utilizarlas como decoración en la exhibición que esta corporación estaba ejecutando en el centro comercial Plaza Las Américas, debido a la Semana del Decorador y el Diseñador de Interiores⁸². Algo antes, Suárez había sido elegido ganador de una de las medallas de oro otorgadas en Faenza por una *Vasija alada*, mientras que al año siguiente el triunfo sería para una serie de vasijas de Hogan. En 1983 la crítica de arte argentina Graciela Kartofel organizó *Arte contemporáneo latinoamericano*,

79. “NUEVOS talleres en Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 2 de octubre de 1981, p. 42.

80. “Nos incorporamos, la verdad, con nada de dinero, con la ayuda de mi marido, de la madre de Jaime (*Suárez*), que nos dieron un apoyo increíble (...) Todos donamos, el horno viejo, el torno viejo, con lo que pudimos abrir el taller”. Entrevista con Toni Hambleton, 17 de marzo de 2009.

81. [s. f.], [s. l.]. *Brief history of organization*; A. C. C.

82. Las piezas eran *El Vuelo*, de Susana Espinosa; *Cilindro*, de Bernardo Hogan; *Eslabones*, de Toni Hambleton; *Vestigios de una arquitectura futura*, de Jaime Suárez; y *Natividad*, de Cordelia Buitrago. Véase PETERSON, Beverly. “Designers Week display to be featured at Plaza”.- *The San Juan Star* (San Juan), 17 de octubre de 1981, p. 5.



38
39
40

una exposición itinerante que, tras su inauguración en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México D.F., recorrería varias ciudades mexicanas. Entre los países participantes, destacaba la presencia de Puerto Rico, del cual fueron seleccionados, entre otros, los pintores Julio Rosado del Valle y Óscar Mestey, más Hambleton, Espinosa y Suárez⁸³. Éste último, también, formó parte del *Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura con Hilvanando*, una pieza realizada con barro y cuero, de igual forma que varias de sus obras y otras tantas de Espinosa fueron escogidas para la muestra 5+2, en el Museo del Norte de Miami, y para una segunda exhibición en la galería Netsky de esta ciudad⁸⁴.

Poco después de conseguir el Primer Premio de Escultura del Ateneo Puertorriqueño y una medalla de adquisición en Faenza, Sylvia Blanco daba inicio a sus *Paisajes de Barro* en la galería Botello de la mencionada Plaza Las Américas. Este espacio desempeñaba sus funciones desde 1979 bajo la dirección de Maud Duquella, una galerista de origen haitiano que había trabajado con anterioridad en la sala que Ángel Botello poseía en la calle del Cristo, en el Viejo San Juan⁸⁵. No era esta la primera vez que dicha galería apostaba por la cerámica, puesto que ya se había originado un primer contacto con aquélla a través de las piezas de Susana Espinosa. En esta ocasión, Blanco exponía lo que denominaba *Vasijas de paisaje*,

83. 1983, México D. F. *Arte contemporáneo latinoamericano*; A. J. S.

84. Para el Salón Michoacano, véase 1983, mayo 13, Michoacán. *Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura. El Caribe/México*; A. J. S. En relación a las muestras de Miami, BENÍTEZ, Marimar. "Jaime Suárez: sobre arte, barro y artesanía".- *El Reportero* (San Juan), 3 de septiembre de 1983, p. 9.

85. Entrevista con Maud Duquella, 10 de marzo de 2009.

Cilindros, Esculturas, Vasijas con pétalos, Relieves y placas, y Platos, en las que su escala era “reflejo de su seguridad ante el medio”. Las formas circulares, “de corte arquitectónico”, habían “adquirido un carácter más orgánico”, alternando los ocres y negros de la reducción local, habituales en sus obras, con tonalidades férreas, amarillos y “trazos de azul cobalto”⁸⁶. A comienzos de 1984 algunas de estas piezas formarían parte de la exposición *Mujeres Artistas de Puerto Rico*, promovida por Productos Avon “con el interés de destacar el progreso de la mujer en el campo artístico”. Para ello, la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico contaría con sesenta y tres piezas de Myrna Báez, Lorraine de Castro, Susana Espinosa, Margarita Fernández, Toni Hambleton, Noemí Ruiz y Ana Delia Rivera, entre otras, que serían expuestas en distintos estados norteamericanos para concluir en el Museo de Arte de Ponce en enero de 1985⁸⁷.

El rápido crecimiento de Condado y la comercialización de su entorno hicieron peligrar la continuidad de Candina. Está claro que “la quijotada de hacer un centro creativo en medio de la decadencia” de esta zona de la capital no sólo había sido una inversión arriesgada, sino que suponía una excepción en todos los sentidos, un “respiro” de su “asfixiante vulgaridad”⁸⁸. El frágil estado de algunas de las estancias de la casona provocó que el techo comenzara a tener filtraciones, lo que acarrearía un gasto extraordinario imposible de costear para las arcas de la corporación⁸⁹. En un artículo publicado en julio de 1984 Marimar Benítez arremetió contra la actitud pasiva de los organismos públicos y las empresas privadas en orden a esta situación, cuestionando el papel de éstos en el apoyo a las principales instituciones culturales del país. Las preguntas disparadas por la crítica eran concluyentes: “¿No hay nadie en el Condado para quien la cultura es más importante que el dinero? (...) ¿Qué quedará de esta sociedad donde todo es desechable? ¿No habrá quién pueda rescatar a Casa Candina?”⁹⁰. Tras un breve periodo

86. 1983, septiembre 28, San Juan. VENEGAS, Haydee. *Sylvia Blanco. Paisajes de barro*; C. A. U. P. R.

87. La muestra se inauguró en la galería Cayman de Nueva York, itinerando por la Universidad del Estado de Rutgers, la Galería de Arte de la Universidad de Lehigh, en Bethlehem, en el estado de Pennsylvania, Washington D.C., la galería Howell de Ontario, Canadá, la Plaza de la Raza, en Los Ángeles, y justo antes de instalarse en Ponce, el Museo de la Ciudad de Trenton, en Nueva Jersey. Véase “EXPOSICIÓN de mujeres artistas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de abril de 1984.

88. BENÍTEZ, Marimar. “Casa Candina”.- *El Reportero* (San Juan), 28 de julio de 1984, p. 23.

89. UNDERHILL, Constance. “Casa Candina – where art finds a home”.- *The San Juan Star Sunday Magazine* (San Juan), 18 de octubre de 1987, p. 5.

90. BENÍTEZ, Marimar. “Casa...”, op. cit.

en el que el final de ésta parecía ser inminente, finalmente serían una gran compañía farmacéutica y una comunidad las que acudirían a la llamada de socorro de Benítez. Y no sólo eso. A la par que los artistas cobrarían un salario por su ocupación como profesores en función del número de horas trabajadas, contratarían a personal cualificado, encargado de las tareas administrativas, así como un mayor número de profesores que enriquecieran la amplia oferta de talleres disponible hasta el momento⁹¹.

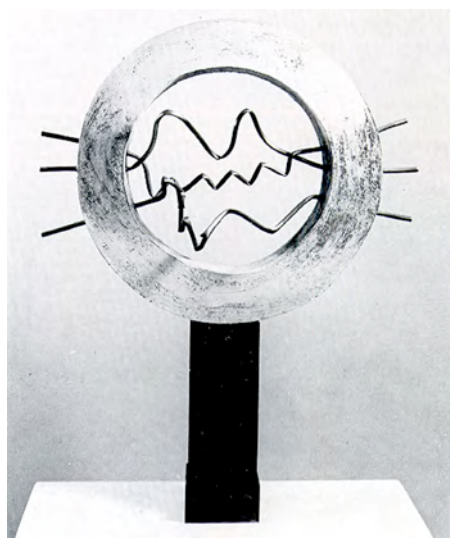
Ante la incertidumbre acerca del futuro de Candina, los artistas prosiguieron con su intervención en exposiciones y competencias en el exterior. Entre el 8 y el 27 de junio Kartoffel daba pie a una nueva edición de su *Arte contemporáneo en Latinoamérica*, “específicamente dirigida al intercambio y la difusión de ese amplísimo espectro de manifestaciones que se dan por medio de artistas latinoamericanos”. Con el subtítulo “técnicas y materiales diversos en dos y tres dimensiones”, una vez más, Puerto Rico contaba con las figuras de Suárez, Hambleton y Espinosa, quienes enviaron las piezas *Vestimenta*, *Serie Cerro de San Cristóbal* y *Las Grises*, la primera de las cuales mereció una breve reseña de la crítica argentina en su texto introductorio del catálogo⁹². Asimismo, a la ya tradicional asistencia a Faenza se aunaba la aparición de los nombres de Jaime Suárez y Toni Hambleton en la *Novena Bienal de Cerámica Artística de Vallauris*, en Francia, y el del arquitecto y Sylvia Blanco en la *Primera Trienal Mundial de Cerámica Pequeña de Zagreb*, en la antigua Yugoslavia, de la que saldría ganador con otra *Vasija alada*. Como complemento a la muestra de este certamen, se llevaría a cabo el simposio *El Barro como Expresión*, que disfrutaría de la colaboración de los dos últimos autores señalados y Lorraine de Castro. Todos ellos, además, formarían parte activa durante el mes de septiembre del *Encuentro entre Artistas y el Pueblo*, en Hato Rey, que incluiría demostraciones de cerámica de éstos y otros ceramistas tales como John Balossi, Susana Espinosa o Bernardo Hogan⁹³.

El cierre del año 1984 fue especialmente prolífico. Del 9 al 20 de noviembre Balossi exhibió sus *Esculturas en cerámica. Pinturas en papel* en el Taller Galería André. Nuevamente, apuntaba el artista estadounidense a aquellos temas que había elaborado con acierto a principios de la década, es decir, la figura humana, el caballo y los llamados *soldier-walls* o secciones

91. Entrevista con Toni Hambleton, 17 de marzo de 2009.

92. KARTOFEL, Graciela. “Acerca de esta exposición...”. En: *Arte contemporáneo en Latinoamérica*. México D. F.: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984, [s. f.].

93. “EN festival de arte”.- *El Mundo* (San Juan), 20 de septiembre de 1984.



41

de muro, aunque, lógicamente, incorporaba ciertas novedades en cuanto a su ejecución. Concerniente a los caballos, la utilización de los óxidos “espolvoreados” y el color blanco se limitaba a áreas concretas, dejando en otras superficies el barro desnudo para tratar de “enfaticar la forma redonda que caracteriza la parte trasera del animal (...) y también alargar las líneas del cuello y crin para darle cierta sensualidad a la pieza”. Los *soldiers-walls*, por su lado, aparecían con una dimensión mayor, de modo similar a las formas circulares “realizadas con planchas ondulantes”, en las que interactuaban materiales como la madera y fragmentos de tubería de cobre, caso de *Anillo de cielo*⁹⁴. En torno a la construcción de estas paredes, Balossi puntualizaba que “todos tenemos mucha libertad en la vida, pero en un momento dado, siempre nos topamos contra una pared, que limita nuestra acción, como por ejemplo, una persona que nos diga no”⁹⁵.

Igualmente, un ejemplo sustancial de la capacidad de creación de los ceramistas lo constituyó la exposición establecida por Nelson Rivera Rosario en el Colegio Universitario de Humacao de la Universidad de Puerto Rico y, más tarde, en la Galería Francisco Oller del Recinto de Río Piedras de esta institución, titulada *Cerámica puertorriqueña contemporánea*. Siete artífices revelaban lo último de su producción en una apuesta de Rivera y el personal del Colegio por “divulgar” y “motivar a nuestro público a reconocer y apreciar una labor que nos honra tanto aquí como en el extranjero”⁹⁶.

94. 1984, noviembre 9-20, San Juan. Balossi. *Esculturas en cerámica. Pinturas en papel*; C. A. U. P. R.

95. CUBAS, Mercy. “Paredes, círculos y caballos”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de noviembre de 1984, p. 44.

96. 1984, noviembre 14, San Juan. RIVERA ROSARIO, Nelson. *Introducción*; Archivo



42

43

El paisaje y la figura fueron los temas predominantes en la muestra, tal y como demostraban, por una parte, el *Paisaje* de Blanco y las *Olas en el espacio* de porcelana de Hambleton, “de colores claros y buen diseño”, y, por otra, el *Caballo* de Balossi, la *Doña de Barro-Verde* de Lorraine de Castro, presentada con anterioridad al concurso del Ateneo, así como *El crítico* de Espinosa, que “con estrambótico atuendo, combina el humor y la ironía”⁹⁷. Las vasijas de Hogan y la *Vestimenta de tierra y tiempo I* de Suárez configuraban una admirable excepción, delatando una madurez creativa más allá de la experimentación que había singularizado al Grupo Manos, ya prácticamente desaparecido. De esta manera, si el primero conjugaba magistralmente las texturas y el color en sus piezas, el segundo daría un paso adelante en su discurso estético, plenamente consolidado, repleto de “metáforas de nuestra realidad presente”⁹⁸.

El colofón a este año lo pondría Bernardo Hogan con su primera exposición individual, *Vasijas, vasijas...*, celebrada en Casa Candina con objeto de conmemorar el quinto aniversario de este centro. Durante ese lustro, Candina había sido el núcleo receptor de una actividad cultural sin precedentes en la isla. Junto a la cerámica, las muestras individuales de reputados artistas puertorriqueños como Antonio Martorell, Jaime Romano, Manuel García Fonteboa, Óscar Mestey, Consuelo Gotay y David Tisdale, además de otras colectivas como *Arte primitivo de Nueva Guinea*, *Pintura*

Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico (en adelante A. M. H. A. A. U. P. R.).

97. BENÍTEZ, Marimar. “Balossi y los ceramistas”.- *El Reportero* (San Juan), 1 de diciembre de 1984, p. 23.

98. Ídem.



44

primitiva haitiana o las dedicadas a la joyería por Coqui Bobonis, Jean Pierre Santoni, Gretchen Haeussler e Isabella Isnardi afianzaban la calidad de su programación. A ello se agregaban conferencias, como las dictadas por Jaime Suárez sobre la cerámica en Faenza, la de Charles Pattrick acerca de la teoría del color, o la pronunciada por Fernando Chardón en torno a la apreciación de la ópera. Asimismo, sobresalía la presencia en el patio de la casona de compañías de teatro como el Taller de Histriones, el Corral de la Cruz e, incluso, conciertos de flauta y de música de cámara, como fueron los ejecutados por el Coro de Niños de San Juan y los músicos de la Sinfónica de Puerto Rico. La relación de los artistas con otros organismos cercanos a la comunidad se hizo patente en el préstamo de sus instalaciones a la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, a la Asociación de Mujeres Artistas, la Asociación Nacional del Corazón, la Cruz Roja o para el Congreso Nacional de Artesanías impulsado desde la Universidad⁹⁹. Candina, pues, se asentaba como el lugar en el que el arte había hallado su espacio, un centro multidisciplinar cuya atmósfera sería descrita “por un entusiasta” como “un caos controlado de energías donde las cosas suceden realmente”¹⁰⁰.

Tras la reafirmación de la cerámica local en los circuitos artísticos nacionales e internacionales, pronto surgió la oportunidad de contrastar la obra de ceramistas foráneos en suelo insular. Antes, en los meses de enero y febrero de 1986, el Instituto de Cultura Puertorriqueña había acogido la exposición *Barro y fuego: Cerámica puertorriqueña actual*, comisariada por

99. Véase nota 64.

100. LAWTON DE TORRUELLA, Elena. “Casa Candina. A Center for Lovers of Contemporary Ceramics”. En: *Puerto Rico Today*, Fall 1987. San Juan: Puerto Rico Almanacs, Inc., 1987, p. 20.

José David Miranda Meléndez¹⁰¹. Con ello, se insistía en los hallazgos visuales que los siete autores elegidos por Nelson Rivera en Humacao y Río Piedras habían descubierto hasta la fecha. No obstante, el acontecimiento más importante de la segunda mitad de los ochenta fue, sin duda, el denominado *Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina*, que viajaría a Estados Unidos y otros países americanos, después que fuera inaugurado en el Museo de Arte de Ponce. El germen de tal cita se encontraba en la estancia de Jaime Suárez y Susana Espinosa en Faenza a raíz del triunfo de aquél en el célebre concurso italiano. Allí conocieron al prestigioso ceramista argentino Carlos Carlé, quien formaba parte del jurado de este certamen “y les abrió las puertas a otras oportunidades en el campo de la cerámica”¹⁰². Ello sirvió como punto de partida para un trabajo de investigación, a cargo de Suárez, Miranda y el museo ponceño, consistente, en primer lugar, en la identificación de aquellos artistas iberoamericanos que tan sólo ejecutaran su obra en cerámica, o sea, que se valieran del barro “como medio único o preponderante para su expresión”¹⁰³. Además, la muestra aspiraba a resolver ciertas cuestiones alrededor del rol que este medio había jugado en la región, como eran, por ejemplo, la delgada línea existente entre el arte y la artesanía, el carácter popular de las piezas realizadas con dicho material o la relevancia de “la tradición prehispánica, la cerámica industrial y el arte popular” en las manifestaciones plásticas contemporáneas¹⁰⁴.

Curiosamente, en origen, los promotores barajaron la búsqueda de creadores que hubieran sido galardonados en algunos de los premios citados. De hecho, habían establecido contacto con artistas venezolanos que habían concurrido a la *Trienal* de Zagreb, al mismo tiempo que el rastreo en los catálogos de tales eventos les había permitido conocer los nombres y la obra de los ganadores iberoamericanos. Sin embargo, esta opción sería descartada rápidamente, pues, como añadía Benítez, “el incluir sólo a los artistas premiados pasaba por alto un buen número de jóvenes dedicados y talentosos (*cuya*) realidad económica había recluido su participación en estos concursos”. Por otra parte, pese a sus intenciones iniciales, el *Encuentro*

101. 1986, enero 17, San Juan. *Barro y Fuego: Cerámica Puertorriqueña Actual*; A. M. H. A. A. U. P. R.

102. BENÍTEZ, Marimar. “Encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina”.- *El Reportero* (San Juan), 26 de julio de 1986, p. 21.

103. BENÍTEZ, Marimar. “Introducción”. En: *Encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina*. Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1986, p. 5. De la misma autora, “El encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina”.- *El Reportero* (San Juan), 4 de octubre de 1986, p. 22.

104. BENÍTEZ, Marimar. “Introducción”, op. cit., pp. 6-7.

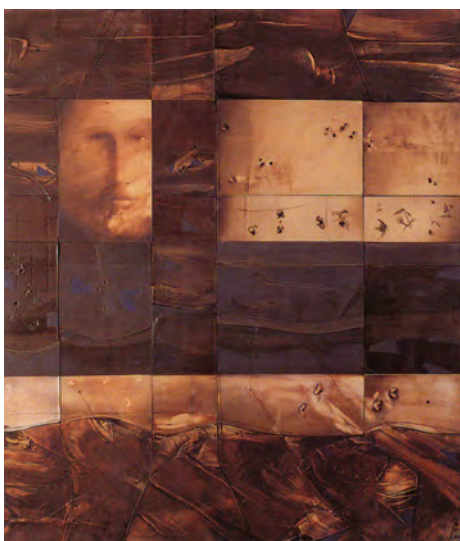
no recogía una visión global del panorama cerámico en aquel territorio, si bien se había sugerido a los críticos e historiadores del arte más destacados de cada lugar que se encargaran de los respectivos comisariados. Ante la falta de comunicación, y bajo el auspicio de la Fundación Nacional para las Artes, Miranda viajaría a lo largo de dos años a través del continente a fin de hacer una selección lo más completa posible de piezas que abarcara la totalidad de países. Con todo, lo cierto es que la busca resultó infructuosa, al advertir que en multitud de ocasiones el barro “no se empleaba como material para la expresión artística”. Por consiguiente, la exposición no se erigiría como “*la gran fuente*” relativa a este medio, sino que, simplemente, sería “un primer intento de reunir obra de ceramistas latinoamericanos”¹⁰⁵.

El 12 de octubre de 1986 la muestra quedó inaugurada, siendo calificada como “el show del año”¹⁰⁶. Un simposio y la composición de una obra ambiental por la brasileña Celeida Tostes y la Asociación de Mujeres Artistas la complementaban. De acuerdo al criterio de Miranda, nombrado comisario general de la misma, la representación de las distintas regiones quedó finalmente reducida a Venezuela, México, Brasil, Colombia, Argentina, Cuba, y, por supuesto, Puerto Rico. La asistencia de algunas de las figuras más distinguidas en el mundo cerámico suponía un aliciente para el prestigio del *Encuentro*. Carolina Boulton, Noemí Márquez, Gerda Gruber, los pintores Francisco Toledo y Vicente Rojo, la citada Tostes, Akinori Nakatani, Cecilia Ordoñez, Trixi Allina, Carlos Carlé o Rafael Martín eran algunos de los treinta y siete integrantes que conformaban el total de partícipes en la exhibición. De todos ellos, la intervención de artífices locales fue de las más numerosas, despuntando, obviamente, los miembros fundadores de Casa Candina, más otros autores que habían pertenecido al extinto grupo Manos, como Balossi, Blanco, de Castro y Rivera. Estos últimos expusieron obras ya conocidas, “típicas de los 80”, mientras que los primeros comparecieron con otras inéditas que reflejaban su imparable crecimiento estilístico¹⁰⁷.

105. *Ibidem*, pp. 5-6.

106. RODRÍGUEZ, Myrna. “Encuentro de ceramistas. Show of the year”.- *The San Juan Star* (San Juan), 2 de noviembre de 1986.

107. John Balossi presentó su *Símbolo rúnico*, de 1980; Sylvia Blanco, un *Paisaje nocturno* de 1981; Lorraine de Castro, la *Doña de barro-verde* que ya había sido expuesta en Humacao y Río Piedras; y Ana Delia Rivera, un *Paisaje azul*, de 1980, que pudo contemplarse en la exposición de Springfield de ese mismo año. Además, paralelamente al *Encuentro*, Balossi y Blanco inauguraron una muestra titulada *Cerámica. Saludo al Encuentro de ceramistas de Latinoamérica*, que tuvo lugar en la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan.



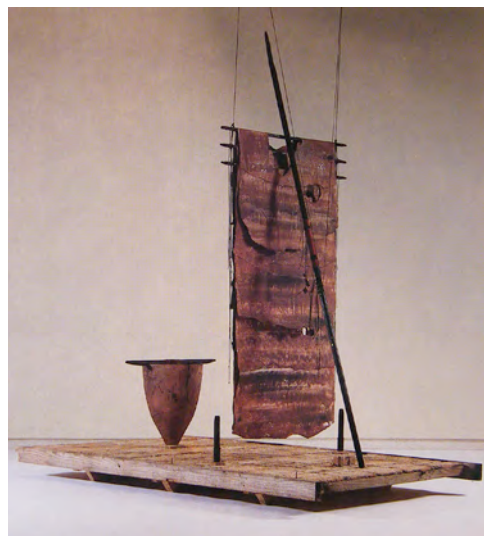
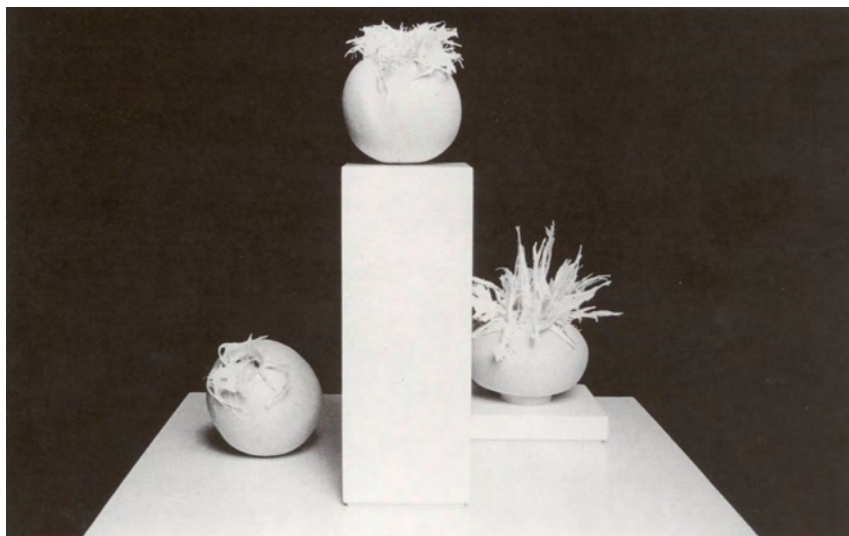
45
46

Así, *De historias anteriores e interiores*, de Susana Espinosa, convertía el barro en lienzo mediante la unión de placas murales de diferente formato. En la parte superior, se vislumbraba la cabeza de un individuo fantástico rodeada de texturas y colores, conseguidas a través de esfumados con óxidos. En la inferior, las veladuras daban pie a formas y paisajes abstractos de tonalidades desiguales. Una vez más, Bernardo Hogan mostraba su dominio del torno con sus *Vasijas chevron I y II*, de elegantes líneas, bajo un “motivo decorativo que se remonta a culturas primitivas en todo el globo”¹⁰⁸, y que simulaba la partición de la obra en dos mitades. También, Toni Hambleton conjuntaba hábilmente la porcelana con la fibra de vidrio en sus *Brotos en explosión*, unas vasijas de pequeño formato dispuestas a diversas alturas, de cuyo interior emergía un grupo de filamentos como “metáfora de vida orgánica, de semilla que se abre a la luz”¹⁰⁹. Por último, *De lo ritual*, de Jaime Suárez, resumía las direcciones tomadas por el arquitecto en los últimos años con una instalación excepcional compuesta por una vasija, maderas encontradas, una barrografía y una plataforma construida con planchas de barro.

La aceptación dispensada por la crítica fue, en sumo grado, homogénea, aunque surgieron disparidades en lo relativo a sus limitaciones museográficas. Como parte activa del comité del *Encuentro*, Marimar Benítez había publicado algunos artículos en prensa marcados, lógicamente, por el entusiasmo, en los cuales desgranaba las fortalezas

108. MORENO, María Luisa. “La cerámica artística de Puerto Rico”. En: *Encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina*. Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1986, p. 71.

109. Ídem.

47
48

de cada uno de los autores concurrentes, excepto los puertorriqueños y los cubanos¹¹⁰. Cabe sospechar que este detalle estuviera animado por su presencia en la organización, manteniendo una postura imparcial hacia sus compatriotas en orden a sus compañeros continentales, si bien la ausencia de Cuba pudo deberse al hecho de que fueran los propios artistas quienes enviaran las piezas, sin contar con la supervisión de Miranda. Desde *The San Juan Star*, Myrna Rodríguez felicitaba a éste y a Benítez por sus esfuerzos, que, según manifestaba, “habían producido uno de los mejores shows de la temporada, un evento altamente significativo, no sólo para Puerto Rico, sino para Latinoamérica”¹¹¹. A modo de conclusión, lanzaba una propuesta a las compañías privadas para la realización de una trienal iberoamericana de cerámica, una idea que, de manera más modesta, no caería en saco roto. Por su lado, Samuel B. Cherson consideraba la muestra “temáticamente ‘seria’, de rigurosas búsquedas formales y emotivas, con muy poca intención satírica o humorística”. Igualmente, resaltaba la intención de los ceramistas de alejarse de la estética y los recursos prehispánicos con el objetivo de “evitar el peligro de caer en un pseudo-folklorismo o pseudo-primitivismo ya rebasado (...) buscando en vez una expresión acorde con el espíritu de nuestro siglo”¹¹². El prestigioso crítico venezolano Roberto Guevara haría alusión a los problemas estrictamente museográficos, sobre todo, los relativos al espacio “demasiado exiguo” y la iluminación, “insuficiente y sin planificación específica”. Para concluir, añadiría que “no hay estudio de

110. BENÍTEZ, Marimar. “El encuentro de ceramistas...”, op. cit.

111. RODRÍGUEZ, Myrna. “Encuentro de ceramistas. Show...”, op. cit.

112. CHERSON, Samuel B. “Barro de América”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 16 de noviembre de 1986, p. 13.



49

visuales y la efectividad final del acercamiento y percepción de las obras resulta crítico, ya que terminan por molestarse unas a otras”¹¹³.

Dos años más tarde, en el verano de 1988, Casa Candina dio a conocer un nuevo y ambicioso proyecto, el *Premio Casa Candina: Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña*. Se trataba, en buena medida, de la materialización de un anhelo sopesado por Suárez y sus compañeros desde la creación de esta entidad¹¹⁴. Su propósito no era otro que el de “ofrecer a los ceramistas la oportunidad de participar en una competencia profesional”, habida cuenta de la necesidad de un certamen de esta envergadura en la isla. A la par, perseguía “dotar a Puerto Rico de una colección permanente de cerámica contemporánea” que sirviera de cimiento para futuras iniciativas, incluida la posibilidad, remota aún, de constituir el acervo de un hipotético museo dedicado a este medio¹¹⁵. Por ello, los premios serían exclusivamente de adquisición, planteándose, además, la opción de otorgar menciones de honor. Con tal fin, al igual que en los concursos europeos, se contaría con un jurado internacional de reconocido prestigio, encargado de la elección de las piezas ganadoras, así como con una exposición donde éstas pudieran ser admiradas por el público.

113. GUEVARA, Roberto. “Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina. En torno al mismo barro”. En: *Plástica. Revista de la Liga de Arte de San Juan*, núm. 16, año 9, vol. 1, marzo 1987. San Juan: Liga de Arte de San Juan, p. 51.

114. No hay que olvidar que la Bienal del Grabado estaba más que consolidada en Puerto Rico a finales de la década de los ochenta. Así, no debe extrañar que, tras el fortísimo desarrollo de la cerámica en este decenio, la creación de dicho evento fuera planteada casi como una obligación por parte de los ceramistas.

115. CANDINA, Casa. “Presentación”. En: *Premio Casa Candina 1988: I Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña*. San Juan: Marimar Benítez, 1988, p. 5.



El interés suscitado fue realmente extraordinario. La primera edición de la *Bienal* contó con la participación de sesenta y un ceramistas, quienes presentaron un total de doscientas cuarenta y siete obras¹¹⁶. Estas cifras evidenciaban un altísimo grado de concurrencia, puesto que los artistas implicados provenían tanto del país caribeño como del exterior, siendo en todo caso puertorriqueños. El jurado estaba compuesto por la venezolana Gisella Tello, que había formado parte del *Encuentro de Ceramistas Contemporáneos*, el español Enrique Mestre y el pintor local Jaime Romano, personalidades reputadas en el mundo de la cerámica¹¹⁷. Durante el mes de septiembre, como actividades de la “semana de trabajo” de éstos, Candina ofreció dos conferencias, impartidas por Tello y Mestre, acerca de la producción artística de ambos. Aparte, la corporación continuaba adelante con sus cursos, ofertando talleres sobre las técnicas de construcción en barro, torno, preparación de engobes y esmaltes, cerámica para adolescentes, diseño básico, dibujo y caligrafía¹¹⁸. Finalmente, el 29 de noviembre se dieron a conocer las piezas escogidas con la apertura de una muestra en el Museo de Arte e Historia de San Juan, que, junto al Consejo de Empresarios Pro Arte, el ICP y la Fundación Nacional para las Artes, había patrocinado el acontecimiento. *Apuntes para la historia de “Y” y la evolución de su especie núm. 3* de Dhara Rivera, *Sin título* de Carlos Collazo, y *La caricia de las manos arriba* de Adriana Mangual fueron las obras galardonadas, en

50
51
52

116. Ídem.

117. “PRIMERA Bienal de Cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 15 de julio de 1988, p. 84.

118. “¡ATENCIÓN ceramistas!”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 16 de septiembre de 1988, p. 104. Asimismo, “CONFERENCIA en Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 27 de octubre de 1988, p. 84. En relación a las clases y talleres, véase “CURSOS de arte en Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 23 de octubre de 1988, p. 96.



tanto que *Testigo, sólo uno y mudo* de Sylvia Blanco y *Vasija con tapa en espiral* de Manuel A. Pagán Rivera recibieron menciones de honor¹¹⁹. Así, las cincuenta y cinco piezas seleccionadas manifestaban “la independencia de criterio del jurado”, permitiendo “una ojeada general al estado de la cerámica contemporánea de Puerto Rico”. 53 54

A pesar del laudo, publicado en el catálogo de la *Bienal*, que manifestaba que “la mayoría de las obras seleccionadas mantienen un nivel meramente competente”¹²⁰, Cherson definió esta coyuntura con las siguientes palabras: “Hace rato que la cerámica ha dejado de ser hermana menor de las llamadas Bellas Artes. Ahora ostenta plena carta de ciudadanía como una de las manifestaciones válidas de la escultura. Y es con la gran visión de la escultura que hay que concebirla. Esa es la dirección que debe acentuar la cerámica puertorriqueña”¹²¹. No le faltaba razón. El rumbo emprendido por los ceramistas había desembocado en un irrefrenable proceso estético ligado a lo escultórico, como el propio crítico había defendido en multitud de ocasiones. Ello se hacía patente, por ejemplo, en *Hierro y Barro*, una exposición de Ana Delia Rivera instalada en la Liga de Estudiantes de Arte, en la que por medio de treinta piezas reanudaba la yuxtaposición de los dos elementos de su título; o, ya en 1989, en la individual que la galería Botello

119. “BIENAL de Cerámica”.- *El Mundo* (San Juan), 27 de noviembre de 1988, p. 35.

120. Acerca de este comentario y otros muy relacionados, el crítico Enrique García Gutiérrez haría una serie de agudísimas reflexiones. La cita se ha tomado de GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Un buen comienzo”.- *El Mundo* (San Juan), 20 de enero de 1989, pp. 28-29.

121. CHERSON, Samuel B. “Algo más sobre la Bienal de Cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 13 de diciembre de 1988, p. 86.

dedicaría a la obra reciente de Sylvia Blanco, que reemprendía “la expresión dramática y contundente que había caracterizado su madurez artística”¹²² con la utilización de la reducción local, entre otros procedimientos. Por su parte, *Miniaturas*, en la galería Portobello, reuniría los trabajos a pequeña escala de trece artífices, acentuando los aspectos volumétricos de sus piezas¹²³.

La muestra más relevante de ese año fue, sin duda, la que conmemoró el décimo aniversario de aquél espacio. En ella, las obras expuestas revelaban “un acercamiento escultórico aún en los objetos de raíz utilitaria, (a)cercamiento que es paralelo al desarrollo de la cerámica en todo el mundo”¹²⁴. Aileen Castañeda, de Castro, Espinosa, Gretchen Haeussler, Hambleton, Hogan, Adriana Mangual, Suárez, Magda Varona, Balossi, Clarissa Biaggi y Blanco eran los protagonistas de la exhibición, que reunía las creaciones más actuales de todos ellos, unos, “pioneros consagrados”, y otros, “discípulos” y hasta “discípulos de los últimos, ya convertidos en instructores”, con la excepción de Balossi, que había tomado un receso como ceramista. Del conjunto sobresalían *Urna para Gata Callejera* y *Urna Tribávida* de Lorraine de Castro, que exploraba una nueva imaginería con la ayuda de garras, huesos, alambres y cadenas, o un rostro torturado dentro de una estructura cuadrada llamado, paradójicamente, *Cara Enamorada*; las *Vasijas* de Bernardo Hogan, una de las cuales sería denominada como “un cruce entre un cónico recipiente azul y un dinosaurio”, y las de Castañeda, más sencillas y puras en cuanto a su concepción formal; el *Libro IV* de Toni Hambleton, “delicado en apariencia”, donde proseguía sus hallazgos con la porcelana y la fibra de vidrio; las sillas de Mangual, “perversas e irracionalmente ingeniosas”; una placa-muro, titulada *Estela*, de Susana Espinosa y otra placa, *Topografía interior*, de Suárez¹²⁵. En diciembre, abría en Candina *Apóstrofe al Verde*, una exposición homenaje al Bosque Pluvial El Yunque tras las consecuencias sufridas por el paso del huracán Hugo¹²⁶. De nuevo, los autores citados, en colaboración con varios artistas plásticos

122. BENÍTEZ, Marimar. “El regreso a la esencia”. En: *Sylvia Blanco*. San Juan: Galería Botello, 1989, p. 2.

123. CANELLA, Sara. “Grandeza de las pequeñeces”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 2 de diciembre de 1989, p. 69.

124. [1989], San Juan. BENÍTEZ, Marimar. *La cerámica en Puerto Rico*; C. A. U. P. R.

125. CHERSON, Samuel B. “Homenaje a los ceramistas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 14 de abril de 1989, p. 82. Igualmente, RODRÍGUEZ, Myrna. “Ceramics at Galería Botello show contemporary trends”.- *The San Juan Star* (San Juan), 17 de abril de 1989, p. 21.

126. “HOMAGE to El Yunque”.- *The San Juan Star* (San Juan), 9 de diciembre de 1989, p. 19.

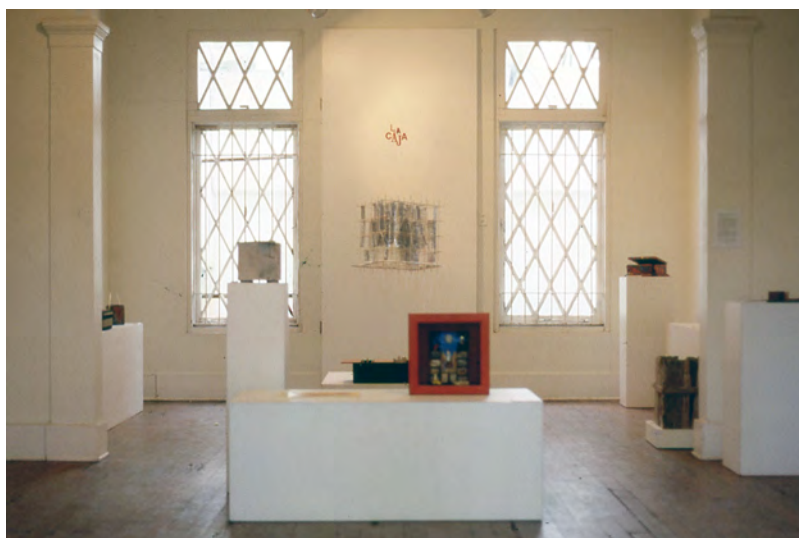


de la isla, como Myrna Báez o Nora Rodríguez, mostrarían piezas enlazadas con este hecho para, con ello, cerrar una década sobresaliente para la cerámica puertorriqueña.

Si el arranque de los noventa resultó prometedor gracias a la realización de la segunda edición de la *Bienal*, pronto se comprobó que el mantenimiento de la casona y las actividades desarrolladas en ella eran prácticamente inviables. Ciertamente, el éxito obtenido por el *Premio Casa Candina 1990*, con sede en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, demostraba la vigencia que el medio seguía adquiriendo en las nuevas generaciones de creadores. En esta ocasión, el jurado estaba formado por la venezolana Noemí Márquez, el ya mencionado Carlos Carlé y el crítico de arte Enrique García Gutiérrez. De las sesenta y cuatro obras elegidas, “hechas en torno alfarero, construcción a mano y sus derivaciones”, fueron *Envase I* y *Envase II* de Mari Gamundi, *Vasijas en peligro de extinción 1, 2 y 3* de Roxanna Jordán y Pedro Vázquez, y *Raza I, Raza II e Ilusión* de Felipe Jiménez las merecedoras de los premios de adquisición. Yvette Cabrera-Vega recibió una mención de honor especial, mientras que Haydée Aponte Oshima, Manolo Borrero, Aileen Castañeda y Adriana Mangual alcanzaron menciones honoríficas¹²⁷. Casi en su totalidad, se trataba “de una nueva hornada de ceramistas que emprende rutas creativas generalmente personales y novedosas”¹²⁸. Pero, junto a ellos, los artífices más veteranos permanecían vigentes en la actualidad artística nacional e

127. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Inaugura la muestra de la II Bienal de Cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 21 de septiembre de 1990, p. 92.

128. CHERSON, Samuel B. “La cerámica puertorriqueña crece y se multiplica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de noviembre de 1990, p. 13.



57

internacional. Poco antes de la muestra de la *Bienal*, se inauguraba en el Centro Euroamericano de Caracas la exposición *La cerámica en auge desde Puerto Rico*, impulsada por Roberto Guevara. En diciembre se estrenaba una colectiva en Candina, *La Caja*, y entre febrero y marzo de 1991 el Museo de Arte e Historia de San Juan llevaba a cabo *Colección Casa Candina de Cerámica Contemporánea*, la muestra en la que ésta se daba a conocer por primera vez con el objetivo de “estimular el interés en la comunidad en una investigación profunda y seria de la cerámica contemporánea en Puerto Rico, que identifique y señale los factores históricos y estéticos que la componen, sus influencias y protagonistas”¹²⁹.

Simultáneamente, un nuevo miembro se incorporó a la corporación de manera oficial. Desde la fundación de Candina, la conexión que había guiado a Suárez, Hambleton, Espinosa y Hogan se había cimentado sobre un espíritu de solidaridad común, es decir, eliminando protagonismos individuales a favor de la esencia de grupo. Está claro que la experiencia vivida en Estudio Caparra y, con posterioridad, en Galería Manos había supuesto para los cuatro artífices un sólido lazo de unión que se consolidaría a partir de la apertura de la casona de Condado. De hecho, el arranque del proyecto había despertado recelos en algunos de los ceramistas del antiguo espacio ubicado en el Centro de Convenciones, que vieron en la inauguración de la escuela un acto selectivo que no alcanzaban a comprender¹³⁰. De ahí que la sigilosa aparición de Aileen Castañeda, en agosto de 1982, como alumna de Bernardo Hogan no hiciera imaginar la relevancia que tendría

129. 1991, febrero, San Juan. CANDINA, Casa. *La cerámica contemporánea en Puerto Rico*; A. M. H. A. A. U. P. R.

130. Entrevista con Sylvia Blanco, 18 de septiembre de 2013.

su labor casi un decenio más tarde. Su persistencia a la hora de enfrentarse al proceso creativo, así como su rigurosidad en el trabajo, le granjearon dos invitaciones a participar en exposiciones colectivas de estudiantes en 1985 y 1986, a las que se agregó una tercera, *Vasijas*, en mayo de ese último año¹³¹. Sin embargo, la inclusión en la muestra llevada a cabo a causa del décimo aniversario de la fundación de la Galería Botello, regentada por la *art dealer* haitiana Maud Duquella, supuso su afianzamiento como colaboradora de la institución, asumiendo tanto tareas vinculadas con la organización de exhibiciones como aquellas ligadas con el material de difusión de las mismas. Es posible que ese emprendimiento desinteresado, unido al éxito de la primera individual de Castañeda, efectuada en Candina, en 1991, fuera el detonante de cara a su inclusión definitiva en la Junta de Directores, donde, independientemente de su juventud, sería tratada “como otro más de ellos”¹³².

Pero la noticia de la llegada de un quinto integrante al colectivo no pudo frenar lo inevitable. Un año después, en el mes de octubre, se publicaba un comunicado de prensa que comenzaba de esta manera: “Los directores de Casa Candina, Inc.: Aileen Castañeda, Susana Espinosa, Toni Hambleton, Bernardo Hogan y Jaime Suárez informan que han tomado la difícil decisión de cerrar las instalaciones de Casa Candina en el Condado. Luego de doce años de dedicación a la enseñanza y difusión del arte de la cerámica (...) la escuela y galería de arte cerrará sus puertas a partir del mes de noviembre”¹³³. La verdad es que la situación se había hecho insostenible. Los gastos de mantenimiento eran excesivos y el huracán Hugo había dañado los balcones y parte de la solería del edificio. El patrocinio de instituciones tanto públicas como privadas, más los ingresos percibidos mediante la matrícula de los talleres, había permitido cubrir el mínimo necesario para su funcionamiento. Ahora, la retirada de esos fondos a causa de los recortes presupuestarios y la falta de apoyo externo imposibilitaban la continuidad de la entidad, pese a que ciertos conceptos eran sufragados por los artistas, caso de los catálogos de exposiciones y otros inherentes¹³⁴. Ni el sorteo de obras de

131. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

132. Ídem.

133. “SIN hogar, Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de octubre de 1992, p. 79. El comunicado completo puede consultarse en los anexos que se encuentran al final de este trabajo.

134. Respecto a lo primero, Bernardo Hogan afirmó: “Muchos de esos colaboradores estaban ligados a Casa Candina porque tenían a sus hijos en ella. (...) Cuando se fueron, se fue también ese recurso que antes nos había ayudado a resolver los problemas”. Sobre lo segundo, Susana Espinosa apuntaba: “Tal vez fuimos algo ambiciosos en este aspecto.

diez ceramistas a fin de recabar ayuda económica ni la incredulidad de críticos como Cherson, que afirmaba que “resulta descorazonador (...) que una entidad tan pujante se vea forzada a suspender su quehacer”, lograron evitar el cierre de “esta locura”¹³⁵. No obstante, la ausencia de una sede física no impediría que los directores de Candina llevaran su labor más allá, “reenfocando sus metas y ajustándolas a la realidad actual”. Prueba de ello sería la apertura de la exhibición de la *III Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña*, en el Arsenal de la Puntilla, u otras iniciativas que, como se verá, mantendrían viva la llama de esta corporación hasta bien entrado el siglo XXI, puesto que, como señalaba Aileen Castañeda, “no podemos permitir que esa esplendorosa tarea culmine con el cierre del inmueble”¹³⁶.

3.4 Más allá de la Casa: persistencia y reconocimiento del movimiento cerámico

Tras la clausura de la casona, los cinco integrantes reanudaron algunos proyectos personales, sin abandonar la proyección común que les había caracterizado hasta entonces. De hecho, a lo largo de la primera mitad de los noventa se sucedieron las bienales y las muestras colectivas en las que éstos participaron con sus obras a nivel individual y a nivel institucional, es decir, bajo el nombre de Casa Candina. Tal fue el caso de *La Vasija en la cerámica contemporánea puertorriqueña*, en el Museo Casa Roig del Colegio Universitario de Humacao, o, más significativamente, *Cerámica Puertorriqueña Hoy*, inaugurada en el Museo de Arte e Historia de San Juan el 28 de septiembre de 1993. Esta última, “la mejor (...) que se haya realizado al día de hoy sobre cerámica escultórica”, presentaba la obra de veinte autores, algunos de los cuales habían sido galardonados en una de las tres convocatorias del conocido *Premio*¹³⁷. Paralelamente, el Departamento

(...) Pero siempre quisimos dar a los artistas que expusieron con nosotros un catálogo que hiciera justicia a esa ilusión que significa tener una exhibición individual, elemento que en muchas ocasiones es lo único que documenta esos momentos trascendentales en su trayectoria”. Ambas declaraciones fueron recogidas en ALEGRE BARRIOS, Mario. “Casa Candina: a resurgir como el Ave Fénix”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 8 de noviembre de 1992, p. 76.

135. Para el sorteo de las piezas véase “¡A salvar Casa Candina!”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 27 de agosto de 1992, p. 115. Las declaraciones del crítico aparecen en CHERSON, Samuel B. “¿Cierran Candina?”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de octubre de 1992, p. 86.

136. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Casa Candina...”, op. cit., p. 77.

137. Los ceramistas participantes eran: Sylvia Blanco, Yvette Cabrera-Vega, Aileen Castañeda, Carlos Collazo, Agustín de Andino, Lorraine de Castro, Rafael del Olmo, Susana Espinosa, Mari Gamundi, Toni Hambleton, Gretchen Haeussler, Bernardo Hogan,

de Asuntos Culturales de Carolina mostraba la colección del crítico de arte Octavio Moux Dávila con el título *Cerámica Contemporánea*, incluyendo, entre otros, a Bernardo Hogan, Susana Espinosa y Jaime Suárez¹³⁸. También, en 1994 la galería Botello promovía una *Colectiva de Cerámica* a la que, además de los artistas citados, se sumaban otros como Adriana Mangual, Castañeda, Hambleton, Clarissa Biaggi, Mari Gamundi o Gretchen Haeussler. Pero, con todo, la ausencia de una sede física para Candina parecía influenciar en el desarrollo del medio en este país. La *IV Bienal*, instalada esta vez en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, era descrita con la carencia “de la vitalidad, chispa creativa e ingeniosa de bienales anteriores. Se siente una cierta sensación de insatisfacción al no toparnos con nuevas propuestas conceptuales y estéticas”¹³⁹. Este sentimiento se reflejaría, incluso, en la opinión del jurado, para el que las piezas sometidas a concurso “denotaron, en general, mucha confusión y ausencia de planteamientos concretos y poco manejo profesional del lenguaje, traducándose en obras que no trascienden el nivel de aficionados”¹⁴⁰.

Fue a raíz de esta cuarta edición que surgió la oportunidad de efectuar una nueva propuesta expositiva. Dos de los miembros del jurado, la mexicana Gerda Gruber y el venezolano Alberto Asprino, así como los cinco gerentes de Casa Candina, habían declarado su inquietud por conocer “lo que estaba sucediendo en otros lugares respecto a la cerámica”, de modo similar a lo que había ocurrido con el *Encuentro de Ceramistas* celebrado en Ponce nueve años atrás. Para Puerto Rico suponía un momento propicio para “abrirnos a otras influencias técnicas y estéticas”, ya que “durante los últimos años nos habíamos encerrado en nosotros mismos, aislados de las corrientes que fluían en otros lugares de Latinoamérica”. De esta forma, se decidió organizar una muestra que exhibiera las piezas de ceramistas de los tres países implicados, o sea, México, Puerto Rico y Venezuela. Como particularidad, y con objeto de hacer accesible el envío de obras desde

Roxanna Jordán, Pedro Vázquez, Adriana Mangual, Margarita Marini, Doris Ríos, Dhara Rivera, Alfredo Santiago Febo y Jaime Suárez. Véase *CERÁMICA Puertorriqueña Hoy*. San Juan: Museo de Arte e Historia de San Juan, 1993. La cita pertenece a COLÓN CAMACHO, Doreen M. “Muestra panorámica de la cerámica escultórica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 5 de diciembre de 1993, p. 94.

138. “MUESTRA de arte en Carolina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de noviembre de 1993, p. 84.

139. COLÓN CAMACHO, Doreen M. “Huérfana de ímpetu la IV Bienal de Cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 29 de septiembre de 1994, p. 107.

140. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Inaugura la IV Bienal Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 7 de septiembre de 1994, p. 80.

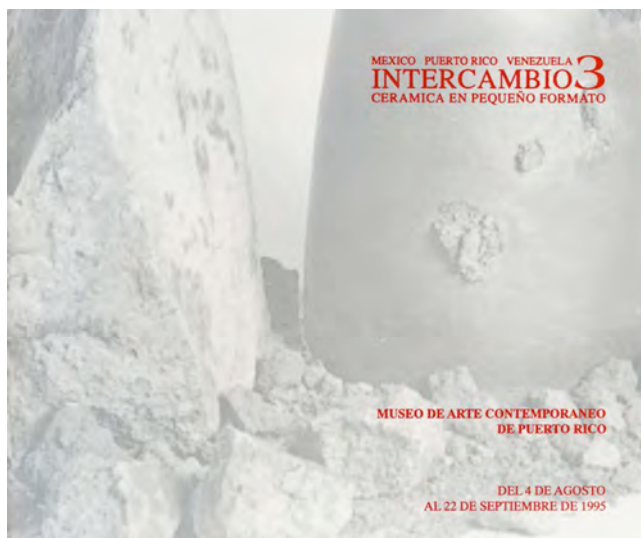
el exterior a la isla, éstas debían tener un máximo de veinte por veinte centímetros, lo que abarataría los costes de embalaje y transporte, “uno de los aspectos que dificultan el intercambio de este tipo de expresiones”. Además, la convocatoria de artistas sería por invitación y no mediante un jurado. Con ello, se evitaría el posible rechazo a esta modalidad por parte de autores consagrados, que no estaban dispuestos a someter su obra al criterio de otros para que fueran aceptadas. La selección puertorriqueña corrió a cargo de los componentes de Candina, quienes indujeron “a todos los artistas que han estado trabajando y exhibiendo consistentemente durante los últimos años”, aunque “muchos optaron por no participar, simplemente, porque no les gusta trabajar en este tamaño”¹⁴¹.

El 4 de agosto de 1995 *Intercambio 3: cerámica en pequeño formato* iniciaba su andadura en el Museo de Arte Contemporáneo. La respuesta fue sumamente satisfactoria, contando con treinta y siete piezas provenientes de México, treinta y tres del país anfitrión, y treinta y cinco de Venezuela¹⁴². En el plano local, despuntaban las obras de Castañeda, Hambleton, Hogan, Espinosa y Suárez, si bien los artífices más jóvenes, en su mayoría ex alumnos de Candina, demostraron con sus creaciones una calidad y originalidad realmente excepcionales. *Para verte mejor en el silencio* de Adriana Mangual, *Botella ancestral II* de Mari Gamundi, *Buscando el camino* de Margarita Marini, *Para Adán* de Gretchen Haeussler, *Cuerpo celeste* de Manolo Borrero, o *Recordando* de Clarissa Biaggi se alternaban en la sala de exhibición con *El mundillo de mi abuela* de Sylvia Blanco, *Isla cercada* de Lorraine de Castro, *Giros y arena* de Aileen Castañeda, *Vestigios de una cultura* de Toni Hambleton, *Barrio Beatriz* de Bernardo Hogan, *Todos juntos* de Susana Espinosa, y *Urna* de Jaime Suárez. En todas ellas “se resumen múltiples expresiones logradas a través del medio del barro”, siendo concebidas “gigantescas y monumentales si no por la forma, por su contenido y concepto”¹⁴³. Las reseñas publicadas en la prensa elogiaron la actividad con felicitaciones dirigidas personalmente a “los maestros de Casa Candina”, como fue el caso de Enrique García Gutiérrez, que proclamaba sentirse cansado “de todo lo que se anuncia como de gran formato (...) que nada tiene ni de heroico, ni de monumental (...) y sí tiene mucho de cortina

141. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Intercambio 3: fusión de sensibilidades”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 4 de agosto de 1995, p. 66.

142. ORGANIZADOR, Comité. “Presentación”. En: *Intercambio 3: cerámica en pequeño formato*. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1995, [s. f.].

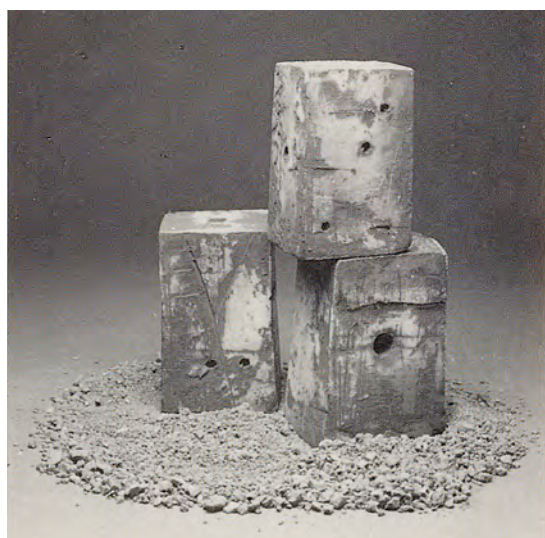
143. COLÓN CAMACHO, Doreen M. “Impactante intercambio de ceramistas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de agosto de 1995, p. 127.



58
59



60
61



62
63

de humo”¹⁴⁴. El éxito de la exposición estimuló una nueva convocatoria en 2001 denominada *Intercambio 3+2: Cerámica en pequeño formato*, debido a las incorporaciones de Cuba y República Dominicana como países participantes.

El auge alcanzado a mediados de la década se vio intensificado por los acontecimientos desarrollados dentro y fuera de la isla. La conmemoración del quinto aniversario de la *Bienal* en 1996 constituía, desde luego, una buena noticia para la cerámica, pues gracias a esta cita los jóvenes artistas habían encontrado una plataforma idónea para dar a conocer su obra. La participación fue más alta que en su anterior edición, a pesar de ser notablemente inferior respecto a la primera, detalle que hizo dudar a algunos de la prolongación del evento en el futuro¹⁴⁵. El jurado lo conformaba Jimmy Clark, director del Clay Studio de Filadelfia, José David Miranda, que residía en Madrid, y la crítica de arte puertorriqueña Doreen M. Colón Camacho¹⁴⁶. Fueron premiados Rafael del Olmo por *Calix*, *Caliétnico* y *Calix II* y Clarissa Biaggi por *Un poco de todo*, recibiendo menciones de honor *Órgano listo para trasplante* de Sylvia Blanco, *Mangle viento con brotes* y *Mangle viento para dos* de Jorge Cancio, *El Encuentro* de Felipe Jiménez y Edgar Rodríguez Luiggi por *San Blas*¹⁴⁷. En 1999, Blanco, Agustín de Andino, Yvette Cabrera-Vega y Lorraine de Castro serían invitados a la *VI Bienal*, “la última de este siglo”, con el objetivo de celebrar “la continuidad del movimiento cerámico en los últimos 25 años (y) ofrecer un panorama más completo de la cerámica”¹⁴⁸. Junto a ellos, y bajo la misma premisa, Castañeda, Hambleton, Hogan, Espinosa y Suárez mostrarían sus piezas más recientes. Sin embargo, la sombra de la precariedad económica haría peligrar el *Premio*, tal y como apuntaba el arquitecto al afirmar: “Yo pienso que ya la Bienal cumplió su cometido. Estamos considerando dejar de hacerla para poder encaminar

144. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Intercambio 3. Cerámica en Pequeño Formato”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 13 de agosto de 1995, p. 13.

145. Así lo manifestaba Enrique García Gutiérrez, quien incluso aportaba distintas opciones para evitar su posible desaparición, puesto que “la función debe y tiene que seguir”. Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Premio Casa Candina: Bienal de la Cerámica Contemporánea, 1996”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 8 de diciembre de 1996, pp. 10 y 13.

146. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Próximo el Premio Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 12 de septiembre de 1996, p. 94.

147. CLARK, Jimmy; COLÓN CAMACHO, Doreen M.; MIRANDA, José David. “Laudo del jurado”. En: *Premio Casa Candina: V Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña 1996*. San Juan: Casa Candina, 1996, p. 6.

148. CANDINA, Casa. “Presentación”. En: *Premio Casa Candina: VI Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña 1999*. San Juan: Casa Candina, 1999, p. 4.



64

nuestros esfuerzos y fondos a otras actividades. (...) Los artistas no deben estar de administradores, se deben dedicar a hacer su obra”¹⁴⁹. En orden a ello, el dominicano Thimo Pimentel añadiría que “nos mueve a preocupación su permanencia y continuidad, dado los ‘lamentos candinos’ por el poco entusiasmo de los patrocinadores y los recortes de fondos”¹⁵⁰. Curiosamente, la última edición tendría lugar seis años más tarde, en 2004, sin que haya tenido continuación desde entonces¹⁵¹.

Un nuevo empuje a la consolidación de la escultura en barro en el exterior fue la inauguración de *Cerámica puertorriqueña hoy/today* en el Clay Studio y el Taller Puertorriqueño de Filadelfia. Comisariada por el mencionado Jimmy Clark, consistía en una exposición itinerante que recorrería varias ciudades de Estados Unidos mostrando la producción de veintidós autores, en gran parte maestros y alumnos de Candina¹⁵². El primer contacto con el norteamericano se había producido en 1992 durante la estancia de Espinosa en aquella institución. Poco después, con motivo de su visita acompañando a la compañía Ballets de San Juan, Suárez tuvo ocasión de estrechar las relaciones con este personaje, lo que culminó

149. MORENO, María Cristina. “A dónde va la cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de octubre de 1999, p. 9.

150. PIMENTEL, Thimo. “Celebran en San Juan la VI Bienal de la Cerámica Puertorriqueña”.- *El Caribe* (Santo Domingo), 4 de diciembre de 1999, p. 13.

151. Entrevista con Toni Hambleton, 17 de marzo de 2009.

152. Estos eran: Carlos A. Alves, Clarissa Biaggi, Sylvia Blanco, Yvette Cabrera-Vega, Jorge Cancio, Aileen Castañeda, Lorraine de Castro, Yvonne M. Colom, Ada Pilar Cruz, Susana Espinosa, Mari Gamundi, Gretchen Haeussler, Toni Hambleton, Bernardo Hogan, Adriana Mangual, Rafael del Olmo, Manuel A. Pagán, Angélica Pozo, Mario Quilles, Franklin Rodríguez Graulau, Edgar Rodríguez Luiggi y Jaime Suárez.



65

con su presencia como miembro del jurado de la *Bienal* ya comentada. En su estadía en el país caribeño, Clark acudió a los talleres de diferentes ceramistas “para evaluar su trabajo y hacer la selección correspondiente”. La muestra, que “coincide deliberadamente con el centenario de la anexión de Puerto Rico a Estados Unidos”, pretendía examinar la permanencia de la cultura puertorriqueña en la cerámica en oposición al “envolvimiento americano” en la isla. Así, se aspiraba a “crear un puente entre nuestras comunidades que perdure más allá de este evento”¹⁵³. Por otro lado, en el umbral de la nueva centuria, los ceramistas seguirían su incansable labor con su asistencia a exposiciones tales como *Artistas del patio II*, en la galería Mon Petit, o *En torno al torno*, situada en la Galería de la Escuela de Artes Plásticas de la capital.

El reconocimiento y la importancia que la cerámica había adquirido hasta la fecha se debía, sin duda, a la prominente acción que Caparra, Manos y, sobre todo, Candina habían materializado en sus facetas artística y educativa. Una vez entrado el siglo XXI, los homenajes a esta última entidad se sucederían, abarcando, por una parte, las novedades que sus integrantes estaban ejecutando, y, por otra, la difusión de la colección comenzada en 1988 con el primer *Premio*. De tal forma, en noviembre de 2002, abría en la Casa Rectoría de la Universidad del Turabo, en Gurabo, la muestra *5 Ceramistas Casa Candina. Reencuentro 2002*, como parte del treinta aniversario de esta institución de enseñanza superior¹⁵⁴. La exposición estaba compuesta

153. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Universal la cerámica borincana”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 19 de julio de 1998, pp. 70-71.

154. *5 CERAMISTAS Casa Candina. Reencuentro 2002*. Gurabo: Universidad del Turabo, 2002. El primer reencuentro se produjo en 1995 en esta misma entidad.



66
67

por veinticinco piezas, cinco por autor, que éstos habían venido trabajando en los últimos meses. Tras el cierre de la casona en Condado, el contacto entre los dirigentes de Candina había ido disminuyendo en relación a etapas anteriores, por lo que esta exhibición ayudaría a vislumbrar “lo que cada uno está haciendo”. Susana Espinosa declaraba que “hacía mucho tiempo que no hacíamos algo juntos, aunque vemos nuestros trabajos. (...) Fue una linda experiencia”, al mismo tiempo que Jaime Suárez, al contemplar la exhibición, aseguraba: “Esto es Casa Candina”. *Espacio para meditar con silla, Fragmentos de urbe, Naufragio VIII, Mirador espacial, Mural de la felicidad o Vasija* serían algunas de las obras de estos “maestros de una rica generación artística de calidad sobresaliente”¹⁵⁵.

Cinco años después, en el Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez de la misma universidad, se celebraría *Casa Candina: La Colección*, comisariada por Maud Duquella. Con ella, se probaba “que su hogar no tiene muros”, testimoniando, según la galerista, “el diálogo constante que existe entre los artistas ceramistas de Puerto Rico y el resto del mundo”¹⁵⁶. Asimismo, Duquella comentaba la peculiaridad de que “en el caso de la cerámica, fueran los mismos artistas quienes valoraron sus obras y tomaron en sus manos la misión de coleccionarlas y preservarlas para el futuro”¹⁵⁷. De hecho, este acervo no sólo estaba compuesto por las obras premiadas en las bienales, sino que se complementaba con piezas

155. PÉREZ RIVERA, Tatiana. “Reencuentro de ceramistas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de diciembre de 2002.

156. DUQUELLA, Maud. “Presentación”. En: *Casa Candina: La Colección*. Gurabo: Universidad del Turabo, 2007, p. 6.

157. *Ibidem*, p. 5.

compradas por los propios ceramistas, otras separadas de sus creaciones por ser “distintas” o “superiores” o, simplemente, por donaciones del exterior, como había ocurrido, por ejemplo, con Daniel Rhodes o ciertos concurrentes de los intercambios. De este modo, frente a la producción de los ya conocidos, se presentaba la de los venezolanos Esther Alzaibar, Amarilis Astros, Adriana Candelas o Reina Herrera, o, igualmente, la de los mexicanos Gerardo Azcúnaga, Javier del Cueto Ruiz-Funes, Sergio Galán Alanís o Jorge Marín Gutiérrez. Con todo, pese a su riqueza y heterogeneidad, Castañeda reflejaría la verdadera preocupación al respecto: “A la colección le encantaría tener una casa y seguir creciendo. Un centro donde se exponga la cerámica, permanentemente, para ver lo que está pasando y ha pasado en la cerámica en Puerto Rico”¹⁵⁸.

Coincidiendo con la reforma integral del Museo de Arte de Ponce y la instalación de una sede provisional en Plaza Las Américas, llamada MAP@ Plaza, tuvo lugar, entre agosto y octubre de 2008, la muestra *Congelado por el fuego: Casa Candina y la cerámica contemporánea*. Su título venía determinado por una conversación de María Arlette de la Serna, comisaria asistente de esta institución¹⁵⁹, y Jaime Suárez, quien en una entrevista con ella había usado esta expresión para ilustrar los procesos empleados durante la cocción¹⁶⁰. Dicha exhibición constaba de un total de sesenta y tres obras, de las cuales cinco, procedentes del *Encuentro de Ceramistas Contemporáneos*, pertenecían a la colección del Museo, siendo las demás propiedad de Candina. A través de las mismas se planteaba un recorrido por los temas que éstas abarcaban, como eran la vasija, la naturaleza, la figura humana, la construcción o el deterioro, y que resumían “40 años de historia en la cerámica de ocho países: Estados Unidos, Brasil, Puerto Rico, México, Venezuela, Cuba, Colombia y República Dominicana”¹⁶¹. La primera sala estaba dedicada exclusivamente a exponer las piezas de Aileen Castañeda, Toni Hambleton, Bernardo Hogan, Susana Espinosa y Jaime Suárez. El resto del itinerario expositivo comprendía a viejas y nuevas generaciones, destacando a Cristina Córdova, Diana Dávila, Peter Radosta, Doris Ríos, así como nombres más conocidos como los de Maribel Toro, Sylvia Blanco o

158. GARCÍA BENÍTEZ, Mariana. “Candina más allá de la casa”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 27 de diciembre de 2007, p. 81.

159. También, sería co-comisaria de esta muestra con Cheryl Hartup, comisaria en jefe del Museo.

160. Entrevista con María Arlette de la Serna, 9 de marzo de 2009.

161. DÁVILA ESTELRITZ, Adela. “Arte en Barro”.- *Primera Hora* (San Juan), 28 de agosto de 2008, p. 72.



68
69

Luis Leal, además del colombiano Raúl Acero, el brasileño Akinori Nakatani o el dominicano Thimo Pimentel, entre otros. El director del Museo, Agustín de Arteaga, resaltaba “el compromiso de Candina y esta corporación con el coleccionismo, la conservación, investigación y presentación de objetos ‘congelados por el fuego’”. Mientras tanto, Maud Duquella, consultora de comisariado, haría hincapié en el apoyo de los “Candinos” a la persistencia del diálogo “de los artistas del barro con el pasado, cruzando los milenios, usando signos contemporáneos y discursos nuevos, abriendo caminos distintos”, pues, como ella misma había manifestado, “Casa Candina no ha dejado de existir”¹⁶².

Desde luego, las palabras de la galerista no podían ser más certeras. Al contrario de lo que cabría esperar, la ausencia de una sede física no había significado para el colectivo la interrupción de muchas de las actividades impulsadas en la casona sino que, como se ha venido señalando, sirvió de acicate a la hora de proseguir su labor de promoción y desarrollo de la cerámica en Puerto Rico. Una prueba más de ello fue, sin duda, su participación en la flamante configuración del Parque de la Laguna del Condado Jaime Benítez, efectuado por Coleman-Davis Pagán Arquitectos entre 2008 y 2009. En su totalidad el proyecto consistía en la reactivación de un sector prácticamente degradado de la capital, tomando como punto de inicio la regeneración del entorno natural de la zona¹⁶³. La propuesta contemplaba distintas opciones

162. DUQUELLA, Maud. “Casa Candina y su trayectoria”. En: *Congelado por el fuego: Casa Candina y la cerámica contemporánea*. San Juan: Museo de Arte de Ponce en Plaza Las Américas, 2008, [s. f.]. Además, PÉREZ RIVERA, Tatiana. “Tesoros de Casa Candina en MAP@Plaza”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de agosto de 2008, p. 71.

163. CASTRO MONTES DE OCA, Rafael. “Mensaje del director”. En: *Entorno*, 18, Año 6, Vol. 1, 2011, p. 5.



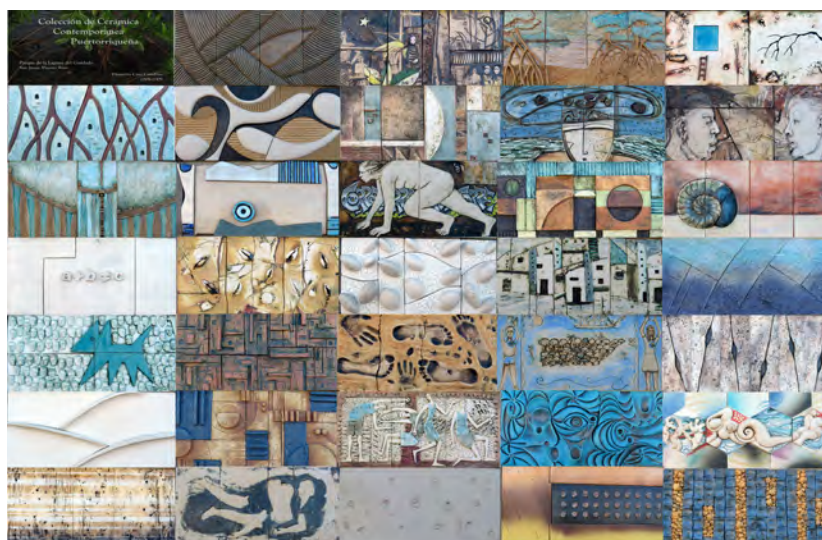
70

que aunaban ocio y medio ambiente, lo que condujo al levantamiento de diferentes estructuras cuyo “carácter minimalista” resaltaba la imponente presencia del mangle y la laguna. Un cuartel de seguridad, un edificio destinado al alquiler de kayaks, otro dirigido a tareas de mantenimiento, más la rehabilitación de un pequeño inmueble histórico situado en este enclave conformaban el conjunto, que se completaría con la construcción de un *gazebo*, localizado en un lugar algo más apartado a manera de área de descanso, y la subestación de la Autoridad de Energía Eléctrica ubicada frente a la Avenida Baldorioty de Castro. Sería, precisamente, el muro colindante de esta planta gubernamental el lugar elegido por los miembros de Candina y José R. Coleman-Davis Pagán para la colocación de una serie de obras llevadas a cabo en barro.

La intención primitiva del arquitecto consistía en incluir piezas de Espinosa, Hambleton, Hogan, Suárez y Castañeda, si bien éstos sugerirían la opción de plantear dicho paramento como una galería al aire libre, de modo que sirviera para mostrar las creaciones de los ceramistas más representativos del país¹⁶⁴. No obstante, el criterio de selección de los mismos despertó discrepancias entre algunos artífices. A juicio de los “Candinos”, los artistas designados debían poseer una dilatada trayectoria vinculada estrechamente a la cerámica, con las salvedades de Cecil Molina, Cristina Córdova, Jeannine Marchand e Iván Carmona, quienes, pese a su juventud, habían demostrado una sólida producción que iba más allá de las meras convenciones del medio¹⁶⁵. Entre los nombres barajados, se hallaban antiguos integrantes de Estudio Caparra y Galería Manos, que, tras la disolución de sendas

164. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

165. Ídem.



71

corporaciones, habían continuado trabajando y exponiendo de forma más o menos intermitente, caso de Lorraine de Castro o Manuel A. Pagán, así como ex alumnos de Candina y otros provenientes del taller que Hambleton poseía en Cayey. Finalmente fueron 29 los elegidos¹⁶⁶, los cuales debían realizar una placa que tomara al mangle como fuente de inspiración “para ambientar un paseo hacia la laguna”¹⁶⁷. Sus dimensiones estarían condicionadas por el tamaño de un friso ejecutado a tal efecto, constituyendo una hilera que abarcaba la pared casi en su totalidad a excepción de la breve distancia que separaba unas de otras. Con ello, se dotaría a cada obra de mayor protagonismo al tiempo que se otorgaba al espectador una visión más homogénea del conjunto.

Oscilando de lo figurativo a lo abstracto, las piezas instaladas sobresalían por una lectura muy personal de estos árboles tropicales. Aileen Castañeda, Bernardo Hogan, Cecil Molina, Raúl Cintrón, Luis Beauchamp y Jeannine Marchand optaron por un claro predominio de elementos curvos, destacando los tres primeros por el empleo de una rica gama de tonalidades azules. Con un dominio más acusado de la geometría, Ivonne Colom, Estela Monserrate de Mari y Margarita Marini apostaron tanto por la sucesión de líneas rectas de gran grosor como por la superposición de volúmenes

166. Los ceramistas seleccionados fueron Luis Beauchamp, Clarissa Biaggi, Jorge Cancio, Iván Carmona, Raúl Cintrón, Ivonne Colom, Jacqueline Cooper, Cristina Córdova, Diana Dávila, Agustín de Andino, Lorraine de Castro, Estela Monserrate de Mari, Mari del Valle, Doris Ríos, Franklin Graulau, Luis Ivorra, Roxanna Jordán, Adriana Mangual, Miguel Ángel Maravic, Jeannine Marchand, Margarita Marini, Masaro Pérez, Cecil Molina, Manuel A. Pagán, Ivonne Prats, Peter Radosta, Redo del Olmo, Sylvia Blanco y Yelin Vivoni.

167. “PROYECTO de la Edición: Parque de la Laguna del Condado - Jaime Benítez. Coleman-Davis Pagán Arquitectos”. En: *Entorno...*, op. cit., p. 26.

rectangulares, triangulares y circulares, que acentuaban, en buena medida, el formato apaisado de dichas placas. Por su lado, Franklin Graulau uniría nueve trozos de diverso tamaño con una textura sumamente craquelada, en los que resaltaban distintas protuberancias de apariencia orgánica con un remate perfilado. Algo semejantes fueron las obras sometidas por Redo del Olmo, donde una superficie casi alisada era salpicada de pequeñas huellas ovaladas, y Doris Ríos, que encajó tres pedazos cerámicos de color blanco, uno de ellos de corte irregular, siendo el central el depositante de una hermética fórmula matemática con las letras a, b y c. Igualmente, la ruina arquitectónica se ensalzaba como el elemento principal en las creaciones de Jaime Suárez y Toni Hambleton, en tanto Susana Espinosa haría hincapié en sus animales y seres imaginarios, que se esparcían a lo largo de las tres divisiones de las que constaba la pieza acompañados de una serie de trazos que concedían movimiento a la composición.

Habría que esperar dos años desde la inauguración del Parque para que otra iniciativa relacionada con Candina viera la luz. La verdad es que el empuje de la crisis económica estaba mermando la intensa actividad que los ceramistas habían impelido durante la última década y, de hecho, el cerco que la falta de financiación ceñía alrededor de la cultura insular se iba cerrando a pasos agigantados. El propio Suárez había manifestado esta situación al denunciar la pérdida de “muchas galerías, muchas de ellas que era(n) exclusivamente de cerámica. Dejamos de hacer la Bienal y los encuentros con Venezuela y México (...) pero vamos a ver cómo podemos empezar a reactivar estas actividades”¹⁶⁸. A esta toma de conciencia ante un panorama completamente diferente al vivido hasta ese momento se agregó, además, la necesidad de buscar una suerte de relevo generacional para Candina, pues, como habían apuntado sus fundadores en varias ocasiones, “se estaban poniendo viejos”¹⁶⁹. El candidato idóneo, por fortuna, no tardó en aparecer. Se trataba de Miguel Ángel Maravic, un joven artista radicado en Maricao, quien había sido uno de los premiados en la *VI Bienal* con su obra *Germinadas*. A partir de entonces prestaría su ayuda en algunos de los montajes realizados por la corporación, mientras que, con motivo de las numerosas comisiones recibidas por Hogan y Espinosa, colaboraba como asistente en el taller que éstos tenían en su casa de Miramar. El matrimonio, pues, se postularía a favor de que Maravic se convirtiera en la “mano derecha” de Aileen Castañeda en la organización y la coordinación de eventos, por lo que sería invitado a una reunión del grupo para

168. “LA magia de la cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan, Puerto Rico), 4 de diciembre de 2011.

169. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.



72
73



74
75

comunicarle la feliz noticia: Casa Candina recibía a un nuevo miembro en su Junta de Directores¹⁷⁰.

Tras el nombramiento de Maravic, dos exhibiciones colectivas ofrecieron la oportunidad de reunir nuevamente a un nutrido grupo de autores, manteniendo viva la llama que había guiado sus pasos. La primera, bautizada *Encuadrado: doce ceramistas*, abrió sus puertas el 5 de mayo de 2011 en la galería 778, localizada en Guaynabo. Su título hacía alusión al formato seguido en el conjunto de piezas, que destacaban por acoger en sus reducidas dimensiones el lenguaje característico de cada uno de sus artífices. En *Pliegue telúrico*, Jaime Suárez amasaba una serie de frunces entrecruzados cuyos volúmenes recordaban levemente las raíces contorsionadas de un árbol de gran tamaño. Diana Dávila, por su parte, concentraba su mirada

170. Ídem.



76

en el ámbito acuático a través de un empleo acusado de lo geométrico con *Altar I, recuerdos marinos*, mientras que *En cualquier momento* Bernardo Hogan hacía nacer de la superficie plana de la placa un breve cuello y la boca rota de una vasija, con una decoración basada en círculos concéntricos. Si Raúl Cintrón, en *Al vuelo III*, trabajó las texturas mediante la sucesión de pequeñas hebras de barro semejantes en su apariencia a las del esparto, con *Organic Sample #1* Maravic invocaría a las formas orgánicas a través de finos listones desgastados por el uso del óxido, las cuales mostraban brotes parciales que rompían esas tiras a diversas alturas, creando un sugerente juego de ondulaciones.

Por otro lado, *...y del Barro surgió el Arte* fue organizada por la Fundación Chana y Samuel Levis en el mes de diciembre, de cara a recaudar fondos para esa institución. Sus responsables habían contactado con Suárez con la idea de elegir a una serie de artistas que trabajaran el barro, si bien éste, junto a Castañeda, se limitaría a dejar un listado con los nombres que habían colaborado activamente con Candina hasta esa fecha, manteniéndose ambos al margen de decidir por uno u otro colega. De tal manera, con el asesoramiento de Maud Duquella, los responsables de la Fundación optaron por contar con veinticuatro artistas¹⁷¹, que presentarían tanto piezas ya expuestas anteriormente como otras recién salidas del taller en “una colectiva histórica de ceramistas”. Aunque en un principio su instalación se había planteado en el edificio que aquella corporación poseía en Hato

171. Éstos fueron: Agustín de Andino, Aileen Castañeda, Bernardo Hogan, Cecile Molina, Clarissa Biaggi, Cristina Córdova, Diana Dávila, Doris Ríos, Estela Monserrate de Mari, Franklin Graulau, Ivonne Colom, Ivonne Prats, Jaime Suárez, Jeannine Marchand, Lorraine de Castro, Luis Ivorra, Margarita Marini, Miguel Ángel Maravic, Peter Radosta, Rafael Ferrer, Susana Espinosa, Sylvia Blanco, Toni Hambleton, y Waleska Rivera.



77

Rey, finalmente se haría dentro de La Ciudadela, un complejo que buscaba mostrar un aspecto completamente renovado de ciertas zonas de Santurce, lejos del deterioro y la degradación que este emblemático barrio sanjuanero padecía en algunos de sus sectores. Contando con la inestimable ayuda de Maravic y la asistencia del resto de “Candinos”, Suárez sería el encargado de ejecutar el montaje en base a la distribución de pedestales a lo largo de la sala, creando variados recorridos que se alternarían con la disposición de los trabajos bidimensionales sobre los muros. El conjunto exhibido se constituía en un claro ejemplo de los rumbos heterogéneos tomados por la disciplina entrado el siglo XXI. Y, ante todo, demostraba, una vez más, que Casa Candina continuaba siendo el principal motor de la cerámica puertorriqueña tres décadas después de su fundación.

Listado de imágenes, capítulo 3

1. Placas cerámicas realizadas por Casa Candina y otros ceramistas en el Parque de la Laguna del Condado Jaime Benítez, San Juan (2009).
2. Jaime Suárez, *3 reyes* (1972).
3. Teresa Suárez, *Jarrón* (1973).
4. Jaime Suárez, *Sylvia Raku* (1973).
5. Jaime Suárez, acompañado de Maribel Toro, en la inauguración de la primera exposición de Estudio Caparra en el CIAA.
6. Jaime Suárez es entrevistado para un programa de la televisión educativa de Puerto Rico.
7. Página del diario *El Nuevo Día* del 12 de agosto de 1975, donde se muestran las piezas *Asteroide* de Maribel Toro, *Platón* de Teresa Suárez y *Vasija en Raku* de Arturo Ygartúa.
8. Logotipo de la galería Manos.
9. Miembros de la galería Manos, entre los que destacan Maribel Toro y Toni Hambleton (primera y segunda por la izquierda).
10. Miembros de la galería Manos, entre los que destacan Sylvia Blanco (abajo a la izquierda), Jorge Cancio (arriba a la izquierda) y John Balossi (de pie, en el centro).
11. Ana Delia Rivera, *Escultura I* (1977).
12. Página del diario *El Nuevo Día* del 4 de marzo de 1977, donde se muestran las piezas *Canto al deterioro I* de Jaime Suárez y *A caballo* de Lorraine de Castro.
13. Maqueta de un montaje expositivo en la galería Manos (ca. 1977).
14. Exposición instalada en la galería Manos (ca. 1977).
15. Daniel Rhodes, *Vase* (1968).
16. Sylvia Blanco, *Noche de Brujas III* (1978).
17. Sylvia Blanco, *Cosmos I* (1978).
18. Jaime Suárez, *Puedo soñar futuras construcciones ya en ruinas, testigos del pasar del tiempo – testigos del pasar del hombre* (1979).
19. Ana Delia Rivera, *Caja-botella* (1979).
20. Jaime Suárez, *Cartel de la exposición Grupo Manos: obras en barro, fibras y papel* (1979).
21. John Balossi, *África* (1979).
22. John Balossi, *Nueva York* (1979).
23. John Balossi, *Soldado desconocido* (1979).
24. Portada del catálogo de la exposición *Sculpture in clay from Puerto Rico/ Escultura en barro de Puerto Rico*, celebrada en 1980.
25. John Balossi, *Cabeza del pasado* (1979).
26. John Balossi, *Caballo de fuego* (1978).
27. Sylvia Blanco, *Cosmos I* (1979).
28. Sylvia Blanco, *Lluvia mercurial* (ca. 1979).
29. Toni Hambleton, *Fósil de un molusco* (1979).
30. Sylvia Blanco, *Paredón donde murió el pájaro triste* (1978).
31. Jorge Cancio, *Mi bosque al amanecer* (1979).
32. Maribel Toro, *Tube* (1979).
33. Lorraine de Castro, *Doña Ejercicios* (1979).
34. Susana Espinosa, *Sentadas* (1979).
35. Susana Espinosa, *La Señora Grosnichons* (1979).
36. Vista de la sala de exposición de Casa Candina (ca. 1983).
37. Portada del catálogo de la exposición *Expresiones en barro: Exposición de esculturas del Grupo Manos*, celebrada en 1981.
38. Jaime Suárez, *Hilvanando* (1982).
39. Sylvia Blanco, *Cilindro* (1983).

40. Sylvia Blanco, *Escultura* (1983).
41. John Balossi, *Anillo de cielo* (1984).
42. Lorraine de Castro, *Doña de Barro-Verde* (1984).
43. Jaime Suárez, *Vaso* (1985). Se trata de una de las piezas expuestas en *Barro y fuego: Cerámica puertorriqueña actual*.
44. Portada del catálogo del *Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina*, celebrado en 1986.
45. Susana Espinosa, *De historias anteriores e interiores* (1986).
46. Bernardo Hogan, *Vasijas chevron I y II* (1986).
47. Toni Hambleton, *Brotos en explosión* (1986).
48. Jaime Suárez, *De lo ritual* (1986).
49. Portada del catálogo del *Premio Casa Candina: I Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña 1990*.
50. Dhara Rivera, *Apuntes para la historia de "Y" y la evolución de su especie núm. 3* (1988).
51. Carlos Collazo, *Sin título* (1988).
52. Adriana Mangual, *La caricia de las manos arriba* (1988).
53. Imagen de la sala con las piezas seleccionadas en la primera edición de la *Bienal*.
54. Bernardo Hogan, *Vasija* (1991).
55. Mari Gamundi, *Envase I* (1990).
56. Mari Gamundi, *Envase II* (1990).
57. Imagen de la sala de exposición de Casa Candina con la muestra *La Caja* (1990).
58. Portada del catálogo de la exposición *Intercambio 3: Cerámica en pequeño formato*, celebrada en 1995.
59. Jaime Suárez, *Urna* (1995).
60. Susana Espinosa, *Todos juntos* (1995).
61. Bernardo Hogan, *Barrio Beatriz* (1995).
62. Toni Hambleton, *Vestigios de una cultura* (1995).
63. Aileen Castañeda, *Giros y arena* (1995).
64. Portada del catálogo de la exposición *Cerámica puertorriqueña hoy/today*, celebrada en 1998.
65. Imagen de la exposición *Casa Candina: Reencuentro 2002*, celebrada en ese año.
66. Aileen Castañeda, *Mirador espacial* (2002).
67. Bernardo Hogan, *Vasija* (2002).
68. Susana Espinosa, *Alma* (2005). Esta pieza fue incluida en *Congelado por el fuego: Casa Candina y la cerámica contemporánea*.
69. Vista de la exposición *Congelado por el fuego: Casa Candina y la cerámica contemporánea*.
70. Imagen del muro que alberga las placas cerámicas en el Parque de la Laguna del Condado Jaime Benítez, San Juan.
71. Placas cerámicas realizadas por Casa Candina y otros ceramistas en el Parque de la Laguna del Condado Jaime Benítez, San Juan (2009).
72. Jaime Suárez, *Pliegue telúrico* (2011).
73. Miguel Ángel Maravic, *Organic Sample #1* (2011).
74. Aileen Castañeda, *Calado* (2011).
75. Bernardo Hogan, *En cualquier momento* (2011).
76. Cartel de la exposición *...y del Barro surgió el Arte*, celebrada en 2011.
77. Vista de la sala de la exposición *...y del Barro surgió el Arte*.





CAPÍTULO 4.

JAIME SUÁREZ: DE LAS HUELLAS Y VESTIGIOS DE LA MEMORIA

“Era necesario recordarle que toda la belleza ornamental se desvanecería muy pronto. El arquitecto estaba obligado a ser pesimista, a desconfiar de todo, a imaginar grandes lluvias, huracanes, incendios, el trabajo infatigable de los años. Y si había algo de sabiduría en el arquitecto, ese pesimismo lo llevaría a encerrar, en el corazón del edificio, una ruina secreta, que al tiempo le tocaría descubrir”¹.

4.1 Entre la arquitectura y la cerámica

La circunstancia de crecer rodeado de planos, diseños y maquetas de su padre, el ingeniero Gumersindo Suárez, fue esencial en la inclinación profesional del joven Jaime. Desde edad temprana participaba en los trabajos de su progenitor, lo que unido a la inquietud avivada por su madre, Maribel Toro, y su actividad en el club de arte del Colegio San José de Caparra le condujeron a la realización de sus primeros dibujos, pinturas y escenografías para teatro². A pesar de las dudas iniciales acerca de la orientación de sus estudios universitarios en torno a las bellas artes y la arquitectura, Suárez se decantó por la segunda opción. Por entonces, consideraba esta disciplina como una profesión en sí misma, mientras que el arte aparecía simplemente como un entretenimiento³. Así, tras su graduación en el Colegio San Ignacio, marchó a la Universidad Católica de Washington, en la que residiría durante cinco años.

Una de las razones por las que Suárez escogió este centro fue la posibilidad que ofrecía de elegir asignaturas electivas pertenecientes al Departamento de Arte. De hecho, a lo largo de su carrera académica formó parte de las clases de pintura, escultura y pedagogía de arte para niños, si bien no fue hasta

1. DE SANTIS, Pablo. *La sexta lámpara*. Barcelona: Ediciones Destino, 2008, pp. 185-186.

2. RIBAS, Maite. “El hombre detrás del barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 31 de enero de 1985, p. 56.

3. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.



2

su último año cuando tuvo ocasión de seleccionar un curso de cerámica⁴. Este era impartido por el escultor italiano Alexander Giampietro, quien con anterioridad había sido profesor del Instituto de Arte Contemporáneo de la capital norteamericana⁵. La implicación del joven estudiante en el taller y la excelente relación con su mentor le llevaron al uso continuado de los hornos y la mezcla de esmaltes y otros materiales, que dieron origen al vínculo de Suárez con este medio. Dicha afinidad, sin embargo, no daría sus frutos hasta poco tiempo después, puesto que, finalizado el grado, fue reclamado por el arquitecto puertorriqueño Harry Quintana, el cual ofertó una serie de becas a sus compatriotas para cursar una maestría en Diseño Urbano en la Universidad de Columbia, en Nueva York⁶.

En 1970, de regreso a Puerto Rico, comenzó su colaboración como planificador en la Corporación de Renovación Urbana y Vivienda y, algo más tarde, en la prestigiosa firma de arquitectos Toro y Ferrer bajo esta misma ocupación. La experiencia adquirida junto a Quintana en su estancia en los Estados Unidos le indujo a descubrir los aspectos sociales de la arquitectura, gracias, en buena medida, a un proyecto de planificación urbana en el barrio latino neoyorquino, que finalmente se cancelaría por falta de fondos⁷. Una iniciativa semejante la llevó a cabo con su compañero de estudio Alfredo M. González en 1972, a través de un programa de viviendas de coste reducido

4. Ídem.

5. SCHUDEL, Matt. "Alexander Giampietro dies; Catholic University professor and sculptor".- *The Washington Post* (Washington), 30 de enero de 2010.

6. RIBAS, Maite. "El hombre detrás...", op. cit.

7. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

para reubicar a los habitantes de los arrabales existentes en San Juan y a las familias con ingresos insuficientes. El mismo estaba compuesto por distintos núcleos vecinales en los que se intentaba fomentar la interacción entre los residentes, proveer los servicios necesarios para la vida cotidiana y erradicar la delincuencia. Para ello se aplicarían medidas como, por ejemplo, la instalación de un ascensor transparente cuyo interior fuera perceptible desde la plaza central que articulaba el recinto⁸.

De forma paralela, Suárez empezó a asistir a las sesiones nocturnas que Ismael D'Alzina dirigía en el Taller de Bellos Oficios de la Universidad de Puerto Rico, reduciendo a tiempo parcial su labor como arquitecto. Su dedicación a la cerámica se vio acentuada por el modesto estudio que su madre había situado en el domicilio familiar. Toro y su marido acondicionaron el despacho de éste con objeto de alojar los hornos y utensilios indispensables para tal fin, a lo que añadieron un pequeño taller, habilitado en el patio de la casa, en el que su hijo podía trabajar en solitario⁹. Fue, desde luego, en este lugar donde Suárez emprendió sus primeras investigaciones con el barro, que más adelante alcanzarían reconocimiento internacional. Además, el contacto con los alumnos más diestros que solían acudir cada día a las clases de *hobby ceramics* en su hogar, le ofrecieron la oportunidad de desarrollar uno de sus empeños personales, la enseñanza, que se convertiría en una de sus apuestas de futuro más sólidas.

Animado por Maribel Toro y los comentarios favorables de Ginny Figueras, Suárez participó en la segunda y tercera exposición que la Asociación de Cerámica Artística celebraba anualmente en el Instituto de Cultura, como se vio en el capítulo anterior. Las obras galardonadas en ambas muestras, *3 reyes*, *Sylvia Raku*, *Alabarbarcoa* y *Taíno II*, reflejaban los pasos primigenios de Suárez como ceramista, así como su temprano dominio de la técnica. En los dos primeros casos, destacaba la utilización de la figura humana, que en lo sucesivo desaparecería de su producción a favor de la abstracción. En 1973, antes que esto último ocurriese, el joven arquitecto fue obsequiado con el premio a la mejor escultura profesional por una *Virgen con el Niño* en el Festival de Asbury, Nueva Jersey. Al parecer, se trataba del inicio de un Nacimiento que había abordado las navidades pasadas con la intención de incluir el resto de personajes de

8. 1972-1973, diciembre-enero, [San Juan]. GONZÁLEZ, Alfredo M; SUÁREZ, Jaime. *Vecindarios verticales. Propuesta para vivienda propia a bajo costo en alta densidad*; A. J. S. También, [s. f.], [San Juan]. *Nuevo Tipo de Vivienda Facilitará Relocalización De Residentes Arrabales*; A. J. S.

9. Entrevista con Maribel Toro, 26 de marzo de 2009.

3
4

manera progresiva. La imagen de la Virgen aparecía de pie, muy estilizada, con un pequeñísimo Niño entre sus brazos que sobresalía levemente del vientre, formando un “todo”, a diferencia de las representaciones habituales de este tema¹⁰.

Tanto ésta como las obras ya señaladas se constituían como uno de los pilares básicos de esta primera etapa, caracterizada por un alejamiento cada vez más acusado de la arquitectura. La esquematización de los volúmenes, la ingenuidad de sus piezas figurativas y, sobre todo, la temática planteada se ponían en relación con asuntos propiamente puertorriqueños, como eran, por un lado, el pasado prehispánico y, por otro, el tratamiento de los Reyes Magos o la Virgen, materias muy vinculadas con la talla de santos, una de las artesanías más sobresalientes del país. Con ello, Suárez se adentraba en la “tradición boricua”¹¹, en búsqueda de aquellos rasgos que, frente a la presencia constante de elementos de la cultura norteamericana, singularizaban la personalidad de la isla. Esta actitud le valió para que algunas de sus piezas fueran calificadas como primitivas o se insertaran en el contexto del folclore caribeño, aunque siempre desde una perspectiva contemporánea, es decir, alejadas de la copia o la repetición de motivos taínos.

10. En este mismo acontecimiento obtuvo el segundo premio en la categoría de “Construcción a mano” y el tercero en “Torno”. Sobre la *Virgen con el Niño*, Suárez afirmó: “Quise crear algo distinto; algo que se apartara de la representación tradicional y convencional que componen el Nacimiento, principalmente la Sagrada Familia”. Véase LANDRÓN BOU, Iris. “Su estilo es sencillo y puro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 22 de mayo de 1973, p. 27.

11. PÉREZ-LIZANO, Manuel. *Arte contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983. Cerámica, escultura, pintura*. Zaragoza: Ediciones Cruz Ansata, Universidad Central de Bayamón, 1985, [s. f.].

Ante las limitaciones formales impuestas por dichas creaciones, y habida cuenta la experimentación germinada en Estudio Caparra, pronto la obra de Suárez evolucionó hacia un empleo más versátil del barro. Su aceptación inmediata en los circuitos artísticos locales, más el conocimiento que poseía de la producción ejecutada en otras partes del continente, supusieron un aliciente para proseguir su exploración de la cerámica. Precisamente, a finales de 1974, pudo admirar la exhibición *In Praise of Hands: Artesanías Contemporáneas del Mundo*, que mostraba una rica variedad de tendencias en el medio. Fue allí que entró en contacto con las propuestas más actuales, hallando piezas como un tubo de desagüe¹² o las formas de la ceramista venezolana Seka, que, desde la década de los cincuenta, alternaba capas de esmalte y óxidos de color para lograr una gran diversidad de texturas¹³.

4.2 La aparición de las barrografías y la destrucción del paisaje

En 1975 Suárez abandonó su puesto en Toro y Ferrer y, con ello, su profesión de arquitecto. El desencanto por la falta de presupuestos para proyectos y el entusiasmo provocado por su acercamiento a la cerámica animaron esta decisión, destinando, a partir de entonces, todo su tiempo a esta segunda actividad¹⁴. Las indagaciones en el taller de Caparra, así como el deseo de contrastar su obra con la de otros artistas del exterior le llevaron a tomar parte en algunos de los concursos más célebres del momento. Una pequeña vasija titulada *Peces en negro* fue aceptada para su exposición en la muestra *Artesanías Contemporáneas de las Américas: 1975*, organizada por la Institución Smithsonian y la Universidad del Estado de Colorado¹⁵. Asimismo, ese año varias de sus piezas fueron admitidas en la colección permanente del Museo Internacional de la Cerámica, en Faenza, de igual modo que recibiría una mención de honor por *Azabache* en la *Tercera Bienal Internacional de Cerámica del Lago Superior*, a la que concurrió con aquella, *Molusco* y *Cóncavo*¹⁶.

12. BENÍTEZ, Marimar. "El arte radical de Jaime Suárez". En: *Jaime Suárez. Cerámica 1975-1985*. Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1985, p. 17.

13. Acerca de Seka, resulta interesante CÁRDENAS, María Luz. "En el misterio del horno". En: *Kalathos. Revista cultural*, N° IV, junio-julio 2001. (<http://www.kalathos.com/jul2001/entrevistas/seka/seka.htm>) (consultado el 20 de febrero de 2010).

14. RIBAS, Maite. "El hombre detrás...", op. cit.

15. 1974, septiembre 16, Colorado. *Contemporary Crafts of the Americas: 1975*; A. J. S.

16. [1975], [San Juan]. *Ceramista PR en Concurso Internacional*; A. J. S. También, [1975], [Duluth]. *3rd. Biennial Lake Superior International Craft Exhibit*; A. J. S.



Estas obras le permitieron inquirir en el que había sido su punto de partida, la vasija. La cuidada factura de *Peces en negro* demostraba, sin duda, la pericia de Suárez ante el modelado y el proceso de cocción. Con una amplia abertura en la zona superior, presentaba un conjunto de peces a lo largo de su superficie, cuya planitud, de corte indigenista, era resaltada por el volumen de la pieza. Por su parte, la referencia al mundo marino era también patente en la citada *Molusco* y en *Pez Raku*, una de las creaciones expuestas en el Estudio poco antes de la apertura oficial de la galería en el Jardín de San Juan. Ciertamente, en la muestra inaugural de este espacio, Suárez evidenció de modo definitivo su cambio de disposición hacia el barro. El grupo de *Floreros* exhibido estaba configurado por varios cuerpos cilíndricos a los cuales incorporó planchas horizontales de este material, que se manifestaba ligeramente agrietado en algunos fragmentos. De tal manera, las imperfecciones provocadas por el artista y el uso de óxidos en determinados sectores producían una serie de texturas en su cara externa, otorgándole a la obra un carácter estético que hacía prescindir por completo de su condición utilitaria¹⁷.

El año 1976 fue especialmente significativo para el avance de Suárez en el terreno de la plástica insular. Su capacidad pedagógica y el éxito de la Galería Estudio Caparra llevaron a la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan y a la Universidad de Puerto Rico a invitarle como profesor, primero, en el Taller de Bellos Oficios y, más tarde, en la Escuela de Arquitectura. En este último centro, era el encargado de impartir una asignatura electiva de cerámica dirigida exclusivamente a los futuros arquitectos, si bien con el

17. Una imagen de estos *Floreros* puede encontrarse en "EN la Galería Estudio Caparra".- *El Nuevo Día* (San Juan), 12 de agosto de 1975, p. 29.

tiempo comenzaría a regir unos cursos de diseño básico para los mismos¹⁸. Igualmente, la integración del ceramista en la Escuela y la calidad de sus piezas promovieron una exposición individual en esta institución¹⁹. Junto a ello, fue distinguido con una mención de honor en el Salón de Pintura UNESCO por *Vestigios de un paisaje verde esgrafiado sobre los muros*, en el que aunaba acrílico y barro en una composición abstracta que, según refería Samuel B. Cherson, recordaba “la elegancia de las creaciones del español Tàpies”²⁰. Esta yuxtaposición de materiales sería repetida dos años después en la cuarta edición del Salón con *Fragmento de un pensamiento azul* y *Fragmento de un poema sin palabras*, que no obtuvieron más que las alabanzas del crítico, quien subrayaría “la novedosa técnica empleada y la distinción conseguida”²¹.

Al respecto, una muestra de Suárez celebrada en la galería Santiago, en colaboración con el artífice colombiano Ramiro Pazmiño²², dio a conocer un original procedimiento de trabajo con el barro, la denominada barrografía, que comprendía un primer estadio de madurez en la breve trayectoria del autor. El descubrimiento de este sistema resultó de forma fortuita durante una sesión en el taller de Caparra. Como el propio artista narra, uno de los ejercicios más comunes en el aprendizaje de la cerámica consiste en la selección de trozos de barro rojo y blanco, a partir de una plancha de cada uno de ellos, sobre los que se sitúa una hoja de periódico. El paso de un rodillo encima del papel incrusta los pedazos entre sí, por lo que, al levantarlo, la humedad del material provoca una impresión en el folio. Normalmente, dicho tratamiento es practicado como un recurso hacia la

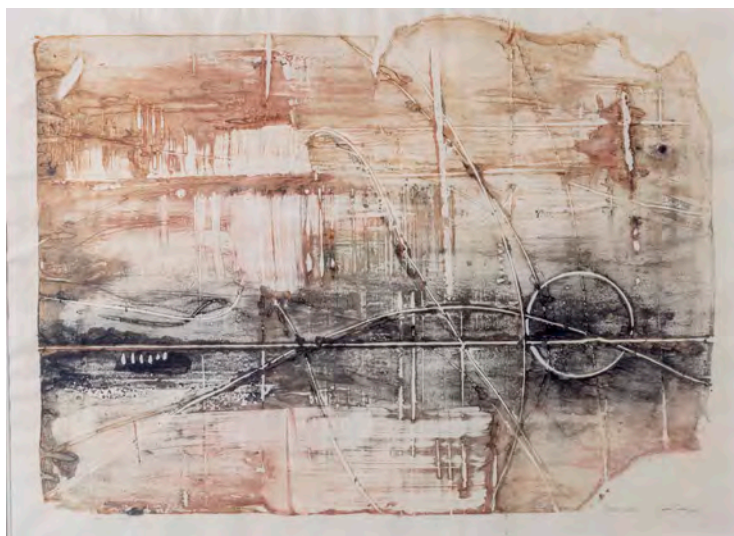
18, Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009. Además, “UNA Escuela de Arquitectura Acoplada a Realidad Boricua”.- *El Mundo* (San Juan), 25 de abril de 1976, p. 8-A.

19. “CRONOLOGÍA”. En: *Jaime Suárez. Cerámica...*, op. cit., p. 30.

20. [1976], San Juan. CHERSON, Samuel B. *Abstracciones por todo lo alto*; A. J. S. La mención de honor también es apuntada en [1976], [San Juan]. MOLINA, Antonio J. *UNESCO otorga premios*; A. J. S. Aparte, Félix Bonilla Norat, haciendo una llamada de atención al eclecticismo de ciertas pinturas, calificó esta obra del siguiente modo: “Tal es el caso de Jaime Suárez, que realiza un constructivismo semi-abstracto con libres texturas informalistas y colores gris fotográfico”. Véase BONILLA NORAT, Félix. “First Prize. UNESCO Third Annual Salon. Some entries”.- *Sunday San Juan Star Magazine* (San Juan), 5 de diciembre de 1976, p. 9.

21. [1978], San Juan. CHERSON, Samuel B. *La Unesco acepta el reto*; A. J. S. Las referencias a ambas piezas puede consultarse en *IV Salón de Pintura Unesco*. San Juan: Asociación Puertorriqueña de la Unesco, Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1978, [s. f.].

22. “EN la Galería Santiago Jorge Suárez y Pazmiño”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de mayo de 1976, p. 25. El hecho de escribir “Jorge” en lugar de “Jaime” se debe a un error de redacción de este diario.



7

consecución de un aspecto concreto, no como un fin en sí. Suárez, no obstante, tras comprobar el resultado del proceso, similar al del grabado, planteó la utilización de una plancha como matriz, a través de la cual podría estampar una impronta contra la hoja²³.

Es probable que esta idea proviniera de su experiencia como alumno en un curso de grabado en placa de zinc, ofertado por la Liga de Estudiantes de Arte. De hecho, con la barrografía el ceramista no hacía más que entablar un diálogo con la que habían sido las manifestaciones más poderosas del arte de Puerto Rico hasta la década de los setenta, o sea, la serigrafía, la xilografía y el linóleo o linograbado. Así, mediante la conjugación de estas dos últimas técnicas, Suárez inició sus ensayos realizando ralladuras, roturas e incisiones en las planchas de barro “como si fuera a hacer un grabado en relieve o una punta seca”²⁴. La aplicación de tales huellas sobre el papel no tendría como consecuencia los efectos de una prensa o un rodo, sino una estampación completamente tersa. A la par, la circunstancia de desprender la superficie del material en cada impresión impedía cualquier edición, pues el desgaste de sus elementos, su desvanecimiento o los pedazos arrancados por el artista convertían la pieza en un monotipo. Con ello, se sugería la posibilidad de emplear la misma plancha varias veces, lo que unido a la inclusión de colores producidos por el óxido de hierro rojo y negro, en sustitución del barro blanco, permitiría conseguir diferentes texturas²⁵. En origen, este método

23. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

24. Entrevista con Margarita Fernández Zavala, 18 de marzo de 2009.

25. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

estaría condicionado por el azar, si bien sería controlado progresivamente a fin de alcanzar el objetivo deseado²⁶.

Dos de los problemas suscitados en un principio por la barrografía fueron, por un lado, encontrar un tipo de hoja adecuada para llevar a cabo la obra y, por otro, su preservación. Con objeto de evitar la deformación del papel ya depositado sobre la lámina mojada, debía ser lo suficientemente grueso y absorbente como para asimilar el pigmento barroso. La dificultad a la hora de mantener la impresión estaba determinada por la elección del momento adecuado para que ésta fuera estabilizada en su soporte con la ayuda de un fijador acrílico. Una vez seca, la forma se transformaba en una delgada capa de polvo de barro que, para su consolidación, Suárez colgaba de un cordel durante toda la noche²⁷. Si en fechas posteriores adquirirían un desarrollo más cercano a la escultura y, en ocasiones, a la instalación, estas piezas iniciales serían concebidas desde una perspectiva bidimensional, pese a que la voluntad del ceramista “no es hacer grabado (...) es jugar con las técnicas, entenderlas, comprender la esencia de lo que está pasando en el país, tanto en los grabadores como en sus líneas de trabajo”²⁸.

La muestra en la galería Santiago fue acogida favorablemente por la crítica. La admiración por la operación barrográfica y su fruto en papel fueron comparadas con “la mágica fascinación que debió haber experimentado el Proto-Hombre al descubrir su huella y la de otros animales sobre la tierra”. La conciencia de estar contemplando un hallazgo prácticamente nuevo en la plástica puertorriqueña condujo a la prensa a formular la siguiente pregunta: “¿estaremos acaso ante un descubrimiento totalmente original en el arte contemporáneo?”, aludiendo, asimismo, a sus numerosas “posibilidades expresivas”²⁹. Desde luego, las obras expuestas en este espacio de la Calle del Cristo mostraban lo acertado de tales investigaciones pero, sobre todo, revelaban el que sería uno de los hitos del itinerario artístico de Suárez, el

26. Una visión sintética del proceso completo se publicó en *The San Juan Star* ilustrado con imágenes del propio Suárez ejecutando una obra. Según apuntaba la autora del artículo, Connie Underhill, los pasos a seguir eran los siguientes: “1. Jaime Suárez despliega la arcilla; primer paso hacia la barro-grafía. 2. Espolvorea un poco de óxido de hierro. 3. Hace marcas diagonales con un palo. 4. Lo moja con una esponja. 5. Superpone un papel especial. 6. Lo frota con un calcetín. 7. Retira el papel. 8. La barro-grafía; una impresión de cerámica”. Véase UNDERHILL, Connie. “Eight steps – and One Profession. Later – a New Art Form”.- *Sunday San Juan Star Magazine*, 9 de mayo de 1976, pp. 4-5.

27. *Ibidem*, p. 5.

28. Entrevista con Margarita Fernández Zavala, 18 de marzo de 2009.

29 “EN la Galería Santiago...”, op. cit.

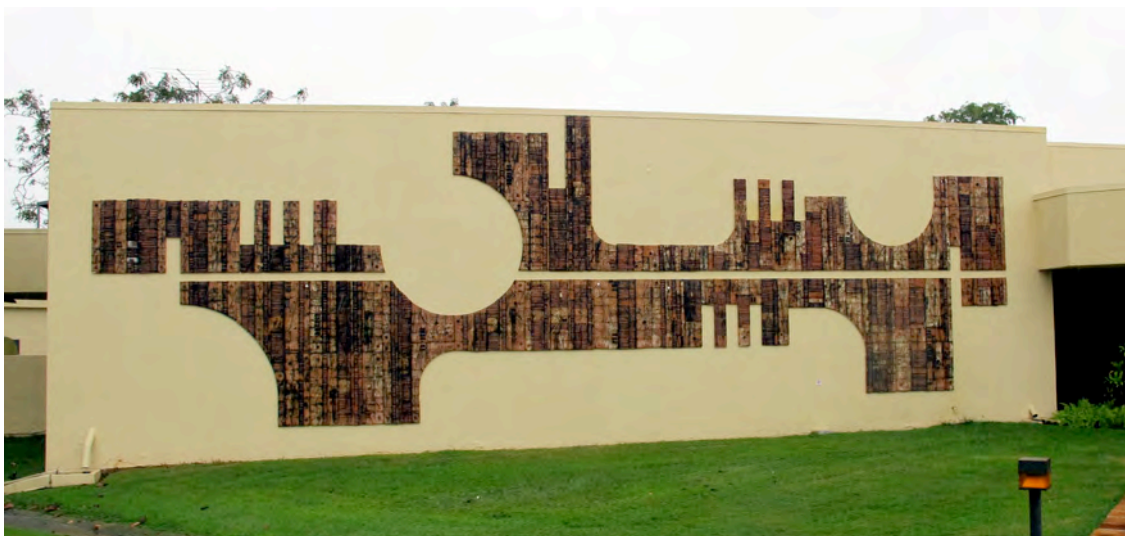
paisaje. En *Impresión sucesiva* y *Máscara* se estrenaba la visión del círculo incompleto a causa de las hendiduras y marcas efectuadas por el autor. Mientras, en *Paisaje*, un mapa de barro de igual factura era diseminado a lo largo del folio, comprendiendo una metáfora acerca de la descomposición de la naturaleza por la acción del hombre. Una reflexión afín ya había sido reflejada en otra obra homónima de 1975, que presentaba una placa fracturada de formato rectangular cuyas texturas hacían patente el manejo del óxido. Con todo, el crecimiento conceptual del artista se plasmaría en los años finales de la década con su participación en diversas exhibiciones individuales y colectivas, como se verá más adelante.

Un paso intermedio y crucial para su trayectoria posterior lo constituyó su incursión en el universo del teatro. En la Navidad de 1976, Jaime regaló a sus amigos una tarjeta de felicitación. La llevó a cabo empleando una pequeña barrografía con forma de acordeón, sobresaliendo en ella algunas de las aberturas resultantes de ese procedimiento. Una de las destinatarias, Gilda Navarra, reconoció en aquel objeto los “muros medievales” que buscaba para la escenografía de su próximo espectáculo, titulado *Abelardo y Eloísa*. Al frente de su compañía, Taller de Histriones, la directora se encontraba trabajando en un mimo-drama basado en los textos *Historia de mis desgracias*, *Historia Calamitatum*, y *Cartas de Abelardo y Eloísa*, donde se narraba el amor desdichado de ese filósofo y teólogo con su discípula en la Francia del siglo XII. La idea primitiva de Navarra residía en la construcción de múltiples objetos similares al presente del ceramista, a fin de que los mimos pudieran manipularlos en distintos momentos de la función, marcando, en paralelo, las transiciones entre escenas³⁰.

Finalmente, ante la dificultad que suponía el manejo de tales estructuras, se decidió que dos de ellas fueran fijas, mientras que una tercera poseería ruedas que permitirían crear distintas figuras a través de sus cambios de posición en la tarima. La maqueta efectuada por Suárez revelaba esta división, configurando una suerte de torre de base tetragonal con aberturas pronunciadas en sus zonas inferior y superior, acompañada de otro módulo mayor desplegado en zigzag. No obstante, la inexperiencia teatral del artífice condujo a la directora de Histriones a contar con la ayuda de Cheko Cuevas, miembro del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, que ejecutaría los paneles en su formato definitivo siguiendo

30. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Navegando el laberinto’: Ocho relatos para conocer la obra de Jaime Suárez”. En: *Jaime Suárez: El laberinto de la creación*. Gurabo, P.R.: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, p. 12.





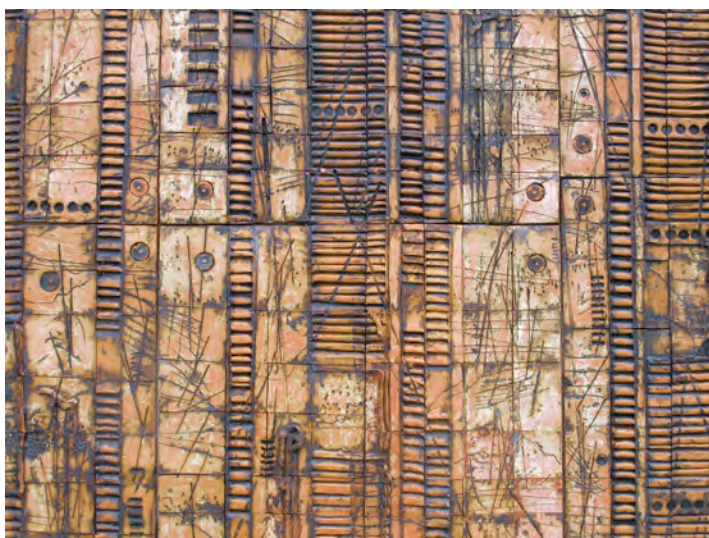
9

el modelo original. Para ello, se alzarían tres módulos compuestos por cuatro paneles cada uno, cuya fabricación se llevaría a cabo con marcos de aluminio que, a la par, sostendrían láminas de *foam*. Cubiertos por una arpillera, serían pintados por Suárez y Cuevas imitando las calidades de la barrografía, las cuales se rematarían con el fuego aplicado a algunos de sus bordes. El montaje, estrenado en 1978, sería muy bien recibido por crítica y público, y, sin duda, conllevó el pistoletazo de salida de su dilatado vínculo con las artes del espectáculo³¹.

Previo a este éxito escénico, el ceramista recibió una comisión en 1977 para la materialización de un mural en el flamante edificio de la empresa farmacéutica Roche, en Manatí. Dos años antes, en tanto trabajaba para Toro y Ferrer, Suárez había sido invitado a ejecutar dos murales para el Caribe Hilton, dentro de las obras de remodelación que la firma estaba llevando a cabo en este hotel. La envergadura del encargo, así como las prescripciones de que requería, motivaron la negativa del arquitecto, que “ni tenía la técnica ni me atrevía”³². Justo después, fue la Oficina de Turismo la que le brindó la oportunidad de realizar uno de reducidas dimensiones con destino al hotel que esta institución había levantado en el municipio de Coamo. Se trataba de una estructura apaisada construida mediante la superposición de placas en la pared, titulada *Paisaje bajo el horizonte*. Su composición ensayaba algunas de las fórmulas utilizadas más tarde en Manatí y otros murales de la capital, como eran, por ejemplo, el uso del soporte como parte de la pieza

31. RIVERA, Nelson. *Visual artists and the Puerto Rican Performing Arts, 1950-1990: The works of Jack Delano, Antonio Martorell, Jaime Suárez, and Oscar Mestey-Villamil*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1997, pp. 106-107.

32. Dichos murales son analizados en el capítulo 5 de este trabajo. Véanse las pp. 238 y ss.



10

a través de espacios en negativo o la introducción de la geometría como el elemento organizador del paisaje. Curiosamente, tras su conclusión, Cordelia Buitrago decidió comprarlo con el fin de alojarlo en su nuevo domicilio, por lo que hubo que ejecutar una segunda versión, exactamente igual, para Turismo, que en la actualidad se alberga en el local que ocupa esta compañía en el Paseo de la Princesa, en San Juan³³.

Por su parte, el encargo del mural para Roche vino determinado por la intervención del también arquitecto y ceramista Jorge Cancio, que aconsejó la colocación de murales de cerámica en sectores concretos del inmueble para “activar de alguna manera estas grandes áreas blancas sin punto de interés”. El hecho de que la planta estuviera finalizada restringía de modo considerable la distribución de la obra, puesto que la misma debía amoldarse a un muro previamente asignado por la farmacéutica³⁴. En el caso de Suárez, la pared se situaba en uno de los patios exteriores, en concreto, la correspondiente a un ala de la cafetería. Por ello, de acuerdo a la longitud del muro, y a diferencia de su predecesor, *Paisaje geometrizado* poseía una magnitud mayor. Es evidente que su carácter horizontal venía señalado por la ubicación, lo que, además, le era de utilidad al punto que ponía en relación la obra con su entorno natural y arquitectónico. Así, el *Paisaje* aparecía dividido en dos mitades por medio de una delgada línea, el horizonte, que lo cruzaba de lado a lado. Esta se

33. Ídem.

34. 1979, mayo, San Juan. BOTHWELL DEL TORO, Frances M. *De Murales y Muros: La Cerámica y la Arquitectura*; C. A. U. P. R. Otro mural era el efectuado por Susana Espinosa y Bernardo Hogan, situado en un estrecho pasillo interior, razón por la que, debido a su longitud, resultaba imposible su visión frontal.

enlazaba visualmente con el alero del edificio, erigido a continuación de la pared. Igualmente, un círculo, como el sol que se alzaría o descendería sobre dicha línea, servía de eje a una atrevida composición, recortada, como se apuntó, a partir de zonas en positivo y negativo. La sucesión de rectas y curvas contribuía a enriquecer el ritmo de la pieza, definiendo las formas fabricadas con fragmentos de placas cerámicas y estuco blanco, que serían completadas por el espectador. Como era habitual, las texturas fueron resaltadas “por colores naturales al barro mismo; el rojo del barro con toques de blanco y negro”³⁵. Para evitar su desaparición en reformas venideras del recinto, tal y como había acontecido recientemente con los murales de Homar, Torres Martinó y Báez de la piscina del Escambrón, las planchas no fueron colocadas directamente en la pared, sino en secciones sobre paneles de madera o fibrocemento, con objeto de poder retirarlas llegado el momento³⁶.

Del 9 al 23 de marzo de ese año setenta y siete se inauguró, en el recinto universitario de Mayagüez, la exposición *Cantos al deterioro. Obras en barro de Jaime Suárez*. La muestra estaba integrada por algo más de cincuenta obras, entre las cuales despuntaban esferas, platos, vasijas, envases o las denominadas “piezas de pared”, en las que sobresalían cinco barrografías³⁷. La verdad es que la inclinación formal de estos trabajos remitía a su educación como ceramista, si bien el conjunto de obras exhibido revelaba su firmeza respecto a la experimentación con el medio. De nuevo, el barro se manifestaba en su esencia originaria, es decir, como un material nacido de la naturaleza, la tierra misma, susceptible de ser transformado por el hombre. La manipulación a la que Suárez lo sometía con sus desgarrros, trazos, cortes y fisuras expresaba, en buena medida, el maltrato que el propio ser humano le infringía al paisaje³⁸. Está claro que el salto de una sociedad rural a un feroz proceso de industrialización acaecido en Puerto Rico no había pasado desapercibido para el arquitecto, que había crecido en la etapa más agresiva de la política fabril impulsada por Muñoz Marín.

35. Ídem.

36. CHERSON, Samuel B. “Murales de cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 30 de abril de 1978, p. 13.

37. 1977, marzo 9-23, Mayagüez. *CANTOS al deterioro. Obras en barro de Jaime Suárez*; A. J. S.

38. Tanto María Luisa Moreno como Marimar Benítez, en sus textos para el catálogo de la exposición antológica de Suárez efectuada en 1985, hicieron especial hincapié en estos aspectos para abordar su producción. Véase MORENO, María Luisa. “Jaime Suárez: el barro y sus formas”. En: *Jaime Suárez. Cerámica...*, op. cit., pp. 4-12. También, BENÍTEZ, Marimar. “El arte radical...”, op. cit., pp. 15-28.



11

Prueba de ello eran obras como *¿Qué nos esconde el horizonte?*, donde se mostraban un par de volúmenes montañosos degradados, cuya superficie se encontraba cubierta por ralladuras y resquicios diminutos; o las “piezas de pared” *Erosión y Canto al deterioro I*, dos círculos carcomidos en los que el óxido infundía un juego de texturas que imitaban las alteraciones de la corrosión.

Los momentos finales de la década supusieron para el autor una época de un perfeccionamiento cada vez más acusado. Para la *1ª Muestra Nacional de Pintura y Escultura Puertorriqueña* del ICP, concurreó con *Vestigios de una Arquitectura Futura*, una obra “producto del esfuerzo por independizar la placa de la pared, (...) por hacer relieves que muestren dos caras”³⁹ y *Círculo en deterioro*, que insistía en la devastación del medio ambiente mediante una circunferencia con signos patentes de menoscabo. La irrupción de la serie de *Vestigios* abría un discurso paralelo y, al mismo tiempo, complementario a la producción efectuada hasta la fecha. La noción de ruina se introducía como un estadio iniciático de lo que más adelante conformaría su compromiso con la historia y el panorama político y social de la isla. Suárez entendía la destrucción de las creaciones arquitectónicas como un indicio de la existencia de una civilización desaparecida⁴⁰. Tales restos brotaban como escombros de ciudades olvidadas, huellas de una memoria perdida que, asimilada o mutilada por los acontecimientos pretéritos, debían servir como imitación y ejemplo para el futuro. Su

39. Ambas obras se mencionan en 1977, agosto 19-octubre 2, San Juan. *MUESTRA de Pintura y Escultura Puertorriqueña*; A. J. S. La cita se ha tomado de MORENO, María Luisa. “Jaime Suárez: el barro...”, op. cit., p. 10.

40. Ídem.



propuesta de recuperación de un pasado extinto a través de sus ruinas no hacía más que promulgar la situación presente del país. En multitud de aspectos, la cultura de Puerto Rico estaba siendo absorbida por la influencia norteamericana inherente a su estatus, lo cual, según afirma el ceramista, “creaba la amenaza de convertirnos en un estado de Estados Unidos. Y creo que eso es la destrucción de muchas cosas”⁴¹.

Entre 1978 y 1979, en plena ebullición de la galería Manos y el reconocimiento internacional de sus principales componentes, Suárez hizo de la barrografía una “materia prima” para sus piezas tridimensionales. Lógicamente, el hecho de emplear este método al modo de un grabado no satisfacía la inquietud del artista, quien, como arquitecto, planificaba sus obras en base a conceptos de espacio y volumen. De esta forma, con motivo de una exposición en la galería Condado, piezas como *Hilvanando sueños*, premiada en el programa de adquisición *Artexpo 79*, auspiciado por la Compañía Tabacalera R. J. Reynolds⁴², o *Construcción totémica* fueron admiradas por el público. La primera se basaba en una agrupación de cilindros de papel y barro, combinada con hilos y plexiglás, que dejaban atisbar las deformaciones provocadas por el artífice, palpables en los agujeros o desgarros que recorrían tanto sus caras como su silueta. Por su lado, la segunda, calificada como “barrografía escultura, si se quiere sintetizar en un nombre”⁴³, consistía en una relación de éstas, distribuidas en cuatro secciones en función de su construcción y grosor, que simulaban estar suspendidas en el aire al encontrarse sostenidas por planchas de plástico transparente. Lo cierto es que la realización de estas piezas se establecía como un sondeo en torno a sus aptitudes escultóricas, ya que “la búsqueda de Jaime es entender el medio y cada vez que entiende sus posibilidades, él empuja más lejos”⁴⁴. Por otra parte, en el caso de la *Construcción*, la mención al tótem delataba su querencia por la recuperación de una memoria postergada, cuestión que, más de diez años después, le conduciría a la materialización de una de sus obras más significativas, el *Tótem Telúrico*.

41. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

42. CHERSON, Samuel B. “Artexpo 79, en la dirección apropiada”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de mayo de 1979, p. S20.

43. El término pertenece al célebre artista Luis Hernández Cruz, autor de la reseña de la muestra. Véase HERNÁNDEZ CRUZ, Luis. “Barrografías de Jaime Suárez en la Galería Condado”. En: *Frente*, Año 1, Vol. 4, 31 de mayo de 1978. San Juan: [s. e.], p. 5.

44. Entrevista con Margarita Fernández Zavala, 18 de marzo de 2009.

13
14

Una variante más en la rápida evolución de este procedimiento excepcional fue la pieza *Mantón para otro verde*, exhibida en la tercera edición de la *Muestra* que tuvo lugar en el Instituto de Cultura⁴⁵. En ella, Suárez daba comienzo a una nueva serie en la que proseguía la combinación del barro con otros elementos. De hecho, en la exposición celebrada en Manos bajo el título *Barro y algo más*, al no estar convencido de qué material escoger, se había decidido a incorporar trozos de madera encontrados en la calle. Con ambos componentes ideó obras como *Cruciforme*, que yuxtaponía horizontalmente una plancha alargada con un tronco, a modo de *stipes*, en vertical, y cordeles que pendían de uno y otro costado. La ubicación del listón en el centro de la placa equiparaba los lados de la misma con alas, evocando aquellas vasijas aladas que, desde 1975, había estado ejecutando sin interrupción⁴⁶. El *Mantón*, en cambio, instalaba la barrografía pendiente de un pedazo de madera con clavos, una cuerda delgada e, incluso, la mitad de una bisagra. El papel se hallaba dispuesto a la manera de un tejido, presentando varias capas superpuestas de distinto tamaño que, en ciertas parcelas, revelaban las rugosidades y orificios propios del tratamiento dado por Suárez al barro. Así, la creación conseguía conjugar dos factores fundamentales para el desarrollo de su arte posterior. Uno, radicado en la elaboración, mediante barrografías o barro cocido, de telas y ropajes con claras reminiscencias orientales. Otro, en la aparición de un universo ritual que vendría a transformar al ceramista en una suerte de chamán.

45. Un breve comentario a esta pieza puede consultarse en RODRÍGUEZ, Myrna. "Muestra Nacional de Pintura y Escultura Puertorriqueña".- *En Rojo* (San Juan), 2 al 8 de noviembre de 1979, p. 10.

46. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

4.3 Rituales, naufragios y topografías en la cultura puertorriqueña

En septiembre de 1980, ante la cuarta convocatoria de dicho evento, el autor dio otra vuelta de tuerca a su discurso. Ello fue originado por la resolución tomada por el gobernador Carlos Romero Barceló, perteneciente al Partido Nuevo Progresista, de fundar una institución ajena a las diligencias del ICP, la Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura, conocida por sus siglas, AFAC. Esta postura fue recibida por la comunidad de artistas locales, así como por los empleados del Instituto, como un modo de control de las actividades artísticas por parte del gobierno⁴⁷. También, el nombramiento por designación directa de la doctora Leticia del Rosario, una física miembro del Partido, como directora del Instituto de Cultura, causó una respuesta altamente negativa. Habitualmente la elección del cargo era efectuada por la junta de directores que poseía el propio organismo, lo que otorgaba a esta corporación cierta autonomía respecto a los acuerdos resueltos en La Fortaleza. Por consiguiente, tal gesto era entendido como una “agresión cultural” que “venía a destruir el Instituto, a debilitarlo”⁴⁸, puesto que del Rosario, en consonancia con la ideología apoyada por el PNP, era una ferviente defensora de la estadidad⁴⁹.

El rechazo a las políticas de Barceló indujo a Suárez y algunos compañeros de profesión a concurrir a la *Muestra* como protesta a las leyes que habían promulgado entrambas disposiciones. Al igual que en ocasiones anteriores, las obras serían expuestas en la primera planta del antiguo convento dominico, por lo que la nueva directora, cuyo despacho estaba situado en el tercer piso, podría contemplarlas en cualquier instante⁵⁰. La prensa definió el evento como un “desastre”, aduciendo que era “muy diferente de lo que el instituto debería presentar como la pintura y la escultura de Puerto Rico”⁵¹. En efecto, sólo catorce de los sesenta y cinco invitados mostraron sus piezas, distinguiéndose la ausencia de nombres consagrados como Lorenzo Homar, Antonio Martorell, Julio Rosado del Valle, Francisco

47. RODRÍGUEZ, Myrna. “‘Muestra’ and the sorry state of the art”.- *Sunday San Juan Star Magazine* (San Juan), 5 de octubre de 1980, p. 14.

48. Entrevista con Margarita Fernández Zavala, 18 de marzo de 2009.

49. Como se apuntó en el capítulo 2, no debe olvidarse que el ICP había nacido con el objetivo de conservar, promover, enriquecer y difundir la idiosincrasia puertorriqueña, frente a la entrada de elementos propios de la cultura de los Estados Unidos, favorecidos por los estadistas desde la creación del PNP.

50. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

51. RODRÍGUEZ, Myrna. “‘Muestra’ and the sorry...”, op. cit.



15

Rodón, Luis Hernández Cruz, José Alicea y Myrna Báez, entre otros. De los que sí lo hicieron sobresalían Félix Rodríguez Báez, director de la Escuela de Artes Plásticas, con la pieza llamada *Por nuestra cultura*, o Susana Espinosa con *Premisa cultural*.

La propuesta de Jaime Suárez desvelaba dos obras sumamente críticas con los cambios sufridos en la administración estadista. Precisamente, *Ángel exterminador: manto ceremonial para Leticia del Rosario* y *Arcángel de destrucción: manto ceremonial para la AFAC*, más allá de su contenido político, ofrecían una etapa más avanzada de la barrografía. Pese a que lo frontal seguía dominando las composiciones, sus relaciones con el espacio eran más estrechas, desligándose por completo del muro. Ambos mantos estaban sostenidos a través de dos finas barras, a manera de hombros, sujetas por cuerdas a cada lado, que colgaban del techo de la sala. Su fisonomía imitaba las líneas de un ropaje, dando evidencia de su carácter cultural al intercalar el papel con textiles blancos y negros, a semejanza de una sotana. Con ello se acentuaba el perfil ceremonial dictado en sus títulos, que se esgrimía como el exorcismo de una memoria colectiva, desenterrada por el artista, frente a los intentos del ejecutivo de Barceló por suplantarla. Curiosamente, en su texto del catálogo, del Rosario expresaría su deseo de que la *Muestra* despuntara “año tras año, demostrando que la cultura de Puerto Rico vive, crece y se renueva a sí misma para la gloria del país y su gente”⁵².

Al reconocimiento concedido junto a Manos y la calurosa acogida tras la apertura de Casa Candina, se unió la medalla de oro lograda en el *Trigésimo*

52. Ídem.

16
17

Noveno Concurso Internacional de Cerámica Artística Contemporánea de Faenza de 1981⁵³, más la comisión para un nuevo mural en el Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré, en Santurce. La *Vasija alada* premiada en la ciudad italiana derivaba, sin duda, de las indagaciones que el ceramista estaba llevando a cabo en torno a esta forma. Constaba de un cuerpo cilíndrico de barro atravesado transversalmente en su zona superior por otro de mayor grosor, creando una te. Nuevamente el material mostraba los rasguños aplicados por Suárez, que, junto al óxido y los pequeños desgarros de algunos de sus bordes, enfatizaban sus texturas. Otras referencias a estas piezas aladas pudieron admirarse ese año durante la muestra *Expresiones en Barro. Exposición de esculturas del Grupo Manos* en el Museo de Arte de Ponce y en el Chase Manhattan Bank de San Juan. Allí exhibió las obras *Forma alada* y *Forma alada II*, además de otra, denominada *Vestimenta*⁵⁴. Esta aunaba y, al mismo tiempo, extendía algunas de las tendencias seguidas hasta la fecha. Al contrario que los mantones y los mantos, elaborados con barrografías, se trataba de una construcción en plancha combinada, una vez más, con madera y cordel, y apoyada sobre una peana. Aquélla se extendía a lo largo de la vestidura conformando dos brazos en cruz, lo cual remitía a su condición de alada al sobrepasar el tronco el límite de las mangas. Tales recursos consumaban el concepto espacial de la obra, que se erigía como una prenda ritual perteneciente a “una civilización destruida, a un mundo hermoso que ha desaparecido”⁵⁵.

53. BENÍTEZ, Marimar. “Medalla de oro para Jaime Suárez”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 24 de septiembre de 1981.

54. *EXPRESIONES en Barro. Exposición de esculturas del Grupo Manos*. Ponce: Museo de Arte de Ponce, Chase Manhattan Bank, 1981, [s. f.]

55. BENÍTEZ, Marimar. “Jaime Suárez: diez años extraordinarios”.- *El Reportero* (San Juan),

18
19

Asimismo, fue la Compañía de Seguros Universal la encargada de donar un mural para la fachada sur del nuevo inmueble que albergaba el Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré. Como se ha dicho, su realización corrió a cargo de Suárez, quien utilizó el lenguaje esbozado en sus murales de Coamo y Manatí con ciertas variaciones. La idea germinada por el arquitecto se basaba en el manejo de distintos vocabularios vinculados al sol, “algo común a todas las culturas, a todos los periodos”⁵⁶. La obra, titulada *Canto al Sol*, estaba compuesta por un notable número de placas dispuestas en franjas apaisadas, creando módulos perpendiculares a la estructura general del mural. Una delgada línea central lo dividía en dos mitades de diferente espesor, que en sus lados superior e inferior organizaban espacios en negativo. De estos, tras finalizar la recta divisoria, brotaba un sol formado por las curvas incompletas de ambos lados. Pese a su apariencia uniforme, cada una de las bandas se diferenciaba de las demás por los esgrafiados e incisiones que el artista había ido aplicando a las planchas, que eran trabajadas con barro blanco y óxido de cobre, lo que modificaba “su aspecto y diseño”. Igualmente, las franjas incorporaban relieves rectangulares que aludían a los cartones perforados utilizados por entonces en los ordenadores personales, contrastando el vocabulario “geométrico-tecnológico” con la espontaneidad del trazo. Este gesto caligráfico, bosquejado en sus vasijas, presentaba garabatos, frases o palabras sueltas como “barro”, a lo que se unían un abecedario o un poema de Iris María Landrón, titulado *Cuántos cuantos*, que resumía la esencia del canto del ceramista: “Aquí: rasgando palabras y despertando esencias / batalló por la luz de una respuesta / a ese Cuánto final que nos espera a todos”⁵⁷.

31 de agosto de 1985.

56. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

57. BENÍTEZ, Marimar. “El Mural de Bellas Artes”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 4 de julio



20

La segunda mitad de los ochenta se abrió para Suárez como un abanico de posibilidades para el reconocimiento de su obra y la exploración de nuevos caminos en el ámbito escénico. En 1984, Gilda Navarra recomendó al artista para ocupar un puesto vacante de diseñador en Ballets de San Juan. La veterana compañía preparaba una pieza acerca de la poetisa Julia de Burgos, en la que se abordarían algunos episodios ligados a su amarga existencia valiéndose de dos de sus poemas más distinguidos: *Río Grande de Loíza* y *A Julia de Burgos*. Suárez apostó por un planteamiento aparentemente sencillo. Con el objetivo de establecer lo que llamó “un telón de mar”, tanteó diversos tipos de tejidos, adquiriendo una cuantiosa cantidad de metros que cosió para revestir el escenario en su totalidad. La tela se pintó empleando pintura acrílica, que se administraba con un aerógrafo en distintas secciones de manera independiente, es decir, espontáneamente y no a partir de un dibujo previo. Concluida esta fase, se montaría pendiente de seis puntos del peine a fin de que el movimiento ondulatorio provocado desde cada uno de ellos simulase el de las olas. Así, los bailarines, situados bajo el telón al inicio de la obra, irían saliendo de él y manipulándolo durante el transcurso de la misma en una oscilación de subidas y bajadas⁵⁸. El éxito cosechado por *A Julia* en el Centro de Bellas Artes derivaría en un estrecho lazo profesional del autor con Ballets de San Juan que le granjearía un notable prestigio como escenógrafo.

Igualmente, su presencia en certámenes europeos fue constante a lo largo de la década, caso de la prestigiosa muestra de Faenza, donde cada

de 1982, p. 16. Además, EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Navegando el laberinto’: Ocho relatos...”, op. cit., pp. 12 y 15.

58. RIVERA, Nelson. *Visual Artists and the Puerto Rican...*, op. cit., p. 113.



21

año solía enviar una pieza a concurso⁵⁹; la *Bienal de Cerámica Artística de Vallauris*, en cuya novena convocatoria concurreó con un *Círculo*; o la *Trienal Mundial de Cerámica Pequeña de Zagreb*, en la que obtendría una mención de honor en su primera edición de 1984 con una versión de sus vasijas aladas en la que “retornaba a sus formas orgánicas básicas”⁶⁰. Con todo, entre el 31 de agosto de 1985 y el 31 de enero de 1986, tendría lugar en el Museo de Arte de Ponce y en el Chase Manhattan Bank de San Juan *Jaime Suárez. Cerámica 1975-1985*, una exposición retrospectiva comisariada por Marimar Benítez que recorría diez años de trayectoria del artista⁶¹. A decir verdad, en este periodo de tiempo había labrado distintas vías de expresión que le aclamaban como uno de los artífices más significativos de Puerto Rico. Sin embargo, la exhibición pasaba por alto su etapa formativa, anterior a 1975, en la que Suárez declaraba que “había una cuestión romántica, del regreso a la naturaleza, al artesano”, que le había permitido “un rechazo a toda la sofisticación del mundo de la arquitectura”. Por el contrario, fue a partir de esa fecha cuando inició “una conexión conceptual entre manipular el barro, el hombre de

59. Tras su triunfo en 1981, había concurrido con *Zoo de arcilla* en 1982, *Aquí rasgando palabras...* en 1983 y una *Vasija* en 1985.

60. RODRÍGUEZ, Myrna. “Jaime Suárez, the Master”.- *The San Juan Star* (San Juan), 8 de diciembre de 1985, p. 8. La obtención del galardón en Zagreb fue recogido igualmente en “PREMIADA en Zagreb”.- *El Mundo* (San Juan), 20 de septiembre de 1984, p. 3-B; y “PREMIO a ceramista-director de Casa Candina”.- *El Reportero* (San Juan), 17 de septiembre de 1984, p. 24.

61. “10 años de cerámica en el Museo de Ponce”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 30 de agosto de 1985, p. 60. También, “JAIME Suárez en el Chase”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 14 de noviembre de 1985, p. 153.





23

ese momento manipulando la tierra y la destrucción del paisaje”⁶², que continuaba vigente en su producción.

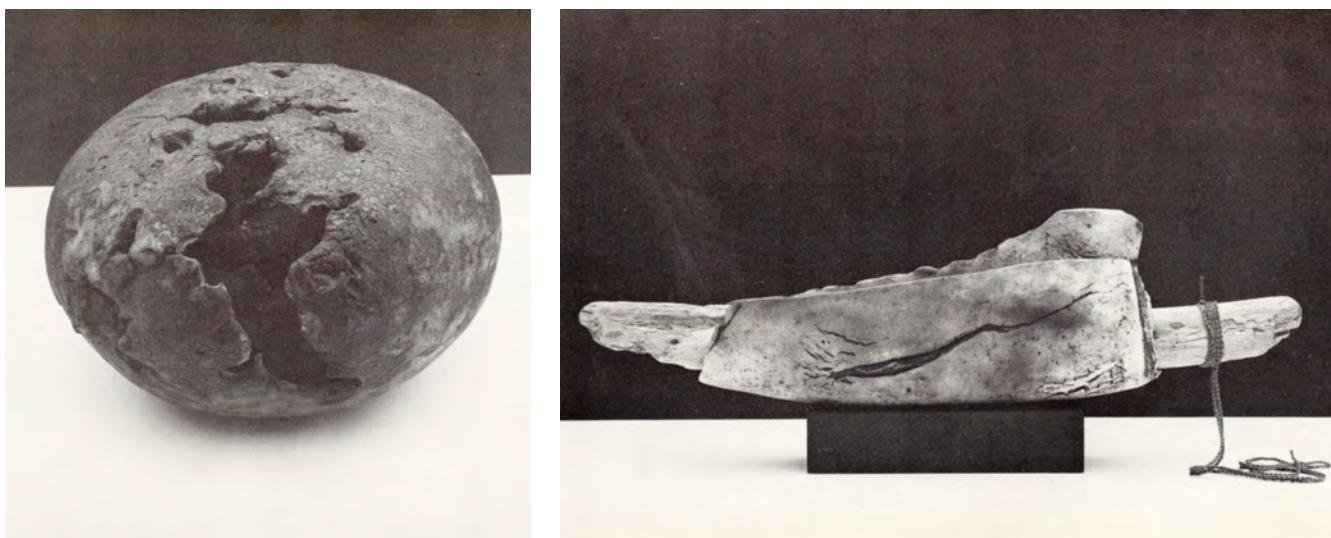
Las sesenta y seis obras exhibidas narraban la evolución sufrida desde entonces. A sus primeras piezas como, por ejemplo, *Paisaje*, *Círculo en deterioro*, *Vasija*, *¿Qué nos esconde el horizonte?* o *Erosión* le seguían barrografías como la comentada *Construcción totémica*, así como otras representativas como *Plato*, varias creaciones de las series *Vestigios*, las *Vasijas aladas*, *Vaso* o *Semilla*. Junto a las mismas destacaba *Gestación*, una vasija de 1977 que ilustraba el cartel de la muestra. En ella, frente a la “forma perfecta” ejecutada en primera instancia por el autor, se enfrentaba la actuación posterior sobre la misma, “rompiéndola a cuchillazos (...) rociándole vinagre que se carcome la superficie”⁶³. En efecto, la acción violenta del ceramista provocaba texturas y orificios en la obra, especialmente en su centro, donde se descubría una gran abertura irregular que parecía ocultar “otra esfera también en proceso de corrosión”⁶⁴. Igualmente, en dos versiones de 1983 de sus vestimentas, denominadas *Vestimentas de barro y tiempo*, Suárez daba un paso más allá al dotar a estos ropajes ceremoniales de una mayor tridimensionalidad. Lo compacto de sus volúmenes y el tratamiento otorgado al medio las parangonaban con viejas armaduras en desuso, lo que sugería una “figura humana”⁶⁵.

62. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

63. Ídem.

64. BENÍTEZ, Marimar. “El arte radical...”, op. cit., p. 19.

65. MORENO, María Luisa. “Jaime Suárez: el barro...”, op. cit., p. 13.



A la par, *Naufragio* de 1979 y *Naufragio I y II* de 1980 persistían en la idea de una memoria olvidada. La primera consistía en una plancha doblada a la que se añadía un madero “encontrado en la playa”, más un “clavo con un cordón, como si se hubiera soltado un ancla”⁶⁶. La siguiente, en cambio, se componía de dos barcos de formato reducido, cuyos términos aparecían visiblemente degradados por el uso de los óxidos. La lectura de uno de los textos clásicos de la literatura puertorriqueña, *Insularismo*, de Antonio S. Pedreira, influiría de manera decisiva en la elaboración de estas piezas. La tercera parte de la obra, llamada *El rumbo de la historia*, estaba dividida en tres capítulos, *Levando el ancla*, *Buscando el puerto* e *Intermezzo: una nave al garete*, respectivamente. En ellos, el intelectual trazaba un itinerario por las etapas vividas en la isla desde la llegada de los españoles hasta los años treinta del siglo XX, pasando, lógicamente, por la invasión norteamericana de 1898. Así, interpretaba las fases que habían ido conformando la cultura puertorriqueña, pues, como había escrito el propio autor, “en nuestro anhelo de situar la cultura de un pueblo, no podemos prescindir de aclarar el sentido de su historia”⁶⁷. Pedreira consideraba que “nuestra personalidad se encuentra transeúnte, en acción pendularia, soltando y recogiendo, en un ir y venir buscando rumbo, como paloma en vuelo y sin reposo”⁶⁸. Está claro que tales opiniones, además de los símiles náuticos empleados en los títulos citados, sirvieron de inspiración para dar forma a estos *Naufragios*. A pesar de ello, Suárez proponía una interpretación más desesperanzadora que la del escritor, quien había señalado que “aunque hoy navegue a la deriva,

24
25

66. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

67. PEDREIRA, Antonio S. *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Edición de Mercedes López-Baralt. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2006, p. 85.

68. *Ibidem*, p. 97.



26

nuestra personalidad no ha naufragado, como creen algunos pesimistas. Ni todo fue albricias ni todo es hoy abatimiento”⁶⁹.

Dos años después, en 1987, se inauguró la *XIX Bienal de Sao Paulo*. De los países participantes, Puerto Rico se encontraba representado por nueve artistas seleccionados por el Instituto de Cultura, contando con nombres como los de Raimundo Figueroa, Domingo García, Antonio Martorell, Myrna Báez, Arnaldo Roche y Nelson Sambolín, entre otros. Por su parte, Suárez no pudo asistir personalmente al evento, si bien Martorell y Báez serían los encargados de colocar su obra, bautizada *Laberinto de tierra y tiempo*⁷⁰. Una vez más, su discurso se veía enriquecido con aportes que complementaban sus reflexiones alrededor del arte, el barro y la arquitectura. Concebida para ser instalada en el suelo, la pieza estaba formada por la alineación de placas cerámicas que, en conjunto, configuraban la planta de una ciudad. El trazado de las calles venía determinado por los muros levantados en cada una de las planchas. Estas se encontraban delineadas a través de rectas y líneas quebradas que le dotaban de su ordenación laberíntica, de igual modo que creaban “casas, cuartos, callejones, paredes, (...) rincones, (...) aperturas que asemejan puertas, ventanas o entradas de luz que conectan un espacio con otro”⁷¹. La arena esparcida en torno a su perímetro invadía algunas de las losetas, aumentando el aislamiento de la urbe, que se expandía ante el espectador como un hallazgo arqueológico. Con ello, se resaltaba su carácter de ruina, lo cual persistía en el concepto de destrucción del paisaje

69. *Ibidem*, p. 107.

70. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

71. 1987, [San Juan]. CAMACHO, Doreen M. *Expresión de la Plástica Puertorriqueña*; A. J. S.

arquitectónico, que, en esta ocasión, era desenterrado por el paso del tiempo. Como en los *Vestigios*, el *Laberinto* aspiraba a recuperar la memoria mediante las improntas del pasado, puesto que “la contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo *puro*, (...) un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte”⁷².

El periplo por la zona sur del continente americano prosiguió este mismo año con *Jaime Suárez: De lo ritual*, su primera muestra individual en el exterior, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, conocido por sus siglas, MAMBO. La circunstancia de realizar una exposición en la capital colombiana se produjo durante una exhibición colectiva impulsada por la División de Bellas Artes del ICP en febrero de 1986. Con motivo de la asamblea semianual de directores de museos que tenía lugar en San Juan en esta fecha, el artista Melquíades Rosario Sastre había coordinado dicha muestra, invitando para ello a varios compañeros, incluyendo a Suárez, con el objetivo de desplegar “lo más valioso y representativo” de la escultura insular⁷³. Tras la visión de un *Mantón* efectuado con barrografías y objetos encontrados, Gloria Zea, directora del MAMBO, mostró su interés por organizar una exposición del ceramista en su institución, lo que sucedería entre los meses de octubre y noviembre del año siguiente⁷⁴.

La verdad es que su título ya había sido usado con anterioridad en la instalación presentada en el *Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina*, en la que había fusionado “elementos que había trabajado por separado y que ahora se integran espacialmente”⁷⁵, como la vasija, los maderos o la barrografía suspendida del techo. Ahora, la plataforma usada en esa pieza se transformaba en una mesa de menor dimensión que, al igual que ella, combinaba los tablones de madera utilizados para las patas y los cantos, con las planchas de barro que cubrían su superficie formando topografías. Ciertamente, a fin de simular los frutos del desgaste, Suárez solía derramar agua y vinagre alrededor de la plancha. Este último era esparcido a lo largo de la misma con la ayuda de una esponja, lo que creaba una imagen con textura a la que en seguida se le administraba óxido de cobre,

72. AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa editorial, 2008, p. 7.

73. CHERSON, Samuel B. “Esculturas de calidad dispareja”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de febrero de 1986, p. 63.

74. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

75. TIÓ, Teresa. “Forma y fuego II”.- *El Mundo* (San Juan), 23 de octubre de 1986.



de hierro o carbonato de cobre, que, después de raspado, producía un color negruzco. Tal pretensión, semejante al *antiquing*, daba como resultado la acentuación de los relieves de la lámina gracias a la absorción de este tono, obteniendo mayor calidad. La casualidad, sin embargo, daría pie a un nuevo descubrimiento para el artista. Tras dedicar varios días a una pieza fraccionada en losetas, decidió sacarlas al patio de su hogar para que pudiesen secarse al sol. El olvido de una de las baldosas fuera de la casa, más la actuación de la lluvia sobre ella le sorprendió gratamente, pues “la erosión era perfecta”. Ello le induciría a continuar depositando las placas en el exterior los días de precipitación, de manera que pudiera disponer “cuando congelaba el proceso y cuando lo paraba”⁷⁶.

27
28

Las tres obras llamadas *De lo Ritual: Mesa* completaban esta tipología de construcciones con piedras, cordeles, vasijas, bronce o plumas, constituidas en una suerte de ofrendas que eran depositadas en la mesa, es decir, el ara funeraria o altar que, justamente, conmemoraba el pasado de la civilización. Esta concepción también era patente en *De lo Ritual: Vaso*, *De lo Ritual: Cono* o *De lo Ritual: Cuenco*, en las que se conjugaban tales objetos con ligeras variaciones relativas a su composición. Indudablemente, otras lecturas eran mostradas en *De lo Ritual: Muro*, una obra distinta por su ubicación en la pared. Su estructura estaba fundada en dos paños rectangulares conectados por una franja más estrecha de placas irregulares. De ésta, pendía un cuerno alargado, que era sustentado por una delgada barra de cobre, sujeta por dos pequeños listones, que atravesaba algunas de las planchas a cada lado sin llegar a alcanzar sus extremos. El sentido ceremonial y fúnebre de estas piezas, y otras como *Pira*, fue incrementado con el montaje de la exposición,

76. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

instalada en unas de las plantas sótano del Museo, de manera que “aquella sala parecía una tumba”. El sosiego proyectado por las obras sería expresado por uno de los camareros en la inauguración, que, tras la salida de los asistentes, confesaría a Suárez que “ante esta obra lo que yo siento es un gran silencio”⁷⁷.

Por otro lado, la experiencia en Bogotá le serviría para dar el salto a que se estimaba un territorio casi desconocido para los artistas residentes en la isla, Nueva York. Tal y como escribía Cherson, entre “las causas de la falta de visibilidad del arte puertorriqueño en las grandes urbes norteamericanas (...) sucintamente podemos mencionar (...) el status político de la isla (...) por el cual el arte puertorriqueño no encaja cómodamente, a los ojos norteamericanos, como estadounidense ni latinoamericano”⁷⁸. No obstante, la visita de la galerista venezolana Clara Diamant Sujo a la muestra del museo colombiano le llevaría a hacer “las gestiones necesarias” para exponer la obra de Suárez en el espacio que ella misma dirigía en la ciudad norteamericana. Así, en 1988, su primera exposición en la galería CDS radicaría, básicamente, en las obras que ya había presentado en el MAMBO, siendo admiradas como piezas “que deberían ser experimentadas en su elegancia, en su virtuosismo técnico y su trascendencia”⁷⁹. Pruebas de esta excelente aceptación serían, tanto la compra de *De lo ritual: Muro* por el Museo Metropolitano neoyorquino en el mes de abril, como la propuesta de Sujo de convertirse en su representante⁸⁰.

Un año más tarde, la travesía artística de Suárez circuló entre Colombia, Estados Unidos y Puerto Rico. En Cali, junto a Carlos Collazo y Jaime Romano, ejecutaría una colectiva en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, donde sacaría a la luz una nueva serie en la que retornaba a uno de los temas de su primera etapa⁸¹. Entre septiembre y octubre, bajo el comisariado de Nelson Rivera, tendría lugar en el Museo de la Universidad de Puerto Rico *Navia, Suárez, Rosario. Tres escultores contemporáneos*, que viajaría

77. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009. El propio arquitecto afirma que “todas las cosas rituales van a buscar ese silencio, a proyectar que tú estés frente a la obra y sientas un silencio”.

78. CHERSON, Samuel B. “Jaime Suárez pone la pica en Nueva York”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de abril de 1988, p. 12.

79. 1988, [Nueva York]. LEE KLEIN, Ellen. *Jaime Suárez*; A. M. H. A. A. U. P. R.

80. CANELLA, Sara. “Jaime Suárez, el MET compra una de sus placas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 22 de abril de 1988, p. 71. Asimismo, CHERSON, Samuel B. “Año de nuevas aperturas al exterior”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 6 de enero de 1989, p. 56.

81. “EXPONEN en Cali”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de febrero de 1989, p. 136.

posteriormente al Museo del Barrio, en Nueva York⁸², y al Museo de Bellas Artes de Springfield, mientras que en ese mismo mes se produjo la apertura de *Rastros*, una muestra que aunaba quince obras de Romano, Melquíades Rosario Sastre y Suárez en la galería Caribe de San Juan⁸³. Por su parte, desde el 4 hasta el 25 de marzo, podía visitarse en CDS la exhibición *Jaime Suárez*, centrada en la colección de placas, platos y vasijas denominada *Topografía interior*. Su título estaba inspirado en el poema *Topografía* de Luis Palés Matos, cuya primera estrofa describía los parajes de la isla de la siguiente manera: “Esta es la tierra estéril y madrastra / en donde brota el cacto. / Salitral blanquecino que atraviesa / roto de sed el pájaro; / con marismas reseca espaciadas / a extensos intervalos, / y un cielo fijo, inalterable y mudo / cubriendo todo el ámbito”⁸⁴. Estos versos sirvieron de punto de partida para una exploración diferente del paisaje, “un nuevo concepto (...) como una superficie horizontal, en contraposición a la placa de pared”⁸⁵, que ya había comenzado a inquirir con las mesas rituales.

Los relieves se mostraban con mayor altura, ofreciendo cortes accidentados, “como las grietas en la tierra”, que renunciaban “al lustre y el esmalte policromo como aliciente sensual”⁸⁶. Precisamente, como en los versos de Palés, “la tierra estéril”, el paisaje maltratado, erosionado por los actos del individuo, aparecía bajo una “visión difícil, dura”, que no sólo era reflejo de la realidad literaria del poeta, sino también del “paisaje interno” del artista⁸⁷. La descripción del terreno era subrayada por golpes, fisuras, incrustaciones de piedras, trozos de barro seco o la acción del vinagre, rompiendo y recomponiendo las piezas “tras un cocido inicial” en lo que Cherson calificaba como “una verdadera tortura”⁸⁸. De tal forma, los sellos e

82. Dicha exposición fue reseñada por CHERSON, Samuel B. “Navia, Suárez y Rosario. Una escultura llena de vigor”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 29 de octubre de 1989, pp. 15-18. Su presencia en Nueva York se citó en “NAVIA, Suárez, Rosario: Three Contemporary Sculptors”.- *The New York Times* (Nueva York), 10 de agosto de 1990, p. C-24.

83. *RASTROS. Jaime Romano, Melquíades Rosario, Jaime Suárez*. San Juan: Galería Caribe, 1989.

84. PALÉS MATOS, Luis. *Poesía completa y prosa selecta*. Edición de Margot Arce de Vázquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 113.

85. BENÍTEZ, Marimar. “Entrevista a Jaime Suárez. Topografía y erosiones interiores”.- *El País* (Cali), 16 de enero de 1989.

86. CHERSON, Samuel B. “Jaime Suárez: énfasis austero”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 6 de abril de 1989, p. 130.

87. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

88. CHERSON, Samuel B. “Jaime Suárez: énfasis...”, op. cit.



29

improntas aplicados por el autor en los contornos de la plancha se alternaban con huellas arquitectónicas y “accidentes naturales de la corteza de la tierra”, que trascendían una geografía concreta para traspasar los umbrales del tiempo y el espacio⁸⁹. A diferencia de lo llevado a cabo en otras creaciones, los efectos del deterioro eran trabajados en el taller, en un “proceso de mayor involucramiento con el barro, de mayor expresión personal”. Asimismo, los platos y las vasijas de la serie poseían una íntima vinculación con la arqueología, estableciéndose como “producto de excavaciones mentales”. Por medio de estas piezas cónicas, globulares y parabólicas, que se relacionaban con las placas por su aspereza y sus colores barrocos, Suárez atestiguaba la existencia de una cultura mermada, “una guía que conduce no sabemos adónde, así que hay de nuevo ese circular, ese oscilar entre lo inventado y lo real, entre el pasado y el presente”⁹⁰.

4.4 El Tótem Telúrico y la memoria enterrada por la Historia

La intensa difusión de su obra mediante exposiciones en varias zonas del continente y la magnitud de su producción se vieron fortalecidas, en 1992, por tres proyectos de envergadura que marcarían un hito en la trayectoria del ceramista. Los dos primeros estaban ligados a los actos de celebración de los quinientos años del arribo de Cristóbal Colón a las costas americanas, aunque se ubicarían en ciudades completamente dispares. Antes de su inauguración en el mes de abril, el Pabellón de Puerto Rico de la Exposición

89. TORRUELLA LEVAL, Susana. “Internal Topographies”. En: *Jaime Suárez*. Nueva York: CDS Gallery, 1989, [s. f.].

90. Entrevista con Margarita Fernández Zavala, 18 de marzo de 2009.

Universal de Sevilla, obra de los arquitectos Segundo Cardona Colón, Luis Sierra y Alberto Ferrer, fue engalanado con un conjunto de piezas de algunos de los artífices más relevantes del arte local, previamente seleccionadas por un jurado designado a tal efecto, si bien Suárez supondría una excepción, pues su mural, *Topografía interior*, “se le comisionó directamente”⁹¹. Para su traslado a la capital andaluza, y con el objetivo de contrarrestar los posibles choques que pudiera sufrir en el viaje, la empresa Flexible Packaging diseñó un embalaje específico, consistente en cajas forradas con poliestireno expandido y poliuretano⁹².

La obra estaba compuesta por dieciocho planchas cerámicas que conformaban una pared en curva de poco más de diez metros de longitud, situada en el área de recepción del edificio. Dichas placas respondían a un tratamiento similar que los relieves expuestos en Nueva York, ya mencionados, que incluían sobre su extensión la propia tierra erosionada por el artista o fragmentos que emergían del perfil de la lámina de barro, simulando antiguas construcciones. Considerada como la culminación de la serie homónima, *Topografía interior* se exhibía ante el espectador como “una ventana arqueológica”, un mirador en el que el visitante del Pabellón podía admirar la visión de las ruinas que, para Suárez, encarnaba el futuro del inmueble y, en general, de la muestra sevillana. Con ello, trazaba un camino con objeto de obtener “un conocimiento claro de quién y qué somos”, a la par que lo consideraba como una “reafirmación contundente de nuestra identidad cultural ante un foro internacional”⁹³. Por tanto, frente a la sofisticación y la tecnología ensalzadas en la Exposición, que apuntaban a los logros más recientes del ser humano, el mural se revelaba como un gran marco en el que el público tendría ocasión de contemplar “la destrucción de la arquitectura simultáneamente con la propia destrucción del hombre”⁹⁴.

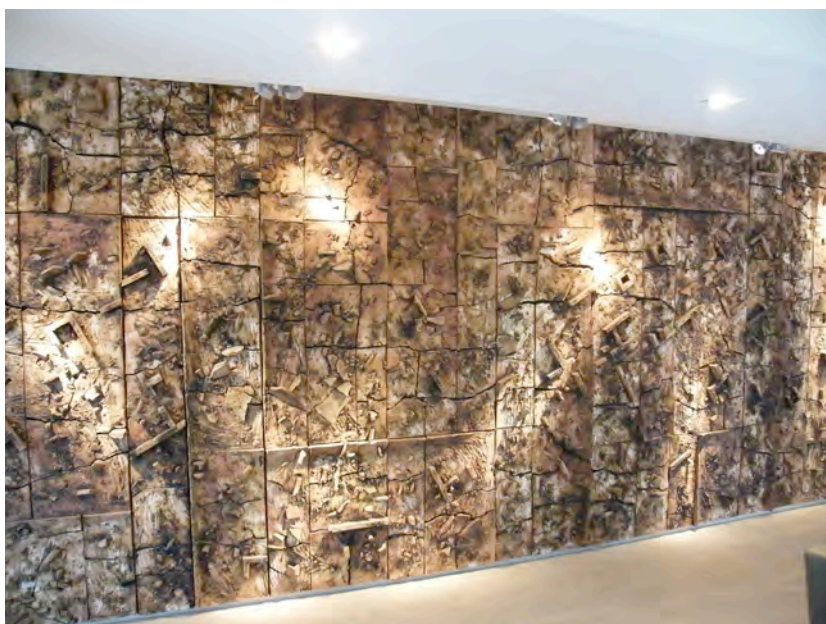
Igualmente, en 1991, se realizó en San Juan el *Certamen Iberoamericano de Diseño de la Escultura Monumental Conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América: Encuentro de 2 Mundos*, organizado por

91. Los artistas elegidos fueron Pablo Rubio, con *Cristales de la Paz*; Susana Espinosa, con *Isla Recreada*; y Carmen Inés Blondet, con *Síntesis: Genealogía de una cultura*. Véase ESTRADA RESTO, Nilka. “‘Permanentes’ las esculturas del Pabellón boricua”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 7 de mayo de 1992, p. 152.

92. DÍAZ ALCAIDE, Maritza. “El Pabellón se engalana”. En: *Imagen*. San Juan: Casiano Communications, 1991, [s. f.].

93. 1992, [San Juan]. *CARTA de Jaime Suárez dirigida a Miguel Domenech*; A. J. S.

94. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Navegando el laberinto”: Ocho relatos...”, op. cit., p. 16.



30
31
32

la Oficina Estatal de Preservación Histórica y el auspicio de la Comisión Puertorriqueña del Quinto Centenario. Este concurso pretendía dotar de una “gran escultura conmemorativa” a la Plaza del Quinto Centenario que, a raíz de los festejos citados, se construía entre la iglesia de San José y el antiguo hospital de Ballajá, una de las zonas más emblemáticas de la ciudad. La plaza, al igual que el Pabellón de Sevilla, se asentaba como una de las grandes apuestas del gobernador Rafael Hernández Colón para la conmemoración de la efeméride. El espacio se encontraba distribuido en tres alturas siguiendo los niveles del terreno, asignándoles un contenido simbólico vinculado con el evento. En la zona inferior se abría una plazoleta cuadrada con la “fuente de los primeros cien años del descubrimiento” en su centro, que se conectaba con la terraza por una escalinata de tres tramos, con diez escalones cada uno, que figuraban “los primeros 100 años subsiguientes”. En los extremos de la parte superior, se emplazaban dos estructuras de agujas, que se erigían como “un marco de referencia (...) hacia el Océano Atlántico”. Por último, rodeado por una rosa de los vientos como solado, se colocaría el monumento “que conmemora los últimos cien años de nuestro devenir histórico y los 500 del descubrimiento”⁹⁵, y que debía fijarse como un “punto focal” integrado “al conjunto total del proyecto”⁹⁶.

Según estipulaban las bases, las Comisiones Nacionales de los estados americanos involucrados, así como las de España y Portugal, serían las encargadas de recomendar “un máximo de dos artistas cada una como concursantes” del *Certamen*, disponiéndose que éstos debían ser ciudadanos del país en cuestión o, al menos, residentes en él. Es probable que la oficialidad de la proposición motivara que tan sólo las delegaciones de Bolivia, Colombia, Cuba, Chile, Honduras, Portugal y República Dominicana respondieran a la llamada con el envío de sus aspirantes⁹⁷. En el caso de Puerto Rico, la Oficina Estatal seleccionó a Suárez y Rolando López Dirube, aunque los escultores locales alzarían la voz en contra de tal decisión, afirmando que el primero era ceramista, no escultor, mientras que el segundo, de origen cubano pero afincado en la isla desde los setenta, no era puertorriqueño⁹⁸.

95. TORRES, Ismael. “Certamen Diseño Escultura Monumental V Centenario 1492-1992 Descubrimiento de América y P. R.”. En: *Patrimonio*, vol. 2, núm. 1, julio-sept.'91. San Juan: Oficina Estatal de Preservación Histórica, 1991, p. 2.

96. 1991, San Juan. *CERTAMEN Iberoamericano de Diseño de la Escultura Monumental Conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América: Encuentro de 2 Mundos*; A. J. S.

97. CHERSON, Samuel B. “Tótem boricua para la Plaza del V Centenario”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 12 de octubre de 1991, p. 66.

98. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

33
34

La presión ejercida al respecto condujo al Comité Organizador a invitar directamente a un tímido número de artistas insulares, lo que amplió la nómina de artífices con los nombres de Rafael López del Campo, Pablo Rubio, María Elena Perales, José Ramón Padró y José Buscaglia, además de un español, Víctor Ochoa.

La visita de Hernández Colón al taller del autor madrileño generó una nueva controversia. Su estadía en la ciudad se justificaba por el encargo de algunas obras públicas a este escultor, con el objetivo de ornamentar ciertas áreas de la Plaza y sus alrededores⁹⁹. Sin embargo, Rubio, a su regreso de una estancia en España, alentó a sus compañeros a que no entraran a formar parte del concurso, pues proclamaba que “ese certamen estaba arreglado”. Sostenía que el Gobernador había comisionado la pieza a Ochoa durante su viaje, ya que él mismo había podido asistir a su estudio. Ante estas aseveraciones, Suárez mostraba su incredulidad, habida cuenta que los miembros del jurado, compuesto por el prestigioso historiador del arte argentino Damián Bayón, Marimar Benítez, Margarita Fernández Zavala, Iliá Sánchez Arana y Héctor M. Rivera Fragoso, no se prestarían a intervenir en una competencia manipulada¹⁰⁰. Junto a ello, el arquitecto apuntaba que estaba convencido de no ganar el premio, por lo que su interés en él

99. Estas fueron *Ballajá* y dos corderos alusivos a los escudos de Puerto Rico y la ciudad de San Juan.

100. Al comentar la obra sometida por Ochoa al Certamen, Cherson escribiría: “Se rumoraba persistentemente que había interés especial en La Fortaleza en que se adjudicara a este último [Ochoa] la comisión del monumento, pero si hubo algo de cierto en ello, esto no influyó en lo más mínimo en el ánimo del jurado. No podía esperarse menos de la integridad de Bayón y los demás jueces en funciones”. Véase CHERSON, Samuel B. “Tótem boricua...”, op. cit., p. 68.



radicaba en aparecer en el catálogo del *Certamen*, “hacer mi comentario sobre el Quinto Centenario y que la gente sepa que se puede hacer un monumento en cerámica”¹⁰¹.

El 3 de septiembre el jurado emitió su laudo “por decisión unánime”. Finalmente, sólo ocho de los veintidós escultores registrados presentaron sus propuestas. A las de Suárez y Dirube se sumaron las de Ted Carrasco, de Bolivia, la del mencionado Ochoa, la de Álvaro Diego Gómez Campuzano, de Colombia, Antonio Prats Ventos y José Ramón Rotelline, ambos de República Dominicana, más la de la chilena Patricia del Canto Vargas. El *Tótem Telúrico*, de Jaime Suárez, fue la obra escogida¹⁰². Los argumentos esgrimidos para tal designación eran múltiples. Por un lado, se destacaba su carácter “estético”, por considerar “que presenta mayores valores de integración al marco urbano, en lo que a tamaño, forma, cromatismo, textura se refiere”. Asimismo, su diseño cilíndrico permitía su apreciación desde todos los puntos de la Plaza, “sin presentar uno solo privilegiado”. La rugosidad de su superficie enriquecía la austeridad del conjunto, lo que “a las distintas horas del día la luz producirá un cambiante juego de sombras”. Por otra parte, se apelaba a su simbología, “que nos parece no caer en una excesiva justificación de tipo alegórico, difícil de interpretar por el observador”. Ciertamente, el monumento respondía a la estructura de un “tótem americano”, al mismo tiempo que recordaba “una columna de las que en la tradición occidental se utilizaban para registrar un acontecimiento memorable”. El hecho de emplear el barro como material primordial para la erección de la pieza se estimó “suficiente alusión a la tierra de América”, de forma que haría más accesible la obra para el público, “sin dejar por eso de presentar interés puramente estético de primer orden”.

El *Tótem* estaba compuesto por una columna de cemento armado de doce metros de altura, revestido con granito negro en su base hasta los dos metros y medio¹⁰³. A partir de aquí, se recubría de placas cerámicas planas y horizontales, que más tarde eran fragmentadas para su colocación,

101. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

102. Un acertado estudio sobre esta pieza puede encontrarse en GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Barro y conmemoración en Puerto Rico. El *Tótem Telúrico* de Jaime Suárez”. En: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (director). *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, especialmente las pp. 176-186.

103. [1991], [San Juan]. *TÓTEM Telúrico*; A. J. S.

creando la impresión de ser circulares¹⁰⁴. La idea concebida por Suárez partía de la reflexión acerca del propósito del monumento, es decir, cuál era el acontecimiento a recordar y, con ello, cómo “monumentalizarlo” y “ser de su época”. La primera consideración versaba en torno a los conceptos manejados en la efeméride. El término “descubrimiento” usado desde los comienzos del centenario no había sido bien acogido por las comunidades indígenas, que afirmaban que a la llegada de los españoles “ya estábamos aquí”, por lo que empezaron a hablar de “encuentro de dos mundos”. Para el ceramista, en Puerto Rico ese encuentro “resultó en la destrucción de una cultura completa”, puesto que, a pesar de los resabios presentes en la comida o el lenguaje, la inmensa mayoría de los elementos prehispánicos en el país caribeño eran conocidos a través de la arqueología¹⁰⁵. Así, en contraposición a la escultura de Colón alzada en 1892 por el escultor italiano Achille Canessa por el cuatrocientos aniversario del arribo del almirante a La Española, el *Tótem* se revelaba como un “monumento al barro y a la tierra de América que en fragmentos y en sus entrañas guarda los secretos de lo que fuimos. Cual columna de Trajano nos cuenta su historia”.

Este llamamiento a lo telúrico, presente desde su título, se fraguaba en la propia naturaleza de la pieza, que se erguía como una columna de piedra que, “al sacarla de la tierra –hacia arriba-, empieza a salir con todos los fragmentos arqueológicos, con todo lo primitivo, lo ritual, con todos mis paisajes transformándose en una síntesis de mi trabajo”¹⁰⁶. De hecho, las obras del aparcamiento subterráneo localizado justo debajo de la Plaza fueron paralizadas por el hallazgo de restos de vasijas. Al observar los diversos estratos de la excavación y comprobar cómo los arqueólogos se llevaban “todos esos pedazos de barro”, los obreros confesaron a Suárez haber comprendido el significado del *Tótem*. Pensaban que los trozos que aquéllos portaban serían entregados más tarde al arquitecto a fin que éste los fuera situando en el monumento, de igual forma que ellos mismos habían guardado restos arqueológicos surgidos en las extracciones y que, día tras día, le ofrecían para que pudiera incluirlos en él. Unido a esto, se irían insertando secciones de vasijas cocidas y destruidas por el artista, más otras salidas de los talleres de Toni Hambleton, Susana Espinosa y Bernardo Hogan, sus compañeros de Casa Candina, con las que deseaba efectuar “el

104. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Barro y conmemoración en Puerto Rico...”, op. cit., p. 182.

105. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

106. RODRÍGUEZ, Jorge. “Jaime Suárez,...el artista en su esencia”.- *Escenario* (San Juan), 18 de marzo de 2000, p. 13.



36

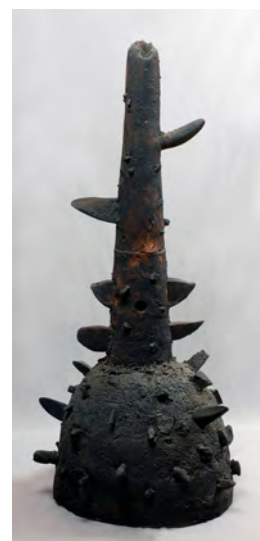
comentario de que esa destrucción que hubo por el encontronazo todavía está vigente políticamente”. Por ello, la pieza manifestaba “lo que pasó, lo que está pasando, lo que puede pasar”¹⁰⁷, reiterando la existencia de unas realidades “subyacentes”, de las cuales “hemos perdido la memoria”¹⁰⁸.

Poco antes que el jurado del *Certamen* dictara su veredicto, Suárez recibió una nueva comisión para una obra de arte público destinada al Edificio Federal Federico Degetau, en Hato Rey. En principio, el encargo estaba destinado a un muro del inmueble, aunque, al parecer, había asignado un presupuesto inferior para una pieza en su interior, que, posteriormente, se decidió instalar en los exteriores del recinto. Bajo la creencia de no resultar ganador en el concurso ya comentado, el artista sometió dos propuestas basadas en la figura de un tótem, estimando que esta era una buena oportunidad para materializar dicho objeto. Una de ellas se fundaba en varias agrupaciones de piedras, “unas encima de las otras”, que se ubicarían en una de las esquinas de acceso. La otra, consistente en un tótem dispuesto en el centro del emplazamiento y denominada *Estructura Totémica*, sería la pieza elegida¹⁰⁹. Al contrario que su coetánea, la columna estaba revestida de franjas de placas de cerámica alternándose con bandas de piedra. En el primer caso, se trataba de piezas individualizadas, pese a que la utilización de barro rojo le confería cierta uniformidad al conjunto. Cada una de las planchas mostraba una serie de texturas debidas a las ralladuras y formas resultantes de los trazos caligráficos, geométricos y numéricos que el autor

107. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

108. Entrevista con Margarita Fernández Zavala, 18 de marzo de 2009.

109. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.



incidía sobre su superficie, conectándose con los murales llevados a cabo en la década de los ochenta, como, por ejemplo, *Canto al sol* o *Urbe*, realizado en 1986 para la empresa farmacéutica Mcneil, en Las Piedras. Erigida como un signo de rechazo a los símbolos de dominación estadounidense en la colonia, cristalizados en el Edificio Federal, la *Estructura* sería objeto de controversia, al considerarse que los helicópteros que transportaban a los presos hasta el inmueble tendrían que posarse sobre su techo, pues la pieza ocupaba “el espacio que se ha estado usando para el aterrizaje”¹¹⁰.

37
38
39

Tras un tiempo de incesante actividad en la ejecución de las tres obras citadas y el cierre de Casa Candina, Suárez concentró sus esfuerzos en la docencia, así como en su intervención en exposiciones individuales y colectivas. Entre abril y mayo de 1993 se inauguraba en la galería Botello *Jaime Suárez. Cerámica reciente*, en la que el ceramista, mediante una vasta serie de vasos totémicos, proseguía sus investigaciones alrededor de esta figura ritual¹¹¹. Si dos años después era invitado por el arquitecto Jorge Rigau a formar parte del cuerpo de profesores de la Universidad Politécnica de Puerto Rico, en 1996 su presencia en las muestras insulares sería una constante. En febrero, junto a Dhara Rivera, Melquíades Rosario y Frieda Medín, entre otros, participaría en *Instalaciones para la Casa*, comisariada por Nelson Rivera, y que tendría lugar en el Museo Casa Roig del Recinto de Humacao de la Universidad de Puerto Rico¹¹². En este mismo mes, fue objeto de una exhibición individual, *Jaime Suárez: obra en barro*, en la Galería

110. 1993, San Juan. *TÓTEM*; A. J. S.

111. *JAIME Suárez. Cerámica reciente*. San Juan: Galería Botello, 1993, [s. f].

112. *INSTALACIONES para la Casa*. Humacao: Museo Casa Roig, Universidad de Puerto Rico, 1996, [s. f].



40

de Arte del Edificio Carlos E. Chardón del Colegio de Artes y Ciencias de Mayagüez, y una de sus obras, *De las ciudades perdidas*, sería incluida en la muestra *Creaciones en papel*, en el Museo de Historia, Antropología y Arte del Recinto de Río Piedras de la Universidad¹¹³. Igualmente, con el patrocinio de la Compañía de Turismo de Puerto Rico, *El Arte de Puerto Rico: Pasión, Orgullo, Progreso* abría sus puertas en el Museo Internacional de Arte y Diseño de Atlanta, de la misma manera que en noviembre, junto a Susana Espinosa, su obra sería exhibida nuevamente en Botello¹¹⁴. Por último, en 1997, la Universidad del Turabo acogería la exposición *Entremorros*¹¹⁵, en la que Suárez exploraría por medio de la vasija las formas y texturas de la fortaleza de San Felipe del Morro, uno de los enclaves más emblemáticos de la isla.

113. *CREACIONES en papel*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Recinto de Río Piedras, 1996, p. 22.

114. *THE Art of Puerto Rico: Passion, Pride, Progress*. Atlanta: Atlanta International Museum of Art and Design at Peachtree Center, 1996, [s. f.]. Además, ALEGRE BARRIOS, Mario. "Suárez y Espinosa en Botello".- *El Nuevo Día* (San Juan), 20 de noviembre de 1996.

115. "LA Universidad del Turabo presenta a Jaime Suárez".- *Diálogo* (San Juan), noviembre de 1997, p. 46.

4.5 Improntas del pasado, ruinas para el futuro

El Morro fue, precisamente, la fuente de inspiración para su primera pieza monumental llevada a cabo en concreto. Con motivo del trigésimo aniversario de su fundación, la mencionada Compañía de Turismo comisionó al ceramista una obra a fin de conmemorar dicha efeméride, siendo proyectada para ser ubicada en el Jardín de Esculturas del Museo de Arte de Puerto Rico. Resulta evidente que la toma de contacto con la arquitectura en la Universidad Politécnica determinó su interés en la exploración de otros materiales. De hecho, el estudio del hormigón le condujo a indagar en el dramatismo y el potencial expresivo de esa mezcla, que, en tal sentido, guardaba variadas similitudes con el barro. Así, la encomienda de la corporación estatal le brindaría la oportunidad de madurar su capacidad para conseguir texturas. Las capas de pátina que saturaban los muros del Morro habían entrañado para Suárez la prueba irrefutable que señalaba a épocas pasadas, y ese peso de la Historia sería decisivo para su propósito: si durante el dominio hispánico el viejo castillo había constituido una barrera estratégica y material que protegió la capital, cerrándola frente a las invasiones extranjeras, ahora, insertos en un nuevo milenio, Turismo perseguiría abrir las puertas del Estado Libre Asociado a aquellos visitantes que desearan disfrutar de sus atractivos¹¹⁶.

La obra, llamada *...De los muros derruidos*, se erigía como una ruina arquitectónica elevada encima de “una capa cultural, añadiendo un estrato al ya existente”. Para ello, el artífice idearía dos estructuras de mediana altura con una escalera entre ambas que, llevada a cabo aprovechando un pequeño desnivel del terreno, conducía a una ceiba que coronaba el conjunto. Tomando como modelo el grabado *La ceiba de Loíza* de Rafael Tufiño, vendría a redefinir el concepto de paisaje, ratificando el rol que sus restos creados tenían en la fabricación de una memoria apartada de la condición del país como colonia, primero de España, y, más tarde, de Estados Unidos. Al afrontar la ejecución de los bloques, sorprendería la heterogeneidad de su técnica. Así, el diseño de las tramas que recubrirían las cuatro caras de los monolitos lo realizaría en espuma compacta con el objetivo de fijarlos a un molde que acotara cada uno de sus lados. Concluida esta operación, procedería a verter el hormigón para rellenarlos y, tras su secado, retiraría algunos despojos de poliespan escarbando en él, lo que ligaba este método

116. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Ruinas creadas, ruinas imaginadas: Memoria e identidad en la obra de Jaime Suárez y Toni Hambleton”. En: MIRANDA, Eunice; RODRÍGUEZ-MATEO, Juan Ramón. *En los entornos contemporáneos: violencia, huellas, representación*. Sevilla: EnredARS, Laboratorio de las Artes, 2015, p. 58.



41

a la talla directa en escultura. Otros fragmentos, todavía adosados al ser imposible arrancarlos, se rociarían con gasolina para quemarlos después, originándose nuevas texturas, similares a vidriados, por la acción del fuego. Un último detalle distinguiría su auténtica esencia como vestigio: la base sería simplemente de barro con miras a que las raíces de la ceiba pudieran adentrarse en el corazón de la creación. La postura del ceramista al respecto fue rotunda: “Que el árbol haga lo que quiera con la obra”¹¹⁷.

En paralelo, dos lamentables acontecimientos llevarían al arquitecto y su creación más emblemática, el *Tótem Telúrico*, a ocupar las páginas de buena parte de los periódicos del país. El 29 de febrero de 2000 Edison Mislá Aldarondo, presidente de la Cámara de Representantes de Puerto Rico, presentó en la sesión ordinaria de la Asamblea Legislativa un proyecto de resolución conjunta para ordenar al ICP y la Oficina de Preservación Histórica que removieran y relocalizaran “la estructura conocida como ‘Tótem Telúrico’”, con el objetivo de colocar allí “el monumento a Don Eugenio María de Hostos”. Los motivos alegados para tal proposición eran múltiples. En primer lugar, se hacía una vaga referencia a la pieza, calificándola de “una estructura, cuyos méritos artísticos no es este el lugar propio para discutir”. Dicho esto, Mislá aseguraba que “por su forma y estilo”, el *Tótem* “no guarda relación alguna con las figuras que forman parte de los varios grupos escultóricos emplazados sobre o cerca de la Plaza del Quinto Centenario”, más que “la estructura columnar (...) desentona de modo extremadamente marcado con la arquitectura de toda la ciudad amurallada del antiguo San Juan”. Seguidamente, se recalca la importancia de Eugenio María de Hostos en la historia de la isla, así como los aciertos y virtudes de

117. Ídem.



42

la escultura dedicada a su figura que José Buscaglia había ejecutado en 1999 y que, según se afirmaba, “ha quedado, por desgracia, oculta (...) ubicada como está en una pequeña plaza a la cual solo llegan los que expresamente se lo proponen o los que lo hacen accidentalmente”. Para concluir, se le exigía al Instituto que almacenara el *Tótem* en “algún lugar que esté bajo su jurisdicción”, absteniéndose de recolocarla en “lugar expuesto alguno hasta tanto obtenga la aprobación de la Asamblea Legislativa y del Gobernador de Puerto Rico mediante la aprobación de una Resolución Conjunta”¹¹⁸.

La noticia fue acogida con estupor por los sectores artísticos y políticos puertorriqueños, quienes alzaron la voz en contra de la proposición de Mislá. La Asociación Internacional de Críticos de Arte de Puerto Rico, presidida por Myrna Rodríguez y Teresa Tió, denunció la ilegitimidad de la resolución, pues señalaba que el monumento había sido elegido ganador en un certamen internacional presidido por personalidades del mundo del arte iberoamericano, un aspecto que había sido obviado intencionadamente por el presidente de la Cámara. De este modo, se puntualizaba que la obra “está concebida con un lenguaje plástico propio de nuestro tiempo, que es lo que corresponde a un artista que habla desde su estilo personal”, siendo ello “una forma de exponer al público el arte moderno”. También, se apuntaba el peligro de establecer el “funesto precedente de imponer arbitrariamente el gusto personal de un cuerpo político sobre el juicio estético de los especialistas en el campo del arte”, lo que se vinculó, “como en la peor época del fascismo”, con los “gustos oficialistas que responden

118. *RESOLUCIÓN conjunta de la Cámara*, nº 3066, 13ra. Asamblea Legislativa, 7ma. Sesión Ordinaria. San Juan: Cámara de Representantes de Puerto Rico, 29 de febrero de 2000, p. 1-5.

a las preferencias del líder de turno”¹¹⁹. Por otro lado, Ricardo E. Alegría sostenía que “removerlo es casi imposible. Se desbarataría todo (...) no es una pieza que se pueda llevar a otro sitio porque significaría su destrucción”. En alusión a la idoneidad de su situación, afirmaba que “la obra puede gustar o no, pero es una obra que está de acuerdo con la localización”, rematando que “si algo guarda relación con la historia de Puerto Rico, es el Tótem”¹²⁰.

El propio Buscaglia, desde su domicilio de Rhode Island, en Estados Unidos, se postularía totalmente en desacuerdo con la idea de mudar el monumento a Hostos a la Plaza del Quinto Centenario. El artista expresaba que “en la escultura pública monumental (...) se diseña para un sitio específico y la obra tiene que tener unas proporciones, una configuración y un significado para el sitio en que se instala. (...) Si se propone alterar la Plaza V Centenario habría que cambiar el significado porque no es la Plaza Hostos. (...) Si le cambian el significado (...) es muy pequeña obra para un espacio tan enorme y tan abierto”¹²¹. Suárez, tras conocer el suceso, declaró sentirse “anonadado”¹²², defendiendo la licitud de su creación y mostrando una gran satisfacción ante la reacción popular surgida a raíz de la resolución: “Ya yo no puedo decir que la pieza es mía. Yo no puedo esperar que lo que yo hago le guste a todo el mundo, pero el proceso de selección de esta pieza fue democrático y eso hay que respetarlo. La falta de respeto no ha sido contra mí”¹²³. En orden a la iniciativa de la Cámara, destacaría la necesidad de regular las decisiones relativas al arte público: “Aquí lo que hay que establecer es una entidad o institución que determine las pautas para la ubicación de esculturas en Puerto Rico de jerarquía monumental. Me pregunto: ¿quiénes son los asesores de la Legislatura que llevaron a tomar esa decisión que la pieza no va bien en San Juan?”¹²⁴. Definitivamente la presión realizada por estas y otras declaraciones, así como la legalidad de la obra, llevaron a Mislá a desistir de su empeño, “confiado en que

119. 2000, San Juan. *ASOCIACIÓN Internacional de Críticos de Arte Puerto Rico (AICA-PR)*; A. J. S.

120. GARZÓN FERNÁNDEZ, Irene. “Mislá, crítico de arte. No le gusta el estilo del Tótem”.- *Primera Hora* (San Juan), 14 de marzo de 2000.

121. RODRÍGUEZ, Jorge. “José Buscaglia ...en contra del trueque de estatuas”.- *El Mundo* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 45.

122. MARRERO, Rosita. “Legislatura cuestiona obra premiada por expertos”.- *Primera Hora* (San Juan), 14 de marzo de 2000.

123. PANIAGUA, Tere. “Nos vemos en el Tótem”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 19 de marzo de 2000, p. 78.

124. MARRERO, Rosita. “Legislatura cuestiona...”, op. cit.

llegará el momento en que la serenidad y la decencia en el debate público prevalezcan sobre los trajines y vaivenes de las mentes estrechas y los espíritus empobrecidos¹²⁵. No obstante, la sensación general frente a los hechos sería resumida por la siguiente pregunta: “¿para qué quería Edison Misla Aldarondo cambiar el Tótem de lugar?”¹²⁶.

En enero de 2002 tanto Suárez como el *Tótem* regresaron a la actualidad de los diarios locales. Durante las fiestas de la calle San Sebastián, un joven estadounidense, animado por sus compañeros puertorriqueños, escaló hasta la mitad del monumento, ocasionando una serie de daños en los fragmentos de vasijas adheridos al mismo¹²⁷. La acción, condenada por el ceramista y las corporaciones insulares, abrió el debate acerca de la educación y el respeto de los ciudadanos, en concreto, los más jóvenes, respecto al patrimonio. Al evaluar los daños, estimados en doscientos cincuenta mil dólares aproximadamente, Suárez declaró que “se pueden arreglar los fragmentos desprendidos. Aunque esto es un acto desafortunado, demuestra que hay que tener más vigilancia para evitar que algo así vuelva a ocurrir”¹²⁸. Los doce pedazos destrozados serían reemplazados gratuitamente por el autor, quien demostró su humildad como artista y su calidad humana al afirmar que “lo más importante de todo es que afortunadamente a ese muchacho no le pasó nada, porque una pieza se puede reparar, pero una vida no se recupera”¹²⁹. A nivel institucional, Teresa Tió, por entonces directora ejecutiva del ICP, calificó la agresión como “una falta de aprecio hacia los monumentos públicos. Ahora esto obliga a darle a la juventud los elementos para que aprendan a gozar de las obras que se han diseñado”¹³⁰. Asimismo, en una carta al director de *El Nuevo Día* titulada “Urge enseñar arte”, Maribel Toro sugeriría que “se someta (*al*) estudiantado a una serie de conferencias referente a lo que es el amor patrio, el respeto a la comunidad y sobre lo

125. GARZÓN FERNÁNDEZ, Irene. “Tótem salvado, Misla enojado”.- *Primera Hora* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 3A. Igualmente, RODRÍGUEZ, Magdalys. “Pospone Misla la ‘remoción’ del Tótem”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 12; y RAMÍREZ ALERS, Betzaida. “A salvo el Tótem Telúrico”.- *El Mundo* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 4.

126. “EL Tótem (III)”.- *El Mundo* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 2.

127. RIVERA PUIG, Miguel. “Fuera de control”.- *El Vocero* (San Juan), 21 de enero de 2002, p. 23.

128. PARÉS ARROYO, Marga. “Afirma el arquitecto del Tótem que los daños son reparables”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 22 de enero de 2002, p. 16.

129. MORALES BLANES, Sandra. “A reparar en julio los daños al monumento”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 5 de mayo de 2002, p. 37.

130. PARÉS ARROYO, Marga. “Afirma el arquitecto...”, op. cit.

que el arte significa para la cultura de un país”, algo que, en el caso de las escuelas Abraham Lincoln y Juan José Onzuno, sería puesto en práctica por el mismo Suárez¹³¹.

La espiral en torno a la que giraban los diversos temas tratados por el artífice a lo largo de su trayectoria originó su retorno a dos de los discursos desarrollados desde la década de los setenta. Un par de años antes del desafortunado incidente se inauguró en Botello la exposición *De Navegaciones y Naufragios*. En ella, perseveraba en el uso del barco como la alegoría de las huellas dejadas en el mar que, al igual que la memoria, “llegan a algún lugar”. Ese navegar era entendido por Suárez como el epicentro de una historia que, en su transcurrir, se había constituido como un cruce de caminos, el cual albergaba el pasado prehispánico, la colonización española, y la dominación norteamericana, incitando al espectador a “navegar y descubrir, en el mismo centro de nuestro ser, nuestro propio laberinto humano”. El texto redactado por Maud Duquella para la muestra pondría en relación estas piezas con el *wabi-sabi*, un concepto de origen japonés que “se enraíza en los valores que ennoblecen los elementos más comunes de nuestro universo: la tierra, el agua, el fuego, elementos que también son la esencia de la vida”, y que, como reseñaba la galerista, “Jaime (...) lo aplica, de forma innata, en su obra”¹³². Cuatro años después, en septiembre de 2004, se produjo el “regreso” a la barrografía con *Galería de las Tierras*, una instalación efectuada en la Galería Norte del Centro Kennedy, en Washington¹³³. La muestra estaba basada en doce piezas de gran formato, ejecutadas con esta técnica, que aparecían suspendidas del techo en hileras sucesivas. Con ello, el espacio de la sala se transformaba en un inmenso mapa de barro, cuyos orificios, practicados sobre su superficie, creaban juegos de luces y sombras que cobijaban al visitante bajo un espectro de banderas de papel.

Otro aniversario facilitó a Suárez la tarea de proseguir con su particular mapa arqueológico a lo largo de la isla. El centenario de la Universidad de Puerto Rico instigó a la organización de una tercera edición del Simposio Internacional de Escultura, que pretendía dotar de una pieza de corte

131. T. DE SUÁREZ, Maribel. “Urge enseñar arte”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 24 de enero de 2002, p. 114. Ambas escuelas, con alumnos de edades comprendidas entre los seis y los diez años, realizarían una visita guiada con Suárez al monumento. Véase MORALES BLANES, Sandra. “Tras la adhesión al Tótem”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 5 de mayo de 2002, p. 37.

132. DUQUELLA, Maud. “De navegaciones y Naufragios”. En: *Jaime Suárez en botello*. San Juan: Galería Botello, 2000, [s. f.].

133. 2004, septiembre 2-25, Washington. *JAIIME Suárez. Galería de las Tierras (Hall of Regions)*; A. J. S.

monumental a cada campus de esta institución¹³⁴. Entre los autores implicados destacaban figuras como Pablo Rubio, Luis Hernández Cruz, Julio Rosado del Valle, Sato Satoru, Josep María Teixidó I Camí y el propio Suárez, que fue seleccionado por el recinto de Bayamón debido a “la importancia de su obra para el arte puertorriqueño y la belleza de su propuesta”, siendo esta financiada por la empresa Goya Foods Inc¹³⁵. Nombrada significativamente *...de los muros derruidos: Pórtico*, su marcado perfil arquitectónico se vio reforzado desde su concepción. Tres pilastras de hormigón armado se levantarían en paralelo promoviendo “una interacción de la pieza con el público que podría atravesarla”, en tanto que una cuarta estaría asentada en el suelo horizontalmente, de suerte que los estudiantes pudieran utilizarla como banco.

El sistema empleado se estimaba similar al desarrollado en el Museo de Arte de Puerto Rico, a pesar de que en este caso se presentaría una dificultad añadida, pues la apreciable altura de los pilares obligaría al alzamiento de puntales que sostuvieran las grandes cajas de madera que les servían de molde. El desenlace, sin embargo, ofrecería un aspecto semejante al de su predecesor. En palabras del artífice: “Múltiples capas arqueológicas nos conforman -arquitecturas escondidas bajo la tierra, las ya descubiertas, unas en ruinas, las construidas o en construcción y otras pensadas y/o soñadas. La pieza *...de los muros derruidos* [...] inició una capa adicional a nuestro acervo arquitectónico -una capa contemporánea que se vislumbra ya arqueológica. *...de los muros derruidos: Pórtico* es un segundo hallazgo en la serie de esta otra ciudad soñada”¹³⁶. A la que se sumaría un tercero en el recinto de Cayey de esta institución académica, y un cuarto, con el subtítulo *Jardín de Vestigios*, en la ribera del río Cagüitas.

Curiosamente, con los trozos resultantes del proceso de las barrografías que conformaron *Galería de las Tierras*, Suárez llevó a cabo un notable número de obras para la exhibición *Paisajes estratificados*, celebrada en la galería Gandía Arts entre marzo y abril de 2006. El total de las veinticinco piezas expuestas estaban realizadas mediante collages sobre plexiglás, madera o *masonite*, entremezclados, en ocasiones, con barro, lo que resaltaba

134. VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. “Conexión escultórica en la UPR”.- *El Nuevo Día* (San Juan, Puerto Rico), 10 de abril de 2004, p. 34.

135. [s.f.], [Guaynabo], FERNÁNDEZ ZAVALA, Margarita, *Jaime Suárez, arqueología de la memoria*; Archivo Margarita Fernández Zavala. Agradecemos a la autora su amabilidad al facilitarnos el acceso a este documento. Igualmente, véase EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Ruinas creadas, ruinas...”, op. cit., p. 59.

136. Ídem.





su carácter bidimensional. Su acercamiento a la pintura se reforzaba por el procedimiento de trabajo empleado, consistente en la construcción de la obra por capas. Una vez colocados los pedazos de papel en el soporte, los rayaba, pintándolos con barro, acrílico, polímero e, incluso, una combinación de los dos primeros. Más tarde, esta pintura era raspada con una esponja, a lo que añadía un baño de barniz que “hace que tengan una calidad más pictórica que un ‘collage’ tradicional”¹³⁷. Tales calidades eran resaltadas por el formato, apaisado o vertical, y sus dimensiones, que alternaban los cuatro metros y medio de largo con otras que no lograban ni medio metro de anchura. Así, en estas obras “se depositan y se funden (se estratifican) los significados de todos los bellos fragmentos reunidos allí”. Pero ahora el paisaje se erigía como “un tránsito de recuerdos, de repasos, de impresiones”, pues “el paisaje de esta exhibición es su paisaje (...) revelador y debelador de sentidos”¹³⁸, si bien Suárez induciría a que “todos” pudieran abrazarlo como propio.

El comienzo de un nuevo decenio trajo consigo una vuelta de tuerca a la estética que el artífice había venido desarrollando hasta la fecha. La verdad es que, a partir de 1975, la abstracción había encaminado definitivamente sus pasos, siendo escasas las ocasiones en las que había abordado el cuerpo humano en su producción. No obstante, fue en el Teatro Coribantes donde celebraría su primera exposición figurativa entre los meses de junio y julio de 2011, titulada *Personajes en busca de una historia*. Enmarcada en el 6º Festival de Teatro del Tercer Amor, estaba compuesta por veintidós piezas que representaban un conjunto de máscaras caracterizadas por sus múltiples expresiones. Para su creación, Suárez no partió de un diseño previo, sino que buscaría en la plancha la espontaneidad de un gesto, una mueca repentina que le revelara las facciones de tales individuos. En principio, este interés por las caretas había surgido a causa de su trabajo con Producciones Aleph en *La Bella y la Bestia*, cuyo protagonista ejecutaba en un momento de la función un teatro de títeres utilizando un paraguas¹³⁹. A la capacidad de estas marionetas de despertar emociones y sentimientos le sumaría la lectura de *Correr un tupido velo*, de Pilar Donoso, quien al trazar la biografía de su padre, José Donoso,

137. LÓPEZ PAGÁN, Pedro. “Paisajes estratificados”.- *Primera Hora* (San Juan), 9 de marzo de 2006, p. 83.

138. FERNÁNDEZ ZAVALA, Margarita. “Jaime Suárez: objetos de la memoria. Entre la invocación, la evocación y la ficción”. En: *Jaime Suárez. Paisajes estratificados*. San Juan: Gandía arts & framing studio, 2006, [s. f.].

139. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Personaje en busca de una historia”. En: *Jaime Suárez: El laberinto...*, op. cit., p. 43.



recogía la cita del escritor chileno que sirvió de numen al artista: “Lo que hay detrás de una máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara. Las distintas máscaras son una herramienta, las usas porque te sirven para vivir. No sé qué es eso de la autenticidad. Lo que sé es que la vida es un complejo sistema de enmascaramientos y simulaciones”¹⁴⁰.

Aunque estas obras serían efectuadas en barro, pronto comenzó a elaborar otras máscaras con *foam*. El uso de dicho material provenía del proceso seguido para sus piezas monumentales en concreto, en el cual, como se señaló, recubría el interior de los moldes de contrachapado con el empaquetado de aparatos electrónicos previamente manipulado por el artífice. La posibilidad de extraer texturas y su fácil manejo le animaron a continuar explorándolo hasta alcanzar esbeltas composiciones a las que aplicaba colores que simulaban la cerámica. Desde entonces, emprendería una serie de rostros de mayor tamaño que el de sus predecesores, como los dos *Personajes* exhibidos en la muestra colectiva *Caleidoscopio* organizada por la Galería 778 en diciembre de 2012¹⁴¹. En ellos, Suárez se apoyaría en algunos recursos tales como su formato rectangular, la construcción de la frente y la nariz en forma de “t”, la de la boca y uno de sus ojos mediante hendiduras o la presión de un objeto cilíndrico, más la presencia de rayados y determinadas zonas rugosas que potenciaban su expresividad.

140. Ídem. También, “SÓLIDAS máscaras”.- *El Nuevo Día* (San Juan, Puerto Rico), 30 de junio de 2011.

141. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Personaje en busca de una historia”. En: *Jaime Suárez: El laberinto...*, op. cit., p. 43.



Como se mencionó en el capítulo anterior, los proyectos ligados a la cultura estaban disminuyendo por la reducción de la financiación proveniente de los distintos programas del ICP y algunos organismos federales, caso del National Endowments for the Arts. Dicha merma fue más acusada en el terreno de las artes escénicas, especialmente la danza, donde la incertidumbre económica ponía en tela de juicio no sólo la continuidad de los propios espectáculos, sino también la de los bailarines a sueldo que trabajaban para las diferentes compañías del país. Bajo este panorama Ballets de San Juan vio peligrar su existencia, lo que llevó a Suárez a crear una iniciativa colectiva, llamada *Flota de cerámica*, “con el propósito de levantar fondos para mantener navegando”¹⁴² a la institución que lo había recibido como escenógrafo casi tres décadas atrás. Así, el 10 de diciembre de 2013, a las diez de la mañana, numerosos barcos de cerámica se dieron cita en el “puerto de encuentro”, la fuente de la plaza Juan Morel Campos en el Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré. El acto fue concebido como “una innovadora y divertida exhibición al aire libre, para el disfrute de toda la familia en su salida dominical” que, a pesar de la lluvia caída ese día, sería obsequiada con paraguas usados como utilería en los montajes de la corporación¹⁴³.

48
49
50

Además de sus inseparables compañeros de Casa Candina, Suárez contó para la muestra con la participación de Sylvia Blanco, Lorraine de Castro, Diana Dávila, Ivonne Colom, Estela de Mari, Redo del Olmo, Luis Ivorra, Franklin Graulau, y los sobrinos del arquitecto, Javier y Jaime Suárez Berrocal, quienes, al igual que su tío, habían empezado su andadura artística

142. 2013, diciembre 10, San Juan. *FLOTA de cerámica*; A.C.C.

143. BENÍTEZ, Marimar. “La flota de cerámica”. <http://www.visiondoble.net/2014/01/15/la-flota-de-ceramica/> (Consultado el 20 de enero de 2014).



51

explorando las opciones expresivas de diversos materiales. El montaje, a cargo del propio artífice con la ayuda de sus jóvenes familiares y Miguel Ángel Maravic, consistió en la instalación de las obras sobre pedestales de variada altura dentro del agua, de modo que éstas se alzaban ante el espectador como embarcaciones suspendidas en el aire acompañadas del rumor de los chorros cayendo en la taza de la fontana. Del grupo de piezas destacaban las llevadas a cabo por de Castro, que con *San Botecito* aprovecharía la coyuntura para ejecutar un retrato del arquitecto; *Plataleo y Acarreo* de Ivorra, que añadía dos robustas ruedas a su navío, transformándolo en un híbrido no exento de ironía; o *El Faro*, salido de manos de Maravic y que marcaría el arranque de este sugerente cuaderno de bitácora¹⁴⁴. Pero, sin duda, sería la creación de Suárez en colaboración con Susana Espinosa la que sobresaldría del conjunto de obras presentadas. En ella la argentina incorporaría varios de sus seres imaginarios como tripulantes de las características naves efectuadas por el autor, si bien, esta vez, no surcarían ningún mar a la deriva sino que trazarían un nuevo rumbo. Lo que quizás no imaginaba Jaime era que, junto al rescate de Ballets de San Juan, su iniciativa volvería a servir de brújula a aquel legendario movimiento de ceramistas que había liderado sin interrupción desde comienzos de los años setenta.

144. Ídem.

Listado de imágenes, capítulo 4

1. Imagen de la exposición *Jaime Suárez: El laberinto de la creación*, celebrada en 2015, con la obra *De lo ritual: Mesa V* (1989) en primer plano.
2. Jaime Suárez, *Vasija* (1969). Se trata de la primera pieza realizada por el artista durante su estancia en Washington.
3. Jaime Suárez, *Taíno II* (1973).
4. Jaime Suárez, *Virgen con Niño*, detalle (1973).
5. Jaime Suárez, *Cóncavo* (1974).
6. Jaime Suárez, *Peces en negro* (1974).
7. Jaime Suárez, *Barro-grafía* (1975).
8. Jaime Suárez, *Maqueta para la escenografía de Abelardo y Eloísa* (1978).
9. Jaime Suárez, *Paisaje geometrizado* (1977).
10. Jaime Suárez, *Paisaje geometrizado*, detalle (1977).
11. Jaime Suárez, *Canto al deterioro I* (1977).
12. Jaime Suárez, *Hilvanando sueños* (1979).
13. Jaime Suárez, *Mantón para otro verde* (1979).
14. Jaime Suárez, *Cruciforme* (1979).
15. Jaime Suárez, *Arcángel de destrucción: manto ceremonial para la AFAC* (izquierda) y *Ángel exterminador: manto ceremonial para Leticia del Rosario* (derecha), (1979).
16. Imagen de las piezas sometidas por Suárez al célebre certamen de Faenza en 1981.
17. Jaime Suárez, *Vasija alada* (1981).
18. Jaime Suárez, *Canto al sol* (1982). Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré, San Juan.
19. Jaime Suárez, *Canto al sol*, detalle (1982).
20. Jaime Suárez, *A Julia* (1984). Diseño de escenografía para Ballets de San Juan.
21. Jaime Suárez, *Vasija alada* (1984).
22. Jaime Suárez posa al lado de su obra *Vestimenta de tierra y tiempo* (1985), durante el montaje de su exposición antológica en el Museo de Arte de Ponce.
23. Jaime Suárez, *¿Qué nos esconde el horizonte?* (1976).
24. Jaime Suárez, *Gestación* (1977).
25. Jaime Suárez, *Naufragio* (1979).
26. Jaime Suárez, *Laberinto de tierra y tiempo* (1987).
27. Vista de la sala del Museo de Arte Moderno de Bogotá con la exposición Jaime Suárez: De lo ritual, celebrada en 1988.
28. Jaime Suárez, *De lo ritual: Muro* (1986).
29. Jaime Suárez, *Topografía interior: Vasija IX* y *Topografía Interior: Vasija X* (1988).
30. Maqueta del mural *Topografía interior* (ca. 1990).
31. Jaime Suárez, *Topografía interior* (1992).
32. Imagen del mural en su ubicación actual, en un domicilio particular de San Juan.
33. Vista aérea de la Plaza del Quinto Centenario.
34. Vista de los distintos niveles de la Plaza del Quinto Centenario con el *Tótem Telúrico* al fondo.
35. Jaime Suárez, *Tótem Telúrico* (1992). Plaza del Quinto Centenario, San Juan.
36. Jaime Suárez, *Tótem Telúrico*, detalle (1992).
37. Jaime Suárez, *Estructura Totémica*, detalle (1992).
38. Jaime Suárez, *Morro IV* (1997). Incluida en la exposición Entremorros, celebrada en la Universidad del Turabo.
39. Vaso totémico perteneciente a la exposición *Jaime Suárez. Cerámica reciente*, celebrada en 1993.
40. Jaime Suárez, *Estructura Totémica* (1992).
41. Jaime Suárez, *...de los muros derruidos* (2000). Museo de Arte de Puerto Rico.
42. Caricatura de Edison Misla Aldarondo portando el *Tótem Telúrico* (ca. 2000).

43. Montaje de la exposición *Galería de las Tierras* en la Galería Norte del Centro Kennedy, Washington (2004).
44. Jaime Suárez, ...*de los muros derruidos: Pórtico* (ca. 2005). Universidad de Puerto Rico, Recinto de Bayamón.
45. Jaime Suárez, ...*de los muros derruidos* (ca. 2006). Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey.
46. Jaime Suárez, ...*de los muros derruidos: Jardín de Vestigios* (ca. 2008). Paseo Honor al Río Cagüitas, Caguas.
47. Jaime Suárez, *Paisaje estratificado* (ca. 2006).
48. Jaime Suárez, *Personaje en busca de una historia* (ca. 2012).
49. Jaime Suárez, *Personaje en busca de una historia* (ca. 2012).
50. Jaime Suárez, *Personaje en busca de una historia* (2012).
51. Jaime Suárez y Susana Espinosa, *Naves* (2013).





CAPÍTULO 5

DENTRO Y FUERA DE LA CASA: CUATRO ARTISTAS PARA CANDINA

“Vaso me hiciste, hermético alfarero,
y diste a mi oquedad las dimensiones
que sirven a la alquimia de la carne
Vaso me hiciste, recipiente vivo
para la forma un día diseñada por el
secreto ritmo de tus manos”¹.

5.1 Susana Espinosa: El lenguaje de la imaginación

El caso de Susana Espinosa es, sin duda, excepcional porque ofrece la imagen de una trayectoria fulgurante en poco más de una década: contacto con algunos de los principales diseñadores residentes en el país, participación temprana en exposiciones internacionales, comisiones para murales en edificios representativos de San Juan. Pero el resplandor de ese éxito se vería ligeramente opacado mediados los años setenta, dentro de los cuales sus logros profesionales se alternarían con la necesidad económica, reflejada en una suerte de producción en serie que respondiera a las demandas de un mercado más interesado en los aspectos decorativos de la cerámica. Ello, empero, no fue obstáculo para el desarrollo de una obra sumamente personal, heterogénea, centrada en la figuración como eje de un discurso basado, a grandes rasgos, en su experiencia diaria. La propia autora alcanzaría a afirmar que “el arte se convierte en parte de tu propia naturaleza”², algo que demostraría en cada uno de los pasos dados a lo largo de casi medio siglo de creación ininterrumpida.

Nacida en Buenos Aires, es probable que su atracción por el arte germinara a través de su ambiente familiar. Su madre, hija de un arquitecto francés, poseía una sensibilidad especial que se complementaba con la dedicación de sus tías a la pintura, la escultura y la música. Por otro lado, su

1. FIGUERA AYMERICH, Ángela. “Destino”. En: ALBERTY, Carlos [et al.] (editores). *Antología de textos literarios*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994, p. 540.

2. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Sueños cifrados en barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 19 de abril de 1998, p. 66.

padre, un empleado del gobierno argentino, gustaba de trabajar la madera realizando piezas de diversa índole, compaginando esta ocupación con una aplicada afición a la historia³. No sabemos hasta qué punto influyeron tales actividades en la joven Susana, aunque sí parece claro que despertaron un interés por los materiales, lo que, unido a la presencia de objetos artesanales en el hogar, debió determinar su decisión de estudiar en la Academia de Bellas Artes bonaerense. Al respecto, apuntaría: “El objeto es algo muy accesible; puedes tocarlo, sentirlo, apreciarlo... Entonces, si tienes algún interés en desarrollar algo, al principio te asusta menos porque puedes apreciar lo que haces. Es como un punto de partida”⁴.

Su entrada en esa institución se produjo en 1946, permaneciendo allí durante siete años. El currículo académico incluía clases de escultura, diseño, dibujo y pintura⁵, con un énfasis pronunciado en el cuerpo humano que Espinosa concentraría en el ejercicio de esas dos últimas disciplinas. Concluido el bachillerato, se incorporaría a una fábrica de cerámica donde tuvo ocasión de dedicarse a aspectos puramente ornamentales para, posteriormente, ocuparse del diseño de las vasijas. Este, ciertamente, podría considerarse el primer contacto real de la artista con el barro, a pesar de que en sus clases había modelado algunas obras, como fue una máscara que ni siquiera pudo cocer por falta de hornos⁶. La experiencia, en buena medida, le sirvió para enfrentarse al material “desde una perspectiva creativa” que le incitaría a “hacer diseños un poco más originales”⁷ que los meramente comerciales. Se añadirían, también, los viajes efectuados con su hermana a Perú, Bolivia, Brasil, México y Guatemala, en los que descubrió tanto la grandiosidad de sus ciudades como la fuerza expresiva de las creaciones indígenas.

Alrededor de 1958, de regreso a la Argentina, Espinosa decidió abrir un pequeño taller en el patio de la casa de sus padres junto a Nora Ferrari, una de sus compañeras en la Academia, tarea que compaginaría con la enseñanza del dibujo en escuelas secundarias. El trabajo de ambas se centraría en una cerámica de corte funcional, prescindiendo de las piezas

3. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

4. DELGADO, Ileana. “Susana el Arte y el Barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 17 de mayo de 1987, p. 23.

5. MORENO, María Luisa. “El mundo fantástico en las figuras de Susana Espinosa”. En: *Susana Espinosa: Cerámicas*. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, 1982, p. 8.

6. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

7. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Sueños cifrados...”, op. cit.

elaboradas en el torno, que dejaron a cargo de un colega que laboraba en la misma factoría que Susana, mientras los esmaltes los comprarían a un particular⁸. La discreta acogida de este espacio les granjeó la oportunidad de llevar a cabo un mural de losetas en la calle Florida, destruido más tarde y del que, desafortunadamente, no se conservan imágenes. Tampoco conocemos nada de aquéllas obras primitivas, pero resulta evidente que debieron servir de “laboratorio” a la hora de profundizar en las aplicaciones de la pintura sobre el barro. Sus constantes idas y venidas por el continente le reservaban un evento inesperado que, a la postre, repercutiría en su modo de enfrentarse a la creación artística: durante una escala en Trinidad a su vuelta de Nueva York conocería a un compatriota, natural de Arrecifes, llamado Bernardo Hogan, con quien se casaría en 1962⁹.

Muy pronto el matrimonio se trasladó a Puerto España a causa del trabajo de Hogan, que ocupaba un puesto de responsabilidad en una línea aérea. La mudanza vino acompañada de travesías por Europa (Noruega, Suecia, Dinamarca) y Asia (Japón), en las cuales Espinosa observaría con detenimiento la cerámica de esos países, complementando sus características con las ya conocidas del norte, centro y sur de América¹⁰. A ello se uniría su inclusión en una exposición colectiva celebrada en la Galería Carlart de la capital trinitense, seguida de su intervención en una muestra semejante, esta vez en Rosario, que tendría lugar en la Galería Espacio de ese municipio santafesino¹¹. Se ha señalado que este momento significó para la artista la introducción en su paleta de un color más intenso, “caribeño-tropical”¹². En efecto, cabe pensar que su estancia en la isla no sólo le permitió experimentar con el exótico paisaje que tenía ante sus ojos sino que, además, la diversidad cultural de la república antillana le conduciría a conocer y practicar otras técnicas como el batik. Cansado de su rutina, Hogan optó por abandonar su cargo de gerente, una situación que, acuciada por las indecisiones, motivó un nuevo traslado de la pareja. Un antiguo compañero destinado en Cuba le recomendaría que se instalara en Puerto Rico¹³, pues el flamante Estado Libre Asociado se presentaba como un país próspero, con una coyuntura económica más que favorable para los negocios.

8. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

9. Ídem.

10. MORENO, María Luisa. “El mundo fantástico...”, op. cit., p. 8.

11. Sus aperturas fueron en 1963 y 1964, respectivamente.

12. Véase la nota 10.

13. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

2
3

En enero de 1968 Espinosa y su marido aterrizaron en San Juan. Un breve lapso fue suficiente para que hallara un empleo en una tienda de artesanías aledaña a La Casa del Arte, ubicada en la histórica calle Fortaleza. Su talento debió llamar la atención de la dueña del local, ya que ésta sería, precisamente, la que le instaría a conocer a Hal Lasky, quien, como vimos, dirigía Puerto Rican Pottery en el cercano paseo de Covadonga¹⁴. Cargada con algunas de sus piezas, Espinosa se acercó a aquel centro multidisciplinar a hablar con el ceramista norteamericano, cuya reacción ante esa visita resultó positiva: “¿Usted se puede sentar ahí?”, le preguntaría; “si quiere, trabaje ahí, en esa mesa, y lo que usted haga lo dividimos por la mitad”¹⁵. No es extraño que esta conexión establecida con Lasky implicara el comienzo de una rápida cadena de acontecimientos: exhibió algunas de sus obras en barro, a las que denominó «my little people», en el Instituto de Cultura Puertorriqueña; haría lo propio dentro de una colectiva patrocinada por el Programa de Relaciones Comunes del Eastern Connecticut State College en 1969, titulada *A Puerto Rican Cultural Exhibition*; el diario *The San Juan Star*, por su parte, dedicó un amplio reportaje en septiembre de ese año al trabajo de la artífice, calificado de “encantador y animado”¹⁶. Pero no hay duda de que su encuentro con Bill Boydston, de nuevo por intermediación de Lasky, se convertiría en el detonante definitivo de su carrera en la isla.

14. Los diferentes traslados que sufrió la sede de Puerto Rican Pottery fueron recogidos en LASKY, Hal. *History of the Puerto Rican Pottery*. [s.e.], [s.l.].

15. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

16. CAPALLI, Mili. “Her ‘Little People’ Are Susana’s Biggest Joy”.- *The San Juan Star* (San Juan), 17 de septiembre de 1969, p. 29.

Este diseñador de interiores neoyorquino gozaba de un notable prestigio en la capital. Había llegado en el máximo apogeo de la Operación Manos a la Obra recién graduado de la célebre Parsons School of Design, pasando a regentar una oficina propia en la avenida Ashford a mitad de los cincuenta¹⁷. Prueba de su buen hacer fue, sin ir más lejos, su contratación para decorar y amueblar las suites presidenciales del Caribe Hilton¹⁸, paradigma de ese Puerto Rico, moderno y eficiente, que abría sus puertas de modo inconmensurable al turismo estadounidense. Otras reformas de mayor calado, curiosamente, serían efectuadas a partir de junio de 1969: la construcción de una torre de nueva planta que, afín a la creciente demanda hotelera, aumentara considerablemente el número de habitaciones¹⁹, y el rediseño, poco después, de dichos espacios. Dentro de este ambicioso proyecto Boydston se encargó de mejorar la circulación en el interior del edificio, proporcionándole un aire más acogedor al reducir la longitud de los pasillos que daban acceso a las estancias para huéspedes. Subrayó ese carácter residencial fragmentando los corredores mediante la alternancia de vestíbulos y el *hall* que los conectaba²⁰, siendo ahí, justamente, donde situaría unas alfombras a medida que harían la réplica a las piezas comisionadas a Espinosa.

Fue éste el primer encargo de importancia que recibió la artista desde su arribo al país, efectuado en un momento de transición para la pareja argentina. El cierre de Puerto Rican Pottery les había granjeado la posibilidad de montar un pequeño taller, ya que Lasky, ante la inminencia de un desahucio por no abonar el seguro social, había avisado a sus colaboradores para entregarles el equipamiento que guardaba en la fábrica²¹. De este modo, las facilidades de un espacio propio de trabajo propició un mayor empuje a la creciente producción de Susana. El encargo de Boydston, de hecho, dio pie a la ejecución de una serie de treinta y seis medallones, los cuales respondían a un esquema similar: un conjunto de pétalos prensados de

17. <http://www.cboydston.net/bbretro/category/caribe-hilton/> (consultado el 2 de abril de 2014).

18. "CARIBE Hilton Being Renovated".- *The Virgin Islands Daily News* (St. Thomas, V.I.), 11 de junio de 1963, pp. 6 y 11.

19. "CARIBE Hilton To Expand Facilities To 249 Rooms".- *The Virgin Islands Daily News* (St. Thomas, V.I.), 21 de enero de 1969, p. 9.

20. *NOTCH | Hotel* (<https://intypes.cornell.edu/expanded.cfm?erID=184>) (consultado el 21 de agosto de 2011).

21. "CULPA AFE Por Cierre Industria".- *El Mundo* (San Juan), 7 de agosto de 1970. Aparte, entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.



tamaño ascendente, encajados entre sí, irradiaba de un círculo central en cuyo interior se incluía un bajorrelieve representando símbolos característicos del país caribeño, caso de las fortalezas coloniales sobre marcadas ondulaciones del mar, un grupo de palmeras formando juegos de arcos, o las figuras estilizadas de los tres reyes magos. Se conservan algunas fotografías que nos muestran lo que podrían ser prototipos de dichas piezas, aunque con unas dimensiones más reducidas debido, posiblemente, al tamaño de los hornos usados en el local de Espinosa. Conviene precisar, sin embargo, que las obras definitivas serían cocidas y ensambladas en las instalaciones de Isla del Sol, donde Hogan acudía con asiduidad a tomar clases de torno con el director de esta firma, Frank DiGangi²².

4
5

La imagen tropical que el Caribe Hilton deseaba proyectar a sus visitantes se vio complementada con otras creaciones alusivas al paisaje insular. Una sucesión de árboles, llevados a cabo a través de azulejos con distintos cortes geométricos, se distribuyeron por algunas áreas comunes del inmueble. Su verticalidad era acentuada gracias al empleo tanto de rectas simples, dirigidas hacia tres direcciones diferentes a manera de tridentes, como de puntiagudos triángulos rellenos de negro, localizados en las placas que servían de hojas a esas plantas. Otros, en cambio, sólo dejaban vislumbrar un tronco de discreta anchura cubierto por bandas intermitentes con líneas de suave curvatura, circunferencias y punteados. Completaban este horizonte una vista de flores colgantes a su alrededor, destacando en las mismas la irregularidad de sus pétalos, separados por un color compacto que las rodeaba en su totalidad, así como las numerosas y variadas anteras que conformaban su estambre²³.

22. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

23. Este conjunto de piezas, hoy desaparecido, se conoce gracias a las imágenes que



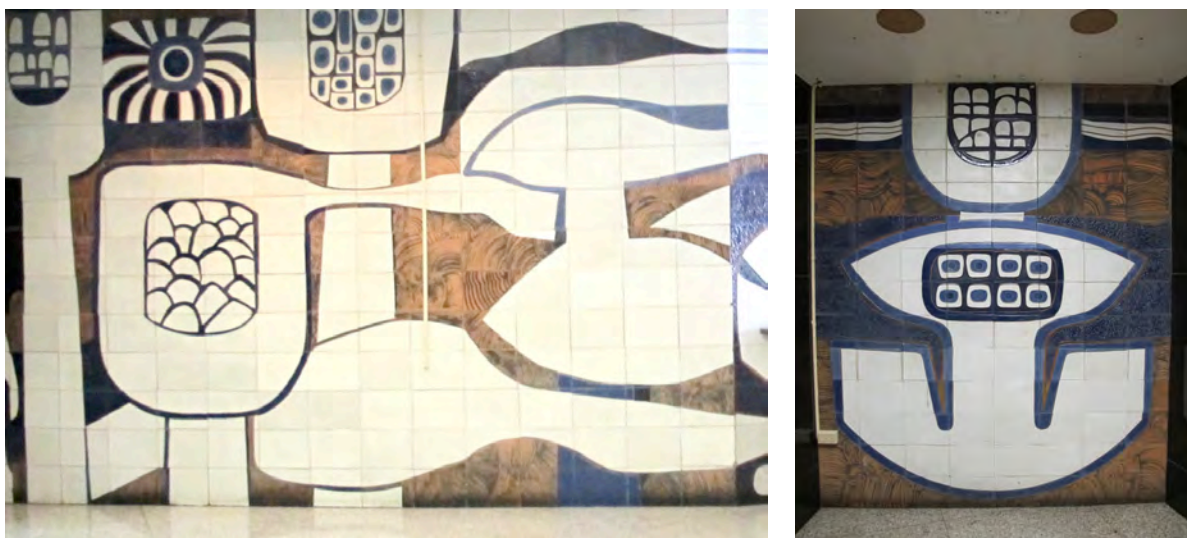
6

Pero el rígido esquematismo de estas obras se contrarrestaría con la frescura de los dos murales que ocupaban las alas principales de la torre, fechados en 1973. Ambos compartirían sus perfiles desiguales, evocadores de sutiles tentáculos; los tonos mates, un poco apagados, de los esmaltes, en sintonía con el color del material; la incisión y las estampaciones sobre las planchas de barro, más allá de la simple pintura en la losa. En este sentido, *El mar* recogía la panorámica de un fondo acuático habitado por múltiples especies autóctonas: en su centro una tortuga carey, un cangrejo, varios peces, erizos, caracolas y dólares de arena flotaban en un espacio delimitado por anémonas con sus tentáculos entrelazados, a las que se unían poríferas, abanicos de mar, e incluso un coral cerebro. A este vasto conocimiento del mundo marino se agregaría *La tierra* que, pese a su aparente ingenuidad, encerraba un sólido componente simbólico: una franja apaisada en su zona inferior, parecida al perfil de una montaña, cobijaba una apretada sucesión de árboles, flores, y palmeras reales, mientras que en la superior una gran semilla se alzaba en el eje de la composición. La semejanza de ésta última con un sol naciente parecía constituir el embrión esencial de toda la vida natural, que germinaba bajo esos estratos ocultos, amenazada siempre por el imparable avance industrial.

Es innegable que las piezas realizadas para el Hilton no pasaron desapercibidas. La Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico contó con la artista para integrar el jurado de los certámenes que esta entidad celebraba en la sede del Instituto de Cultura, prosiguiendo la línea de invitar a personalidades destacadas en el ámbito de las artes²⁴. Resulta evidente que

Espinosa y Hogan conservan en su archivo personal.

24. Como apuntamos en el capítulo 3, tales fueron los casos de José R. Oliver, Luis Leal y

7
8

ésta sería una importante toma de contacto de la argentina con las creaciones de Estudio Caparra, cuyos miembros venían acaparando el grueso de los galardones en sus distintas categorías. La óptima acogida de ese primer encargo, además, propició una nueva comisión en 1974 con el objetivo de llevar a cabo dos murales para el recibidor y el área de ascensores del edificio Prudencio Rivera Martínez, en Hato Rey²⁵. Si en las creaciones efectuadas para el emblemático hotel había desarrollado un lenguaje más cercano a la realidad, ahora su discurso giraba en torno a un universo irreal, anunciando, ciertamente, algunas de las pautas habituales en otras obras posteriores. El primero de ellos, compuesto por un amplio paño de azulejos que recubría casi la totalidad de una de las paredes que cerraban el vestíbulo, presentaba una serie de formas presumiblemente orgánicas. La deformación que Espinosa les confería a la hora de su diseño las relacionaba directamente con un particular universo onírico: una serie de tallos irregulares, de color blanco, recorrían el muro transversal y longitudinalmente, abarcando prácticamente el grueso de la composición. Rematando algunos de ellos, unas semillas se alzaban hasta la zona superior, casi rozando la cubierta del inmueble, rellenas en su interior por anteras análogas a las realizadas para las placas del Hilton y que, a manera de un Argos vegetal, parecían poseer un notable número de ojos, contruidos mediante relieves planiformes. El contraste con la limpidez de esas formas lo constituiría su fondo, el cual, manteniendo las tonalidades del barro, se hallaba cuidadosamente tallado con trazos de ligeras curvas hacia derecha e izquierda que contrastaban con el estatismo de esos entes. Muy semejante sería el segundo de los trabajos

Jesse Cohn. Véanse las pp. 109 y ss. de dicho capítulo.

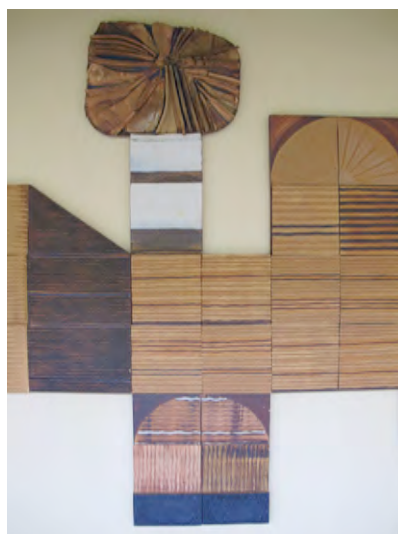
25. BENÍTEZ, Marimar. "Forma, color y espacio en los murales de Susana Espinosa". En: *Susana Espinosa...*, op. cit, p. 12.

donde, aprovechando el hueco sobrante entre las paredes que albergaban los elevadores, Espinosa ubicaría una imagen similar a un ancla, silueteada por una gruesa línea azul que endurecía su presencia. Un friso granulado, de un tono más oscuro, marcaría el eje central del conjunto, a la que se añadiría otra banda más arriba que albergaba una franja ondulada dividida, a su vez, en tres fragmentos.

La dedicación de la autora junto a Hogan al diseño y la ejecución de estas creaciones de notables dimensiones no fue óbice para que desarrollara un corpus artístico de menor tamaño. Como señalamos, su inclusión en muestras como las organizadas en Connecticut y el ICP le habían brindado la oportunidad de exhibir algunas de esas obras tempranas. No obstante, una invitación para formar parte de la exposición *Contemporary Crafts of the Americas*, impulsada por la Universidad del Estado de Colorado en 1975, le abriría las puertas al destacado ámbito de las denominadas artesanías contemporáneas. Al igual que Jaime Suárez, quien participaba con una vasija titulada *Peces en negro*, Espinosa optó por una obra de discreto tamaño, heredera, en parte, de aquellos “little people” laureados en el diario *The San Juan Star* seis años antes. *Cabeza*, de hecho, asentaba el esquema que la artista desarrollaría en esta segunda mitad de la década: tomando como base un paralelepípedo, Espinosa iría incorporando rasgos propios de un rostro humano mediante distintos trozos de barro que añadían un sólido componente de relieve al carácter plano de la plancha. Ojos, nariz y boca, de este modo, eran resueltos en orden a formas marcadamente ovaladas, alargadas, o plegadas, complementándose con tiras de barro que, rodeando los perfiles de la figura, dejaban entrever una hirsuta cabellera. La aplicación de óxidos de cobre y hierro, así como los esmaltes verde y naranja desplegados por su superficie, le otorgarían una mayor cohesión, lo que se vería respaldado por la peana de madera sobre la que se apoyaba y que, al mismo tiempo, estilizaría el conjunto²⁶.

El creciente apogeo de los encargos al taller de Espinosa y Hogan corrió en paralelo a la fundación de la Galería Manos en marzo de 1977. Parece que el intercambio de impresiones con algunos componentes de Caparra no había acabado de cuajar más allá de la mera formalidad, a pesar de que Suárez, mientras trabajaba como urbanista en la firma Toro y Ferrer, había visitado el Caribe Hilton con intención de comprobar los avances de la construcción y el estado en el que se hallaban las obras de Susana en

26. FERNÁNDEZ GETTY, Nilda C. *Contemporary Crafts of the Americas: 1975*. Chicago: Henry Regnery Company, 1975, pp. 116-117.

9
10

el ala de la torre²⁷. Con todo, el espíritu del nuevo espacio en el Centro de Convenciones de Condado trajo consigo la invitación a que Espinosa se uniera al colectivo, lo que, simultáneamente, conllevaría una mayor exposición de sus piezas en una galería comercial. Para Jaime, su incorporación al proyecto implicaba la adhesión de una autora con una formación específica en arte, al contrario de la práctica totalidad de los alumnos que habían tomado clases con Maribel Toro y él mismo en su domicilio²⁸. Cabe pensar, pues, que frente a la falsa apariencia de que aquellos ceramistas no dejaban de ser un grupo de aficionados con intereses comunes, la figura de la artista bonaerense habría de dotar al colectivo de un mayor estímulo, trayendo, como apuntaría Suárez, un “profesionalismo, compromiso, alto nivel técnico y ojo crítico que elevó el nivel de la búsqueda individual y colectiva”²⁹.

Aun considerando el ritmo frenético de los meses iniciales de Manos, los encargos de nuevos murales continuaron siendo frecuentes debido al asentamiento de una clientela más o menos estable. Por un lado, la consolidación del turismo como fuente de riqueza había impelido la proliferación de hoteles que, en competencia directa con el citado Hilton, diversificara la oferta en ese sector. A la par, la irrupción de la industria petroquímica en Puerto Rico supuso la erección de facilidades para aquellas empresas farmacéuticas que comenzaban a expandir sus actividades a lo

27. Entrevista con Jaime Suárez, 25 de marzo de 2009.

28. Ídem.

29. SUÁREZ, Jaime. “Susana en la Isla”. En: *Susana Espinosa: cerámica 1982-1997*. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1997, s.p.

largo de varios municipios³⁰. Y, en ambos, surgiría la necesidad de enriquecer tales complejos con obras artísticas que, en el caso de Espinosa, ofrecían un resultado de extraordinaria calidad. Así ocurrió, por ejemplo, con los recintos de Palmas del Mar y de Squibbs Pharmaceuticals, en Humacao³¹, que harían sus respectivas peticiones al taller del matrimonio argentino, si bien sería el mural encomendado por Roche Products en 1977, para la planta diseñada por Henry Klumb en Manatí, el que sobresaldría de las creaciones efectuadas en este periodo.

Titulado *Mural de caminos*, presentaba notables diferencias respecto a sus antecesores. En esta ocasión, la ubicación elegida consistía en la crujía de un pequeño patio interior que conectaba con la entrada a una de las dependencias del complejo y, por tanto, había un constante flujo de personas a diario. Este factor, sin duda, debió condicionar la configuración de la pieza. La llevó a cabo mediante una banda apaisada compuesta por numerosos módulos que se extendían a lo largo del muro, sobresaliendo de ella diferentes protuberancias geométricas que establecían huecos en positivo y negativo sobre esa pared. Basado, principalmente, en la unión de rectángulos, rectas y diagonales, ligadas a otras formas triangulares, la pieza perseguía “rendir un homenaje al paisaje de Puerto Rico y su gente; a su sol, su follaje, sus pájaros, sus casas de ayer y hoy, a los techos de zinc oxidados, sus maderas, al arco de medio punto, sus empedrados, a la salud de su ambiente,... y a la calidez y hospitalidad de su entorno”³². Dicho tributo se hacía evidente al observar cada una de las franjas: desde una bandada de palomas rodeada de un preciso punteado hasta las arcadas representativas de las fachadas domésticas del Viejo San Juan, Espinosa insistía en la importancia de la vegetación isleña con la inserción de grandes flores, semejantes a las del mural de Hato Rey, que brotaban tanto arriba como abajo del friso central, sólo que con una mayor predominancia del relieve que le concedía una acentuada tridimensionalidad. Por primera vez,

30. Para comprender el cambio de paisaje socio-económico y político que sufre Puerto Rico en este momento, resulta crucial SCARANO, Francisco. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*. San Juan: McGraw-Hill, 1993, p. 804 y ss.

31. Pese a las innumerables gestiones llevadas a cabo para poder visitar ambas facilidades, no obtuvimos respuesta alguna por parte de las empresas que las gestionan. Lamentablemente, tampoco hemos conseguido fotografías que nos ayuden a analizar estas piezas.

32. Este breve texto, escrito por Espinosa, se reproduce en la placa identificativa que se encuentra justo al lado de la pieza, en las antiguas instalaciones de Roche, ocupadas en la actualidad por la empresa farmacéutica Patheon. Agradecemos a Ángel González su amabilidad por realizar las gestiones correspondientes para poder contemplar el mural in situ, y tomar las fotografías necesarias para la presente investigación.

11
12

además, introduciría la figura humana: dos cabezas, una de perfil y otra de tres cuartos, se localizaban en una estructura oblicua, al tiempo que tres siluetas rellenas de líneas, alusivas a lamas, parecían contemplar al espectador asomadas desde las ventanas de un interior en penumbra. Otras placas dispersas a lo largo de la pieza completarían los abundantes espacios de transición a través de rectas, dibujadas o rehundidas, trazadas en distintas direcciones con objeto de romper la manifiesta horizontalidad de la obra.

Concluyendo el decenio, Espinosa se hallaba en una situación privilegiada. El taller formado junto a su marido y una antigua colaboradora, Isabel Rivera, sumaba encargos para algunas de las firmas más importantes del país; otras piezas de carácter más comercial se vendían en varias galerías sanjuaneras, caso de Botello o Cerromar II³³; y su implicación en las exposiciones organizadas por Manos le había hecho desarrollar una producción cada vez más personal. Obras como *Placa* formarían parte de las ediciones anuales de la Muestra Nacional impulsada por el ICP³⁴. La exhibición *Sculpture in clay from Puerto Rico/Escultura en barro de Puerto Rico*, que abrió sus puertas en el Museo de Bellas Artes de Springfield, le condujo nuevamente a pisar suelo estadounidense, mientras que, un año antes, el Salón Nacional de Cerámica de Argentina le concedería una medalla de plata³⁵. Esta activa participación en eventos internacionales estaba en sintonía con el espíritu seguido por el grupo

33. BENÍTEZ, Marimar. "Una obra maestra en la bahía".- *El Nuevo Día* (San Juan), 23 de noviembre de 1980, p. 14.

34. "LA Más Grande Muestra Nacional Pintura y Escultura".- *El Mundo* (San Juan), 2 de septiembre de 1977, p. 5-C.

35. BENÍTEZ, Marimar. "Una obra maestra...", op. cit.

liderado por Suárez, quienes, desde inicios de los setenta, habían buscado en esos certámenes el mejor modo de confrontar sus creaciones con las de artífices de otras latitudes. Dentro de los mismos sobresaldría, con entidad propia, el célebre *Concurso Internacional de la Cerámica Contemporánea* de Faenza³⁶, donde al celebradísimo galardón de Ana Delia Rivera³⁷ seguiría, en 1980, la medalla de oro obtenida por Espinosa con *Envuelta*³⁸. Recogida en el interior de una vasija como si ésta formara parte de su cuerpo, el personaje femenino que protagonizaba la pieza, de rostro alargado apoyado sobre una de sus manos, aparecía meditativa, coronada por una suerte de sombrero cuyo pliegue tapaba un ojo. La originalidad de la propuesta, además del nexo entre lo formal y lo conceptual, sería una de las motivaciones que originó la decisión del jurado³⁹, prosiguiendo la sucesión de premios en la ciudad italiana por parte de los ceramistas de Puerto Rico. Por último, la apertura de Casa Candina junto a Suárez, Hambleton y Hogan vendría a poner el broche de oro al inicio de la década.

Una nueva comisión, esta vez para el recinto de oficinas que la empresa Bacardi había erigido en Cataño⁴⁰, conllevaría una vuelta de tuerca a las obras efectuadas hasta el momento. Calificada como “una obra maestra en la bahía”, el flamante mural, fechado en 1980, sería encargado por intermediación de Jorge Cancio, Bill Boydston, Edna Rosas, Julio Wright, y los arquitectos Toro y Ferrer⁴¹, quienes, con anterioridad, habían mantenido una cordial relación profesional con el matrimonio argentino. Como en otros trabajos precedentes, el tema central se sustentaría en el paisaje insular, más teniendo en cuenta que estas facilidades de la conocida industria de ron se ubicaban muy próximas a la bahía de aquél municipio, lo que, sin duda, serviría de inspiración a la pareja. En esta ocasión, la disposición apaisada, interrumpida por un semicírculo y el pico saliente de un triángulo, sería

36. Hay que tener presente que Manos llegaría a enviar una participación oficial a dicho certamen. Véanse las pp. X-X de este trabajo.

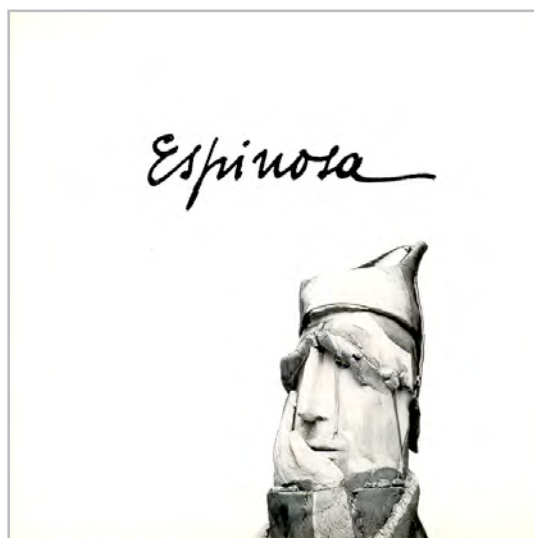
37. Ya tuvimos ocasión de abordar las repercusiones de ese galardón. Véanse las pp. 121 y ss. del capítulo 3 de este trabajo.

38. Una breve reseña de este premio apareció en BOTHWELL DEL TORO, Frances M. “Susana Espinosa”, *Plástica*, 6, diciembre 1980, pp. 9-10. Igualmente, “GANA en Faenza Susana Espinosa”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 13 de agosto de 1980, p. 58.

39. *38° Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte – Faenza*. Faenza: Comune di Faenza, 1980, p. 14.

40. BENÍTEZ, Marimar. “Forma, color y espacio en...”, op. cit, p. 11.

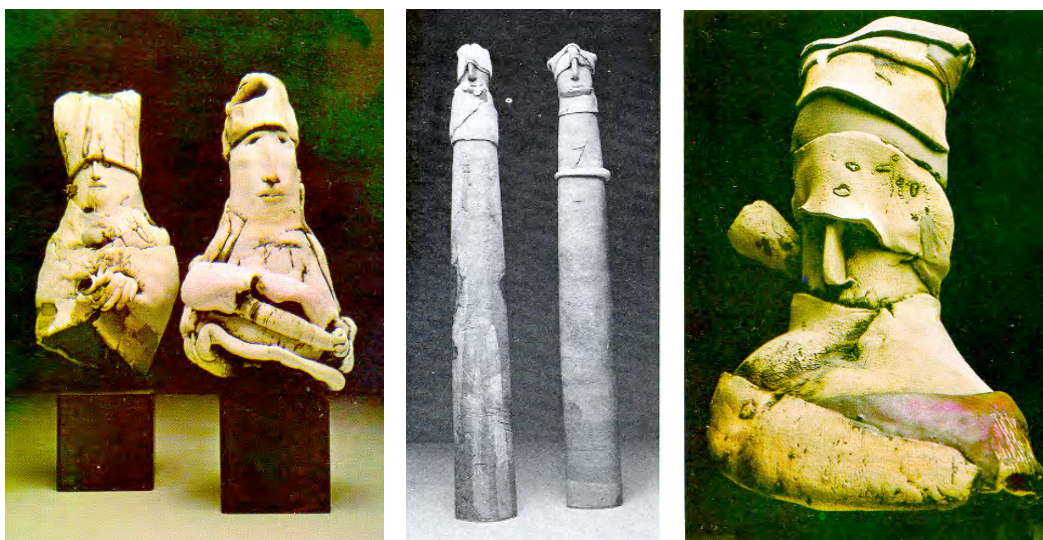
41. BENÍTEZ, Marimar. “Una obra maestra...”, op. cit.



contrarrestada a través de tres franjas perpendiculares de diversa anchura que, en conjunto, entablaban un diálogo con las líneas del edificio. A lo largo de su superficie, los distintos elementos del panorama puertorriqueño se sucedían con un uso de lenguajes de gran variedad: la caña de azúcar, por ejemplo, aparecía sugerida mediante planchas con relieves que recogían distintas líneas de vainas, de las que brotaban múltiples limbos a ambos lados mirando arriba y abajo; otras placas evocarían el oleaje característico de esta entrada al mar, en las que el volumen adquiriría mayor espesor con la ayuda de brotes ondulados reconocibles por su color azul; al igual que en Manatí, la figura humana se revelaría por medio de siluetas dispersas, si bien ahora se hallarían difuminadas sobre una superficie blanca que contrarrestaba el ocre presente en las planchas alusivas a la montaña, de corte más abstracto gracias al óxido. Algunos esmaltes serían suministrados por soplete, alternando extensiones mates y brillantes que harían de este mural una de las piezas más representativas de la “integración entre las posibilidades coloristas del barro y su uso escultórico”⁴².

Frente a la monumentalidad de estas y otras creaciones ya comentadas, Espinoza tuvo ocasión de exponer un corpus de obras de menor formato en las que había estado inmersa al concluir los setenta. Así, doce años de incesante trabajo se vieron reconocidos con la apertura en abril de 1982 de *Susana Espinoza: Cerámicas*, en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), pasando, más tarde, al Museo de Arte de Ponce. Lejos de constituir una muestra antológica, treinta y una piezas, ejecutadas entre 1978 y 1982, daban debida cuenta de la evolución experimentada por la ceramista en el transcurso

42. Ídem.



14
15
16

de un breve lapso, exponiendo “la obra madura de una artista que sin duda ha llegado al dominio de su medio”⁴³. La mayoría de ellas habían sido construidas a partir de planchas, a excepción de un par realizadas en torno y siete platos moldeados, constituyéndose en cuatro grupos distintos: cabezas, formas cilíndricas, otras envueltas en vasijas, y bloques con rostros efectuados en relieve⁴⁴. La verdad es que el vocabulario empleado apelaba de manera directa a un mundo rebotante de seres fantásticos, “de personajes recónditos”, que parecían salir de la mente de su autora para acechar la intuición del espectador. Tal era el caso de la serie *Personajes imaginarios*: portando una suerte de turbante sobre sus testas, dos bustos se apoyaban sobre esbeltos pedestales entrelazando los brazos alrededor de su torso; éste, atrapado por los complejos plegados de los ropajes que enfundaban a dichos individuos, parecía encorsetar tanto sus cuerpos deformados como sus particulares expresiones, caracterizadas por un acentuado hieratismo. Igualmente, *Figura I y II* repetía dicho modelo a partir de dos cilindros de perfil irregular, a modo de troncos, que se remataban por pequeñas cabecillas cubiertas por lo que simulaban ser telas plisadas; junto a ello, su hermetismo parecía aludir “a las formas escultóricas del antiguo arte egipcio y del periodo arcaico griego”⁴⁵. Las placas, por otro lado, supondrían una ruptura más radical con su producción primigenia: si, en primera instancia, habían predominado las composiciones sencillas ilustradas con colores brillantes, esta etapa se singularizaría por la utilización de tonos más apagados, que,

43. BENÍTEZ, Marimar. “Los personajes remotos y elegantes de Susana Espinosa”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 18 de abril de 1982, p. 10.

44. MORENO, María Luisa. “El mundo fantástico en...”, op. cit., p. 8.

45. PÉREZ RUIZ, José Antonio. “Cerámicas de Espinosa”.- *El Mundo* (San Juan), 30 de abril de 1982, p. 3-B.

tras un proceso más elaborado de preparación, habrían de dar un resultado más “sobrio y elegante”, el cual, simultáneamente, fomentaría la inherente inexpresividad de sus figuras.

Habría que esperar una década para que Espinosa llevara a cabo una nueva individual, esta vez en Casa Candina. Entre tanto, la artista no sólo había dedicado sus esfuerzos a las clases impartidas en la casona de Condado sino que, también, la fabricación de platos y otros objetos con un destino más comercial ocuparían buena parte de su tiempo⁴⁶. Sin embargo, su participación en exhibiciones colectivas a nivel nacional e internacional sería constante a lo largo del decenio. Con Suárez, viajaría a Miami, donde tendría la oportunidad de intervenir en varios eventos organizados por la Netsky Gallery, caso de *5+2, Clay... Beyond the Vessel*, o *Ceramics: On and Off the Wall*, mostrando, en estas dos últimas, las piezas *El anhelo* y *El adivino*, respectivamente⁴⁷. Curiosamente, la directora de este espacio floridano, Harriet Netsky, había sido alumna de los cursos de Candina, por lo que, al embarcarse en la apertura de una galería especializada en artesanías contemporáneas⁴⁸, debió pensar en sus profesores de la isla como representantes significativos de este movimiento. Asimismo, aunque sin demasiada fortuna, continuaría conteniendo al certamen faentino en años ulteriores, del mismo modo que concurriría a otros concursos europeos como era el de Vallauris. El hecho de ser mujer y artista le conduciría a colaborar en las sucesivas ediciones del *Congreso de Creación Femenina*, impulsados desde el Recinto Universitario de Mayagüez de la UPR, en tanto su inclusión en la asociación Mujeres Artistas de Puerto Rico supondría, entre otros aspectos, la itinerancia de sus obras en exposiciones como *Mujeres Artistas: protagonistas de los ochenta*, que circularía entre el Museo de las Casas Reales, en República Dominicana, y el Museo de Arte Contemporáneo de la isla, ya en 1990⁴⁹.

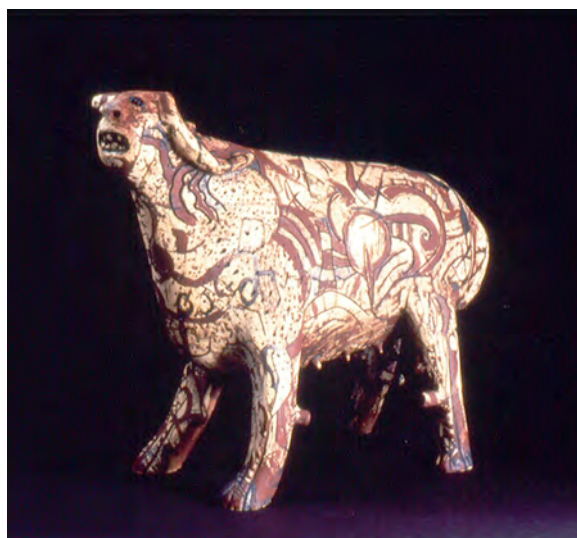
Pero esta incursión en solitario vendría a estrenar una etapa diferente en su trayectoria. Bajo el nombre de *Animalia*, la muestra constaba de quince piezas: cinco platos, ocho figuras tridimensionales, y dos placas-murales. Su título, justamente, encerraba la esencia de estas flamantes creaciones, que,

46. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

47. KOHEN, Helen L. “Handle with care: Fine ceramics”.- *The Miami Herald* (Miami), 22 de octubre de 1982. También, KOHEN, Helen L. “Galleries are in season”.- *The Miami Herald* (Miami), 8 de noviembre de 1985, p. 2D.

48. “ART is for everyone: The Spice of Variety”, *Where Miami*, June 1985, p. 6.

49. La obra de la ceramista mostrada en esta exhibición, así como su currículum vitae, aparecen reproducidas en *Mujeres Artistas: protagonistas de los ochenta*. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1990, pp. 40-41.

17
18

al contrario de lo efectuado a lo largo de los años ochenta, se centraban exclusivamente en la representación de una suerte de fauna imaginaria. Al respecto, la propia artista había realizado una auténtica declaración de intenciones: “Ellos fueron apareciendo. Primero, pájaros que perdieron su aspecto benigno, enojados y rebeldes, querían hacer oír su protesta. Luego llegaron los fuertes, cuadrúpedos desafiantes, se enfrentaron a los pequeños aparentemente indefensos. Ellos ni ganan ni pierden”⁵⁰. Este nacimiento casual se antojaba semejante a la germinación de sus criaturas humanas, que parecían brotar de su subconsciente revelando ademanes y semblantes marcados por gestos tales como la soledad, el enigma, la reflexión o la ironía. No obstante, más que por un universo signado por la fantasía, el nacimiento de estos animales estaría irremediabilmente marcado por el material con el que se habían llevado a cabo, pues sus historias, como señalaba Espinosa, “se dicen en barro y no en palabras”⁵¹.

El origen de estas singulares especies se hallaba en la labor diaria del taller, es decir, en la manipulación del material y, como consecuencia, las casualidades y los accidentes fortuitos surgidos a raíz de ella. La autora, curiosamente, afirmaba que ese arranque “comenzó en mis esgrafiados, rayados en el barro húmedo, en las planchas, los platos, en los murales”, añadiendo a esta labor la aplicación de óxidos, engobes y esmaltes que dotaban de una fuerte personalidad a cada uno de sus seres, calificados de “espontáneos, sueltos, escurridizos (...), solitarios, interrogantes, inquisitivos”. Frente a una posible planificación inicial de las piezas, el propio proceso

50. ESPINOSA, Susana. “Ellos fueron apareciendo”. En: *Susana Espinosa: Animalia*. San Juan: Casa Candina, 1991, s.p.

51. Ídem.

creativo iba liberando a estas criaturas de cualquier atadura previa, “creciendo en sí mismos”, ya que, como alcanzó a afirmar, “el esfuerzo de construcción me hace olvidar, por momentos, lo preconcebido”⁵². A este crecimiento en volumen se agregaban recursos a lo largo de sus superficies, caso de los citados esgrafiados, dibujos de diversa índole y la aplicación de colores mates con tonalidades suaves, si bien tales complementos no implicaban una ocultación de la auténtica naturaleza de los materiales, cuya metamorfosis al contacto con el fuego del horno constituía el secreto del resultado final.

El conjunto fue calificado como un “maravilloso zoológico”⁵³. Las placas de pared, *Subidas y bajadas*, *Preguntas y respuestas*, e *Historias de Animalia*, insistían en el hieratismo de sus personajes a través de perfiles pronunciados, recordando, en buena medida, “a la pictografía egipcia”⁵⁴. Las incisiones en estas piezas y en algunos de los platos venían a mostrar el particular universo de estas especies imaginarias, en el que tenían cabida tanto arquitecturas imposibles como paisajes visiblemente deformados. Pero, sin duda, dentro de la serie destacaban las formas escultóricas cuyos nombres, que se acompañaban de números consecutivos, daban título a la muestra. Compartiendo el hermetismo de sus compañeras de sala, algunas de estas bestias presentaban un acusado perfil que obligaba a una perspectiva frontal, discordando el tamaño de su cabeza, de formato muy reducido, con el del resto del cuerpo, especialmente sus patas alargadas. *Animalia III* y *Animalia V*, semejantes en su concepción, añadían delgados trozos de barro a su extensión a fin de conformar una suerte de cuernos que incorporaban un ligero relieve a su lomo. En ambos casos, descargarían su peso sobre pedestales “hechos y pintados por Espinosa, que repiten el colorido de la pieza de cerámica”⁵⁵. Aparte, *Animalia VI* rompía tímidamente ese esquema visual para mostrar la figura de tres cuartos, cuya superficie se hallaba ricamente ornamentada con punteados y trazos de diverso grosor que simulaban la piel de este animal a partir de texturas delineadas mediante incisiones. Como anotaba Susana, tales seres “son parte del juego, de mi necesidad de juego – me divierten, me hacen sentir que poseo un mito propio que alimenta el sueño diario que

52. Ídem.

53. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “El zoológico de Susana Espinosa”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 21 de abril de 1991, p. 12.

54. RODRÍGUEZ, Myrna. “Animals provide the theme in Espinosa exhibit”.- *The San Juan Star* (San Juan), 15 de mayo de 1991, p. 29.

55. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “El zoológico...”, op. cit.

nos mantiene despiertos”⁵⁶. Un sueño éste que conllevaría más variaciones alrededor de su lenguaje imaginativo.

Al éxito obtenido con *Animalia* siguió poco después una tercera muestra individual, *Cerámica reciente*, celebrada entre los meses de noviembre y diciembre de 1991 en el Museo de Arte e Historia de San Juan. Más modesta en cuanto a número de obras, Espinosa presentaba dos tipologías de piezas que, prácticamente, venían a resumir la evolución de los trabajos llevados a cabo hasta la fecha. Por un lado, los torsos derivaban de algunas creaciones expuestas en la Universidad de Puerto Rico casi una década antes, adquiriendo un protagonismo más acusado frente a los animales que habían prevalecido en el evento precedente. Estos entes se revelaban como enérgicos volúmenes en los que, con o sin cabeza sobre el tronco, una trama heterogénea conformaba una agrupación de signos y bosquejos que oscilaban entre lo abstracto y lo figurativo, sugiriendo “haber sido atrapados, más que liberados, en esta usurpación de la forma voluminosa”⁵⁷. Por otro, Espinosa dejaba traslucir su formación como pintora en composiciones donde se subrayaba el punto de vista frontal: un paralelepípedo recogía tanto en su silueta como en su interior diferentes formas geométricas, prestando especial atención a sus laterales. En ellos, pequeños fragmentos de barro reflejaban levemente elementos arquitectónicos dispares, caso de balcones o cornisas, sostenidos por inestables pilares situados en sus esquinas. Cuatro franjas longitudinales, ubicadas dos a dos a derecha e izquierda de la base, parecían otorgar cierta estabilidad al conjunto en tanto el centro de la pieza se hallaría ocupado por un rostro inescrutable que emergía en relieve sobre un conglomerado de líneas. De nuevo, tales personajes, que emergían en primera instancia como jeroglíficos casi inaccesibles para el espectador, obligaban “a seguir un laberíntico mundo –exterior e interior– que sólo cede un secreto a los que perseveran hasta el final, sin perderse o quedar encantados ante la magia de lo aparente”⁵⁸.

Especialmente significativa fue, asimismo, la elección de *Isla Recreada* para el Pabellón Nacional de Puerto Rico, erigido, en 1992, en el recinto de la Exposición Universal de Sevilla⁵⁹. La Compañía de Fomento había constituido

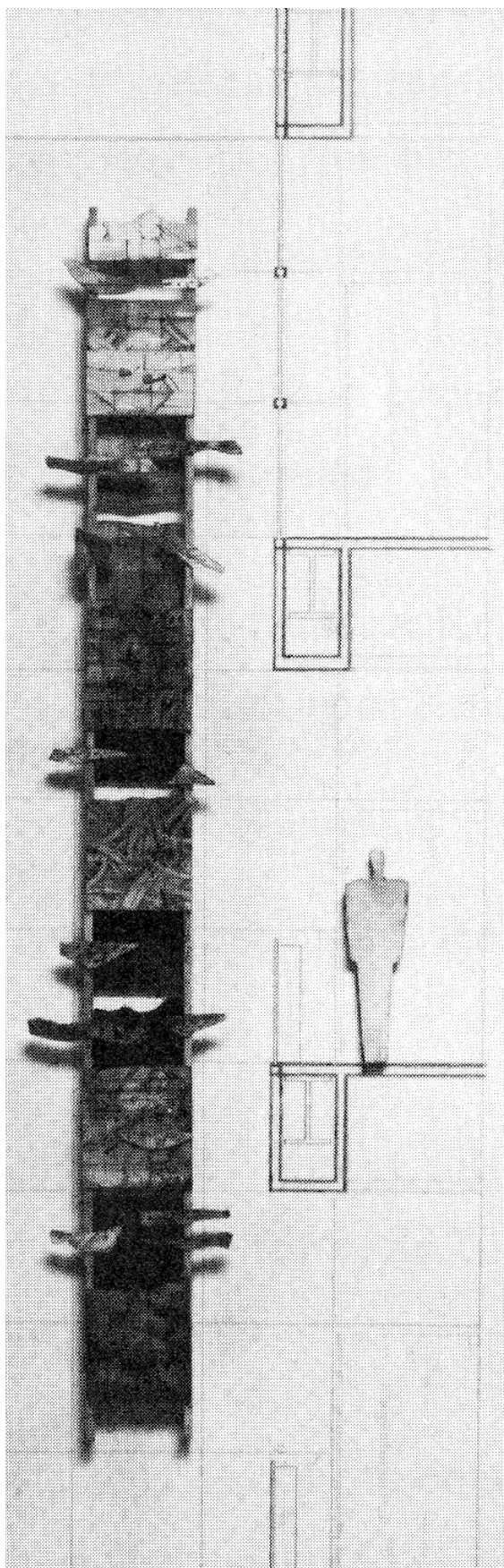
56. ESPINOSA, Susana. “Ellos fueron...”, op. cit.

57. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Susana Espinosa”. En: *Susana Espinosa: Cerámica reciente*. San Juan: Museo de Arte e Historia de San Juan, 1991, s.p.

58. Ídem.

59. “Ganadores del Certamen de Obras Permanentes del Pabellón”, *Pabellón Nacional*





un Comité de Obras Permanentes con el objetivo de seleccionar un conjunto de piezas que complementaran el inmueble de Segundo Cardona y que, al mismo tiempo, sirviera como un excelente muestrario de algunos de los artistas más destacados del país⁶⁰. De este modo, el 22 de agosto de 1991 se había producido una reunión de dicha comisión a la que también asistirían el citado arquitecto, Agustín Echevarría y Luis Agrait, integrantes del denominado Comité Conceptual de la Junta Consultiva encargada de todos aquellos asuntos relacionados con el edificio. En efecto, la deliberación no se hizo esperar, escogiendo sólo las propuestas de Pablo Rubio y Espinosa, que irían localizadas en la avenida que daba entrada al Pabellón desde la calle y en la escalera principal de éste, respectivamente⁶¹. Votada por decisión unánime frente a la proposición de Carmen Inés Blondet, la obra presentada por la

de Puerto Rico, Vol. 1, núm. 2, diciembre 1991, s.p.

60. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. "Navegando el laberinto": Ocho relatos para conocer la obra de Jaime Suárez". En: *Jaime Suárez: El laberinto de la creación*. Gurabo: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, 2015, p. 16.

61. 1991, agosto, 22. *Reunión de Comité de Obras Permanentes – Evaluación de Propuestas*; Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

argentina para el “relieve de pared D” se ofrecía sumamente apropiada para tal ubicación, puesto que, en palabras de Enrique García Gutiérrez, “trabaja en secuencia muy efectivamente en conjunto con la progresión del visitante”. Si bien este juicio era compartido por el resto de miembros, se manifestó la preocupación de que la persona que accediera al Pabellón “se enfrente a dos obras de cerámica en un área común”, haciendo alusión a *Topografía interior*, situada, como vimos, en el vestíbulo de recepción. La cuestión, no obstante, terminaría siendo zanjada por García Gutiérrez, quien consideraría que el mural de Suárez “será de una textura de cerámica muy diferente a la de la propuesta por la Sra. Espinosa”⁶².

A diferencia de las piezas de grandes dimensiones comisionadas por hoteles y farmacéuticas, *Isla Recreada* sobresalía por su formato marcadamente vertical, el cual, lógicamente, venía condicionado por su ubicación dentro del edificio. Su estructura estaba conformada por dos listones longitudinales, anclados al muro, sobre los que se colocaron una sucesión de placas instaladas a diversos niveles de profundidad. El paisaje puertorriqueño, nuevamente, se alzaba como protagonista absoluto del conjunto, un factor que se evidenciaba desde el mismo título de la pieza. De hecho, sería Espinosa la responsable de aportar algunas claves que ayudarían a la mejor comprensión de su discurso: “entramos a la Isla por mar, ascendemos, tocamos la tierra, los campos, el verde, la montaña. Sentimos el aire y el espacio... O por el contrario, descendemos, llegamos por el aire, luego la tierra y mar. Subimos o bajamos...”⁶³. Esta última referencia suponía, sin duda, una cita directa al hueco de la escalera que, en sentido helicoidal, acogía la pieza y que, simultáneamente, invitaba al espectador a recorrer con su mirada los diferentes estratos que componían ese horizonte en altura. Pero ahora los elementos de la naturaleza tropical no se encontraban reflejados de un modo explícito, como había ocurrido en el Caribe Hilton, sino que, con una visión más indeterminada, se sugerirían mediante la aplicación de colores a cada una de las planchas. De tal manera, azules, marrones, ocre, verdes y amarillos, entre otros, recrearían un conglomerado de gradaciones y matices que apuntaban a la riqueza medioambiental de la isla, recogiendo, en esencia, las experiencias vividas por Espinosa y Hogan desde su arribo a San Juan a finales de los años sesenta.

62. Ídem.

63. *Obras Permanentes: Isla Recreada* (<http://pabellon.smjegupr.net/obras-permanentes/>) (consultado el 12 de octubre de 2014). Actualmente, la obra se encuentra instalada en el Museo del Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. Una breve reseña de esa reubicación puede encontrarse en JACKSON, Rafael. “Isla recreada, arribada en el RUM” (<http://www.visiondoble.net/2015/06/15/isla-recreada-arribada-en-el-rum/>).

Desafortunadamente, la favorable acogida en la capital andaluza no impidió la clausura de la sede de Casa Candina, que cerraba sus puertas tras doce años de intensa acción cultural. Pese a la difícil determinación de poner fin a tan apasionada aventura, cabe reseñar que el cese de las actividades en la casona de Condado conllevó para la autora mayor disponibilidad de cara a desarrollar su obra, habida cuenta que las clases impartidas en aquella corporación, más sus trabajos comerciales en el taller junto a Hogan, habían absorbido buena parte de su tiempo. Algo antes, precisamente con su marido, tendría ocasión de exhibir cuatro piezas en *Cerámica*, una pequeña muestra coordinada por el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico entre mayo y junio en el edificio Centro Europa, ubicado en el barrio sanjuanero de Santurce. Se trataba de ocho trabajos presentados en base a una sencilla museografía, consistente en una serie de peanas blancas distribuidas a lo largo del vestíbulo que “producían un ambiente íntimo”⁶⁴. Los platos de Espinosa, pendientes de los muros, se caracterizaban por un tratamiento más plano de sus superficies, restando protagonismo a las incisiones habituales en otras creaciones precedentes. Un peculiar gusto por lo pictórico se vería reforzado mediante la aplicación de efectos similares a la acuarela e, incluso, por la incorporación de más viscosidad en los materiales con la intención de conseguir una superficie mate, lo que se completaría con la aparición de una imaginería basada en extraños animales cuyo protagonismo atendía a preocupaciones de forma, proporciones y color.

Otras exhibiciones se integrarían a la trayectoria de la ceramista entrados los años noventa. *Preferencia de artistas*, que conmemoraba el sesenta aniversario del Chase Manhattan Bank, incorporaría una de sus obras por iniciativa de Jaime Suárez⁶⁵; una colectiva instalada en el Museo de la Princesa, impulsada por la Compañía de Turismo de Puerto Rico, albergaba uno de los *Torsos* ya mencionados⁶⁶, mientras que, en la ciudad mexicana de Nuevo León, *Arte Cerámico entre 4* recogería una serie inédita de la autora titulada *Personala*. Igualmente, su compromiso con las libertades se pondría de manifiesto en 1999, a raíz de una subasta constituida por el Comité Pro Derechos Humanos con el objetivo de recaudar fondos para la liberación de presos políticos puertorriqueños, donde Espinosa incorporaría su pieza

64. RODRÍGUEZ, Myrna. “Small exhibit excellent sampling”.- *The San Juan Star* (San Juan), 16 de junio de 1992, p. 29.

65. “EFEMÉRIDE plástica y musical del Chase”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 7 de diciembre de 1993, p. 73.

66. COSS, Luis Fernando. “Al rescate de la belleza y la excelencia”, *Diálogo*, octubre 1994, p. 8.

*Y prohibida la nostalgia*⁶⁷. Esta persistencia ante la creación le condujo, igualmente, a continuar concurrendo en eventos internacionales, caso de las dos primeras ediciones de la *Bienal Barro de América*, que tendrían lugar en el Museo Sofía Imbert de Caracas y el Centro de Arte Lía Bermúdez de Maracaibo en 1992 y 1994, respectivamente, una muestra colectiva de la Vanha Kappalaisentalo Gallery, en la ciudad finlandesa de Porvoo, o la *I Trienal Mundial del Tile Cerámico Elit-Tile*, con sede en Santo Domingo, donde obtendría uno de los premios concedidos por esta emergente actividad⁶⁸, iniciada por el también ceramista Thimo Pimentel a través de la Fundación Igneri/Arte y Arqueología.

Con todo, un trabajo académico traería consigo la organización, en 1998, de la segunda exposición antológica de Espinosa. Tomando como arranque la efectuada dieciséis años antes en el Museo de Historia, Antropología y Arte, José Gilberto Roa, antiguo colaborador de Casa Candina y asistente de Maud Duquella en Galería Botello, había efectuado una investigación sobre la producción de la argentina para un curso de la Facultad de Humanidades de la UPR⁶⁹. Parece que la envergadura del proyecto empujó al Museo de Arte Contemporáneo a prestar su apoyo, fijando con ello no sólo una cita indispensable para cualquier amante de la cerámica sino, también, la celebración perfecta del décimo aniversario de vida de esta institución⁷⁰. El comisariado corrió a cargo de Roa, Bernardo Hogan y la propia autora, quienes dejaron a un lado los decenios iniciales en la isla y seleccionaron obras realizadas entre 1982 y 1997. Espinosa, de hecho, no la consideraba una retrospectiva per se, ya que “muchas obras que deberían estar no están porque soy un poco desorganizada y desconozco dónde están esas piezas o cuándo las hice”⁷¹. De tal modo, la muestra, titulada someramente *Susana Espinosa: cerámica 1982-1997*, albergaría en las salas de la antigua Escuela Labra setenta y nueve creaciones que comprenderían platos, placas, vasijas y figuras, respondiendo en su conjunto, según García Gutiérrez, “a dos géneros, uno parietal y el otro escultórico”⁷².

67. “SE unen por los 15”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 22 de agosto de 1999, p. 79. Igualmente, “EN beneficio de los prisioneros políticos puertorriqueños”, *Diálogo*, septiembre 1999, p. 37.

68. (<http://elit-tile.net/es/index.php/elit-tile-1999>) (Consultado el 29 de abril de 2015).

69. ROA, José Gilberto. “Cómo nace esta exposición”. En: *Susana Espinosa: cerámica...*, op. cit.

70. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Sueños cifrados...”, op. cit., p. 67.

71. Ídem.

72. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Susana Espinosa: Soñando despierta”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 3 de mayo de 1998, p. 7.

21
22

De las mismas resaltaba *Silla: arte-objeto*, la cual había sido encargada por la firma de abogados McConnell Valdés en 1993 para su sede de Hato Rey⁷³. De formato mayor al habitual, su diseño se basaba en la confrontación de las distintas partes que la componían: las verticales se hallaban fundadas tanto en un largo respaldo que descansaba sobre el suelo, cuyo remate recogía un tímido frontón semicircular sostenido por columnillas, como en sus dos únicas patas, localizadas exclusivamente en la zona delantera; igualmente, un travesaño horizontal, de gran ondulación, recorría aquéllas de lado a lado a la par que un asiento sumamente amplio se abriría hacia el espectador. Si el único brazo de la *Silla* imitaba la suave curvatura del citado travesaño hasta alcanzar la trasera del respaldo, el otro, curiosamente, sería sustituido por una de las imaginativas criaturas de la artífice, sustentándose, sonriente, en la zona superior de una de las patas. La rigidez de su espalda se acentuaría mediante la pintura ubicada en su interior, en la que se vislumbraba una frondosa vegetación que se desarrollaba en altura acompañada de montañas construidas a través de triángulos. A tal repertorio de recursos tridimensionales se añadirían otros ligados al muro, caso del tríptico *De conversaciones y paisajes D'autre fois*. Consistía en tres placas cuadradas de cerámica enmarcadas en madera, donde la superficie fue utilizada por Espinosa en su totalidad: las cabezas de sus personajes humanos y los cuerpos animales que las rondaban se expandían indistintamente por plancha y marco, en tanto las gradaciones de color y ciertas transparencias envolverían a esos seres en un ambiente de ensueño que iba más allá de “la realidad anecdótica”⁷⁴. Similar en su concepción son *Dentro del cuadrado mágico*, que presenta un delicado bajorrelieve en el que se enfilan criaturas de origen fantástico, o *Mural de historias*, una de las piezas

73. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

74. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Susana Espinosa: Soñando...”, op. cit.

que, concluyendo la década de 1980, sentaría el precedente inmediato para el desarrollo de esta tipología de placas.

No hay duda de que, a la entrada del flamante milenio, el estatus de Espinosa en la escena artística de Puerto Rico se encontraba más que consolidado. Los numerosos murales ejecutados junto a su esposo, su papel fundamental al frente de Candina y la suma de actividades impelidas desde este colectivo, más las exhibiciones individuales realizadas a lo largo de los noventa, la habían ratificado, en buena medida, como uno de los nombres imprescindibles de la cerámica insular. Una nueva exposición, *A lápiz*, inaugurada en la Galería Botello el 28 de septiembre del 2000, vendría a ratificar la versatilidad de la autora, que se enfrentaba esta vez al reto de la creación armada solamente con papel y aquella barra de grafito⁷⁵. No obstante, otro trabajo de distinta índole ocuparía la mayor parte de su tiempo en el taller. La alcaldesa de San Juan, Sila M. Calderón, había lanzado un proyecto de arte urbano en el municipio con la intención de “embellecer los centros urbanos y reintroducir el arte en la vida diaria de la capital”⁷⁶. A tal efecto, el consistorio publicó una convocatoria en la que se instaba a los “escultores y artistas del País” a que participaran, congregando, en paralelo, a un Comité Asesor formado por directores de museos, críticos, arquitectos, empresarios, y altos cargos del ayuntamiento, cuya misión consistiría en la selección de los ganadores⁷⁷. El éxito de la proposición se manifestaría en las ciento cincuenta propuestas presentadas, de las que sólo se elegirían veinticinco que serían colocadas en distintos puntos de la capital entre 1999 y el 2000, integrándose dentro de la colección del Museo de Arte e Historia de la ciudad⁷⁸.

La evaluación de las piezas se fundamentó sobre tres criterios o “categorías”. Si bien el primero consistió en las obras “avaladas para los lugares para los cuales el artista las planteó”, el segundo apostaría por otras “de igual valor estético” que debían ser reubicadas de los enclaves “originalmente propuestos por el artista”, tras considerar previamente con éste el nuevo emplazamiento. El tercero, por su parte, recogería aquellos

75. “ESPINOSA y Millán”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 24 de septiembre del 2000, p. 102.

76. [s.f.], [San Juan]. *Proyecto de Arte Urbano*; Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (en adelante, A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.).

77. Dicho Comité estaba formado por Myrna Rodríguez, Luis Hernández Cruz, María Emilia Somoza, Miguel Antonio Ferrer, José Toro, Gonzalo Ferrer, Miguel Rodríguez Casellas, Paquita Vivó, y Juan Vaquer. Véase Ídem.

78. Ídem.

23
24

trabajos comisionados para esos espacios que habían quedado libres a consecuencia de que los proyectos recibidos para los mismos no habían llenado las expectativas del Comité y el equipo municipal⁷⁹. A este último grupo pertenecía *Muro habitado*, un mural firmado por el matrimonio argentino, y localizado en el primer piso de la Casa de Cultura Ruth Hernández Torres, en Río Piedras. Dicho edificio, conocido como “La Casona”, había sido salvado de la piqueta por esa conocida profesora, quien había denunciado en repetidas ocasiones la necesidad de recuperar el patrimonio urbano de aquél territorio. Esta labor en defensa del legado histórico se vio reconocida post mortem con el nacimiento del mencionado centro cultural, que por disposición de una ordenanza municipal sería bautizado con su nombre⁸⁰.

Lógicamente, la circunstancia de ser un inmueble histórico condicionó el diseño de la pieza y, con él, su instalación final. En origen, Espinosa había ideado un conjunto de secciones que irían fijadas directamente a la pared, continuando el esquema de corte bidimensional seguido en otras obras similares. Sus intenciones, sin embargo, pronto se vieron frustradas: los responsables de la rehabilitación comunicaron a la autora la imposibilidad de alterar la fisonomía del muro, puesto que se trataba de un elemento patrimonial y, al estar protegido legalmente, cualquier intervención sobre él resultaba inviable. Ante tal panorama, la artista se vio obligada a replantear la obra, lo que le condujo al levantamiento de un muro exento de cemento

79. 1998, diciembre, San Juan. *Anuncio de selección de esculturas*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

80. Ordenanza núm. 16, Serie 2000-2001, Municipio de la Ciudad Capital de San Juan Bautista. *Para denominar con el nombre de profesora Ruth Hernández Torres, a la casa de cultura de Río Piedras, ubicada en el 1151 de la Avenida Ponce de León esquina Calle Georgetti, en el centro urbano de Río Piedras.* (www.lmsj.org/OrdA/2000-01/O2000-0116.pdf) (Consultado el 31 de marzo de 2015).



25

que, simultáneamente, permitiría la circulación de los visitantes a lo largo de sus dos caras⁸¹. En su frente, Espinosa dispersó siete paneles longitudinales de cerámica pigmentada, que albergaban en su superficie altorrelieves con figuras humanas, una vegetación asentada en árboles y raíces, y perfiles de algunos de sus característicos animales, dejando placas de transición recubiertas con rectas hacia derecha e izquierda, de manera similar a otros murales ya indicados. Esta peculiar comunidad de barro se erigía como un espejo en el cual se reflejaba la propia sociedad que convivía día a día en Río Piedras. Y no sólo eran elementos vivos los que habitaban ese tabique, sino que la arquitectura en la que se apoyaban cobraría también un especial protagonismo: los huecos diseminados por la pared comunicarían sendos frentes de la obra, abriendo una vía de conexión entre anverso y reverso. En éste, justamente, dibujó una serie de líneas dispersas sobre el material fresco, así como el nombre de la promotora del centro, al mismo tiempo que placas de formato reducido mostrarían los peculiares rostros inexpresivos de su autora. En un gesto que recordaba inevitablemente lo sucedido con el *Tótem Telúrico* de Suárez, la pareja pediría a los obreros encargados de la rehabilitación del edificio que les entregasen aquellas piedras y restos originales que hallaran durante dichos trabajos, que agregarían posteriormente al interior de las ventanas que servían de conexión a ambos flancos del muro⁸².

El acento horizontal que había predominado en la producción muralística de Espinosa fue contrarrestado con la erección de *Torre Mural* en 2003, enmarcada dentro del *Proyecto de Arte Público de Puerto Rico* puesto en marcha por Sila M. Calderón al ser elegida gobernadora del Estado Libre

81. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

82. Ídem.





27

Asociado. Siguiendo el espíritu de la iniciativa homónima promovida en San Juan, la líder popular amplió su radio de proyección a distintos puntos de la isla, abarcando “la costa, la montaña, los festivales urbanos, los talleres comunitarios, la infraestructura, el Tren Urbano y los espacios vacíos”. Está claro que se perseguía “proyectar a Puerto Rico como centro y baluarte de la actividad artística”, factor éste que permitiría, asimismo, “a los turistas y visitantes conocer y apreciar nuestro arte, además de constituir un legado para los puertorriqueños”⁸³. La obra de Espinosa se dispuso en el parque Luis Muñoz Rivera de la capital, eligiendo intencionadamente un tramo poco frecuentado de esa zona verde, cercano a la carretera. Al respecto, la artista afirmó: “En esta ocasión todo fue distinto porque generalmente a ti te dan la ubicación y tú tienes que ponerte a pensar qué vas a crear para ese espacio, pero contrario a otras veces, aquí yo sabía lo que quería hacer y entonces buscamos el sitio”⁸⁴.

En efecto, su torre combinaba la cerámica con el acero corten, un material empleado habitualmente en arquitectura y que aportaba diversos puntos de vista al ir cambiando su color con el paso del tiempo. Es evidente que, como había ocurrido con piezas anteriores, Espinosa perseguía introducir al espectador en su universo personal mediante diferentes lecturas que, en sentido ascendente, vendrían a culminar en una figura femenina que coronaba la estructura. De hecho, la propia configuración de la pieza sugería, según la autora, “una experiencia íntima al entrar visualmente a los espacios

83. RIVERA MARRERO, Mildred. “Millonario proyecto de arte urbano”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de enero de 2002, p. 72.

84. VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. “Una torre emplazada entre árboles”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 24 de noviembre de 2003, p. 23.

pequeños, en contraposición con el gran espacio del parque, de las avenidas circundantes y del horizonte”⁸⁵. De este modo, las placas, de tamaño variable y ubicadas en distintos puntos de las dos planchas de metal, se establecían como referencias al paisaje por medio de fragmentos abstractos que dejaban vislumbrar “texturas, formas y expresiones diferentes y únicas”. Junto a ello, se localizarían un conjunto de escaleras a lo largo de sus perfiles, sobre las que se ubicaron unos personajes en sombra a fin de insinuar “diversas escalas y un recorrido imaginario e imposible”, en tanto las aberturas dejadas entre las láminas de acero le otorgarían al conjunto una transparencia que, además de omitir cualquier atisbo de rotundidad, lo integraba armónicamente dentro de aquel enclave. *Torre Mural*, pues, se cimentaba como un componente más del parque, signado por su multiplicidad visual, pudiendo “servir como comienzo o final del parque, como pieza que incorpora un sector y su entorno, o como referencia a Puerta de Tierra”⁸⁶.

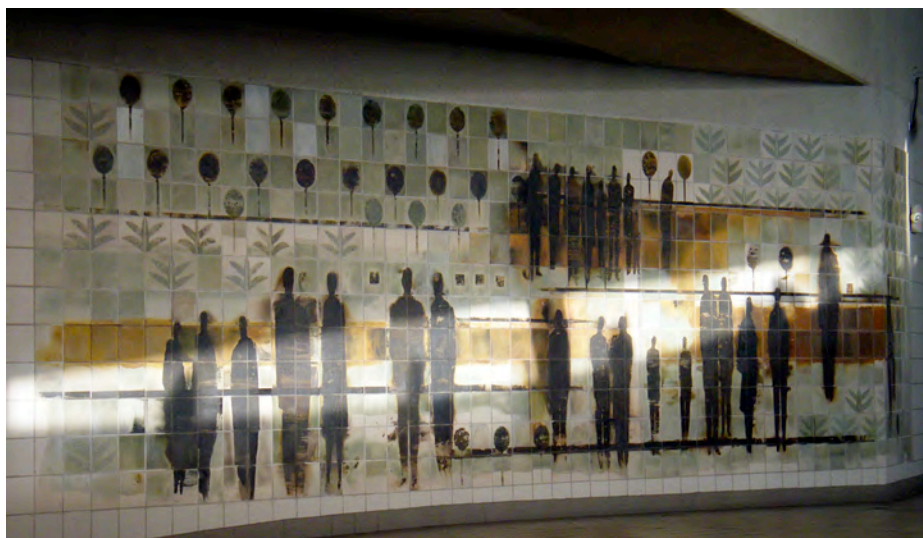
La segunda comisión llevada a cabo para el *Proyecto* impelido por la gobernadora se llamó *Encuentros Fugaces*, y fue instalada, en 2005, en la estación Hato Rey del Tren Urbano de San Juan. Tanto ésta como el resto de obras que ornamentaban las dieciséis terminales perseguían instaurar “un espacio de miradas. Cada una de ellas busca combatir el desarraigo y sacar al viajero de la apatía”⁸⁷. En esta ocasión la ubicación no fue seleccionada por la argentina, sino que se le consignó una amplia pared situada justo al lado de una de las escaleras mecánicas que bajaban desde el andén hasta el nivel de la calle. Tal localización, sin duda, serviría de punto de partida para la concepción de la pieza. Al utilizar las mismas losetas que recubrían por completo el muro, Espinosa planteó una composición apaisada de modo que no se interrumpieran esos múltiples paños de azulejos, dándole continuidad a través del propio material. La alta afluencia de pasajeros que pasaban diariamente por ese sector, además de la naturaleza del tren como medio de transporte, inspiraron la composición: “El tren lleva y trae, transporta a otros entornos y otras perspectivas. Dentro de sus vagones el pasajero, distraído o atento, se desplaza a otras localizaciones, guiado por la mano segura de un conductor invisible. Una humanidad anónima viaja en tren. Se congregan en encuentros efímeros, fugaces o prolongados, en ritmos cotidianos”⁸⁸. Parte

85. Ídem.

86. Ídem.

87. TRELLES HERNÁNDEZ, Carmen M. “Viaje visual por el tren”.- *Primera Hora* (San Juan), 13 de enero de 2005, p. 61.

88. *Proyecto de Arte Público de Puerto Rico* (http://www.artepublicopr.com/html_espanol/ambitos/tren_urbano/hato_rey/index.htm) (consultado el 2 de enero de 2015).



28

de esa multitud era la que transitaba a lo largo de la superficie de la obra: las sombras de sus personajes, semejantes a las de otros murales como el de Bacardi, aparecían en distintos planos de profundidad que creaban una sutil perspectiva. Mientras tanto, al fondo, la repetición de una esquemática arboleda sugeriría el movimiento provocado por la velocidad de los vagones, resaltado, al mismo tiempo, por gruesas franjas de color y líneas más gráciles que se extendían de lado a lado proporcionando una percepción cinética.

Un año antes, una exposición en el Museo de Arte Latinoamericano de Long Beach, en el estado de California, dio a la artista la oportunidad de repetir la experiencia de exhibir su trabajo en Estados Unidos. Bajo el comisariado de Eliud Alvarado y Idurre Alonso-Penate, se presentaron las creaciones de Margarita Checa, Isabel de Obaldía, Patricia Waisburd “Peschel”, y Espinosa, que representaban a Perú, Panamá, México, y Puerto Rico, respectivamente, con el objetivo de abarcar las cuatro zonas en las que se divide América Latina, o sea, sur, centro y norte del continente, incluyendo, aparte, al Caribe⁸⁹. La gestación del proyecto se dilataría tres años, que finalizarían con una selección de piezas con un notable “potencial didáctico”, comprometida con “ofrecer una mirada del arte latinoamericano contemporáneo, en una región geográfica de profundas raíces con el mundo hispanoamericano, de complejos problemas de identidad y valía”⁹⁰. De esta manera, *A Woman’s Touch* se constituía como un compendio de la escultura

89. ALONSO-PENATE, Idurre. “A Woman’s Touch”. En: *A Woman’s Touch: The sculptures of Margarita Checa, Isabel de Obaldía, Susana Espinosa, Pechel*. Long Beach, California: Museum of Latin American Art, 2004, s.p.

90. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “El toque femenino”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de mayo de 2004, p. 8.

llevada a cabo por algunas de las artífices más representativas de cada región, las cuales, además, guardaban ciertos puntos en común: el interés por la figura humana en un periodo “en que ésta sufre una resurrección artística”, así como la utilización de “materiales no convencionales” en su producción, más concretamente el papel, la madera, el vidrio y la cerámica⁹¹. En este último medio destacaban las obras de Espinosa, basadas en su serie bautizada *Personala*, un concepto de su invención compuesto por la unión de las palabras “persona” y “alas”, que, como anunciamos, había tenido ocasión de estrenar en México varios años antes. De esbeltas proporciones, tales personajes, calificados por su autora como “personas buscando alas”⁹², estaban contruidos mediante diversos fragmentos de barro, estabilizados en altura gracias a su encaje en delgadas varas metálicas. Es probable que sus dimensiones, algo mayores a las habituales, vinieran determinadas por la búsqueda que mencionaba, la cual, lejos de cimentarse sobre cualquier tipo de creencia religiosa, se dirigiría hacia la consecución de una mayor honestidad por parte del ser humano, ya que, al fin y al cabo, “todos queremos ser mejor”⁹³.

Cabe sospechar que la presencia de Espinosa en el Museo californiano motivara el interés de la Galería Couturier, en Los Ángeles, por exponer algunas de sus piezas. De este modo, entre abril y mayo de 2005 arrancaba *Appearance and Presence*, la primera incursión de la artista en este singular espacio que, poco después, acogería en sus muros a otros ceramistas puertorriqueños⁹⁴. Lo cierto es que la muestra albergaba la transformación sufrida por algunas de las tipologías usuales en su trayectoria: *Testigos silenciosos y asombrados*, por ejemplo, descubría un cuantioso número de cabezas en las que resaltaban las expresiones herméticas de sus semblantes; por su lado, *Presence I, II, y III*, vinculada, en buena medida, a la citada *Personala*, erguía a figuras muy semejantes a las descritas más arriba, sólo que con una mayor deformidad corporal al prescindir de sus brazos y minimizar las piernas de dichos seres a través de un delicado mástil. *Intimacy with blue*, igualmente, encerraba en su busto el inconfundible hieratismo de la argentina, calificado como “un enigma”⁹⁵, sosteniéndose sobre dos

91. Ídem.

92. FRITZ, Sonia. *Los Seres Imaginarios de Susana Espinosa*. San Juan: Isla Films, 1998, 21 minutos.

93. Ídem.

94. Tales serían los casos de Bernardo Hogan y Toni Hambleton, como veremos más adelante.

95. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Metamorphosis, Taxonomy and Mistery: The Creatures of Susana Espinosa”. En: *Susana Espinosa: Appearance and Presence*. Los Angeles,



29

protuberancias circulares que, a su vez, pendían de un tubo metálico que descansaba en un pedestal de madera. Pero el periplo de Espinosa al norte del Río Grande no acabaría aquí. Una de sus series, *Viaje por Tierra y Mar*, entraría a formar parte de *Beyond Shared Language: Contemporary Art and Latin American Experience*, una exhibición colectiva montada, en 2009, en la Society for Contemporary Craft de Pittsburgh, Pennsylvania. Compuestas por vasijas efectuadas con planchas, fue inspirada por los barcos de papel llevados a cabo por Brígida, su hija, cuyos gestos eran definidos por la artista como “simples y honestos”, equiparándolos a “la huella de la mano en objetos vernáculos o en la obra del artista consumado”. En definitiva, la sencillez de esas modestas embarcaciones que surcaban la superficie del barro establecía una de sus búsquedas primordiales, pues “expresan la esencia que desearía agregar a mi trabajo, grande o pequeño”⁹⁶.

La saludable relación entre Susana y Couturier animaría a la organización de una exposición conjunta con Toni Hambleton, titulada *Encuentro*, celebrada en los meses de junio y julio de 2013⁹⁷. Ambas vendrían a mostrar en ella sus creaciones más actuales, dando un paso más allá en la evolución de sus respectivos lenguajes plásticos. En el caso de Espinosa, este factor se vería reflejado en una mayor veracidad a la hora de abordar la cabeza humana. Frente a las deformidades que los habían singularizado, ahora los rostros presentaban rasgos más definidos, alternándose entre bustos de corte más tradicional y otros contruidos mediante estructuras rectangulares.

California: Couturier Gallery, 2005, s.p.

96. “SUSANA Espinosa”. En: *Beyond Shared Language: Contemporary Art and Latin American Experience*. Pittsburgh, Pennsylvania: Society for Contemporary Craft, 2009, p. 26.

97. GOLDNER, Liz. “Encuentro”, *ArtScene*, July/August, 2013, pp. 20-21.



30

Estos últimos, curiosamente, parecían retornar al espíritu de piezas como *Envuelta* al presentar el cuello de los personajes insertos en esos módulos, de manera que su cuerpo se adivinaba encerrado en aquéllos. Pero lo más destacado de la muestra sería el grupo llamado *L'ecole française*, compuesto por siete figuras femeninas que, a excepción de la más pequeña, se dividían en parejas en función de su tamaño. Formado por dos *mâîtresses* y las estudiantes bautizadas por Espinosa como Anita, Cecile, Suzanne, Lydie, y Fernande, seguían un esquema muy similar: los brazos, considerablemente alargados respecto al resto del cuerpo, se entrecruzaban a la altura de la cintura o, en su defecto, se apoyaban a los lados de la misma; con una testa muy reducida, repitiendo, en buena medida, el patrón visto en *Animalia*, sus aparatosos vestidos servirían como un lienzo blanco en el que Espinosa retrataría aisladamente algunos seres de su fauna imaginaria. De todas, sólo Fernande se engalanaría con el tontillo, sumándose con su mirada decaída al estado de reflexión que invadía el semblante de sus compañeras. Quizás fuera éste un fiel reflejo del pensamiento de la artista ante el proceso de creación con el barro, el cual, como había alcanzado a afirmar, “es siempre, un constante desafío”⁹⁸.

5.2 Bernardo Hogan: El triunfo de la vasija

Puede decirse que la inmersión de Bernardo Hogan en el universo de la cerámica estuvo marcada por la casualidad. Su formación nada tuvo que ver con el arte, y su familia, dedicada a la ganadería, no influyó lo más mínimo en este aspecto. Tampoco su trabajo primitivo tuvo vinculación alguna con la plástica. Sería, ciertamente, su encuentro con Susana Espinosa y su posterior

98. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

matrimonio los que asentarían las bases para su intensa dedicación al barro, la cual hoy, pese a sus 94 años, continúa ejerciendo en su taller sanjuanero de Miramar. A lo largo de poco más de cuatro décadas fue erigiendo un lenguaje propio, caracterizado por una excepcional predilección por la vasija y sus numerosas variantes, al que agregaría una reconocida pasión por la química y, por tanto, al mundo de los engobes y los esmaltes. Pero esta labor no se centró exclusivamente en la formulación de colores propios sino que, además, se concentraría en su faceta como docente, primero en la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan para, más tarde, volcarse por completo en las aulas de Casa Candina. Esas ocupaciones, sin embargo, no impidieron el desarrollo de un corpus artístico de gran solidez, expuesto en instituciones museísticas de países como Italia, Croacia, Francia, Venezuela, Estados Unidos, y que, como señaló Jaime Suárez, cautivaba “con su sencillez y elegancia”⁹⁹.

Hogan nació en Arrecifes, al norte de la provincia de Buenos Aires. Apenas tenemos noticias acerca de esta etapa inicial de su vida; sí sabemos, en cambio, que cursó estudios de meteorología gracias a la empresa de aerolíneas en la que trabajaba, ocupando posteriormente la gerencia de su sede en Trinidad¹⁰⁰. La estancia en esta Antilla Menor supondría un giro radical en su existencia: allí conocería a Espinosa, quien hacía una escala a su vuelta de un viaje a Nueva York, y contraería nupcias con ella en 1962. La pareja permanecería en la república caribeña hasta que Bernardo decidió abandonar su puesto y, aconsejado por un colega residente en Cuba, marcharía a la isla vecina de Puerto Rico. Junto a éste montaría un negocio de producción de medallas con pocas aspiraciones, ya que pronto tuvieron que cerrar debido a la inatención y una evidente falta de iniciativa empresarial¹⁰¹. Durante ese tiempo Hogan comenzó a leer libros sobre cerámica, interesándose sobre todo por la naturaleza de los materiales, o sea, sus compuestos y preparación.

Coincidió este momento con el arranque de las primeras incursiones artísticas de Espinosa en San Juan, cuyo proceso creativo era seguido muy de cerca por su marido. La inquietud de Hogan por aquel medio abarcaba una observación concienzuda de cada uno de los pasos dados por su compañera,

99. SUÁREZ, Jaime. “Bernardo Hogan: Vasijas vasijas...”. En: *Vasijas vasijas...*. San Juan: Casa Candina, 1984, s.p.

100. CANELLA, Sara. “La cerámica como punto de partida y de regreso”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de septiembre de 1988, p. 71.

101. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

fueran o no acertados, lo que le llevaba a la preocupación de saber cuáles habían sido las claves para alcanzar ese fin determinado. “Bernardo comenzó a interesarse incluso en mis fracasos”, afirmaría Susana, “y me preguntaba qué había hecho mal, porqué tal pieza se me había roto”¹⁰². Esa búsqueda fue compensándose mediante la adquisición de una vasta bibliografía relativa a lo que denominó “la materia prima”, el fundamento a partir del cual iría construyendo un ingente conocimiento autodidacta. A esa lectura, también, sumaría las clases de torno recibidas de mano de Frank DiGangi¹⁰³, director de Isla del Sol, una de las pocas fábricas que, aún en los setenta, continuaba sus operaciones comerciales en el país como antes lo habían hecho Puerto Rican Pottery y Caribe China.

Las verdaderas aportaciones de Hogan a los murales comisionados por el Caribe Hilton a Espinosa¹⁰⁴ no debieron ser, desde luego, especialmente relevantes. No hay duda de su participación en los mismos, al menos en el diseño de los medallones y en su instalación. Pero *La Tierra y El Mar*, las piezas de mayores dimensiones, aparecen firmados sólo por Espinosa y los esmaltes empleados en ambos trabajos eran comerciales, al contrario de lo que ocurriría en obras ulteriores. Por ello esta etapa, más bien, debió constituir lo que podríamos denominar el periodo de formación de nuestro incipiente artista: la teoría aprendida en los libros se veía complementada con el quehacer diario de su esposa que, de manera paulatina, se adentraba en los circuitos de la cerámica insular. La labor de ésta como jurado en los certámenes de la Asociación de Cerámica Artística y, principalmente, su adhesión al colectivo de la Galería Manos debieron tener valiosas repercusiones para Hogan. Es lógico pensar en su asistencia a la conferencia dictada por Daniel Rhodes acerca de la preparación de los barro¹⁰⁵, en este emblemático espacio del Centro de Convenciones, además de su fiel presencia en las constantes exposiciones celebradas en él. Estas y otras actividades, pues, ejercerían una influencia notable tanto en su concepción del medio como en el desafío que suponía enfrentarse a las formas en el torno, resueltas, al fin y al cabo, a través de una tenaz experimentación.

102. CANELLA, Sara. “La cerámica como punto de partida...”, op. cit.

103. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

104. Dichas obras fueron encargadas a través del diseñador de interiores neoyorquino Bill Boydston. Para una breve descripción de ellas véase BENÍTEZ, Marimar: “Forma, color y espacio...”, op. cit., pp. 11-12.

105. [1978], San Juan. *Rhodes y Manos en el Centro*; Archivo Jaime Suárez.

Se ha apuntado que en 1978 Hogan empezó a producir sus primeras obras, consistentes en “vasijas esmaltadas de gran sencillez y calidad”¹⁰⁶. En efecto, no es extraño que se decidiera a aplicar ese saber acumulado mediante una serie de piezas tridimensionales, más teniendo presente que a esas alturas del decenio el taller del matrimonio argentino funcionaba a pleno rendimiento. Contaban con la asistencia de Isabel Rivera, antigua colaboradora de Espinosa en la citada factoría de Hal Lasky, para la elaboración de los conjuntos de gran formato, por lo que cada miembro del equipo cumplía un papel muy específico: mientras Rivera manejaba las piezas de molde, la dedicación de Espinosa se centraba en los platos, esculturas, y diseños dirigidos a una venta más comercial, a los que se añadían, obviamente, la realización de murales. Éstos, según Hogan, requerían de una atención mayor al resto: “Cuando Susana diseña un trabajo a comisión son largas las horas que empleamos en discutirlo. Estos son trabajos cuyo planeamiento es de suma importancia, pues deberán ser instalados en áreas específicas”. Y, dentro de esa excepcionalidad, él jugaba un rol imprescindible dentro de lo que denominaba “mi mundo”, es decir, “el de la preparación del barro, de formulación de engobes y esmaltes”¹⁰⁷. De esos temas hablaría en un taller impartido en la mencionada Liga a finales de marzo de 1980. El programa ofrecería un total de cuatro conferencias con un denso ingrediente práctico, abarcando desde los pasos iniciales para ejecutar distintas variedades del material hasta el examen de las obras cocidas en el horno¹⁰⁸.

Pero el acontecimiento que dio a conocer el nombre de Bernardo Hogan en el ambiente artístico puertorriqueño fue el premio ganado en el célebre *Concurso* de Faenza en 1982. No se trataba, como vimos, del primer ceramista en obtener este prestigioso galardón: en 1979 Ana Delia Rivera había estrenado la victoria boricua en la ciudad italiana, siendo seguida por Espinosa y Jaime Suárez en las ediciones consecutivas de 1980-1981. El de Hogan consistió, concretamente, en la medalla de oro concedida por la Confederazione Libere Associazioni Artigiane Italiane de Milán, y el laudo del jurado resaltaría, entre otras virtudes, la “expresión, inventiva, exploración en el uso de los materiales, calidad de los esmaltes, oficio y relación con las

106. [s.f.], [s.l.]. *Bernardo Hogan*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

107. Ambas declaraciones han sido tomadas de HOGAN, Bernardo: “El taller de cerámica”. En: *Susana Espinosa...*, op. cit., p. 18.

108. “TALLER de Cerámica En Liga Arte SJ”.- *El Mundo* (San Juan), 20 de marzo de 1980, p. 10-B; “Taller de cerámica en la Liga de Estudiantes”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 19 de marzo de 1980, p. 60.



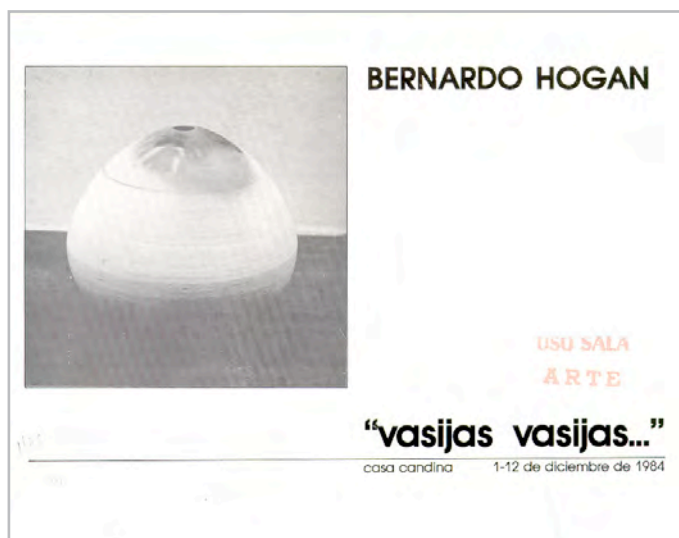
31

tendencias internacionales en el uso del barro”¹⁰⁹. Cinco fueron las piezas presentadas al certamen: tres vasijas y dos cuencos, herederos todos de un patrón similar fundamentado en la aparente sencillez de sus formas. En las primeras apostó por construcciones globulares y cilíndricas realizadas en el torno, con una boca estrecha, destacando en ellas unos blancos resplandecientes salpicados no sólo de lívidas manchas de color, sino de líneas centrales que delimitaban su superficie. Las segundas, por su lado, contrastaban con las anteriores tanto por la generosa amplitud de su zona superior como por la armonía del recipiente y la estrecha base que le servía de apoyo. Y, en ambos casos, se hacía patente un dominio de la técnica que iba más allá de la simple reproducción de referencias visuales.

Esa seguridad ante el proceso creativo debió conducirle a la organización de su primera exposición individual en diciembre de 1984, titulada *Vasijas vasijas...* y celebrada en Casa Candina. Apenas se conservan imágenes de esta muestra iniciática, pero son reveladoras las palabras con las que Suárez empezó el breve texto que acompaña al catálogo: “Las vasijas de Bernardo Hogan trascienden su funcionalidad sin negarla”¹¹⁰. No debe olvidarse que el supuesto uso de las obras efectuadas en cerámica había sido uno de los debates más encendidos de la plástica insular desde comienzos de los setenta, y esa cualidad “innata” justificaba, a ojos de muchos escultores, su carácter de arte “menor”. Aunque los miembros de Estudio Caparra y de Galería Manos consiguieron demostrar justamente lo contrario, todavía en los años ochenta esa polémica pervivía en el alma de algunos de esos

109. BENÍTEZ, Marimar. “El premio de Hogan”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de agosto de 1982, p. 38.

110. SUÁREZ, Jaime. “Bernardo Hogan...”, op. cit.



32

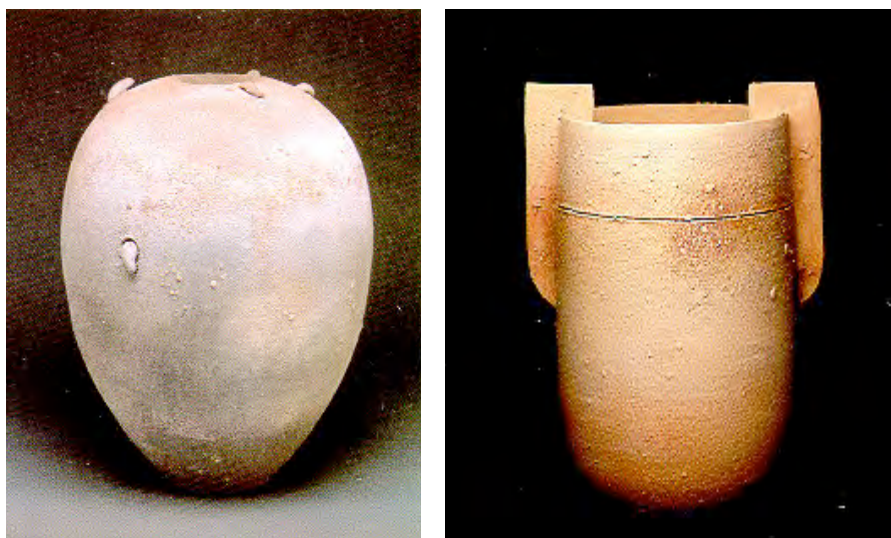
detractores¹¹¹. De cualquier manera las de Hogan eran piezas que, por su mera condición de recipientes, podían ser tomadas a simple vista como objetos utilitarios, pero Suárez nuevamente matizaba este y otros aspectos singulares: “No responden a una necesidad de crear vasijas; responden a un impulso estético que lo lleva a investigar formas cerámicas en el torno alfarero”¹¹². Ese aprendizaje “artesanal” que conllevaba la conocida máquina giratoria, en buena medida, motivaría en el artista una suerte de subordinación a su empleo más tradicional, asentado en la construcción de obras desde el interior hacia el exterior de sus formas.

Candina fue, asimismo, la receptora de su segunda exhibición, *Forma, textura y color*, inaugurada el 20 de abril de 1990. Tres conceptos éstos que desarrolló paulatinamente durante la segunda mitad del decenio anterior, en el cual su actividad había sido constante: participó en Faenza en 1984 y 1985, a lo que agregó un periplo por otras ciudades europeas, Vallauris y Zagreb, sedes de la *Bienal Internacional de la Cerámica Artística* y de la *Trienal Mundial de la Cerámica Pequeña*, respectivamente; sus obras se expusieron en las múltiples colectivas de ceramistas montadas en el Instituto de Cultura, el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, el Museo de Arte de Ponce, y otras instituciones culturales de la isla, además de en colectivas como *Art Under the Sun*, en Nueva York, o *La cerámica de Puerto Rico*, en Caracas¹¹³; y la sobresaliente producción de murales llevada

111. Al respecto, es de obligada consulta BENÍTEZ, Marimar. “Pablo Rubio: sobre el barro, la cerámica y la escultura”.- *El Reportero* (San Juan), 10 de septiembre de 1983, pp. 8-9.

112. SUÁREZ, Jaime. “Bernardo Hogan...”, op. cit.

113. Estas sucintas referencias pueden completarse en la página que el artífice posee

33
34

a cabo en colaboración con Espinosa debió copar, junto a la elaboración de platos más comerciales, gran parte de su tiempo. Tampoco hay que olvidar su faceta como profesor en las clases ofertadas en la casona de Condado: a su cargo quedarían, como era de esperar, las relativas al manejo del torno y la formulación de esmaltes.

La flamante muestra tomó la propia naturaleza de la vasija como punto de partida. Afirmaba Hogan: “La vasija de cerámica me ha interesado como elemento universal que ha sido utilizado en todos los tiempos como objeto utilitario, ceremonial o decorativo. Me atrae la idea de la vasija como símbolo de tradición, forma que guarda y contiene”. A lo que añadía: “El desarrollo de mis vasijas se fundamenta en el torneado y su relación con el círculo”¹¹⁴. Ambas sentencias reflejaban su preocupación por la pureza del diseño y su estructura, uniéndose una calculada previsión a la hora de elegir qué color destinaría a cada obra. El círculo, tal como apuntaba el artista, suponía el arranque del acto creativo, y el crecimiento de las paredes de barro mediante su giro en el torno se fundamentaba, en principio, sobre “formas simples, tradicionales y definidas”. Una vez levantadas, éstas serían transformadas mediante la incorporación de elementos planos, evocativos, en ocasiones, de partes comunes a estos objetos como eran, por ejemplo, las asas, semejantes a orejetas; o a través de lo que Hogan denominó “brotes del interior” y que sugerían la representación de “nacimientos”.

dentro del PROA (Programa de Asistencia al Artista), proyecto impulsado desde el Museo de Arte de Puerto Rico (mapr.org/en/museo/proa/artist/hogan-bernardo) (consultado el 2 de junio de 2013).

114. HOGAN, Bernardo. “Forma, textura y color”. En: *Bernardo Hogan: Forma, textura y color*. San Juan: Casa Candina, 1990, s.p.

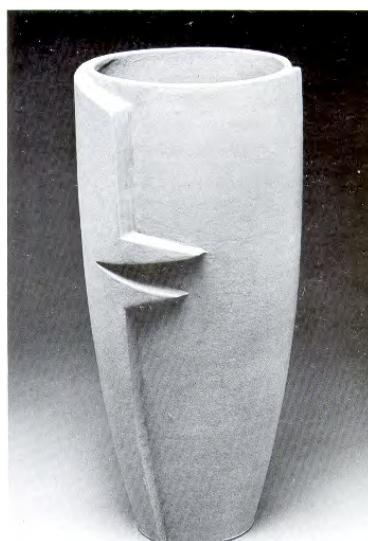
Sea como fuere, y a pesar de su presunta similitud, cada pieza constituía una entidad en sí misma calificada como “una línea de pensamiento”¹¹⁵: su autor las concebía como descripciones visuales de una memoria colectiva, enlazadas tanto al pasado como al momento presente, siendo él y sus contempladores los depositarios reales de esa cultura que las habían hecho persistir hasta la actualidad.

La recepción crítica de la exposición fue algo tibia, al contrario de lo que solía ser habitual en otras actividades de Candina. Se resaltaba la calidad técnica de Hogan ante el torno, pero, a la par, se reprobaba una falta de equilibrio entre los tres términos que daban nombre al evento. Frente a la destreza manifestada en la erección de las formas y el delicado tratamiento de sus caras, las tonalidades apagadas de las vasijas se consideraron fuera del contexto de un país tropical como Puerto Rico. El artífice, por otra parte, justificaba esa postura señalando que no deseaba “violar las superficies con tratamientos de mucho dramatismo y fuerza”, aludiendo a que sus obras debían ser “sanas, fuertes, sin parecerlo, que no deslumbren”, y evitando, así, “el uso de colores chillones”. Este recato formal, según Hogan, no implicaba un obstáculo a la hora de apreciar sus cualidades estéticas, pues sus trabajos constituían un “interesante portador de pasiones”. No pensó lo mismo el crítico Ernesto Ruiz de la Mata al preguntarse, no sin cierta ironía: “¿Qué pasiones serán estas? ¿Pasiones? ¿Cómo es posible tal afirmación cuando se manifiesta una actitud tan furibunda ante el color?”. Ni tan siquiera el resto de miembros de Candina se librarían de tales ataques: sus conductas “más bien atemperantes” vendrían a ser portadoras de un futurible “mal gusto” que, manifestaba Ruiz de la Mata, “no responde a nuestro entorno”¹¹⁶.

Doce piezas más fueron instaladas en el Museo de Arte e Historia de San Juan, entre noviembre y diciembre de 1991. Si, hasta el momento, había predominado en sus vasijas un modo de visión panóptico, ahora la propuesta de Hogan dirigía la mirada del espectador hacia puntos muy concretos de las mismas. A tal efecto introdujo distintas planchas a lo largo de la superficie del cono, de manera que cada lado ofrecía un aspecto diferente uno del otro. Esas adherencias, igualmente, presentaban rasgos claramente geométricos que brindarían ciertos atisbos de profundidad gracias a la superposición de planos similares; una escasa distancia dejada entre ellos aumentaría su carácter volumétrico. De nuevo, textura y color cumplieron un objetivo más

115. Ídem.

116. Todas las citas han sido recogidas de RUIZ DE LA MATA, Ernesto. “Formas, textura y color de Bernardo Hogan”.- *El Mundo* (San Juan), 6 de mayo de 1990, pp. 10-11.



35

complementario que protagónico: blancos, negros, o verdes se alternarían con caras rugosas, de apariencia casi rocosa¹¹⁷, que subrayaban su naturaleza artística lejos de cualquier funcionalidad cotidiana.

Tanto éstas como otras vasijas se incorporaron a una antológica dedicada al artista en esa institución de la capital, titulada *Bernardo Hogan. Cerámica: Obra en torno 1982-1995*. La exposición había surgido por iniciativa de Elías López Sobá, director del Museo, quien invitó al ceramista a reunir un modesto número de obras, “*quince o veinte*”, aunque, como apuntó el argentino, “la idea fue creciendo hasta convertirse en 71 obras, la mayor exposición de toda mi carrera”¹¹⁸. Diseño y montaje corrieron a cargo de Jorge Cancio, amigo del matrimonio y antiguo miembro de Manos, el cual seguiría una secuencia cronológica de la trayectoria del autor¹¹⁹. Casi en su totalidad, los préstamos se llevaron a cabo gracias a la generosidad de multitud de coleccionistas particulares, con la salvedad de algunas piezas fechadas a comienzos de los años ochenta que Hogan custodiaba en su domicilio, y otras pocas pertenecientes a entidades públicas y privadas¹²⁰. Esa mirada retrospectiva le permitió recapitular acerca de los logros obtenidos durante

117. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Bernardo Hogan”. En *Bernardo Hogan: Vasijas*. San Juan: Museo de Arte e Historia de San Juan, 1991, s.p.

118. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Testimonio de una pasión inagotable”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 15 de agosto de 1995, p. 63.

119. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Bernardo Hogan: Una lección magistral”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de septiembre de 1995, p. 13.

120. Todo ello, piezas y prestadores, aparece debidamente identificado en el catálogo de la muestra. Véase *Bernardo Hogan. Cerámica: Obra en torno 1982-1995*. San Juan: Museo de Arte e Historia de San Juan, 1995, p. 6.

tan breve lapso: el trabajo al lado de Espinosa desde finales de los sesenta, y su labor silenciosa, íntima, en el taller, se habían visto recompensados con un galardón de gran prestigio como el de Faenza; de ahí en adelante el reconocimiento de su producción en barro sería ascendente, siempre en consonancia con un lenguaje muy personal, en continua evolución, cuya vinculación al torno se destacaba por una fidelidad francamente encomiable. Señalaba el artista: “Ello no ha sido obstáculo para poder evolucionar dentro de este esquema y en obras de años recientes se puede percibir esta transformación, con formas que emanan y se desprenden del módulo central de la vasija”¹²¹.

Como mencionamos, esas variaciones ya se habían hecho evidentes en las obras expuestas a inicios de la década. Pero en esta ocasión no sólo haría recuento de sus hallazgos pasados sino que, junto a ello, aprovecharía la coyuntura para exhibir sus creaciones más recientes. Algunas, como *Conos con base*, mostraban dos de estas figuras con sus bocas completamente abiertas, insertas por su punta en el orificio central de una peana irregular. Se ha dicho al respecto que, desde ese apoyo, “la vasija es ‘elevada’ a un contexto puramente artístico”, factor éste que acentuaría, en buena medida, el papel jugado por la pieza como objeto exclusivamente estético, “una metáfora de sí misma, exenta de cualquier otro argumento interpretativo”¹²². Otras, caso de *Barrio Beatriz*, hacían hincapié en cuestiones de mayor carga conceptual. Hogan situó aquí una vasija invertida acompañada de pedazos de barro sin procesar provenientes de esa barriada, localizada en el municipio de Cayey, esparcidos por el pedestal. A manera de un bodegón cerámico, esta pequeña instalación se planteaba como “un reconocimiento a los materiales y a los procedimientos del arte del alfarero”¹²³. También, *Vasija trasladada* apostaría por superponer en ambas caras un fragmento de su corte longitudinal, mientras que *Vasija con planos* sumaba trozos puntiagudos en sus perfiles, semejantes a alas triangulares, lo que le otorgaba una perspectiva frontal eludiendo la multiplicidad de puntos de vista.

Su distanciamiento de las exigencias del torno se hicieron más patentes en sus dos siguientes exposiciones. La primera, *El óvalo en la vasija*, se inauguró en noviembre de 1998 en la Galería Botello, y constó de quince

121. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Testimonio de una pasión...”, op. cit.

122. Las citas provienen de MIRANDA, José David. “Bernardo Hogan y la vasija como forma significativa”. En: *Bernardo Hogan. Cerámica...*, op. cit, p. 11.

123. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Bernardo Hogan: Una lección...”, op. cit., p. 15.



36

piezas que desafiaban a la pureza de sus trabajos precedentes. Esta vez la construcción de tales obras no se basaba estrictamente en el giro de la célebre máquina: tras generar en ella una forma cónica o cilíndrica, Hogan la dejaba secar con el objetivo de dividirla en dos mitades; efectuado este paso suprimía el fondo de esas partes, y a continuación las moldeaba y enlazaba en función del diseño buscado¹²⁴. El proceso, de una aparente sencillez, otorgaba resultados diversos pero muy efectivos. Las dos paredes separadas eran unidas mediante una serie de delgados filamentos de barro que, simultáneamente, rehundían los espacios laterales obteniendo, de ese modo, la interrupción de su ritmo circular. Al diálogo establecido entre ambas fracciones se sumaba, asimismo, la incorporación de sus caras interiores, tratadas por el artífice como complemento o contraste de las exteriores a través de la aplicación de colores llamativos. Conseguidos éstos por una cocción a baja temperatura, la paleta consistiría en rojos, verdes, pardos y azules¹²⁵ de fabricación propia, suministrados a lo largo de sus superficies de manera compacta. Aparte, en otras piezas limitó aquélla fragmentación colocando una fina cavidad que ayudaría a enfatizar la esbeltez de estas sutiles creaciones.

Más contundentes serían las obras expuestas en *Sin Torno*, cuya apertura tuvo lugar nuevamente en Botello, en febrero de 2001. Decía Hogan: “Trabajando el barro en el torno alfarero, las posibilidades son limitadas y claras las restricciones. Cada giro del torno es una fuerza dinámica, inmediata, que exige pensamiento y acción al mismo tiempo.

124. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “El nuevo reto de Bernardo Hogan”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 13 de diciembre de 1998, p. 17.

125. Ídem.

37
38

Sin torno, el proceso de construcción se convierte en uno con más espacio para la concepción de la obra, ofreciendo tiempo para cambios imprevistos o planeados¹²⁶. Se refería, obviamente, al completo abandono de aquélla rueda a la hora de confeccionar tales propuestas, ya que su materialización partía del trabajo directo con la plancha. De ella surgiría una estructura casi plana, caracterizada por una suave curvatura en su centro y una boca notablemente estrecha, donde el color adquirió un mayor protagonismo: calificados como “pigmentación saturada” por García Gutiérrez¹²⁷, la calidad de esos esmaltes, preparados personalmente por el artista, sobresaldría por la variedad de sus gradaciones cromáticas. Esto le permitió acentuar aún más las texturas, y la posibilidad de presentar sendos lados de la vasija como entidades independientes. Se trataba, pues, de un procedimiento más racional, meditativo en esencia, aunque no tan alejado como pudiera parecer de esos gestos provocados por la fuerza del torno.

Pese a tales indagaciones, el regreso a su antiguo instrumental se antojaba inevitable. *Recent Works*, su primera incursión en solitario en los Estados Unidos, puso a prueba su capacidad de reinención. El conjunto expuesto en Couturier Gallery debió componer, de hecho, no sólo un ansiado retorno a la rotación mecánica sino la oportunidad perfecta de continuar desarrollando más variaciones a partir de su giro. El propio Hogan diría: “Volví otra vez al torno y sigo en él porque pienso que en

126. HOGAN, Bernardo. “Sin torno”. En: *Hogan: Sin torno*. San Juan: Galería Botello, 2001, s.p.

127. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Tres exhibiciones de cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de marzo de 2001, p. 9.

la vasija, si sobra, sobran formas. Siempre hay algo diferente en ella”¹²⁸. No hay duda de que la esbeltez de estos trabajos resaltaba sobre la marcada planitud de sus precedentes. La serie *Soft Vessel*, por ejemplo, mostraba un ligero ensanchamiento en la mitad del cono, delimitada en su arranque y en su remate por distintos trazos de pigmento. Esa “delicada falta de respeto por el eje central”¹²⁹ insistía, una vez más, en el recorrido circular de la obra, volviendo a enmarcarla en una visión panóptica que otorgaba igual importancia a cada uno de sus ángulos. *Tuscany*, por el contrario, repetiría modelos ya conocidos: a un menor espesor en sus frentes le añadiría una textura enriquecida con los tonos anaranjados presentes por su extensión. La muestra, clausurada en mayo de 2005, podía leerse como un capítulo más dentro de un complejo itinerario artístico, singularizado, por encima de todo, por su fidelidad y un firme compromiso hacia la vasija, considerada por Hogan, en definitiva, como “la base de la cerámica”¹³⁰.

5.3 Toni Hambleton: modelar el recuerdo, evocar la memoria

La Escuela Madame Lucchetti se sitúa a la entrada de Condado, una de las zonas residenciales más representativas de San Juan. Su edificio, de un suave amarillo que contrasta con el oscuro verdor que recubre ventanas, cornisas y puertas, se alza discretamente sobre un horizonte plagado, en su mayoría, de construcciones de múltiples pisos. A su lado, una pequeña isleta distribuye los carriles de ida y vuelta por los que, a diario, cientos de automóviles entran y salen de este sector, si bien un acerado permite al transeúnte rodearla e, incluso, protegerse del sol gracias a la sombra de un árbol centenario.

Allí, en su centro, una mujer trabajaba con cinco piezas de hormigón de casi cuatro metros de altura, dispuestas en fila una detrás de la otra, fijando a lo largo de las mismas distintos pedazos de cerámica. Igualmente, con el material todavía fresco, comenzó a escribir sobre la superficie de una de ellas. Un grupo de alumnos que acababa de terminar su jornada escolar sorprendió a la señora en acción, reprobándole que estuviera pintando en aquellas figuras enormes. “Bueno”, les dijo, “soy la artista. Miren, esta es la poesía que estoy poniendo aquí. Lo que quiero es esgrafiarla, pero

128. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

129. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Bernardo Hogan: A Maker of Ceramic Vessels”. En: *Bernardo Hogan: Recent Works*. Los Angeles, California: Couturier Gallery, 2005, s.p.

130. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014

con diferentes pensamientos, así que si quieren pueden venir a ayudarme”. Entusiasmados, los muchachos accedieron a la petición. Toni Hambleton había elegido varios fragmentos de un poema de Octavio Paz, *Hablo de la ciudad*, para perpetuar los versos del mexicano en los *Centinelas* que protegían el ingreso a esta parte de la capital. La mala gestión efectuada por la alcaldía del municipio a causa de ciertos cambios producidos en este proyecto impulsaría su decisión¹³¹. Sin duda, la palabra del Nobel fue tajante para ella a la hora de reivindicar un modelo urbano que encajara con la realidad diaria de las personas y su funcionamiento, no con los intereses políticos, por lo que sus vigilantes de concreto llegarían a transformarse en una suerte de guardianes de esa “ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras la soñamos”¹³².

Sin embargo, esta iniciativa no era más que el desenlace de una trayectoria que abarcaba decenios de dedicación a la creación artística. Oriunda de Ciudad de México, donde se formaría en su Escuela de Diseño y Decoración, la presencia de Hambleton en Puerto Rico se remontaba a diciembre de 1962. Procedente de Chicago arribó a la isla junto a su marido, Robert Hambleton, quien había aceptado una oferta para abrir una fábrica de interiores comerciales¹³³. Estos primeros años se habrían de caracterizar, en buena medida, por la búsqueda de un espacio propio en un lugar prácticamente desconocido¹³⁴. Por fortuna, muy pronto obtuvo un primer empleo en una guardería cerca de su domicilio, en Villa Caparra, donde impartiría clases de música y arte. A la par, dicha ocupación le permitió abarcar un notable círculo de amistades y, de hecho, una de éstas le llevaría a emprender diversas labores como diseñadora de escenografía y vestuario para la compañía Children’s Theater, dentro de un equipo compuesto por mujeres¹³⁵. La casualidad y sus circunstancias personales conducirían a Hambleton por derroteros inesperados: a raíz de la dislexia que padecía

131. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013. Igualmente, EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Ruinas creadas, ruinas imaginadas: Memoria e identidad en la obra de Jaime Suárez y Toni Hambleton”. En: MIRANDA, Eunice; RODRÍGUEZ-MATEO, Juan Ramón. *En los entornos contemporáneos: violencia, huellas, representación*. Sevilla: EnredARS, Laboratorio de las Artes, 2015, pp. 59-60.

132. PAZ, Octavio, *Árbol adentro*, Barcelona: Seix Barral, 1987, pp. 41-42.

133. HEYDRICH BLANCO, Teresita. “Lecciones de amor al arte”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 14 de julio de 2002, p. 61.

134. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

135. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Sensibilidad de lunas manifestadas en barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 21 de noviembre de 1993, p. 85.



39

su hija, ésta comenzará a recibir lecciones de Ginny Figueras¹³⁶ que, como vimos, daba clases de cerámica semanalmente, cuyo contenido se basaba principalmente en la decoración de moldes prefabricados.

El interés de Toni por el barro no se hizo esperar. Muy pronto comenzaría a frecuentar el domicilio de la norteamericana, compartiendo esas experiencias iniciales con otras alumnas como Maribel Toro o Rosita de Castro. De ahí, justamente, pasaría a La Casa del Barro junto a su mentora, donde recibiría una primera formación en torno a temas como la aplicación de esmaltes comerciales¹³⁷, entre otros. No obstante, el repentino fallecimiento de uno de sus hijos a su regreso de unas vacaciones familiares en México sumiría a Hambleton en un lógico estado de desconsuelo. Así, la vuelta a San Juan supuso un retorno al contacto con el barro, el cual, en esos momentos difíciles, suponía para la autora una salida hacia adelante. Durante uno de sus encuentros con Figueras, tuvo ocasión de admirar unos platos que ésta se hallaba cocinando en sus hornos. Al preguntarle por su creador, le respondió que “era Jaime, el hijo de Maribel”¹³⁸. Fue entonces que decidiría empezar a trabajar con Suárez en el taller que éste había instalado en el patio del hogar de sus padres.

El grupo reunido en Caparra alrededor del arquitecto había apostado, ante todo, por la experimentación. Jaime, ciertamente, poseía unas nociones básicas aprendidas con Alexander Giampietro en Washington, a las que se

136. HEYDRICH BLANCO, Teresita. “Lecciones de amor...”, op. cit.

137. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

138. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Sensibilidad de lunas...”, op. cit.

agregaría el breve periodo en el que estuvo en el Taller de Bellos Oficios de la Universidad de Puerto Rico. Pero las indagaciones efectuadas en su espacio de trabajo serían completamente diferentes a la visión académica impulsada desde lo institucional. No hay duda de que, para Hambleton, el método aplicado por su maestro implicó un acercamiento completamente novedoso, alejado de la mera pintura de bizcochos, y que le permitía ensayar diversos modos de hacer frente al material. Las constantes reuniones del colectivo y el intercambio crítico entre sus miembros ayudaría a cada uno de ellos a definir, paulatinamente, un lenguaje propio. Hambleton, inevitablemente, sería heredera de algunos de los preceptos seguidos por Suárez: la manipulación del medio después de tirarlo al suelo y mezclarlo con los restos esparcidos por el mismo, la utilización de barro rojo, o limitarse a esparcir óxido a lo largo de la plancha, evitando, de este modo, los esmaltes¹³⁹, constituirían algunas de las claves fundamentales de esta etapa formativa.

La favorable acogida del limitado espacio en Puerta de Tierra y la ulterior apertura de la Galería Manos conllevó una mayor concentración en torno al barro. La mexicana, además, se estrenaba como docente en una corporación educativa. Con anterioridad, había impartido clases en su casa a niños y adolescentes, usando un horno regalado por Figueras. La oportunidad, empero, vino por intermediación de Suárez, que era responsable de los cursos de cerámica ofertados desde la Escuela de Arquitectura y el citado Taller de Bellos Oficios de la Universidad de Puerto Rico, sumándose a ambos los ofrecidos desde la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan. Tal sobrecarga de trabajo condujo a Jaime a delegar en su discípula las clases de esta última entidad, quien también invitaría a Susana Espinosa y Bernardo Hogan¹⁴⁰. Fue éste, precisamente, el responsable del ya comentado taller acerca de la preparación de barros, celebrado gracias a una subvención de la Fundación Nacional para el Desarrollo de las Artes, y que se estableció no sólo como un éxito prácticamente inesperado para sus artífices, sino como uno de los principales detonantes del nacimiento de Casa Candina.

Al concluir la década de 1970, pues, Hambleton se hallaba completamente sumida en el universo de la cerámica: el ritmo frenético impuesto por las exposiciones de Manos le obligaba a continuar, sin descanso,

139. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

140. Ídem.

sus investigaciones formales y técnicas¹⁴¹; el salto dado por el conjunto de artistas a Springfield le granjeó la oportunidad tanto de exhibir algunas de sus piezas en los Estados Unidos, caso de *Falla ecológica* o *Embonamiento*, como de realizar talleres paralelos a la muestra instalada en esa ciudad¹⁴²; en agosto del año siguiente Candina abría sus puertas en una casona de Condado localizada en la calle homónima, presentando inmediatamente una amplia variedad de cursos dirigidos a todos los públicos; poco antes, junto a Carlos Collazo, había ejercido como una de las responsables de la apertura y mantenimiento de la Galería, lo que debió ayudarle a comprobar cuál era la reacción de los visitantes al admirar sus creaciones¹⁴³. Un suceso determinante en su evolución artística vino provocado a raíz de una de las primeras exposiciones organizadas en Candina: unos visitantes, al contemplar algunas de sus piezas, manifestaron que “Jaime Suárez había cambiado”. Sorprendida ante ese comentario, la ceramista contestaría que esos trabajos eran suyos, no del arquitecto, si bien tales aseveraciones avivaron una seria reflexión acerca del rumbo estético tomado hasta la fecha. Hambleton diría al respecto: “Descubrí que Jaime y yo teníamos una filosofía de vida muy similar. Y una visión de la tierra con muchas similitudes también. (...) No es que me hubiera molestado, pero creo que fue la primera vez en la que realmente decidí que iba a hacer algo con mi vida en el barro. Decidí que no era Jaime, él era muy fuerte en esto que estábamos haciendo, y yo tenía que cambiar”¹⁴⁴.

Fruto de esa transformación sería su introducción en el complejo ámbito de la porcelana. No se trataba, curiosamente, de un procedimiento desconocido para la artífice: había realizado algunas piezas empleándola y consideraba que, a pesar de su difícil manejo, podía configurar un notable arranque para su avance hacia un lenguaje más personal. La idea de Hambleton consistió en la ejecución de una serie de obras en cuyo interior se habían producido “como unas explosiones”, germinando de ese centro diversos filamentos efectuados con fibra de vidrio. Su amistad con Daniel Rhodes le movería a consultar con él aquellos aspectos de carácter técnico que escapaban a su conocimiento, ya que el ceramista estadounidense utilizaba con frecuencia ese material como soporte para sus esculturas. Los consejos de éste estimularon a la autora a llevar a cabo

141. No hay que olvidar el hecho de que los integrantes de Manos celebraban una exposición temática al mes.

142. Véanse las pp. 127 y ss. del capítulo 3 de este trabajo.

143. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

144. Ídem.

una sutil exploración: tras dividir la fibra en varias tiras, las remojaría en engobe de porcelana para, posteriormente, plasmar en algunas de ellas formas que imitaran los efectos de la buscada “explosión”, semejantes a “brotes, como flores que se abrían”. Una vez secados los pedazos, serían coloreados mediante el empleo de óxidos o esmaltes que, al cocerlos a alta temperatura, provocaría en ambos materiales una apariencia de “delicadeza, transparencia, pureza”¹⁴⁵.

El feliz hallazgo impulsaría la organización de su primera muestra individual, celebrada en Casa Candina entre el 4 y el 20 de abril de 1986. Bajo el título *Explosiones, fragmentos y transparencias*, Hambleton expuso una colección de 10 creaciones donde investigó en profundidad las múltiples posibilidades de aquella combinación. Las vasijas, de formato variable, se presentaban como una serie de elegantes óvalos rematados por capas de delgadísimos trozos de fibra de vidrio, que conformaban un conjunto, de mayor o menor espesor, con una apariencia orgánica “que recuerda a las plantas”¹⁴⁶. De este modo, con piezas como *Nacimiento* (foto de la web de Toni) la artista conseguía identificarse plenamente con la propia naturaleza que la había rodeado desde su llegada a la isla. De hecho, a la hora de manipular aquél medio, no hacía más que plantear una sugerente metáfora vinculada a “las semillas”, al surgimiento de la naturaleza y, con ella, las personas. Para Hambleton, la flor, al igual que la mujer, “se va abriendo al mundo para mostrar su hermosura desde el capullo hasta los filamentos de donde sale la vida”¹⁴⁷. Está claro que la limpidez de sus obras se identificaba plenamente con esta fase que inauguraba a partir de un vocabulario flamante, singular en su esencia, lejos de cualquier posible comparación con sus compañeros de aventura: “Es un renacer interno y como artista”, apuntó la mexicana, “y mis piezas, tienen mucho que ver con esta nueva etapa. Me siento cómoda ante mi obra y siento seguridad al poder manejar el medio. Tengo algo nuevo en mis manos”¹⁴⁸.

Pero las vasijas no serían los únicos trabajos de Toni instalados en Candina. Acompañado de dos finas placas que apenas poseían espesor, se exhibía un objeto llamado *Secretos y transparencias*, y que fue calificado

145. “TONI Hambleton”. En: *Triennale de la Porcelaine*. Nyon, Suisse: Association de la Triennale de la Porcelaine, 1986, p. 46.

146. Ídem.

147. RIBAS, Maite. “Explosión de filamentos en la Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 4 de abril de 1986, p. 55.

148. Ídem.

40
41

por la autora como “el libro de los secretos”¹⁴⁹. Su gestación vino motivada por la casualidad: durante sus indagaciones en torno a la interacción de los materiales dejó olvidados unos fragmentos de fibra de vidrio impregnados de barro, que se hallaban envueltos en papel de periódico y plástico; ante la imposibilidad de utilizarlos tal y como había pensado, decidió emplearlos en la ejecución de un pequeño volumen con un tamaño que no excediera los doce centímetros¹⁵⁰. Los distintos planos se construirían mediante la aplicación de capas de porcelana líquida sobre la fibra, uniéndose por medio de cintas o cuero con el objetivo de poder abrirlos a la manera de una encuadernación cosida. Así, a través de porciones de esos desechos, brochazos y marcas en las planchas, Hambleton iría configurando una suerte de juego en el que perseguía, en buena medida, “contar cuentos”, plasmar historias en esas páginas de limpia transparencia cuya textura las asemejaba a la piel de un pergamino.

La exposición no sólo constituyó un notable éxito de crítica, sino que, además, sus diez trabajos fueron seleccionados para participar en la *I Trienal de la Porcelana*, que tuvo lugar en la ciudad suiza de Nyon entre julio y septiembre de ese año¹⁵¹. Como sus colegas de Caparra y Manos, a lo largo de los setenta la artífice había sometido varias de sus obras a certámenes internacionales con la intención de medir la calidad de aquéllas en un panorama diferente al del arte insular. Al contrario de Espinosa, Suárez y Hogan, Hambleton no logró medalla o mención alguna en el célebre

149. Ídem.

150. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

151. SUÁREZ, Jaime. “La trayectoria de Toni Hambleton”. En: *Toni Hambleton: Explosiones, fragmentos y transparencias*. San Juan: Casa Candina, 1986, s.p.

concurso de Faenza, por lo que su aceptación en este evento implicó un merecido reconocimiento a su recién estrenada producción. La estadía en el país transalpino trajo consigo la comprensión de las diversas realidades que vivía la cerámica en otras regiones del mundo. Allí pudo contemplar las piezas en porcelana de artífices a los que tuvo ocasión de conocer personalmente, intercambiar opiniones e impresiones, y, en consecuencia, ser verdaderamente consciente de las carencias que la colonia poseía. Al recordar este momento, manifestaría: “Me sentí una principiante absoluta (...) Y me di cuenta de que en Puerto Rico ni manejamos buena porcelana, ni tenemos los mejores hornos de gas. Pero, después de todo, conseguí exhibir y conocí a gente muy interesante”¹⁵². A su regreso a la isla, continuaría experimentando con dicho procedimiento en un pequeño taller que había instalado en el garaje de la casona. No obstante, las sucesivas fracturas de muchas de sus piezas en el horno y el uso de éste por parte de los alumnos de Candina¹⁵³ provocaría cierto desencanto en la artista, lo que, como veremos, le conduciría a una nueva exploración de los materiales.

Un viaje a México realizado en los años finales del decenio resultó decisivo para ese cambio de orientación. A las lógicas visitas familiares sumaba Hambleton diversas estancias en museos, donde tuvo ocasión de analizar las creaciones más sobresalientes de las distintas culturas prehispánicas que poblaron la región azteca. También, la amistad entablada con el conocido antropólogo Santiago Genovés motivó la lectura de *El mar, los peces y yo*, que le movería, nada más volver a San Juan, a construir un mural de reducidas dimensiones inspirado en el mismo. Durante su ejecución, la autora vislumbró las limitaciones de formato impuestas por el horno, que le obligaban, ciertamente, a trocear las planchas en fragmentos de menor tamaño. En este sentido, comenzaría a desarrollar una serie de círculos que, cortados por su mitad, simularían ser los peces que daban título a la publicación de Genovés. Muy pronto el aspecto de esos animales marinos sería considerado similar al de una luna: de ahí que Hambleton relacionara dicho parecido con una canción popular que hacía mención a la necesidad de una escalera “para subir al cielo”, a raíz de lo cual concebiría unas estructuras que ayudaran a sostener estos satélites de barro¹⁵⁴.

152. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

153. “Cuando estás en una escuela, en una comunidad, vas creciendo, si se necesitan quemadas especiales también se usaban mis hornos, y a mí no me importaba. Hasta que veía lo que pasaba cuando quemaba mi porcelana: se contaminaban con cosas de otros, ya no tenían la blancura o se rompían las piezas (...)”. Ídem.

154. Ídem. La canción a la que se refería Hambleton es *La bamba*, un tema tradicional mexicano que, en 1987, sería revalorizado gracias a la película homónima dirigida por



42

Este rico caudal de ideas y experiencias desembocaría en la apertura de su segunda exhibición individual, *Lunas*, alojada de nuevo en Casa Candina entre el 31 de agosto y el 29 de septiembre de 1990. Cuatro series conformaban las once obras expuestas. *Historia de una luna I* planteaba una composición en apariencia sencilla, pero de gran eficacia: mediante un esqueleto de metal, la mexicana situó una placa rectangular en la que practicaría dos orificios a través de los cuales podían vislumbrarse algunas de las zonas de aquél armazón, contrarrestando la marcada planitud de la plancha; sobre ella, ligada por un mínimo perno, una luna menguante de notable tamaño, con sus puntas hacia arriba, acentuaba la verticalidad del conjunto. El uso del óxido se hacía patente en la superficie de ambas partes de la pieza: las tonalidades cálidas, cercanas a la textura del cobre, le otorgaban una mayor solidez que sería complementada con las ralladuras que la cubrían por toda su extensión¹⁵⁵. Por su lado, *Luna coronada I* guardaba varias semejanzas con la anterior: un semicírculo similar a una guillotina sería flanqueado en su base y en su remate por dos mástiles de metal, disponiendo esos elementos en un formato apaisado que creaba cierta sensación de inestabilidad. Una vuelta de tuerca a sus compañeras de sala se haría patente en *La luna y el pez*, donde Hambleton apostó por la dualidad interpretativa del hemicírculo. Dicha figura geométrica se configuraba en las dos imágenes que daban título a la pieza, sostenidas por un fino armazón que servía como una suerte de escenografía: en ella sendos elementos, diferenciables visiblemente por su tamaño, parecían aludir a referencias literarias tales como las incluidas por el crítico Enrique García Gutiérrez en el breve catálogo de la muestra: “Que

Luis Valdez. La versión grabada por Los lobos para ese film popularizaría la canción a nivel internacional.

155. [1990], [San Juan]. *A new look at the moon*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.



el pez te oiga para que llegues a la luna y te vuelvas luna”¹⁵⁶. Justamente, *Para llegar a la luna* sería más explícita en su contenido al incluir una peana de esbeltas proporciones ejecutada con varas de hierro, agregándose trozos cuadrados en altura a manera de peldaños.

43
44

Una imagen había sido fundamental a la hora de llevar a cabo estas creaciones: la pirámide de la Luna, en Teotihuacán. La verdad es que, poco a poco, los orígenes mexicanos fueron calando hondo en el imaginario de la autora, hasta el punto de cuestionar su verdadera identidad dentro de un lugar que, tres décadas atrás, la había recibido con los brazos abiertos. Las preguntas, ciertamente, asaltaban a Hambleton: “¿Quién soy yo en este país? ¿Qué estoy haciendo? ¿Qué es lo que el barro me está diciendo?”¹⁵⁷. Esta preocupación por recobrar el alma de sus raíces se vio reflejada en su siguiente exposición, *Réquiem para una luna*, montada en la Galería Torre del Reloj de Ciudad de México en 1991. De las 12 piezas exhibidas destacaban, sin duda, sus *Testigos*, quienes, desde entonces, serían una constante en su producción. Suponían, de hecho, una reinterpretación muy personal de las estelas precolombinas, si bien la inspiración directa para su materialización vendría determinada por la visión de los Atlantes de Tula, localizados en la pirámide Tlahuizcalpantecuhtli¹⁵⁸. La contundencia de estos bloques macizos de piedra, que se alzaban como vigilantes de aquel enclave emblemático, le condujo a la materialización de unos fustes esgrafiados,

156. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Lunas: Presentación”. En: *Toni Hambleton: Lunas*. San Juan: Casa Candina, 1990, s.p.

157. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

158. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Ruinas creadas, ruinas imaginadas: Memoria e identidad...”, op. cit., p. 61.

de extraordinaria esbeltez, en los que resaltaba su carácter ascendente. El empleo de una base de barro blanco concedía una excepcional gama de matices a sus superficies, obteniendo “apariencias pétreas, ya de finos mármoles, ya de delicados alabastros”¹⁵⁹ que dejaban entrever el absoluto control de la artista sobre el material. Ensamblados por discos de mayor anchura, su espesor iría disminuyendo progresivamente al acercarse a su coronamiento. Tanto un disco de pequeño formato como medias lunas de amplitud variable servirían de cabezas a estos seres evocadores del pasado mesoamericano, “que parecen suspenderse para iluminar nuestros sueños y fantasías”¹⁶⁰.

Pese a la desigual acogida de la exhibición por parte de la crítica mexicana¹⁶¹, Hambleton avanzó en la relectura de su historia personal. *De memorias y recuerdos*, inaugurada en octubre de 1993 en el Museo Casa Roig de Humacao, insistía en su mirada retrospectiva a las vivencias que habían perfilado su personalidad y, con ella, su particular modo de enfrentarse al medio. Algunas imágenes de su infancia sirvieron a la ceramista de acicate para consolidar sus flamantes hallazgos visuales. Los paseos junto a sus padres por un país prácticamente devastado por la reciente Guerra de los Cristeros le introdujeron en un universo salpicado de iglesias abandonadas, plagado de restos sepultados que Hambleton y sus hermanos recogían de la tierra para luego ser devueltos en su camino de regreso. Dentro de estas arquitecturas olvidadas, en las que era inevitable sentir “un frescor de muro viejo”, su madre les exhortaba a mantenerse en silencio con objeto de que escucharan “las voces que cuentan las paredes”. Al volver a casa, un último ejercicio les ayudaría a liberar esos “secretos encerrados” al transcribir en un papel aquellos sonidos invisibles que habían oído en su travesía¹⁶². Parece evidente que la recuperación de estas remembranzas debieron encauzarle a aportar una mirada renovada de esos retazos en los que las ruinas se alzaban como el núcleo de sus reminiscencias familiares. La propia autora diría: “Cuántas veces pretendí reconstruir ese espacio entre muros o encontrar el

159. ARTEAGA DOMÍNGUEZ, Agustín. “El arte de la cerámica”. En: *Toni Hambleton: Réquiem para una luna*. Ciudad de México: Galería Torre del Reloj, 1991, s.p.

160. Ídem.

161. “José Luis Cuevas me dijo que era muy exagerada, que tenía demasiadas cosas y que debería de simplificar, y punto (...) me dejó un párrafo de este tamaño criticando mi obra. Que cuando llegué aquí (lo tengo ahí), dije “lo voy a enmarcar, que eso algún día va a valer algo”. Pero, por otro lado, siempre digo que se tomó el trabajo de ver mi obra, porque no importa si les gusta o no les gusta, lo importante es que la vea”. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

162. Ídem.



fresco donde encajaran esos fragmentos y descifrar esos dibujos ya borrosos, esos signos casi borrados (...) y sentir la historia entre mis manos”¹⁶³.

Tales narraciones serían el eje vertebrador de la serie *Hilvanando las historias*, que vino a englobar un conjunto de soluciones a problemas técnicos ya mencionados. El tamaño de los hornos había condicionado las medidas de las planchas, por lo que esa obligada división sirvió a la artista para encajar los fragmentos entre perfiles cerrados de metal. Estas “cajas” contribuirían a distribuir, de abajo hacia arriba y viceversa, las diferentes placas que constituían cada pieza, obteniendo “una estratificación de ‘textos abstractos’ enmarcados verticalmente”¹⁶⁴ en la que la escritura jugaba un papel fundamental. A dicho factor se añadía, además, algunas interrupciones en su silueta al colocar un vano rectangular en su mitad, que albergaba en su interior tres láminas de escaso grosor ligadas entre sí por un pequeño puntal. Asimismo, su remate se basaría en las referidas lunas, aunque en esta ocasión su cara se antojaba mucho más menuda, lo que, paradójicamente, le daba una mayor estabilidad. Si este complejo entramado se adivinaba como las múltiples capas arqueológicas que materializaban sus relatos de niñez, *Placa I* haría especial hincapié en una de las formas más frecuentadas por los

163. HAMBLETON, Toni. “De memorias y recuerdos”. En: *Toni Hambleton: De memorias y recuerdos*. Humacao: Museo Casa Roig, 1993, s.p.

164. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Toni Hambleton en Casa Roig”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 7 de noviembre de 1993, p. 13.

ceramistas puertorriqueños: el círculo. Un sugerente entramado de líneas perpendiculares y paralelas, fruto de la unión entre sus múltiples fragmentos cuadrados, recorrería su área dejando en su centro un triángulo irregular que subrayaría el contraste entre “rectas y curvas, (...) contorno o interiores, y (...) texturas y colores”¹⁶⁵.

Ni la clausura de la sede de Candina, ni su activa participación en exposiciones individuales y colectivas, impidieron a Hambleton proseguir su labor docente. Al cerrar la casona de Condado, la artista trasladó su espacio de trabajo al taller que poseía en su domicilio de Cayey, invitando al mismo a aquellos alumnos que quedaron a la mitad de sus cursos y a otros que acudían habitualmente a sus clases¹⁶⁶. Las labores diarias en este lugar junto a sus estudiantes propiciaron casualidades y accidentes que le guiaron hacia un itinerario estético más intrincado, que abarcaría el importante rol jugado por la arquitectura durante sus días en el país azteca. No hay duda de que fue a partir de entonces que las imágenes de sus recuerdos se asentaron definitivamente en sus creaciones. Lejos del tumulto que solía reinar en su hogar, las estancias en la finca de sus abuelos le servían para refugiarse en la lectura, la escritura y el dibujo, que acostumbraba a practicar escondida en el “huequito de una ruina” para que no le molestaran sus hermanos. En 1998, la inauguración de *Espacios y recovecos*, en la Galería Botello, constituiría un notable testimonio de estas experiencias, las cuales se vieron plasmadas, como afirmaba la artista, en “las ruinas, las construcciones ancestrales, los muros caídos (*que*) han tenido para mí una fascinación”¹⁶⁷.

En efecto, las obras expuestas constataban su atracción hacia esas huellas antiguas, rehusando el carácter bidimensional de las series precedentes. Huyendo de etiquetas historicistas, la artífice había afirmado en alguna ocasión su intención de repensar las creaciones arquitectónicas admiradas durante sus viajes a su país natal. Su voluntad, desde luego, no era copiar literalmente los elementos que componían esos edificios, pero sí el adaptarlos a un discurso contemporáneo que, más que apelar a la nostalgia del pasado, transportara al espectador a un mundo atestado de rincones “que se conectan e invitan a ser explorados en nuestra imaginación”¹⁶⁸. De este modo, el conjunto que daba nombre a la exhibición se fraccionaba en varias agrupaciones en función del

165. Ídem.

166. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

167. Ídem.

168. HOGAN, Bernardo. “Espacios y recovecos”. En: *Toni Hambleton: Espacios y recovecos*. San Juan: Galería Botello, 1998, s.p.

46
47

color del barro manejado: negro, rojo, así como gres y engobe, se alternaban en la erección de estos hipotéticos inmuebles sobre los que destacaba especialmente su puerta de acceso. Dicha entrada se fundaba, esencialmente, en un dintel sostenido por jambas, elementos a partir de los que desarrollaría un sistema constructivo dentro de “una escala íntima”, pese a proyectar “un fuerte sentido monumental”¹⁶⁹. Sus paredes y rincones, “fruto de lecciones formales y adjetivas, estructurales y de añejas superficies”, revelaban un universo propio, marcado fuertemente por los retazos de esa memoria que habían ido forjando su identidad. Junto a esas obras, los *Templos* se establecerían como “secuencias de placas organizadas en sentido vertical”¹⁷⁰, semejantes a sus historias hilvanadas, mientras que sus *Centinelas del espacio* persistirían en las imágenes elegantes y estilizadas de estos vigilantes de barro, sólo que con un tamaño menor y un único cono que haría de cuerpo sustentante.

Por otra parte, en agosto del año siguiente, Hambleton concluía su primera pieza de arte público, comentada al inicio de este apartado. Insertada dentro del ambicioso proyecto impulsado por Sila M. Calderón como alcaldesa de San Juan, su propuesta inicial consistió en un banco de gran tamaño realizado en hormigón, acompañado de un muro en sentido descendente ejecutado igualmente en ese material. Diferentes pedazos de cerámica irían pegados a la superficie de ambos, a la par que una serie de plantas aportarían más color al conjunto. A la hora de levantar los cimientos, la artista supo por medio del contratista que la obra se había paralizado, razón por la que los responsables del municipio, tras recibir a la autora encolerizada, le solicitaron

169. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Los nuevos espacios de Toni Hambleton”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 6 de septiembre de 1998, p. 17.

170. Ídem.

que presentara una nueva proposición¹⁷¹. A pesar del evidente malestar provocado por la situación, la lectura de *Árbol adentro*, de Octavio Paz, y la ubicación que tendría a la entrada de Condado le granjearon las claves para esta flamante oferta: dicho lugar, que servía de puerta a una de las zonas más frecuentadas de la capital, debía estar custodiado por sus ya conocidos *Centinelas* y, como desahogo ante la postura inicial del ayuntamiento, incluiría en ellos los versos más representativos del Nobel. Así pues, cinco estelas de concreto se sucedieron en la citada glorietta, a las que se incorporarían los trozos cerámicos que no se agregaron finalmente al banco primitivo. Hambleton apuntaría: “Toda la cerámica que está integrada ahí era la cerámica que iba a ir en la banca. Entonces yo digo, no voy a desperdiciar toda esta cerámica que he usado, yo tengo que hacer algo. De ahí que le pusiera como estas corazas, u ojos, o narices, o lo que sea, tratando de vestir a cada uno de una forma para no desperdiciar la cerámica que tengo. De ahí sale todo eso, de unos desperdicios”¹⁷². Una actitud que completaría con los esgrafiados ejecutados en colaboración con los alumnos de la Escuela Madame Lucchetti.

Inmersa en un nuevo milenio, su producción se vio inevitablemente marcada por las circunstancias propias de la vida: la muerte de su marido y la independencia de sus hijos sumió a la ceramista en un estado de reflexión ante la recién estrenada soledad. Años más tarde Hambleton recordaría: “Mientras Bob vivió, mi mundo estuvo organizado alrededor de él, con él como referencia. Cuando murió, perdí esa medida y me costó mucho trabajo organizar mi tiempo sin él. De pronto me encontré sola, con todo el tiempo para mí sola y no supe qué hacer”¹⁷³. Frente a esa difícil situación, desplegaría un flamante conjunto de obras denominadas *Spaces to meditate in/on*, estrenadas en la Galería Bernice Steinbaum, en Miami, en septiembre de 2001. Con ellas, realizaba la abstracción de sus arquitecturas en las que “el tiempo ha desgastado todo lo que se había hecho”¹⁷⁴. En el texto redactado para el folleto de la muestra homónima, Hambleton las calificaría como “espacios para esconderse, para sentir, para desvanecerse. Espacios para reconstruir a partir de los pedazos caídos para crear un nuevo...”¹⁷⁵, destacando, en sus “edificios desmoronados”, un factor

171. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

172. Ídem.

173. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Toni Hambleton da un vistazo al pasado”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 17 de abril de 2005, p. 24.

174. Entrevista con Toni Hambleton, 1 de octubre de 2013.

175. HAMBLETON, Toni. “Spaces to meditate in/on”. En: *Toni Hambleton: Spaces to meditate in/on*. Miami: Bernice Steinbaum Gallery, 2001, s.p.

intrínseco que, quizás de manera inconsciente, enlazaba su ideario con el de su mentor, Jaime Suárez, al aludir directamente al silencio. Sí está claro que tales piezas habían tomado un rumbo distinto a sus predecesoras: las puertas habían desaparecido completamente, tapiadas por tabiques que se levantaban con leves ventanas que apenas dejaban vislumbrar qué había al otro lado; esas paredes se componían de fragmentos irregulares con añadidos de distinto corte a lo largo de su extensión, que parecían remacharlas a fin de evitar su desplome; el hecho de administrar óxido a esas formas de barro blanco le concedían un patente aspecto de ruina, evocando “muros que han permanecido para siempre y que han sido impresos con siglos de historia”. Pero esa introspección, después de todo, no perseguía más que “crear silencio... silencio de viejos muros que me hicieron pensar y soñar... soñar y pensar...”¹⁷⁶.

La reorientación tomada por la mexicana a partir de este momento le obligó a volver la vista atrás. Tomando como excusa la celebración de su setenta cumpleaños, Hambleton decidió organizar una muestra retrospectiva que le ayudara a ubicarse en este nuevo periodo que se había inaugurado tras el fallecimiento de su cónyuge. Casi un lustro había bastado para que, dedicada en pleno a su faceta pedagógica en Cayey, sintiera la exigencia de hacer balance de cuáles habían sido los derroteros por los que había circulado su trayectoria plástica: “Era impostergable hacerlo porque no podía seguir adelante sin intentar redescubrirme”, manifestó. “Esta exposición es una reconstrucción de mi vida como artista y como persona. En cada una de esas obras hay una parte de mi vida, un momento de ella”¹⁷⁷. Llamada precisamente *Re-Construcción: una Mirada*, la exposición fue comisariada por el director del Museo de Arte de Ponce, Agustín de Arteaga, quien ya había redactado un ensayo sobre su compatriota con motivo de su presencia en la Galería Torre del Reloj. Curiosamente, no se abarcaría el grueso de su producción sino sólo aquellas piezas que había llevado a cabo de 1990 en adelante, pues ella consideraba que lo realizado previamente “fue un experimento”, siendo “artista, de Candina para acá...”¹⁷⁸. La localización de los trabajos en colecciones particulares de la isla correría a cargo de José Roa, antiguo colaborador de la casona y de Maud Duquella en Galería Botello, en tanto el montaje en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico estaría en manos de Jorge Cancio.

176. Ídem.

177. ALEGRE BARRIOS, Mario. “En el espejo de la memoria”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 30 de octubre de 2005, p. 16.

178. *Ibidem*, p. 14.



48

Un vistazo a ese cuarto de siglo permitía ahondar, incluso, en los logros obtenidos desde sus inicios con el barro en el domicilio de Ginny Figueras. No debe olvidarse que Estudio Caparra y Galería Manos habían supuesto un laboratorio imprescindible donde Hambleton pudo ir hallando, paulatinamente, cuáles eran los pasos a seguir para la configuración de un vocabulario que la distinguiera por sí misma. Al descubrimiento de la porcelana y la fibra de vidrio se sumaba, a nivel internacional, su reconocimiento en Nyon, la experiencia vivida en la *Trienal Mundial de la Cerámica Pequeña*, en la ciudad croata de Zagreb, donde participaría en un taller de ladrillos, o su estancia becada en el Estudio Internacional de la Cerámica, situado en Kecskemet, Hungría. Su vinculación con las urbes europeas ligadas a esta disciplina concluiría con su permanencia, en 2003, en Vallauris, Francia, donde pudo continuar trabajando en un ambiente alejado de su hogar cayeyano. Se agregaba, además, su papel como directora de la corporación *Mujeres Artistas de Puerto Rico* entre 1987 y 1989, a la par que su intervención en colectivas impelidas desde instituciones insulares, caso de Botello, y continentales, como fue *The Clay Studio*, en Filadelfia, o la propia Academia Internacional de la Cerámica, de la cual sería miembro a partir de 1998¹⁷⁹. Todo ello no hacía más que reafirmar un incansable itinerario creativo, al tiempo que acentuaba un compromiso firme con el material que le había ayudado a superar algunos de los episodios más amargos de su existencia. Ahora, no obstante, su obra se centraría en esos vestigios, “en esa estela de mi pasado que descubrí caminando por las ruinas del México prehispánico”¹⁸⁰.

179. Todo ello aparece referenciado en la página web de la ceramista (tonihambleton.com)

180. ALEGRE BARRIOS, Mario. “En el espejo...”, op. cit., p. 15.



49

La *II Bienal de la Escultura en Concreto* proporcionó a Toni la ocasión idónea para trasladar sus espacios en ruinas a una escala monumental. El evento, que tuvo lugar entre el 2 y el 23 de octubre de 2005 en Caguas, culminaba un programa impelido desde el municipio dos años antes cuya finalidad había sido la integración de arte y naturaleza con el objetivo de recuperar la ribera del río Cagüitas¹⁸¹. Coordinado por la escultora María Elena Perales y la Oficina de Asuntos Culturales de esta localidad, dicha edición contó con la participación de artífices nacionales e internacionales como Heriberto Nieves, Harak Rubio y el cubano Tomás Vicente Lara. Hambleton, por su lado, concurrió con una propuesta titulada *Portal*, en la que se anunciaban algunos de los elementos que se pondrían de manifiesto en sus obras posteriores, si bien a un nivel más reducido. De esta manera, la extrema sencillez de su diseño contrastaba con la rotundidad de los volúmenes de hormigón, que se veían aligerados gracias a la estrecha entrada adintelada que daba paso a ambas caras de la pieza. En paralelo, una liviana curva suavizaría uno de sus perfiles, pese a presentar una irregularidad en su zona superior de la que surgían dos líneas rectas que convergerían en módulos cuadrados, prolongándose hacia un lateral. También, dos oquedades, localizadas arriba y abajo en franjas contrarias, abrían un vacío que, sólo en su parte inferior, ofrecía una ligera perspectiva del paisaje situado delante del observador. Enrique García Gutiérrez resumiría a la perfección el ciclo vital y artístico que *Portal* vendría a expresar, y al que regresaría en su *Encuentro* con Susana Espinosa, organizado, en 2013, en la Galería Couturier: “Toni Hambleton nos dice mucho con su arte que evoca un pasado reinventado en un

181. RIVERA MARRERO, Mildred. “Bienal escultórica a orillas del Cagüitas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 16 de junio de 2005, p. 66.

simulacro contemporáneo. (...) Expone la idea del eterno retorno que existe en los monumentos del pasado, y la cifra como una forma enigmática que siempre alude a lo monumental como identidad del recuerdo hecho presente”¹⁸².

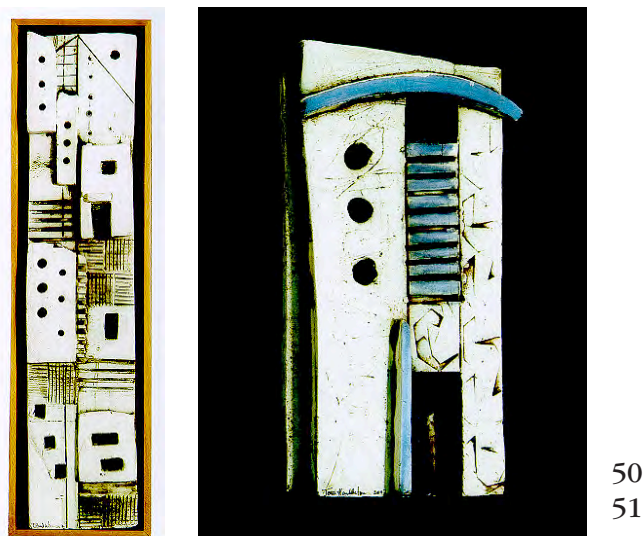
Lo cierto es que un año más tarde sus preocupaciones empezaban a profundizar en un tema abordado durante su etapa de formación. *De la memoria y el olvido*, que abrió sus puertas en la Galería Gandía en mayo de 2007, reincidía en su visión reminiscente de la arquitectura, pero recogiendo simultáneamente la atracción y el respeto que siempre había sentido por la naturaleza. De hecho, la concepción de la exhibición se fundamentaba en la tala indiscriminada de árboles que se ejecutaba con frecuencia en unos terrenos aledaños a su casa. Fruto de esa acción, la autora podía contemplar los inmuebles de color blanco que, cada vez más, iban adquiriendo una importancia improvisada al perderse la frondosidad de aquéllas plantas. Tales edificios, precisamente, se alzarían en los verdaderos protagonistas del evento: “El blanco es vacío, no tiene vida y eso representa mi preocupación. Cada vez veo menos árboles y quedan al descubierto estas pequeñas casas blancas”¹⁸³. Su apuesta por lo bidimensional se plasmaba en piezas como *En-Sueño III* o *Memoria de un sueño II*, en las que jugaba con los formatos apaisados a partir de los cuales se sucedía una línea continua de fachadas: puertas, ventanas y óculos se alternaban con otras estructuras geométricas, así como con líneas que sugerían cubiertas a dos aguas. *De la memoria y el olvido V*, por el contrario, adquiría más consistencia a través de la superposición de planos, dejando atisbar tanto las improntas de sellos aplicados con el barro todavía fresco, como la fila perseverante de lamas y una cornisa en voladizo, ambas de color azul. Unas y otras reflejaban, a fin de cuentas, la “parte de un todo que los hacen posible; son parte de un conjunto de experiencias, aprendizajes, emociones y pasiones que le dan vida”¹⁸⁴. Una vida ésta que habitaría solamente en su evocación, en el recuerdo de “las pasiones personales”, pues, como apuntaría Hambleton, “las casas se acaban al igual que la gente, lo único que perduran son las memorias”¹⁸⁵.

182. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Toni Hambleton: Una ‘romántica’ del presente”. En: *Toni Hambleton. Re-Construcción: una Mirada*. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2006, p. 41.

183. MALDONADO, Pedro. “Nostálgica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 3 de junio de 2007.

184. CASTAÑEDA, Aileen. “De la memoria y el olvido”. En: *Toni Hambleton: De la memoria y el olvido*. San Juan: Gandía Arts & Framing Studio, 2007, s.p.

185. MALDONADO, Pedro. “Nostálgica”, op. cit.

50
51

5.4 Aileen Castañeda: de los giros a los miradores de barro

Podría considerarse que la trayectoria artística de Aileen Castañeda ha sido breve, y el hecho de no haber celebrado ninguna exposición individual en la última década debería confirmarlo. Pero varias muestras en solitario, más una activa participación en otras tantas colectivas durante más de dos decenios, nos revelan un afán riguroso de trabajo que la ha conducido a desarrollar una de las producciones más sugerentes de la cerámica puertorriqueña. Desde su desembarco en el barro, la artista ha pasado por varios estadios creativos en los que el torno se ha erigido en el fundamento clave de sus obras. Su inclusión, igualmente, en la Junta de Directores de Casa Candina le llevó a asumir un importante relevo generacional que se concretaría en su papel de discípula aventajada, primero, para después coordinar el grueso de las actividades impulsadas desde la célebre corporación. Y su rol de profesora en el taller que comenzó a funcionar en 1986 consolidaría, en esa temprana fecha, la labor pedagógica que prosigue en la actualidad. Está claro que el de Castañeda ha sido un itinerario marcado, ante todo, por una decidida vocación hacia la cerámica, lo cual se ha visto reflejado en la coherencia de su corpus plástico, siempre en consonancia con las técnicas tradicionales y un lenguaje estrechamente ligado a la contemporaneidad.

Como Hambleton, Hogan y Espinosa, Aileen no nació en Puerto Rico sino en Nueva York. Sus padres, de origen cubano, habían marchado a la Gran Manzana tras su decepción con la revolución castrista, y no fue hasta que la pequeña cumplió los ocho años que la familia se mudó a San Juan. Carlos M. Castañeda era un periodista muy reconocido en los medios hispanohablantes, por lo que el Grupo Ferré había determinado contratarlo con el objetivo de renovar un veterano rotativo de Ponce y transformarlo en

un diario de proyección nacional¹⁸⁶. Fue él, precisamente, quien comentó a su hija la reciente apertura de un centro cultural cerca de la Avenida Ashford, en la calle Candina, donde ofertaban una amplia variedad de cursos destinados a todo tipo de público. Por ese tiempo la joven, después de desistir de una primera incursión en las Ciencias Veterinarias, ya se había adentrado levemente en el terreno de las Humanidades, si bien todavía no se decidía por un aspecto concreto de las mismas¹⁸⁷. Al llegar a la casona indicada por su progenitor, le informarían de que sólo tenía plazas disponibles en la clase dedicada a la preparación de esmaltes cuyo encargado era Bernardo Hogan. Desconocedora de cualquier faceta ligada a la cerámica, Castañeda aceptó¹⁸⁸. Corría el verano de 1982.

La estancia junto al argentino sólo duró unos meses, pero fue crucial para despertar en la estudiante un incipiente interés por el barro. Había regresado a la Universidad Drew, en Madison, Nueva Jersey, y aunque resolvería escoger una asignatura de cerámica, la experiencia nada tuvo que ver con lo vivido en Condado. Como recordaría más tarde, aquello “fue fatal porque la maestra no era muy comunicativa y la clase no fue muy buena”¹⁸⁹, mas supuso el encuentro con el que se convertiría, a partir de ese momento, en su instrumento cardinal de creación: el torno. Pese a que, en tal ocasión, se trató simplemente de una demostración, Castañeda anhelaba saber más acerca de las posibilidades que brindaba esa máquina giratoria, razón por la que, una vez graduada, marchó un semestre a los Centros Internacionales de Estudios de Arte, en Florencia. Allí concentraría sus esfuerzos en aprender la ansiada técnica y, a su vuelta a la capital boricua en 1984, volvió a llamar a las puertas de Candina¹⁹⁰.

Por entonces, Hogan ya había comenzado a impartir clases de torno y, desde su arranque, fueron una de las más demandadas. Ello obligó a Castañeda a probar otros procedimientos de la mano de Suárez, Hambleton y Espinosa, hasta que, al fin, logró matricularse con su primer mentor, algo que continuaría haciendo en los años subsiguientes. La pasión demostrada hacia aquel aparato le granjeó una severa disciplina: cada día, antes de

186. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

187. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Los sueños de barro de Aileen Castañeda”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 28 de febrero de 1991, p. 106.

188. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

189. Ídem.

190. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Los sueños de barro...”, op. cit.

acudir a su trabajo como diseñadora en el periódico *El Nuevo Día*, se detenía en Candina con objeto de continuar su práctica, lo que llamaría la atención de Bernardo¹⁹¹. Ese rigor hizo que muy pronto empezara a exponer junto a sus compañeros de aula en exhibiciones de estudiantes, si bien, en abril de 1987, fue invitada a participar en la muestra *7 ceramistas en-torno*, celebrada en el Colegio Universitario de Bayamón de la Universidad Interamericana. En-torno, ciertamente, era un grupo constituido por los pupilos de Hogan, reunidos alrededor de una inquietud compartida por la célebre rueda¹⁹². Tuvo una corta vida, condicionada, al parecer, por las responsabilidades laborales de cada uno de sus miembros¹⁹³. Pero para Castañeda aquél evento supuso una gran oportunidad para presentar sus piezas iniciáticas más allá de los muros de la casona. No obstante, su compromiso con la institución, lejos de limitarse a una simple relación académica como alumna, iría acrecentándose cada vez más con el paso de los años: a la elaboración de esmaltes agregaría tanto la impartición de cursos para niños, como el encendido de los hornos y el montaje de exposiciones. De éstas últimas, además, sería la encargada de los asuntos gráficos relativos a invitaciones y catálogos.

Un espaldarazo a su agudo quehacer plástico fue la mención honorífica otorgada, en 1990, a cuatro de sus obras en la *II Bienal Internacional de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña*. El laudo del jurado señaló que esas piezas mostraban “un enfático compromiso de honestidad y buen oficio en la cerámica que producen”, siendo calificadas “de ejemplares de lo que se percibe como una trayectoria principal”¹⁹⁴ del medio en la isla. Es evidente que, en ellas, ya se anunciaban buena parte de los elementos que vendrían a caracterizar las creaciones de este periodo: *Vasija “L” con cobre* o *Vasija diseño de hoy* aunaban en sus formas una recogida sobriedad que se manifestaba mediante un somero empleo del color, heredado, sin duda, de

191. “Nunca se me olvida que, cuando llevaba tres o cuatro clases con él, y yo era la única persona que iba a Casa Candina a tornear una o dos horas antes de ir al trabajo (...), parece que le llamó la atención que siguiera tomando clases y clases. Un día me pregunta: ‘Y esto de la cerámica, ¿usted piensa dedicarse a eso?’. Y le digo: ‘Pues la verdad es que no lo sé’. Él me dice: ‘Bueno, si te dedicas, quizás nunca seas la persona más rica del mundo, pero sí muy feliz’. Y eso fue verdad”. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

192. Lo componían, además de Castañeda, José Emilio Bonilla, Raúl Cintrón, Antonio M. Díaz, Nan Murff, Mario César Ríos y Alfredo Santiago.

193. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

194. CARLÉ, Carlos; MÁRQUEZ, Noemí; GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Laudo del jurado”. En: *Premio Casa Candina: II Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña 1990*. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 8.

su admirado profesor¹⁹⁵. La calidad de sus propuestas se vería respaldada, también, con su incorporación en colectivas impelidas por Candina, caso de *Apóstrofe al verde*, u otras instituciones como las galerías Botello y Luigi Marrozzini, así como el Chase Manhattan Bank, a lo que se sumaría su presencia en certámenes internacionales como fue la *III Trienal Mundial de la Cerámica Pequeña* de Zagreb.

Lógicamente, este ascenso vertiginoso desembocó en la organización de su primera exhibición individual, titulada *Giros del torno*, y que habría de celebrarse entre marzo y abril de 1991 en Candina. En su mayoría, los veinticinco trabajos presentados habían sido llevados a cabo en el último año y medio, y su punto de partida se cimentaba en la cerámica de la Antigüedad grecorromana. Tomando como modelo esas obras “clásicas”, Castañeda emprendía un viraje hacia un lenguaje más actual, pues su intención final no era otra que la de desprender de tales objetos cualquier atisbo de funcionalidad¹⁹⁶. El torno, de este modo, no sería considerado como un artefacto dirigido exclusivamente a la fabricación de utensilios, sino como un auténtico medio de creación artística. Dicho discurso se acentuaría mediante la aplicación de colores a base de engobes: la rugosidad generada en sus superficies suscitaría la sensación de “ver y no tocar” las obras, ya que éstas, como señaló Samuel B. Cherson, “rechazan la posibilidad de un sensual contacto y evitan toda percepción brillante”¹⁹⁷. Esferas, conos y cilindros se alternaban en la sala continuando un patrón similar. *Flecha solitaria II* mostraba un plato de impecable factura, de la misma manera que *Flecha a medias* y *Esfera rayada I y II* se alzaban como verdaderos ejemplos de la perfección técnica de Castañeda: en todas ellas, además, la solidez de su área se alteraba al añadir líneas que, en contraste con los tonos más bien oscuros que cubrían su extensión, guiaban la mirada del espectador hacia distintos focos de la pieza. *Flecha en cono*, por su parte, evidenciaba mayor complejidad en su construcción: una vasija de amplia boca se apoyaba sobre un disco que, a su vez, se sostenía en un estilizado fuste conoidal. Tanto éste como el interior y el exterior de aquélla poseían la citada “flecha”, es decir, una recta que iría disminuyendo su grosor conforme avanzaba en altura.

195. Recuérdese la citada crítica que Ernesto Ruiz de la Mata hizo al respecto con motivo de la segunda exposición individual de Bernardo Hogan en Candina. Véase la nota 116 de este capítulo.

196. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

197. CHERSON, Samuel B. “Aileen Castañeda: Cerámica para ver y no tocar”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 31 de marzo de 1991, p. 12.

52
53

El despegue de la ceramista había sido realmente excepcional. La muestra tuvo una notable acogida de la crítica local y, coincidiendo con sus días de apertura, recibió la comunicación de que sus obras habían sido aceptadas en el anhelado Concurso de Faenza¹⁹⁸. Tales noticias, obviamente, le animarían a persistir en sus búsquedas a través de la rotación mecánica. De hecho, ese año noventa y uno retornaría a Italia, a Albissola Marina, donde efectuaría una residencia en una fábrica de cerámica, exhibiendo lo producido en el Círculo de los Artistas de esa ciudad en septiembre de 1992. Dos meses más tarde, la Galería de Arte Decorativo Sandy Wallin, localizada en Key Biscayne, en el estado de Florida, albergaba una pequeña pero interesante exposición de sus trabajos, inspirados en diversos elementos provenientes del diseño gráfico: revistas de moda, libros y periódicos servirían de soporte para trasladar imágenes y objetos impresos sobre papel a piezas tridimensionales¹⁹⁹. Casi un lustro después la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico inauguraba *Formas y ensamblajes*, que implicaría la primera ocasión en la que Castañeda prescindiría del torno a la hora de elaborar sus creaciones.

Sin embargo, no sería hasta 1997 que daría un paso adelante en su trayectoria con *Ondulaciones*, una flamante exhibición en solitario que vio la luz en la Galería Botello durante marzo y abril. Su práctica de buceo en las costas boricuas había encarrilado a Castañeda a la elaboración de formas evocativas del mar. Junto a ello, la ejecución de algunas obras en barro de pequeño formato habían despertado su curiosidad: a la hora de darles color, comprobó que la franja que tapaba para no mancharla con pintura formaba una leve capa, casi en relieve, y que, como ocurría en el grabado,

198. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Los sueños de barro...”, op. cit.

199. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

configuraba una extensión plana que, al tener que incidir en ella, otorgaba al conjunto una sensación de volumen. Para la ceramista, “uno tiene que pensar la imagen al revés. Y lo que graba y la plancha en sí tienen una profundidad”²⁰⁰. Así, comenzaría a tallar la superficie de sus piezas, es decir, a sacar pedazos de barro a fin de dejar las superficies recubiertas de finas ondulaciones, “rompiendo un poco con la rigidez y el formalismo”²⁰¹ de sus creaciones anteriores. Asimismo, rehuyendo de la severidad patente en el conjunto de *Giros del torno*, prestaría una atención especial a los engobes y a los esmaltes, que ahora se consolidaban con “una gama más cálida y sensual del color”, un factor que resaltaría los contornos de tales trabajos, “volviéndose más táctiles”²⁰².

Una composición concreta, la del cáliz, sería la predominante, prestando especial atención “a los encuentros o uniones de distintas formas”²⁰³. *Esfera ondulada* respondía a la combinación de un cilindro, envuelto completamente por estrías sinuosas, con esa figura geométrica, surcada en su perímetro por una banda en curva; contrastadas por la verticalidad y la horizontalidad de una y otra, ambas serían ligadas mediante un reducido listón de madera que se ocultaba parcialmente bajo la base de la forma superior. Muy similar en concepto, *Sobre cilindro ondulado* y, sobre todo, *Sobre esfera ondulada* alzaba una vasija de amplísima boca sobre otra de dichas figuras, si bien en el segundo caso ésta se presentaría con un aspecto más bulboso, enlazando directamente el trayecto de sus hileras ondeadas con el tronco que servía de transición hacia el recipiente. Otras, como *Ondulaciones*, consistirían en tres piezas cilíndricas de distinta altura, con su extensión repitiendo el modelo de sus compañeras de sala, y una reducida boca en cada una de ellas, en tanto *Ondulaciones turquesas* basaría su esquema en una elegante vasija revestida de estas tallas “imperfectas” que realizaba su textura porosa. La muestra, como declaraba Fernández Zavala, “no es ni descriptiva ni es paisajística acerca del tema del mar. Es sugerente y sintética de una idea y hasta de sensaciones”²⁰⁴.

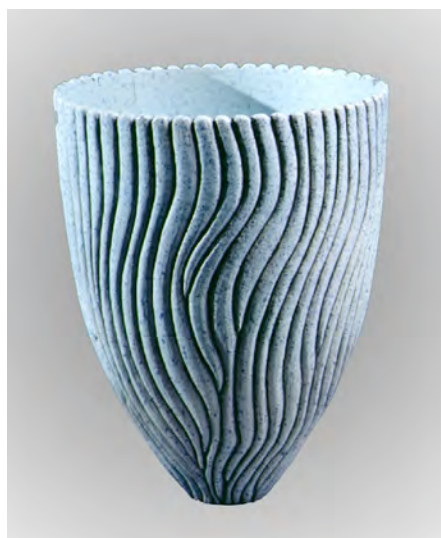
200. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

201. ALEGRE BARRIOS, Mario. “Castañeda en Botello”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 20 de marzo de 1997, p. 115.

202. FERNÁNDEZ ZAVALA, Margarita. “Aileen Castañeda: Las ondulaciones del mar”. En: *Aileen Castañeda: Ondulaciones*. San Juan: Galería Botello, 1997, s.p.

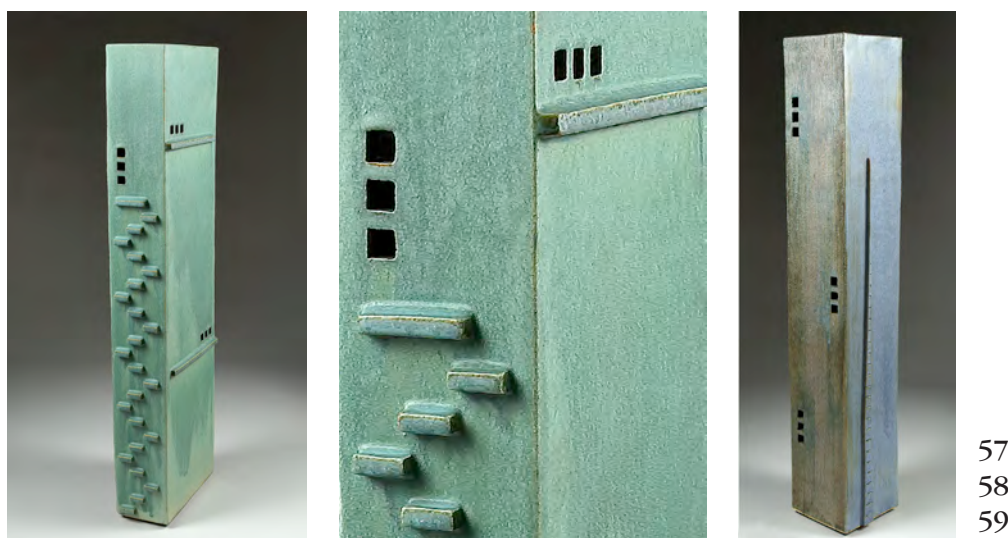
203. GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “‘Árboles’ y ‘Ondulaciones’”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 6 de abril de 1997, p. 12.

204. FERNÁNDEZ ZAVALA, Margarita. “Aileen Castañeda: Las ondulaciones...”, op. cit.

54
55

Estrenado el nuevo siglo, Castañeda aparcó temporalmente la práctica continua del torno e inició un ciclo de exploraciones distinto a lo que había realizado hasta el momento. El empleo de diversas técnicas aprendidas en Candina durante su segunda y definitiva estancia a partir de 1984 le ayudó a indagar en otros modos de enfrentarse al barro, observando, al mismo tiempo, las labores que sus alumnos llevaban a cabo en el taller. Su intento de ejecutar una casa en ese material se convertiría en el detonante de la que sería su siguiente propuesta, llamada *Miradores secretos* y que, nuevamente, acogería la Galería Botello entre agosto y septiembre de 2002. El método elegido para la elaboración de estos trabajos consistió en la construcción en plancha, si bien la artista guiaría sus pasos hacia la manera en la que, habitualmente, ejecutaba sus obras en el torno: como explicaba Castañeda, al crear una forma en éste había que tener muy presente el interior de la pieza, pues esa configuración vendría a ser, obviamente, la que dirigiría qué aspecto tendría luego su exterior. Igualmente, en el caso de erigir un volumen cerrado tal operación se antojaba más necesaria, habida cuenta que, al clausurar ese interior, había que depurar su superficie a fin de evitar arrepentimientos que obligaran a abrir el objeto más tarde. De esta manera, la autora concebiría dichas obras como si se hallara dentro de ellas, o sea, “como si estuviera construyendo mi casa desde adentro”, levantando altos muros desde cuyas zonas interiores podría cavilar acerca de cómo sería su compartimentación y qué es lo que se encontraba fuera de los mismos²⁰⁵.

205. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013. La ceramista declararía: “Pienso que la que está dentro soy yo y que hice mis paredes”. Véase PÉREZ RIVERA, Tatiana. “Conversaciones con el barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 21 de agosto de 2002, p. 78.



Ante los comentarios surgidos acerca del hermetismo de aquellas paredes, pronto empezaría a abrirles huecos en su parte superior, calificados como “pequeñas ventanas (*que*) se asoman tímidamente”²⁰⁶, y que permitían el paso de la luz de un lado a otro. También, en algunas de las caras laterales de estos paralelepípedos llegaría a incorporar escaleras que no conducían a un sitio específico, y en las que el espectador no “sabe si vas a entrar o alguien va a salir”²⁰⁷. Estas y otras características se harían presentes en el acervo instalado en Botello. *Mirador del secreto*, por ejemplo, se alzaba como un rotundo rascacielos repleto de peldaños distribuidos en zigzag recorriendo parte de su extensión, a la que se oponía un frente con dos cornisas voladas sobre las cuales se localizaban tres vanos cuadrados. Mucho más contundentes serían las escalinatas de *Mirador de historias vividas*, en las que una ligera curvatura les impedía encontrarse con objeto de continuar su ascenso o bajada, siendo coronada cada una de ellas por un listón apaisado, semejante a las cornisas anteriores. Por su lado, *Mirador inalcanzable* se aparecía como un volumen de mayor rotundidad con nueve ventanas, distribuidas longitudinalmente en grupos de tres, a las que se añadirían, en otra de las caras, un fragmento grácil que iría decreciendo su grosor en sentido ascendente, con leves incisiones transversales que simulaban ser escalones. Sin duda, la circunstancia de no poder acceder a los espacios que albergaban esas cuatro paredes aumentaba considerablemente su misterio. Castañeda, consciente de la curiosidad que despertarían estas torres, preguntaría a su hipotético espectador: “¿Serán alcanzables o su

206. HAMBLETON, Toni. “Jugando con el barro”. En: *Aileen Castañeda: Miradores secretos*. San Juan: Galería Botello, 2002, s.p.

207. PÉREZ RIVERA, Tatiana. “Conversaciones con...”, op. cit.



61
62

posibilidad de acercarse se limita a la magia de un sueño o de una pesadilla? ¿Estarán vacíos? Son miradores que retan a la imaginación para entrar o salir por ellos”²⁰⁸.

Tras la exhibición, Castañeda disfrutó de una residencia artística en la Fundación Gruber Jez, establecida en Mérida, en el estado mexicano de Yucatán. Fue allí que daría pie a un nuevo estadio en la evolución de aquéllos trabajos. Sentada en el patio de la sede de esta corporación, comprobó que un notable número de pájaros armaban a diario un gran revuelo entre los árboles, en los cuales se podían vislumbrar nidos escondidos entre el follaje o, incluso, colgando de sus ramas. Con sus piezas más recientes en mente, la artífice se planteó formular un mirador que, como esas viviendas aviarias, no se apoyara en el suelo sino que pendiera de un punto indeterminado del techo o la pared. A tal fin, y regresando a la utilización del torno, ejecutaría una serie de piezas con “formas simétricas, completas, añadiéndoles pedazos”, de una marcada apariencia orgánica, y que situaría en suspensión a lo largo del patio²⁰⁹. De vuelta a Puerto Rico, culminaría las experiencias vividas en el país azteca con *Miradores al vuelo*, una exposición individual que abrió sus puertas el 16 de junio de 2005 en la Galería Botello. En el magnífico texto que acompañaba al catálogo, Jaime Suárez plantearía algunas cuestiones básicas alrededor de esta propuesta: “No es de sorprender que (...) el tema del mirador y la búsqueda de elevación se retomen ahora en el torno (...). El proceso de construcción en el torno es de por sí uno ascendente, un desafío a la gravedad y al delicado balance entre el giro centrífugo y la plasticidad húmeda del barro para que no colapse. Y más aún, levantar la pieza del

208. CASTAÑEDA, Aileen. “Miradores”. En: *Aileen Castañeda: Miradores...*, op. cit.

209. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

plato giratorio, una vez lograda la forma, es de por sí una especie de vuelo o desprendimiento”²¹⁰.

Dicho reto sería resuelto por Castañeda mediante hilos de acero inoxidable que se sostenían del techo de la galería o, incluso, a través de un arco de ese material que, enclavado al muro, se desprendía del mismo a manera de una rama. La idea, tomando como referente sus miradores precedentes, se basaba en que ninguna de las piezas tocara el suelo, ya que, al contrario de aquéllos, pretendían “elevarse para desde allí mirar la tierra”²¹¹. Así, gravitando en el espacio, *De una misma memoria* respondía a un óvalo imperfecto cuyo centro, ligeramente rehundido, cobijaba una abertura mínima bajo la que radicaba una escalinata. Igualmente, *De huellas profundas* ahondaba en las posibilidades de la textura a través de la superposición de reducidas incisiones que abarcaban la extensión total de la obra, al igual que *Con maleabilidad del tiempo* recogía la forma de una gota rodeada en su perímetro por peldaños entrecruzados. No hay duda de que, tras estas paredes de barro, residía “una historia de algo (...), escenas que pasan adentro, que tienen algún significado”²¹². Poco tiempo después, la ceramista empezaría a abrir más esos muros con la intención de enseñar todo lo que estaba pasando en su interior por medio de calados, aprovechando éstos para controlar el efecto de la luz sobre esos recovecos. Pero habría que esperar a su próxima muestra en solitario, todavía en proceso, para descubrir el poder de las sombras proyectadas de tales miradores junto a los giros del torno.

210. SUÁREZ, Jaime. “Aileen toma alas”. En: *Aileen Castañeda: Miradores al vuelo*. San Juan: Galería Botello, 2005, s.p.

211. Ídem.

212. Entrevista con Aileen Castañeda, 16 de septiembre de 2013.

Listado de imágenes, capítulo 5

1. Toni Hambleton, *Spaces to meditate in/on* (2002).
2. Cartel de la exposición *A Puerto Rican Cultural Exhibition*, celebrada en 1969.
3. Susana Espinosa, medallón para el Caribe Hilton (ca. 1973). San Juan.
4. Susana Espinosa, conjunto de piezas realizadas para el Caribe Hilton (ca. 1973). San Juan.
5. Susana Espinosa, *El mar*, detalle (1973). Caribe Hilton, San Juan.
6. Susana Espinosa, *La tierra* (1973). Caribe Hilton, San Juan.
7. Susana Espinosa, mural para el edificio Prudencio Rivera Martínez, detalle (1974). San Juan.
8. Susana Espinosa, mural para el edificio Prudencio Rivera Martínez (1974). San Juan.
9. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Mural de caminos* (1977). Roche Products, hoy farmacéutica Patheon, Manatí.
10. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Mural de caminos*, detalle (1977). Roche Products, hoy farmacéutica Patheon, Manatí.
11. Susana Espinosa, *Envuelta* (1980).
12. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, mural para Bacardi (1980). Cataño.
13. Portada del catálogo de la exposición *Susana Espinosa: Cerámicas*, celebrada en 1982.
14. Susana Espinosa, *Personajes imaginarios* (ca. 1981).
15. Susana Espinosa, *Figuras I y II* (1979).
16. Susana Espinosa, *El Oyente* (1981).
17. Susana Espinosa, *Animalia V* (1991).
18. Susana Espinosa, *Animalia VI* (1991).
19. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Isla Recreada* (1992).
20. Maqueta para la realización de Isla Recreada (ca. 1991).
21. Susana Espinosa, *Silla: arte-objeto* (1993). McConnell Valdés, San Juan.
22. Susana Espinosa, *Silla: arte-objeto*, detalle (1993). McConnell Valdés, San Juan.
23. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Muro habitado* (2000). Casa de Cultura Ruth Hernández Torres, San Juan.
24. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Muro habitado*, detalle (2000). Casa de Cultura Ruth Hernández Torres, San Juan.
25. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Muro habitado*, detalle (2000). Casa de Cultura Ruth Hernández Torres, San Juan.
26. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Torre Mural* (2003). Parque Luis Muñoz Rivera, San Juan.
27. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Torre Mural*, detalle (2003). Parque Luis Muñoz Rivera, San Juan.
28. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Encuentros Fugaces* (2005). Estación Hato Rey del Tren Urbano, San Juan.
29. Obras pertenecientes a la serie *Personala* (ca. 2000).
30. Susana Espinosa, *L'ecole française* (2013).
31. Dos de las piezas de Bernardo Hogan premiadas en Faenza (1982).
32. Portada del catálogo de la exposición *Bernardo Hogan: Vasijas vasijas...*, celebrada en 1984.
33. Bernardo Hogan, *Vasija* (1989).
34. Bernardo Hogan, *Vasija* (1990).
35. Bernardo Hogan, *Vasija* (1991).
36. Bernardo Hogan, *Vasija ovalada I* (1998).
37. Una de las obras presentadas por el ceramista en la exposición *Sin Torno*, celebrada 2001.
38. Bernardo Hogan, *Tuscany* (2005).
39. Toni Hambleton, *Centinelas* (ca. 2003).

40. Portada del catálogo de la exposición *Toni Hambleton: Explosiones, fragmentos y transparencias*, celebrada en 1986.
41. Toni Hambleton, *Secretos y transparencias* (1986).
42. Toni Hambleton, *Historia de una luna I* (1990).
43. Toni Hambleton, *Luna coronada I* (1990).
44. Toni Hambleton, *La luna y el pez* (1990).
45. Toni Hambleton, *Hilvanando las historias I* (1993).
46. Algunos de los característicos *Centinelas* de Toni Hambleton.
47. Toni Hambleton, *Espacios y recovecos* (1998).
48. Toni Hambleton, *Spaces to meditate in/on* (2002).
49. Toni Hambleton, *Portal* (2005).
50. Toni Hambleton, *En-Sueño III* (2007).
51. Toni Hambleton, *De la memoria y el olvido V* (2007).
52. Aileen Castañeda, *Flechas en cono* (1991).
53. Aileen Castañeda, *Esfera rayada I y II* (1991).
54. Aileen Castañeda, *Sobre esfera oliva* (1997).
55. Aileen Castañeda, *Ondulaciones turquesas* (1997).
56. Aileen Castañeda, *Mirador del secreto* (2002).
57. Aileen Castañeda, *Mirador del secreto*, detalle (2002).
58. Aileen Castañeda, *Mirador inalcanzable* (2002).
59. Aileen Castañeda, *Bailando en vuelo* (2005).
60. Aileen Castañeda, *Con raíces de mi jardín* (2005).
61. Vista de la exposición *Aileen Castañeda: Miradores al vuelo*, celebrada en 2005.

CONCLUSIONES

Se ha afirmado en multitud de ocasiones que la ausencia de una tradición en torno al barro implicó para los ceramistas una libertad de ataduras que los conduciría a indagar en numerosas formas de expresión. Pero no hay que olvidar el hecho de que, pasados casi cincuenta años de la fundación de Estudio Caparra, no se ha insistido lo suficiente en el papel jugado por esas obras salidas de fábricas y talleres durante los tres primeros cuartos del siglo, las cuales debieron ayudar a forjar una sensibilidad hacia dicho material. Quizás este factor haya venido motivado por el complicado (y, a veces, imposible) acceso a la documentación en determinados archivos de la isla. En otros casos, es probable que no se haya vislumbrado un vínculo directo entre unas y otras, a pesar de que colecciones sobradamente conocidas como la de Casa Candina posea en su acervo piezas representativas de Puerto Rican Pottery y Luis Leal. También cabe resaltar la circunstancia, por fortuna cada vez menos frecuente, de que investigaciones centradas en aspectos histórico-artísticos soslayan, consciente o inconscientemente, las cuestiones puramente históricas, con las consiguientes lagunas que ello implica. Sea como fuere, lo cierto es que para comprender, en su justa medida, los orígenes del movimiento de ceramistas que aparecen en la escena artística de Puerto Rico en la década de 1970 debemos volver la vista atrás, y analizar no sólo las posibles causas de su surgimiento sino, además, las razones que debieron impulsar a estas personas a emplear el barro como un medio artístico.

Parece evidente que una de las primeras iniciativas que persiguió elevarlo a esa categoría fue la Ceramic Cooperative Industries. El proyecto de Dorothy Paris gozó de una acogida favorable desde diferentes medios escritos, que vieron tanto en su figura como en sus ideas innovadoras el camino a seguir para el desarrollo de un arte de la cerámica en el país. Está claro que la norteamericana pretendía implantar un modelo que sí debió funcionar en Estados Unidos gracias a la eficaz gestión de la WPA, pero que no terminaría de cuajar en Puerto Rico, al menos en sus objetivos primitivos, debido a los múltiples problemas que debió afrontar la PRRA desde su fundación. De los comentarios suscitados a raíz de la constitución de esta

cooperativa, también se deduce la necesidad de “producir arte”, especialmente uno que sea “auténticamente puertorriqueño”, aunque, lamentablemente, no se dispusieran de los recursos económicos suficientes para ello. Además, aquellas figurillas de jíbaros cargando cestos, o músicos portando instrumentos tradicionales, tampoco calaron hondo en el mercado turístico al que iban dirigidos, habida cuenta que sería a partir de los años cincuenta que ese sector sufriría un notable *boom* que coadyuvó a la proliferación de artículos destinados exclusivamente a visitantes extranjeros.

Quizás por influencia de la norteamericana o, simplemente, por iniciativa propia, el libro publicado por Adolfo de Hostos, con la colaboración de Matilde Pérez de Silva, constituye otro ejemplo significativo del interés que, en el ocaso de los años treinta, debió suscitar la cerámica como medio artístico a fin de paliar los efectos de la crisis económica. Si bien el volumen no se centraba exclusivamente en el barro, resulta revelador que el historiador, adelantándose una década a las propuestas de Iván Grundum y con un señalado sentido didáctico, utilizara diseños precolombinos para que fueran usados en las nuevas piezas que debían erigir ese arte genuino perseguido por Paris mediante sus jíbaros de barro. Evidentemente los modelos empleados pertenecían a la colección personal de Hostos, quien debió reflexionar acerca de la idoneidad de partir de la tradición prehispánica, por entonces poco conocida en el país, con tal intención, algo que iría en consonancia con los movimientos indigenistas que se habían estado produciendo en distintas partes del continente americano desde el arranque del siglo.

En Puerto Rico, esa coyuntura debió antojarse más necesaria, pues las políticas erráticas del gobierno metropolitano no respondían en absoluto al beneficio de los habitantes de la isla. Sin embargo, como indicamos, más allá de la propia publicación y la reedición que el Instituto de Cultura realizó en 1981, no hemos hallado referencias escritas o materiales que dejen entrever el posible impacto de la obra. Tampoco han aparecido más noticias acerca del proyecto de ley presentado por la Universidad de Puerto Rico para la creación de una Sección de Cerámica y Escultura Plástica. No hay duda, desde luego, de la relevancia que adquiere en este contexto una iniciativa de ese calibre, pero la ausencia de documentación al respecto provoca, igualmente, que desconozcamos quiénes pudieron ser los responsables de dirigir y mantener un departamento de esa envergadura. No sería extraño que, ante la falta de profesores nativos formados en la disciplina, tales instructores provinieran de Estados Unidos, factor éste que se repetiría asiduamente desde la aparición de la Compañía de Fomento en el escenario industrial a comienzos de los cuarenta, hasta entrada la década de 1970.

Fomento, de hecho, apostó decididamente por el potencial de la cerámica como artesanía. El organigrama fechado en febrero de 1946, así como el desembarco del matrimonio Scheier en San Juan poco después de ese año, nos hablan de un interés especial en poner en funcionamiento talleres que sirvieran para ocupar a un gran número de jóvenes desempleados. Pero, unido a esa prioridad, los responsables de impartir tales lecciones desarrollarían una serie de obras que sembraron una sólida inclinación hacia la estética defendida por Hostos. No olvidemos que tanto la pareja estadounidense como Hal Lasky aplicarían versiones libres de diseños prehispánicos en sus piezas de barro, si bien dichos acercamientos estarían más ligados a interpretaciones personales que a imitaciones o copias literales. ¿Conocerían los Scheier y Lasky el libro del historiador sanjuanero? ¿Serviría este excepcional volumen como “manual” para estos instructores? Una rápida comparación de los dibujos de Pérez de Silva y los diseños de las tazas y vasos de los tres estadounidenses nos hacen pensar que no, aunque no resulta descabellado barajar la posibilidad de que supieran de la existencia del tomo e, incluso, que en un principio pudiera servir de guía inicial a la hora de elegir un lenguaje adecuado para la enseñanza en sus respectivos espacios. Algo similar ocurre con la exposición de Iván Grundum en el Museo de la Universidad y el rol de Ricardo Alegría en la difusión de lo prehispánico en el ámbito de la cerámica. Parece que, además de esa muestra, el recordado arqueólogo no impulsó otras actividades que ayudaran al empuje de esa estética en obras de barro. Habría que esperar al inicio de la década de 1960 para que el Instituto de Cultura lanzara su taller, con Amadeo Benet al frente, para que los nexos entre las culturas precolombinas y la cerámica volvieran a reestablecerse.

Igualmente, la importancia de Caribe China dentro de las creaciones industriales es innegable, si bien no hemos atisbado influencias de sus obras en trabajos posteriores de los ceramistas. Su rol, más bien, estribó en la configuración de diversas líneas de platos y vajillas que llegarían a formar parte de la cotidianidad de los hogares insulares, así como de las numerosas cadenas de hoteles que fueron implantándose en el país. Las piezas de Puerto Rican Pottery, por su parte, tampoco incidieron de manera directa en la producción de nuestros artistas, pero la dinámica vivida en el taller de Lasky sirvió de acicate para enfrentarse al material de una forma muy distinta a como se había hecho hasta entonces. La libertad conferida a sus operarios y el atrevimiento del propio artífice a la hora de repensar los diseños de sus obras le fueron abriendo un hueco, cada vez mayor, en las instituciones más representativas del país, participando de múltiples actividades como certámenes y exposiciones. Esa filosofía sería, por ejemplo, la que permitió

a Susana Espinosa entrar a laborar en aquel local recién aterrizada en San Juan al concluir la década de los sesenta, estableciendo, de este modo, sus primeros pasos en el ámbito de la cerámica boricua. Pero serían la favorable coyuntura económica y, en consecuencia, la proliferación de talleres institucionales y privados los verdaderos detonantes para la creación de un gusto por el barro. A través del Instituto de Cultura y la Universidad de Puerto Rico, el medio amplió su alcance a toda la población, al igual que el incremento de clases particulares o *hobby ceramics* reforzaría aún más esta circunstancia, creando, posiblemente, un gusto y una sensibilidad hacia las creaciones en barro por parte de personas que no necesariamente estaban ligadas al arte.

También debemos insistir en el papel jugado por Jaime Suárez en el proceso de gestación, desarrollo y culminación del movimiento ceramista en Puerto Rico a partir de los años setenta. Como vimos, siendo estudiante de la Universidad Católica de Washington tuvo oportunidad de cursar una asignatura electiva en cerámica, algo que, según afirmó en la entrevista que le realizamos en su domicilio, había buscado desde un principio y que, en buena medida, determinaría la elección de esa institución académica para llevar a cabo sus estudios. No era, desde luego, la primera vez que el joven aspirante a arquitecto se enfrentaba al reto de la creación: en el domicilio de su madre, Maribel Toro, en Vega Baja, se conservan algunos bocetos y acuarelas adolescentes que demuestran la remota inquietud plástica de Jaime, pero, independientemente de esos ejercicios de composición y construcción de figuras, no se había producido un contacto con el barro. Ese momento llegaría, precisamente, a raíz de entrar en el taller universitario dirigido por Alexander Giampietro. Es evidente que la manipulación del material debió ejercer una especial fascinación en Suárez, como se revela de que terminara siendo el responsable de encender y apagar los hornos, o de preparar los esmaltes, tareas éstas que Giampietro delegó en él al comprobar su entusiasmo. Como reconocería el propio Jaime años más tarde, pasaba buena parte de su tiempo allí, descuidando, incluso, otras clases fundamentales para obtener su bachillerato. Pero sería un suceso, anecdótico en principio, el que marcaría el germen de esta historia: Toro y Gumersindo Suárez acudirían a la graduación de su hijo en Washington, y la primera visita que ambos efectuaron una vez llegados a la Universidad fue, justamente, al taller de cerámica, donde Jaime les mostró lo aprendido durante el semestre.

De regreso a San Juan, Gumersindo Suárez inició un curso nocturno de tasación de bienes raíces. Tal vez consciente de la cantidad de tiempo

que pasaría fuera de su hogar, sugirió a su esposa que empezara algún tipo de actividad para ocupar esas horas de la noche. Debía estar latente el recuerdo de lo que había admirado en el taller de su hijo en la capital norteamericana cuando decidió asistir a las clases de cerámica que Ginny Figueras, vecina de Villa Caparra como ella, se encontraba impartiendo en su domicilio. Al igual que Maribel, otras señoras se habían incorporado a esos *hobby ceramics*, consistentes, básicamente, en la decoración de moldes prefabricados con diferentes esmaltes que, como indicamos, la profesora se encargaba de vender más tarde en su rol de representante de tales productos. Está claro que Toro demostró unas habilidades notables en el manejo de los materiales, pues Figueras le insinuó que instalara un taller propio en su casa, el cual, además, serviría para aligerar el número de alumnos que acudían cada semana. Toro, quien poseía una vasta experiencia docente por haber trabajado como maestra de escuela, aceptó la propuesta y, utilizando el despacho de su marido, así como el horno que tenía en la cocina, arrancó con sus cursos prosiguiendo el esquema aprendido con su mentora, es decir, ornamentar bizcochos aplicando pintura sobre sus superficies. El éxito de aquel proyecto, ciertamente, no se hizo esperar. Muy pronto, el hogar de los Suárez se vio colmado de alumnas, muchas de ellas del mismo vecindario, que aprendían las técnicas más básicas de la disciplina, entregándose en sus horas libres al ornato de patrones de barro.

Este fue el panorama que halló Jaime Suárez a su vuelta de Estados Unidos en 1972. Durante su estancia en Nueva York, dedicó sus esfuerzos a la arquitectura de la mano de Harry Quintana, centrándose especialmente en aquellos aspectos ligados a la planificación urbana, por lo que no tendría ocasión de retomar ninguna actividad vinculada a la cerámica. Pero, sin duda, el ambiente que se estaba desarrollando en el domicilio familiar debió propiciar que se decidiera a montar un taller en el patio, con la ayuda de su padre, que le permitiera continuar experimentando con lo asimilado gracias a Giampietro. Lejos de cultivar las mismas lecciones que su madre, aunque sí en el horario en el que ella dictaba sus clases, Suárez empezaría a investigar en su nuevo espacio acerca de las posibilidades que aquel material le brindaba, más teniendo en cuenta su consabida versatilidad. A partir de entonces, se estableció la siguiente dinámica en la casa: aquellas estudiantes de Toro que mostraban poseer mayores destrezas frente al barro pasarían al taller de Jaime, mientras que ella proseguiría dictando sus clases en torno a la decoración de moldes. Nombres posteriormente conocidos pasarían a formar parte de ese primer grupo: Rosita de Castro y su hija, Lorraine, quien, a su vez, había sido compañera de escuela de Suárez, se encontrarían entre ese alumnado aventajado, al igual que Toni Hambleton, recién aterrizada de México tras

la muerte de su hijo, y Sylvia Blanco, vecina, asimismo, de Caparra. Como admitía el propio arquitecto, sus conocimientos, a pesar de haber recibido el taller mencionado en Washington, eran limitados, y ese factor provocaría, en principio, la común ausencia de esmaltes y, posiblemente, el atrevimiento a la hora de indagar, sin un modelo específico, qué podía llevarse a cabo con aquellas planchas de barro y de qué manera. Igualmente, ni Suárez ni sus estudiantes se plantearon en ningún momento ejecutar piezas con una finalidad utilitaria, de modo que su acercamiento al material se produjo libre de cualquier tipo de prejuicio.

Las cuestiones técnicas eran resueltas mediante ensayos y errores que, al mismo tiempo, se complementaban con las lecturas de las pocas revistas especializadas que llegaban desde la metrópoli. Sí es significativo que el entusiasmo generado por Jaime condujera a buena parte de sus alumnas a establecer talleres particulares en sus hogares. De ahí que lo aprendido en casa de los Suárez se llevara más allá durante el resto de la semana para que, una vez de regreso, se compartieran las experiencias y se pudieran efectuar críticas constructivas que ayudaran a depurar tanto los procesos como el resultado final. Asimismo, Toro, animada posiblemente por lo que estaba ocurriendo en el espacio contiguo, también empezó a llevar a cabo piezas que nada tenían que ver con aquellas matrices que había estado enseñando, y, en breve, el equipo capitaneado por su hijo comenzaría a concurrir a los certámenes que la Asociación de Cerámica Artística celebraba anualmente en la sede del Instituto de Cultura. Lo expuesto allí era el fiel reflejo de lo que tanto neófitos como muchos artistas entendían por una obra hecha en barro: jarrones, floreros, vasos, etc., elaborados según los métodos divulgados por Figueras o Maribel, o con una supuesta sofisticación técnica, se daban cita cada año en el antiguo convento de Santo Tomás de Aquino. Ya sabemos que la irrupción de las creaciones presentadas a este concurso por el equipo que cada semana se reunía en Caparra debió causar un impacto favorable: cada miembro obtuvo uno o varios galardones en las sucesivas ediciones de tal evento, no sin levantar protestas de algunos concursantes, que no lograban comprender cómo semejantes obras, sin apenas esmalte, con texturas irregulares y, en algunos casos, absolutamente abstractas, podían acaparar las medallas de buena parte de las categorías. De ello se hizo eco Susana Espinosa, que llegó a ejercer de jurado, manifestando más tarde que, al contemplar esas creaciones, estimó que algo diferente estaba ocurriendo en la cerámica puertorriqueña.

Y así fue, desde luego, como debieron sentirlo Suárez y sus alumnos. De hecho, ese sólido carácter de grupo que prevaleció desde sus inicios

benefició considerablemente la calidad de las piezas y, sobre todo, aseguraba la continuidad de la producción de estos incipientes artistas, que veían en aquellos premios un incentivo para permanecer indagando en el barro y sus posibilidades estéticas. No obstante, la cerámica, de momento, no era una profesión en sí, sino una vía de escape para algunos, un refugio para otros, y, en definitiva, una manera de expresión que les permitía ir desarrollando un lenguaje propio. Prueba de esa rápida evolución sería la exposición que tendría lugar en el mes de diciembre de 1974, la primera que celebraban como colectivo bajo el nombre de Estudio Caparra, y que causó una impresión muy positiva en la prensa sanjuanera. En agosto de 1975, otra muestra, esta vez dedicada al ikebana, daba el pistoletazo de salida a la galería homónima, localizada en el vivero de plantas Puerta de Tierra, cerca del actual Paseo de Covadonga, en San Juan. El lugar, de reducidas dimensiones, les permitiría acceder a un público mayor, demostrando con sus obras las particularidades que hacían singular a su modo de trabajar el barro: desde las técnicas empleadas, caso del *rakú*, nunca antes practicado en la isla, hasta el tratamiento de texturas y superficies que advertían al espectador de que aquellas piezas no eran objetos funcionales, sino obras artísticas.

Resulta lógico pensar que cuando Maribel Toro comenzó a impartir clases en su domicilio de Villa Caparra no pretendía, ni buscaba, entrar en los circuitos del arte insular. Es muy probable que ni siquiera pensara en ello. Pero el rumbo emprendido por su hijo y sus estudiantes desembocaría en un camino completamente diferente al de esos *hobby ceramics* con los que arrancó su andadura en el ámbito de la cerámica. Si bien la vida de Estudio Caparra fue francamente breve, debemos tener en cuenta la importancia que este conjunto de artífices poseyó como germen de otros colectivos ulteriores: el trabajo en equipo, el intercambio de ideas y la crítica respetuosa, el concepto del barro como un material igual de válido que el mármol o el bronce para “hacer arte”, el empleo de procedimientos poco habituales hasta entonces, o un acentuado enfoque docente, se convertirían en características imprescindibles que habrían de repetirse hasta después del cierre de la sede de Casa Candina, ya en 1992.

La clausura de Caparra, empero, fue motivada por la oportunidad de seguir creciendo como grupo y como espacio. Tres piezas expuestas por Suárez y su madre en la oficina de información que la Compañía de Turismo había instalado en el recién estrenado Centro de Convenciones, en Condado, fueron suficientes para que Jag Mehta, director de dicha corporación, invitara a Toro a que ocupara uno de los locales disponibles en el inmueble. Desconocemos quién fue el responsable de que tales obras se hubieran

montado en ese lugar, pero ello nos habla de la magnífica recepción de la que gozaban las creaciones del colectivo, y de la firme consideración que se estaba generando alrededor del barro. Ahora, además, se presentaba la ocasión de estrenar una galería propia, de dimensiones bastante mayores a las del vivero, y en un enclave que, transitado por multitud de personas diariamente, conllevaría una amplia difusión de la labor que venían realizando desde inicios de la década. También, como declaraba Maribel en una entrevista, el cambio de espacio trajo consigo un valioso cambio de actitud. Ya no se trataría simplemente de exhibir las piezas llevadas a cabo en los talleres particulares, sino que éstas se pondrían a la venta, un detalle que causó la salida de algunos miembros de Caparra. Igualmente, el ritmo de trabajo que se había venido planteando a partir del intercambio de opiniones y críticas se trasladó a la sala de exposiciones: una muestra temática, de periodicidad mensual, sería la excusa perfecta para continuar investigando la heterogeneidad de las formas y sus infinitas aplicaciones, y, ante dichas exploraciones, la recepción del público implicaría la mejor de las respuestas, más teniendo en cuenta que los propios ceramistas serían los encargados de gestionar la galería y, en consecuencia, podían comprobar cuáles eran las reacciones de los visitantes al contemplar sus piezas. Por sugerencia de Suárez, el lugar, que abría sus puertas en 1977, pasaría a llamarse Manos, en una clara alusión al instrumento imprescindible que todo ceramista necesitaba para efectuar sus obras.

Es, en este momento, que la escasa historiografía sobre la cerámica puertorriqueña ha hecho hincapié en la ausencia de una tradición de la disciplina en la isla que, a su vez, proporcionó una mayor libertad a la hora de enfrentarse a la creación en barro. Pero, junto a lo que mencionábamos vinculado a la sensibilidad fomentada desde la industria y, con ella, los talleres institucionales y personales, hay que tener en cuenta que estos artífices conocían lo que se estaba llevando a cabo en otros puntos del continente, especialmente en los Estados Unidos. Con motivo de su participación en muestras colectivas, Suárez viajó a diferentes ciudades norteamericanas, precisamente, para conocer qué era lo que se estaba llevando a cabo, quiénes eran sus protagonistas, cuáles eran las tendencias, y, principalmente, si lo que venían efectuando en Caparra y en Manos estaba a la altura. Al respecto, cabe destacar el papel de las denominadas “artesañas contemporáneas”, es decir, aquellos objetos, más vinculados al diseño que al arte entendido en su concepto más tradicional, realizados en materiales “menores” como tela, vidrio, o barro, y que, sin ir más lejos, acabaría constituyendo un punto de partida para los artistas de Manos. A ello también se añadió la célebre cita de Gaudí que Suárez emplearía para describir la posición tomada por el

colectivo, “originalidad es volver al origen”, entendiendo por “origen” todo ese potencial que un material tan maleable como el barro les había estado ofreciendo desde su primer contacto. Ello no significa que un legado tan importante como el precolombino no fuera conocido por buena parte de los ceramistas: lógicamente se trataba de una cultura material que permanecía presente, pero quizás demasiado adulterada por el consumo turístico e, incluso, se ligaba inconscientemente a la labor impelida por los artesanos boricuas. El propio Jaime, en esa primera etapa en la que perseguía el sueño de aparentar/ser un artesano, tomaría como referentes obras emblemáticas del arte taíno, que reproducía en cerámica sin siquiera firmarlas, o figuras célebres de corte popular, caso del vejigante. Así pues, hay que considerar que, si bien es cierto que no existió esa “tradición” centenaria que permitiera a estos artistas proseguir un camino ya trazado previamente, también pensamos que esa “libertad” de la que gozaron debió estar determinada, en parte, por todo aquello que lograban conocer, directa o indirectamente, y que estaba ocurriendo tanto en otras zonas del continente como en Europa.

Otro detalle a tener en cuenta es que Manos se estableció como una galería de arte, no como escuela. Sin embargo, el afán de conocimiento que había guiado los pasos de sus miembros se vio reflejado en las charlas y actividades impulsadas desde la galería, como fueron los casos del ceramista estadounidense Daniel Rhodes, célebre por sus libros técnicos, o el autor catalán Josep Grau-Garriga, cuya trayectoria se asentaba en trabajos realizados con textiles de una fuerte expresividad, quienes compartieron sus experiencias profesionales en aquél espacio. Se demuestra con ello que existía un espíritu de aprendizaje que superaba lo nacional, buscando proyectarse más allá de las fronteras insulares. Definitivamente, esa visión marcaría los derroteros de este colectivo. Aun antes de la apertura de Manos, en una fecha tan temprana como 1975, Suárez, como acabamos de señalar, estaba siendo parte de muestras colectivas en algunos estados metropolitanos, a lo que sumaría el envío de piezas al *Concurso Internacional de la Cerámica Artística* que, anualmente, tenía lugar en Faenza. En ese momento iniciático el célebre certamen italiano era visto por los ceramistas como la meca del barro, y las críticas que estaban recibiendo desde los medios boricuas no era suficiente: confrontar sus obras con las de artífices de otros países en un evento de tal magnitud entrañaría una prueba más “real” de su verdadera calidad, además de una suerte de faro para saber si se estaban dirigiendo hacia la dirección correcta. En ese año citado, las piezas de Suárez no ganarían medalla, pero serían adquiridas por la institución que albergaba la competición, pasando a formar parte de su colección permanente. Una vez abierta Manos, y animados por el ejemplo de Jaime, algunos de sus

miembros también enviaron sus trabajos a Faenza, aunque el alto coste de los embalajes y de los envíos limitaría notablemente la participación. No obstante, en 1979 se dio una nueva prueba del afianzamiento de la cerámica como medio artístico, y el respaldo institucional del que gozaba: la empresa de servicios financieros Citibank asumiría esos gastos para que una “representación nacional” de la cerámica del país caribeño pudiera estar presente en el certamen. Dentro de la misma, Ana Delia Rivera lograría una medalla de oro: la primera de otras tantas que estaban por llegar.

Queda claro, pues, que los componentes de Manos ya no eran ese grupo de aficionados que se reunía semanalmente en casa de los Suárez: se había producido un salto de intenciones que, en un brevísimo periodo, vendría a situar a la cerámica en uno de los puntos más álgidos del arte puertorriqueño. Además, el número de personas implicadas en el grupo iría aumentando considerablemente. Suárez, que había dejado su trabajo como arquitecto para dedicarse por entero al barro, empezaría a impartir clases en la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan y la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, invitando a algunos de sus alumnos a que participaran del flamante proyecto. Con ellos, se sumarían artistas con una trayectoria reconocida como eran John Balossi y Susana Espinosa, y que aportarían su experiencia previa, así como puntos de vista renovadores alrededor de la creación.

No cabe duda del entusiasmo que Manos alcanzó a generar entre artífices y críticos. Samuel B. Cherson había calificado la galería como un “oasis” dentro del pobre paisaje plástico que, según afirmaba, se estaba viviendo en la isla, y, una vez inauguradas las muestras nacionales de pintura y escultura, impulsadas desde el Instituto de Cultura, el crítico cubano aseveraría que los ceramistas se habían erigido como los “salvadores” de las categorías de escultura de dichos certámenes. Es probable que ese comentario fuera el punto de inicio de la encendida disputa generada entre los escultores y los ceramistas: los primeros negaban que aquellas piezas pudieran ser consideradas como “escultura” al estar ejecutadas en un “material innoble” como el barro, mientras que los segundos, realmente, nunca alcanzarían a reivindicar un rol de escultores, sino que, más bien, solicitaron que sus obras pudieran entrar en las categorías de escultura de los diferentes concursos que se estaban celebrando en la capital. El éxito de Manos se afianzaría con la invitación de Richard Muhlberger a participar en una exposición colectiva en Springfield y, algo más tarde, con la celebración de una nueva muestra en el Museo de Arte de Ponce que, paradójicamente, fortalecería la calidad de las obras de un grupo que se encontraba a punto de desaparecer.

La fulgurante actividad de Manos como galería concluía la década de 1970 con su inevitable cierre. Cierta despreocupación por su mantenimiento, el decaimiento de la producción de algunos artífices, pero, ante todo, el peso de un ritmo incesante de trabajo, debieron mover a Suárez a pasar página. Las comisiones personales que venía recibiendo desde 1977 y su enérgica labor docente debieron mantenerle sumamente ocupado, lo que, con todo, no impediría que Manos, como colectivo, continuara efectuando algunas exposiciones hasta entrado el recién estrenado decenio. Paralelamente, Jaime, junto a Susana Espinosa, Bernardo Hogan y Toni Hambleton, comenzaría un nuevo proyecto más centrado en la educación relacionada con el ámbito de la cerámica, al que llamaron Casa Candina por estar ubicada su sede en la calle homónima. La importancia de esta organización radicaría en su constitución como centro cultural, pues no sólo consistió en un lugar dedicado a la formación y la difusión de obras hechas en barro a través de cursos y exposiciones, sino que, con ello, se dio cabida a todo tipo de actividades (poesía, ópera, teatro, etc.) que pudieran enriquecer el panorama artístico de la isla. Unida a esa labor de promoción, la aportación más relevante de Candina fue, en buena medida, la fundación del Premio Casa Candina, erigido como una bienal que, en esencia, perseguía medir el estado de salud de la cerámica en el país. Hasta el momento, todo aquello vinculado a esa disciplina se había concentrado en San Juan, por lo que Suárez y sus compañeros decidieron crear un evento que diera voz a todos esos ceramistas que, residentes en otros puntos de la geografía boricua, no tenían oportunidad de exponer sus piezas o, simplemente, eran prácticamente desconocidos en la capital. A la vez, los premios y menciones de honor otorgados servirían para construir una colección de piezas, las cuales, en un futuro, vendrían a cimentar el acervo de un museo de la cerámica puertorriqueña. Desgraciadamente, casi treinta años después de su primera edición, el proyecto de museo todavía no se ha llevado a cabo por razones de índole económica, aunque la colección puede admirarse en el Museo de Arte de Ponce, donde se encuentra expuesta de modo permanente, si bien bastante apartada de las salas principales de exhibición.

Cerrada la casona que servía de centro de operaciones a Candina en 1992, el colectivo proseguiría adelante sin una sede fija. Cada uno de sus miembros centró más la atención en sus trayectorias personales, pero ello no supuso un impedimento para que, a nivel de organización, el grupo impeliera más actividades en defensa y promoción de la cerámica. De hecho, además de las sucesivas bienales que tuvieron lugar durante este decenio, la preocupación por conocer qué estaba ocurriendo en

otras regiones del continente les conduciría a constituir un evento que proporcionara una visión aproximada de esas realidades, denominado *Intercambio 3: Cerámica en pequeño formato*. Conscientes del alto coste que implicaba el envío de piezas, se impondrían unas dimensiones reducidas para las obras sometidas, con el objetivo de que pudieran participar el mayor número posible de autores. Curiosamente, algunos de los trabajos presentados en las dos ediciones de este *Intercambio* serían adquiridas por el colectivo, abriendo, en consecuencia, una sección internacional dentro de su colección. Aunque la ausencia de apoyo institucional y la acometida de la crisis económica han mermado el ritmo de sus eventos, Candina continúa en la actualidad impulsando proyectos que integren creaciones de los ceramistas veteranos con otros más jóvenes que van abriéndose paso en el paisaje creativo puertorriqueño.

En definitiva, el éxito de los ceramistas ha residido principalmente en el apoyo mutuo y en un constante trabajo de grupo. Si Estudio Caparra constituyó el punto de arranque para que Suárez y sus alumnos emprendieran sus investigaciones acerca de las posibilidades técnicas y expresivas del barro, Galería Manos supondría tanto la eclosión del movimiento de ceramistas como su internacionalización, instituyéndose como uno de los espacios de referencia del arte insular. Por su parte, Casa Candina vendría a establecerse como el motor imprescindible para el fomento y difusión de la disciplina en el país caribeño, que se vería respaldada, a su vez, con la formación de una colección que ilustrara su riqueza y pluralidad, la cual continúa creciendo en la actualidad. Dicha diversidad se veía plasmada en los propios integrantes de la organización: Espinosa y Hogan eran argentinos, Hambleton de México, y Castañeda, de ascendencia cubana, había nacido en Nueva York, siendo Suárez el único puertorriqueño. De este modo, los diferentes colectivos pero, sobre todo, Candina, se asentaba como una manifestación plenamente latinoamericana, cuyas inquietudes estéticas se vieron favorecidas por el contexto que vivió en la isla durante los periodos estudiados en este trabajo.

También, como hemos venido señalando, el rol de Jaime dentro de este proceso ha sido fundamental. No sólo fue el impulsor de los distintos grupos que hicieron del barro un material más para la creación artística, sino que su dilatada producción constituye el mejor ejemplo de ello. La originalidad y versatilidad de los procesos aplicados al material condujeron al artista a desarrollar una obra sumamente personal, comprometida con el medio ambiente y la situación colonial de la isla, y que, todavía hoy, se instituye como una de las piezas clave para la comprensión del arte puertorriqueño

contemporáneo. De esa vasta trayectoria, destaca, indudablemente, el *Tótem Telúrico*, el cual, desde su gestación, se convertiría en el símbolo por antonomasia del triunfo de la cerámica sobre aquellos detractores que consideraban el barro como un medio artesanal y, por tanto, excluible de las artes plásticas. El mismo Suárez indicaría que su intención primigenia fue demostrar que se podía llevar a cabo un monumento exento en cerámica, ya que las obras de gran formato realizadas con anterioridad habían consistido en murales bidimensionales localizados en muros de edificios públicos y privados. A su lado, Espinosa, Hogan, Hambleton y, posteriormente, Castañeda, han ido forjando trayectorias individuales en paralelo que han contribuido a plasmar la heterogeneidad de vocabularios ligados a la disciplina, más allá de la simple elaboración de vasijas convencionales. Los murales del matrimonio argentino suponen, hoy, uno de los paradigmas de esta tipología de piezas, de la misma manera que las indagaciones de la mexicana en la memoria han cimentado toda una iconografía alrededor de las ruinas y la arquitectura ejecutadas en barro. Castañeda, igualmente, ha demostrado los límites de la perfección a la hora de trabajar el torno, mientras que Miguel Ángel Maravic, el último eslabón de este colectivo histórico, todavía no ha disfrutado de una exposición individual que nos permita analizar con suficiente perspectiva el grueso de su obra. Todos ellos, en buena medida, conforman el más importante legado de la cerámica contemporánea en Puerto Rico.

**CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN
DE CASA CANDINA**

Artista: Doménica Agliodoro

Título: *Nosotras que queremos tanto*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Porcelana, modelado, ensamblado con hilo, semilla y madera

Medida: 8" x 8" x 4"

Donación de la artista *

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Josefina Alvarez

Título: *Guarda tesoro*

Año: 1999

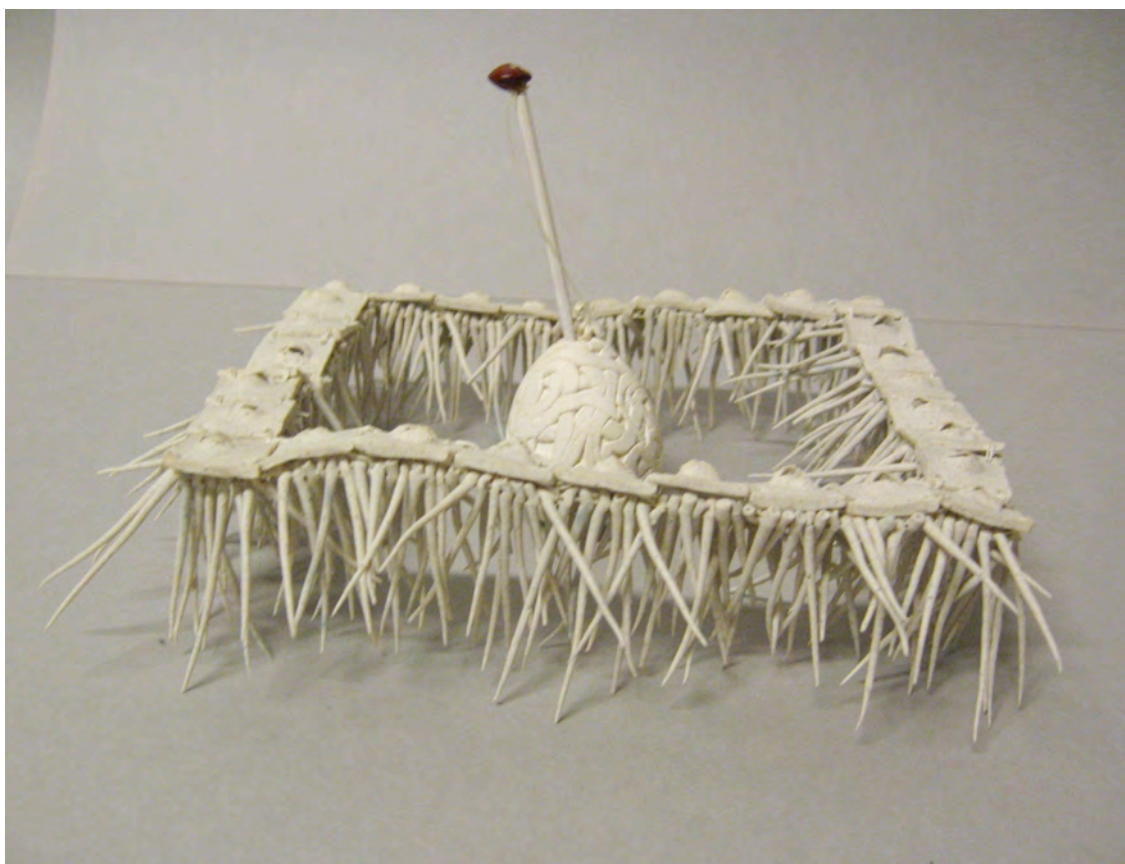
País: Venezuela

Medio: Grés, torneado, esmalte, quemado en reducción a 1230°C

Medida: 8" x 7" x 4 ¼"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Esther Alzaibar

Título: *Bowl de grés, negro y bronce*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Cerámica, torno

Medida: 5" x 8" diámetro

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Esther Alzaibar

Título: *Sinuosidades de porcelana*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Porcelana, torno intervenido, esmalte de cobre; quemado a cono10 en reducción

Medida: 4" x 6 ¼"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Tamiko Arikuma

Título: *Sin título*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Barro de rakú, torneado, grabado, esmalte, quemado a rakú

Medida: 5" x 4 1/2"

Donación de la artista

Localización: Toni Hambleton

Artista: Alberto Asprino

Título: *Sin título*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Cerámica

Medida: 5" x 7" x 5"

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Amarilis Astros

Título: *Pecado original / Original Sin*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: cerámica en torno con engobe

Medida: 6 7/8" x 4 7/8" diámetro (17.46 x 12.38 [dia.] cm.)

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Gerardo Azcunaga

Título: *Cuenco para otra pesadilla*

Año: 1995

País: México

Medio: Torno

Medida: 7" x 8" diámetro

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Myrna Baez

Título: *Hombre*

Año: 1972

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica y madera

Medida: 13 1/2" X 8 1/2" X 3 3/4"

Localización: Aileen Castañeda (en almacén)

Artista: Susana Balbes

Título: *Sabana I, II, III / Savannah I, II, III*

Año: 2004

País: Puerto Rico

Medio: Plancha y óxidos

Medida: 13 3/4" x 13 3/4" x 1 7/8", 14" x 14" x 2", 14 1/4" x 14 1/4" x 2"

PCC-2004 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Lilibere Barceló

Título: *Sin título*

Año: 1994

País: Venezuela

Medio: cerámica en torno con engobe

Medida: 4 1/4" x 4 1/2" diámetro (11 x 12 [dia.] cm.)

Donación de la artista*

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Nieves Batista

Título: *Osario III*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: barro de Río Orinoco modificado, plancha, modelado, ensamblado con Madera, huesos, óleo rojo y negro

Medida: 7 1/4" X 7"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Gloria Bhaskaran
Título: *Tetera*
Año: 1995
País: Venezuela
Medio: cerámica en torno quemado en reducción
Medida: 5" x 5.5" x 8"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda

Artista: Clarissa Biaggi
Título: *De todo un poco*
Año: 1996
País: Puerto Rico
Medio: Barro escultórico, plancha,
madera, metales encontradas,
óxidos, tintas
Medida: 42 1/2" x 14 5/8" x 7 1/2"
PCC-1996 Premio Adquisición
PCC-1999 MENCIÓN con *Soñar no cuesta nada*
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Valerie Brathwaite

Título: *Serie: las flores de los Palos Grandes*

Año: 1998

País: Venezuela

Medio: Grés, modelado a mano, engobe, esmalte industrial

Medida: 6 3/4" x 3"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Sylvia Blanco

Título: *Testigo, solo uno mudo*

Año: 1988

País: Puerto Rico

Medio: reducción local

Medida: 22" X 14" X 6"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)



Artista: Manolo Borrero

Título: *Yo soy I*

Año: 1989

País: Puerto Rico

Medio: reducción local y madera

Medida: 9" X 10" X 7" y 11" X 10" X 6"

PCC-1990 Mención

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Cristina Brittingham

Título: *Fertilidad*

Año: 2000

País: México

Medio: Barro rojo, soga, esmalte, engobes

Medida: 8" x 4 3/4" diámetro

Donación del artista

Localización: Toni Hambleton



Artista: Yvette Cabrera Vega

Título: *La confianza tiene dientes*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Vaciado, esmalte y china paint

Medida: 16" X 9" X 4"

PCC-1990 Mención

PCC-1992 Premio con *Antes, durante, ahora y después*

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Yvette Cabrera Vega

Título: *Antes, durante, ahora y después*

Año: 1992

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, sogá, extruder y esmaltes

Medida: 13" X 12" X 4'

PCC-1992 Premio adquisición

PCC-1990 Mención con *La confianza tiene dientes*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Rafael Calzada

Título: *La envoltura de Cronos*

Año: 1995

País: México

Medio: Cerámica

Medida: 7 ½" X 6 1/2" X 6"

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Claudia Cancino Villanueva

Título: *Sin Título*

Año: 2000

País: México

Medio: Grés, óxidos

Medida: 3" x 4" diámetro

Donación del artista

Localización: Toni Hambleton



Artista: Jorge Cancio

Título: *Mangle blanco*

Año: 1994

País: Puerto Rico

Medio: Grés, modelado, soga, engobe y óxidos

Medida: 9" X 18" X 18"

PCC-1994 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)

Artista: Jorge Cancio

Título: *De la serie, para un estuario*

Año: 1998

País: Puerto Rico

Medio: Grés, modelado, soga, engobe y óxidos

Medida: 10 1/2" x 15 3/4" x 15 1/2" – 10/1/2"x10"x11", 9"x10"x10 1/2",
7 1/2"x9 1/2"x 10"

Donación Aileen Castañeda

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Adriana Candelas

Título: *Vasija ensamblada*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Plancha y ensamblaje

Medida: 9 1/2" x 6 1/2" x 1 1/4"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Carlos Carlé

Título: *Esfera*

Año: 1990

País: Italia

Medio: cerámica con base de madera

Medida: ?" x ?" x ?"

Localización: Toni Hambleton



Artista: Aileen Castañeda

Título: *Vasija L con cobre*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Torno, engobes y óxidos

Medida: 9" X 4" diámetro

PCC-1990 Mención con *Vasija L con cobre*, *Vasija triple triángulos blancos*, *Vasija con dos flechas* y *Vasija diseño de hoy*

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Aileen Castañeda

Título: *Vasija triple triángulos blancos*

Año: 1989

País: Puerto Rico

Medio: Torno, plancha, engobes y óxidos

Medida: 5 1/2" X 5 1/2" diámetro

PCC-1990 Mención con *Vasija L con cobre*, *Vasija triple triángulos blancos*, *Vasija con dos flechas* y *Vasija diseño de hoy*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Aileen Castañeda

Título: *Caliz en alto*

Año: 1997

País: Puerto Rico

Medio: Torno, esmaltes, óxidos, metal y madera

Medida: 20" X 11" diámetro

PCC-1990 Mención con *Vasija L* con cobre, *Vasija triple triángulos blancos*, *Vasija con dos flechas* y *Vasija diseño de boy*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)

Artista: Aileen Castañeda

Título: *Sobre cilindro ondulado*

Año: 1997

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica, madera y metal

Medida: 11 1/2" X 12" diámetro

PCC-1990 Mención con *Vasija L* con cobre, *Vasija triple triángulos blancos*, *Vasija con dos flechas* y *Vasija diseño de boy*

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda (en almacén)



Artista: Aileen Castañeda

Título: *Mirador sin escaleras*

Año: 2002

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica, madera y metal

Medida: 15" x 3.5" x 3.5"

PCC-1990 Mención con *Vasija L* con cobre, *Vasija triple triángulos blancos*, *Vasija con dos flechas* y *Vasija diseño de boy*

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Aileen Castañeda

Título: *Bailando al vuelo (de la serie Miradores al vuelo)*

Año: 2005

País: Puerto Rico

Medio: Torno, óxidos, esmalte y acero inoxidable

Medida: 7' (variable) x 35" x 9 1/2" (the ceramic "9" x 9 1/2")

PCC-1990 Mención con *Vasija L* con cobre, *Vasija triple triángulos blancos*, *Vasija con dos flechas* y *Vasija diseño de boy*

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Isabel Cisnero
Título: *Salida no.1406*
Año: 2000
País: Venezuela
Medio: Porcelana, modelada a mano
Medida: 2 3/4" x 5" x 3 1/2"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda

Artista: Jimmy Clark
Título: *Sin título*
Año: ¿?
País: E.E.U.U.
Medio: ¿?
Medida: 3" x 6" diámetro
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Jimmy Clark
Título: *Sin título*
Año: ¿?
País: E.E.U.U.
Medio: ¿?
Localización: Toni Hambleton

Artista: Carlos Collazo
Título: *Sin título*
Año: 1988
País: Puerto Rico
Medio: Plancha, modelado, esmalte y china paint
Medida: 29" x 9" x 5"
PCC-1988 Premio Adquisición
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Carlos Collazo

Título: *Sin título*

Año: 1988

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, modelado y china paint

Medida: 24" x 12" X 13"

PCC-1988 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Carlos Collazo

Título: *Aro XII*

Año: 1990

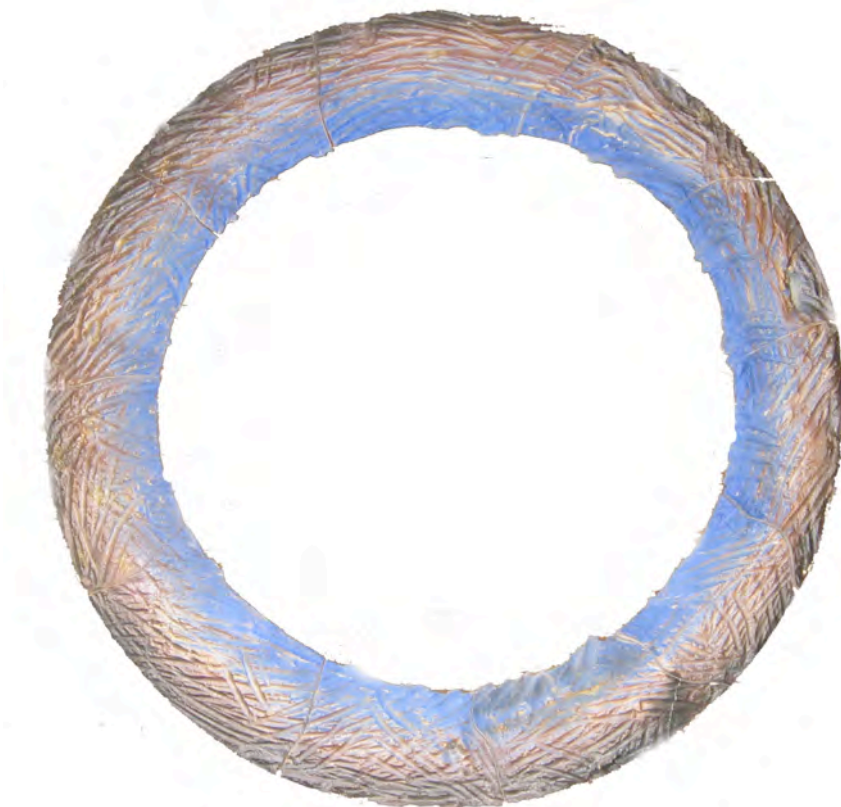
País: Puerto Rico

Medio: Plancha y engobes

Medida: 44 1/2" diámetro X 1/4"

Donación del artista

Localización: Toni Hambleton



Artista: Ivonne Colom

Título: *Vasija-Paisaje 2*

Año: 1994

País: Puerto Rico

Medio: Grés, plancha, óxidos, porcelana y bajo esmalte

Medida: 8 7/8" x 10 1/2" x 7"

PCC-1994 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Joaquín Conde

Título: *Torso con amante*

Año: 2000

País: México

Medio: Terracota, óxidos en frío

Medida: 7" x 7" x 6 1/4"

Donación del artista

Localización: Toni Hambleton



Artista: Cristina Cordova

Título: *Paseante*

Año: 2003

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, modelado, óxidos y esmalte

Medida: 20" x 6 1/2" x 4"

Donación de la artista

Localización: Toni Hambleton

Artista: Guillermo Cuellar

Título: *Jarra*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Porcelana, modelada a mano

Medida: 7" x 6"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Mónica Chalbaud de Montañés

Título: *Integración del Caribe*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Grés, modelado a mano, óxidos y esmaltes

Medida: 8" x 8" x 8"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Minerva Chango

Título: *Vasija Intervenida*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Grés, torno, esmalte de ceniza, quemada de reducción

Medida: 8" x 8" x 8"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Minerva Chango

Título: *Satelite*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Grés, torno, esmalte, quemada de reducción

Medida: 4" x 6 3/4" diámetro

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Diana Dávila

Título: *Vaivén marino y Lluvia sobre mar*

Año: 2004

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, óxidos, esmalte, quemado a cono 3

Medida: 20" X 7 3/4" X 5 1/2" y 17 3/4"X 6 1/8" X 4"

Donación de la artista

Localización: Diana Dávila



Artista: Agustín de Andino

Título: *Columna didáctica*

Año: 2000

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica y madera

Medida: 78 1/2" X 10 13/16 X 10 13/16

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Lorraine de Castro

Título: *Doña Conversación*

Año: 1980

País: Puerto Rico

Medio: Modelado, reducción local

Medida: 20" X 24" X 9"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)



Artista: Diana de Marturet

Título: *Sin título*

Año: 1994

País: Venezuela

Medio: Porcelana, torno, modelado, tallado a mano, esmalte craquelé

Medida: 2 1/4" x 3 1/2" diámetro

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Javier del Cueto Ruiz-Funes

Título: *Zinacatán*

Año: 1995

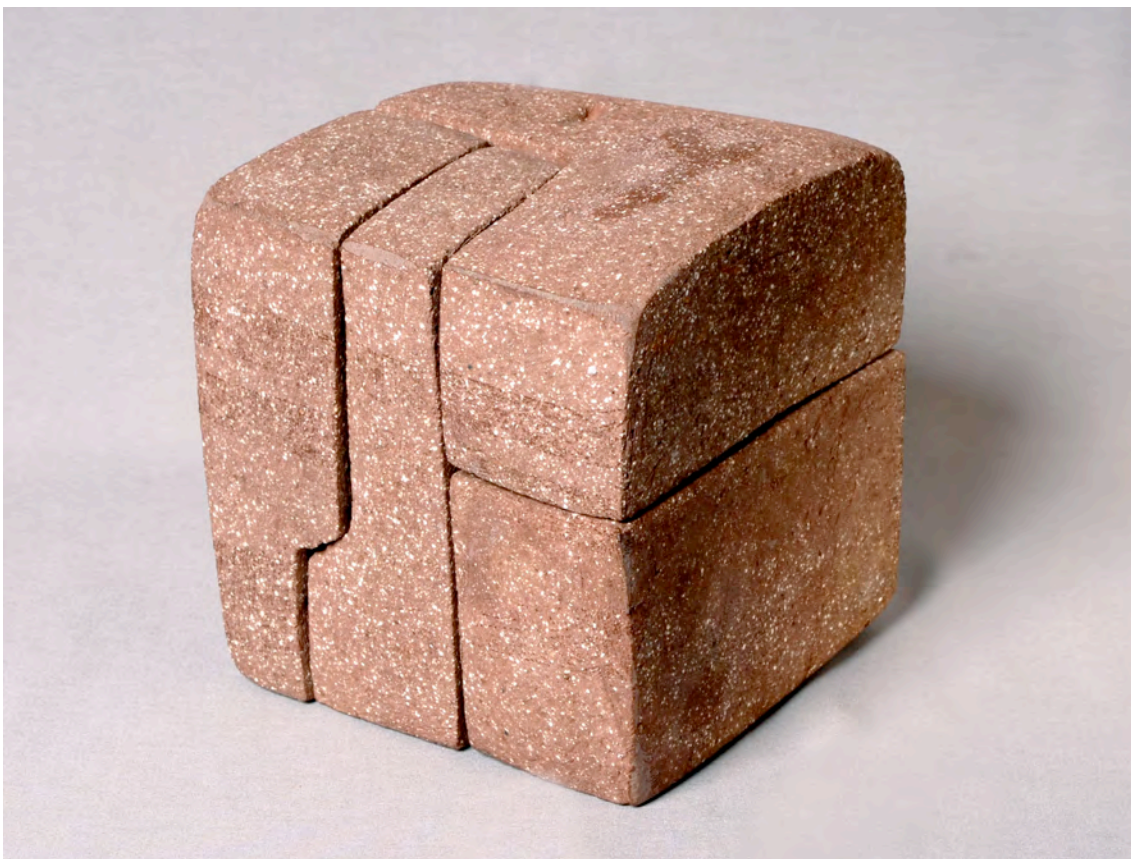
País: México

Medio: Cerámica

Medida: 8" x 8" x 8"

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Javier del Cueto

Título: *El tímpano secreto (Saludo a Rosario Ferré)*

Año: 2000

País: México

Medio: Barro refractario, modelado, tallado

Medida: 8" x 7" x 6"

Donación del artista

Localización: Toni Hambleton

Artista: Peggy Dickinson

Título: *La yunta*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Papel cerámico, modelado, engobe , tinta, quemado en reducción

Medida: 8" x 7"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Susana Espinosa

Título: *De historias interiores...*

Año: 1986

País: Puerto Rico

Medio: Relieve con esmaltes, óxidos y engobes

Medida: 46" X 33 X 3"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Susana Espinosa

Título: *Madre tierra*

Año: 1970

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, esmaltes, óxidos y engobes

Medida: 17" x 7 " x 5"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Susana Espinosa
Título: *Sin título*
Año: 1981
País: Puerto Rico
Medio: Plancha, óxidos y engobes
Medida: 28" X 4" X 10"
Donación de Rosario Ferré
Localización: Susana Espinosa

Artista: Gloria Fernández
Título: *Tetera*
Año: 1998
País: Venezuela
Medio: Grés, torneado, esmalte de ceniza, quemado en oxidación
Medida: 6 1/4" x 7"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda



Artista: Sergio Galán Alanis

Título: *Amuleto*

Año: 1995

País: México

Medio: Cerámica y metal

Medida: 8 ½" X 5 1/2" X 4 1/2"

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Mari Gamundi

Título: *Envase I*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Soga, óxidos y metal

Medida; 10" X 8" diámetro

PCC-1990 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)



Artista: Mari Gamundi

Título: *Envase II*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Soga, óxidos y metal

Medida: 10" X 8" diámetro

PCC-1990 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)

Artista: Francisco Javier García Zaragoza

Título: *Jarra*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Torneado, madera, quemado en reducción

Medida: 8" x 4.75"

Donación de la artista*

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Caneschi Gigliola

Título: *Cartera*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Grés, torneado, alterado, esmaltado, quemado en reducción

Medida: 5.5" x 6"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: José Gabriel González López

Título: *Ceremonial*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Grés, engobes, esgrafiado

Medida: 7.5" x 7.5"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Franklin Graulau

Título: *Morada para un espíritu*

Año: 2001

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica, madera y metal

Medida: 20" X 12" X 12"

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Gerda Gruber

Título: *Aleteo II*

Año: 1995

País: México

Medio: Porcelana

Medida: 7 7/16" × 3 13/16" × 2 7/8"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Rosario Guillermo

Título: *Signo*

Año: 1995

País: México

Medio: Cerámica

Medida: 9" x 6 1/2" x 3"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Rosario Guillermo

Título: *Frutisca*

Año: 2000

País: México

Medio: Barro, luster de oro, madera

Medida: 9" x 6 1/2" x 3"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Gretchen Haeussler

Título: *500 años después de Colón... a mis amigos muertos+++*

Año: 1992

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, stains, óxidos, madera

Medida: 23" X 17/12" X 17 1/2"

PCC 1994 MENCION

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Toni Hambleton

Título: *Cilindro*

Año: 1974

País: Puerto Rico

Medio: Reducción local

Medida: 15" x 5 1/2" x 4"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Toni Hambleton

Título: *Explosiones*

Año: 1986

País: Puerto Rico

Medio: Porcelana y fibra de vidrio

Medida: 9" X 12" X 4" (8" X 6" dia., 2" X 4 1/2" dia., 3 1/2" X 3 1/2" dia.)

Donación de la artista

Localización: Toni Hambleton

Artista: Toni Hambleton

Título: *Luna Coronada I*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica y metal

Medida: 15" x 22" x 6"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)



Artista: Toni Hambleton
Título: *De memorias y recuerdos III*
Año: 1993
País: Puerto Rico
Medio: Cerámica y metal
Medida: 54" x 34" x 10"
Donación de la artista
Localización: Toni Hambleton

Artista: Amarilis Hannot
Título: *Conservando la especie*
Año: 2000
País: Venezuela
Medio: Grés, plancha laminada, óxidos y esmalte
Medida: 8" x 8" x 4 1/2"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda



Artista: Maruja Herrera
Título: *Astrónomo*
Año: 1995
País: Venezuela
Medio: Cerámica
Medida: 2 1/2" X 45 1/2" X 3"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda

Artista: Reina Herrera
Título: *Sin título*
Año: 1995
País: Venezuela
Medio: Cerámica
Medida: 4" X 4" X 4"
Donación de la artista
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Bernardo Hogan

Título: *Vasija*

Año: 1983

País: Puerto Rico

Medio: Torno, óxidos y esmalte

Medida: 7" X 10" diámetro

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Bernardo Hogan

Título: *Vasija óvalo*

Año: 1986

País: Puerto Rico

Medio: Torno y esmalte

Medida: 14" X 10" diámetro

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)



Artista: Bernardo Hogan

Título: *Vasija*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica y esmalte

Medida: 14" X 8" diámetro

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Bernardo Hogan

Título: *Vasija de mar*

Año: 1998

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica, esmalte

Medida: 21" X 20" diámetro

Donación de Susana Espinosa y Maud Duquella

Localización: Susana Espinosa



Artista: Luis Ivorra

Título: *Vasija funeraria I, de la serie Ajuar funerario*

Año: 1999

País: Puerto Rico

Medio: Grés, pellizco, soga, paleteado, quemado temperatura media

Medida: 19" X 19" diámetro

PCC-1999 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: César Jara

Título: *Bowl*

Año: 1993

País: Venezuela

Medio: Porcelana, torneada, esmalte celadon, quemada en reducción

Medida: 5.5" x 3.5"

Donación de la artista*

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Felipe Jiménez

Título: *Raza II*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica y madera

Medida: 9 1/2" × 14" × 4 7/8"

PCC-1990 Premio Adquisición con *Raza II*, *Raza III* y *Ilusión*

PCC-1996 MENCIÓN con *El encuentro*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Felipe Jiménez

Título: *Raza III*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica y madera

Medida: 10" X 14" X 5"

PCC-1990 Premio Adquisición con *Raza II*, *Raza III* y *Ilusión*

PCC-1996 MENCIÓN con *El encuentro*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Roxanna Jordán y Pedro Vázquez

Título: *Vasija en peligro de extinción I*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Soga y reducción local

Medida: 9" X 8" diámetro

PCC-1990 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Roxanna Jordán y Pedro Vázquez

Título: *Vasija en peligro de extinción II*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Soga y reducción local

Medida 14" X 8" diámetro

PCC-1990 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Roxanna Jordán y Pedro Vázquez

Título: *Vasija en peligro de extinción III*

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Soga y reducción local

Medida 12" X 7 1/2" diámetro

PCC-1990 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Marisol Lander

Título: *Cima*

Año: 2000

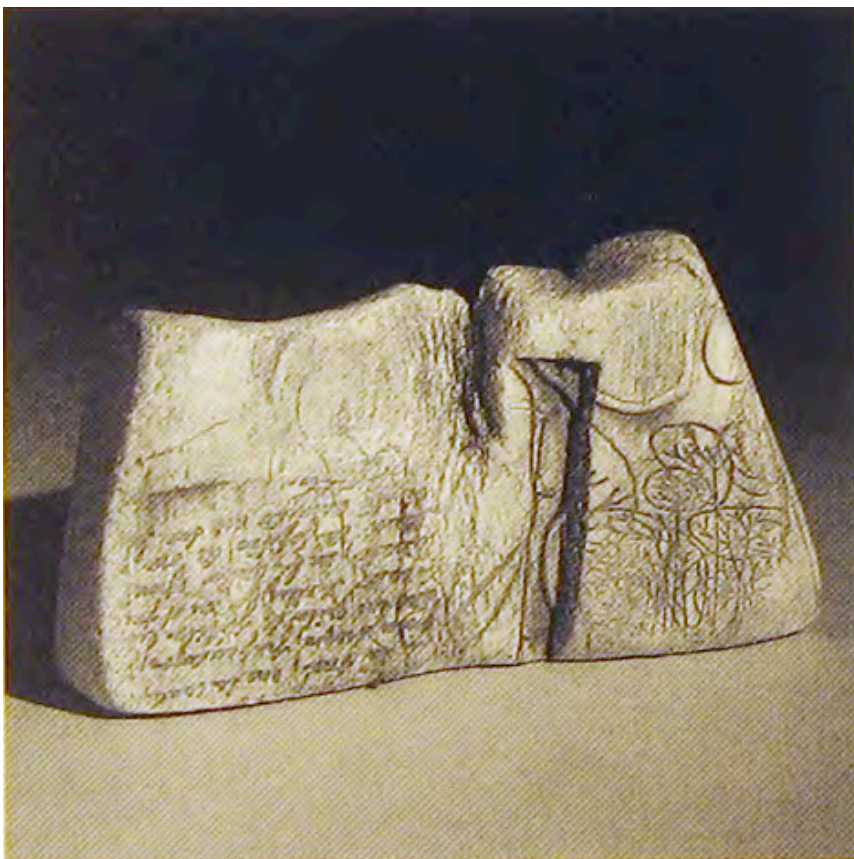
País: Venezuela

Medio: grés con chamota, modelado, óxidos

Medida: 3 3/4" X 2" X 7"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Ramses Larazábal

Título: *Tres en uno*

Año: 2001

País: Venezuela

Medio: Grés, modelado, ensamblado con plástico y madera

Medida: 8" x 8" x 8"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Luis Leal

Título: *Cilindro*

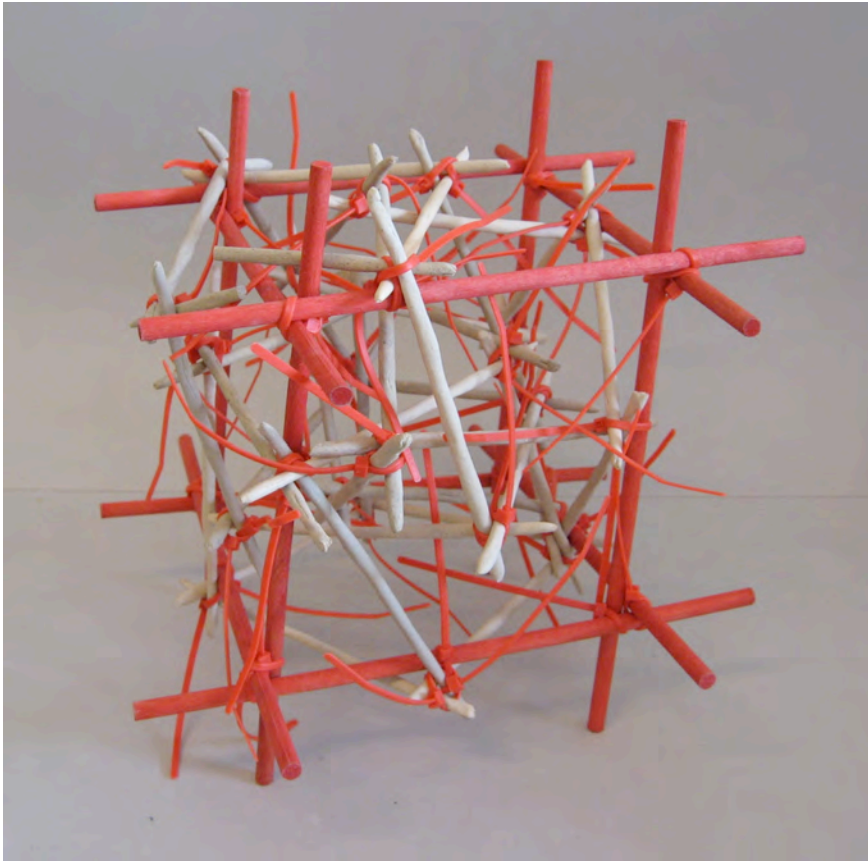
Año: 1973

País: Puerto Rico

Medio: Torno, patina de betún y cera

Medida: 13" X 7" diámetro

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Luis Leal

Título: *Botella*

Año: 1974

País: Puerto Rico

Medio: Torno y esmalte

Medida: 12 1/4" X 10 1/2" diámetro

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Guillermina León

Título: *Equilibrio Circular*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Barro con chamota, óxido de cobre, tintas, nickel, quemado a rakú a 1000°C

Medida: 6 1/2" x 6 1/2" x 6 1/2"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Falia López Placencia

Título: *Trilogía de ser*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Barro con chamota, modelado, ahuecado, engobe, tintas

Medida: 3 3/4" x 6 " x 3 3/4"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Adriana Mangual

Título: *La caricia de las manos arriba*

Año: 1988

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, sogá, engobe y óxidos

Medida: 23" X 14" X 7"

PCC-1988 Premio Adquisición

PCC-1996 MENCIÓN con *Mirar*; *Confesionario #3* y *Confesionario #4-La tierra se confiesa*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Adriana Mangual

Título: “*De pie a cabeza*”

Año: 2005

País: Puerto Rico

Medio: cerámica

Medida: 15” X 4 ½” X 2 ¾”

Donación de Maud Duquella

Localización: Maud Duquella

PCC-1988 Premio Adquisición

PCC-1996 MENCIÓN con *Mirar*, *Confesionario #3* y *Confesionario #4-La tierra se confiesa*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Adriana Mangual

Título: “*Dar un paso*”

Año: 2006

País: Puerto Rico

Medio: cerámica

Medida: 22 ½” X 4 ¼” X 6 ¼”

Donación de Maud Duquella

Localización: Maud Duquella

PCC-1988 Premio Adquisición

PCC-1996 MENCIÓN con *Mirar*, *Confesionario #3* y *Confesionario #4-La tierra se confiesa*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Adriana Mangual

Título: *"De pie a cabeza"*

Año: 2005

País: Puerto Rico

Medio: cerámica

Medida: 15" X 4 ½" X 2 ¾"

Donación de Maud Duquella

Localización: Maud Duquella

PCC-1988 Premio Adquisición

PCC-1996 MENCIÓN con *Mirar*, *Confesionario #3* y *Confesionario #4-La tierra se confiesa*

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Miguel Angel Maravic Rivera

Título: *Germinadas*

Año: 1999

País: Puerto Rico

Medio: Modelado, óxidos, engobes, baja temperatura, ganchos de palma

Medida: 35" X 4" X 22"

PCC-1999 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



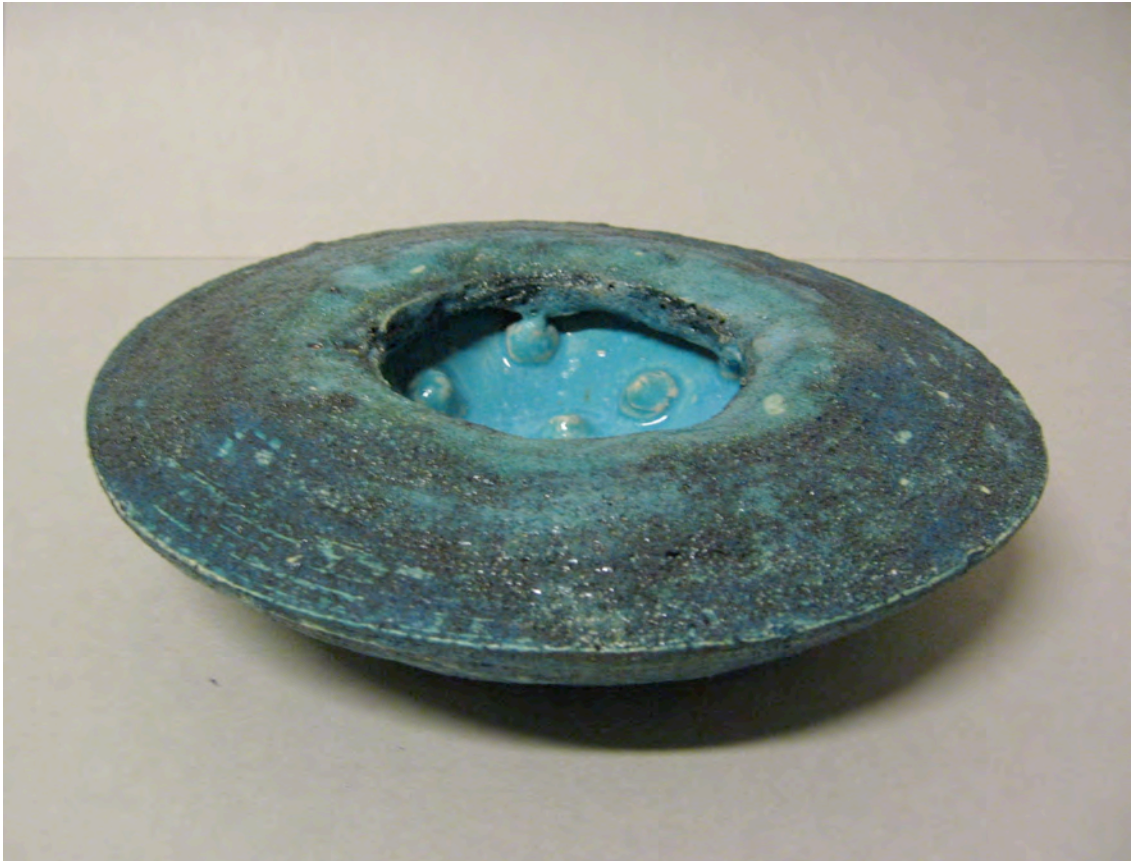
Artista: Jeannine Marchand
Título: *Bloom*
Año: 2006
País: Puerto Rico
Medio: Barro blanco, plancha, oxidación
Medida: 33" X 6 1/2" X 4"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda

Artista: Adriana Margain
Título: *Hierba*
Año: 1995
País: México
Medio: Cerámica
Medida: 8" X 6" x 3"
Donación de la artista
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Henrique Margulis
Título: *Trozos de agua*
Año: 2000
País: Venezuela
Medio: Grés, modelado, esmaltes
Medida: 2" x 7 3/4"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda

Artista: Jorge Marín
Título: *Niño azul*
Año: 1995
País: México
Medio: Cerámica y madera
Medida: 11" X 5" X 7"
Donación del artista
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Margarita Marini

Título: *La pareja*

Año: 1992

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, óxidos, esmalte y ahumado

Medida: 15" X 10 ½" x 2" y 16" x 10 ½" x 2

PCC-1992 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Noemi Marquez

Título: ¿?

Año: ¿?

País: Venezuela

Medio: Grés, plancha, óxidos, esmaltes, reducción

Medida: ¿?

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Noemi Márquez

Título: *Forma petrea*

Año: 1990

País: Venezuela

Medio: Grés, plancha, óxidos, reducción

Medida: 8" X 7"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Noemi Márquez

Título: *Forma petrea*

Año: 1990

País: Venezuela

Medio: Grés, plancha, óxidos, reducción

Medida: 8 1/2" X 7" x 6 1/2"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Noemi Márquez

Título: *Forma petrea*

Año: 1990

País: Venezuela

Medio: Grés, plancha, óxidos, reducción

Medida: 10" X 7"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Leonor Martínez

Título: *Inicio*

Año: 2000

País: México

Medio: Porcelana, plancha, pastillaje, esmalte

Medida: 4 3/4" x 6" x 8"

Donación del artista

Localización: Toni Hambleton



Artista: Miriam Medrez
Título: *Sin Título*
Año: 2000
País: México
Medio: Grés, engobe
Medida: 7 3/4" x 5" x 7"
Donación del artista
Localización: Toni Hambleton

Artista: Rosa Mendivil
Título: *Mujer que es-pera*
Año: 2000
País: México
Medio: Grés, modelado, sogá, óxidos, esmaltes
Medida: 7 " x 7" x 6 1/4"
Donación del artista
Localización: Toni Hambleton



Artista: Cecile Molina

Título: *Ciclos de fuego*

Año: 2004

País: Puerto Rico

Medio: torneado, ensamblado deformado ,lijado, cono3, base en metal

Medida: 24" X 12" X 22"

PCC-2004 PremIo Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)

Artista: Cecile Molina

Título: *Vasija antroposea*

Año: 2008

País: Puerto Rico

Medio: Torneado, ensamblado, deformado, lijada

Medida: 19 1/2" × 10 3/8" × 6 1/2"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

PCC-2004 PremIo Adquisición con Ciclos de fuego



Artista: Estela Monserrate de Mari

Título: *Escultura I*

Año: 1994

País: Puerto Rico

Medio: Grés, plancha, óxidos, y esmaltes

Medida: 16" X 12" X 6"

PCC-1994 Mención

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Ana María Montes de Oca

Título: *La ofrenda del Chamán*

Año: 2000

País: México

Medio: Grés, modelado, sogá, esmalte, óxidos, engobe

Medida: 8" x 8" x 4"

Donación del artista

Localización: Toni Hambleton



Artista: Adolfo Morales Morales

Título: *Peonzas, de la serie: Juegos de la infancia*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: barro blanco y talco, torneado, bruñido, hojillas de plata y oro, quemado oxidación y ahumado

Medida: 5" x 8" x 8"

Donación de la artista

Localización: Toni Hambleton

Artista: Juan Carlos Morantes León

Título: *Reciclaje IV*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: modelado, texturado, metal, rakú, base de metal

Medida: 6 3/4" x 4.5" x 1"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Eduardo Moras

Título: *De riesgos y triunfos...*

Año: 1999

País: Puerto Rico

Medio: Grés, plancha, óxidos,, esmaltes engobes, temperatura media

Medida: 38" X 13" X 1 ½"

PCC-1999 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Cecilia Ordoñez

Título: *Sin título*

Año: 1983

País: Colombia

Medio: Plancha

Medida: 29 1/2" X 23 1/2" X 5"

Donación de Jaime Suarez

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Manuel Pagán

Título: *Vasija con tapón en espiral*

Año: 1988

País: Puerto Rico

Medio: Torno, mayolica

Medida: 11" X 6" diámetro

PCC-1988 Mención honorífica

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Milagros Pérez

Título: *El equipaje de la adivinadora*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Grés, plancha, texturado, tintas y objetos encontrados: asa, canica, árbol artificial

Medida: 5 1/2" x 4" x 2 1/4"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Milagros Pérez

Título: *Memories*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Barro rojo, plancha, esmalte, pluma

Medida: 5 1/2" x 4" x 2 1/4"

Donación de la artista

Localización: Toni Hambleton

Artista: Thimo Pimentel

Título: *Ruego*

Año: 1988

País: República Dominicana

Medio: Plancha, esmaltes

Medida: 10 1/4" X 6" X 1"

Donación del artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Thimo Pimentel
Título: *Buey*
Año: 1983
País: República Dominicana
Medio: Plancha, esmaltes
Medida: 7" X 6 1/2" X 1"
Donación del artista
Localización: Aileen Castañeda

Artista: Maribel Portela Ortiz
Título: *Recuerdos que no voy a borrar*
Año: 1995
País: México
Medio: Cerámica
Medida: 17" X 8"
Donación de la artista
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Renate Pozo
Título: *Corocora*
Año: 2000
País: Venezuela
Medio: Grés, modelado, óxidos, engobes, madera
Medida: 6 1/4" x 6 1/4" x 2 3/4"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda

Artista: Peter Radosta
Título: *Fragmentos de esperanza*
Año: 2004
País: Puerto Rico
Medio: Barro rojo, óxidos, esmaltes, bronce, madera
Medida: 13 1/16" x 21" x 6 1/4"
PCC-2004 Premio Adquisición
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: REDO (Rafael del Olmo)

Título: *Café II* (parte de la exposición individual Hierro y barro presentada en la Galería Francisco Oller de la Universidad de PR, abril de 1991)

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, óxidos, ahumado

Medida: 8 3/4 x 12 1/4 x 11 3/4"

PCC-1996 Premio Adquisición con *Cáliz, calietnico* y *Cáliz II*

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: REDO (Rafael del Olmo)

Título: *Café I* (parte de la exposición individual Hierro y barro presentada en la Galería Francisco Oller de la Universidad de PR, abril de 1991)

Año: 1990

País: Puerto Rico

Medio: Plancha, óxidos, ahumado

Medida: ¿?

PCC-1996 Premio Adquisición con *Cáliz, calietnico* y *Cáliz II*

Donación de Toni Hambleton

Localización: Toni Hambleton



Artista: Daniel Rhodes

Título: *Vase*

Año: 1968

País: Estados Unidos

Medio: Torno, quemado en "sagar Box"

Medida: 10 7/8" X 5" diámetro

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Doris Ríos

Título: *Cerámica*

Año: 1992

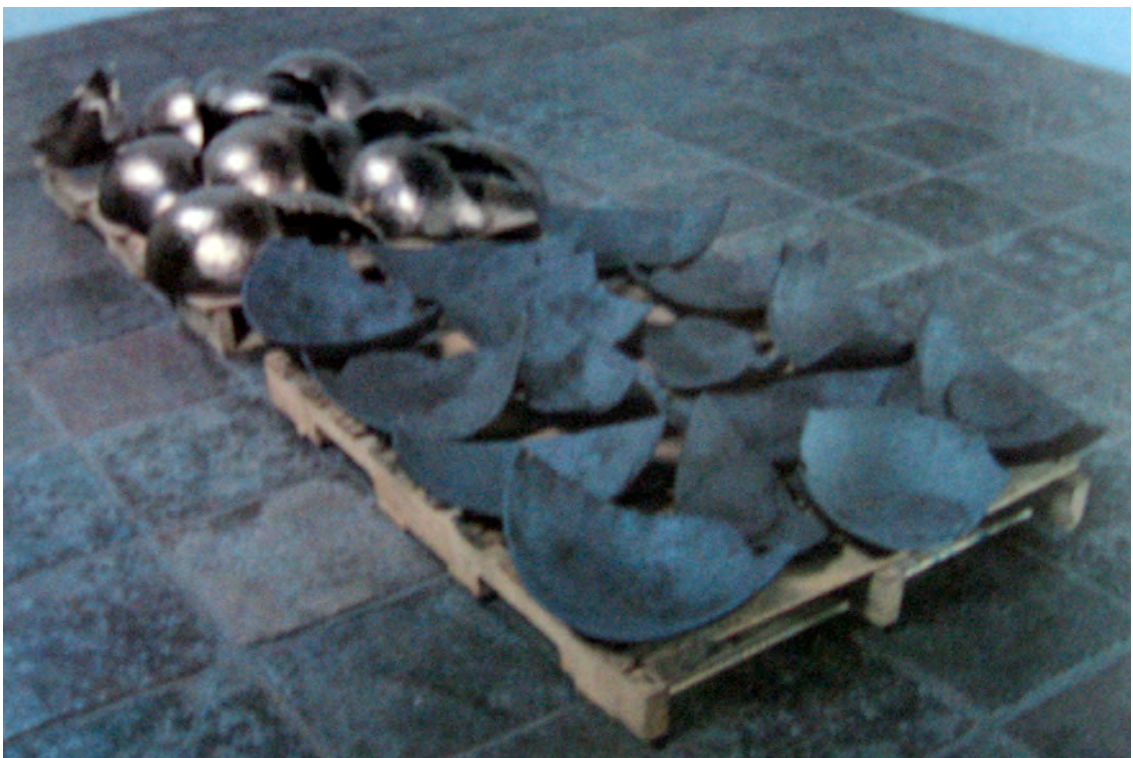
País: Puerto Rico

Medio: Plancha drapeada sobre molde, engobe, esmalte y madera

Medida: 18" x 35" x 46" [6 1/2' x 30"]

PCC-1992 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Doris Ríos

Título: *Renuevos (parte de la exposición individual Obra reciente presentada en la Galería Botello, HatoRey, PR, sept.-oct de 1999)*

Año: 1999

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica, madera, pintura acrílica

Medida: 7" X 39 1/2" X 15"

PCC-1992 Premio Adquisición con Cerámica

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Rafael Rivas

Título: *Mandala de la piedra del águila*

Año: 1995

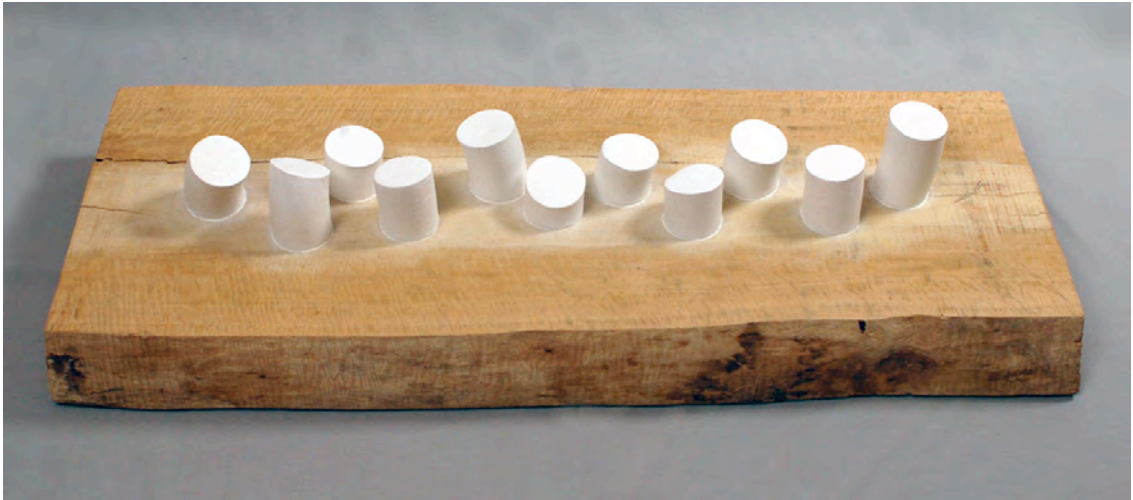
País: Venezuela

Medio:

Medida: " X "

Donación del artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Ana Delia Rivera

Título: *Esculturas*

Año: 1979

País: Puerto Rico

Medio: Óxidos, metal encontrado

Medida: 8" 1/2" x 13" x 2 1/2" y 6 1/2" x 13" x 2"

Donación de Maribel Toro Suárez

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Ana Delia Rivera

Título: *Paisaje*

Año: 1979

País: Puerto Rico

Medio: Grés, plancha, óxidos, y metales encontrados

Medida: 42" X 16" X 1"

Donación de Jaime Suarez

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Ana Delia Rivera

Título: *Caja con ventanas*

Año: 1979

País: Puerto Rico

Medio: Grés, plancha, óxidos, metales encontrados y ahumado

Medida: 14" X 11" X 7"

Nota: esta pieza se utilizó en la portada del catálogo *Escultura en barro de Puerto Rico* de la una exposición itinerante que comenzó en el Museum of Fine Arts de Springfield, Massachusetts

Donación de Toni Hambleton

Localización: Toni Hambleton

Artista: Ana Delia Rivera

Título: *Paisaje azul II*

Año: 1980

País: Puerto Rico

Medio: Grés, plancha, óxidos, y metal

Medida: 3" X 16" diámetro

Donación de Maribel Toro Suárez

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Dhara Rivera

Título: *Sin Título*

Año: 1981

País: Puerto Rico

Medio: Modelado y pinchado

Medida: 4 5/8" x 7" x 4 3/4"

Donación de Toni Hambleton

Localización: Toni Hambleton

Artista: Dhara Rivera

Título: *Apunte para la historia "Y" y la evolución de su especie*

Año: 1988

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica con medio mixto

Medida: 7" X 14" diámetro

PCC-1988 Premio Adquisición

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)



Artista: Emmanuel Rivera Ríos

Título: *Fiesta de vegigantes*

Año: 1992

País: Puerto Rico

Medio: Modelado

Medida: 18" X 12" X 12"

PCC-1994 Mención

Donación de Jaime Suárez

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: José Rosales Bruno

Título: *Casi un vuelo*

Año: 2000

País: México

Medio: Grés, modelado

Medida: 8" x 8" x 8"

Donación del artista*

Localización: Toni Hambleton



Artista: Francois Ruegg

Título: *Objeto para la agresión*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Barbotina, vaciado, engobes, óxidos, esmalte

Medida: 5 1/4" x 6 3/4"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda

Artista: Gerry Saint Germain

Título: *Vasija*

Año: 1976

País: Puerto Rico

Medio: Torno y esmaltes

Medida: 6 1/2" X 6" diámetro

Donación de Jaime Suárez

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Juan Sandoval

Título: *El Santo Señor de coleópteros*

Año: 1999

País: México

Medio: Grés, modelado, engobes, reducción

Medida: 6 1/4" x 6" x 6 3/4"

Donación del artista

Localización: Toni Hambleton

Artista: Cristina Sansores

Título: *El mar es el instrumento*

Año: 1999

País: México

Medio: Cerámica

Medida: 6" x 8"

Donación del artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Alfredo Santiago

Título: *Vasija*

Año: 1991

País: Puerto Rico

Medio: Torno y esmaltes

Medida: 8 3/8" X 15 3/8" diámetro

PCC-1999 Mención con *Vasija RXL I*

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Alfredo Santiago

Título: *Vasija*

Año: 199

País: Puerto Rico

Medio: Torno y esmaltes

Medida: 7" X 15 1/2" diámetro

PCC-1999 Mención con *Vasija RXL I*

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Katrin Schikora

Título: *Caja azul*

Año: 1995

País: México

Medio: Plancha, óxidos

Medida: 5" X 5 ½" X 5"

Donación de la artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Katrin Schikora

Título: *Urna*

Año: 1999

País: México

Medio: Plancha, óxidos, engobes, esgrafiado

Medida: 8" X 5 ½"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Fernando Sosa
Título: *Incensario de 3 dagas*
Año: 1995
País: Venezuela
Medio: Cerámica
Medida: 5 1/4" x 6 3/4"
Donación de la artista
Localización: Aileen Castañeda

Artista: Jaime Suárez
Título: *Paisaje*
Año: 1976
País: Puerto Rico
Medio: Plancha y óxidos
Medida: 11" X 10" X 3"
Donación del artista
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Jaime Suárez

Título: *Gestación*

Año: 1977

País: Puerto Rico

Medio: Soga, óxidos y esmalte

Medida: 9" x 12" diámetro

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Jaime Suárez

Título: *Topografía interior, RelieveII*

Año: 1988

País: Puerto Rico

Medio: Cerámica y óxidos

Medida: 23" X 58"

Donación del artista

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en exposición)



Artista: Jaime Suárez
Título: *Vasija*
Año: 2008
País: Puerto Rico
Medio: Soga, óxidos
Medida: 8 1/4" x 9 3/4" diámetro
Donación del artista
Localización: Toni Hambleton

Artista: Gisela Tello
Título: *Vasija*
Año: 1988
País: Venezuela
Medio: Torno, esmaltes, baja temperatura
Medida: 6 1/4" X 5 1/2" diámetro
Donación de la artista
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Gisela Tello
Título: *Vasija*
Año: 1988
País: Venezuela
Medio: Torno, esmaltes, baja temperatura
Medida: 13" X 12" diámetro
Donación de la artista
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Maribel Toro de suárez
Título: *Aquamarina*
Año: 1977
País: Puerto Rico
Medio: Plancha y esmaltes
Medida: 7 " X 7" diámetro
Donación de Jaime Suárez
Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)



Artista: Celeida Toste

Título: *Sin título*

Año: 1986

País: Brasil

Medio: Cerámica, patina

Medida: 22 13/16" X 23 7/8" X 7 1/4"

Donación de Jaime Suárez

Localización: Museo de Arte de Puerto Rico (en almacén)

Artista: Naty Valle

Título: *Odette en punta de pie*

Año: 2000

País: Venezuela

Medio: Grés, modelado, engobe, esmalte

Medida: 7 1/2" x 8" x 5"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



Artista: Miryana Walder

Título: *Sin título*

Año: 1995

País: Venezuela

Medio: Grés, modelado, engobe, tintes

Medida: 6 3/4" x 5" x 1 3/4"

Donación de la artista

Localización: Aileen Castañeda



ANEXOS

“Sin hogar, Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de octubre de 1992, p. 79.

A CONTINUACIÓN se reproduce el comunicado de prensa que contiene la Declaración de la Junta de Directores de Casa Candina, Inc. sobre el cierre de sus instalaciones:

“Los directores de Casa Candina, Inc.: Aileen Castañeda, Susana Espinosa, Toni Hambleton, Bernardo Hogan y Jaime Suárez informan que han tomado la difícil decisión de cerrar las instalaciones de Casa Candina en el Condado.

Luego de doce años de dedicación a la enseñanza y difusión del arte de la cerámica, así como otras fases de las artes plásticas, y de colaborar con artistas y con la comunidad en general, la escuela y galería de arte cerrará sus puertas a partir del mes de noviembre”.

“Esta penosa decisión responde a la grave situación económica por la cual atraviesa la institución que se agravó ante la imposibilidad de lograr fondos públicos o privados para subsidiar parte de los gastos de operación y los costos de servicios que brindamos a los artistas y a la comunidad en general. A pesar de que Casa Candina genera hasta un 80 por ciento de su presupuesto, lo cual es considerado alto para asociaciones sin fines de lucro, Casa Candina no puede operar sin un subsidio recurrente con la calidad que nos exigimos y por la cual hemos destacado”.

“El cierre de las instalaciones y de los programas no implica la disolución de Casa Candina, Inc. como institución sin fines de lucro, cuyo propósito principal es promover la cerámica en Puerto Rico. La corporación está reenfocando sus metas y ajustándolas a la realidad actual sin descartar la posibilidad de reabrir instalaciones similares si las condiciones fueran las apropiadas y si pudiese contar con los subsidios necesarios”.

“El Premio Casa Candina 1992: III Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña se celebrará tal como fuera programado para el próximo

mes de noviembre. Dada la importancia del evento y el compromiso contraído con los artistas a nivel nacional, éste se llevará a cabo a pesar de que no se cuenta con todos los recursos económicos necesarios para ello. Esta exhibición será posible gracias a la generosa contribución de AT&T, la Fundación Ángel Ramos, el Ambassador Plaza Hotel & Casino y el apoyo de Bacardi Corp.”

“DE IGUAL forma se cumplirá con la actividad Artistas Frente al SIDA 1992, un compromiso de Casa Candina con la comunidad puertorriqueña y la Fundación SIDA de Puerto Rico. La actividad, que tradicionalmente se celebra en los predios de la escuela-galería, será la última en Casa Candina del Condado”.

“Casa Candina agradece a las múltiples personas y entidades que han colaborado con nosotros y han apoyado la obra realizada. Esperamos poder abrir de nuevo nuestra casa para seguir sirviendo a los artistas y estudiantes de arte y a Puerto Rico”.

ENTREVISTA MARIBEL TORO**26 de marzo de 2009****Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan, Puerto Rico)**

DES - *¿Cuándo se produce tu primer contacto con la cerámica?*

MT - Comencé con la cerámica en 1971, que fue cuando empecé a tomar clase de cerámica con Ginny Figueras, allá en Villa Caparra. Cuando Jaime estuvo estudiando arquitectura en Catholic University, él me escribió después de su segunda clase de cerámica y me dijo “mami, yo creo que esto es lo tuyo. Tienes que buscar algún momento para tomar clases porque sé que te va a gustar esto mucho”. Y, efectivamente, a la primera oportunidad que se me presentó tomé clases.

Mi esposo iba a tomar unas clases en la Universidad de Puerto Rico por la noche de valoración de terrenos, y me dijo “¿por qué no te buscas algunas clases para que tú vayas a hacer algo mientras yo esté en las clases? Así yo te llevo y te recojo”. Y encontré la oportunidad de ir a coger mis clases de cerámica en el vecindario donde vivía y, naturalmente, me encantó.

Jaime, que estaba viviendo en casa entonces, se entusiasmó con lo que yo hacía. Unos días hacía cosas a mano pero también hacía mucho molde. Entonces un día me dijo que le trajera barro a casa para tratar él de hacer unas cuantas cosas. Efectivamente le traje barro y se puso a hacer primero unos plantes para poner matas y me dijo “¿tú crees que Ginny me lo quema?” y le dije “bueno, claro, y se le paga, pero ella te lo quema”. Y empezó a enviarle piezas hechas por él y Ginny desde un momento se entusiasmó y me dijo “Jaime va a llegar lejos en la cerámica. Tiene un estilo muy particular, tiene una facilidad tremenda y creo que Jaime va a llegar a ser alguien en la cerámica en Puerto Rico”. Eso entusiasmó a Jaime más todavía del entusiasmo que él tenía. Y en eso, con Ginny Figueras ya había yo tomado como dos meses de clase y me dijo “mira, Maribel, tengo unas muchachitas, unas niñas, adolescentes, que quieren tomar clase de cerámica y yo no puedo bregar con ellas. ¿A ti te gustaría enseñarles?”. Yo encantada. Enseguida mi esposo me habilitó lo que era la oficina de él, lo habilitó como un taller de cerámica y empecé a darle clase a un grupo de muchachitas, y allí empezaron a venir las vecinas, las madres. Me encontré dando clase a 75 personas durante la semana. En casa aquello era un caos. A veces mi esposo llegaba a casa y abría el horno de la casa y decía “ah, si hoy vamos a comer barro”. Pero nada, él bien entusiasmado también con que yo hubiera encontrado algo que me hubiera entusiasmado tanto, más aún ya teniendo dos de ellos fuera de Puerto Rico, dos hijas, porque Jaime ya se había graduado pero vivía todavía en casa con nosotros.

DES- *¿En qué momento pasan tus estudiantes a tomar clases con Jaime?*

MT - Empecé a dar clase y cuando me venía un estudiante que yo veía que era demasiado buena para estar trabajando moldes o algo así, yo le decía a Jaime “Jaime, ¿por qué tú no le das clase?”. Y Jaime dijo “bueno, si quieren venir de noche”, aquí al lado había un tinglado, al lado del taller mío, “mándalas para allá, que yo les doy clase”. Y así fue cómo empezó personas como Sylvia Blanco, John Balossi, un montón de personas que venían a tomar clase conmigo y yo sabía que yo no era lo que ellos necesitaban, que ellos necesitaban más el trabajo de Jaime y empezó entonces el grupo a juntarse en casa.

DES - *¿Qué tipo de piezas realizabas?*

MT - Como te dije los otros días, yo hacía piezas a mano también, además de moldes, y un día un hindú que estaba de manager en el Hotel La Concha en el Condado, no sé cómo, vio unas piezas hechas por mí. Me llamó por teléfono y me dijo que ellos iban a abrir un nuevo local en el Hotel La Concha. Alrededor del restaurante iban a tener locales para venta, para alquilar, para llevar el negocio que tú quisieras allí, pero él quería que yo ocupara uno de ellos y vendiera mis piezas allí. Le dije que no podía meterme en eso y me dijo “mire, completamente gratis que se lo estoy ofreciendo”. Cuando me dijo gratis, dije “caramba, a ver qué se puede hacer con esto”. Pero le dije “yo no puedo llenar un local con mis piezas pero en casa se hacen unos grupos muy interesantes por las noches a trabajar con mi hijo. Si usted me permite que hable con ellos y les ofrezca participar en lo que podríamos llamar una galería o algo así”. Y él dijo “encantado. Usted es la única persona a la que voy a invitar. Los otros son alquilados. Usted vaya y escoja el local que quiera”. Llamé a Jaime enseguida al trabajo y le dije “Jaime, mira qué oportunidad se nos presenta, ¿qué tú crees?”. Y me dijo “llama a todo el mundo y reúnelos esta noche en casa”. Se reunió todo el mundo y todos quedaron encantados con la idea de abrir una galería y ahí fue que nació galería Manos.

DES - *Cuéntame sobre la Galería Manos*

MT - Abríamos por las tardes solamente, nos turnábamos por las tardes los distintos artistas, atendiendo el local y todas las ganancias eran para nosotros mismos. Eso tuvo un éxito tremendo. Galería Manos fue una cosa que de la noche a la mañana se volvió un tópico de conversación, de interés de todo el mundo. Por aquella galería pasaba medio mundo a ver el trabajo de cerámica que se estaba haciendo, que no lo conocían. Eso fue un salto de lo taíno a lo moderno. Todo el mundo quedó encantado. Teníamos nuestras exhibiciones, trajimos un artista de Estados Unidos, que yo creo que has visto en los papeles de Jaime, para que nos diera unas clases. O sea se urdió un centro cultural.

DES - *¿Cómo surge Casa Candina?*

MT - Llegó un momento en que se empezó a notar que había dos personas que lo único que hacían era copiar. Estaban copiando mucho el trabajo de Toni, el trabajo de Jaime, y no estaban ya produciendo lo auténtico que ellos habían empezado a presentar. Y Jaime me dijo un día “mira, mami, yo creo que ha llegado el momento de que nos separemos. Galería Manos ya cumplió su deber, su encomienda y que cada uno nos separemos y hagamos nuestra vida artística, no en el grupo grande, sino individuales o en grupitos pequeños”. Así fue cómo surgió Casa Candina.

Toni, Susana, Jaime, formaron Casa Candina y otros se fueron independientes. Hubo un poquito de chisme porque hay dos o tres a los que no les gustó mucho pero siguieron trabajando y tuvieron éxito como ceramistas más adelante.

DES - *¿En qué momento entra Susana Espinosa a formar parte de Casa Candina?*

MT - Se me había olvidado decirte que cuando formamos el grupo Manos ellos pensaron que aquí en Puerto Rico había un artista argentina que trabajaba en cerámica y que tenía un buen nombre. Ella era la que iba generalmente a las exhibiciones que teníamos como crítica. Era Susana Espinosa. Jaime propuso meterla en el grupo de Manos para que ella exhibiera también con nosotros. Yo puse el grito en el cielo, dije que no, que nosotros éramos principiantes, que íbamos a estar en competencia con una persona ya de renombre, una experiencia, pero entre todos me callaron, entró Susana y fue lo mejor que se pudo hacer. Así que fue una gran cosa que no me hicieran caso.

DES - *¿Por qué no formas parte de Candina?*

MT - Yo no entré en Casa Candina porque ya yo estaba bien hasta el cuello con mis clases, había empezado un negocio de decorar porcelana, y ya tenía las tiendas más grandes de aquí pidiéndome cantidades grandes que tenía que trabajar. Se les compraban diseños a artistas de nombre, los llevaban a calcomanías de cerámica, los cocinaban en el horno y los vendían. Tenía un banco que por siete años consecutivos estuvo todas las navidades regalando un plato conmemorativo de las navidades por un artista de Puerto Rico, hecho por mí, y se fue complicando ya la vida y mi esposo se estaba cansando porque creía que le estaba dedicando demasiado tiempo a la cerámica. En eso él decide retirarse como ingeniero civil y construirse una casa en la playa, en Vega Baja. Vendí mi negocio, vendí mis hornos, yo tenía cuatro hornos que se prendían todos los días, vendí todo lo que era cerámica y me fui a la playa de Vega Baja con él a pescar.

DES - *¿Dónde estaba ubicado el taller de Caparra?*

MT - Nosotros teníamos un solar bastante grandecito, 1200 metros. En la parte de atrás, en una esquina, mi esposo había construido su oficina. Cuando yo empecé con la cerámica, él me entregó su oficina y mudó su oficina para la casa. Pero al lado había un tinglado bien grande donde teníamos mesas de ping-pong para los muchachos, pesas para hacer ejercicio, y eso fue lo que después se volvió como el taller de Jaime.

Hay una anécdota buena que me gustaría compartir contigo. Cuando a Jaime le dieron el proyecto de *Canto al sol*, llamó un día a casa –nosotros teníamos la casa con una sala bien bien grande- y me dijo “mami, le tengo que pedir un favor a ustedes”. Digo “¿qué es?” y dice “que me dejen usar la sala para construir el mural de *Canto al sol* porque no tengo otro sitio donde yo pueda trabajar en el piso”, y le dije “no, mi hijito, ¿cómo vas a hacer eso? Tú no vas a coger la sala. Entonces ¿nosotros qué? ¿Cómo pasamos de la cocina a los cuartos? Eso es imposible”. Se lo dije a mi esposo y me dice “no te apures, que yo arreglo eso”. Habló con Jaime y le dijo “mira Jaime, justamente hoy me llamaron para arreglar una casita en *Ocean Park* y es una casa bien buena, que una vez que se arregle ellos la piensan vender. Creo que deberías ir a ver y considerar comprar una casa y tener tu propio taller y tu propia casa, y sacar todos esos revoluces de aquí de la casa de nosotros”. Jaime fue con su papá y quedó encantado con la casa porque tenía un patio tan tan grande atrás que podía montar un monstruo de taller y así lo montó. Gracias al *Canto al sol* la sala mía no fue usada.

DES - *¿Cuándo decide Caparra pasar de un simple taller a una galería?*

MT - Lo único que pasó fue el ofrecimiento que nos hizo Mr. Meta por el local en el Centro de Convenciones. Eso fue lo que inició salir de Estudio Caparra y empezar en galería Manos. Ese fue el momento preciso. No sé si se reunían por las noches en casa a trabajar o si cada uno trabajaba ya en su casa. Creo que ya cada uno trabajaba en su casa o en su propio taller.

DES - *Háblame de tu participación en la cerámica.*

MT - Mi participación en la cerámica fue una cosa simplemente casual. Enseguida que llegó algo a mis manos se lo traspasé a Jaime. Jaime tiene una imaginación tremenda, tiene una facilidad tremenda para organizar a la gente, tiene una visión tremenda, yo no la tengo. Él sugirió que se pusiera “galería Manos”. Yo dije “¿Manos? Eso no me suena como una galería”. Sin embargo eso tuvo un éxito tremendo.

ENTREVISTA A JAIME SUÁREZ

25 de marzo de 2009

Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan, Puerto Rico)

DES - *Para empezar, ¿tu vocación por el arte viene desde siempre?*

JS - Tenía una inclinación y no te diría que nunca hubo duda entre, obviamente, la cuestión de la arquitectura y el arte. En casa siempre me estimularon la cuestión de pintar. Hubo un momento en que hice unas pinturas y mi mamá se las llevó a Ricardo Alegría, porque era amigo de la familia y, gracias a Dios, ella me quería poner en unas clases con no me acuerdo ni quién era, si era Sureda, que era un acuarelista de aquí, y él le dijo “no, no lo pongas a dar clase, lo vas a dañar, déjalo, déjenle material y que él haga”. Entonces nunca me pusieron como tal a dar clases de arte, y esa es una cosa que siempre le he agradecido a Ricardo Alegría, que él haya hecho esa orientación. Eso fue cuando tenía 9, 10 u 11 años o algo así.

DES - *Entonces, ¿cómo hicieron tus padres?*

JS - Entonces, pues sí, en casa me fomentaron la cuestión del trabajo en arte; en casa siempre había, desde chiquito, herramientas, había una cosa de manualidades... mi papá, que hacía sus trabajos de diseño, él era ingeniero pero hacía trabajos de diseño, hacía las maquetas en casa delante de nosotros, nos dejaba trabajar con él. Uno estaba viendo en este ambiente que había mucha cuestión de taller y de hacer. Pero después digo que siempre había como una especie, no si sé si era miedo, o reflexión hacia atrás, o prejuicios, o lo que sea, y que yo siento ahora, después de reflexionar lo que habíamos tenido, de que yo fuera a decir “voy a estudiar arte” y no que fuera a estudiar arquitectura, siempre con esta cosa de que la arquitectura es el arte que tú estudias y el otro es el que haces como un entretenimiento, como un hobby... no es una profesión.

DES - *Y tomaste esa decisión y te fuiste a estudiar arquitectura a Washington.*

JS - Así que me fui a estudiar arquitectura. Nunca tuve duda, y hoy en día, en momentos lo he hecho, practicar la arquitectura como mi profesión, pero como mi actividad principal, nunca lo hice. No podría decir que me arrepiento de esa carrera que estudié porque creo que, hoy en día, eso me ha hecho mejor artista: el que mi entrenamiento fue en diseño y no en arte. Eso podrían argumentar algunos que no es cierto; esa es mi opinión. Creo que en los estudios de arte hace falta el rigor que hay en la educación del arquitecto, y, especialmente, en el aspecto teórico y conceptual. Eso es algo que hoy en día está entrando más y más cada vez en la pedagogía de arte, pero yo siento que ese rigor no lo había tan fuertemente. Y lo sé

porque estudié cursos de arte en Catholic University, donde me fui a estudiar arquitectura.

DES - *¿Cómo fue ese proceso de seleccionar la Universidad?*

JS - Cuando fui a escoger la escuela donde fui a estudiar arquitectura, una de las razones por las que escogí Catholic University es porque, aunque estaba asociada a la Escuela de Ingeniería, te permitía coger las electivas en el programa de arte. La Escuela de Arte era bastante buena, así que cogí una electiva, si no me equivoco, de pintura, una electiva de escultura, creo, escogí un curso de pedagogía en arte para niños, que lo disfruté muchísimo y aprendí muchísimo, y, entonces, la que me interesaba, que nunca encajaba en el programa, era la cerámica. Así que la cerámica me vino a encajar en el programa en el último año, ya listo para graduarme. Me acuerdo de mis compañeros diciéndome “mira, deja de meterte en el taller de cerámica, que no vas a acabar tu proyecto de fin de carrera”, porque estaba metido en el taller todo el tiempo. Me convertí en el ayudante del maestro, le mezclaba los esmaltes, le quemaba los hornos; me apasionó la cuestión de trabajar con el barro. De hecho, mi mamá y mi papá cuentan que cuando fueron a Catholic University para mi graduación, los llevé antes al taller de cerámica que al taller de arquitectura.

Pero, como te digo, me apasioné por la cerámica e hice muy buena amistad con Alexander Giampietro, el maestro, que era un italiano, un señor mayor, que estaba enseñando en Catholic University. Me cogió muchísimo cariño, me dejaba manejar, entrar a la hora que yo quisiera en el taller, prender los hornos, apagar los hornos, mezclar los esmaltes... todo eso lo hacía en el taller.

DES - *Entonces, ¿qué paso al final?*

JS - Acabé el proyecto y me gradué. Yo no lo había contemplado pero surgió la oportunidad de hacer una maestría en diseño urbano en Columbian University con un arquitecto puertorriqueño que estaba trabajando en Nueva York que, para ese entonces, era esposo de Marimar Benítez, a quién no conocía. Él estaba buscando a unos arquitectos puertorriqueños a quien después iba a ofrecer unas becas que le habían ofrecido a él en Columbian University. Entonces fue y nos reclutó a tres de nosotros en Catholic University. Me fui para Nueva York y una de las dudas que tenía sobre eso era que quería continuar el trabajo en cerámica, pero era una oportunidad de hacer esto y era un trabajo muy interesante. Era trabajar con las comunidades y representar las comunidades en una cuestión de los proyectos que estaba haciendo el gobierno dentro de las comunidades o empresas privadas

dentro de las comunidades. Uno era como el representante y tenía que ser el intermediario que le explicaba el proyecto a la comunidad, ventajas, desventajas, y los intereses de la comunidad presentarlos ante el gobierno o ante el que estuviera desarrollando el proyecto. Esto fue durante un año y medio que, realmente, completó muchos aspectos de la educación. En el caso de Catholic University, la educación no era tan social, no tenía ese aspecto social tan fuerte.

DES - *¿Qué ocurre al regresar de Nueva York para que comiences a dedicarte a la cerámica?*

JS - En este entonces, yo decido al año y medio regresar a Puerto Rico. Nueva York me fascina pero me cansa. Regresé a Puerto Rico para encontrarme, te digo, no lo sabía porque ella no había escrito, que cuando le enseñé el taller de cerámica a mi mamá en Catholic University, mi papá decidió coger unos cursos por la noche de tasación y ella dijo de coger unos cursos de algo y cogió unos cursos de cerámica. Mami siempre ha sido muy buena maestra así que cuando regresé, resultó que la persona que le estaba dando las clases de cerámica, que eran estas clases de lo que se llama *hobby ceramics* -cerámica por entretenimiento, moldes, decoración de moldes, muy poquito trabajo manual-, le dijo “Maribel, deberías empezar, abrir un taller y dar clases”. Cuando llegué a Puerto Rico, mi mamá ya tenía un taller montado, hornos, todo lo que yo necesitaba estaba en la casa. Me fui a vivir a un apartamento que había detrás de la casa, que era de mi abuela. Detrás de eso hice mi tinglado, construí con mi papá un torno y monté un techo rústico; ahí trabajaba mis propias piezas.

DES - *¿Qué te llevo a participar de los certámenes?*

JS - Entonces esa misma asociación, que se llamaba la Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico, que reunía principalmente a toda esta gente que hacía *hobby ceramics* y todas estas cosas de moldes, hacía unas exhibiciones anuales en el Instituto de Cultura. Uno de esos años mami dijo “¿por qué no participas?”. Envié unas cosas que ganaron premios. Por entonces había unas técnicas de construcción a mano y una cuestión de los esmaltes, preparados, que traía de Catholic University, y la gente empezó a pedirme que le diera clases. Yo no puedo dar clases porque no tengo la preparación académica; yo aprendí rudimentos pero no fue un curso de cerámica ni un entrenamiento en cerámica. Entonces dije “Está bien. Yo lo trato pero vamos a hacerlo tipo grupo. Ustedes vienen, trabajamos juntos”. Mami me estaba pasando gente que ya había cogido su curso, que ella veía que tenía destreza en la cuestión manual. Así llegaron Toni Hamblen, Lorraine de Castro, Sylvia Blanco... todos fueron discípulos de mami antes en la cuestión del *hobby ceramics*

pero ella me los pasaba si veía que tenían talento o habilidad manual o le interesaba más la cosa manual que lo de decorar moldes.

DES - *Todos ellos dieron el salto a Estudio Caparra junto a Maribel y a ti.*

JS- Cuando venían estas exhibiciones anuales, se formó este concepto básicamente de la gente que era de Estudio Caparra, que era el taller de mi mamá. La gente empezó a hablar de Estudio Caparra; por primera vez en Puerto Rico se hacían cosas de *raku*, que era una cosa muy rudimentaria y sencilla. Esto llegó a la exhibición de la Asociación de Cerámica Artística y nunca me olvidaré que hay un platito chiquitito, que era una plancha de barro tirada sobre un molde, pintada con uno de esos esmaltes espectaculares que salen del *raku*. Lo hizo mi hermana Tere, ganó un premio y aquello fue un escándalo. Ganó en la categoría de construcción a mano; era una cosa muy sencilla, tenía un esmalte espectacular pero estaba compitiendo contra cosas muy elaboradas que tomaban días. La gente no podía entenderlo. Así, se empezó a introducir una cosa medio controversial de la estética real de entender el barro, no como esta cosa refinada que sale del molde, sino como una cosa un poquito más rústica.

Susana Espinosa era una de las que servía de jueza en esos certámenes. Ella hizo el comentario de que sintió con el grupo Estudio Caparra que estaba empezando a trabajar algo distinto en la cerámica en Puerto Rico. Susana Espinosa ya era una artista establecida que había exhibido en Estados Unidos con un trabajo de calidad.

Tuvieron sus fricciones y sus cosas con la Asociación pero se olvidó.

DES - *¿Y cuándo llega la primera exhibición con Estudio Caparra?*

JS - Entonces empezamos a hacer exhibiciones de lo que se llamó Estudio Caparra. Hicimos una en el Colegio de Ingenieros, se montó otra en el Chase Manhattan Bank. Eran unas exhibiciones en las que buscábamos una manera distinta de montarlas. Hay una que se montó sobre unos anaqueles que un amigo mío arquitecto estaba fabricando, trabajaba conmigo en la oficina de Toro y Ferrer. Eran unos clips de metal redondos a los que ensartabas láminas de cristal. Hicimos todos estos escaparates y entonces todas las piezas flotaban en este banco que era una caja de cristal. Estas cosas llamaban la atención por los montajes. Y así la cosa fue cogiendo el apoyo de la prensa.

DES - *¿Cómo Estudio Caparra crece hasta convertirse en la galería Manos?*

JS - Después se abre la galería Estudio Caparra, en el jardín de San Juan, en una galería de diez por diez. Turismo nos pide que pongamos una

exhibición, metro y medio por metro y medio, en el centro de recepción de ellos, de información turística, y allí es que el gerente general del Centro de Convenciones nos ofrece el espacio para abrir una galería. Esa galería, como Estudio Caparra era un grupo reducido, necesitamos más personas. Yo ya estaba dando clases en la Liga de Arte; y, si no me equivoco, Toni Hambelton estaba dando clases también en la Liga de Arte. Nos llamaron. Pensaron que podía dar unas clases de cerámica en la Liga. Le di clases a Carlos Collazo, Ana Delia Rivera, Cordelia Buitrago, Jorge Cancio... toda una serie de personas que cogieron clases. Entonces lo que hicimos fue que expandimos el grupo y decidimos no llamarle Estudio Caparra, sino hacer una cosa más amplia que pudiera incluir más gente y no se sintieran que era el nombre de Estudio Caparra. De ahí fue que empezamos la galería Manos. Esto tiene muchísimo impacto en los círculos de arte. La galería era bien concurrida. Se vendía muy bien. Era una cosa cooperativa donde nosotros mismos atendíamos la galería. Eso era una de las ventajas, el estar con el público, viendo cómo reaccionan sin que sepan necesariamente que eras el artista. El que iba allí no sabía que tú eras el artista, creía que era alguien que estaba atendiendo una galería.

DES - *¿Ya acudíais a exposiciones fuera de la galería o a algún certamen internacional?*

JS - Con el impacto de la galería Manos, el Museo de Ponce se interesa en hacer una exhibición, el Museo de la Universidad de Puerto Rico, surge lo de Springfield... pero lo más importante fue que, desde Estudio Caparra, empezamos a enviar las piezas a certámenes fuera de Puerto Rico, para uno medirse, para ver donde uno estaba, si lo que estaba haciendo era así de bueno o tenía solamente impacto aquí. Yo tenía la intuición de que sí porque había visto una exhibición, *Contemporary Crafts of the Worlds*, y lo que nosotros estamos haciendo creo que está a ese nivel, vamos a ver si es verdad. Empezamos a mandar fuera. A la misma vez era porque nosotros no encajábamos en ningún sitio en Puerto Rico. En Puerto Rico había el programa de artes populares, que lo que estaba promoviendo y quería promover era una cerámica que tuviera una derivación indígena en la decoración. Nosotros ya estábamos en otra cosa. De hecho, hay piezas mías que usaban esos temas de la decoración y el tipo de tallado que hacían los indios. Entendíamos que tampoco encajábamos en el programa de artes plásticas.

DES - *¿En qué momento descubren la Bienal de Faenza?*

JS - Entonces estaba este otro mundo, el de las artesanías contemporáneas, que estaba cogiendo auge en esa época, en los 70-75, con todas las exhibiciones.

Empezamos a enviar. Se publicaban en el *Ceramic Monthly* y todos los meses salía la lista de exhibiciones que había, y ahí fue que descubrimos la de Faenza. Dijimos “vamos a hacer lo máximo, vamos a hacer algo para Italia”, con el éxito de que la primera vez que mandamos Ana Delia Rivera gana el premio; después lo gana Susana, después lo gano yo, después Sylvia Blanco, después Bernardo... o sea que hubo ese impacto también de cada dos años en la bienal, un premio de Puerto Rico. Pues más impacto en el público de aquí.

DES - *¿Qué otro momento consideras importante para el grupo?*

JS - Otro momento importante fue en el 77, si no me equivoco, cuando el Instituto celebra la Primera Muestra Nacional de Pintura y Escultura Puertorriqueña. Había otras exhibiciones pero esta era la primera muestra nacional que iban a hacer. Miyuka Somoza, fundadora del Museo de Arte Contemporáneo, organizó esta exhibición. Nosotros presentamos nuestras obras como escultura, vamos a participar, porque era pintura y escultura. Estaba Lorraine de Castro, Susana, que ya se había unido al grupo Manos; para nosotros era la figura que nos juzgaba, pero tras un día, creo que fue para la exhibición de platos, nosotros le dijimos “Susana, ¿no te gustaría participar con nosotros en esta exhibición?”; ella contestó “Me siento bien honrada que ustedes me inviten”. Ahí ella se unió con nosotros para esa exhibición y se convirtió en parte del grupo. Estaban Rosita de Castro, Lorraine, Sylvia, Toni, Susana, yo... no me acuerdo quién más. Hubo la muestra, se seleccionó la obra en cerámica –era por jurado-, y ahí fue que Samuel Cherson escribió un artículo donde él dice que el grupo Manos –nosotros nunca le llamamos grupo Manos, era la galería Manos-, salvaba la muestra de escultura. Eso fue otro impacto pero, por otro lado, otra controversia con los escultores. Cuestionaba el valor que tiene la cerámica, que si es escultura, que si no es escultura, que si es bellas artes, que si es artesanía... eso causó muchísimo impacto. Cosas que duran casi hasta el Tótem.

Salté una etapa. Cuando vine de Estados Unidos y me puse a trabajar en casa con el taller que monté, sí me faltaba más conocimiento, especialmente, en la cuestión de la decoración de la cerámica. La Universidad de Puerto Rico tiene dos programas de extensión con Ismael D’Alzina, y tomé clases con él. Yo ya tenía un semestre de cerámica, y como él ya estaba un poco mayor, se le olvidó, y yo era el que lo hacía todo bien, lo sabía todo... pero realmente él tenía una visión bastante limitada. Para él la cerámica era la mayólica española, la vasija hecha perfecta, que no era lo que me interesaba pero estaba chévere, yo estuve allí casi dos semestres, si no me equivoco, con él.

DES - *¿En qué momento comienzas a impartir clases en la Universidad? ¿Qué cursos ofreces?*

JS - En el 75 cuando yo me voy a enseñar a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, a mí para lo que me invitan es para enseñar una electiva en cerámica, que la estaba enseñando en el mismo taller de Bellos Oficios donde estaba yo con Ismael. Ya Ismael no estaba, había otra persona. Yo entré como maestro para enseñarles el curso exclusivamente a los arquitectos. Y ya entonces después me invitan a dar la cerámica y a dar un curso de diseño básico para los arquitectos, que es donde empiezo a enseñar Arquitectura. Se me había olvidado esa parte del taller de Bellos Oficios.

DES - *¿y qué paso con la Galería Manos?*

JS - Entonces, después del Grupo Manos, vino la cuestión de cerrar la Galería Manos, porque se convirtió en un poco pesado la administración. Entre Susana, Toni, Bernardo y yo, decidimos abrir Casa Candina. Porque pensamos que ya no era una galería lo que hacía falta, porque casi todas las galerías que había en Puerto Rico estaban representando cerámica también (Galería Paloma, Galería Santiago... todas ellas tenían cerámica incluida entre sus artistas), así que decidimos que lo que hacía falta si íbamos a adelantar un poco más la cerámica era abrir una escuela.

Conseguimos un sitio en Condado que nos gustó, una casa vieja, la arreglamos, y abrimos Casa Candina que tenía una sala que era atractiva pero no valía la pena convertirla en taller, no servía para taller, por lo que volvimos a tener una galería. Galería que además se convirtió en tienda para generar dinero porque había que pagar una renta, ya que en el otro sitio no se pagaba nada. Aquí ya éramos responsables y pagábamos una renta por la casa, que aunque era mínima, era mucho para nosotros.

DES - *¿Cuándo y por qué cierra Casa Candina?*

JS - Candina dura hasta el año 80-85. Creo que hasta el 85 duró Casa Candina, si no me equivoco, que vino el huracán Hugo que destruyó el techo de la casa y hay que reparar la casa, nos sube la renta no tenemos chavos para arreglarla... y decidimos cerrarla. Ya también se había convertido en bastante pesado porque era una carga tanto administrativa como económica, en muchos casos. Había que tener el dinero para pagarle a los empleados, a los maestros, había que sacarlo de donde fuera, y nosotros nunca hemos sido muy diestros en levantar fondos. No somos buenos en eso, ni Susana, ni Toni, ni Bernardo, ni yo.

Además en Puerto Rico hay esa noción de “si son exitosos como artistas no necesitan chavos”, así que no puedes separar tu éxito como persona-artista, con tu (...) que estás tratando. La gente no entendía como siendo tan exitosos, si teníamos éxito como artistas como no podíamos mantener esa institución.

DES - *¿Y qué haces cuando cerráis Candina?*

JS - Cerramos. Toni sigue dando clases en su casa en Cayey, y yo me vengo aquí. Hace 5 años que no estoy haciendo nada, y me vengo a la Universidad que se abre el taller de cerámica de la escuela de Arquitectura. Y es cuando se funda la Escuela en el 95, donde estoy ahora. Jorge me llama, que si quiero enseñar con él, ayudarlo a empezar esta Escuela, y puedo dar con él estudios de cerámica y diseño.

DES - *Y, al igual que con Manos, también realizabais un número notable de iniciativas tanto fuera como dentro de la isla.*

JS - Entre medias están todas las cosas que se empiezan a organizar en las instituciones como el museo de Springfield, el museo de la Universidad, el de Ponce... entonces nosotros mismos empezamos desde Casa Candina a trabajar el intercambio con Venezuela y México, porque eran los dos países que entendíamos que estaban, más o menos, al mismo nivel. Venezuela, de hecho, ha estado técnicamente más desarrollada que nosotros en la cerámica, con cosas interesantes. Los venezolanos han trabajado siempre su línea escultórica y su línea de producción tradicional de cerámica, que eso en Puerto Rico nunca se ha dado y a nadie le ha interesado.

Empezamos esos encuentros, que fue proyecto de Casa Candina también. Y como medio de estimular a todos los que estaban saliendo nuevos, tanto en Candina como en otros sitios, las Bienales de cerámica, el Premio Casa Candina que se hicieron como seis, creo que fueron.

Con esas cosas, los intercambios, la Bienal, decidimos continuar aunque cerráramos la escuela, por eso que Casa Candina como institución todavía existe y organiza cosas. Y los premios de la Bienal nos llevan a decir, pues ya que tenemos estos premios vamos a comenzar una colección y guardamos una colección de cerámica puertorriqueña para un futuro que sea lo que sea, un museo o lo que sea... y ahí empieza la Colección Casa Candina que es el otro proyecto de nosotros.

DES - *¿Y las bienales y los intercambios continuaron después del cierre de Candina?*

JS - Eso todavía sigue, se siguen sumando piezas. Las últimas exhibiciones fueron hace un par de meses en el museo de Ponce y la Universidad del

Turabo. En la del museo de Ponce se le añadieron piezas de la colección del museo, que tenía varias cosas de cerámica, pero la colección está ahí. Es una colección bastante amplia y bastante representativa, tiene al menos una pieza de cada artista excepto de Susana, mía, de Toni, que hemos ido donando periódicamente piezas, pero la colección está ahí para que cada uno coja lo que quiera, y quien la quiera usar, la pueda usar.

DES - *¿Y cuándo empiezas a trabajar con murales?*

JS - Yo estaba trabajando en el 75-80 con Toro y Ferrer, que era una firma de las más prestigiosas de Arquitectura aquí. Yo hacía trabajos con ellos como diseñador, tengo una oficina (...) de diseño urbano. Ellos estaban haciendo una remodelación del hotel Caribe Hilton, sabían que a mí me interesaba mucho la cerámica y entonces teníamos que hacer dos murales y me ofrecieron que si yo quería hacer esos murales. Yo les dije “yo ni tengo la técnica ni me atrevo” como para hacer una cosa como la que ellos querían, pero conozco a Susana Espinosa y me parece que sería la persona para hacer esos murales. Yo partiendo de que no conocía a Susana. Yo conocía a Susana porque la había conocido en los certámenes que iba a saludarla y ella me felicitaba y hablábamos así de “hola, ¿qué tal?, ¿cómo estás? y tal...”. Con esto yo tengo la oportunidad de conocer a Susana, porque yo era el que estaba comisionando los murales del Caribe Hilton y yo aprobaba los diseños, y ellas los instalaban en su sala cuando los estaba plasmando, yo iba y los veía. Yo hago la amistad con Susana con esa comisión que yo no me atreví a hacer.

DES - *Después de ese, ¿Cuál fue el siguiente?*

JS - Entonces después, la Oficina de Turismo me ofrece hacer un mural más pequeño, para un hotel que se estaba haciendo, Baños de Coamo. Y con ese tamaño ya me atrevo, lo hago, y nunca me dijeron nada (yo no me atreví tampoco a empujar mucho). Ya lo tenía hecho, y entonces esta señora que yo conocía, Cordelia Buitrago, que se había mudado a una casa nueva, me la compra. Se la instalo en su casa y me llaman como a la semana, “oye, ¿tienes ya la pieza hecha?”, y la hice dos veces. Ellos tienen otra, que está hoy en día subiendo las escaleras de las Oficinas de Turismo de San Juan, en la Princesa.

DES - *Fueron muy diferentes*

JS - Son dos cosas bien distintas, porque en uno ya empecé a hacer una cosa de espacios negativos dentro del mural, el otro era más grande.

Después me ofrecen el de la farmacéutica Roche, que si no me equivoco, en Roche hay dos, nos contrataron simultáneamente uno a mí

y otro a Susana. El mío es el de la facha de fuera y el de Susana un patio de dentro. Yo ya era amigo de Susana, la llamaba, discutíamos estas cosas juntos y nos criticábamos mutuamente, etc., etc.

DES - *¿y luego?*

JS - Después de eso, se tira el certamen del Centro de las Artes. Tú podías someter para dos fachadas, y nada más que te podían aceptar uno, entonces yo sometí propuestas para las dos: para el que da a la Plaza, bien grande, que es una pieza que por su tamaño yo la propuse en concreto, una pared prefabricada de concreto y cerámica, y el de la fachada de la que está hecho la Ponce de León que me otorgaron esa comisión.

Eso eran palabras mayores porque era bien grande. En esas comisiones lo que tienes que pensar es en el diseño y en la técnica, en cómo lo vas a construir, como lo vas a pegar, cómo lo vas a cortar, y cómo lo vas a poder quemar, porque los hornos siempre han sido chiquitos. Así que lo importante era cómo cortabas, cómo jugabas con el corte de la pieza, para que fuera parte integral de la pieza. Y después también el mural de bellas artes del *Canto del Sol*, está el del fragmento de “urbe”, de la farmacéutica Mcneill, y no hay más ningún otro, después viene el Tótem, si no me equivoco.

DES - *El Tótem es quizá el momento más importante de tu carrera. Cuéntame de dónde surge la idea, qué significado tiene y cómo fue recibido por parte del público.*

JS - El Tótem era por invitación. El gobierno de Puerto Rico estaba invitando dos artistas de cada país que estaba celebrando el Centenario, incluido españoles. Entonces se da una controversia en Puerto Rico, porque el gobierno, la comisión estatal del quinto centenario decide invitar a Rolando López Dirube y a mí. Rolando López Dirube, puertorriqueño, tiene su lugar aquí, pero lo consideraban que era cubano o dominicano, y a mí. Entonces hubo una protesta de los escultores porque uno decían que no era puertorriqueño y el otro porque era cerámica. Eso salió así, lo decían públicamente y se formó un revolú. Y me llama el director y... no me acuerdo cómo fue la cuestión, pero yo le dije “yo creo que para escoger los dos artistas de Puerto Rico, si vamos a ser democrático, tú deberías hacer un certamen nacional y las dos piezas que ganen son las que llevas al certamen”. Y me dijo, “no, pero eso es muy complicado”. Y yo “no, yo creo que debes darle más oportunidad, ser más democrático, estos dos por qué si le puedes dar la oportunidad a todo el mundo de someter”. El director me llamó y me dijo que había habido mucha presión y que él se sentía en la obligación de invitar a todos los artistas de Puerto Rico. Y yo le dije “si eso

es lo que yo quiero que tú hagas, que invites a todos los artistas y se cogen las dos. Pues si los quieres llevar a todos al certamen yo creo que esto es lo justo, que sea por participación abierta”.

Yo estoy 100% de acuerdo con esto, conmigo no hay ningún problema. Ni con Dirube tampoco, él es un caballero, no había problema con esto. Y entonces ahí entran Pablo Rubio y una serie de personas que van a participar. Pablo Rubio hace un viaje a España, llega de España, (somos bien amigos, él me invita a las cosas que organiza, pero él es el que llevaba la voz cantante en cuanto a cerámica en un momento aquí), y él llega de España, y viene y me llama y me dice “mira, yo estoy llamando a todos los escultores para que no participen en el certamen del Quinto Centenario porque esto es una cosa que ya está arreglado. Yo estuve en el taller de un escultor en España”, me dice el nombre y todo “y ese certamen está arreglado y él se lo va a ganar. Ya eso está arreglado porque *Hernández Colón* fue allá y ya comisionó la pieza y todo”. Y yo le dije “mira Pablo Rubio te voy a decir una cosa con toda sinceridad, primero: yo no me voy a ganar esa competencia, a mí lo que me interesa es salir en el catálogo y hacer mi comentario sobre el Quinto Centenario. Y dos, que la gente sepa que se puede hacer un monumento en cerámica. Y tercero, yo dudo mucho que Damián Bayón, Marimar Benítez, y Margarita Fernández se vayan a prestar a una cosa como esa, a un certamen que ya está arreglado, de ninguno de los tres me lo puedo creer”. “No, pues serás el único que se presente”, y le digo que seré el único que me presente, porque sé que no me lo voy a ganar y lo único que me interesa es salir en el catálogo y hacer mi comentario sobre el Quinto Centenario. Eso es todo lo que me interesa.

DES - *¿Quiénes participan?*

JS - Entonces se da el certamen y participamos solamente López Dirube y yo, él convence a todos los escultores a que no participaban. Era cierto, que fue lo que se produce, que había ido al taller del escultor, lo había conocido, y le habían comisionado una obra, que era el Pacto de Ballajá y los dos corderos. Porque él insistía en que había visto hasta los bocetos de la obra ya, que le habían comisionado para la plaza del Quinto Centenario. Estas son las confusiones que se vieron. Además que sí, que el español estaba participando en el certamen como representante de España y fue el caso del abrazo del indio y el español desnudo. Lo descalificaron enseguida.

DES - *¿Cómo te eligen para realizar el tótem del edificio federal?*

JS - Tal vez el cuento viene porque en ese momento a mí me invitan, por designación de dedo como digo yo, hicieron un comité, donde estaba

Marimar para hacer una obra de arte público en el edificio federal, porque el gobierno federal tiene un programa que todas sus obras, en todos sus edificios nuevos tiene que haber un 1%, o no me acuerdo cuánto es, dedicado a arte público. Entonces la comisión era para una pared y había un presupuesto relativamente bajo para una pieza en el interior del edificio. Voy, me reúno con ellos, y entonces allí exponen que mejor hacer algo fuera y yo les digo que no tengo problema, yo lo hago, entonces yo someto dos propuestas: una que era un conjunto de tótem que son como unas piedras unas encima de las otras, que había que poner una esquina. Y había el tótem otro que está en el medio que es el que se construyó, porque yo decía a lo mejor esta es la oportunidad de construir un tótem, porque el otro no lo voy a ganar. Ya el certamen estaba corriendo y se había sometido.

Viene la reunión para otorgarme la comisión del proyecto del edificio federal, que era el tótem, a ellos les encantó el tótem, iban a construir el tótem. Y entonces Marimar me saca afuera y dice “yo tengo que hablar con Jaime fuera una cosa”. Y ahí Marimar me dice: “Jaime, tú te ganaste el certamen del Quinto Centenario y yo no creo que tú debas hacer esta obra antes que aquella”. Y digo y ahora qué hago yo, le doy largas al asunto de los federales, con excusas y excusas hasta que acababa lo del otro. Pero el otro lo termino antes que el del Viejo San Juan.

DES - *¿Todo al mismo tiempo?*

JS - Y el del Viejo San Juan vino junto con lo del pabellón de Sevilla. Tótem-Pabellón de Sevilla, ahí yo perdí mi casa, mi casa se convirtió en un taller completo. La casa era como una vereda que se dice aquí una vereda de vacas, porque todo el pasillo era cajas y cajas y cajas numeradas con todas las líneas del Tótem. Y después de eso empecé el mural de Sevilla y todo el comedor se tuvo que convertir en taller para armar esas cosas y la casa estaba toda llena de los 18 paneles puestos por todas las esquinas. Y eso era una locura, porque tenía que fabricar en el taller, ir almacenando, ir pegando en otro lado, y eso fueron como dos años o así, o año y medio de trabajo intenso casi continuo, para hacer estas dos comisiones.

DES - *¿Cuál es el propósito del Tótem Telúrico?*

JS - La idea del Tótem, yo me planteo que era casi imposible hacer un monumento, monumentalizar en esta época es bien difícil. En la época postmoderna, con todas las narraciones posibles, tú no puedes hacer nada que pueda representar toda la cultura. Me cuestioné cual era el propósito del monumento, qué es una reflexión sobre lo que ha pasado. Yo lo miré más que como un monumento, lo miré como una escultura, como una pieza

de arte que fuera una escultura, y lo que es tener la responsabilidad de poder llevarte una reflexión y ser de su época.

De investigación, pues la estatua de Colón que está en la Plaza de Armas que se hizo para el cuatrocientos aniversario del descubrimiento de América. Y entonces me puse a pensar qué es lo que hace particular este Quinto Centenario. Estaba por un lado el hecho de que para este centenario las culturas indígenas empezaron a hablar que de qué descubrimiento están hablando, si ya nosotros estábamos aquí y lo que hubo fue un encuentro de dos mundos y ahí fue que España se vio obligada a dejar de hablar del descubrimiento de América y se le cambió el nombre empezó a hablar del encuentro de dos mundos, que es lo que se celebró, ese Quinto Centenario, porque había esta presión de las culturas indígenas de Méjico, Perú, Colombia, todos estos indios que tienen la cultura viva, pues empezaron a reclamar que de qué descubrimiento estaban hablando. Esto por un lado.

Entonces yo me puse a reflexionar si había en Puerto Rico este encuentro. Mientras que esas culturas todavía pueden hablar y defenderse, si en Puerto Rico ese encuentro de esos dos mundos resultó en la destrucción de una cultura completa. No es que no tengamos trazos de la cultura indígena de Puerto Rico en nuestra comida, en nuestro lenguaje... esto está presente y hay rasgos en algunas cosas, pero como cultura no es como está en Méjico o en Colombia o en Perú que ha tenido una continuidad. Aquí se borró y desapareció. La conocemos por la Arqueología.

Además de que ese era un tema que ya estaba trabajando, el tema arqueológico, un tema recurrente en la obra en la cuestión de las topografías, la tierra destruida, y entonces todas estas cosas se solapan para crear el monumento a la tierra de América porque es la que guarda en sus entrañas la historia de lo que somos o lo que fuimos.

DES - *¿Cómo surge la idea?*

JS - Se empezaron a unir un montón de cosas y de ahí es que surge la idea de esta columna de tierra, que es tu entierras una pieza y sacas un cilindro de tierra, y ves todos los estratos y todo lo que hay debajo. Pues esto es como si empujaras una de esas columnas de tierra y sale con todos los fragmentos que están enterrados.

DES - *¿Cuál fue la percepción de las personas?*

JS - Lo que más trabajo le dio a la gente a entender fue el uso del nombre: Tótem. Porque para mucha gente aquí el tótem es el Tótem del Pacífico,

los animales... y eso no es una cosa de nuestra cultura, eso es una cosa extranjera. La idea, si te vas a la definición de tótem es un elemento que puede representar un pueblo, una raza, una cultura, un grupo. La idea en sí es la historia que tenemos enterrada, y nuestra historia y nuestro pasado, nos pueden representar, es parte de nuestra representación.

DES - Pero tanto éste como el del Edificio Federal sufrieron el rechazo de una parte de la sociedad.

JS - Mira, cuando se inauguró el tótem del Edificio Federal, me acuerdo que hubo un noticiero por televisión que dijo “tenga cuidado porque puede salirle un tótem en cualquier sitio”, porque ya era el segundo que empezaba a aparecer. Además, hubo un juez que lo quiso quitar una vez hecho. Se empeñó en que eso no podía ser, que no podía estar allí porque ese era el sitio donde aterrizaban los helicópteros con los prisioneros federales y, según decía, el tótem obstaculizaba el aterrizaje. Esto no se hizo público así que nadie se enteró y la polémica fue menor, pero después me enteré que había hecho gestiones para que lo tumbaran y lo removieran.

DES - No todo el mundo ha reaccionado del mismo modo porque los obreros del Tótem sí comprendieron la esencia de la obra.

JS - Yo he tenido dos experiencias que para mí han sido bien significativas en mi carrera. Una fue con el Tótem, que fue el primer día que yo fui a poner el primer aro que estaba hecho, que lo estaba pegando y los obreros de la construcción que estaban allí, se acercaron y me dijeron: “ahora entendemos que cuando empezamos a socavar el terreno” –porque ahora debajo de la plaza hay tres o cuatro plantas de estacionamiento– “cuando empezaron a excavar para el estacionamiento, pararon la obra, y tuvieron que venir los arqueólogos porque empezaron a encontrar las vasijas de barro en los cortes”. Y entonces enseguida ellos captaron la idea de que eso era, sin yo explicarles nada, todo vino de parte de ellos, y me dijeron “ahora entendemos por qué ese día se llevaron todos esos pedazos de barro”. Porque yo nunca vi una foto de eso que ellos vieron cuando excavaron, pero tiene que haber habido una cosa muy cercana de eso a eso, para que ellos pudieran hacer la asociación. No son personas de una gran cultura, que conozcan de arte, pero ellos reaccionaron como debería de ser. Porque esto no es una obra abstracta, es una obra concreta, y realista. Es un corte de tierra. Y entonces ellos vinieron y me dijeron “ay, nosotros tenemos pedacitos que ellos no se llevaron, que no eran importantes, ¿quieres que se lo traiga?”. Y todos los días me traían pedacitos, fragmentos de barro de los que habían salido del terreno. Y yo los empecé a poner

ahí, yo hice ese encuentro. Hay el mito de que todo es histórico, que todas las cosas que hay pegadas allí son piezas históricas, indígenas y todas las cosas... habrán 20-30-40 fragmentos, pero parte de mi intención también era que yo hice vasijas y las rompí, pero yo le pedí fragmentos de piezas rotas a Susana, a Bernardo, a Toni, a los ceramistas, porque también quería hacer el comentario de que esa destrucción que hubo por el encontronazo, creo que todavía está vigente, políticamente. Yo soy independentista y estamos bajo la amenaza de convertirnos, más que el estatus colonial, de convertirnos en un estado de Estados Unidos. Y creo que eso es la destrucción de muchas cosas.

Así que creo que eso representa lo que pasó, lo que está pasando, con lo que puede pasar también. Y por eso, intencionalmente, puse vasijas contemporáneas del momento.

DES - *¿Cuál fue la segunda?*

JS - La segunda experiencia importante de mi vida fue cuando hice mi primera exhibición individual fuera de Puerto Rico, que fue la del Museo Moderno de Bogotá, en Colombia. Esa exhibición me la ofreció la directora del Museo porque estuvo en Puerto Rico en un encuentro de directores de museos, había una exhibición de cerámica y le gustó. Me preguntó si me interesaba tener una exhibición individual con ella, y le dije que sí, ya que no había tenido ninguna exhibición individual fuera de aquí. Así que hice todas las piezas y el día que llegué al museo, ella me dijo muy apenada que habían tenido que extender la exhibición que tenían en la sala donde yo iba a exponer. Era una sala principal en la entrada del museo y lo único que me podían ofrecer como alternativa era la sala del sótano. Me asomé, porque esto tiene un atrio cerrado grandísimo en el centro, y aquella sala parecía una tumba allá abajo. Era espectacular. Y le dije que perfecto.

Se montó la exhibición y se veía espectacular. Estaba como si fuera un sótano, oscuro, tenía todo el ambiente que tenía que tener. Y me acuerdo que esa noche en la apertura, con todo el mundo muy bien vestido, con sus copas, al cierre de la sala, el mozo que estaba sirviendo los tragos vino y me preguntó si me importaba que hiciera un comentario acerca de las obras. Le dije que no, obviamente, que comentara lo que quisiera y me dijo que ante esas obras lo que él sentía era un gran silencio. Y me emocioné, y aún lo cuento y me emociono. Porque piensas, este tipo lo dijo, y nadie más se dio cuenta esa noche, y fue el mozo que estaba atendiendo el que se dio cuenta de que es eso lo que estaba tratando de comunicar.

No he tenido experiencias tan bonitas como esas en toda mi carrera.

DES - *En el año noventa y dos se expone también tu mural en el Pabellón de Puerto Rico de la Exposición de Sevilla.*

JS - Sí, después de hacer el *Tótem* empecé el mural de Sevilla y todo el comedor se tuvo que convertir en taller para armar el mural. De nuevo la casa estaba llena de los dieciocho paneles puestos por todas las esquinas. Era una locura porque tenía que fabricar en el taller, ir almacenando e ir pegando en otro lado. Fueron dos años de trabajo intenso para hacer las dos comisiones.

El tema del mural de Sevilla venía de largo. Cuando llegué de estudiar Arquitectura, que empecé a trabajar, en los años sesenta y nueve y setenta, mi ideal era irme a vivir al campo, el contacto con la naturaleza, tener un taller. Era una cosa muy hippie, muy 60's, 70's y todo muy típico, que es cuando construyó la casa del campo de Toni, allí fue donde me mudé a los tres-cuatro-cinco años de haber llegado.

DES - *¿Qué te permitía la cerámica en ese momento?*

JS - La cerámica me permitía un rechazo a toda la sofisticación del mundo de la Arquitectura, buscando una imagen más contemporánea, pero evocando el mar y los verdes de Puerto Rico, evocar las fiestas indígenas, la manera en que los taínos decoraban las piezas.

Estaba con la cerámica buscando una imagen más contemporánea, pero sí evocar el mar de Puerto Rico, los verdes de Puerto Rico, había una cuestión de un trazo que podría evocar las fiestas indígenas, la manera en que los taínos y de aquí decoraban las piezas. Había una pieza que tiene el Instituto de Cultura que es un sol taíno, literalmente. Esa está en blanco y negro por ahí, que pertenece, de hecho, a la colección de Artes Populares del Instituto. Es un sol taíno grandísimo que yo exhibí en una de las exhibiciones de la asociación de cerámica artística.

Pero hay un momento, ya cuando uno empieza a dejar las exhibiciones, y es una cosa interna también de uno de decir, no puedes rechazar lo que tú eres y tú eres arquitecto, eres una persona de más sofisticado concepto de arte, has estudiado arte, historia del arte, y ahí hay un cambio, que es difícil decir donde exactamente pero donde yo hago una conexión conceptual entre el manipular el barro y el hombre de ese momento manipulando la tierra, y la destrucción del paisaje.

DES - *¿Cómo son las piezas que realizas en ese momento?*

JS - Ahí entran una serie de piezas que ya son de un carácter más conceptual, donde están todas estas piezas del canto al deterioro, que son las formas

geométricas ya erosionadas, los paisajes que se ven sobre el horizonte, que son mundos medio carcomidos, todas esas cosas que van por ahí es un interés por el paisaje y la topografía.

De ahí, parten las piezas de paisajes erosionados, los mundos carcomidos, las topografías interiores, en las que también existe influencia de un poema que había leído de Palés Matos que trata los paisajes internos. Entonces de ahí desarrollo todo ese tema de las topografías interiores. De hecho, antes de haberlo leído, había hecho una pieza muy sencilla de cerámica, que era como una plancha doblada con un pedazo de madero encontrado en la playa que tenía un clavo con un cordón, como si se hubiera soltado un ancla, que representaba un naufragio.

Desarrollo todo ese tema cuando hago el mural de Sevilla, que esa ya es la pieza grande que culmina esa serie. Esa pieza tenía dos vertientes. Tenía lo que era tierra sola erosionada y las que tenían ruinas arquitectónicas dentro del paisaje. Hay dos tipos de cosas ahí. Puedes pasar de una a las otras, pero hay que tienen ruinas y hay que no, o elementos vividos arquitectónicos.

DES - *¿Qué querías hacer para el pabellón de Sevilla?*

JS - En el pabellón de Sevilla lo que quería hacer era como una ventana... En estas ferias mundiales tratan de representar lo máximo a que el hombre ha llegado tecnológicamente en ese momento, y esta feria de Sevilla, en particular. En la de Puerto Rico especialmente estaba tratando de manifestar y expresar Puerto Rico en su máximo potencial tecnológico.

Yo cuando fui al pabellón antes que lo inauguraran y vi el restaurante, que estaba muy bien y muy bonito, en eso estaba trabajando un amigo mío, muchos colores, unas máscaras de papel maché del carnaval de Ponce muy coloridas, unos diablos con unos cuernos en papel, espectaculares. Y dijeron “uy, esto aquí, una cosa folclórica, no, no... tiene que ser lo más sofisticado que haya”.

Todos los artistas que estaban llevando eran los artistas contemporáneos de su momento más sofisticados. Porque lo que se quería aprovechar era sofisticación. Y entonces yo asumí que sería divertido coger y hacer eso como si fuera una topografía interior le llamé, pero realmente era como si el pabellón hubiera una ventana que estaba llena de ruinas, como si estuviéramos viendo aquí desde hace sabe cuántos años el “site” de la feria de Sevilla, destruido, lo que va a pasar en algún momento, que se pueda anticipar.

Y esas eran las dos partes conceptuales, aquí está el hombre imponiéndose, pero vamos a terminar todos hechos polvo y hechos ruinas. Terapia, eso era terapia. Una ventana que te recordara eso. La destrucción de la arquitectura simultáneamente con la propia destrucción del hombre. Pero en el momento que está en las ferias mundiales que es uno de sus máximos momentos de gloria y poder sobre el mundo, que es lo que pretenden mostrar con esas ferias. Y cómo está la de Sevilla hoy, que está casi hecha ruinas, podría terminar hecha una ruina igual que como yo la puse allí.

DES - *Técnicamente ¿cómo son tus piezas? ¿Qué temas abarcan?*

JS - Yo siempre he tratado unos temas básicos y no se puede ver la obra de forma lineal, porque más bien te diría que es espiral. Circular o espiral porque va ascendiendo y hay momentos en que se cruzan las cosas y se forman una síntesis. Uno de los temas es el paisaje y la destrucción del paisaje. Otro tema es la destrucción de las creaciones arquitectónicas del hombre. Y otro es la cosa ritual de la destrucción de los objetos y los rituales. El otro tema también está siempre es lo de los naufragios, que en el libro del 75 al 85 ya empiezan a aparecer los barcos también destruidos. Son cuatro temas que siguen y siguen.

Hay un momento, obviamente, donde se empiezan a fundir. En el Tótem se funde topografía con ruina y lo ritual, porque tú puedes ver las tres cosas juntas. Hay momentos en que se quedan separados y hay momentos que se juntan, por eso te digo que es como una espiral que se irían trepando unos encima de otros y yo no creo que se vayan a cerrar en una sola cosa nunca, pero uno sigue dándole la vuelta. Por eso es que difícil ubicar las cosas en años, porque se repiten, vuelve el tema, vuelve el tema y vuelve el tema. Y el más recurrente que hay siempre es la vasija. Puede pasar un tiempo ya, pero hay momentos que necesito hacer vasijas.

DES - *¿Qué me puedes decir de las vasijas?*

JS - Porque para mí es un sentimiento que no puedo expresar cual es la carga que tiene emocional la vasija. Puedo entrar en cualquier museo de antropología y yo me quedo así como, una vasija... no sé si es el vacío o lo que sea, y la única manera que te lo puedo describir es que la vasija a mí me proyecta un silencio. Es una conexión espiritual entre la vasija y yo. Me tendría que analizar un psicólogo o psiquiatra para saber qué significa. Y a mí personalmente el construir una vasija, que es probablemente de los objetos que yo construyo al que más tiempo le tienes que dedicar, porque no es el torno, es por lo que ustedes llaman en España, los churros, o la soga, que son aros que tu vas poniendo poco a poco, y hay una cuestión de tú para

suavizarla tienes que sobarla, estás todo el tiempo acariciando el interior, el exterior, sintiendo ese espacio. Porque hay veces que son platos, pero casi todas son espacios casi cerrados, que se cierran completos. Para mí es una cosa que es totalmente tranquilizante. Es como una cosa bien espiritual el proceso ese de hacer la vasija. Todas las cosas rituales van dirigidas a buscar ese silencio, a proyectar que tú estés frente a la obra y sientas un silencio.

DES - *¿Cómo fue esa primera exhibición individual fuera de Puerto Rico?*

JS - Cuando yo hice mi primera exhibición individual fuera de Puerto Rico, que fue la del Museo Moderno de Bogotá, en Colombia. Esa exhibición me la ofreció la directora del Museo de Bogotá porque estuvo aquí en uno de esos encuentros que hacen de directores de museos. Había una exhibición de cerámica puesta, no me acuerdo si fue en el Museo de Arte de Historia de San Juan o en Museo de Arte de Ponce o en la Universidad de Puerto Rico, no me acuerdo. Ella me dijo a mí que si me interesaba tener una exhibición individual con ella, y yo le digo bueno, sí, fantástico. Hasta ese momento yo había tenido exhibiciones pero no en ningún Museo.

Así que hago todas las piezas y el día que llego al museo, ella sale muy apenada y me dice “que mira, que hemos tenido que extender la exhibición que teníamos en la sala que te íbamos a dar”, que era una sala principal en la entrada del museo, “y lo que tenemos disponible ahora va a ser esta sala que tenemos allá abajo”. Yo me asomo, porque esto tiene un atrio grandísimo en el medio, cerrado, y tú miras allá abajo son como tres pisos y aquella sala parecía una tumba allá abajo. Era espectacular. Y le digo, perfecto, olvídate.

DES - *Entonces, ¿cómo fue esa experiencia?*

JS - Se montó la exhibición, yo fui y la monté con ellos y se veía espectacular. Hay fotos de eso. Estaba como si estuviera en un sótano, abajo, la otra sala era arriba, con luz, y esto era oscuro, tenía todo el ambiente que tenía que tener. Y yo me acuerdo que esa noche, estábamos en la apertura, Bogotá es una ciudad muy culta, muy elegante, todo el mundo muy bien vestido. Y el mozo que estaba sirviendo los tragos, yo me quedé hasta el final, se cierra la exhibición, quedaban dos o tres personas, y el mozo que había estado sirviendo toda la noche viene y me pregunta, como le dicen a uno allá, maestro: “maestro, a usted le importa que yo le haga un comentario?”. Le digo “no, bienvenido, lo que tú quieras”. Y con muchísima humildad porque era el mozo, me dice: “ante esta obra lo que yo siento es un gran silencio”. Y me emocioné, y aún lo cuento y me emociono. Porque piensas, este tipo lo dijo, y más nadie se dio cuenta esta noche, y es el mozo que está atendiendo el que se da cuenta de que eso es lo que yo estoy tratando

de comunicar. Así que después ya me puedo morir. Esta es una experiencia bien bonita, ésta y la del Tótem, las dos. No he tenido experiencias como esas en toda mi carrera.

DES - *De Canto al Sol me interesa que me expliques de dónde vienen los textos que tiene escrito.*

JS - Para ese tiempo había mucha obra que tenía gesto caligráfico, en las vasijas, en todo, siempre aparecían muchos gestos, de hecho, hay cosas que yo las escribía, poemas y cosas así, versos y cosas escritas, pero que no se entendieran, era más bien el gesto. Y muchas de las cositas que yo hacía con la madera, así como texturas, que podía parecer una de estas cosas cuneiforme de escribir con las tablitas de barro. Y entonces decidí que iba a tratar de coger, primero, por un lado, el contraste de lo geométrico contra lo espontáneo, que es una cosa que siempre he estado explorando la idea esta del círculo en deterioro, la cosa de lo geométrico versus lo espontáneo versus lo rígido.

Y en ese lo que dije fue “vamos a hacer distintos vocabularios con lo que tú puedes tener una cosa común, que es el Sol. Es como algo común a todas las culturas, a todos los periodos. Lo que tiene son bandas, tu generación no sabe lo que te voy a estar hablando, pero para ese tiempo las computadoras se manejaban con unos cartones perforados, que tenían muchas cositas cortadas, que se conectaban. Esas son todas las piezas que componen este tipo de vocabulario geométrico-tecnológico, y entonces el libre y espontáneo está debajo.

DES - *¿Qué tiene escrito?*

JS - Lo que hay escrito, a veces escribía barbaridades, a veces no era nada, así por la cuestión del gesto caligráfico. Eso yo lo retomo en el tótem del edificio federal, porque en el edificio federal también decía esto es si el tótem del Quinto Centenario es la imposición de la cultura española sobre la indígena aquí, el del edificio federal es el de la cuestión de la cosa americana, la cosa rígida y eso, contra la cosa de la libertad y entonces se tiene todos estos caligráficos y todas las demás cosas dándole vueltas encima. Qué se retoma, esa textura es como si cogieras el mural del canto al Sol y le dieras la vuelta.

DES - *¿En qué momento te interesas por el concreto?*

JS - Yo no sé en qué momento y por qué me interesó la cuestión del concreto. Sé por qué, porque yo había trabajando en concreto en la cuestión de la construcción, había hecho algunas cosas otra vez como arquitecto. Y es hasta cierto punto lo mismo que el barro, que es un material común, de

la tierra, que está ahí tú puedes hacer cosas. El cemento es el material que más se usa para la construcción aquí, y que se usa de la forma más aburrida. Porque lo que se hace es que se empañeta liso y se pinta de color.

Yo creo que el cemento es un material que tiene el mismo potencial del barro, de expresión, de textura, de dramatismo que tiene el barro. Y entonces, eso que es que me intereso para empezar a trabajar. Turismo me pide una pieza en el jardín del Museo de Arte de Puerto Rico, ellos me comisionan una pieza para conmemorar el 30 o el 20 y pico aniversario de la compañía de Turismo. Y dije voy a hacer como dos muros, que creo que es El Morro, que es otro tema (El Morro es siempre una pieza contundente, atractiva, una textura maravillosa, con toda la cuestión del tiempo) que yo lo usaba como inspiración en formas. Entonces yo dije, sería bonito hacer estos muros, porque los muros son con lo que nos cerramos en la época colonial, con lo que cerramos la ciudad, y nos protegimos del extranjero, del invasor, y entonces que Turismo represente esta idea de abrirnos al mundo, pues entonces hice estos muros que se abren, tiene las escaleras, y está la selva atrás, el árbol de ceiba que es como las escaleras que te llevan al paisaje. Los mismos muros son como la invitación o el portal al paisaje.

Esa pieza, entra también en el interés por la cuestión del verde, del paisaje. Está hecho para que dejen crecer la ceiba y se le trepen las raíces y lo que la ceiba quiera hacer con la pieza. No tiene ni base arquitectónica. Es la masa de barro, y si la levanta, la levantó y se la llevó, se le enredó o se le trepó por encima. Esa parte de la pieza que quede trabada.

Es porque hay una cosa que siempre me encanta a mí, que es un grabado de una ceiba de Ponce enorme que es un jinete con un caballito así chiquitito corriendo debajo de la ceiba. Ese contraste de escalas siempre me ha gustado y por eso es esta escultura atrapada por la ceiba. Y esa la hice en concreto, dije “déjame explorar esta idea”. En este caso no lo hice de esta manera. Las texturas que tiene yo hice los diseños de los piezas de foam (espuma). Pues yo empecé a pedir tú me puedes dar la cuestión de pegársela al molde, vaciar el concreto, después eliminar el eso, y tengo esas texturas que yo le dejé, además que la espuma esa la puedes trabajar con gasolina, le rocías gasolina y el exterior se carcome, o sea que me iba a dar todas las texturas. Descubrí en el proceso que cuando tú tratas de sacar esa cosa blanca que la tienes que escarbar, que es bastante interesante porque es como si estuvieras tallando porque vas descubriendo lo que tienes detrás del espacio, porque no te acuerdas, entonces se quedan pedazos y al pegarle fuego te queda una calidad, unos colores que casi parecen piezas de cerámica rakú.

DES - *¿Es difícil separarse de la cerámica?*

JS - Claro, ahí está la cuestión que me ha tomado tiempo bregar con eso, esa cosa de desprenderse de la cerámica. Yo no tenía que pintar ese cemento color barro, pero como que todavía tenía miedo de esa cosa de decir pero qué hace este haciendo cemento si es ceramista. Y ese parece barro.

DES - *¿Hicisteis otros trabajos en concreto luego?*

JS - Entonces después me pidieron las de Bayamón que ahí ya puedo tratar de hacer algo grande y ya estudiando la técnica de cómo bregar con esto. Y ahí decidí que no iba a seguir haciendo, porque aquella se siente medio extraña todavía, las texturas son más bonitas porque son más profundas y más continuas, pero se sienten hechas. Entonces en esta vez dije, déjame bregar con la cuestión esta de la tecnología versus la cosa rústica, y entonces lo que empecé fue a usar las cajas de piezas de empaque tecnológico. Porque puede ser interesante que cada pieza esté hecho con lo que sea tecnológico de ese momento. Yo conozco al dueño de la fábrica que hace los empaques, así que yo voy y le digo “dime lo último que estás haciendo”, entonces yo los selecciono, los pego, los trabajo, y entonces quedan impresos.

Entonces vino esa, después vino la de Caguas y hay otra que es la última que es la de Cayey, que en esa la dejé en cemento gris. Esa la hice para la hija de Susana porque ella era la arquitecta de la plaza del Centenario de Cayey, y me dijo “no le des color a esa, déjala gris” que a mí me daba mucho miedo de eso, pero la verdad que cuando la quemé, le pegué fuego y quedó espectacular los grises. Y esa es la última de esas grandes.

DES - *¿Cuál es la idea de estas piezas?*

JS - La idea mía es hacer un mapa de ruinas por la isla; ya llevo cuatro y quiero hacer por lo menos seis. Lo que yo quiero hacer es un mapa de Puerto Rico ubicando estas ruinas como si fuera una capa cultural que yo le he puesto una arquitectónica encima a la existente, y hacer como el descubrimiento de estas ruinas y esta cultura, y a nivel conceptual hacer un librito que te diga cómo llegar a ellas, qué son. Hubiera sido efectivo que todas fueran del mismo color y con la misma textura y esas cosas, pero no necesariamente tampoco. Espero tener la oportunidad de hacer más de esas, por lo menos dos más, y si no, hago una en mi casa.

DES - *¿Cómo los realizas?*

A la misma vez empecé a la idea de los estampados, que eso ya es otra cosa porque eso es el empañetado húmedo del concreto, pues empezar a trabajarlo, dibujarlo, rayarlo. La idea era, pero eso todavía no tengo tan

bien resuelto, cómo trabajar con los mismos golpes de palo, los tajos, y toda la cosa que yo le hago al barro. Cuando yo hago la vasija de barro, te la hago lisa, lisa, limpiecita, la forma perfecta. Y después yo actúo sobre ella rompiéndola a cuchillazos, rayándola, escribiéndole, rociándole vinagre que se carcome la superficie. Pero ella es perfecta antes, y yo la pulo, la limpio, la suavizo y entonces le hago eso. Es el choque de lo rústico con lo tecnológico.

DES - *Utilizas mucho el tema de las topografías y el paisaje.*

JS - Las topografías y los paisajes erosionados, eso es un dato curioso porque por mucho tiempo era una representación, donde yo en el taller tenía que ver con qué técnica simulaba la erosión, echándole agua, el vinagre se carcome la superficie y si la lavas te da todas estas texturas que yo concibo. Con una esponja de fregar así puesta con vinagre encima de la pieza, cuando tú la sacas esa imagen te queda con textura. Luego le das óxido de cobre, de hierro o carbonato de cobre, y lo raspas, y te queda eso negro. Es como lo llaman un “*antiquin*”, que es acentuar lo que está en bajo relieve en negro, para que cobre más calidad.

Pero hay un momento en que yo había hecho una pieza, que necesitaba hacer deprisa y la saqué a que secase al sol en el patio, en losetas. Aparentemente se me había quedado una pieza, yo no me di cuenta, en el patio, y llovió. Y entonces, cuando vi aquella pieza, le había llovido encima y la erosión era perfecta. Porque entonces la pieza botó las sales para fuera y esas cosas y yo dije, ya no tengo que estar inventándome esto si lo que tengo que hacer es ponerlas a la lluvia. Y entonces empecé a hacer placas que las sacaba fuera y cuando llovía se lavaban y yo decidía cuando congelaba el proceso y cuando lo paraba. Y ahí hubo toda una serie de cosas que eran erosiones, que eran hechas de esa manera, cómplice con la lluvia.

DES - *También incluyes maderas y cuerdas en los rituales. Cuéntame un poco más sobre eso*

JS - Eso viene, es curioso, de las primeras que yo hice con madera fue cuando hicimos la exhibición aquella de Manos de “barro y algo más”, que había que combinar el barro con otro material. No se me ocurría con qué combinar el barro con otro material, pero había que hacerlo. Entonces me fui a buscar un trozo de madera, y entonces hice los cruciformes, porque yo había estado haciendo las formas aladas, las vasijas aladas. Entonces empecé a hacer esas piezas que eran un tronco de madera y las dos alas de barro, dos pedazos de barro como alas.

DES - *Cuéntame sobre las vestimentas, ¿cómo surgen?*

JS - Las vestimentas tienen otro cuento. Una de las muestras de pintura y escultura, se dio en un momento en que había ganado el Partido Nuevo Progresista en Puerto Rico. Entonces ellos hicieron una nueva ley de cultura y crearon dos instituciones para sobreponérsela en paralelo al Instituto de Cultura y eso probablemente podrían hacerlo otras personas. Por más crítica que uno pueda tenerle al Instituto uno siempre lo va a defender como símbolo, aunque pueda estar en contra de lo que haga pero uno tiene que defender como símbolo.

Y entonces era la AFAC y el Centro de Bellas Artes. Los artistas venían a las muestras nacionales de pintura y escultura y eso era el momento ideal de la protesta. Así que nos pusimos de acuerdo todos los artistas que la muestra de escultura y pintura iba a ser en protesta de esas dos leyes. Y yo digo, y ahora qué yo hago en protesta de esas dos leyes, y a mí se me ocurrió hacer dos vestimentas rituales. Eran el ángel exterminador, vestimenta ritual para Leticia del Rosario, que era la que dirigía el Centro de Bellas Artes. Y el arcángel exterminador, vestimenta ritual para la AFAC, porque no se sabía quién lo iba a dirigir.

DES - *¿Cómo estaban las vestimentas?*

JS - Las dos vestimentas estaban colgando, eran en telas negras, y eso tuvo mucho impacto. Perdóneme, la señora estaba dirigiendo el Instituto de Cultura. La que ponía las leyes era la directora del Instituto Leticia del Rosario. Así que ella va patrocinando la exhibición y nosotros estábamos haciendo las protestas allí. Una de las vestimentas todavía existe que la tiene una amiga mía, que está súper deteriorada y le he dicho que me las restaure. Había fotos, pero bien viejas.

Y ahí esa idea de la cuestión ritual, la seguí haciendo como vestimentas rituales. De la serie de ritual siempre habían vasijas, los conos, estaban las mesas (que son topografías, mesas), además parecen que tengas las líneas de Nazca dibujadas encima, con las vasijas. Estaban los muros, que siempre tienen la pieza colgando en el medio, que puede ser el pedazo de un pico de un pez, o un pedazo de madera cruzado.

Hay un muchacho que estaba por ahí que era amigo de nosotros que era ceramista también, Carlos Collazo, que murió joven de Sida. Y él trabajaba con la artista Marimater O'Neill en un almacén que tenían en Cayey. Entonces se hizo como una exhibición que se hizo en el taller como homenaje. Muchos nos reunimos un día en el taller que había un laguito

en el sitio, como un sitio donde se acumulaba el agua, no era un lago, lago. Entonces yo lo que hice fue construir una balsa de madera, le puse una vela así como de tela, y atrás le puse una vasija y lo que se hizo fue que se tiró la balsa a flotar y cuando estaba en el medio alguien fue allá, en un botecito y le prendió fuego. La barca se hundió, con la vasija que debe estar allí todavía si nadie lo encontró, debe estar allá atrás. Era como la barca esa que yo había hecho para el ritual pues la hice en homenaje a él, pero más pequeña.

Ese muchacho, muy amigo mío, que fue el que me diseñó el catálogo del 75 al 85, el cogió una vasija mía que le gustaba que era así alta, como de 3 pies, como un cilindro que bajaba abajo y abierta arriba, y él la tenía en la sala. Decía, el día que yo me muera me entierran en la vasija, esa es mi vasija funeraria. Cuando el muchacho se muere, me llama una amiga común que tenemos, Gretchen, y me dice: “acuérdate que Carlos dijo que quería que lo enterraran en tu vasija”. Y a ver cómo, con estos padres que ni quieren aceptar que él ha muerto de Sida, que si esto que si un revolú que hubo con esto terrible, a ver cómo yo hablo con estos señores. Yo les digo, miren que Carlos quería que lo enterraran en la vasija. Y me dicen “ah, es que como lo vamos a cremar, lo que tenemos es un nicho pequeño, no es una fosa de estas grandes. Yo creo que en la vasija no se va a poder porque es pequeño”. Entonces yo llamo a Gretchen y le digo “mira Gretchen esto es lo que está pasando” y me dice “ay, chico pero tú sabes”, ella tenía adoración por Carlos. Y yo le digo, mira yo me la voy a llevar para el funeral, cuando vayamos al cementerio. Si es necesario que yo le caiga martillazos y la rompa en pedazos, y lo metemos con los pedazos de la vasija con las cenizas allá dentro.

Yo me presento con la vasija, la busqué en la casa y la llevamos para allá. Mira, cuando metimos la caja de las cenizas en la vasija, el nicho era de cemento, la vasija cabía exactamente dentro del nicho y lo que quedaba era un cuarto de pulgada entre la boca de la vasija y la tapa que le pusieron de mármol. Y el tamaño era del ancho de ese cilindro, era como una caja para la vasija. Fue impresionante, bien extraño. Y allí está enterrada en el cementerio la vasija. No hubo que romperla y estará allí. Lo único que no hicimos fue sacar las cenizas de la caja que me hubiera gustado echarlas sueltas adentro, pero se quedaron en la cajita de cartón.

Así que todas estas cosas rituales se convierten en rituales de verdad ocasionalmente. Luego Nelson Rivera me pidió una vasija cuando enterraron a su mamá. Margarita Fernández para su hermano. Pero ella se quedó con

ella, la tiene en la sala, allí puesta en la sala, es una que tiene bien grande, estaba en la mesa de la sala. La usó pero se quedó con ella en la sala.

DES - *Jaime, y las barrografías ¿Cómo surgen?*

JS - Las barrografías. Todos los ceramistas hacen barrografías. Porque hay una técnica que te enseñan cuando coges cualquier curso básico de cerámica que tienes una plancha de barro roja o blanca y entonces tú haces piecitas de barro rojo o hilitos o lo que sea y los pones ahí y haces como un dibujo, le pones un trozo de papel de periódico encima le pasas un rodo e incrustas este barro en el otro. Entonces claro, estaba usando esa técnica para algo, y cuando levantas el periódico tienes una impresión de la humedad del barro en papel. Y entonces hago esto y digo, “si esto es como un grabado, esto se puede usar como matriz”. Yo había cogido un curso en la Liga de Arte de grabado en plancha de zinc, pero yo no puedo bregar con el grabado porque no tengo nada que tome tiempo y paciencia. Lo mío tiene que ser espontáneo y rápido, menos las vasijas. Y entonces empecé a trabajar la plancha de barro, traté los distintos colores de óxido en vez de pegarle barro blanco para que no se marcara el papel, la podía rallar igual que se hace con una xilografía o linóleo, y empezaron a salirle por ahí todas estas texturas.

No se podían hacer ediciones, porque como te estás llevando la superficie no puedes volver a entintar, de ahí viene que son monotipos. Empezaron como grabado tradicionales con su matín? y su marco. De ahí empezaron a explorar la idea de las impresiones sucesivas de una misma plancha, o meramente dejando que se desgastara la superficie y se fuera desvaneciendo o arrancándole pedazos. Si empiezas con el círculo le vas carcomiendo pedazos, imprimes, quitas hasta que te queda lo que quieras que te quede y de ahí, porque quizá uno piensa tridimensionalmente, empecé a pensar en el papel como tercera dimensión. Y entonces se empezaron a hacer las piezas colgantes, estructuras, siempre manteniendo la cuestión de la superficie.

Es parte de la experimentación. En el proceso de la cerámica hay obras de proceso, que son investigación del material, de un vocabulario. Yo siempre les digo a mis estudiantes de Arquitectura que no piensen con la cabeza sino con la cuchilla y el cartón, o con el lápiz y el papel. Juega con el barro que algo te va a decir. El artista tiene que estar pendiente de todo lo que está pasando alrededor de su taller. Si yo no hubiera estado pendiente, si esa pieza de barro no se hubiera quedado en el patio y le hubiera llovido... pero también requiere que yo reconozca que eso es vocabulario que puedo usar.

DES - *¿Cómo trabajas en tu taller?*

JS - El taller mío siempre ha sido un caos. Yo trabajo en el caos, porque ocurren accidentes. En el taller mío no se limpia el piso, porque muchas de las texturas que yo hago es porque tiro el barro y recojo lo que esté en el piso y eso se le pega al barro. Vamos que lo que hay es más barro, pero yo digo que se quede todo el polvo. Las piezas secas les paso el rodo y las muelo y eso es polvillo seco que tengo. Es cuestión de estar pendiente de lo que está pasando. Pero mi taller siempre ha sido el más caótico de todos. Más que el de Susana y más sucio, porque yo sólo limpio el taller cuando tengo que hacer una pieza grande. Porque es todo barro rojo además.

Yo una vez estaba haciendo una escenografía para teatro y estaba con los actores en el camerino y me presentan a un actor que yo no conocía y me dice “eres muy distinto a cómo yo pensaba la primera vez que yo te conocí me llevé una impresión más rara de ti” y yo le pregunté por qué, y me dice “yo nunca había visto a nadie andar con unas tenis color de rosa”. Y digo, “¿yo con unas tenis color de rosa? Jamás había tenido unas tenis color de rosa, jamás en mi vida”. Me fui para casa y el otro día fui al coche y me voy a poner las tenis y veo que estaban rosas del barro. Como a mi perro blanco, que mi perro blanco se ponía color de rosa porque se restregaba por el barro y salía color de rosa.

DES - *¿Cómo surge tu participación en las escenografías?*

JS - Está conectada con la cerámica, porque entre las personas que fueron a coger cerámica estaba Gilda Navarra que era directora de teatro. Yo siempre les hacía un regalito a los alumnos y les hice unos acordeones de papel en barrografía, que es cuando estaba empezando con las barrografías. De hecho, a ella le regalé la primera barrografía pública que salió del taller, cuando hizo una obra que se llamaba 8 mujeres que era la Casa de Bernarda Alba en pantomima. Y esa noche yo le llevé una barrografía que todavía tiene en su casa, que el otro día le dije te la voy a poner para mandártela a limpiar porque el papel se ha puesto amarillo y no se ve la barrografía.

Y cuando cogió el acordeón ese que le di, ya dijo “esta va a ser mi escenografía para una obra que estoy pensando hacer, que necesito unos muros medievales que es *“Abelardo y Eloísa”* y esta va a ser la escenografía”. Y le dije, “yo nunca he hecho una escenografía”. Y me dice, “eso ya lo resolvemos”. Ella se tardaba tiempo largo en producir una obra. En lo que ella la pensaba, le buscaba su música, todas las cosas, y como al año me dice, “ya estamos listos para hacer la escenografía”. Y digo “¿qué escenografía?”. Me dice “la que vas a hacer de *“Abelardo y Eloísa”* de los muros de papel”. Y digo “¿y cómo voy a hacer eso yo?”. Y me dice “ya tengo quien te va a

ayudar, que sabe cómo se hace, tal, tal, tal". Y se hizo, pero no en barro, se hizo una simulación en tela. Cheko Cuevas que era uno de los mejores escenógrafos aquí fue el que me la construyó, yo lo ayudé a pintar y esas cosas. Esa escenografía tuvo muchísima aceptación, todavía hay gente que comenta que no se olvida el día que subió el telón y vieron aquella cosa, aquellas piezas de barro, que se creían que era de barro, en el escenario. Realmente la gente se impactó muchísimo.

Ella me dio a hacer otra producción, y la hermana de ella que dirigía la compañía de ballet de aquí, en un momento le consulta que necesita un escenógrafo para un proyecto nuevo que van a hacer especial y ella me recomienda a mí. Y lo que van a hacer es la vida de Julia de Burgos, a través de sus poemas. Y entonces me comisionan y yo hice esta tela enorme que era el mar, que tuvo un impacto grandísimo. Porque eran cosas sumamente abstractas y sintetizadas, era como otro tipo de escenografías, a lo que en la mayoría de los casos se estaba haciendo aquí que era más realista. Y la gente siendo más abstracta y más sintetizada, también era más barata, claro. Y entonces trabajé con el ballet de San Juan desde entonces, haciendo vestuarios y escenografías, con Producciones Aleph que hace teatro.

DES - *Cuéntame sobre el homenaje a Jack Délano.*

JS - Ballet de San Juan ha hecho homenaje a diferentes artistas, generalmente músicos, porque eran compositores que trabajaban con el ballet de San Juan. Para el cuarenta aniversario se hizo el homenaje a Jack Délano, un compositor excelente, y se hizo toda una noche de música de algunas de las coreografías que se habían hecho y cosas nuevas que se montaron con la música de él. Porque ballet de San Juan por mucho tiempo había usado mucha música de él y él escribió ballet como "La Bruja de Eloísa", él le escribió ese ballet a Ballet de San Juan. Y él era uno de los escenógrafos de ballet de San Juan con Lorenzo Omar, que era el otro escenógrafo de ballet de San Juan, Jack Délano y otro, pero principalmente ellos dos. Entonces había esta cosa de homenajear a artistas y entonces en un momento dijeron vamos a hacer esto de Jaime y entonces los coreógrafos, cada uno escogió una obra, seleccionó una música y montó una coreografía basada en eso. Uno usó la cuestión de las topografías interiores, otro usó los rituales en los muros y otro los laberintos de tierra y tiempo. Identificaron las obras. Yo fui, les di una conferencia, les enseñé las obras en diapositivas y cada uno seleccionó una. La más interesante la hizo uno con el Tótem, y estuvo muy bien. Eran cinco coreografías. Gustó mucho esa producción de teatro.

DES - *¿Cuál es la relación que hay en tus obras y la literatura?*

JS - Pues yo leo mucho, son cosas que me inspiran. A veces, estás haciendo ya algo, y te reafirmas al leer eso como pasa con las topografías. Yo ya estaba haciendo las topografías, con las erosiones, la destrucción del paisaje, etc., etc. y me encuentro con esa poesía de Palés Matos. La de Elsa Tió, que la poesía lo que dice es “en esta tierra en la que todo flota como el leño en el agua, y tiene un olor a naufragio y a amapola herida, me rodea remolinos de tristeza y quisiera ahogarme en la alegría para que no sospechen. Esta isla que se hundirá flotando, acabaremos siendo todos caracoles de fondo más allá del naufragio de los sueños”. Y en esa poesía me voló la cabeza. De hecho, antes de haberlo leído, yo había hecho esta pieza muy sencilla de cerámica que es como una plancha doblada con un pedazo de madero encontrado en la playa y tenía un clavo con un cordón como si se hubiera soltado un ancla. Y entonces cuando leí este poema, dije, esto es esta pieza y se la regalé. Y ella la tiene ahora. Pero que yo llevaba ya con esta cosa del naufragio, y esta cosa de la isla, como barcos deteriorados, etc., etc., y entonces me encontré con este poema y dije, esto es esto. Y entonces son cosas, como que de momento coinciden.

Entonces, obviamente, hay un interés desde el principio por las ruinas, por las obras arquitectónicas en ruinas, y en la Escuela trajimos a una profesora de Cornell y la trajimos para que diera un curso de teoría avanzada sobre las ruinas y ella trajo un montón de material escrito, de análisis teóricos de las ruinas, por qué la necesidad de las ruinas, por qué las ruinas deben existir, cuándo se restaura, cuándo se deja, cuál es su valor como elemento. Se reforzó todo este interés que yo tenía en la cuestión de la imagen de la arquitectura deteriorada o con el paso del tiempo. Y ahí dejé una bibliografía tremenda y he seguido leyendo mucho sobre ese tema.

DES - *¿Dónde surge el interés por las ruinas?*

JS - Yo creo que la ruina, al igual que la vasija me provoca silencio. Debe ser lo mismo, en cierto modo. He viajado a Egipto, a Guatemala, a México, a Perú, y lo que más me gusta son las ruinas y las artes populares, pero es que creo que uno se siente especial en una ruina. Siente una carga emocional del tiempo, te lleva a una reflexión que no puedes evitar.

DES- *¿Qué filosofía hubo de Caparra a Manos y de Manos a Candina?*

JS - De Caparra a Manos, yo no creo que fue un cambio de filosofía si no más madurez en el trabajo. Sí, podríamos decir que en Estudio Caparra nunca fue un grupo como tal. La gente hablaba del Estudio Caparra como el taller de mi mamá, y había gente que trabajaba la cuestión de decorar moldes

que eso en Manos no entraba, eso se eliminó. En Manos también se trató de cómo estaba pasando internacionalmente de ver si se podía desarrollar las demás artesanías, cristal, textil, joyería y otros medios que se consideraban artesanías contemporáneas y se podían desarrollar también aquí y eso fue un cambio de ampliar la visión y el enfoque.

De Manos a Candina, el énfasis en la cuestión educativa, la pedagogía y la enseñanza, básicamente. No creo que haya un cambio de filosofía. Yo creo que cada uno fue con una etapa de madurez distinta. En lo de Manos también hubo otro cambio de filosofía. Como nosotros dijimos que todo el mundo que estuviera en Manos tenía que vender, que iba a ser una galería de venta no de exhibición, entonces hay gente, esta señora, Gilda Navarra, la directora de teatro, pues ella dijo “yo no quiero vender mis trabajos, yo los hago para mí”, entonces ella no participó en las exhibiciones de Manos porque no le interesaba vender su obra. Ahí se quedaron atrás los que no querían “profesionalizarse” en ese sentido de vender su obra.

DES- *¿Qué supone para ti el salto a Nueva York?*

JS - El salto a Nueva York es un dato curioso. Cuando la exhibición de Bogotá, yo recibo la llamada de esta señora, Clara Sujo, que es la directora de CDS Gallery, una galería muy prominente latinoamericana, y me dice que ella ha visto la exhibición mía en Bogotá, que si me interesa pasar esa exhibición a Nueva York. Y yo le digo que sí, está bien, no tengo ningún problema. Yo me enteré después por la directora del Museo de Bogotá, o por Clara no me acuerdo, que ella llegó al Museo y ya la mitad de la exhibición estaba empaquetada y Clara pidió que se la volvieran a montar. Y se la montaron. Ella vio desde arriba unas piezas que le interesaron y dijo que quería ver la exhibición completa y volvieron a sacar las piezas que ya estaban en cajas listas para cerrarse y se las sacaron otra vez.

Fue una gran oportunidad siempre con un poquito de miedo, porque siempre he tenido como una resistencia al mercado del arte. Siempre es algo que le he tenido mi poco de miedo, como que hoy en día ese mercado exige del artista otras cosas que no es el arte, en mi opinión. Hasta dónde te vas a volver una vedette del arte, cuánto te vas a promover. Estos circuitos de exhibiciones internacionales, Ferias, Bienales, todas estas cosas requieren que tú te conviertas en otra cosa. Yo en muchos aspectos creo que tuve un momento que pude haber dado un salto a ser más expuesto internacionalmente pero sabía que tenía que bregar con cosas que no quería bregar. No están en mi carácter. Igual que la cuestión de los precios. Hoy o mañana hay una subasta en el MAPR y yo me quedé espantado con los

precios de algunas cosas. Me quedé bien espantado. ¿Para quién lo estás haciendo? Yo sé que yo en algún momento pude haber hecho ese brinco. Cuando yo empecé con Clara Diamant Sujo dije yo controlo mis precios y no quiero subastas, que es uno de los medios que se usan para elevarle los precios de los artistas. Yo no iba a subir los precios ni ver que me salía fuera de mi mercado aquí y de la gente que yo quiero que tenga mi obra. Me encanta que la gente fuera la tenga y la compre, pero le cogí miedo, y no quería entrar en el juego, y nunca lo he tenido que hacer. Y puedes decir, eso es un error porque es la manera de llegar a más gente, puedes llevar tu obra a que la conozca más gente, pero no, no. No es mi carácter.

DES - *¿Cómo surge el encuentro de ceramistas en el Museo de Arte de Ponce?*

JS - El Museo de Ponce, precisamente Marimar, se interesa por la cerámica y surge la idea de que nunca ha habido un encuentro de ceramistas latinoamericanos y el Museo de Ponce se coge la iniciativa y contratan a José David y lo mandan a viajar por Latinoamérica escogiendo artistas, viendo qué hay, porque no sabíamos ni eso. Así que él es el que hace toda la investigación. Tiene que haber sido una de estas conversaciones que estábamos teniendo y se dice “Marimar, es una pena, ¿qué está pasando en Latinoamérica?” porque lo único que conocíamos era la del Contemporary Craft of America que se hizo en Texas, eso es lo único que conocíamos que se estaba haciendo. Ahora, sabíamos que había unas cuantas personas de Venezuela que habíamos visto la obra en Faenza, pero no me acuerdo cómo surge eso. Tendrá que haber sido uno de esos inventos que se me ocurre en momentos de ocio.

DES - *¿Qué artistas han influido a lo largo de tu trayectoria?*

Definitivamente está la influencia de Peter Voulkos. Está Tapies con su obra y su cerámica también. Yo lo conocí más tarde, pero a mi Tapies me gusta muchísimo.

Se me olvidó un dato antes. Aquí había un diseñador de interiores, Bill Boydston, que tenía una tienda en Puerta de Tierra que se llamaba...etc shop. Él conocía a Susana, nos hicimos muy amigos. A él le gustaba mucho mi obra, me compró varias obras mías tempranas, tenía algunas cosas en su tienda. Era la tienda más fina que había aquí de mobiliario y objetos e iba, particularmente, a Escandinavia, Londres, y traía, importaba, buen diseño, una jarra, un vaso, juguetes de niños bien diseñados. Una tienda de diseño. Él se interesa por la cerámica y empieza a importar y a traer para vender en la tienda, yo tengo varias en casa, cerámica contemporánea inglesa. Cuando ese hombre recibe el paquete de la cerámica nos llama a mí a Susana con

el paquete al lado. Nosotros somos los primeros en ver las piezas. Esas piezas tenían una calidad muy especial, eran bien sofisticadas, pero bien rústicas. La calidad de la terminación era extraordinaria, había una cosa de la mezcla, lo que iba buscando de la calidad del barro con el refinamiento de la forma, estaba ahí. Había un ceramista inglés, Colin Pearson, que hacía unas piezas que me inspiraron hasta cierto punto. Las formas que pinta, las formas aladas.

Teníamos la oportunidad de ver todas estas cosas que él traía que eran de calidad excepcional y podíamos ver, tocar, no como en el museo, pero eran cosas preciosas. Eso fue una influencia donde puede buscar esa cuestión de lo contemporáneo sin perder la calidad de lo rústico y el calor de la cerámica y el material. Hasta aún cuando usaban el esmalte, hay una calidad en esa cerámica inglesa que es extraordinaria.

Después Peter Voulkos, y creo que esos dos son los que te diría como influencia más fuertes. El libro español de los Garriga, a mí todos esos trapos colgando, obviamente ahí hay una influencia con toda esa cuestión de los papeles. Ahí se puede hacer una conexión entre esa imagen que se me quedó, no es lo mismo, no es el mismo material, pero es una imagen que se te quedan grabadas y que son potente. Esa instalación que tiene de esos trapos en la iglesia es una cosa impresionante. Lo mismo eso que descubrí el otro día que ni me acordaba, ese catálogo ni me acordaba de Fonseca y cuando las vi que saqué el catálogo y dije “¿y eso cuando yo lo vi?”. Eso fue en Nueva York hace años, pero son imágenes que se te quedan, obviamente, grabadas.

También está un alemán que no recuerdo bien su nombre, el de las cosas así de las batallas y eso me vuela la cabeza su pintura. Bien curioso que cuando yo participé yo no pude ir a la Bienal de Sao Paulo a instalar mi obra que fue el “laberinto de tierra y tiempo”. Myrna Báez y Antonio Martorell instalaron la obra y dicen que él se acercó y le encantó. Esa obra se hizo como una montaña de arena, como este de fieltro y aparecía esta cosa. Y me dicen que a él le fascinó la obra, que preguntó quien yo era y todas estas cosas. Eso me lo vinieron a contar después de años y años, se les olvidó. Fue un día que yo estaba diciendo que a mí me encantaban las obras de él y me dijeron ¿tú sabes que a él le encantó tu obra de la Bienal? Él tiene esa cuestión de los vastos terrenos hechos de fieltro que son imponentes.

ENTREVISTA A SUSANA ESPINOSA Y BERNARDO HOGAN

11 de marzo de 2009

Domicilio de Susana Espinosa y Bernardo Hogan (San Juan, Puerto Rico)

DES - *¿Cuándo llegáis a Puerto Rico?*

SE - En enero de 1968.

DES - *¿Por qué venís a Puerto Rico?*

SE - Bernardo trabajaba en una compañía aérea de la cual estaba con ganas de dejar. Tenía una muy buena posición. Había estado en distintos lugares, en Roma, en Cuba, donde pasó muchos años, terminó en Trinidad, donde nos conocimos, y él realmente quería alejarse de ese mundo. Siempre veía lo que yo hacía, me preguntaba “oye Susana, ¿por qué esto te salió mal?”, y empezó a estudiar por su cuenta. Pero, al querer dejar la compañía, tenía que buscar algún medio para sobrevivir.

Alguien le dijo de venir a poner un pequeño negocio acá. Él no es negociante, el negocio no fue tan bien. Pero, en la cerámica, él estaba ahí pendiente. Empezó. Era un momento propicio para lo que yo estaba haciendo porque acá, cuando me preguntaban “¿y en qué trabaja usted?”, respondía “en cerámica, el barro”. Te juro que me lo preguntó mucha gente como diciendo “esta joven...”. Esa fue la razón por la que llegamos acá. Ese pequeño negocio desapareció del mapa y Bernardo se volcó. Ya había estudiado, tenía como 44 años y estudiaba, estudiaba y estudiaba. Empezó a trabajar el torno, se puso en comunicación con alguien que estaba en la fábrica Isla del Sol, una fábrica muy buena que hacía cerámica de muy buena calidad. El gerente había estado en Alfred University. Le dijo “Bernardo, venid acá y yo te ayudo”. Le dio unas cuantas clases de torno y después Bernardo con sus libros y yo con su torno. Y cambió su vida para bien.

Poco a poco salió trabajo. Conocimos dos personas clave: una que se llamaba Hal Lasky, que era un señor un poquito disparatero pero extraordinario, que tenía un negocio en el Viejo San Juan que se llamaba Puerto Rican Pottery. Alguien me dijo de ir allá a pedir trabajo. Fui, el señor me miró y me dijo “si quiere, trabaje ahí, en esa mesa, y lo que usted haga lo dividimos por la mitad”. El lugar era un caos brutal. Producían algo bastante interesante porque era como una retroacción del diseño indígena bien hecho. Me sentí tan bien ahí que dije “yo acá me quedo”.

Al año Hal Lasky estaba encantado con mi trabajo, le parecía fantástico. Pero él se comunicó con otra persona acá, que era el mejor diseñador de

Puerto Rico, Bill Boyston. Tenía el mejor negocio de diseño que hubo en Puerto Rico nunca. Con Bill también se estableció una relación. Y esas dos personas hicieron que nosotros nos quedáramos en Puerto Rico porque hubo como un estímulo, fue un momento importante en el sentido que no había gente trabajando en cerámica. Había un centro de cerámica artística, que era de moldes, piezas prefabricadas... Eso fue –yo lo veía como algo terrible- lo que empujó mucho la cerámica en Puerto Rico. Un poco así fueron tal vez los principios de Maribel, tal vez estaría envuelta un poco en eso, pero de eso se vio que de ahí podían salir muchas cosas.

Y ya nos fuimos quedando porque nos sentíamos felices en la fábrica de este señor Hal Lasky. Un día nos llamó y dijo “miren, mañana me cierran la fábrica porque no pagué el *social security*. Así que ustedes se llevan de acá lo que puedan”. Teníamos un auto Fiat y cargamos un torno, cargamos no sé cuántas cosas más que todavía están por ahí, y así empezamos nuestro taller. Alquilamos rápido un lugarcito y ahí no nos sobraba ni un peso, pero la cosa empezó a ir bien y Bernardo cada vez más metido. Teníamos ahí la solución de nuestra vida.

BH - Se estaba construyendo la torre del Caribe Hilton y salió un montón de trabajo.

SE - Con Bill Boydston, el diseñador, que era como estar con alguien fantástico.

BH - Parece increíble. Esto, esto, esto, cerámica por todas partes, murales, todo.

SE - Además, lo primero que se dio fue esto. “Susana, tienes que diseñar un medallón que se va a poner en los dieciocho pisos, es decir, dos en cada piso, treinta y seis medallones. Diseñalos porque yo voy a diseñar la alfombra que va a estar en el piso”. Diseñé un mural con un centro, de cinco pies de ancho, un círculo. Nos pusimos en comunicación con Isla del Sol, ellos lo hacían todo.

BH - Ellos también entraron en el concurso pero no se lo dieron.

SE - Nos lo dieron a nosotros. Entonces el centro era un círculo más o menos de este tipo que yo trabajaba y el resto eran unos pétalos, de cinco pies de alto, que encajaban unos con otros. Y ellos lo hacían en prensa.

La alfombra que diseñó Bill era algo espectacular. La hizo en una fábrica que todavía existe, de un polaco, que hacía alfombras para el mundo

entero, para la Casa Blanca... de una gran calidad. Entonces era todo perfecto y eso nos abrió unas puertas brutales. Pero también fueron las circunstancias de que uno estaba haciendo algo que no existía acá o, si existía, estaba muy en pañales. En San Germán estaban dando clase de cerámica, en la Universidad de Puerto Rico... pero no con esta visión, era muy estructurado. Un español también enseñaba, pero no le daba alas al medio. Eso fue una oportunidad.

DES - *¿Cómo fue tu experiencia como jurado?*

SE - Un momento clave para mí fue cuando me invitaron a ser jurado de un concurso de cerámica artística. Llegué y era todo terrible. Hasta que llegué a una parte donde mi asombro fue brutal. Era el grupo de Caparra. Era otra cosa, otro acercamiento muy distinto. Se despertó toda una cosa valiente en mí y, en ese momento, yo era del jurado como la "manduqui" y dije: "Ah, no, todo es así". Un señor se ofendió, un ceramista se enfadó conmigo porque había presentado algo "fantástico", en dorado. De ahí es que nos pusimos en contacto. Jaime ya estaba trabajando con un grupo de gente, experimentando. Porque acá ninguno fue ceramista de una escuela de cerámica, salvo ahora la gente más joven. Yo fui a una escuela de arte, estudié pintura e hice toda la cosa académica de muchos años. Nunca toqué el barro nada más que una vez para hacer algo que después iba a pasar a otro medio. Así que todo el mundo experimentaba, pero yo hacía más tiempo que estaba en el barro porque tenía mi taller en Buenos Aires. Estábamos muy contentos de estar acá porque habíamos hecho nuestra estructura.

BH - Y luego vino Casa Candina.

SE - Eso fue algo muy bonito, pero es la obra de un grupo. Se dio y muy rara vez se da porque todavía sigue una conexión. Sigue ese espíritu de no protagonismo. Es algo muy único que realmente es el producto de un grupo de gente –primero los cuatro y luego los cinco con Aileen– que se unió para hacer algo desinteresadamente económicamente, pero sumamente interesados en hacer algo por acá. Y siempre me acuerdo de lo que pasó hace poco en un teatro. Alguien estaba sentado delante de mí, me mira y dice: "Ay, Susana, ¿cuándo van a abrir Candina para que seamos felices de nuevo?". Te encontrás con gente que se impactó mucho más de lo que uno se dio cuenta.

BH - Porque aparte de la cerámica hacíamos teatro, toda clase de representaciones, gente joven que quería venir a hacer alguna cosa...

SE - También teníamos el honor de tener arquitectos dando diseño, dibujo...

Era un bonito lugar, pero muy difícil sostenerlo económicamente. En un momento sí había ayudas y el resto se obtenía por las clases que se daban y demás, pero llegó un momento en que se te caía un poco el techo y el dueño de la casa te decía que eso lo teníamos que pagar nosotros. Y empezaron a pedirnos 5.000 \$ mensuales de alquiler. Fue un proyecto fantástico. Después uno se descorazonó al no poder seguir, teníamos que cerrar y eso nos parecía terrible.

Pero se cerró y seguimos haciendo eventos, que ahora casi son los menos, pero siempre se hace algo como el pequeño proyecto en una plaza de acá cerca, donde se invitaron a treinta y dos ceramistas, incluyéndonos a nosotros, para mostrar qué se está haciendo en este momento. Se pensó muy bien porque para esa invitación nos dimos cuenta de que no crecieron tanto los ceramistas, no fue un movimiento. Ahora, hay gente que usa la cerámica o el barro, como una amiga nuestra, Doris Ríos, que lo utiliza porque es tan dúctil, tan útil; usa el barro para hacerse una plancha y, después, la pinta con pintura blanca o hace otras cosas, pero usa el medio. En esta invitación, todos los que iban a presentar algo tenía que ser en cerámica, es decir, tenía que haber pasado por el proceso del fuego. Pero hay gente que está utilizando el barro de otra forma. No mucha, pero el caso de Doris es patente o el de Cecil Molina, que un día vino acá y dijo: “Bernardo, quiero que me pruebes si soy buena para el torno”. Bernardo le pregunta: “¿Y vos ya habéis hecho algo de torno?”. “No, pero quiero saber”. “Está bien, probá”. Y Bernardo se dio cuenta de que podía ser muy buena. Estaba estudiando Comunicación y se fue un año a Florencia. No era tan serio el estudio al que se apuntó, pero pasó ese año, siguió con el encanto por la cerámica y se fue a Inglaterra. Allí sí hizo una maestría y muy bien hecha. Esa chica, que sabe muchísimo de esmalte y está formada en la cerámica, a veces pinta con pintura de carro. No es que esté mal, sino que son distintas actitudes porque la cerámica siempre ha sido muy de gueto –no podés hacer esto, no podés hacer lo otro–. Acá tenemos una pieza hecha por una venezolana muy conocida a la que la invitamos de jurado –vino hace tres o cuatro años–. Nos dio una pieza y dice: “Está pintada en frío”. Ella ha hecho cosas monumentales, pintadas, de cerámica de muchísima calidad. Y nos cuenta: “Ahora estoy dando clase y, con los problemas que hay en Venezuela, un día en mi clase mis estudiantes ven que faltan muchos elementos, muchas cosas que no nos llegan. Había hecho una pieza y le dije a uno de mis muchachos ‘me encantaría pintarla color mandarina’. El muchacho me miró y dijo ‘píntela, dese el gusto’”. Entonces la pintó en frío y le hizo pensar que estaba muy encerrada, muy encajonada. Es un medio que ahora se ha abierto. El esmalte de cerámica es fantástico y el pase por el fuego también.

DES - *Antes de Candina, fue primero Caparra y luego la Galería Manos.*

SE - Eso estuvo lindísimo. Caparra y Manos eran dos cosas distintas. Manos era una galería muy bien puesta y Caparra era un estudio donde se juntaba la gente para trabajar. Manos no duró mucho porque también era difícil de mantener. Habían prestado un espacio en el Centro de Convenciones, pero igual había que atenderla y era difícil. Si esa galería siguiese ahora sería súper. Despertó mucho interés porque el público iba a ver, mientras que Caparra fue algo más esporádico. Recuerdo que Emilio Bonilla nos dijo: “Bueno, nosotros vemos todo esto, pero queremos aprender. ¿Por qué no hacen algo?”. Eso hizo que empezáramos a pensar. En esa época, Bernardo estaba en el viejo San Juan, en la Liga de Arte, probando, mezclando barro no en el sentido de ir a sacarlo de la montaña, sino buscando los elementos que necesitás para formar un buen barro. Y lo traía de Nueva York. Probaba hasta llegar al tipo de barro adecuado para nuestras necesidades.

SE - De hecho, él empezó con la cerámica así, por el principio. Yo, en cambio, empecé por el final porque lo veía como algo pictórico. Entonces Toni le dijo: “¿Por qué no haces un taller de barro?”. Y eso, curiosamente, que parece aburrido provocó muchísimo interés. Nunca se pensó que eso iba a atraer a gente que quiere el producto, que quiere hacer algo. También, en la Galería Manos, cuando estábamos más activos con el grupo, habíamos invitado a Daniel Rhodes. Era un tipo famoso por su obra, que está muy cotizada, pero sobre todo por su aportación a la cerámica técnicamente. Dio un taller de esmalte y se llenó de gente, pero realmente ahí nadie sabía nada. Despertó mucho interés. Así, después del taller de barro de Bernardo y del interés que mostraban cuando iban a la Galería Manos, se decidió abrir Candina.

DES - *Candina empezó a funcionar como escuela y galería, ¿no es verdad?*

SE - Sí, esa fue la idea. Lo principal era enseñar.

BH - Yo me mantengo siempre en la cerámica y en la obra que empecé hace 25 o 30 años, llevándola más allá. No la simple vasija, sino rompiéndola, descolocándola, dándole otra forma con el torno. Eso me ha despertado muchas cosas nuevas en el barro y en la vasija, sin perder nunca el contenido. La vasija es la base de la cerámica. Y hay tanto para desarrollar en ella que es un fin para mí. Veo una cosa que me gusta y digo: “Yo puedo transformar esto en vasija”. Eso me da interés en ir renovando y buscando algo nuevo. ¿Por qué no salgo de la vasija? No lo sé.

SE - En proyectos grandes trabajamos juntos. Bernardo te da todas las soluciones que puedas imaginar. Y el trabajo de cada uno es muy diferente, aunque el medio es el mismo.

DES - *Habládme de las obras de arte público que habéis realizado hasta la fecha.*

SE - En el tren urbano, en la parte de abajo de la estación de Sagrado Corazón, hay un mural que está hecho en la loseta que tiene el tren urbano en las paredes. Nos dieron esa pared, fuimos y dije: “¿Y qué hago yo acá?”. Y Bernardo me dijo: “Mira, utiliza la misma loseta”. Eso solucionaba muchas cosas porque había muchos requisitos al ser algo del gobierno federal, así que era un buen empezar y daba continuidad a esa pared ya existente, es decir, estaba la pared sin cubrir, pero en los costados estaban estas losetas. Pedimos pedazos de esa loseta, Bernardo probó, preparó el esmalte y se hizo el mural. No creo que haya grafiti porque está vigilado y lo lavan con manguera, así que no hay ningún inconveniente.

Lo otro que hicimos fue en el parque Muñoz Rivera, un lugar muy emblemático, antiguo. Hablé con Jaime y le dije: “Ayúdame a elegir el lugar. No quiero que sea un centro, no quiero nada que moleste porque es un parque muy bonito”. Elegí un lugar que después mucha gente me dijo que estaba loca. Eso quedó ahí, se ve desde un punto de la calle y la gente que pasa lo puede ver. Se hizo con acero corten, un material que aquí, cerca del mar, con los huracanes, queda perfecto. Al ser como una torre, le puse *Torre Mural*.

También hicimos un mural en una casa, en Río Piedras. Era una casa que querían salvar porque era una casa histórica y lo convirtieron en centro cultural. En el patio interior, ofrecieron una pared y pasó una cosa curiosa. Había diseñado algo para esa pared cuando me llamaron y me dijeron: “No, no se puede hacer en esa pared. Tienes que cortar el mural por la mitad porque hay un muro que sobresale y eso no se puede tocar”. Y les respondí: “Bueno, entonces no lo hago”. Porque es muy distinto el proyecto que presenté y que me aceptaron a tener que cortarlo por la mitad o qué sé yo qué. ¿Sabés qué decidieron? Algo que para mí fue fenómeno, pero que supuso un gasto brutal. Se diseñó una pared libre, en cemento, con un espacio atrás que uno puede pasar, una pared *free standing*, y ahí se hizo el mural. En la parte de atrás se hicieron algunos detalles y se escribieron algunas cosas en el cemento.

BH - Fíjate que la pared de atrás fue después tan importante porque tenía muchas cosas puestas sobre el cemento. Le dijimos a la gente que trabajaba en las obras de la casa: “Cualquier cosa que encuentren y piensen que es viejo, que perteneció a la casa, nos la dan”.

SE - No nos dieron nada muy importante, pero se pusieron unas cosas, se escribió el nombre de la persona que vendió el lugar al municipio por menos a venderlo a Burger King.

DES - *De todos los ceramistas, vosotros habéis sido los que más habéis trabajado el mural.*

SE - Sí. También hicimos el mural de Bacardí, que hay que restaurarlo porque se empezó a despegar; otro en Las Piedras, que Jaime fue hace poco y se asombraba de lo bien que estaba todo. Claro, yo veo cosas que uno ha hecho hace treinta años y todo está exactamente igual. El mural de Sevilla encontró su lugar en la Universidad de Puerto Rico, en Mayagüez, en un pequeño museo que van a hacer. Hicieron una pared que tuviera los 30 pies –9 metros– que tiene ese mural. Bacardí lo compró y lo donó, de manera que cuando volvió de Sevilla no tenían un lugar para ponerlo y lo guardaron en cajones. Empezaron a buscar un lugar para poner el mural, no había pared que se prestara para esa altura y te decían: “Sepáralo, córtalo”. Y ante mi negativa todavía está en cajones, pero se va a poner en ese sitio. La verdad es que murales hicimos bastantes.

DES - *Hay algo que me llama mucho la atención. Aunque el movimiento cerámico había comenzado con fuerza a comienzos de la década de 1970, poco antes se habían realizado murales de azulejos para los Juegos Centroamericanos y del Caribe, es decir, Lorenzo Homar y José Antonio Torres Martino ya habían trabajado el medio. ¿Pudo eso abrir un poco más el camino de la cerámica?*

SE - A mí entender, no. ¿Sabes por qué? Era un poco la loseta esmaltada, no fue más allá, y eso la gente estaba acostumbrada, mal o bien, como, por ejemplo, en el viejo San Juan. Por eso tal vez no haya tenido tanto impacto. Nunca los vi, solo en fotos.

Yo, por ejemplo, esmalto la loseta, una loseta comercial –roja o blanca–, pero se llega a eso trabajándola. Entonces se convierte en otra cosa. Claro, una cosa es hacer una loseta y yo voy y la compro, y otra cosa es hacer un mural con otra intención.

Un día preguntaré cómo hicieron el mural de la piscina.

BH - Lo pusieron en el piso y lo iban pintando de una forma muy incómoda. Nosotros lo ponemos sobre una mesa grande y lo vamos moviendo, pero ellos querían ver la totalidad de lo que estaban haciendo. Y para ellos fue muy difícil porque tenían que estar parados arriba de un tablón, pintando medio acostados o sentados.

SE - Yo digo una cosa. Miró, por ejemplo, que los hizo con ayuda de Llorens Artigas, usó esmalte.

BH - Pero ese mural del aeropuerto de Barcelona es enorme.

SE - Y no daba la sensación de loseta pintada, eso es lo que quiero decir.

BH - Artigas hizo las losetas, las quemó, hizo el esmalte y Miró realizó los dibujos.

SE - Y son módulos, es decir, esa es la idea de la loseta repetida.

BH - Son cuadrados y color.

SE - Bueno, como se hizo en el mural del tren. Otra cosa que se puede hacer es cortar y adaptar el barro al dibujo, que es mucho más complicado. Si se te rompe una loseta o una plancha, es algo más complejo, pero el juego es distinto, es un rompecabezas que debe estar mejor hecho. Porque el otro es un módulo y lo aceptas –cuadrado y cuadrado, cuadrado y cuadrado, y ves el dibujo–, y en el otro vos tenés que lograr que ese rompecabezas no sea prominente. Por ejemplo, ahí hay un mural con divisiones muy rectas, pero distintas y acompañan al dibujo, aunque también es más complicado.

DES - *Si Candina consiguió algo fue, desde luego, que la cerámica obtuviera un reconocimiento total por parte del público, llegando incluso a considerarse escultura.*

SE - Claro, porque se abrieron las puertas de las galerías, de los museos y de los coleccionistas.

DES - *Grupo Manos estaba compuesto de un notable número de artistas, pero Casa Candina, en cambio, se reduce a cuatro personas y, más tarde, a cinco.*

SE - En Candina, había un entendimiento perfecto. Todos teníamos la misma filosofía de vida. No es que fuéramos todos iguales, éramos distintos, pero había mucho respeto. Y hasta hoy día.

DES - *Háblame de tu obra, Bernardo.*

BH - Empiezo por la fascinación del torno y ahí sigo. Hago la vasija y pienso: “Tengo que darle textura, color, la forma ya se la di –siempre buscando la forma pura–”. De vez en cuando le saco cosas, pero también tienen que ser puras. El color me interesa y también la textura. Ahora estoy haciendo unas vasijas simples con una apertura arriba, pero trato de darle una sofisticación. Siempre he hecho vasijas y de diferente forma.

DES - *¿Por qué la vasija?*

BH - Será porque no me animo a hacer otra cosa. Durante una época, me abrí de la vasija. Hice vasijas con planchas, planchas modelados y a unirlos, sin el torno. Pero volví otra vez al torno y sigo en él porque pienso que en la vasija, si sobra, sobran formas, siempre hay algo diferente en ella. Me siento muy cómodo buscando formas. Se pueden hacer muchísimas formas. Me gusta la variación. La vasija suele salir redonda, pero la aplasto muchas veces o la corto por la mitad y la aplasto otra vez. Ya hay otra cosa completamente distinta. Veo las formas en lo cotidiano.

DES - *¿Cómo aplicas el color a la vasija?*

BH - Siempre estoy buscando colores. El color que puede dar un esmalte arriba de otro o la mezcla de elementos, dentro del esmalte, que le da cierta textura, el color lo busco con los cobaltos, con el cobre, con el níquel, con el cromo –estos son todos colorantes, óxidos–; el hierro es otro colorante muy especial, pero hay que saber usarlo porque puede resultar fatal a veces. Y luego están los que acá llamamos los ¿ten?, que son comerciales. Están hechos por una empresa equis que combina una serie de óxidos que dan colores extraordinarios, no se pueden obtener con el óxido directo. Hay una amplia gama de colores que uno puede elegir –carísimos–. Yo no trabajo tanto con ellos porque suelo combinar con los óxidos directos que no han pasado por un proceso de quemado y triturado. En Europa están sacando unos colores extraordinarios, especialmente en Alemania.

DES - *Susana, háblame de tu obra. De todos los Cándinos, eres la única que aborda la figuración.*

SE - En el fondo, es una búsqueda de mi ser y, en esa búsqueda, encuentro a los seres que me rodean. Además –y tal vez sea lo principal– está mi educación artística, donde se trataba la figura humana. Era una enseñanza bien académica, pero es positivo en muchas cosas, aunque tenés que librarte de eso. Yo he aprendido que no es necesario saber dibujar tal y como nos enseñaban. Muchas veces hago garabatos y, posiblemente, te liberan, te ayudan a esa expresión, pero sigo con ciertas cosas que he recibido de mi educación en arte. Me sigue interesando lo figurativo.

De mi trabajo anterior a ahora, creo que me he vuelto un poco más realista y no entiendo por qué. Pero hay un afán, un deleite en fabricar –por ejemplo, ahora hice una cabeza grande para la subasta del Museo– esa nariz, esa boca... Es una búsqueda constante. Algo pasó, no sé lo que es.

BH - Estamos viendo cambios tan grandes alrededor de nosotros desde hace unos años y uno sigue en lo mismo.

SE - No, uno no sigue en lo mismo. Pero lo que aprendes es que cada uno hace lo que tiene que hacer porque crees un poco más en lo que hacés. La experiencia te ayuda mucho, pero no siempre porque hace que vos conozcas mucho y eso es una traba. La espontaneidad inicial desaparece un poco y no tengo ningún interés en que eso desaparezca porque es algo muy importante. La experiencia hace que Bernardo haga cinco mil muestras más que antes para buscar un color.

Torres García decía que a veces uno querría hacer algo como lo hace el carpintero, es decir, hay un oficio que provoca que vos lo hagas naturalmente, sin pretensiones. Porque a veces uno es pretencioso, ya que lo quieres sacar muy bien. Pues eso es lo que me quiero sacar de encima.

DES - *El premio en Faenza y, en general, los galardones internacionales, ¿en qué medida ayudaron a impulsar la cerámica en la isla?*

BH - Ayudó a nuestro grupo porque, después, nadie más ha ido a Faenza hasta hoy día.

SE - Sí ayudó mucho, aunque uno ganaba el premio, nos divertía, pero luego no cambiaba nada en nuestro día a día. Otra cosa es el estímulo del grupo, que es muy importante. Estábamos más cerca en ese sentido. Tal vez necesitábamos ese apoyo.

DES - *¿Qué visión se tiene de la cerámica puertorriqueña desde los Estados Unidos? ¿Hay un reclamo de esta cerámica en la metrópoli?*

SE - No sabría qué decirte. En un momento, hubo acá una exposición muy importante, en Ponce, que no la organizó Candina, pero sí puso su granito de arena para que pasara. Entonces la directora era Marimar Benítez. Ella hizo esa exhibición de cerámica latinoamericana. Fue un esfuerzo brutal. Se trajo obra de Argentina, de Brasil, de Colombia, de México, de Venezuela y de algún país más. Se suponía que era itinerante porque, además, el curador fue José David Miranda, quien visitó a varios ceramistas de Latinoamérica. No llegó a ir a la Argentina, no llegó a ir a Brasil, quizás por falta de medios e interés porque la cerámica, por aquellos años, no la tenía en las galerías, sino en los museos. Nosotros fuimos a ver a alguien que dirigía el centro cultural de Recoleta y la cosa es que no fue a ciertos lugares.

Al final, la exhibición terminó yendo al Museo de Siracusa, que es un museo de cerámica súper. Tanto Jaime como Bernardo fueron. Y a los norteamericanos la muestra, que era muy buena, les parecía buena, pero como de otra época. Les dijeron que parecía de otro momento histórico, del pasado.

Nosotros hemos exhibido en Los Ángeles. A uno le encanta la idea de exponer en otro lugar.

BH - Lo difícil de la cerámica acá es enviarlo. Es un trabajo tremendo.

DES - *Actualmente, ¿trabajáis con alguna galería de Puerto Rico?*

SE - Casi todos los de Candina estamos en una: la galería Gandía. Realmente, el dueño lo que hacía era enmarcar y poco a poco mejoró su galería, aunque le cuesta abrirse camino. Pero no es un compromiso como el que teníamos con Maud –ella sí sabía vender– porque ella nos ayudó muchísimo. Su actitud era muy buena, tanto con nosotros como con los clientes.

ENTREVISTA A TONI HAMBLETON**17 de marzo de 2009****Domicilio de la Artista**

DES - *La primera pregunta de todas: ¿Cuándo llegas a Puerto Rico y por qué?*

TH - Bueno, yo llego a Puerto Rico en 1963 porque a mi marido le ofrecen un puesto en una fábrica. Y llegó acá, y me empiezo a integrar a la sociedad puertorriqueña. Empiezo en la cerámica en hobby ceramics, con una americana que daba clases en una escuela privada, con que Maribel Suárez tomaba clases también. Maribel era la maestra de mis hijos de ciencias, en la Escuela Elemental a la que iban (las vidas se van cruzando de una forma interesante, ¿no?).

DES - *¿Y cuándo conoces a Jaime?*

TH - En 1973 conozco la obra de Jaime, en unos platos que yo vi en casa de esta señora, Ginny Figueras y le pregunto quién los hizo. Y me contesta que el hijo de Maribel y yo le digo que quiero tomar clases con él. Y así acabo en 1973 tomando clases con Jaime.

Nos volvemos prácticamente socios apasionados del barro. Con nosotros trabajaba otras gentes, estaba Sylvia Blanco, Lorraine de Castro, la mamá de Lorraine de Castro, una costarricense que ya no vive aquí, Marina Font. Nos reuníamos en casa de Jaime a trabajar, a hacer crítica, a ver las piezas.

Empezamos a usar el barro, como se nos ocurría y se nos antojaba. Ninguno de nosotros tenía preparación en cerámica, incluso Jaime. Jaime había tomado unas clases cuando estuvo en Catholic University en Washington, había estado expuesto al barro. Regresa después de Colombia University a su casa, su mamá está haciendo cerámica. Ella usaba generalmente moldes y pintura sobre moldes, pero también trabajaba algo a mano, y Jaime empieza a meterse en el mundo del barro. Yo creo que él nos da clase porque él también se enamoró del barro como nosotros. Tocamos el barro y a mí me cambió la vida completamente.

DES - *¿Cómo eran esas primeras experiencias con el barro?*

TH - Empezamos a leer y a aprender, a ver, a quemar, usábamos óxidos, muy poco esmalte porque conocíamos muy poco de esmalte, de los vidriados, pero comprábamos los vidriados, y los alterábamos. Hacíamos cosas que se supone que uno no haga. Y unas resultaban, otras no resultaban. Pero creo que no nos importaba tanto la pieza sino el proceso. No exhibíamos

ni nada, era el trabajo de un pequeño grupo que nos reuníamos con intereses comunes.

DES - *¿Cómo surgió entonces hacer la primera exposición?*

TH - Un amigo de Jaime que tenía una tienda de plantas, y hacía mucho paisajismo, nos invita a exhibir. Y se nos ocurre, junto con una señora que hacía ikebana, tener una exhibición de cerámica e ikebana. Esa fue la primera exhibición que tuvimos. Éramos más de los seis que habíamos empezado.

DES - *¿De ahí surgió la idea de fundar Manos?*

A raíz de eso a Jaime le invitan a dar clases en la Liga de estudiantes de Arte. Él ya daba clase en Bellos Oficios en la Universidad de Puerto Rico, yo creo que desde 1974. Todos los sábados daba clases. Después, empieza a dar clases en la Liga de estudiantes de Arte y empieza a dar clases en la Universidad, en la Escuela de Arquitectura.

Cuando se le complica la vida con tantas clases me llama a mí a dar clases. Entonces yo doy clases en la Liga, y al mismo tiempo a Maribel la invitan a estas ferias de artesanías que se hacen aquí, que abren un Centro de Convenciones que existía antes en lo que es ahora la ventana del Condado, entre el Condado y el Hotel La Concha. Había un edificio que conectaba los dos, y eso era el Centro de Convenciones. Y le proponen que por qué no tenemos una galería ahí. No teníamos el dinero para tener un espacio ahí, pero nos interesaba. El gerente del centro de convenciones, un indio que acabó haciendo cerámica, nos dice que le pagamos el 10% de las ventas que tengamos. Y ahí empieza el Grupo Manos. Éramos una corporación con todas las de la Ley. Abrimos la Galería Manos e invitamos a nuestros estudiantes a unirse al grupo. Llegamos a ser 22. Y había gente que tenía otros intereses también, había una muchacha, *Nicky Rivera?* que ahora vive en Barcelona que lo de ella son hilados y tejidos. Pero nos interesaba también la parte orgánica de otros materiales, no íbamos a cerrar la puerta a otras cosas.

DES - *¿Cómo funcionaba la galería?*

TH - Todos los meses hacíamos una exhibición. Era una verdadera locura. Porque siempre nos teníamos un tema: eran platos, cerámica (...), vasijas, murales. Todos hacíamos ese tema, que por un lado era bueno, por otro era malo, pero nos mantenía ocupadísimos. Y nos turnábamos cuidando la galería. La galería Manos estuvo abierta de 1976 a 1980.

Tuvimos mucho éxito. Llenamos un hueco en ese momento que no existía en la parte de la obra tridimensional. No digo que no hubiera

escultura en Puerto Rico, había escultores, pero la escultura a nivel público eran bustos, más bien de bronce. No era parte del lenguaje visual del arte, había poco de eso. Y creo que la cerámica empezó a llenar ese hueco y al mismo tiempo a despertar muchas cosas. Hubo muchos cambios en Puerto Rico en ese tiempo.

Tuvimos mucho éxito con la galería Manos. Tuvimos después una exhibición en la Universidad de Puerto Rico, de ahí viene el director del Museo de Springfield, nos invita a exhibir a Springfield, y empieza un nuevo camino para nosotros.

DES - *¿Cuándo se incorpora Susana Espinosa a Manos?*

TH - Susana trabajaba en cerámica, en Puerto Rican Pottery. Ella no se integra en Manos hasta después, porque ella tenía su trabajo. Nosotros la invitamos a que se integrara a Manos en el 78 con una exhibición de platos que tuvimos, y Susana pintaba platos para ganarse la vida. Y sus platos eran fantásticos y maravillosos, y la invitamos. Además de que ella había sido jurado en las exhibiciones de la Asociación de cerámica artística de Puerto Rico, y nos descubrió a través de esas exhibiciones.

Entonces empieza a haber un desarrollo sin querer queriendo. Lo que nos fue uniendo a todos fue esa pasión que tenemos por el medio. Básicamente es verdaderamente eso, aunque ahora hemos explorado otros medio, el barro sigue siendo nuestra conexión.

En galería Manos invitamos a que viniera también Daniel Rhodes, que en esos momentos era el padre de la cerámica americana. Él vino y nos dio un taller de preparación de esmaltes, porque nosotros no sabíamos preparar un vidriado. De hecho, cuando empezó a dar las clases, nos vio las caras y nos dijo “yo sé que no están entendiendo nada, vamos a la receta de cocina de cuchara y tazas y les voy a explicar de lo que se trata”.

Había dos personas que tenían una maestría en cerámica que eran las únicas personas que quizá entendían lo que él decía. Los demás, estábamos en otro mundo completamente. Pero desarrollamos una amistad con Daniel Rhodes, que creo que nuestra honestidad y su honestidad fue una cosa que se complementó. Fuimos a una exhibición de sus piezas, se vendieron, y fue la primera exposición de nosotros a alguien de fuera que verdaderamente tenía conocimiento profundo del barro, de la pintura, del quemado, de lo que sucedía. Y al terminar eso nos cambió un poquito nuestra actitud hacia el barro. Empezamos a experimentar más, a leer más, a hacer más cosas.

Bernardo, por ejemplo, yo creo que es de la personas que más provecho le sacó, porque él ya había estado preparándole a Susana, leyendo nada más los esmaltes y todo. Pero él se sacó mucho provecho a ese taller de Daniel Rhodes que estuvo aquí dos semanas básicamente. Una semana de taller y una semana de vacaciones.

DES - *Y vuestro trabajo en Manos se complementa con la docencia.*

TH - Entonces, yo empecé a dar clases en la Liga de Estudiantes de Arte, no recuerdo si fue en 1977 o 1978, pero la Liga me sugiere que demos un taller, que tienen dinero del National Endowments for the Arts de los EE. UU. para hacer un seminario o un taller, que a quien se me confía enviar. Yo primero pensé en Daniel Rhodes, y después sentada con Jaime digo “¿por qué no invito a Bernardo? El dinero se queda aquí, ellos lo necesitan”, porque vivir de la cerámica no era fácil en Puerto Rico, eran muy austeros, “y además es alguien que habla español y a lo mejor tenemos más gente que venga. A ver si la Liga me lo aprueba”. Y me lo aprobaron. Entonces, invito a Bernardo a dar un taller de preparación de barro, porque aquí no se saca el barro y había que prepararlo, y Bernardo ya había estado investigando y preparando su barro, el barro que él usaba con Susana. Fue un éxito absoluto en cuanto a la cantidad de gente que fue, el interés que había, como 30 personas. En aquel momento 30 personas en cerámica era un mundo. Había estudiantes de Jaime, porque cuando Jaime dio clases en la Escuela de Arquitectura también les daba cerámica a los estudiantes, como una lectiva. Entonces, había arquitectos, o estudiantes de arquitectura, había gente que tomaba en Bellos Oficios clases con Jaime, había gente que tomaba clases conmigo en el taller, gente de la Liga de estudiantes de Arte. Empezó a expandirse el interés por lo que era la cerámica per sé. Que era un medio complicado hasta cierto punto. Pero fue un taller muy fuerte. Trabajamos como unos burros.

Me acuerdo que llegó el camión con los materiales y estábamos Bernardo y yo, y el chófer dice que él no descargaba. Yo miro a Bernardo y le digo ¿y cómo vamos a hacer tú y yo? Porque me daba pena dejárselo todo a Bernardo, y nos conseguimos alguien que nos ayudó. Pero trabajamos físicamente muy fuerte, pero fue un éxito el taller.

DES - *¿Y cómo empieza Casa Candina? ¿De dónde o quién parte la idea y cómo la ponéis en marcha?*

TH - Y después del taller nos sentamos Bernardo y yo a platicar de por qué no abríamos nosotros una escuela de cerámica. Una escuela que fuera verdaderamente nada más de cerámica para no tener las distracciones y

tuviéramos más cooperación entre todos. Ya Jaime y yo habíamos estado hablando de eso y buscando espacios en el viejo San Juan en la parte vieja, en lugares abandonados, en fin.

Una de las estudiantes que había tomado el taller estaba también en *bienes raíces?* trabajando con una señora que era la que tenía casi todas las propiedades de Puerto Rico, y dijo “hay una casa en Condado que está bastante abandonada, la tiene (...), a lo mejor les gusta, creo que no la renta muy cara”. Y nos fuimos Jaime, Bernardo y yo a ver la casa. Y en cuanto vimos la casa nos enamoramos del lugar. Era una construcción muy puertorriqueña, una casa vieja, en un lugar fantástico porque estaba al alcance de todo el mundo. La cosa era negociar la renta, y negociamos que nosotros hacíamos todo el mantenimiento, le hacíamos todos los arreglos y entonces nos bajó la renta. Y llamamos a Susana y decidimos como cuatro locos que vamos a abrir la Escuela.

Aquí vamos a abrir la Escuela. Y cómo nos incorporamos. Yo había estado en México que acababa de abrir la Casa Alfonsina, que es la casa de Alfonso Reyes, el poeta Mexicano y escritor, y la calle de nosotros se llamaba Candina. Y le digo que por qué no le ponemos Casa Candina. La casa Alfonsina, Casa Candina, la calle Candina.

Nos incorporamos, la verdad con nada de dinero, con la ayuda de mi marido, de la mamá de Jaime, que nos dieron un apoyo increíble cuando abrimos esto. Todos donamos, el horno viejo, el torno viejo, con lo que pudimos abrir el taller. Y la verdad es que fue un éxito, desde que abrimos en agosto.

DES - *¿Cómo os organizáis para dar las clases?*

TH - Al principio dábamos clase los cuatro juntos, que los pobres estudiantes debieron llevarse un caos, porque cada uno es una cabeza distinta, tú te imaginas la confusión de cada uno de ellos. Hasta que nos empezamos a organizar y empezamos a decidir cuántas clases de adultos íbamos a dar, quien daba clases en la mañana, quien daba clase en la tarde, quien daba clase en la noche.

Entonces introdujimos por primera vez clases de torno que aquí solo había una persona en el ICP, don Luis Leal que estaba dando clases en aquel momento. Yo creo que ya en la Universidad, en Bellos Oficios, ya no se daban clases de torno. Aunque había estado aquí el español D`Alzina que daba las clases y sí se daba torno, yo creo que en este momento no se estaban dando

clases de torno. Después llegó Agapito a la Universidad y entonces siguieron dando las clases de torno, pero no había mucha gente que seguía el torno. Primero porque es un torno de patada y aquí la gente es muy vaga para eso. Entonces nosotros teníamos tornos eléctricos que también cambiaba y Bernardo empezó a dar clases de torno. En todo este tiempo nadie sabía quien era Bernardo Hogan, o sea, Bernardo Hogan era un señor que estaba casado con Susana Espinosa pero nadie sabía realmente quien era Bernardo Hogan. En 1992 lo convencimos para que tuviera una exhibición en Casa Candina, que él no quería tener una exhibición. Bernardo es muy callado, muy humilde. Tuvo una exhibición de pequeñas piezas en torno que era ya la sublimación de la vasija. Esa exhibición fue extraordinaria por eso mismo. Todo era pequeño, pero todo era excelente.

DES - *Y la exposición de Bernardo fue un éxito.*

TH - Y eso nos ayudó muchísimo porque las clases de torno se empezaron a llenar. Y Aileen Castañeda fue una de las personas que empezó a llenar las clases de torno. Fue un tiempo maravilloso, la verdad, porque yo creo que si no hacemos eso, con esa locura de solo decidir, con esa pasión de gente que verdaderamente queríamos... porque trabajábamos sin pagarnos un centavo, trabajamos de gratis verdaderamente. Dábamos todo nuestro tiempo y lo que se ganaba era para pagar la renta, la luz, el agua. No teníamos dinero para más. Teníamos una persona que nos administraba, pero sabíamos que teníamos que hacer algo más porque no podíamos seguir así por el resto de nuestros días.

Y empezamos a pedir ayuda a gente que conocíamos que trabajaba en otras cosas. Me acuerdo un señor que vino y nos dijo que teníamos que tener más cosas para vender. Empezamos a meter cosa de artesanías de otros países para venderlas en Candina. Y teníamos buen ojo, nos íbamos Jaime y yo a Nueva York y comprábamos cosas de África, de la India, de China, cosas especiales. Y comprábamos dos, tres, cuatro. Que luego nos comprábamos nosotros mismos porque nos gustaban tanto que decíamos que eso no era negocio. Era este tipo de objeto-arte maravilloso que nos ayudó bastante a rellenar lo que no se vendía en la cerámica. Y la otra cosa que nos dijo es “no pueden trabajar sin pagar, aunque sea un sueldo mínimo, tienen que hacerlo. Porque hasta la para la parte legal es importante”. Entonces nos pusimos un tope de 10 dólares la hora, y nos pagamos según las hora de clases que daba cada uno. Y conseguimos un administrador que también le pagábamos. Y fue excelente porque fueron seis años de Candina, no de auge económico, pero sí un descanso económico, recibíamos un pequeño cheque por nuestro trabajo. Dejamos todavía muchísimas horas, yo estaba

allí 24 horas al día prácticamente, Jaime también, todos estábamos metidos totalmente en Candina.

Empezamos a ofrecer clases de diseño, de dibujo, de pintura, con diferentes amigos artistas que sabíamos que eran buenos, de caligrafía, había clases de niños que daba mi hija, clases de adolescentes, de diferentes técnicas (por ejemplo las clases de raku que por las noches fue un éxito). Prestábamos la casa para obras de teatro, conciertos, los domingos teníamos conciertos de cámara. Los amigos de nosotros, que eran dramaturgos, tenían una pequeña obra que querían ensayar y ensayaban en el patio de Casa Candina. Se montaban escenarios para obras experimentales. Se volvió una especie de centro cultural, que no nada más nos enriqueció inmensamente, sino creo que nos ayudó a cambiar la visión de que la cerámica no es nada más utilitaria, que nada más son vasos, pero que las vasijas y el plato, son tan válidos como el mural o la escultura. Toda la gente que iba era gente distinta, se abría la galería, veían, no necesariamente venían, vendíamos... pero se fue educando el ojo. Y creo que eso fue lo más enriquecedor de Casa Candina. La educación del ojo, de ver la cerámica como un medio de un objeto, fuera arte o no fuera arte, artístico.

DES - *¿Fue difícil cerrar Candina?*

TH - Estuvimos ahí hasta 1992 que se vino una crisis económica. El National Endowment for the Arts que nos había asignado dinero siempre, no nos lo pudieron dar, los estudiantes habían bajado... lo que pasa en todas las crisis económicas. Y decidimos que era mejor cerrar con gloria, a caer. Estábamos cansados además porque fue un trabajo muy intenso. De hecho, yo cuando salí de allí dije que no volvía a dar clases, y ya ves lo que estoy haciendo ahora.

DES - *¿Crees que se podía haber tomado la decisión de continuar de otra manera?*

TH - Estábamos cansados y dijimos que íbamos a cerrar la Escuela, no la organización. Fue un shock muy grande para muchos de nuestros estudiantes y seguidores que cerramos la galería y luego la Escuela porque siempre actividades interesantes en Casa Candina, pero son de esas cosas que son necesarias en ese momento. No creo que hubiera sido posible salvarla, de ninguna manera, no en ese momento y sin un capital muy fuerte que no teníamos. Había pasado el huracán Hugo, los balcones se habían volteado un poco, hubo que enderezarlos, apuntalar el piso. Como nosotros asumíamos todos los gastos de mantenimiento, pues eran gastos sumamente caros y llegó un momento que no podíamos. De hecho hablamos con la persona encargada del alquiler de la casa y le dijimos que nos íbamos a tener que ir

y nos pidió que nos quedáramos en la casa sin pagar renta hasta que ella la arrendara. Porque dentro de todo nosotros sí la manteníamos bastante decentemente. Los baños funcionaban, estaba limpia, había otras cosas que no funcionaban pero estaba bien. El techo había que cambiarlo, tuvimos una exhibición que teníamos que haber repartido paraguas porque estaba lloviendo. Cosas de ese tipo. Así que cerramos. Cerró Casa Candina como escuela, fue un cambio muy fuerte para todos nosotros. Susana y Bernardo regresaron a su casa.

DES - *¿Y después de eso qué quedo de la organización?*

TH - Durante esos 12 años de Candina todos, los cinco de nosotros, incluso Aileen que la invitamos en el 1988 a que formara parte de Casa Candina por su filosofía de vida, porque se integraba con nosotros, y necesitábamos gente joven y la invitamos a formar parte de Casa Candina. Fue un gran cambio fuerte porque nos dejamos sin un quehacer diario, el quehacer de nuestra obra, pero no ese quehacer de dar a alguien. Bernardo y Susana regresaron a su taller y empezaron a producir cosas extraordinarias, la verdad. Fue para ellos un descanso muy grande, porque pudieron empezar a hacer cosas grandes que no habían tenido tanto tiempo para hacer mientras Candina.

Y Jaime con el Tótem telúrico se defendió por unos años y estuvo ahí y siguió dando clases en la Escuela. Lo invitan a la Escuela Politécnica y empieza otra etapa de su vida y empieza a dar clases de cerámica en la Escuela Politécnica que creo que ahora ya no las tiene, le quitaron el taller, pero sigue dando las clases.

Mi marido en 1986 me construyó mi estudio aquí y yo invite a las gentes del grupo avanzado de Casa Candina a que vinieran a trabajar acá que les abría mi taller. Yo no iba a dar clases, pero podían venir a trabajar acá. Y así empieza otra etapa de Casa Candina. No que yo haya llenado el hueco de Casa Candina, pero más o menos la misma filosofía de Casa Candina se lleva a cabo en el taller. Y he ofrecido talleres con gente invitada de fuera y muchos de los talleres los ofrece Casa Candina, aquí en mi casa pero los ofrece Casa Candina, para que Casa Candina siga teniendo también la relevancia que debe que tener.

No hemos vuelto a tener otra Bienal desde hace tres años, que ya será Trienal. Estamos pensando que ya no queremos tener Bienales, queremos darle un giro. Queremos tener exhibiciones en donde se desarrollen otro tipo de cosas, invitar gente a tener crítica... para que haya otro crecimiento.

Pero seguimos organizando las Bienales, donde la Universidad del Turabo y luego el Museo de Ponce. Casa Candina tiene buen nombre y creo que eso ha ayudado. A veces pensamos que nos dan demasiada importancia, pero por otro lado pienso que es una importancia porque hemos sido un grupo serio, un grupo que verdaderamente se ha dedicado con pasión a lo que ama, a lo que tiene, sin pensar en gloria ni en nada, sino es porque tenemos verdadera pasión por eso. Por nosotros ha pasado alguna de la gente joven que está exhibiendo ahora, Cristina Córdoba es una de ellas. Cristina es un algo excepcional, pero de toda la gente que está exhibiendo, todos han pasado por Casa Candina excepto 2 ó 3. O sea que sí se ha enriquecido el movimiento de la cerámica a través de todos nosotros, y nosotros nos hemos enriquecido inmensamente, porque uno no da clases para enseñar sino para aprender. Eso es una realidad, hay algo de egoísmo en todo eso.

Yo veo esto como unas cosas extraordinarias que nos han pasado, que hemos podido lograr porque compartimos una filosofía de vida, una filosofía hacia las artes y somos muy abiertos a discusiones, a críticas. Y eso nos ha ayudado a poder seguir creciendo a pesar de haber cerrado la escuela.

DES - *¿Qué cambio hubo de filosofía o actitud de Caparra a Manos y de Manos a Candina?*

TH - Es muy difícil, yo no sé Jaime qué te dirá. Pero yo pienso que cuando entré en Casa Caparra con Jaime, estaba tomando cerámica como algo que me gustó. Yo estudié diseño de modas, que no tiene nada que ver con el barro en sí (solo que es un material orgánico). Cuando llego con Jaime, que me gusta su filosofía de tocar el barro de trabajar el material, lo que me engancha con el material es ver como Jaime maneja ese material. Me fascinó porque para mí era como cuando yo cogía la tela y las enrollaba o las encogía. Jaime tiene unas manos maravillosas, todo lo que toca se vuelve oro, es extraordinario. Yo lo veía y era esa necesidad de tener una (...) en la que poder trabajar. Todos los que estábamos ahí, pienso, es mi pensar no lo puedo asegurar, era no puedo decir un hobby porque era algo serio, pero no era un medio para ganarnos la vida, era un medio de descubrimiento, de aprendizaje. Porque otras gentes pintaban, dibujaban, Jaime era arquitecto, yo trabajaba con una cosa que se llamaba Children Theater Puerto Rico y hacíamos escenografías y diseñaba, era el teatro verdaderamente de niños. Pero no era en ese momento el barro un medio que pensaba que me iba a llevar más lejos de lo que yo estaba haciendo. Era un medio que yo estaba explorando porque me fascinó y creo que todos nosotros teníamos más o menos esa actitud hacia el barro.

Cuando invitan a Jaime a la Liga de Estudiantes de Arte y decidimos después formar el Grupo Manos porque nace la oportunidad de abrir la Galería pues la filosofía cambia. Porque ya estás haciendo cosas que otra gente va a ver y que quieres vender, porque si no, no vas a pagar la galería. No te cambia la filosofía pero sí la visión de lo que tú estás haciendo. Yo creo que la filosofía de exploración, de conocer el medio, de la pasión, de que es un medio muy rico, muy complicado y muy fácil, de que tiene muchas facetas, que lo puedes usar en muchas formas... no creo que eso cambie. Nos cambia en el sentido de que pasamos a ser profesionales del barro, que antes no lo éramos. Por lo menos yo no me sentía profesional del barro, ni considero que los que estábamos en Estudio Caparra éramos profesionales del barro. Pero ya cuando llegamos a la Galería Manos ya somos profesionales del barro, ya estamos haciendo algo que es más profesional, más serio, con una responsabilidad de lo que estás haciendo. Ya no puedes hacer cualquier porquería e intentar decir esto es bonito. Hay que ir investigando más el diseño, la forma, empieza un desarrollo distinto. Pero la filosofía es la misma, la filosofía no te cambia, es una filosofía de vida que naces con ella.

DES - *¿Por qué cierra la galería Manos en 1980?*

TH - En el Grupo Manos, que empezamos 22, cuando cierra los que quedábamos eran cuatro gatos. Estas cosas surgen, crecen, todo el mundo se entusiasma, pero hay una responsabilidad detrás de todo eso y no todo el mundo tiene ni el tiempo ni la convicción. Y no es que sea bueno ni malo, es que te va llevando por otros caminos. Y cuando Manos cerró yo era la que cuidaba la Galería con un amigo, Carlos Collazo, que era pintor. Jaime ya no podía cuidar la Galería, pero hemos tenido siempre mucho contacto. Es como mi hermano y yo no hago nada serio sin consultárselo. Pero ya éramos muy pocos lo que estábamos cuidando la Galería de ese grupo tan grande de 22 que había.

DES - *¿Y cómo empieza Casa Candina? ¿De dónde o quién parte la idea y cómo la ponéis en marcha?*

TH - También por ahí surge Casa Candina. Surge del hecho que sabemos que al Centro de Convenciones la gente ya no va. Todo va cambiando, ya no teníamos exhibiciones todos los meses porque era un desgaste físico brutal, teníamos menos dinero. Había que hacer un reporte, porque eso era del Gobierno y había que hacer un reporte. A mí me tocaba hacer todo esos reportes, yo me volví la que llevaba los libros de Galería Manos, la que cuidaba eso, la que llamaba... era un poquito pesado, pero a mí siempre me gustó. Lo hacía porque yo quería no por ninguna otra razón.

Eventualmente sentimos que Galería Manos había que cerrarla por la situación económica, y porque nosotros ya abriendo Casa Candina en 1980 no podíamos tener Galería Manos y Casa Candina. En Casa Candina empezamos como escuela primero, no abrimos como galería sino hasta diciembre. En agosto empezamos con nuestras clases y el diciembre decidimos abrir una pequeña galería. Y ahí fue cuando decidimos cerrar la Galería Manos. En ese momento también Mehta que es el que dirigía se iba de la isla... había unos cambios que era necesario que nosotros cerráramos eso. Y el Centro de Convenciones estaba cayendo, ya no estaba funcionando.

Pero la filosofía, yo creo que siempre estuvo ahí. Esa filosofía de la tierra, de ver, del paisaje, de conservación, de la riqueza de una cosa bien hecha, que tú ves que se le ha puesto el corazón al objeto. Esa filosofía de excelencia, de seguir... no nada más en la cerámica sino en lo que hacemos, en cómo nos promovemos, en como confiamos la escuela, en el trato a los estudiantes. Nunca hemos tenido un sí o un no. Para mí eso es una cosa maravillosa, no todos los grupos pueden decir eso. Nosotros somos cinco personas que nunca hemos tenido un sí y un no, y seguimos trabajando. Ahora nos vemos menos, hablamos mucho, pero seguimos con la idea de seguir con la cerámica. Sabemos que no podemos dejar que el movimiento se cierre. ¿Fuiste ya a la Laguna del Condado?

DES- *Sí, estuve ayer*

TH - Pues ese es un proyecto que nace también por eso mismo. No podemos dejar de envolver, porque si dejamos de movernos nosotros, curiosamente, nadie se mueve por la cerámica per sé. Y el barro, como tú bien sabes, aunque en muchas ocasiones ha llegado a considerarse un arte mayor, la gran mayoría del tiempo sigue siendo un arte menor.

Entonces nosotros tenemos la obligación de seguirnos, de seguir promoviendo para que estos chicos que tienen obra de calidad puedan llegar a donde nosotros hemos llegado y más allá.

Y yo creo que en ese sentido nosotros hemos logrado en ayudar a muchachos jóvenes a proseguir una carrera en cerámica. Tenemos tres, cuatro personas que han estudiado maestría en cerámica, jóvenes. Y eso pues en un lugar donde no hay una escuela de cerámica, donde no puedes sacar un bachillerato en cerámica, irte a hacer una maestría en cerámica a Inglaterra, a España, a EE. UU. Es algo que no es fácil. Y han regresado.

Lo que pasa es que las filosofías de estos chicos no necesariamente son las mismas, no viven en el mismo tiempo que vivimos nosotros. Cuando nos pregunten por qué Candina no puede seguir, pues no puede seguir porque tiene que ser otra cosa, tiene que nacer de algo nuevo, de gente nueva. Nosotros ya estamos de salida. Aileen es la jovencita, la que se queda con la carta. Es la que va a seguir, la que tiene que seguir la filosofía de Candina. Es una responsabilidad importante. A Aileen la acabamos de hacer Presidenta de Casa Candina porque Jaime ha sido el Presidente todo este tiempo. Pero Aileen es eficiente, además de ser diseñadora gráfica es sumamente organizada, ordenada, tiene interés, tiene una pasión verdaderamente por lo que hace, tiene mucha energía. Jaime me decía ayer “yo ya no tengo energía”. Y yo le dije “pues si tú no la tienes, imagínate como estamos Bernardo, Susana y yo. Tú eres el bebé”.

La vida te va cambiando, te va dando más tiempo, uno se cansa más, ya no tiene uno la misma energía que tenía antes para dar tanto. Porque dimos mucho. Jaime sigue dando todavía mucho, yo pienso que da demasiado, pero eso es un compromiso que uno tiene.

Yo creo que eso es la filosofía. Que tenemos un compromiso con nosotros y un compromiso con Puerto Rico.

DES - *¿Cómo ha ido evolucionando la obra desde hobby ceramics hasta hoy?*

TH - Cuando yo empiezo con Jaime empiezo a explorar el barro como cualquier gente que empieza a explorar cualquier otra cosa. Empiezo a explorar el barro haciendo vasijas, haciendo platos, hasta hice una vez una muñeca... a mi modo. Siendo mexicana yo creo que tengo demasiada información también metida y la primera placa que yo hice copiándome de motivos Mexicanos y tratando de hacerla contemporánea. Empiezas haciendo las cosas más básica que puedes hacer, porque la evolución es muy gradual. La evolución es conforme tú vas conociendo el material y que tanto material tú puedes ver. Cuando te enamoras de un material, ya sea la pintura, el dibujo, empiezas verdaderamente a ver entonces... Yo iba a México y me conozco el Museo de Antropología de arriba abajo desde que empezó, yo he estado envuelta en todo eso, pero no ves. Ves y no ves. Cuando empiezo a meterme en el barro, empiezo a verdaderamente ver. Empiezas a ver otras cosas. Por un lado tú quisieras poder hacer cosas de este tipo, por otro lado tú sabes que ya no es el tiempo de hacer esto, estamos en otros tiempos. Cómo tú vas usando ese conocimiento que tú tienes para irlo volviendo contemporáneo tuyo, sin llegar a la parte de atrás, porque no es ni siquiera copiar.

DES - *¿Cómo te sientes en Puerto Rico?*

Siendo mexicana en Puerto Rico, lo mexicano no se me ha quitado. Todo el mundo me lo dice, “sigues siendo mexicana”, pero soy puertorriqueña. Yo me desarrollo en Puerto Rico, soy una mexicana que se desarrolla artísticamente en Puerto Rico. Soy puertorriqueña con pensamientos de mexicana hasta cierto punto y empiezo a explorar el medio con cosas que son más cercanas a mí en mi crecimiento. Yo crecí, gracias a Dios, en una familia bastante loca, bastante abierta. Digo loca porque cada uno tenía su modo de ser, eran alpinistas, caminábamos por ruinas, íbamos a conciertos. Había una mezcla muy grande de lo urbano y el campo en mi familia que me enriqueció inmensamente. Y entonces llegando aquí empiezo a ver un poquito de mis raíces, empiezo a ver qué es lo que hay.

DES - *¿Cómo fue esa transición de la Galería Manos a Candina?*

TH - Mientras yo estoy en Galería Manos teníamos unos temas que nos guiaban: vamos a hacer unos platos, vamos a hacer unas cajas, vamos a hacer un mural... pero estaba la limitación de que tenía que hacer una caja. La caja podía ser mía, pero era una caja.

Cuando se acaban esas limitaciones y abrimos Candina y tengo yo que empezar a explorar quién soy yo en la cerámica, quién soy yo en Puerto Rico, qué voy a hacer yo con el barro. Y empecé a hacer unas bolas inmensas, que las golpeaba (por ahí tengo dos o tres que quedaron). En el museo de Ponce debe de haber una pero no sé donde estará, pero no la encuentran, pero debe haber una.

Yo jugaba con la idea de que era una cosa que se destruía, que era como semillas que se encontraba uno, como las piedras que yo me encontraba o las ruinas que yo me encontraba cuando yo era niña caminando. Porque cuando yo crecí las pirámides de México no se habían descubierto, ni siquiera Teotihuacán. Entonces nosotros íbamos y con los pies excavábamos la arena y te salían maravillas, desde pedazos de flechas, caritas hasta quizás una vasija entera. Pero también teníamos un juego: esta pieza de dónde venía, dónde cabía, de este trozo de pirámide que hay ahí a ver si encuentran algo. Entonces era el ir integrando eso que encontrábamos para construir algo nuevo. Mi mamá jugaba a juegos con nosotros con eso. De todo lo que han visto ahora vamos a hacer un dibujo de lo que vieron pero como si fuera ahora que van a construir ustedes lo suyo. Teníamos todos estos juegos que hacíamos de niños y creo que eso a mí me fue influyendo mucho y cuando cambiamos a Candina, en donde se acabó para mí la guía directa de Jaime en mi desarrollo. De la guía directa porque después de todo, aunque hay gente que no está de acuerdo, Jaime ha sido la cabeza de esto. E igual de

Candina, aunque ya nos nivelamos todos, pero Jaime era el que movía, el de la energía, el de las ideas.

Y ahí tenemos una exhibición, vamos a tener una exhibición para abril, ¿qué vas a hacer Toni?, ¿dónde vas a hacer?, ¿qué vas a hacer? ya no me acuerdo de lo que hice. Yo creo que empecé haciendo una caja, pero unas cajas que encajaban una en otra, porque yo me di cuenta que a mí me encanta meter una cosa dentro de la otra, me encanta la idea de la rompecabezas, me encanta la idea de poder separar, abrir, hacer de una pieza compleja una cosa simple o al revés. Y empiezo jugando con esta idea de hacer unas piezas tridimensionales que encajen una sobre la otra, ya había yo mandado a Faenza una idea de unas cosas así y empiezo a explorar eso. Y al explorar eso empiezo a darme cuenta que yo quiero hacer algo en grande, y ahí es donde empiezan a nacer la idea de crear piezas grandes.

¿Cómo voy a hacer piezas grandes? ¿Qué voy a hacer? ¿Cómo voy a construirlas? Es difícil, los hornos eran pequeños, ahora tengo hornos grandes pero antes eran pequeños. Cómo las llevas, cómo las encajas, la física de encajar una pieza... y yo creo que empiezo a desarrollar poco a poco un lenguaje más mío, más de cajas. Siempre la caja. La caja o, yo le llamo caja, sean ovaladas o círculos. La idea de que es una cosa encerrada que va a contener o a sostener otras cosas más y va a encajar otras cosas ahí. Y creo que el hecho de estar en Casa Candina, que era como una caja abierta que se abría, empiezan a surgir nuevas ideas, trabajar al lado de Susana, al lado de Bernardo, al lado de Jaime...

Yo estaba una vez en Candina, y estoy entrando y me veo a una persona diciendo “cómo está cambiando Jaime”, y le digo “es que esa pieza no es de Jaime, esa pieza es mía”. Los dos trabajábamos en barro rojo, los dos trabajábamos con óxido... ¡porque yo crecí con Jaime!

Usábamos los elementos que teníamos que era lo más fácil, el óxido y cuando yo oí eso me di cuenta de dos cosas: una, que yo en muchas cosas era similar a Jaime. Y es imposible que yo fuera similar a Jaime, porque tenemos una filosofía de vida muy parecida, un modo de pensar muy parecido, pero estábamos trabajando juntos y Jaime es el artista más fuerte. Y empiezo a trabajar en porcelana, dejo el barro y tomo la porcelana. Y empiezo a hacer piezas de porcelana que son unas pequeñas vasijas donde uso fibra de vidrio mojadas en porcelana y causo explosiones, y hago libros de porcelana con fibra de vidrio. El librito de casa de Maud es muy chiquito, yo hacía libros más grandes. Empiezo a explorar la porcelana, a mi

modo, siempre escrito en mis piezas, el esgrafiado siempre ha sido parte. El libro era muy propio para poder yo hacer mis dibujos que no eran dibujos. Al explorar la porcelana en esa forma, me invitan a Suiza.

DES - *¿Cómo se produce esa evolución?*

TH - Cambio completamente mi lenguaje, porque la porcelana es el barro menos plástico que existe, y aunque yo pretendía hacer piezas grandes, la pretensión se cayó prontamente cuando en el horno se rompían. También la falta de tener aquí a nadie que trabajara en porcelana, la verdad es que había gente que hacía muñequitas de porcelana y porcelana líquida. Fui leyendo y fui experimentando. Me encanta el color de la porcelana, el blanco de la porcelana tanto me gusta que lo uso de base en todas mis piezas aunque la quite yo después.

Pero de ahí, de estar trabajando la porcelana ya en Casa Candina (yo tenía un estudio en Casa Candina, en lo que es el garaje de Casa Candina, lo arreglé para mi estudio, porque tengo un hijo que estudiaba Arquitectura y me quitó mi estudio en mi casa entonces yo dije me voy a Candina en lo que él termina Arquitectura), y trabajé en Candina cosas pequeñas, con la cocedera no podían ser más grandes, pero me invitaron a Suiza a exhibir en la primera Bienal de la porcelana con 15 otros ceramistas de diferentes partes del mundo.

Y cuando llego a Suiza y veo mis piezas, y veo lo que está haciendo otra gente, y empiezas a hablar, te empiezas a mover en otras direcciones, te empiezas tener otras influencias, a ver otras cosas, a tener otro lenguaje... Es confuso, es enriquecedor, fue una exhibición que me enriqueció inmensamente tanto por la gente que conocí como por el acercamiento al medio que vi, porque era muy variado y muy grande. Había un húngaro que hacía estas piezas maravillosas, grandísimas de porcelana y luego con una pistola les disparaba y hacía estos agujeros y la pólvora que quedaba ahí le crea en el horno unos efectos maravillosos. Eran gente extraña.

DES - *¿Cómo sientes que fue esta experiencia en Suiza?*

TH - Todo esto me lleva entonces a ver mi cerámica de otra manera. Cuando regreso de Suiza sigo trabajando en porcelana pero siento que estoy limitada al tamaño, y entonces regreso al barro. Pero empiezo a usar barro blanco, no barro rojo. Y empieza a cambiar mi lenguaje completamente. Empiezo a integrar lo que hacía con la porcelana ya haciendo unas cajas donde nacen unas piezas, que me limitan el tamaño por el horno y entonces hago piezas grandes uniéndolas con estructuras de hierro. Y empiezo a trabajar con hierro.

DES - *¿Qué representa el círculo en tu obra?*

TH - El círculo siempre ha sido parte de un lenguaje que he tenido desde el plato. Curiosamente al mismo tiempo que pasa esto, voy a México y mis hijos son muy amigos del hijo de un antropólogo español que se llama Santiago Genovés y es un tipo sumamente interesante y me regale un libro que se llama “El mar, el pez y yo” y curiosamente yo leo el libro y cuando llego aquí hago un pequeño mural como pensando en el libro de Santiago.

Pero al mismo tiempo que hago eso me doy cuenta de las limitaciones que tengo en eso, y empiezo a hacer círculos y empiezo a cortarlos. Las lunas no eran lunas, eran peces para mí. Pero se vuelven lunas porque alguien dice que son lunas y de ahí empieza a surgir otro lenguaje. Al mismo tiempo que las cajas están surgiendo este círculo que pueden ser lunas, pueden ser pez, que las corto de 1001 maneras para darle 1001 maneras de formas, y me acuerdo de la canción que “para llegar a la luna se necesita una escalera grande y otra chiquita” y entonces empiezo a hacer estructuras de metal que parecen escaleras y que sostienen esta luna, y coronó las lunas.

Empieza otro lenguaje que al mismo tiempo que estoy desarrollando estas cajas con estructuras de metal, las acabo siempre en lunas. Son como centinelas que acaban siendo a la larga las lunas pero que tiene que ver con el mar. Y aquí me mantengo en lo blanco porque uso la porcelana nada más como un engobe, como base de mi pintura y el cobre con mis esgrafiados. Básicamente mi lenguaje se va limitando a estas cosas que son más más más mexicanas. En el sentido de que va surgiendo en mí algo que se parece a los dioses de Tula y empiezo a leer mucho más sobre lo que yo he visto en México, me vuelvo más mexicana, en muchos sentidos.

Empiezo a investigar, y a ver, y van naciendo todos estos tótems y estas torres siempre en pedazos pequeños, siempre van surgiendo. A veces tiro muchísimo, luego le quito piezas o aumento piezas, dependiendo de cómo yo lo sienta. Y sigue siendo parte de mi lenguaje. Un poco también va evolucionando, va llegando a otras cosas. Hoy en día estoy haciendo tótems, estoy haciendo murales, y estoy haciendo ruinas. Y las ruinas nacen verdaderamente de mi amor por las ruinas. A mí me encantan las ruinas. Y entonces te dejan un pedazo los estudiantes, y empiezas a jugar, y empiezas a decir “esto se parece a algo que yo vi”, y empiezas a construir y te va llevando una cosa a la otra y empiezo a desarrollar mi propio lenguaje. Que es lo que a mí me pasa en Candina es que por fin desarrollo un lenguaje que es muy mío.

DES - *Entonces la influencia de México, de unos años en adelante, cuando empiezas a desarrollar este lenguaje es bastante fuerte, ¿no?*

TH - Bastante fuerte, sí. Yo diría que sí, que la influencia que yo vi en México, de todas las iglesias, de todas las ruinas que yo visité, de todos los lugares que me llevaba mi madre, de la casa de campo de mi abuelo donde yo me encerraba en un huequito de una ruina para que no me molestaran mis hermanos... empiezo a verle una riqueza muy grande a estas paredes que hablan. Porque eso es lo que es. Son memorias que van creciendo dentro de ti. Cuando yo hice mi casa quería que todo fuera viejo, porque lo viejo te cuenta cosas. Hay un poquito de eso también en lo que estoy haciendo ahora.

DES - *A mediados de los 70, entrados los 80 hay una fuerte participación de todo el grupo en certámenes internacionales (Faenza, Zagreb, incluso en Mino en Japón). ¿Qué supone esta participación y estos premios que va ganando el Grupo?*

TH - Yo creo que Faenza fue sumamente importante. Yo soy la única que no se ganó un premio en Faenza, todos los demás se ganaron un premio, pero yo nunca me gané un premio. Siempre me aceptaron, pero nunca me gané un premio. Lo que pasa es que cuando tú te ganas un premio fuera de tu contexto, fuera de donde tú vives, es un reconocimiento de que quizá tu trabajo está bien. Básicamente. Digo quizá, porque depende del jurado, si no conoces al jurado no puedes decir si está bien o no está bien, porque igual no estás de acuerdo con el jurado. Pero te va enriqueciendo en el hecho de que vas viendo un poquito más tu crecimiento.

Entonces empezamos con Faenza, luego vamos a Vallauris. En Vallauris exhibimos varias veces, yo de hecho vendí todas mis piezas. Nunca gané un premio pero siempre vendí mis piezas. Yo estuve en Vallauris haciendo una residencia hace dos años y conocí a una persona que tiene 4 piezas mías. Y eso es un honor, pensar que en Francia hay una persona que le gustan mis piezas. Y son unas cajas que tienen un círculo pero yo les pintaba un paisaje dentro, hacía paisajes, hacía cosas que ahora ya no hago. Eran unas cajas como coronadas.

Para mí fue muy importante el vender mis piezas. Faenza sigue siendo uno de los concursos internacionales importantes. Entonces uno va aprendiendo que hay otros lugares donde la cerámica es más importante de lo que es en Puerto Rico, y el hecho de ir a Europa es separarnos un poco también de los EE.UU. porque la influencia americana aquí ha sido sumamente fuerte. Cuando tú te ganas un premio en Europa te da esa

cosa, sobre todo a nosotros los ceramistas, de que ningún americano se lo ha ganado, lo hemos ganado nosotros los puertorriqueños. Tenemos más conexión con Europa que con Estados Unidos y eso es cierto. Todavía hoy en día nuestra conexión en cerámica es mucho más fuerte con Europa, con Australia que con Estados Unidos, con ellos no tenemos ninguna conexión. Mientras yo más leo (yo tengo una biblioteca de cerámica extraordinaria) y mientras yo más veo las cosas que salen, yo digo pero es que menos y menos conexión tenemos. Es un lenguaje totalmente distinto, son otras preocupaciones, y otras cosas.

DES - *¿Qué implican los certámenes internacionales como el de Faenza en tu trayectoria?*

TH - Yo creo que todos estos concursos te ayudan a darte una seguridad de que lo que tú estás explorando va por buen camino. Por qué necesitamos eso, el ego de nosotros que siempre lo necesita. Yo me río porque nunca me gané un premio en Faenza, pero cuando después de lo de Suiza yo conozco a gente que me dicen que hay una academia internacional de cerámica que por qué no participamos que va a haber un congreso en Australia, pues yo escribo, digo que quiero participar en el Congreso, digo quien soy, me invitan a dar una conferencia. El Congreso de la Academia Internacional de la cerámica y el Congreso del International Craft Council. Y voy a dar dos conferencias, uno en el de artesanías y otro en el de la Academia. Y me invitan. Entonces yo les digo a Susana y a Jaime y a Bernardo, “me voy a ver diapositivas porque debemos participar y debemos ser miembros de la Academia”. Entonces yo entro, me llevo las diapositivas, les entrego las diapositivas, doy mi conferencia, una conferencia extraordinaria en Australia, muy bien organizada con gente de todo el mundo, fue fantástico. Estuve en varios paneles, los que tú quieras. Y cuando ya la Academia aprueba quien va a estar y todo, aceptan a Jaime y a Susana, y a Bernardo y a mí no nos aceptan. Entonces yo me río, porque digo “yo soy la que traje todo y al final me quedo fuera, pero no me importa, porque Jaime y Susana no lo hubieran hecho de ninguna manera, así que de esa forma, cuando menos, yo logro algo para que ellos estén ahí. A mi me tomó mucho tiempo para que me entraran, pero a Bernardo no lo han aceptado todavía. De todas las personas a Bernardo no, y él ya se hartó ya dice “ya no quiero que me acepten, que se vayan al demonio”. Pero seguimos tratando que lo acepten.

Estas cosas son curiosas porque hasta cierto punto no valen nada, si le vamos a poner valor, no vale nada. El valor que tiene es el contacto que tú haces con otras gentes con tus mismos intereses en otros lados del mundo. Y el viajar enriquece. Conocer gentes de otros lugares te va enriqueciendo.

Para mí esos concursos que me llevaron a Australia, estuve en Hungría haciendo una residencia de dos meses invitada por el gobierno húngaro, todas mis piezas me dijeron ya el otro día que se habían roto, así que que quede en Hungría mío ya no hay nada, pero de experiencia, primero era comunista cuando yo estuve allí por lo tanto todos tenían que llenar papeles y papeles para que te dieran veinte libras de barro o un kilo de barro. Toda esa dinámica, pero también ver cómo con todas esas limitaciones la gente trabajaba y trabaja con una fuerza extraordinaria, eso te cambia la vida completamente. Empiezas a valorar lo que tú tienes, por otro lado y te enriqueces de la visión de toda esta gente.

Después estuve en Zagreb, tres veces, entonces cuando trabajas con gente de otros países es muy enriquecedor. En Zagreb dejamos una brasileña y yo un mural fantástico que tienen colgado todavía en la fábrica donde lo trabajamos e hicimos con los pies y las manos una especie de locura en una fábrica de ladrillos. Pero el conocer a esta gente es lo que va enriqueciendo, porque te abre puertas también en otro lado, para que te inviten a que haga cosas en otro lado. Y eso es lo que es importante. Para mí esto es lo importante, lo demás no tiene ningún valor. Es el hecho de que sepas que eres parte de una comunidad.

Yo fui a China, por ejemplo, y es muy curioso, porque los chinos son muy distintos a nosotros. Pero sin embargo cuando yo me subo en un metro en China, me siento en el metro de México. Hay una afinidad, nada más que por que hablan chino, pero podrían ser indígenas hablando tutsi porque son igualitos físicamente. Hay un parecido muy grande, los mercados son muy parecidos. Y llegamos a pueblos donde yo veía lo que estaban haciendo y decía “que barbaridad, si es lo mismo que se está haciendo en Costa Rica en Salvador, en México”. Hay una conexión muy grande con lo primitivo en China. Por otro lado el chino de hoy en día es horrible, es otra cosa. Porque está necesidad grande de ser aceptado en el mundo, ya sea en cualquier cosa, por llegar a que los acepten. El mundo de la cerámica en China es terrible. Vi cosas u oí cosas que decía “no me lo puedo creer, desde romper piezas de otra gente para que no las aceptaran en una exhibición, a ese nivel, por esa avidez de poder ser parte del mundo que con facilidad yo he sido parte de ese mundo.

DES - *¿Cómo se ve su obra en México? Aquí hay una aceptación, pero ¿y en México?*

TH - Yo tuve solo una exhibición en México, en 1990, y a mí me han dicho ceramistas que mi obra le cambió la vida, así que creo que es muy bien aceptada. José Luis Cuevas me dijo que era muy exagerada, que tenía

demasiadas cosas y que debería de simplificar y punto. Yo tenía muchos tótems, cajas-tótems, tres murales y a todo el mundo les gustaba. Pero José Luis Cuevas me dejó un párrafo de este tamaño criticando mi obra. Que cuando llegue aquí, lo tengo ahí, y lo voy a enmarcar, que eso algún día va a valer algo. Pero por otro lado siempre digo que se tomó el trabajo de ver mi obra, porque no importa sí que les guste o no les guste, lo importante es que lo vea. A la hora de la obra es lo único que importa, si pasa desapercibida está mal. Cómo se ve, creo que les gusta. Creo que tengo una afinidad muy grande, hay una ceramista mexicana joven, Paloma Torres, que parece que nacimos en el mismo lugar. No es que su obra sea igual, pero es una obra muy parecida. Para esa exhibición que yo estuve en México, Agustín Arteaga que ahora es el director del Museo de Ponce aquí en Puerto Rico, me escribió, él quiso escribirme porque él estuvo muy ligado con el movimiento de cerámica y creo que él pensó que mi obra iba a encajar en lo que él quería que se sucediera en México, pero no he vuelto a exhibir en México. He mandado piezas, sueltas, para exhibir en colectivas, pero individualmente no he ido, porque el problema de entrar piezas a México es un dolor de cabeza, o sea, el día que tenga una exhibición tengo que ir a trabajar más allá porque hoy en día está el Gobierno terrible.

Pero creo que en el mundo que yo conozco Casa Candina tiene muy buen nombre en México. Yo siempre me pregunto de dónde conocen nuestra obra, siguen nuestra obra, están muy al tanto de nuestra obra. Hemos exhibido en Monterrey, por ejemplo, los intercambios que hemos hecho siempre han tenido buenas... pero más bien fuera de la ciudad de México que en la ciudad de México. La ciudad de México es dura.

DES - *¿Y en Estados Unidos?*

TH - Yo en Estados Unidos he exhibido muy poco, y la verdad no con el resultado que yo exijo. No les gusta porque no la ven, ni la comentan, va desapercibida. Excepto en Philadelphia que estuvimos de artistas residentes igual que Bernardo y Susana, y ahí no, ahí en su día nos preguntaban, y decían y se vendieron unas piezas, etc. Pero en general yo siento que no les llaman mucho la atención. No usamos esmaltes, no usamos vidriados. Las vasijas de Bernardo, por ejemplo, yo no veo por qué, para mí son la cosa más extraordinaria que hay, pero como que no le hacen mucho caso. Es una cosa muy curiosa en Estados Unidos.

La obra de Jaime ha gustado a cierta gente nada más, pero no tampoco es una cosa muy general. No es algo que nos abre en el mercado para que vayamos. Fuimos a SOPHA en Chicago que es la Feria de Objetos y Arte.

Todo el mundo se paraba y todo el mundo te habla, pero no vendimos una sola pieza, con todas las cosas y toda la gente que paró ahí. Ha venido americanos y “sí, yo vi las piezas de SOPHA eran fantásticas y maravillosas”, pero no siento que haya eso. Susana ahora está vendiendo en Los Ángeles, pero tampoco creo que le estén vendiendo tanto. Es curioso.

DES - *Pues es curioso que ahora no tenga esa aceptación, cuando, por ejemplo, en el Museo de Springfield hubo esta exposición y luego ha habido un cierto interés, que supongo que serán cosas muy concretas, en los Estados Unidos.*

TH - Sí, sí, por ejemplo el director de The Clay Studio en Philadelphia que organizó una exhibición para que estuviéramos ahí. La exhibición es fantástica y todo el mundo te la alaba, pero no llega más allá. Susana, por ejemplo, tiene unos clientes en Philadelphia. Cuando estuvo en Philadelphia estuvo con ellos y todo. Creo que Susana vendió una pieza a estas mismas gentes, pero son gente que viene a Puerto Rico todos los años y van a la galería de Maud y ahí compran. Pero cuando llegas a Estados Unidos se vuelve otra cosa, no sé por qué. Una vez le pregunté a una galerista de Chicago con la que Cristina Córdoba está exhibiendo ahora, que la conozco, le pregunté por qué. Tú te has llevado piezas de aquí y las has regresado, ¿por qué?, ¿qué pasa? y me dice “Yo no sé”. No sé si es que sale el lenguaje del español en las piezas y por eso no las compran... no sé”. Es muy curioso.

DES - *Ahora que has mencionado a Maud, ¿qué importancia tuvo la Galería Botello?*

TH - Maud fue fantástico. Primero que nada, ya teniendo la galería en Casa Candina, yo fui la presidenta de la asociación de mujeres artistas de Puerto Rico, y teníamos exhibición de mujeres artistas, ya nosotros exhibíamos con Maud en colectivas, como teníamos Candina eran colectivas. Pero Maud había incorporado la cerámica en su galería desde que comenzó. Susana había trabajado con Botello desde antes de que estuviera Maud. Maud trabajaba en la galería Botello en San Juan, pero ya Susana vendía sus platos ahí y siempre los vendió. La conexión con Botello, Susana la ha tenido más que ninguno de nosotros. Pero cuando Candina cierra Maud nos abre sus puertas. Es como si de repente no nos quedamos sin galería nosotros, como que sacamos este lugar y se lo llevamos a Maud. Y no solamente nos abre sus puertas, sino que nos promueve. Y nos promueve de una manera extraordinaria, a todos nosotros, muy abiertamente. Realmente la contribución de Maud a las artes en Puerto Rico es extraordinaria, y la cerámica no se diga, porque fue una galerista en todo el sentido de la palabra. Maud no nada más era su galería, ella nos promovía fuera o con clientes que tenía para que se escribieran

cosas. Maud constantemente estaba haciendo exhibiciones de ciertos artistas fuera y se llevaba las piezas. Ella es admirable.

DES - *¿Y una vez que cierra Botello, el grupo pasa a Gandía?*

TH - Yo me sentí huérfana. Ahí yo quisiera no hablar mucho. Para mí, cuando Maud dijo que iba a cerrar, yo estaba en Francia haciendo una residencia en Francia, yo me acuerdo que le escribí y le dije “Maud, como yo no soy mercancía, yo me voy contigo”. Porque la relación de un galerista con un artista no es como una bolsa que pasa de un lugar a otro, que yo me voy contigo. No quise nunca seguir en la galería.

Cuando Enrique García Gutiérrez que es crítico de arte, nos sugiere esta galería, Gandía, porque él se ha hecho amigo de los muchachos y estaba ayudando a montar una galería en sí, pues nosotros estamos abiertos a eso, no tenemos ningún lugar para exponer. Yo no iba a exponer en galería Botello. Hay otra gente que ha expuesto en otros lugares. Yo soy muy cerrada para eso, para mí o me gusta la gente o no me gusta la gente para hacer negocios, porque esto ya es un negocio. Pero nos invitan a todos los Candinos a exhibir con ellos, nos sentamos, hablamos. Era una cosa totalmente distinta a lo que tenía Maud, pero en fin, estamos de acuerdo en exhibir y yo no tengo nada en contra de Miguel fuera de que yo no siento que es un galerista. Un galerista no solo tiene un espacio y vende, un galerista hace más. Siento que son muy jóvenes todavía, que los intereses son otros. Sin embargo yo sigo ahí porque siento que son gente muy honesta y mal que bien ese es un lugar donde puedo exhibir. Yo no exhibo en ningún otro lugar, aunque sean colectivas yo rehúso. Verdaderamente yo cerré mi mercado.

Ahora Maud me consiguió un contrato con una casa particular. Maud sigue siendo mi galerista fuera, ella sigue haciendo y la gente le sigue llamando. Tanto los coleccionistas como la gente con la que siempre ha tenido contacto, la llaman para asesoría o para “mira Maud, estamos haciendo una casa y queremos tener obra de tal, tal, tal”. Y Maud hace el contacto y nosotros a través de Maud trabajamos. Y para mí eso está perfecto. Esa es la forma en que prefiero hacerlo.

DES - *¿Habéis barajado abrir una galería?*

TH - Sí sería bueno tener una galería. A veces he pensado que deberíamos abrir nosotros una galería porque el trabajo es tan duro. Una galería bien llevada es un trabajo muy difícil, no es fácil. Y tenemos que tener facilidad de movimiento y nos estamos volviendo viejos. Esa es otra realidad, Bernardo

tiene 87 años. Y Susana y yo tenemos 75. Ya llega un momento que dices “sí, es fantástico, pero prefiero poner el esfuerzo en mi obra y ver qué pasa” porque la verdad es que a mí no me importa seguir trabajando y que no se venda. Yo sigo trabajando y en algún momento se venderá o no se venderá. Este mural estuvo colgado en casa de unas gentes por casi seis meses y me lo regresaron. Así es que, bueno, qué vamos a hacer. Ahí está. Yo le digo a mi hijo, “si lo quieres es para tu casa”, pero ya no me preocupa. Es muy bonito vender, es muy bonito que vengan y vean tu obra y les guste, pero eso no es lo que te hace trabajar. Ahora lo que te hace trabajar es esa pasión que tienes.

Yo he estado enferma un año, me vino una fiebre reumática que me dejó prácticamente paralizada y no he podido realmente hacer obra grande. Pero digo, voy a mis clases y hago cositas y les aplasto... yo tengo la necesidad de tocar el barro aunque sea para hacer pelotitas y hacer un collar. Pero lo tengo que hacer, es parte de mi vida. Yo pensar que no voy a tener barro para trabajar, eso sí me da un ataque brutal. Para mí el barro es muy importante, aunque dibujo, pero el barro es más importante. Yo siempre llevo el control de mis manos, el lápiz no me responde igual. Soy malísima dibujando.

DES - *Volviendo otra vez a su obra, ha comentado antes el tótem. ¿Qué significado tiene el tótem en la obra de los ceramistas, es como una vuelta a las raíces, esa ruina, ese pasado anterior a Colón?*

TH - Sí, básicamente para mí el tótem es eso. Es eso que tú regresas. A mí me hace gracia porque yo ya tenía tótems cuando Jaime hizo su tótem y su tótem no tiene nada que ver con mi tótem, son totalmente distintos. Y hasta el pensamiento de él de que le puso tótem telúrico, él me pregunto y pues ¿por qué no, si es un tótem? El tótem es una palabra que ya se usa, punto. El tótem para mí es un poquito como esta raíz que va creciendo y se va afinando, porque eso es lo que es. Mis tótems es una raíz que se va afinando con el tiempo y al tiempo es como este centinela, este cuidador, esto que tú ves en muchos lugares que están estas columnas. Es como el columnaje que sostiene quizá mis ideas.

DES - *¿Y qué significado tiene el esgrafiado? ¿De dónde extrae esos textos que aparecen por todas partes e incluso en los centinelas que están cubiertos de arriba abajo?*

TH - Los centinelas es curioso, porque es un poquito un enojo mío. Yo había hecho una propuesta, que se había aceptado, que era un gran banco que tenía unas plantas e iba a ser un gran muro que iba en disminución

y estaba también esgrafiado. ¿Por qué esgrafiado? Porque yo siempre he escrito, siempre escribo cosas, un diario de mi cabeza. Me encanta la poesía. Y cuando me atoro en hacer alguna cosa siempre voy y busco, leo, leo, leo... a veces lo que sea, o cuentos, o historia, lo que sea. Por lo general latinoamericanos.

Cuando voy a hacer ese banco, ya se van a tirar los cimientos, me suspenden el proyecto. Yo me entero porque el contratista me lo dice a mí, a mí no me lo avisaron. Yo me voy furiosa a reclamar a la alcaldía y entonces me sugieren que haga yo otra propuesta. Y entonces dije ok, me vine a casa, empecé a leer y, yo leo mucho a Octavio Paz, y me encuentro con esta poesía de “la ciudad que nos sueña y soñamos cada día”, así se llama, y yo dije, esto es justo lo que es ésta... esta maldita propuesta es esto, ¿qué demonios están soñando estas gentes? y entonces empiezo a pensar qué puedo yo hacer y se me ocurre, voy a hacer la entrada del Condado, pues por qué no hacemos unos centinelas, unos centinelas que estén cuidando esa entrada, y les voy a esgrafiar para que ya no la esgrafien, la poesía pero fragmentada. Cuando estoy haciendo los centinelas en la Escuela Madame Lucchetti, que es una escuela de arte y están los muchachos ahí y mi miedo era... porque toda la cerámica que está integrada ahí iba a ser la cerámica que iba a ir en la banca. Entonces yo digo, no voy a desperdiciar toda esta cerámica que he usado, yo tengo que hacer algo. Entonces le pongo como estas corazas, u ojos o narices o lo que sea, tratando de vestir a cada uno de una forma para no desperdiciar la cerámica que tengo. De ahí sale todo eso, de unos desperdicios. Y entonces digo, pues voy a empezar a esgrafiar, y empiezo con el primer tótem a esgrafiar y salen unos muchachitos de la Escuela y me dicen “eso no se hace” y les digo, “bueno, es que mira, yo soy la artista y estoy haciendo esto, miren esta es la poesía que estoy poniendo aquí. Yo lo que quiero es esgrafiarla pero con diferentes pensamientos, así que si quieren ayudar pueden venir a ayudarme”. Entonces cogí la poesía y la fragmenté y le di a los muchachos diferentes partes, por eso que la escritura es distinta en muchos de ellos, unos están bien, otros no... pero no me importaba porque tenía tanto coraje con el municipio que pensé que se esgrafie así y que el mismo tiempo y todo... primero pensé que le iba yo a dar óxido negro para que se pierda, pero dije “mira, lo voy a dejar así, tampoco seas tan malcriada, déjalo así y que el tiempo lo vaya borrando o disolviendo...” pero curiosamente nadie ha esgrafiado, nadie los ha tocado. Y es una poesía muy interesante porque Octavio Paz habla precisamente de la ciudad que crece, de la ciudad que soñamos, pero de la ciudad que nos sueña porque va creciendo, de automóviles y prostitutas, de estudiantes y viejitos... y todo está escrito ahí. Y los niños cada día venían más, porque

como eso lo teníamos que hacer con cemento fresco, cada vez que hacía yo uno, tenía que esperar un día, los esgrafiaba y venían otros dos y decían “no pero ya me toca, que tú ya lo hiciste ayer”, y fue muy interesante porque además envuelves a la gente, que es de lo que se trata. La escultura pública debería ser así.

ENTREVISTA A AILEEN CASTAÑEDA**16 de septiembre de 2013****Taller de Aileen Castañeda (San Juan, Puerto Rico)**

DES - *Tu primer contacto con la cerámica.*

AC - El primer contacto fue en Casa Candina, en el verano de 1982. Estaba estudiando en la universidad. Un semestre antes de venir de vacaciones había decidido que iba a cambiar de concentración. Había empezado a hacer premédica para estudiar veterinaria y decidí que no, por lo que estuve deambulando en lo que iba a hacer. Había comenzado a tomar cursos de Arte, de Historia del Arte, de Humanidades más bien y entonces fue que vine a Puerto Rico. Mi papá me dijo: “Mira, ahí, en Condado, hay un centro nuevo que es galería y están dando clases de arte”. Y ahí fui ese verano. Cuando llegué me dijeron: “No, todas las clases están llenas. La única que queda es la de Bernardo Hogan”. Y yo no sabía quién era Bernardo, así que me daba igual. “La de Bernardo, que es la de esmalte”. Yo no sabía nada de cerámica, así que tampoco sabía de qué me estaban hablando de los esmaltes. “Bueno, no importa, esa está bien”. La persona me dijo: “¿Pero usted está segura?”. “Sí, sí, esa está bien”. Éramos tres estudiantes y empieza Bernardo a escribir sobre la pizarra: feldespato potásico, sílica, caolina y calcinada. Y yo decía: “Pero a mí me dijeron que esto era una clase de cerámica, no que era de química”. Pero, como buena estudiante de ciencias, todo lo apuntaba en mi libreta. Lo que estaba dando eran recetas de engobes y de esmaltes, pero yo todavía no sabía qué era lo que estaba haciendo. Yo seguía apuntando y me decía: “¿Cuándo empezará la clase de cerámica?”. Hasta que por fin me di cuenta de que estaba en una clase de hacer pintura para luego pintar la cerámica. Pero de eso no me había enterado hasta que estuve ahí sentada un rato.

No sé cuántas clases fueron, pero aprendí, básicamente, a hacer esmaltes, engobes, pero no aprendí nada de cerámica. Regresé a la universidad, en Estados Unidos, y me dio por tomar un curso de cerámica que fue fatal porque la maestra no era muy comunicativa y la clase no fue muy buena. Aunque no fue una buena clase en cuanto a poder aprender mucho del medio, de construcción... las pocas cosas malas que construí, los colores quedaron muy bien, al punto que todo el mundo me preguntaba: “¿Cómo conseguiste ese color?”. Utilicé los esmaltes que ellos tenían allí, los modifiqué a mi manera con la información que había aprendido y empecé a pintar con esos colores.

Seguí estudiando en la universidad, pero más bien grabado –litografía, serigrafía... todas esas técnicas de reproducir imágenes– e Historia del Arte.

Me gradué y me fui un semestre a Italia. Allí volví a encontrarme con la cerámica y me concentré en aprender el torno. En el curso que tomé en la universidad, la clase de torno fue solo una demostración, pero cuando vi hacer el torno me quedé enamorada. Traté de hacerlo, pero, claro, sin mucha dirección no logré mucho. Pero me encantó la idea y, en Italia, pedí concentrar el tiempo que estaba allí en aprender el torno.

Regreso a Puerto Rico y empiezo a tomar clase en Casa Candina. Al principio, no había cupo en la clase de Bernardo –que era el que daba clase de cerámica en torno–, así que tomé clase con Jaime, con Toni, con Susana, y, cuando hubo cupo, continué en la clase de torno. De ahí me enamoré del torno, estuve trabajando desde 1985 hasta 2001, de manera que casi exclusivamente todo lo que hacía estaba hecho en él. Las cosas que miraba para sacar ideas era todo lo clásico –etrusco, romano, griego–, pero tratando de volverlo algo contemporáneo y tratando de sacar la idea de que el torno, que siempre se veía como algo para hacer objetos utilitarios, aunque yo quisiera hacer una vasija, no se viera como un objeto utilitario, ya que la idea no era esa, sino que fuera un objeto de arte. Así estuve haciendo distintas cosas. Empecé a usar esmaltes, engobes o pinturas que dieran un diseño para que, si tenías un plato, no necesariamente quisieras ponerle algo dentro porque lo bonito era verlo. O ponerle algún tipo de pintura que no pudieras utilizarlo para comida o para ponerle cosas.

Después, salí un poco del torno y empecé a hacer escultura, formas que ya eran más escultóricas. A finales de 2001, estaba atrancada en el proceso este de qué era lo que quería hacer y me dije: “Voy a poner a un lado el torno y voy a empezar a trabajar de otra manera con la cerámica”. De ahí salté a usar otras técnicas que, en realidad, podría decir que las aprendí muy bien en Candina, pero nunca las practiqué, más allá del tiempo que estuve allí como estudiante, porque el torno me acaparó el tiempo. Creo que, por naturaleza, soy una persona curiosa y, aunque no haga algo, siempre estoy mirando a ver cómo otra gente trabaja el medio. Dentro del torno es posible que hiciera una pieza y luego le pusiera una tapa o le añadiera partes, por lo que siempre algo de construcción estaba haciendo. Así fue que empezó los miradores secretos, que son esa forma tipo torre. Trabajé en eso, unos años después me fui a hacer una residencia en México, en la Fundación Gruber Jez, estuve allí un par de meses trabajando, haciendo obra, y entonces vuelvo, en esa época, a tomar el torno para hacer unas piezas con ese tema que ya había empezado de los miradores. Ahí es que entran los miradores al vuelo. Desde entonces, trabajo el torno y la construcción de manera intercambiable, no me he quedado en exclusiva con uno de los dos medios.

DES - *Háblame de tu primera exposición individual, Giros del torno. Aparte, he visto que, desde que entras en Casa Candina hasta que celebras esta exhibición, participas en multitud de muestras colectivas.*

AC - Sí porque cuando veo que puedo empezar a participar, me invitan a exposiciones, busco certámenes tipo Faenza o Vallauris y comienzo a presentar obras a estos concursos para crear una experiencia. Participo en muchas exposiciones en esos años, luego hago mi primera individual, sigo participando en bienales y concursos, y, después de *Giros del torno*, tuve la oportunidad de ir a Miami. Fui allí porque pensé que había galerías, pero realmente no encontré nada en ese entonces. Ahora Miami es otra historia. Nadie exhibía cerámica y escultura, muy poca, o sea, que básicamente las galerías se dedicaban a la pintura. Pero, con todo, conseguí una pequeña galería, nueva, de una señora que tenía un espacio en Key Biscayne, un complejo donde había boutiques y dos galerías, algo raro para Miami en aquel tiempo. Había una de pintura y la de esta señora, que era estadounidense, que tenía objetos de arte y un poco de pintura. A veces tenía mesas diseñadas por artistas, esculturas, una especie de alfombras que eran como unos pisos. Ella me dio la oportunidad y tuve una exposición allí.

Antes de la de Miami estuve en Italia. Me había ido a trabajar en el verano de 1991, ya que tenía una residencia en una fábrica, en Albisola. Hice obra, la dejé y, al año siguiente, regresé y tuve mi exposición.

DES - ¿Estuviste como artista residente?

AC - Sí, estuve trabajando allí como artista residente. Muchas veces, en Italia hacen un intercambio: te dan el espacio de la fábrica, te dan todos los materiales y, a cambio, tú dejas obra allí y ellos la incorporan a su colección de cerámica.

Después de esta exposición, fue la de Miami. Las dos fueron en 1992. En 1996, tuve otra en la Universidad de Puerto Rico, en la Escuela de Arquitectura. Ahí salí de lo que era la vasija y empecé a hacer unas piezas que eran composiciones más escultóricas. Más tarde, en 1997, tuve una en Botello que fue la combinación de esas obras escultóricas con algunas vasijas talladas que se llamaban *Ondulaciones*. Tras esta, creo que no tuve más exhibiciones hasta que me fui a México en 2003. Luego, en 2005, fue otra en Botello y, aunque me da vergüenza decirlo, no he tenido otra individual. He seguido trabajando, pero no he tenido una exposición individual en sí. Tenía muchas piezas para una exhibición, pero hubo sus problemas con la galería y, al final, no la tuve. Entonces esas piezas las fui difuminando, exponiéndolas en distintos puntos, siempre en muestras colectivas.

DES - *Imagino que las primeras obras que realizas, expuestas en Giros del torno, están relacionadas con lo que comentabas de mirar la cerámica clásica, pero desde una visión contemporánea. Y el hecho de que las texturas siempre sean rugosas determina el que se borre la intención utilitaria. ¿Cómo evolucionas de ese tipo de piezas a las Ondulaciones?*

AC - Creo que, en algún momento, empecé a tallar algo en alguna pieza. Hice unas obras muy pequeñas, de unos 10 centímetros o menos de alto, y las tallé completas. Estaba buscando algo que tuviera que ver con el mar porque hacía mucho buceo y es ahí que comencé a tallar las piezas. Pensé que esas rayas las podía tallar. Hasta cierto punto, cuando pintaba, al estar bloqueando de alguna manera, siempre quedaba como un relieve de la pintura que quedaba arriba. Esa idea la empecé a mirar de forma distinta y vi que eso era casi como un tallado, un poco como el grabado, que es plano pero, para mí, es mucho más tridimensional, ya que uno tiene que pensar la imagen al revés. Y lo que graba y la plancha en sí tienen una profundidad. Empecé a tallar y, después que lo inicié, me dio como un vicio que, después de esa exposición, seguí. El tallar una esfera más o menos pequeña me podía tardar horas y horas. De hecho, terminé en el médico al acabar esa exhibición porque creía que tenía algo en la muñeca.

DES - *Cuando hablas de “tallar”, te refieres a hacer una incisión en el barro.*

AC - Sí. Hago algo parecido a lo que realiza el escultor: voy sacando pedazos del material. Aparte de eso, pensándolo bien, había empezado con eso a partir de una serie de formas que trabajé, como los discos, que tenían piezas entre medio y estaban talladas. Lo dejaba todo sólido, me sentaba en el torno y, con la vuelta de este, iba gastando para crear una forma muy perfecta y estilizada.

DES - *¿Por qué esa forma tan perfecta?*

AC - Siempre me interesó el diseño y, aunque estudié grabado en la universidad, desde que salí de allí hasta 1999 trabajé haciendo diseño gráfico. Primero, en una compañía de audiovisuales haciendo arte para unas presentaciones y luego en *El Nuevo Día*, en la sección de noticias, haciendo mapas, gráficas, montando páginas. Y, quizás, esa forma perfecta viene del diseño, cuyo aspecto es tan lineal, tan limpio. Es una maldición porque trato de hacerlo perfecto y, mientras más limpio es algo, más se le ve la mancha. Es algo un poco obsesivo, pero con el tiempo lo fui dejando. Creé unos esmaltes que chorreaban, que tenían una calidad como de deterioro, aunque siempre con una línea limpia. Hasta cierto punto, había empezado a hacer eso y volví para atrás cuando comencé a calar las piezas. El calado es cortado con un bisturí, o sea, que está cortado a la perfección. Es algo que me encanta.

DES - ¿De dónde proviene el calar las piezas?

AC - Fue también por casualidad. Los primeros miradores –los de tipo torre, construcción a mano, no en torno– eran muy cerrados, con unas ventanitas que no permitían ver el interior. Igualmente, los que eran colgantes también estaban cerrados con unas ventanas muy pequeñas porque todos seguían la idea de vivienda. Cuando uno trabaja en el torno, el interior de la vasija o estructura es muy importante porque te marca lo que va a ser el exterior, lo dirige. El interior y el exterior es lo mismo, pero, si vas a hacer algo más cerrado, es fundamental que el interior quede tal cual porque es mucho más difícil arreglarlo, lo tienes que terminar.

Así, cuando empecé a hacer estas formas cerradas, siempre las realizaba pensando en el interior, como si estuviera construyendo mi casa desde adentro. Construyo mis paredes y voy pensando lo que está en el interior, como si pudiera mirar lo que hay en el exterior. Tal vez de esa idea, de estar en un interior, algo tendría en mi cabeza que diría: “Tiene que ser cerrado, cuidadoso, con cautela”. En un momento dado, empecé a hacerle unas aperturas a unas piezas, pero más como decoración. Y esa idea me gustó. Todo el mundo me preguntaba: “¿Y por qué tan cerrado? ¿Por qué tan misterioso?”. Y empecé a hacer unas perforaciones, en las que no se veía a través porque eran pequeñas, pero la idea de que pudiera pasar luz me gustó. Hice una pieza completamente calada y me encantó. El calado fue desde las obras hechas en el torno y después caladas, construcción a mano en plancha calada, hacer unas planchas como si fuera un cuadro, en dos dimensiones, también caladas... Seguí en eso y todavía no he terminado. En la exhibición de Botello, *Miradores secretos*, una de las cosas que me llamaron mucho la atención fueron las sombras de las piezas cerradas, las sombras que iban formando en el piso. Y luego, en estas otras, cuando vi que, al pasar la luz, se formaban, del calado, unas sombras deformadas en la pared, dependiendo del ángulo de la luz, esa idea me gustó mucho y, de ahí, que muchos de los títulos lleven la palabra “sombra”. La sombra es una de las partes que me parece importante en esa obra del calado.

DES - ¿Cómo surgen los miradores?

AC - Como te decía, yo construía dentro y, al estar ahí, le puse las ventanitas –no sé por qué se las puse en lugar de puertas– y escaleras. Como nunca lo había hecho, quizás había un poco de temor al entrar en aguas en las que nunca había entrado, al nivel de sacarlo a la calle. Uno puede hacer cosas en el taller que nunca salen de ahí, no tienes que exponerte al comentario ajeno. Pero cuando tienes una obra y la sacas del taller... Tal vez era algo de eso, estaba haciendo algo distinto. Le creé esas ventanas, que estaban

arriba, y, cuando empecé a buscarle nombre –otra vez, pensando que yo estaba dentro–, a esa pieza grande que está en el Museo de la Universidad del Turabo le puse *Mirador de retos* porque nunca había hecho una obra de ese tamaño. De nuevo, vi cómo otra gente hacía ese tipo de pieza, pregunté qué había que hacer para que el barro aguantara... Y lo empecé a hacer y salió esa obra. Pero, al hacerla, tuve que paralizar el taller porque no es muy grande y necesitaba espacio para trabajar una obra de ese formato. Casi, casi tuve que sacar todo, mover la mesa al medio, etc. No he vuelto a hacer una pieza así porque, a menos que fuera para un encargo o un proyecto que tuviera grande, me paralizaría mucho el resto de mi actividad.

Cuando empecé a hacer los miradores, en ese momento en el que te digo que estaba medio perdida, hubo otras cosas que nunca me llevaron a una exposición porque no me convenció nada de lo que hice en ese proceso como para desarrollarlo. Hice un conjunto de obras, participaba en exposiciones colectivas, se exhibieron esas piezas, se vendieron algunas... pero ahí quedaron porque no la seguí trabajando como para convertirla en un cuerpo de trabajo importante. Y, en ese tiempo, decidí que quería desarrollar unos esmaltes distintos que me dieran un poco más de libertad y no tanta precisión. También hice obra para poder utilizar esos esmaltes, pero, claro, eran más bien unas superficies para usarlos. Casi todo fueron vasijas y cosas parecidas, como si fueran mi lienzo para probar y ver cómo funcionaban todas estas pinturas.

Una vez que tuve todas estas pinturas desarrolladas, fue que empezaron los miradores y las usé sobre estos. Cuando empecé a utilizar estas pinturas, también usé un poco el esgrafiado, algo más libre, aunque, otra vez, la forma perfecta, la torre derecha, todo cuadrado... Soy así. Pero, dentro de esa perfección, hay un esmalte que no es liso, no es nítido, tiene su chorreado. En algunas, comencé a usar una superficie más maltratada, algún esgrafiado, etc., y ya cuando hice esa obra había realizado otras más pequeñas, había practicado.

DES - ¿Cómo se produce el salto de las torres a los miradores que cuelgan?
AC - Cuando me fui a México, estaba sentada en el patio –el taller era un espacio muy grande, con techo de metal, abierto a los lados, con semiparedes, porque eran como unas telas en algunos sitios, y un horno de cerámica–, que era enorme y estaba lleno de esculturas. Estaba haciendo mis dibujos de lo que planeaba hacer en el taller y, en la mañana temprano y tarde en la tarde, había siempre un escándalo de pájaros. Algunos árboles tenían unos nidos que colgaban y otros que podías verlos. En algún momento, dije: “Yo podría hacer un mirador que colgara de los árboles”. Y de ahí fue

que trabajé piezas tipo torre, como los miradores anteriores, pero también miradores que colgaran de los árboles. En vez de trabajarlos en construcción con plancha, a mano, decidí usar el torno e hice, más o menos, la misma idea, aunque en el torno y colgándolos de los árboles. Así es como empiezan esos miradores.

DES - ¿Y las formas de estos miradores?

AC - Aunque la naturaleza hace cosas perfectas, también hay cosas con formas más orgánicas, un poco deformes y creo que, de ahí, es que salieron algunos de los miradores. Pero lo de México empecé, simplemente, haciendo las formas simétricas, completas, añadiéndoles pedazos, escaleras, y luego, cuando las terminaba, ya horneadas completas, las comencé a colgar por los árboles del patio. Hubo una para la que hice una estructura en madera para colgarla porque, viendo esas obras, me invitaron a participar en una exhibición. Como no podía llevarme el árbol a la sala, agarré unos troncos, hice unas estructuras y, más tarde, cuando regresé e hice otra exposición, otra vez era la sala de una galería y diseñe un arco que colgaba de la pared, como si fuera una rama, para algunas de las piezas. Luego ha ido variando porque han colgado de vigas, de la pared, del techo... Ya depende de dónde se vaya a poner la obra. En casas del viejo San Juan, tengo algunas colgadas de las vigas. Siempre trato de que su montaje tenga terminación, es decir, que cuelga del techo pero tiene su gancho de acero inoxidable, con su terminación arriba. No es un gancho cualquiera que alguien puso en el techo. Pretendo que sea agradable desde el sitio en el que cuelga la obra hasta la obra en sí.

DES - *Antes me has comentado que construyes los miradores desde el interior, ¿pero qué pasa con las escaleras? Son elementos que se muestran al exterior.*

AC - Bueno, adentro no se pueden ver. Hice unas pocas, justo antes de empezar a realizar los calados, en las que podías ver el interior. Ahí, en ese interior, había una historia de algo –cuando digo “historia”, me refiero a que algo está pasando–. De esas hice muy pocas. Había algunas en las que aparecían escaleras o ponía algo que daba una indicación. Otras eran abiertas en las que podías ver claramente que había algo dentro. Más tarde, hice unas vasijas abiertas con una tapa y un hueco, y que podías mirar y había algo en el interior. Empecé a hacer esa cosa de que podías mirar al interior de la vasija. No hice muchas, no sé por qué. Hice una serie y luego pasé a lo del calado. Me enamoré de eso y aquella historia no la seguí.

DES - *Háblame de la obra que habías llevado a cabo y que, finalmente, no pudiste exponer de manera individual.*

AC - Ahí me doy cuenta de ver el interior. Empiezo a abrir los interiores, a mostrar historias, escenas, que pasan adentro, que tienen algún significado. Me invitan a una exposición y hago una con un tema en el que uno mira adentro y se encuentra algo. Y comienzo a realizar eso abriendo la obra al exterior, o sea, a poder uno ver lo que está dentro. Entonces, cuando veo lo del calado, digo: "Pues vamos a abrírnos por completo para que no me digan que no quiero enseñar lo que está dentro". De ahí, cuando empiezo a abrir completo, me doy cuenta de que se confunde el interior con el exterior, las sombras que se forman, las luces... Y me enamoro de la idea de que puedo ver a través, de lo que forma la pieza sola junto a la luz, y continúo en ese desarrollo. Porque cuando tú ves a través de algo, como es redondo, la vista entra y sale de la pieza, y eso me gustaba, aparte de lo que creaba, cómo pintaba sola, cómo la luz y la pieza en interacción hacían su propia obra. En esto es que sigue mi obra y, hasta cierto punto, ¿qué puedo hacer para manipular y tener algo que ver con eso que está pasando? En un principio, las cosas ocurren por accidente en algunos casos, como fue en las sombras proyectadas en *Miradores al vuelo* –eso no lo había calculado al montar–, pero, cuando lo vi, me gustó y quise seguir desarrollándolo. Así que quiero ver qué puedo hacer para que la obra no solo pinte la pared, sino que pueda pintar algo que, para mí, tenga más sentido. Ahí es donde estoy ahora.

DES - ¿Y cuándo harás tu próxima individual?

AC - Bien pronto. Tengo muchas ideas, tengo cosas desarrolladas que he hecho, pero no tengo un cuerpo de trabajo como para hacer la exposición todavía.

DES - ¿Normalmente realizas un boceto en papel de la obra que harás luego en barro?

AC - Sí. Cuando uno empieza a trabajar, primero hay una idea en la cabeza. Luego, aunque sea en unas pocas líneas, no en un boceto detallado, está esa idea para tenerla como un pensamiento para que no se olvide lo que tengo en mente, como unas notas. Así, siempre hago unos dibujos. Y, de ahí, esa idea, ese dibujo, dejo que crezca, que tome su forma en el proceso y una cosa lleva a la otra, y se va formando el cuerpo de trabajo. Yo no pienso todas las obras una a una, sino que una me lleva a la otra, y hay accidentes que te llevan a otras, comentarios que puede decir alguien que no tienen que ver con nada pero que te conducen a un pensamiento y te llevan a otra idea.

DES - ¿Qué criterios sigues a la hora de usar determinados esmaltes y engobes?

AC - En términos generales, hay veces que tengo la idea clara de lo que

quiero. Antes siempre usaba el mismo barro, de color blanco y que pintaba, pero con el tiempo he utilizado colores de barro, es decir, barro rojo, barro con arena, barro en negro, negros con arena. O, de alguna manera, crear una textura fuerte para que entonces la pintura que use no sea necesariamente esmalte.

En un momento dado, todo lo que pintaba era con esmalte. Luego fui uniendo esmalte con no esmalte, etc. Y ahora estoy en la etapa en la que uso igual un barro que ya el color en sí es suficiente, que quizás si le pongo algún tipo de esmalte sea más como un sellador que como color...

Yo me considero ceramista. Y, tal vez, como ceramista, aunque no tengo nada en contra de los materiales no cerámicos, me parece fantástica la idea de que uno pueda pintar una pieza, o hacer una pieza, y que 5000 años más tarde alguien la pueda excavar y pueda encontrar cómo yo la hice. Un pintor me dijo una vez que era una pretenciosa. Pero no se trata de eso, es el medio, que es así, que me da esa posibilidad de hacer una cosa tan permanente. Tengo cosas escritas y me acuerdo de que una de las cosas que me encanta de la cerámica es eso mismo: las cosas opuestas que tiene el medio, es decir, es bien frágil y uno puede hacer una obra, terminarla completa, y, en segundos, desaparece si se cae al piso. Y, al otro lado, podemos encontrar todavía piezas en cerámica que son milenarias. Para mí, eso es maravilloso y es el valor que tiene la cerámica.

Me gusta utilizar materiales cerámicos que son permanentes. La obra no se va a despintar, la puedes poner al sol y ese va a ser el color hoy y dentro de cincuenta años, quizás de cien.

DES - *¿Cuándo comienzas a formar parte de Casa Candina?*

AC -Empiezo en Casa Candina durante la segunda parte de agosto de 1984. Ahí tomo clases, soy estudiante. En dos años, como era muy persistente, me invitan a tomar parte de una exhibición con una pieza. Después, sigo trabajando, más tarde me invitan a ser parte de Botello a través de Casa Candina, entonces empiezo a participar más de corrido en Candina, en todas estas exhibiciones que hablamos anteriormente. Cuando participaba en las colectivas de Casa Candina, siempre era de las que ayudaba con todo, tenía una disposición de colaborar. Tengo mi exposición en 1991 y, hasta ese momento, estaba tomando parte de Candina de forma voluntaria, sin ningún interés particular más que aprender a cómo funcionaban las cosas, cómo se hace una exposición, las invitaciones... haciendo yo la parte gráfica. De este modo, a principios de 1992, me invitan a formar parte de Casa Candina como

parte de la junta de directores. Desde entonces, continuamos trabajando. Aparte, me gustaba trabajar con el grupo porque era un grupo donde todo el mundo trabajaba, todo el mundo colaboraba, todo el mundo aportaba. No había egos, todos eran indios y jefes a la vez porque había opiniones fuertes en algunas cosas, y se volvían jefes, pero no jefe de mandar, sino que cada uno tomaba la batuta en lo que hacía falta en ese momento. Quizás eso me llamó la atención porque era lindo trabajar con un grupo que me trataba como otro de ellos.

DES - *¿Cómo afrontáis el cierre de la sede de Casa Candina en 1992?*

AC - Con mucho dolor porque era una segunda casa. No dormíamos ahí, pero casi. Era como una extensión de la casa de todos nosotros y de mucha otra gente. No fue solamente un centro de cerámica, sino un centro cultural. Se daban teatros, recaudaciones de fondos para distintas cosas, se celebraban muchos eventos relacionados con la cultura.

Las razones fueron siempre ajenas a nuestra voluntad. Se trató, con mucha energía, de conseguir otro local para poder abrir, pero no se consiguió una renta que se pudiera pagar y un espacio lo suficientemente grande para poder hacer lo que se tenía en mente. Y, aunque fue una decisión difícil, no perdimos el impulso de seguir haciendo cosas. Lo que se hizo en muchas ocasiones fue buscar sitios donde tener las exhibiciones que se hubiesen realizado en Casa Candina. Se dieron cosas en el Turabo; una exhibición, en 1993, de la vasija; se hicieron cosas en el Museo de Arte e Historia; en el Centro Europa tenían un espacio para exposiciones y se tuvieron cosas allí; el Museo de Arte Contemporáneo nos acogió para las bienales; a raíz de las bienales se organizaron otras cosas... Por falta de casa, el grupo no se detuvo, siguió organizando y colaborando con otras instituciones para cosas distintas: organizaciones de otras exposiciones, colaboró para hacer posible el libro de Torres Martinó con la Hermandad de Artistas Gráficos... O sea, no solamente cerámica, aunque, mayormente, el interés es promover la cerámica, pero, en otros eventos culturales en los que pudiéramos colaborar, se siguió haciendo.

El cierre fue duro. Pero nos acostumbramos a la idea de que no nos moríamos sin tener una casa, que podíamos seguir sobreviviendo sin ella. En el taller de Toni Hambleton, en Cayey, se dieron talleres. No era necesariamente Casa Candina porque Candina no era quien organizaba, pero sí había el *feeling* de Casa Candina. Casi siempre, íbamos todos, aunque no participáramos en el taller, a escuchar, a asistir como apoyo moral. A raíz de las bienales, se dieron talleres en Sagrado Corazón; se

organizaron los intercambios, que fueron muestras internacionales. Vimos que nos podíamos mantener activos, aunque no tuviéramos sede. Sin casa, claro, la casa de alguien servía de “pequeña Casa Candina” para recoger obra o hacer lo que sea.

DES - *En los primeros folletos de exposiciones colectivas, se habla del grupo En-torno. ¿Ese grupo existió como tal?*

AC - Con este grupo tuvimos una primera exhibición. Éramos todos estudiantes de Bernardo. Creo que el único que sigue torneando hoy es Raúl Cintrón porque varios no continuaron en la cerámica. Eran arquitectos, médicos... y, eventualmente, no siguieron. Por un tiempo, siguió Alfredo Santiago, aunque hace años que no oigo nada de él. El grupo estaba compuesto, básicamente, por estudiantes. Hicimos una exhibición en Candina, luego otra en Bayamón. Nos mantuvimos juntos mientras todos trabajábamos la cerámica, pero, después de un tiempo, el grupo se desintegró porque se siguieron distintos caminos. Alfredo Santiago, Raúl Cintrón y yo nos quedamos trabajando, aunque Alfredo no sé dónde está ahora. Fue lindo porque éramos un grupo con un interés particular por el torno. Éramos ceramistas que únicamente trabajábamos el torno.

DES - *¿Y este tipo de piezas? ¿Cómo es que le incorporas estos elementos puntiagudos?*

AC - Otra vez es todo gráfico porque eso es sacar las flechas, que estaban pintadas en el plano, a la tridimensionalidad. Como en los cuadros de Mondrian, es un pliego de un periódico o de una revista. Hay una obra que participó en 1989, en la Bienal –que fue mención de honor–, y que también tiene esos picos. Hubo gente que dijo que eran agresivas, pero yo no pensé en nada de eso. Yo lo veo como algo gráfico.

En mi primer catálogo, yo decía que sacaba las ideas de ver cosas. No miraba únicamente cerámica, sino también libros, revistas de moda, arquitectura, cualquier cosa que me cayera en la mano, y que me daban ideas porque es gráfica. Todo es lo mismo, el arte está en todas partes, en las matas, en los edificios, en las formas que tú ves cuando sacas una fotografía y tienes una composición. Lo miraba todo de esa manera y ahí buscaba formas que luego traducía al torno, al barro.

DES - *¿Y estas obras, anteriores a tu primera exposición individual, en las que añades otros elementos además del barro?*

AC - En lo que uno aprende a utilizar el torno, hay una fuerza física que debes hacer. Y si quieres seguir creciendo, no tomas un trozo de barro

enorme, sino uno que puedas manejar y, sobre eso, sigues añadiendo y creciendo la pieza, o haces una forma, le añades, torneas otra parte... Puedes tener un cilindro enorme sin tornearlo de una vez, sino que torneas un pedazo de ese cilindro, otro pedazo, otro pedazo, y los vas uniendo. Yo empecé a hacer eso mismo, pero luego me gustó la idea de separar esas formas por dos razones: para poder crecer y para que me entrara en el horno porque el tamaño de este puede ser una limitación. Con este pensamiento, empecé a hacer formas, las dividía, y me di cuenta de que eran esculturas. Las podía hacer más altas, más transportables. Comencé a hacerla en pedazos porque, si había necesidad, las podía desenroscar y armar. Ahí es que empecé a ver que podía incorporar un aro en madera, un tornillo que atravesara toda la pieza para convertirla en una y mantenerla firme. Buscando cómo crecer fui añadiendo estos pedazos de otros materiales.

DES - ¿Cuándo se incorpora Miguel Ángel Maravic a Casa Candina?

AC - Fue justo después del proyecto de arte público. Había estado trabajando y compartiendo con Bernardo y Susana, que lo habían conocido un poco más. También estuvo montando con nosotros en el Parque. Hacía mucho tiempo que todos habían pensado que había que buscar a alguien que fuera mi mano derecha porque se estaban poniendo viejos. Y, en un momento dado, Bernardo y Susana piensan que Miguel Ángel puede ser un buen recurso para eso, lo plantean y todo el mundo estuvo de acuerdo, por lo que se incorpora al grupo.

Desgraciadamente, no hemos planeado muchas cosas después de ese proyecto de arte público. Creo que ha sido un poco por todo este proceso económico que está pasando el país, por el que conseguir 4 pesos para hacer cualquier cosa ha sido complicado y muchas actividades culturales han sido difíciles. El último proyecto grande que tuvimos como grupo fue hacer la página web. El proyecto de arte público fue hasta 2009 porque tuvo dos partes, pero después de eso no hemos hecho ninguna exhibición grande que realmente hayamos organizado nosotros. Hemos hecho colaboraciones en las que él ha participado, pero no hemos tenido cosas que hayamos organizado 100% nosotros. Por eso, no ha tenido la oportunidad de ser mi mano derecha completa en cuanto a la organización.

DES - ¿Te has planteado en alguna ocasión hacer arte público?

AC - He presentado en dos ocasiones, nunca en cerámica. Presenté para hacer una obra en piedra, que ya tenía concertado con una marmolera que cerró años más tarde, pero no se dio. La propuesta era para la ventana al

mar donde, supuestamente, según el plano que me habían entregado, había un bosquecito de árboles –que nunca lo vi–. Eran medio miradores, pero en piedra. Y no fue aceptada.

Luego, en Ponce, un arquitecto que estaba trabajando con el municipio hizo una propuesta para realizar una serie de estructuras para la avenida de las Américas, para la cuadra vecina al Museo, y para otro punto más en Ponce. Mi propuesta era para la cuadra del Museo, ponerle una cosa en la isleta. Era una pieza en metal, corten, calada. Y tampoco se dio. Este proyecto era como una propuesta de este arquitecto al municipio, pero quedó en nada.

Cualquier propuesta después de 2008 estaba medio en cuerda floja por la cosa de la economía. Y, aunque se han dado cosas, no han sido muchas de arte público.

DES - *Bueno, después del programa que llevó a cabo Sila Calderón...*

AC - Pienso que realmente creó interés porque también está lo del río Cagüitas y se han hecho otras cosas de arte público. Pero, claro, la economía no ayuda a que los alcaldes y los gestores puedan invertir en eso.

Creo que la gestión de arte público de Sila fue muy buena porque la gente ya vio la posibilidad de eso. Y no solamente el público que lo ve, sino los artistas que se presentaron.

Me gustaría mucho volver a hacer un proyecto como el del Parque, en el que sean varios artistas que puedan presentar una obra, que sea algo en conjunto. Primero, porque se le da oportunidad a mucha gente, y, también, porque para conseguir los fondos los responsables ven eso con mejores ojos, más atractivo.

DES - *En la Laguna del Condado, ¿quién diseña el conjunto?*

AC - El diseño lo hizo el arquitecto Coleman-Davis. Él tuvo ese proyecto bajo una gobernación, se cayó porque cambió el gobierno, tuvo que volver a presentar todo y, entonces, hay un porcentaje que tiene que ser arte público y él ya, de la primera vez, tenía una idea de que quería hacer algo con cerámica. Al hacer la segunda propuesta, que tuvo que cambiar el diseño, es que él hace esta pared y, en conjunto con Casa Candina, surge esa idea porque él pensó en que fuera de nosotros o de algunos de nosotros, pero no en todos esos artistas. Entonces, en un momento dado, se plantea hacer una galería al aire libre.

DES - ¿Qué criterio se sigue a la hora de elegir a los artistas participantes?

AC - Fue sencillo, aunque mucha gente no estuvo muy de acuerdo. Pensamos que si íbamos a poner a alguien en esa pared, que fuera alguien que tuviera trayectoria y que llevara trabajando en la cerámica, corridos, muchos años. Y ahí fue que hicimos un escogido. Dentro de ese escogido, hubo gente que no pudo participar porque no estaban disponibles. Pero lo que buscábamos era gente que fuera representativa de la cerámica de Puerto Rico, básicamente. Eso y artistas que no llevaran tanto tiempo, pero que tuvieran una carrera muy sólida en ese poco tiempo. Así entran Cristina Córdova, Jeannine Marchand y Cecil Molina, que, siendo artistas jóvenes, no tenían una trayectoria larga y sólida, y, en poco tiempo, muy fuerte. Se incluye a ellos y a otro muchacho, Iván Carmona –que, después, se fue a estudiar para sacar un grado en cerámica–. Estos son los cuatro más jóvenes. No quiere decir que sean los únicos que están trabajando cerámica en la isla, pero sí una representación de los ceramistas de Puerto Rico.

**ENTREVISTA CON AILEEN CASTAÑEDA,
SUSANA ESPINOSA Y TONI HAMBLETON**

16 de noviembre de 2009

Domicilio de una de las Artistas

DES - *¿Qué influencias, locales o foráneas, había en Puerto Rico en los años 50 en el mundo de la cerámica?*

TH - En esa época el Instituto de Cultura trae a Puerto Rico a un tornero cubano, que estaba en la República Dominicana para que hiciera reproducciones de cerámica taína y a entrenar artesanos de cerámica.

SE - Él venía de República Dominicana porque el gobierno le había contratado al Sr. Leal para que estableciera una estructura de artesanía con símbolos indígenas para algún tipo de actividad política internacional que se celebró allí. Luego de esto es que lo contrata ICP, parece habiendo visto sus logros en la isla vecina.

TH - Y luego estuvo aquí Hal Lasky en la Puerto Rican Pottery. Él era de Nueva York, y había estado preso 4 años por estar en contra de la guerra. Se formó como ceramista en varias universidades y su cerámica en la fábrica, aunque eran formas utilitarias hechas con un molde, se terminaban a mano dentro de un estilo y se le daba hasta cierto punto de individualidad, en fin eran piezas artesanales.

DES - *¿Y más adelante, ya en la década de los 60, dónde se podía aprender cerámica en Puerto Rico?*

AC - En la Universidad de Puerto Rico estaban los Talleres de Bellos Oficios, adscritos al departamento de Bellas Artes y allí se daba clases de cerámica con el profesor D'Alzina. Era un hombre con una formación muy amplia, pues no sólo conocía la cerámica sino otros medios. Se comentaba que su enseñanza técnica era muy respetable, aunque no era abierto a la cerámica creativa. Jaime Suárez llegó a tomar clases con él.

SE - A finales de los 60 y después de D'Alzina, dirigió Bellos Oficios la doctora Stahl y en esa época daba las clases de cerámica Gerry Saint Germain. También dio clases de torno Agapito Sánchez, que más bien era alfarería porque enseñaba a repetir una misma forma, básicamente utilitaria.

DES - *¿Dónde comprabais los materiales para trabajar la cerámica antes del boom de los talleres?*

AC - Estaba la Casa del Barro, una tienda regentada por un americano que se llamaba Jesse Cohn. En esa tienda se vendía todo tipo de materiales de

cerámica: barro, barro líquido, moldes, platos u otras cosas ya hechas para pintar, esmaltes, hornos, tornos, etc, todo de la marca más conocida en los EE. UU que eran lo productos Duncan. Este hombre fue representante de esos productos y para poder vender mejor los materiales que traía, el señor Cohn comenzó a ofrecer talleres cortos de como utilizar los productos que el vendía.

DES - *Maribel me comentó la influencia en el taller de Caparra de Ginny Figueras.*

SE - Ginny era una mujer americana que llegó a Puerto Rico porque se casó con un médico puertorriqueño. En Estados Unidos ella estudió cerámica, aunque no sé exactamente que formación tenía. A finales de los '60 ella daba clases de cerámica en un colegio de San Juan, St. John, además de las clases que ofrecía en su casa cerca de donde vivían Jaime y Maribel. Ginny daba clases usando moldes y construcción a mano, hacía moldes y pintaba.

TH - Ella le daba clase a niños y a adultos. Entre los niños estuvo mi hija Toñita, y entre los adultos estuvimos Maribel Suárez y yo. Ginny era una mujer que contagiaba mucho entusiasmo y amor por la cerámica. Lo que más se veía en esa época era la cerámica de molde pintada con esmaltes de Duncan, pero que ella enseñaba otras cosas también. Ginny compartía con Hal Lasky, el de Puerto Rican Pottery, la pasión por la cerámica.

DES - *¿La tienda de Bill Boydston qué supuso para los ceramistas?*

SE - Bill Boydston fue mi conexión para el proyecto del Caribe Hilton. Era un diseñador americano de primera línea, que tenía una tienda que se llamó ETC donde vendía muebles, objetos de cerámica de conocidos ceramistas y diseñadores, algunos más conocidos que otros, pero todo espectacular. Boydston diseñó lugares públicos y privados entre ellos el estuvo encargado de diseñar los interiores completos del Caribe Hilton.

AC - La tienda no tuvo nunca competencia, ni ha existido nunca más una tienda de ese nivel en Puerto Rico. Que yo sepa la única ceramista en Puerto Rico a quien Boydston le comisionó fue a Susana y no sé si a Jaime. Boydston fue el único que mantuvo a Puerto Rico al tanto de lo que estaba pasando en el mundo de diseño a nivel mundial.

Después estuvieron Los Bohíos, que fue una fábrica de cerámica española que producía más en torno que como artesanía. Vendía barro, piezas en bizcocho para pintar o quemaba piezas a otros. Empezaron en los años 60 y estuvieron activos hasta hace poco en el municipio de Río Grande, al este de San Juan.

ENTREVISTA A LORRAINE DE CASTRO**22 de septiembre de 2013****Kasalta (San Juan, Puerto Rico)**

DES - *Cuéntame cuándo fue tu primer contacto con la cerámica.*

LdC - Fue en 1972-1973, en un curso de cerámica que tomé en la Universidad de Puerto Rico con el profesor Ismael D'Alzina, español, vía Cuba, que vino a Puerto Rico, traído por mi abuelo, a raíz de la construcción que se estaba haciendo de la Puerto Rican Reconstruction Administration para la construcción de la Casa de España. Este era un artesano entrenado en España, era un experto, y hacía de todo: hierro forjado, cuero, marquetería y cerámica. Claro, yo no conocí a mi abuelo, él murió temprano, en 1936, pero desde entonces ya estaba D'Alzina. Él fundó en la Universidad de Puerto Rico el Taller de Bellos Oficios.

Ya para 1973, cuando empecé en la Universidad, acababa de fundarse el Taller. Estaba, precisamente, al lado del Museo de Historia, Antropología y Arte, y tomé mis primeros cursos. El enfoque era hacia el torno, así que lo trabajé más o menos. Tenía también allí una escuela de diseño, pero no me atrajo. Entiendo su mentalidad. Quería que surgieran unos temas que tuvieran que ver con, vamos a decir, la tradición histórica de Puerto Rico. Pero los dibujos que estaba haciendo eran al estilo español y las mujeres que pintaba parecían paisanas españolas, y a mí no me apelaba porque no me parecía que fueran puertorriqueñas, ya que estas no se vestían con mantillas. Era muy bonito, pero no me apeló. Entonces paré ahí.

DES - *¿En que fueron tus estudios universitarios?*

LdC - Mi bachillerato fue en escultura. Tuve mis profesores como la señora Luisa Géigel. Y, en el proceso de mi matrimonio, tuve mis hijos y tuve que dejar la universidad mientras los criaba. También, en ese tiempo me enfermé y tuve que dejar de hacer de todo, y mi mamá me ayudó para cuidarme a mí y a mis hijos, así que fui a vivir a su casa. Eso fue en Caparra. Mi mamá, en ese entonces, estaba tomando clases de cerámica con la mamá de Jaime, doña Maribel, y me dijo un día: "Vente, acompáñame". Fui con ella a donde doña Maribel daba sus clases, me senté allí y volví a lo mismo porque su clase era de pintar sobre piezas hechas en molde. Mi mamá hizo un gato, un árbol de Navidad, y qué sé yo. Yo estudiaba escultura y a mí eso no me apelaba. Entonces Maribel me dijo: "Mira, Jaime acaba de llegar, está ahí al lado y anda haciendo sus cosas de loquera". Le respondí: "Ah, pues déjame ir a saludarlo". Veo a Jaime y está trabajando en torno. Le dije: "Caramba, Jaime, yo cogí clases de torno con D'Alzina". Y me dijo: "Pues

mira, siéntate ahí”. Mientras yo jugaba con el torno, veo que él coge el barro y se pone a hacer otras cosas. Le pregunté: “¿Y eso que estás haciendo?”. Y me respondió: “Bueno, es que también puedes hacer cerámica manual”. Había unas técnicas que yo no conocía. Ahí, con Jaime, me puse a trabajar. Me dijo: “Tengo un grupo de unas señoras que también estaban con mami y quieren trabajar a mano, así que, si quieres, ve”. Empecé a ir a la casa de Jaime a trabajar el barro de forma manual.

Surge Estudio Caparra y empezamos a exhibir. Doña Maribel era una mujer con muchas conexiones, Jaime es un hombre con mucha fuerza, muy inventivo. Cuando en esta época estoy criando, el tiempo que tengo es limitado y es solamente de noche. Me ocupaba de la familia y, cuando podía, me escapaba para trabajar lo mío. Fue así como empecé.

DES - *¿Cuál era la misión de Estudio Caparra? ¿Teníais una galería, simplemente exponíais piezas...?*

LdC - Al principio, no. Surge que, entre los que tomaban cursos, había arquitectos, dueños de negocios, abogados, contables... Toda clase de personas que venían a juntarse, a trabajar en algo que les llenaba. Tocar el barro era algo que nos apasionaba a todos. Llegamos a identificarnos como personas que queríamos que el barro se viera. Estábamos rechazando, consciente o inconscientemente, a la cerámica de hobby que estaba haciendo doña Maribel. Y, al rato, la trajimos también a ella para que trabajara a mano. No es que fuera uno mejor que el otro, es que era otra manera de ver. Mi mamá, que había estado trabajando con moldes, se unió al grupo y también trabajó manualmente el barro de forma escultórica y expresiva. Pero, aún así, ella siguió reuniéndose con personas como Ginny Figueras, mujeres americanas y esposas de soldados que estaban estacionados en la base de Buchanan. Ellas trajeron el *hobby ceramics* de Estados Unidos: se juntaban, hacían piezas de molde, las pintaban y crearon la Asociación de Cerámica Artística. Y, como tal, competían en exposiciones y certámenes del Instituto de Cultura Puertorriqueña, llevándose premios y qué sé yo qué.

Nosotros, en el Estudio Caparra –que no se llamaba así, sino que surgió: como estábamos en el estudio de Jaime y era en Caparra, eventualmente, empezamos a decirle “Estudio Caparra” – decidimos un día que íbamos a llevar piezas. Yo llevé piezas hasta de mis hijos, que habían hecho conmigo en mi casa. Mis hijos ganaron premios, yo gané premios, nos llevamos todos los premios. Los de la Cerámica Artística se pusieron furiosos con nosotros en ese sentido. Nos dijeron: “¿Pero qué es lo que ustedes están haciendo?”. “Bueno, pues, esto es manual, no de molde”. No se les había ocurrido que

podían trabajar con barro sólido en lugar de con barro líquido, y la visión artesanal del uso del torno era muy limitante porque todo lo que hacían en el torno era circular y, casi siempre, de utilidad. Es que estaban haciendo algo que vas a utilizar, con lo cual ya de por sí te limita porque si lo vas a usar, por ejemplo, como una taza, lo tienes que levantar, que te caiga bien a la boca, que el mango se aguante. Mientras que las piezas que hacíamos a mano eran para que no se pudieran usar. O te gustan o no te gustan, o las pones o no las pones, las quieres o no las quieres, pero no es porque te va a llenar una necesidad en la casa. A veces, algunas de las que estaban en el grupo, intencionalmente, hacían piezas que parecían que eran para uso utilitario, pero las hacían inutilizables por el peso, porque las llenaban adentro con otras cosas.

DES - *¿Cómo fueron estos tiempos?*

LdC- Fue un tiempo de mucha ebullición, más que nada, mucha exploración. Mi mamá era una que se pasaba viajando porque tenía una agencia y, cada vez que viajaba, traía libros o cogía algún curso en Estados Unidos, donde estaba haciendo cerámica manual. Ella fue la primera que tomó los cursos de *raku* y nos trajo el libro, por lo que empezamos todos. Llegamos a hacer piezas poniéndolas en carbón, soplándole en un *barbecue*... Después las pusimos en el piso, en casa de Jaime. Doña Maribel salía gritando: "Miren, me están ahogando de humo...". Pero la pasamos tan bien, fue un tiempo bien hermoso porque formamos un grupo muy cohesivo, de mucha inquietud, mucha experimentación, muchas piezas rotas, adefesios que quedaban... Aprendimos mucho.

Dentro de ese grupo, había esta pareja que tenían un jardín en las afueras de San Juan y nos ofrecieron un espacio para hacer exposiciones. Hicimos dos o tres, no me acuerdo cuántas fueron. Era "Estudio Caparra en el Jardín de San Juan". No conservo unos folletitos que se hicieron. También hubo una para Navidad. Todos llevamos cosas.

DES - *¿Cómo eran las piezas que realizabas para ese entonces?*

LdC - Por aquel entonces, yo estaba haciendo piezas al estilo de todo el mundo, o sea, eran vasijas o cilindros, y alguna que otra figurita. Pero mi preocupación era la figura humana. Ya había hecho, como primera pieza en sogá, una figura de una mujer gruesa, que era mi abuela. Me quedé con eso, pero fue una cosa que me tomó corrido, que no dejé de trabajarla porque tenía que terminarla y, de hecho, esa noche mi marido me vino a buscar a casa de Jaime, furioso, porque decía que qué hacía que no llegaba a la casa. Le dije: "Esta hora de la noche es mía porque soy bruja. La noche es de ellas."

Te vas a dormir y me dejas quieta”. Trabajando un día, haciendo piezas para quemar en *raku*, estaba haciendo una forma de cilindro metiendo la mano por dentro, estirando el barro para darle forma de mujer, creando una sirena. Eran unas formas alargadas con huecos arriba y abajo para que fuera fácil que se calentara ligero y cogiera el *raku*, los colores. Seguí haciendo esto y, hasta aquel momento que las estaba estirando tanto que la pieza no se mantuvo y se sentó. Me gustó y empecé a hacer las figuras sentadas. Les llamé las “Doñas”. Y ahí comencé a asociar con mi situación personal: el estar acongojada con la tarea de ser madre, esposa, ama de casa y atender a todo esto, el rol que me hacían jugar en la sociedad como mujer, la Madre Tierra, la mamá de todo el mundo, resolviéndole problemas a todo el mundo. Y mi idea de que el barro quería que se viera barro. Entonces empecé a empujar el barro hacia afuera, dejar que se vieran las grietas, surgieron las figuras de mujeres abultadas con desgarros en la piel porque no quieren tener ese peso encima, buscando lo espiritual. De ahí surgieron las “Doñas”.

DES - *¿Qué cambio hay de Estudio Caparra a Galería Manos?*

LdC - Doña Maribel y Jaime hicieron contacto con este señor que era el *manager* del Condado Convention Center. Él vino a donde Jaime y se unió al grupo, comenzó a coger cerámica. ¿Cómo llegó? No lo sé, pero Jag Mehta se permitió darle un espacio a Maribel –los que firmaron fueron Maribel y Jaime– para poner allí una galería donde pudiéramos tener nuestras piezas. El grupo se juntó, nos reunimos, decidimos y asumimos el compromiso de que cada uno de nosotros, en un momento dado, iba a ayudar a cuidar la galería. Se le puso el nombre de Manos porque queríamos, precisamente, enfatizar el hecho de que eran piezas a mano y que el barro lo estábamos dejando que se viera que era a mano. La idea no era pulir, pulir, pulir, hasta que no se viera que “yo pasé por ahí”. Mi trabajo es bastante expresionista en ese sentido, pero eso no quita que dentro del grupo hubiera personas que sí trabajaban el barro de manera que lo que querían destacar eran formas geométricas, puras, limpias, destacando la superficie cerámica usando esmaltes u óxidos. Así, se llamó Galería Manos y entonces pasamos a llamarnos el Grupo Manos.

DES - *¿Cómo fueron esas primeras exposiciones?*

LdC - Empezamos a hacer exposiciones. Quien controlaba era Jaime, siempre fue el motor. Él comenzó a darnos unas tareas, o sea, “esta exposición va a ser *Barro y algo más*, o *Raku...*”. Así, trabajábamos con un tema, digamos, un pie forzado. Eventualmente, el grupo, como era trabajo artesanal, manual, trató de incorporar personas que tuvieran otra manera de acercarse al barro. En ese entonces llegó Balossi, que trabajaba metal, y empezó a combinar

metal con barro; Ana Delia Rivera, que trabajaba en una maquinaria cafetalera e hizo unas piezas fabulosas que ganaron premios en Faenza; Jerry Saint Germain, que era ceramista, y su esposa Leticia, que era tejedora, combinaron el barro con tejido. Hicieron piezas donde integraban el barro y ella lo interpretaba con tejidos. También, personas que eran arquitectos, su acercamiento al barro era bien preciso. Antonio Miró, por ejemplo, para hacer una pieza aquello era una maqueta. Era completamente lo opuesto a Jaime y a mí, que éramos más expresivos. Jaime tiraba el barro contra el piso, bailaba alrededor, lo cortaba, lo mordía, lo dejaba fuera. Yo lo estiraba.

En ese tiempo, se acercó a nosotros Susana Espinosa. Había servido de jurado en las exposiciones del Instituto de Cultura –gracias a ella creo que fue que nos dieron todos los premios–. Su preparación era en Argentina, su visión de la cerámica era más europea, y había estado trabajando hacia la industria. Era una ceramista profesional, lo que ninguno de nosotros éramos. Ella trabajaba para vender y tenía piezas que vendía, en aquel entonces, en el aeropuerto, y había sido comisionada para hacer murales en el Caribe Hilton. Empezó a trabajar también de forma expresiva. Hacía platos, tazas, vajillas, murales. Y comenzó a trabajar la figura de forma más expresiva. Sus trabajos eran de alta temperatura. Nosotros, mayormente, trabajábamos baja temperatura. Los trabajos de ella nos introdujeron a la alta temperatura, que daba una apariencia al barro mucho más profunda, a la superficie, porque el color se funde mejor a la pieza. Algunos de nosotros empezamos a experimentar con eso.

Cuando mi mamá viajaba, venía con estas ideas. Por ejemplo, nos dijo: “Ah, es que podemos hacer esto dentro del mismo horno eléctrico sin tener que pasar por el *raku*”. Poníamos la pieza dentro del horno con material orgánico. Hubo algunos que exploraron eso. Yo llegué a hacer algunas de las “Doñas” de esa manera y quedaron unas cosas fabulosas, pero, claro, al horno no le gusta eso mucho, los hornos se dañan y es peligroso porque si sacas piezas con tenazas de un horno eléctrico puedes tocar con el metal y ahí te quedas. Se hicieron unas exploraciones, algunos las siguieron realizando y otros no.

Mientras tanto, Ismael D’Alzina sigue con su taller, dando sus clases, y su asistente, Agapito Sánchez, era un hombre humilde que le ayudaba porque D’Alzina usaba barro del país. Ellos iban a buscar barro. Nosotros ordenábamos el barro en Estados Unidos, estábamos trabajando con barro gringo. Como éramos nosotros, lo colonizábamos, estaba colonizado, hicimos “puertorro” dándole nuestro toque, pero era barro gringo. Venía

de California. No te creas que era fácil porque costaba mucho. D'Alzina preparaba barro y, por supuesto, era un barro que había que mezclarlo, hacerle las pruebas... Era un artesano de verdad. Lo dejaba envejecer por seis meses, siete meses, y ese era el que usaba en las clases. Mientras tenía ese acá, estaba envejeciendo otro, es decir, era algo constante. Y Agapito empezó a experimentar con la técnica que te comenté antes y sacó unas piezas que todos quedamos fascinados con él. También fue miembro del Grupo Manos. Fueron mucha gente de diferentes partes, de diferentes áreas, que empezaron a trabajar el barro de manera personal y expresiva, no necesariamente piezas de utilidad para vender, sino más como una manera de expresar inquietudes.

Una de las cosas que hicimos, en uno de los certámenes del Instituto de Cultura, fue una demostración de *raku*. Porque estábamos viendo que el Instituto de Cultura Puertorriqueña estaba ahogando a los artesanos, no les permitía ser expresivos. Estaban siendo obligados a tener que crear piezas de cerámica imitando las piezas indígenas y había mucha frustración. Cuando vieron lo que estábamos haciendo, se nos acercaron muchos de ellos. Tenían miedo porque, claro, vender a través de estas ferias era su sustento, de modo que si se salían de esos parámetros el Instituto no les podría permitir exhibir. Esto era por invitación. Pero no había quien parase la ola. Al hacer esa exhibición de *raku*, en Plaza Las Américas, por ejemplo, había una semana de las artes, y muchos de los que estábamos trabajando en Manos empezamos a exhibir en la Galería Botello, que Maud Duquella tenía allí, y vendíamos a través de ella. Maud nos pidió que en esa semana de las artes diéramos una demostración, charlas, mesas abiertas. Así, en más de una ocasión, en diferentes años, fuimos y trabajábamos la cerámica frente a las personas. Como había también artesanos exhibiendo, pues vieron a artesanos trabajar la cerámica, interpretando los reyes magos, los santos, paisajes, haciendo placas... Temas tradicionales, pero ya no imitando, sino creando. Y ahora mismo hay una gran cantidad de personas trabajando, no solo la cerámica, sino la madera, de una manera artística.

DES - *¿Desde cuándo estuviste en Manos?*

LdC - De Manos estuvimos desde 1977 hasta 1979–1980. En 1980–1981, fue la exposición en Estados Unidos, en Springfield. Vino este muchacho del Museo de Springfield, Richard, empató con Jaime, hubo mucho racor entre ellos e hicimos demostraciones allí, en una escuela pública, se dieron charlas, etc. A raíz de esta exposición, cuando volvimos a San Juan, Jaime, Susana, Bernardo y Toni nos anunciaron que iban a abrir una escuela. Y ahí se acabó Manos. Ellos abrieron Casa Candina, por supuesto estábamos

invitados a exhibir, aunque mis piezas las estaba llevando a la Galería Botello. De las personas que quedaron fuera de Casa Candina, siguieron trabajando solo unos pocos. Al no estar Jaime de cabeza, muchos perdieron la motivación, eran personas que no tenían una necesidad artística. Jerry y Leticia trabajaron desde su casa haciendo cerámica, mandando piezas a exposiciones y vendiendo; yo, en mi casa, trabajando; Sylvia Blanco, John Balossi; Cordelia Buitrago estuvo un tiempo trabajando; Dhara Rivera se fue de Puerto Rico, estuvo un tiempo fuera y volvió, pero no sé qué pasó con ella; Ana Delia dejó de trabajar. Quedamos bien pocos trabajando por nuestra cuenta. Imagino que Jaime estaría cansado de estar cargando con tanta gente y una de las cosas que me imagino que le pasaba es que, al final, tenía que encargarse de todo. Jaime era el Grupo Manos. Pasó igual con el grupo de Mujeres Artistas de Puerto Rico, al que yo pertenecía, y pasó que el grupo se convierte en una muleta para personas que, en verdad, no están aportando.

En 1981, empecé a dar clase en la Liga y luego, en 1988–1989, di clases también en la Universidad de Puerto Rico, tratando de ganarme el sustento haciendo lo que me gusta. Y ahí sigo.

DES - *Una vez que Manos cierra, abre Casa Candina.*

LdC - Y les va muy bien. Aquello coge a Puerto Rico como un huracán. Todo el mundo tenía que ir a coger clase a Casa Candina. Hacían actividades de noche, se convirtió en sede de reuniones de otras asociaciones, allí estaban las oficinas de Ópera de Cámara, se montó la primera ópera puertorriqueña, que se llamó *El mensajero de plata*, ensayaba Teatro del 60, o sea, que se convirtió en un centro cultural de mucha efervescencia. Atrajo muchas disciplinas porque era un sitio bien acogedor, abierto. A todos nos gustaba mucho y las exposiciones quedaban muy bonitas. De noche, aquello se llenaba. Creo recordar que fue que le subieron la renta brutalmente, no había manera de poder pagar aquello y tuvieron que cerrar. Ya ellos habían empezado los certámenes y estaban acumulando una colección que ahora mismo está en el Museo de Ponce. En el transcurso, Aileen Castañeda se unió al grupo. Ella es joven, muy buena, emprendedora, y ese entusiasmo le vino muy bien al grupo.

La última exposición que se hizo en Carolina yo tenía en la mente que quería hacer la figura de una mujer corriendo, y la idea de que corriera era para que se viera que estaba casi en el aire. ¿Cómo diablos hago esto? ¿Cómo la monto? Y lo único que se me ocurrió fue ponerle una base de cemento. La idea se basa en una carrera hacia la vida o hacia la muerte, y se trata de

una persona que está corriendo hacia algo o está huyendo de algo. Y ahí empecé a hacer asociaciones con “huir” y pensé en un animal. Porque los animales huyen cuando los persiguen o son presa de alguien, de manera que hice las figuras con cabezas de animales.

DES - *En la década de los ochenta, tienes algunas exposiciones individuales.*

LdC - La primera fue en Manos y luego una pequeña en el Caribe Hilton. En verdad, no he hecho mucho. No me he ganado ningún premio, la pieza que mandé a Faenza llegó rota, participé en certámenes en el Ateneo –me aceptaron la pieza, pero la pusieron en el piso–. La otra exposición que hice fue en la Galería Botello, en el viejo San Juan, en 1981. Y de ahí en adelante no volví a hacer individuales, casi todas han sido colectivas. A veces son colectivas a las que llevas seis o siete piezas, por ejemplo, la del Instituto de Cultura éramos pocos y cada uno llevó siete u ocho piezas. A Springfield llevé una sirena, una “Doña” hecha en sogá –que no era lo que yo quería hacer–. Todavía no había encontrado mi lenguaje. Las figuras las hago en plancha, el efecto del barro es distinto. Cuando lo construyes con sogá, lo que te queda es una pieza como si la hubieras hecho en plastilina, mientras que si la haces en plancha y la formas empujando y abriendo el barro te da otra forma. Ahí se ve el barro. Por entonces todavía no había llegado a eso.

Estuve un tiempo que tuve que ir a ferias por los pueblos porque no me daba con lo que estaba ganando en la Universidad. Ahí aprendí mucho de la gente, de la reacción de las personas a esas figuras de mujeres gruesas.

DES - *¿Y por qué esa mujer obesa?*

LdC - Como estoy trabajando con tierra, la idea de que el barro es tierra, y la mujer “Madre Tierra”, y en mi familia todo el mundo gordo, y la abundancia de las carnes con esa sensación de que te aprieta tu abuela. Pero, a la misma vez, el peso de la carne como algo que una, como mujer, lleva: el cuerpo de mujer versus lo que tú eres. Lo que la sociedad ve en mí físicamente por ser mujer y el ser humano. Imagino que al hombre le debe pasar también, pero no es la medida en la que se ha comercializado el cuerpo de la mujer. También, los ochenta fue el periodo de la liberación femenina. Y en esta búsqueda del “quién soy”, que no me permiten lo que mi cabeza quiere hacer, el sometimiento, “todo lo demás es más importante que yo”, el sacrificio, veía a los hombres que hacían lo que les daba la gana. Lo que hace la mujer es *hobby*, lo que hace el hombre es bueno, hay que darle soporte. Si es la mujer la que lo hace se considera como algo de aficionado. Eso fue una cosa que estaba en esa época, ya no. El hombre ha cambiado.

MARGARITA FERNÁNDEZ ZAVALA**18 de marzo de 2009****Domicilio de la crítica de Arte**

DES - *¿Cómo comienza la tradición de la escultura en Puerto Rico?*

MFZ - La tradición de la escultura en Puerto Rico comienza con una tradición que viene de las artesanías. Porque el maestro de muchos de los escultores originales en Puerto Rico que se desarrollaron en los años 50, fue Compostela. Él firmaba Compostela, él se llama Vázquez Compostela. De hecho yo, ahora cuanto estuvimos en el verano, fuimos un día en La Coruña a uno de los Museos, y de pronto para mi sorpresa, ustedes en España han hecho una labor grande de recuperar y de integrar la información que encuentran de españoles artistas de menos vuelo algunos de los cuales fueron parte del exilio masivo que se dio a partir de la Guerra Civil. Y él se llama Francisco Vázquez. Compostela hacía pingüinos y era tallador de pájaros, unos pájaros estilizados y en la Coruña me encontré en una urna una pieza y cuando miro me encontré: Fernando Vázquez Compostela. Y las hijas han estado haciendo una investigación y ya tienen todo recogido, porque él hizo piezas para las partes de atrás de bares, las piezas de “cervezas de drac” hechas en madera, él las talló. Era un escultor que era un artesano fino. Y vino a trabajar a unos talleres en Puerto Rico, que se casó con una escritora importante, una investigadora del campo de la literatura que se llamó Margot Arce de Vázquez. Doña Margot se casó con este español, y él vino a Puerto Rico y el ICP estaba comenzando, y los talleres del Instituto de Cultura se armaron para tratar de darle apoyo a la nueva gestión de restauración de la antigua ciudad. Así que el taller de escultura del Instituto de Cultura, ayudaban a hacer las yeserías y los moldes para distintas cosas... y así fue el taller de vitrales, empezaron en ese plano, que eran aliadas de otra gestión patrimonial que se está dando en la ciudad. ¿Qué pasa? Él necesitaba, igual que los demás maestros que estaban en los talleres, necesitaban aprendices, y de ahí surgen unos escultores que poco a poco van buscando su rumbo, pero la escultura en Puerto Rico se movió en una dirección bien conservadora de escultura de monumento y de tema de estatuas, se puso al servicio de las consignas nacionales, una escultura conmemorativa, sería la palabra. Y la escultura como que no evolucionó, te das cuentas que los movimientos más contemporáneos, como la abstracción que ya no era contemporánea en los años 50 pues empieza con bastante retraso, pero no se da de igual manera en la escultura. Entonces, mientras, tú ves el movimiento de cambio y el movimiento de búsqueda en la pintura o en el grabado, que es otro cuento aparte, en escultura no lo encuentras. Yo creo que cuando los ceramistas salen a trabajar, había primero una clase

media alta bien formada que podía ser un mercado disponible para quien lo quisiera ocupar y los ceramistas encontraron este espacio. Yo creo que ellos no tenían claro que iban a tener ese éxito, que había ese público para ellos, pero tan pronto ellos salieron encontraron un espacio bien específico de apoyo en general a todo lo que hacían, desde la perspectiva técnica, la perspectiva estética, habíamos mucha gente que estaban buscando una salida y los escultores no la encontraban. Y te voy a dar un ejemplo, a mediados de los 80 cuando se entregaron los premios de la competencia de Navidad, el Ateneo Puertorriqueño durante muchos años hizo una competencia que se llamaba el Certamen de Navidad el Ateneo, y era un certamen amplio que incluía obras de literatura (cuentos, novelas, ensayos), pero también tenía una parte de las artes plásticas (escultura, pintura, dibujo, grabado), eran como las cuatro formas, categorías, en las cuales tú te podías inscribir. En el año 1983 el premio en escultura se lo ganó Sylvia Blanco, y cuando le fueron a entregar el premio en el público se paró un escultor de mediana categoría que era parte de la Asociación de Escultores y gritó: “yo me opongo a ese premio porque la cerámica no es escultura”, ¿te fijas? Los escultores no vieron la cerámica y no querían que la cerámica fuera considerada por nadie como escultura. Nosotros sí sabemos que hay vasijas y eso que tú te encuentras, si habrás entrevistado a todos los ceramistas nuestros más importantes muchos te van a decir que no se llaman a sí mismos escultores, que ellos se llaman a sí mismos ceramistas. Yo fui directora de la Escuela de Artes Plásticas, y Sylvia estaba enseñando cuando yo entré a la Escuela en el 88, Sylvia estaba enseñando cerámica, de manera que estaba dispuestos los salones, que era claro para mí había que hacer cambio de distribución de la planta física. Los salones de cerámica estaban en un eje, y Sylvia Blanco estaba en otro punto distante de donde estaba la cerámica, y entonces yo hice un cambio y la metí en el centro de los salones de escultura, y te estoy hablando del 88, y a mí me parece terrible que a estas alturas andemos con discusiones tan tontas. Pero me parece que el ejemplo sirve para que entiendas que había un hueco, un hueco temático, un hueco técnico, de sentido de la escultura que la cerámica vino a llenar, y especialmente la de Jaime.

DES - *Antes has mencionado el Tótem Telúrico ¿cómo llega Jaime a realizar esa pieza?*

MFZ - Cuando Jaime (y esto es otro cuento de estos interesantes que ocurren) ganó el premio para hacer el Tótem de San Juan, yo fui jurado en ese certamen y fue también por Puerto Rico Marimar Benítez, la rectora ahora de la Escuela de Artes Plásticas. Estamos allí reunidos y habían unos arquitectos que eran miembros del jurado, y se había traído a Damián Bayón, a que fuera jurado. Se suponía que no supiéramos los nombres de nadie,

pero, obviamente, cuando tú ves el diseño de Jaime, ella y yo nos miramos y nos quedamos calladas. Y decidimos que no íbamos a empujar nada. Y señalamos este y el otro, este es bueno y qué bueno este... a nosotros nos sorprendió la poca participación de artistas en el certamen, de escultores, y nos alegró ver la propuesta de Jaime. Después supimos que los propios escultores todavía tenían estas rencillas entre sí y que no quisieron un poco competir y que pensaron que estaba amañado el premio, lo cual no es cierto. Esto tengo que dárselo consignado como un dato real. Nosotras pensamos que a Damián Bayón le había gustado mucho, mucho una pieza en metal muy preciosa que también era una especie de tótem. Para nuestra sorpresa al otro día Damián Bayón vino a la reunión, el día que íbamos a decidir, vino a la reunión y dijo, que él para que no se le nublara el entendimiento en las discusiones había decidido escribir lo que él entendía que debía ser el laudo. Y él solito en su habitación de hotel se sentó y escribió el laudo. Cuando él terminó él le estaba entregando el premio a Jaime, sin saber que Jaime era puertorriqueño. Al contrario, pensando que Jaime no era puertorriqueño y que iba a tener problemas aquí. Y entonces todo el mundo se rió, ella y yo le dijimos que estábamos enteramente de acuerdo y él se quedó así asombrado, entonces ahí fue que le explicamos que nosotras estábamos seguras que esa pieza era de Jaime Suárez y eso lo puso contentísimo. Así que ese premio, del tótem, aunque nosotras estábamos en el jurado, lo dio principalmente este crítico internacional. Eso para mí fue importante, que no hubo problemas dentro del jurado.

Pero en el momento de convocar los escultores no se quisieron mezclar, yo no sé por qué razón y hubo chismes (...) y esas cosas ocurren. Es extraño viendo una figura como la de Jaime que es tan brillante y tan generosa. Y tú verás que los escultores se pueden reunir y todo, pero los escultores en metal se han dedicado a hacer obra grande. Yo creo que en fondo sigue habiendo esa división.

Jaime yo creo que ha sido atrevido, se ha ido moviendo en las distintas escalas ocupando los espacios que tradicionalmente una escultura tradicional ocupa. Y él le ha dado la vuelta a trabajar esculturas de gran tamaño. Y últimamente para mi sorpresa además ha intentado usar un material que en Puerto Rico no se usa, para mi sorpresa no se usa, que es el cemento. Todo en Puerto Rico lo construimos en cemento y es muy reciente que se está trabajando las esculturas en cemento, y Jaime lo está haciendo me parece a mí muy atinado, y además acercándolo a su propia disciplina. Me imagino que te habrá llevado a ver la de Bayamón. Es preciosa, las otras son como más bajitas y más pesadas y ésta es alta y preciosa. Además

le puso pigmentos al cemento y es bien brillante. Es bellísima. Esa está completamente documentada, se puede ver el proceso completo de hacerla, desde la base, a la colocación de los moldes, el vaciado en cemento, la grúa, todo lo que tuvieron que traer y luego el (...), todo, todo, todo. Esa se documento completa y es lindo verlo.

DES - *¿Cómo visualizas a Jaime Suárez?*

MFZ - Jaime todavía, fíjate que yo casi partí yo misma de la equivocación, a través de la prensa, de que es un ceramista, pero Jaime no es un ceramista, Jaime es un artista que resulta que se expresa a través de la cerámica o a través de la cerámica puede hacer grabado y entonces le busca la vuelta al cemento y le trabaja en diálogo con la cerámica y con el quemado y todo eso. Eso es lo que para mí es él, es un artista. Es difícil decir “es solamente un escultor”, por que las vasijas de Jaime son bellísimas, las barrografías a mí me parecen exquisitas. Artistas, por ejemplo, de la última exhibición que hizo, bueno las banderas, o como se llamaban las últimas (que las presentó en Washington) que lo que hace es mojar y otra cosa es lo que viste que es la impresión directa de las planchas. Tenías que haberlas visto cuando la montó en el Museo de Arte de Puerto Rico, porque con la luz y todo era una cosa verdaderamente espectacular. Una sensación tan extraña, porque es papel. Es una cosa plegable, completamente maleable, que no pesa... fue una instalación. Ahí Jaime entró en el espacio de una instalación. Preciosa. De la cerámica propiamente a la que entraron artistas como Jaime, Susana y Toni y Sylvia Blanco y Lorraine de Castro, eso que fue el grupo inicial, a lo que después Jaime poco a poco, porque lo demás eran solo cerámica, pero Jaime no. Es una mente creativa. Además el nivel de Jaime es de, como dicen aquí, *world class*. Es comparable a los buenos artistas del mundo entero.

DES - *¿Cómo evoluciona la cerámica de la cerámica a esto último? ¿Cuál es su visión de la evolución?*

MFZ - Es que no es una evolución lineal. Jaime no tiene una evolución lineal. Yo creo que su formación de arquitecto ha sido bien bueno para él. El lleva esas dos cosas. Él ahora enseña diseño que antes no lo hacía antes, pero yo creo que siempre ha pensado en términos de una propuesta. Cuando él, por ejemplo, hace vasijas, que las hizo desde el principio, Jaime siempre se ubicó dentro de una línea de primero, fue un artista bien experimental, en términos de poder entender, no es dominar, porque Jaime no ha querido dominar las cosas porque no se ha repetido, esa no es su búsqueda. Su búsqueda es entender el medio. Y cada vez que él entiende las posibilidades del medio él empuja más lejos, “vamos a buscar otra cosa”. Yo no sé si tú has visto secuencias de obras. Yo te puedo enseñar un powerpoint que no es

para nada exhaustivo, para nada, en absoluto, pero sí te va dando una idea hasta un punto, hasta que hizo la escultura en Bayamón y lo hice para los estudiantes, para que lo pudieran pasar en una computadora y que ellos lo pudieran entender de donde venía esta obra que se estaba haciendo en la Universidad. Y fue bueno para mí, para entender de dónde él venía.

Yo hice el ensayo para Jaime de la obra sobre papel que fue el que acompañó la exhibición de los collages de Gandía. Pues eso me obligó en que el interés que tenía era mirar la obra sobre papel, y tengo pendiente trabajar con las grandes barrografías que me falta. Y que no me he podido sentar a hacerlo... *mea culpa* porque tenía que haberlas sacado el verano pasado. Jaime te da, cuanto tú hablas con él, Jaime te va dando claves, como el camino en el que vas dejando migajas de pan y no hay nada que él te diga, que verdaderamente es fortuito. Síguele las claves. Cada vez que el te diga “me estoy leyendo” o “me leí” o “¿te has leído?”, apunta y busca, para que tú veas que eso está en su encuadre mental. Aquí tenemos un arquitecto, y a los arquitectos los adiestran a pensar en tener una visión más macro. Que además piensa en términos de planificación previa, que no necesariamente pasa con los pintores, en absoluto. Él tiene unas preconcesiones, y él tiene un esquema de unos ideogramas y una ideología que él tiene muy clara en su mente. Y que como yo siempre pienso en términos políticos, siempre me gusta hacer esos *¿deslizamientos?* políticos. Jaime vive, y lo ves en el Tótem, en un país y siente como su país, Jaime no es un artista que está confundido ideológicamente. Aquí en Puerto Rico hay mucha gente que está confundida ideológicamente, políticamente, pero Jaime no es uno de ellos. Jaime está clarito de lo que somos, tiene sus lecturas hechas bien.

DES - *¿Y qué quiere decir el Tótem Telúrico?*

MFZ - “El país de cuatro pisos” es un texto fundamental, de los muchos. Y básicamente te dice que nuestra historia no es, gracias a Dios, una historia lineal, como no es ninguna, pero a veces tenemos la ilusión de que lo es. Nosotros nos hemos podido hacer una ilusión de eso, y nos queda claro que nosotros tenemos muchas bases distintas que entran en juego y se cruzan diagonalmente. El mismo tótem, si te fijas, básicamente te sugiere el hueco que hacen antes de un edificio y sacan el pedazo de tierra y todos los estratos que quedan registrados, de todos los mundos y submundos sobre los cuales tú estás parado. Yo creo que esa es la metáfora que mejor describe lo que Jaime ha pretendido hacer. Jaime le está diciendo con su obra al país, y con sus experimentaciones y todo, que hay unas realidades subyacentes de las cuales hemos perdido memoria, pero que tienen absolutamente todo que ver con nosotros. Yo recuerdo una lectura que él hizo con mucho

interés que fueron “Las ciudades perdidas” de Italo Calvino. Italo Calvino tiene mucho que ver con lo que él está planteando. Si en el Tótem, por ejemplo, estamos hablando supuestamente de memoria, (si es posible que una memoria sea real, porque una memoria puede ser construida), estamos hablando de memoria, de subnarraciones a la actual, las piezas últimas que está haciendo en cemento proponen una ciudad inventada, que inclusive, la realidad que está sobre la tierra, la que estamos viviendo tú y yo ahora, tampoco es real. Él pretendía hacer un gran yacimiento que en un momento dado pueda hacer un mapa y conectar este, entre comillas, descubrimiento arqueológico que está en el Museo de Puerto Rico, con lo que está en la UPR en Bayamón, con lo que está en Cayey. Y así, como siguiera una gran ciudad o una gran civilización que él se ha inventado. O sea que es una memoria construida, que es completamente contemporáneo con un montón de líneas que se están haciendo hoy en día. En Puerto Rico hay muchos discursos diferentes. Si te sientas con un independentistas y la historia de Puerto Rico es una totalmente diferente a la que te dice un estadista, o la que te dice un independentista... cómo se percibe nuestra historia en esta realidad y por supuesto para hacer una proyección hacia el futuro. Jaime ha ido llevando eso, pero en su cerámica, o en su escultura o en su obra sobre papel.

DES - *Jaime comienza su trayectoria realizando vasijas, ¿qué significado tienen y cómo evoluciona?*

MFZ - Te lo voy a decir de otra manera, vamos a tomar las experimentaciones de antes de llegar al papel. Las vasijas que hace Jaime casi siempre están marcadas en pensamiento como rituales, en pensamiento funerario (él se ríe, dice que el día que yo me muera que no va a poder ir a mi funeral porque se va a tener que ir a su taller a hacerme la vasija, porque está pedida. A mí me van a enterrar en una vasija de Jaime Suárez le digo, y él se ríe). Cuando él finalmente hace una cerámica, que hay muchas maneras de hacerlas, él se marca en una cerámica ceremonial, en unas vasijas ceremoniales. Y de ahí, él además hace una especie de mesas bajitas, preciosas que tienen esas especies de mapas topográficos. Después hace los relieves en las paredes, que son las topografías esas famosas, y una topografía es eso, un mapa, una guía que conduce a dónde, que no sabemos a dónde, de cuándo es ese mapa... así que hay de nuevo ese circular, ese oscilar entre lo inventado y lo real, entre el pasado y el presente, como él lo va definiendo.

DES - *¿Y el descubrimiento de la técnica de la barrografía qué cambio supuso en su obra?*

MFZ - Después hace una cerámica de piso, que no es necesariamente de pared, que se exhiben en el piso que cuando tú las miras son como si fueran

maquetas de ciudades. Que le sale de nuevo ese pensamiento totalizador de un ceramista que resulta que es un arquitecto. Cuando él empieza a trabajar con las barrografías (esas primeras barrografías no son más que experimentos bellísimos) esas barrografías trabajan de la misma manera que él estaba trabajando con las huellas, como un tipo de huella, la memoria es una huella. De pronto es fácil, es el esquema mental y hacer una huella directa, tan poco creada, tan completamente sofisticada pero tan sincera, sobre papel.

DES - *¿Cuándo comienza a realizar estas barrografías?*

MFZ - En los años 80, porque él no hizo barrografías todo el tiempo, él regresa a la barrografía. No estuvo contento en las telas, en las barrografías como te enseñé que las colgaras como yo las tengo y las metieras en un marco. Las empezó a hacer en papel. Y empezó a romper el papel, y a hacer pedazos de papel que ensartaba. Como antes en las oficinas, que cuanto tú terminabas algo había una pieza con un clavo y ahí tú la metías y quedaban todos los papeles así. El hizo unas esculturas así. Y sigue siendo un concepto de memoria. Yo tengo un trabajo de un artista cubano que vive en Cuba y tan pronto llegó a la casa un día, que esa pieza acababa de llegar nueva dice “¿y eso?”, porque tiene que ver con una memoria que tuvo. En este caso está amarrada, una memoria que tú no puedes saber la que es, que sabes, tienes conciencia de que hay memoria, pero no puedes descifrar. Y está trabajando con ese tema.

DES - *¿Técnicamente cómo se realizaban las barrografías, de qué técnica provenían?*

MFZ - Cuando él hace las barrografías inicialmente, él está haciendo una conversación con la tradición más fuerte que había en Puerto Rico hasta los años 70, mucho más que la pintura y muchísimo más que la escultura, que era la serigrafía y el grabado. Y el grabado que se hace en Puerto Rico no es ni aguafuerte, ni punta seca, (nada de metal porque la gente no ha trabajado en Puerto Rico casi), y tampoco se trabaja la litografía. En Puerto Rico lo que se ha hecho en grabado, principalmente, ha sido, grabado en relieve que puedes sacar con cuchara como son la xilografía, grabado en plancha de madera y la linografía en planchas de lino, porque eso las puedes sacar en tu casa. Y eso fueron magistrales las piezas que se sacaron, dentro de una línea folclórica-costumbrista.

Cuando Jaime hace las barrografías, Jaime combina las dos cosas, y a mí me parece fantástico. Él combina las dos cosas porque él hace una plancha que él graba, porque él la hiere y la marca. Sus planchas de cerámica él las

marca y después las rompe, o sea que esa huella que él le hace a la plancha, es como si él fuera a hacer un grabado en relieve (que es, en efecto, lo que hace) o hasta una punta seca, pero cuando pone el papel que lo imprime de esa manera, simplemente lo deposita y lo saca, él está haciendo una estampación, en realidad, porque no pasa nunca por un tórculo, eso casi se deposita por ese papel como se deposita la tinta cuando la pasas a través de un tamiz. Es una manera extraña de fusionar lo que son las dos tradiciones más fuertes del grabado en este país. Pero él no hace grabado, su idea no es hacer grabado. Su idea es jugar con esas técnicas, es entender las técnicas, la esencia de lo que está pasando en el país, tanto en los grabadores como en las líneas técnicas.

Así que él casi inmediatamente empieza a hacer cosas tridimensionales con esas barrografías que van a ser materia prima para esas piezas tridimensionales, inmediatamente sale el escultor. Y él hace esas construcciones a base de las barrografías, y de metal y de madera. Y luego hace unas piezas de gran tamaño que para mí fueron muy importante porque es de cuando yo conocí a Jaime. Y te voy a decir por qué es importante: porque a mí la política, yo he estudiado activismo cultural y también política en mi país, y yo fui una feminista activa, soy una feminista activa, en los años 80 fundé dos grupos importantes uno bastante fuerte feminista que se llama “feministas en marcha” y a la vez a los meses fundé “mujeres artistas”.

DES - *¿Qué estaba haciendo en el momento que lo conoces?*

MFZ - Nosotros no tenemos un Ministerio de Cultura, tenemos un Instituto de Cultura que tiene cierta autonomía y poco dinero, y que se supone, ahora con este Gobernador eso no se honró, pero se supone que quien nombra el director ejecutivo del Instituto de Cultura no es el Gobernador, sino la Junta de Directores que rige el ICP que son nombramientos del Gobernador (con este último Gobernador que es estadista y que le importa tres pepinos, como a cualquier estadista en realidad, la cultura nuestra, pues él nombró el mismo día que nombró al Presidente de la Junta del Instituto, nombró a la directora ejecutiva y los presentó a los dos juntos. Bueno, pero hago el cuento para que entiendas que una de las administraciones estadistas más feroces nombró como directora ejecutiva del Instituto de Cultura a una señora que era química, y todo el mundo entendió que venía a destruir un poco el Instituto y a debilitarlo, y en verdad le hizo mucho daño. Su nombre es la doctora Leticia del Rosario, que ya está muy viejita. La Muestra Nacional de Artes Plásticas tenía organizado, programado, el Salón Nacional de las Artes, que venía de la administración anterior que no era estadista y eso era una actividad que venía corriendo ya, y la abren. Y ella estaba en el antiguo

convento de los dominicos que es uno de los edificios más antiguos de toda la colonización. Y este antiguo convento de los dominicos se lo entregaron como sede al Instituto de Cultura. Las oficinas de Leticia del Rosario estaban en el tercer piso. En el primer piso gran parte de los espacios se habían destinado desde siempre a hacer una galería, y yo fui a ver, que no conocía yo a Jaime. Cuando yo miro las piezas, unos mantos ceremoniales, colgados así como rústicamente, aquel palo y entonces aquellas capas de barrografías que armaban un manto, como de un cura, una túnica, una sotana. Pero la pieza ceremonial es bellísima. Y voy leyendo porque eran dos piezas... y leo: "Ángel de destrucción, manto ceremonial para Leticia del Rosario". Y yo dije "demonios, esto es una maravilla en todo el sentido de la palabra. Es una maravilla técnica, la propuesta estética de la pieza es extraordinaria y la propuesta política es una cosa espectacular". Se inserta perfectamente en todo lo que estaba haciendo y encima se lo está poniendo en el primer piso a la Doña que está en el tercer piso aquí mismito encima. Hay que tener un corazón terrible... yo quiero conocer a este hombre. Entonces ahí fue que un día estoy en el Instituto y que él viene cerca y le digo "tú eres Jaime Suárez" y él me dijo "sí" y le dije "yo tengo que hablar contigo". Nos sentamos a hablar y desde entonces hemos sido amigos.

Esto te da a ti una idea de los riesgos estéticos y políticos y todo lo que Jaime asume en el país. Él un poco abandonó las barrografías, como que hubo un hiato en esa expresión y entonces las retomó nuevamente no hace muchos años y ahí es que entonces hace las banderas y hace esa exhibición de Gandía que fue de puro collage, un poco dentro de la línea, de la gente que ha hecho en la Historia del Arte del siglo XX esos maravillosos collages. Y eso es básicamente lo que yo voy viendo la propuesta que Jaime va desarrollando para nosotros.

DES - *¿Y que son en la obra de Jaime las navegaciones y los naufragios? ¿Esos barcos que construye y que parece que se desmoronan? Que parecen que los vas a tocar y se te van a deshacer en las manos.*

MFZ- Están dentro de la misma línea. Un barco se supone que navega y llega a algún lugar, igual que la memoria. La memoria se supone que (...) algo que te sirve para tú asirte a ella, y que no puedes dejar de tenerla, la tienes que tener, pero sabes que al fin y al cabo es una cosa efímera, es construida, es igual o más subjetivo que lo que te está pasando del hecho de que estemos hablando nosotros aquí. Y él rearma con otras palabras un pensamiento que asimilar. Son navegaciones... yo navego hacia algún lugar. Te voy a hacer un ejemplo de esto: yo enseñé Humanidades y una de las cosas que me ha parecido siempre más interesante de todo lo que yo enseñé es cuando

hablo de los minoicos, de los antiguos cretense, la primera de la culturas prehelénicas. Y había un mito que hablaba del minotauro y ese laberinto en el cual podías entrar pero no podías encontrar nunca tu salida. En el único sitio donde tú caminas y no dejas huella, es en el mar, así que ese laberinto en teoría no es físico, no es de tierra, es marino, que tú estás en el centro, en un punto importante, en un cruce de caminos. Nosotros estuvimos en un cruce de caminos en la colonización, nosotros estuvimos en un cruce de caminos en el espacio geográfico de nuestros indios, y nosotros fuimos un cruce de caminos para la política norteamericana. Así que no te puede extrañar que Jaime haya utilizado la metáfora del mar y el barco que no navega y que se desintegra como tú perfectamente has dicho porque él está trabajando siempre con eso, con ese tema de lo que comunica incompleto. Jaime trabaja con eso todo el tiempo. Yo tengo un barquito, de metal que me encanta.

DES - *En muchas de sus obras esa desintegración está provocada por él, es intencionada.*

MFZ - Yo tengo una vasija de Jaime que me regaló, y me dice un día “yo voy a regalar porque me gusta mucho, pero esa vasija se le está levantando la pintura y por eso me gusta”. Las mismas experimentaciones de Jaime a las que él somete sus piezas hacen que la pieza... y eso le gusta mucho, que la pieza se rompa. Es una amenaza para los restauradores, es un dolor de cabeza terrible para los restauradores.

Inclusive él sometía sus planchas de barro a las inclemencias del tiempo, las dejaba a ver qué pasaba, las cosas que se le pegaban, la lluvia que le caía... que él ha trabajado con esa cuestión de experimentar y cuando él me dice a mí “me gusta mucho, porque se le está despegando la pintura” es lo mismo que él hizo, por ejemplo, con nosotros y con el Museo de Arte de Puerto Rico, que hace la cerámica y establece mediante un contrato con ellos que va a sembrar una ceiba. Tú sabes que la ceiba va a crecer y que va a levantar esa escultura, y que tú sabes que en 50 años más va a estar rota, en pedazos, ve tú a saber, con suerte a lo mejor la ceiba la arropa y la levanta, que es su aspiración. En la que hizo en Bayamón, la pusimos debajo de unos árboles grandes. Esos árboles en Puerto Rico cada vez que tú le pones un árbol cerca de algo que tiene rotito yo no sé si tú te has fijado, que el Trópico aquí dentro luchamos contra la selva... yo me paso sacando hierba mala... aquí no hay forma de ver esos jardines que yo veo en España que no le sale ni le da “quereza” ni le da nada malo a las matas... aquí sí. Y en la escultura que está en Bayamón ya le están creciendo helechos y plantitas, como tiene tanto huequitos, él inclusive le hizo un declive en la

parte de arriba para que ahí se deposite agua y los pájaros puedan venir a beber, como la cosa muy occidental. Jaime, su cabeza es bien interesante, con la cantidad de elementos que él está trabajando.

DES - *Y parte, supongo, de las memorias de la que estás hablando forman los textos que incluye en muchas de sus obras. Por ejemplo en el Centro de Bellas Artes, el Canto al Sol, hay textos que son, o bien poemas o bien extractos de textos representativos...*

MFZ - Exacto. Hay una línea que él lleva paralela a él que tú la encuentras en sus títulos que son referencias a piezas literarias. Hay un pensamiento poético siempre detrás, eso siempre, es enteramente cierto. Pero también es interesante que en Puerto Rico siempre ha habido una estrecha comunicación entre los artistas plásticos y los literatos. Muchos grabadores han hecho ilustraciones de libros de poemas, hay una serie de poemas de cuadernos de poesía que ha sacando a través del tiempo el Instituto. Mucho, mucho. Hay artistas como José Rosa, yo he trabajado con José Rosa y ahora que tú te compraste "El país de cuatro pisos" el segundo ensayo, (ese es un libro de ensayos) se llama "Popular" y tiene que ver con una comparación entre la obra de Luis Rafael Sánchez, el escritor, y la obra José Rosa. José Rosa ha trabajado siempre con refranes, con canciones populares, con extractos de crónicas que tengan... y entonces, yo te tendría que enseñar las imágenes, y aparecen, tú puedes leer, de manera organizada o desorganizadas muchos distintos textos de muchos distintos niveles. Se da de la misma manera, igual que lo vas a encontrar en Jaime y en la mayoría de los buenos artistas. Así que sí hay una relación en Puerto Rico, de mucho tiempo, entre la literatura y la pintura, y el grabado sobre todo. Porque la mayoría de nuestros artistas, como tú ya habrás descubierto, son independentistas. ¿Tú vas a jugar al esconder con tu ser? como dice Julia de Burgos. Tú no vas a poder ser ya nadie, tú vas a ser un artista regular. El arte siempre es un asunto de identidades, de búsqueda, de ser sincero, y si hay todo ese revolú de contradicciones lo que te va a salir es un, seguramente, una cosa confusa. En Jaime no hay esta confusión. Y como no son tantos los que son, pues tú tienes que entender que son necesarias las alianzas entre artistas.

DES - ¿Y qué conexión hay entre Jaime Suárez, su obra, su pensamiento artístico... y lo oriental?

MFZ - Eso ya no me lo he planteado, no te lo sabría comentar, porque yo soy una investigadora bastante incompleta. Yo el arte de oriente no lo conozco y no me he interesado en ello, yo soy eurocéntrica, y eso es terrible. Ahí yo no te puedo decir en qué caminé.

DES - *Ya no es solo en el arte, también en la actitud, porque Maud Duquella me hizo mucho hincapié en eso, en lo oriental, y en la exposición de "navigaciones y naufragios" ella hacía un símil entre algunos elementos orientales y la obra de Jaime. Y ella me comentó que, no sé si fue en Madrid o Nueva York, compró un librito pequeño que se llamaba "El libro del Té", de un autor japonés, y hablaba de la arquitectura en torno a la ceremonia del té, cómo se preparaba, cómo se realizaba esa arquitectura, y que ella lo compró y se lo regaló a Jaime, y que Jaime llevaba tiempo buscándolo. Entonces hay una conexión, ya no tanto con el arte que se hace en Japón, que será una cosa totalmente distinta, sino una actitud de Jaime ante su obra y ante su gente.*

MFZ - Pues sí, Jaime aparenta ser una persona, él, sin conflicto. Tú sabes que los conflictos surgen cuando tú quieres una cosa y no se da. Y en Jaime se da ese factor yin-yang... Jaime, te lo expliqué desde otra perspectiva el concepto de las artes, el fondo y la forma, el contenido y la manera, en Jaime es un todo, hay verdaderamente pocas veces que tú ves eso, y lo encuentras en los artistas bien verdaderos. Yo hace no mucho, conocí bastante bien la obra de un artista colombiano que se reinventa en cada obra y a mí me parece un tipo genial, se llama Óscar Muñoz. Y Óscar Muñoz tiene, que para nada se parece a lo que Jaime hace, pero sí en el sentido de que cada vez que tú veas una obra de Óscar tú no sabes que él puede hacer otra. Está enmarcada dentro de sí misma. Y te voy a dar un ejemplo, él pone muchos espejos en la pared, redondos así, y unas instrucciones que te pone que te acerques al espejo y le respire tu aliento y cuando tú le respiras tu aliento sale la cara de algún desaparecido de la dictadura. Él por ejemplo tiene unas piezas que coge una bandeja de agua y hace con grafito en polvo un dibujo de una cara de un desaparecido o tiene sobre el agua un estencil en grafito y lo levanta lo más suavemente posible sin mover mucho el agua y eso queda el grabado de ese desaparecido que es precisamente de lo que se trata... y ha hecho otra en lavaderos entonces van dejando. Pueden pasar dos cosas: que el agua se va con el tiempo evaporando, entonces se va deshaciendo el dibujo hasta que se queda impregnado en la base, o si no un lavadero que sí va dejando el agua hasta que queda la mancha... esto es bastante fiel a lo que se hizo originalmente si no ha habido mucho movimiento de alguien. Te traigo el ejemplo de Óscar Muñoz porque siempre me parece que en Óscar Muñoz hay el planteamiento general de lo que yo quiero decir de una forma magistral de presentarlo si ser literal. Jaime nunca, nunca es literal. Jaime siempre tienes que buscar cómo te las da, o como yo te puedo decir de las lecturas de Italo Calvino y las ciudades que él estaba haciendo... él entra por otra puerta para que tú busques un algo, para que tú descifres su mente

DES - *¿Y qué supone el salto de Jaime a Nueva York? ¿Ese salto que da a finales de los 80 que comienza a exponer en Nueva York?*

MFZ - Jaime fue invitado. Pero lo tienes que entender como una etapa momentánea que fue importante para Jaime... nosotros tenemos un anglicismo, nosotros hablamos de fogueo ¿Tú sabes lo que es un fogueo? lo usan los atletas que juegan baloncesto y es que tú los mandas a algunos sitios donde hay equipos muy muy buenos, que son reconocidos como muy buenos, a que jueguen con ellos para que aprendan, para que se midan. Yo creo que eso fue lo que pasó con Jaime. Tienes que verlos a todos ellos, porque eso es lo que hace el mercado... los historiadores del arte dicen este. Lo que pasa es que para que éste esté aquí hay una pirámide de gente con la que ese se mide, porque él solito en el aire es bien difícil que se vea. Entonces de pronto Jaime cae en una plataforma distinta donde él se puede medir, y esa medida fue buena. Yo te puedo hacer una comparación: la artista que yo más he trabajado es Myrna Báez. Es una artista con bastante trayectoria en Puerto Rico. Se había ganado todos los premios que estaban a su disposición, igual que Jaime. Y un día ella se sentó, tuvo el beneficio de que a Puerto Rico vino Marta Traba. Marta Traba es una de las más grandes críticas de arte que ha dado Latinoamérica. Marta Traba fue profesora en Río Piedras en mi último año de la Universidad y tuve el beneficio de haber sido su alumna, y me marcó, como hacía con todo el mundo que la conocía. Marta vino a Puerto Rico e hizo así una mirada y dijo “de todo esto que está aquí”, de una crítica que no establece ningún nivel, empezó a buscar y dijo “éste, éste, éste y éste” y escribió un texto que se llama “Propuesta polémica...” y entre esos el último capítulo ella se lo dedica a Myrna Báez. Y comienza con lo que si fuera otro artista que fuese muy vanidoso y muy creído, le habría dado mucho coraje. Empieza “Myrna Báez es la persona con más capacidad para ser artista que conozco en Puerto Rico”, y ella era una artista reconocida. Pues Myrna entendió claramente lo que ella le estaba diciendo. Yo pinto, pero no necesariamente yo soy artista todavía. ¿Sabes qué hizo? En 1970 se fue a Nueva York y se matriculó en unas clases de Arte Contemporáneo y de grabado (ella ya hacía grabados) pero aprendió a hacer colografías. Y en proceso de hacer colografías, desarrolló unas técnicas colográficas nuevas que es una impresión por reducción, quitando no poniendo. Y cuando Myrna regresó de Nueva York lo que le había pasado a su cabeza y a su obra se ve clarísimo en todos los años 70 y 80, y ahí se cuajó. Y yo creo que a Jaime le pasó eso también. Jaime venía ya de unas propuestas que estaba haciendo que eran interesantes, pero ese ir a otro sitio y medirse en otro lugar. Él no le da importancia. Myrna Báez le da importancia a lo que le pasó, pero Jaime no le da importancia a Nueva York. En una ocasión lo hablé pero no lo hablamos en profundidad.

Yo recuerdo una conversación que tuve con él y él como que lo descartó, a mi me lo parece, pero le restó importancia. Cuando llega a Nueva York, Jaime es muy astuto y reconoce lo que puede ser trampa, y Jaime es malo para mercadearse que te mueres. En eso es bien puertorriqueño. Se mercadea mal. Es lo que se podría llamar, artista de artistas. Es un artista de la gente que sabe de arte.

DES - *¿Puede considerarse como un antecedente, en alguna forma, los murales cerámicos o de azulejos que hicieron Lorenzo Mar y Torres Martínó (y Myrna Báez) en los Juegos Centroamericanos?*

MFZ - Eso fue de los primeros intentos... Los murales de Jaime son muy bonitos y están en perfectas condiciones. Yo le pregunté cuando hizo el del Centro de Bellas Artes, le dije "Jaime, pero ¿cómo tú lo estás haciendo?" porque pensé que a lo mejor lo estaban empañetando, que a veces se levanta y todo... y me dijo que había mandado a buscar una pega industrial, y eso ha resistido los vientos huracanados. Y allí sigue, en pie. Yo le pregunto cosas técnicas y me apuro mucho cuando hace cosas. Es como ahora que está haciendo con los sellos...

DES - *¿Qué supone para las artes en Puerto Rico la Expo'92 de Sevilla? ¿Por qué se hace un pabellón, Jaime realiza su mural y Susana también?*

MFZ - La pieza de Susana va al Museo de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez (RUM). Yo tengo un vínculo personal con el pabellón de Sevilla porque yo era rectora de la Escuela y eso fue una cosa bien grande en Puerto Rico, porque el Gobernador que teníamos, Hernández Colón, ha tenido vínculos con España, es un hispanófilo y el logró que para la celebración del quinto centenario vinieran los reyes de España y de los presidentes solamente ha venido uno que fue Kennedy, un día. Así que nosotros somos una colonia en todo el sentido de la palabra, pero este Gobernador tuvo interés personal en España. Si hubiera sido un gobernador estadista seguramente no hubiéramos tenido un pabellón. Si fuera ahora y hubiese una gran feria en España, nosotros no tendríamos ni remotamente... porque es un problema ideológico. De nuevo, te vinculas a Latinoamérica, te vinculas a España, porque se admite que hay unas raíces en común. Si tú lo que quieres es asimilarte, y ser un estado y suicidarte culturalmente, tú haces todo lo posible por cortar las raíces. Por eso es que Jaime hace "El ángel de exterminación" a Leticia del Rosario.

DES - *¿Qué supone para las artes en Puerto Rico y especialmente para Jaime la Expo'92 de Sevilla?*

MFZ - Se hizo un esfuerzo grande del Gobierno, de poder participar y tener un pabellón más o menos decoroso. Yo participé de una manera

extraña porque había que preparar ujieres para atender ese pabellón y se sacaron de las universidades y yo era la rectora de la Escuela de Artes Plásticas. Pero todos los estudiantes tenían que saber español, inglés y un tercer idioma y en una escuela que tienen 200 estudiantes y que no te enseñan un tercer idioma, quién tú vas a llevar. Insistimos en que se hiciera un comité en el cual todas las universidades tuvieran un representante y la Escuela, aunque tenía 200 estudiantes y la Universidad de Puerto Rico tiene 35.000 pues también teníamos un representante. Entonces insistimos que por lo menos un estudiante participara. Y yo tenía una muchacha que había buscado que la primera becada que había en el colegio, en la Escuela, y que ya había estado en París en esa beca y por lo tanto ya había aprendido francés. Y Marlene, que ahora trabaja en el Museo de las Américas, fue al pabellón de Sevilla por la Escuela de Artes Plásticas. Era lógico que dentro de la línea que se estaba buscando, y de los artistas contemporáneos que se estaban planteando y del arrojo que se necesitaba para hacer obras de esos tamaños dentro de las líneas contemporáneas, los recipientes de esas comisiones naturales, tenían que ser Jaime y por supuesto también Susana, que su pieza es espectacular. La de Jaime es una cosa... con esa pared curva, que mucho le ayuda que es arquitecto de nuevo volvemos a la cosa... como él puede entender los espacios. Y ayuda a los demás. Susana no trabajó cosa. Jaime se sienta con ella, es bien generoso, bien generoso. Hace volar a cualquiera que se siente al lado, en ese sentido. Pero esa pieza de Jaime es una pieza... ¿Dónde está esa pieza ahora?... Porque llamó mucho la atención, que yo sepa. Vinieron algunos artículos en la prensa... yo no fui pero la gente que sí, puertorriqueños que fueron vinieron así como fascinados, y me consta que los oficiales de gobierno que vieron eso fue como... fue austera. No es lo esperado de un país caribeño que lo que se espera es un brilloteo y los colorines. Jaime es sobrio, tú sabes...

DES - *¿Cuál fue la percepción del público con el Tótem?*

MFZ - Las cosas son sencillas como la siguiente: se hizo un gran evento para inaugurar el Tótem. Una cosa bien linda, hubo miles de personas. Y aunque la gente no sepa que es de Jaime, el Tótem es un punto de referencia. Y la gente sabe que se llama Tótem telúrico, lo sabe todo el mundo. Porque mis estudiantes que no saben nada de arte, que me sirve mucho tener al lado de mi salón la escultura de Jaime en Bayamón, y yo les preguntó “¿a qué no saben de quién es esto?”. Y yo les digo “esto es el mismo escultor de la pieza que está en la Plaza del Quinto Centenario”. “El Tótem telúrico”. Y les digo “eso es de Jaime Suárez”.

ENTREVISTA TERESA TIÓ**25 de marzo de 2009****Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico
(Recinto de Río Piedras).**

DES - *¿Cuáles consideras que son las figuras claves de la cerámica en Puerto Rico?*

TT - Jaime Suárez es la figura clave, supongo que podríamos decir desde el punto de vista experimental, de difusión, como maestro, como gestor. Claro, estoy hablando del primer puertorriqueño porque Susana Espinosa, Bernardo Hogan, son argentinos radicados en Puerto Rico, y a quienes consideramos nuestros. Pero Jaime Suárez es el primero que toma control, que toma la cerámica y el trabajo tridimensional en barro, creativo, artístico, como algo que va a formar parte de su expresión artística personal, no como objeto utilitario, sino como el objeto donde el artista crea, donde el artista se manifiesta. Y tan importante ha sido, y me parece relevante ver la trayectoria de estos artistas, no solamente de Jaime, porque vemos cómo de un estudio, de un grupo, de un taller pequeño como el de Caparra, que él funda bastante temprano, nos encontramos en años posteriores, recientemente, trabajos como el del Tótem Telúrico, como el Tótem que hay frente a la Corte Federal, que es una magnífica afirmación, frente a esa Corte impositiva, colonialista en su mentalidad y en su actitud hacia Puerto Rico, de la tierra, una afirmación contundente. Así que ahí hay una confrontación, que lo podríamos leer así, porque hubo un momento incluso en el que no se sabía si se podía poner ahí ese trabajo de Jaime Suárez, que también es una pieza vertical. No es tan monumental como la del Tótem Telúrico en el Viejo San Juan, pero tiene una forma parecida porque es un elemento vertical de forma cilíndrica.

Fíjate cómo de unos talleres pequeños, de unos trabajos de una gente que se va entusiasmando con la cerámica, que la convierten en una forma de expresión personal, convierten al público interesado en el arte en un admirador, en una persona que aprecia ese tipo de arte, cosa que no existía antes en Puerto Rico porque no existía la cerámica artística, era la cerámica funcional que tenía unos elementos estéticos a cierto grado. Puerto Rican Pottery es un ejemplo. Cómo de ese pequeño núcleo encontramos paredes, muros, murales, esculturas, invadiendo los espacios públicos, formando parte de los proyectos de arte público del gobierno, de ese proyecto tan importante que hizo la gobernadora, primero alcaldesa, Sila Calderón, que le dio un gran impulso a la presencia de un arte público moderno, con un lenguaje contemporáneo, cosa que no ha sido muy común en Puerto Rico.

Generalmente trabajamos más la figura tridimensional de carácter alegórico, histórico, narrativo, dentro de la mentalidad del XIX, más académico. Y a esta gente se le dio una apertura. Hay unos trabajos extraordinarios de esa época hechos por Jaime Suárez, Susana Espinosa, Toni Hamblen, que se encuentran en distintos lugares públicos de Puerto Rico.

DES - *Cuéntame un poco sobre el proyecto de arte público de la Gobernadora Sila Calderón.*

TT - Sila Calderón primero fue alcaldesa durante los años 96 al 2000. Y luego fue electa gobernadora en el año 2000 hasta finales de 2004. El programa de arte público que ella desarrolló, como alcaldesa primero, y luego como gobernadora, creo que en el mundo no te encuentras un proyecto tan ambicioso, de excelencia, que abarcó toda la isla. Hay cosas estupendas de escultura y hay cosas que están hechas en cerámica o por los artistas que han trabajado la cerámica artística en los últimos 25 ó 30 años. Creo que es un tema que se debe abordar, a ver de esa fase qué cosas te pueden interesar. Susana Espinosa tiene una pieza hermosísima en el parque Luis Muñoz Rivera. Toni Hamblen tiene otra, es una serie, se llama algo de “Los vigilantes”, al menos yo le digo los vigilantes, los saludo y todo cuando los veo, en un pequeño prevo verde que tiene dos árboles muy hermosos frente a un hotelito que se llama “El Portal”, en el Condado. Y Susana Espinosa hizo otro mural extraordinario, esto fue en una casa pero pública del municipio de San Juan. Jaime Suárez también hizo trabajos.

DES - *¿Cuáles son las diferencias entre Caparra y Manos, Manos y Candina?*

TT - Creo que desde el punto de vista más técnico, de precisar esas diferencias o esos hallazgos que se van dando, fue muy importante Jaime Suárez, cuando comienza el Grupo Caparra, pues poco a poco va adentrándose en la cosa técnica, porque la tienes que desarrollar, la tienes que manejar, según tu propósito. La técnica no puede ser un impedimento, todo lo contrario. Y este va a ser un proceso que tome “X” tiempo. Cada artista tendrá su proceso particular. Sí creo que va a ser muy importante la presencia de Susana Espinosa y Bernardo Hogan. Susana traía una experiencia desde Buenos Aires, trabaja en Puerto Rico con Puerto Rican Pottery inicialmente. Bernardo Hogan es un preciosista, es un técnico absolutamente a la perfección. Las vasijas, los trabajos –casi todo son vasijas-, de Bernardo, no se puede pedir algo más perfecto. En esa misma línea encontramos a Aileen Castañeda, con una voz un poco más osada, pero también con la pureza de formas de Bernardo Hogan. A veces trabajan juntos, Aileen es una persona mucho más joven, Bernardo es uno de los veteranos junto con Susana, Jaime... Y sí hay un paso, sobre todo, cuando empiezan a participar

en certámenes internacionales fuera de Puerto Rico y se les empieza a reconocer la excelencia en sus trabajos, en Faenza por ejemplo. Entonces en Puerto Rico tenemos que dar voz de alarma y decir: “Espérense, esta gente tiene algo que decir, se lo están reconociendo, este tipo de arte tiene ya una tradición, atención, esto va en serio”. Muchas veces tenemos que esperar que nos digan algo de afuera para entonces hacerle caso. Y como estamos hablando de gente con una capacidad de trabajo extraordinaria, con una gran seriedad intelectual, con una entrega a la cosa de la docencia, era una gente muy respetada en el mundo de las artes. Pero exceden el mundo de las artes. Se abre un mercado de personas que tienen cierta sensibilidad, de gente interesada en las artes, coleccionistas, y entonces la gente de Casa Candina o de Manos sabemos que siempre estamos hablando de propuestas innovadoras, de gran calidad, de gran ejecución, donde hay experimentación. Esa va a ser la tónica de ese grupo, de Caparra, Manos, Casa Candina. Ese es el sostén: trabajo, integridad, compromiso, enseñanza, y una gran creatividad, cada uno con una voz muy individual, porque eso lo podemos ver. Técnicamente se intercambiarán sus investigaciones y sus descubrimientos pero cada cual es un artista en propia regla.

DES - *¿Qué ha pasado con los artistas que surgieron de Candina?*

TT - Los artistas provenientes de Candina han seguido trabajando, hacen exposiciones con alguna frecuencia. En este momento hay gente joven. Recuerdo particularmente una exposición el año pasado o hace dos años, en la Liga de Arte, de una joven estudiante de cerámica o de arte, con unos animales, con unas figuras humorísticas, sarcásticas. Esa noche vendió toda la exposición. Había allí una treintena de piezas estupendas. Cuando una ve eso, dice “aquí hay unas cosas que están pasando, esto está vivo, la gente responde a ello”. Pero claro, los altibajos que se dan por razones económicas, y ahora yo supongo que estemos en uno de esos bajones que pueda durar un tiempo desgraciadamente largo, obligan a la gente a replegarse y a hacer otro tipo de cosas. Pero la cerámica, aún cuando Casa Candina deja de funcionar como una entidad organizada para fines educativos y de promoción de las artes, sus integrantes continúan trabajando intensamente, y continúan también sus discípulos. Esta segunda generación continúa trabajando en la cerámica, la mayoría de ellos, de manera que está viva, esa cerámica, ese enfoque, en las artes nacionales.

DES - *¿Existen conflictos entre los ceramistas y los escultores?*

TT - Esos conflictos se dan por las definiciones tradicionales de lo que son una cosa y otra. Esos encuentros o confrontaciones de principio o ideológicas, que se dan aquí en las artes en Puerto Rico, supongo que

se podrán encontrar también en otras partes del mundo. En el caso de la escultura, un escultor, que trabaja el mármol, la madera, que trabaja el hierro, el bronce, funde metales, de pronto piense o quiera alguien decir “yo soy también escultor pero trabajo la cerámica”, ese dominio, esa cosa del escultor, que es el que esculpe, pues el roce fue obvio y no creo que haya habido escultores de la tradición de la escultura que hayan trabajado conjuntamente con la gente de Casa Candina. Tendríamos que averiguar si alguno de ellos incursionó o lo vemos en cierta relación de diálogo, de apertura. Creo que trabajan aisladamente. Se conocen, pueden reconocerse, pero todavía existen esas fronteras. Como también existió en los años 70 una lucha, igualmente, entre la figuración y la abstracción. Y en este caso hubo hasta un congreso de artistas abstractos luchando por su posición en las artes puertorriqueñas, por un reconocimiento y, claro, el reconocimiento siempre viene por grupos de la gente que está metida en el mundo de las artes. Pero alrededor, para la gente, la abstracción resultaba una cosa que cualquiera podía hacer. En este caso, la lucha entre la figuración y la abstracción tenía que ver con la lucha por la identidad, porque de una manera un tanto tradicionalista y conservadora, se pensaba que la abstracción no podía ser un llamado o una expresión de confirmación de la identidad nacional. Ese problema ha estado siempre sobre la mesa en el arte nacional, sea figurativo, sea abstracto o lo que sea, al menos es mi enfoque. Si tú eres puertorriqueño no puedes pintar como un chino. Si pintas, si esculpes, si tallas, si haces un grabado lo haces como un puertorriqueño. Eso no significa que hagas ¿?, carritos de piraguas o tonterías como esas. Quiere decir que tus raíces están aquí, en una tradición particular, y eso se va a reflejar en tu voz, de la misma forma que se va a reflejar en la música, en la poesía, aunque estés hablando de algo tan universal como la luna. Cualquier poeta habla de la luna pero tú hablas de tu luna, Lorca habla de la suya, así que son distintas lunas, tropical y andaluza.

DES - *¿Qué me puedes contar sobre otros ceramistas ajenos a casa Candina?*

TT- Se les conoce en el ambiente. Cuando se funda el taller de cerámica o los cursos de cerámica en la Universidad Interamericana, en San Germán, bajo la batuta de un artista muy prominente, Noemí Ruiz, nosotros, como somos un país tan grande, lo que sucede en San Germán y lo que sucede en San Juan, pues a veces no nos enteramos. Pero Raúl Acero, que se había formado en Estados Unidos pero que es de ese grupo de la Interamericana, son gente reconocida.

Pero, nuevamente, el arte es cuestión de minorías. Esto no es para que pueblo y ciudad se haya enterado, se enteran cuando ven el mural en la

calle, cuando ven el Tótem Telúrico. Eso, de pronto, la gente toma conciencia de que existe tal cosa aunque no puedan identificar su autor. El lanzamiento al estrellato de Jaime Suárez fue hace como unos seis años. Durante las fiestas de San Sebastián le dijeron a un muchacho americano, que estaba quedándose en la casa de unos amigos puertorriqueños, que si trepaba a la parte de arriba del Tótem le daban un premio. Y el muchacho empezó a trepar el Tótem Telúrico de Jaime Suárez en la plaza del V Centenario. De hecho rompió, quebró algunas piezas que Jaime tuvo que restaurar posteriormente. Al muchacho lo arrestaron, no sé qué pasó finalmente, si le multaron, porque él no era consciente, fue los amigos que le dijeron, fue una maldad. Entonces, Jaime Suárez, de pronto, se convierte en un hombre que todo el mundo mencionaba porque es el artista del Tótem, del que se trepó, etc. Pero esas cosas, a veces, son buenas porque la gente toma conciencia de que existe una obra de arte allí y que tiene unas particularidades, que forma parte de un lenguaje de un artista, que algunas piezas están protuberantes del cilindro básico porque son el despojo, la materia que se hubiera tirado a la basura, pero que forma parte de ese mundo interior, subterráneo, que luego sale a la superficie a través del Tótem.

Hay un grupo grande de jóvenes, que son los seguidores del grupo Candina/Manos, bastante numeroso. No necesariamente todos, y a eso habría que seguirle la pista, continuaron su trabajo en la cerámica. Fíjate lo que nos dijo el profesor Ángel Quintero, que Gloriela Muñoz hizo cerámica. En Puerto Rico, prácticamente, todos los artistas han hecho grabado, no necesariamente se dedicaron al grabado, aunque aquí hay una tradición muy importante de gráfica. Pero cuando todos los artistas, a pesar de que no se dediquen a ello consistentemente, trabajan o abordan ese tipo de técnica quiere decir que la técnica para ellos está distinguida o reconocida como una técnica a través de la cual puedes expresar creativamente, y eso es fruto del esfuerzo de Casa Candina y de Manos. Es tan válido hacer ese tipo de trabajo como puede ser hacer un dibujo, un grabado o cualquier otra forma artística reconocida.

DES- *¿Existió alguna controversia con el Tótem?*

TT - Eso fue durante la campaña política en los 90, que uno de los candidatos a alcalde de San Juan, creo que fue el candidato José Granados Navedo, luego terminó en la cárcel, como parte de su programa político ofreció eliminar el Tótem porque para él eso era un adefesio. Ya entiendes su cultura, de este tipo de personas que entran en la política, que solamente saben de la política baja, de la política populachera de medio pelo, y no saben tan siquiera que

eso respeta el derecho intelectual de un artista de una obra que ha sido comisionada, que hubo un jurado internacional, que se seleccionó esa obra. Esa obra no se puso ahí porque a alguien sencillamente le dio la gana, fue un trabajo hecho luego de todo un proceso. Pero prevaleció la cordura, primero, de los ciudadanos, que no lo eligieron, eso es muy importante. Por ejemplo, el actual alcalde de San Juan prometió eliminar la paloma, que es una escultura en hierro y acero que está frente al Hospital Presbiteriano en el Condado. Estuvo muy bien ubicada, sigue en el mismo sitio pero la construcción de unos edificios aledaños como que la amarraron, la cerraron un poco. Pero es un trabajo muy interesante que mucha gente ha pedido que lo quiten, porque no le puedes pedir a la gente que opine sobre arte porque no saben. Y, sobre todo, porque no están acostumbrados en Puerto Rico a ese tipo de monumento o de escultura al aire libre, que es abstracta, que no es contando un cuento, que existe por sí misma, por la belleza de su forma o el planteamiento de este tipo, pero no porque tenga que hacerle una historia a alguien. En ese sentido Sila Calderón fue excepcional porque tenía un sentido estético, un gusto más desarrollado. Ella no fue la que decidió si se ponía, ella nombró un grupo, un comité, en el que participaron críticos, historiadores, gente de las artes, y fueron los que determinaron quiénes y dónde, así que ahí hay una cierta sabiduría del político que, zapatero a tus zapatos, eso no puede ser a base del gusto de un gobernante, tiene que estar en manos de la determinación de gente experta en la materia.

DES - *¿Qué me puedes contar sobre Amadeo Benet?*

TT - Luis Leal era maestro de cerámica en los talleres del Instituto pero era una cerámica muy tradicional, pensándose en un tipo de cerámica decorativa pero no creativa. De manera que este no va a ser un taller que tenga gran relevancia. De Benet recuerdo una exposición de él. Lo que no estoy segura es de si estuvo en la Universidad, en Bellos Oficios... ahora mismo no lo puedo ubicar. Me acuerdo de eso [sobre la exposición que hace Amadeo Benet] porque el área de mi tesis doctoral fue el cartel en Puerto Rico y entonces se hacían carteles para todas las exposiciones del Instituto de Cultura, el museo de la Universidad, todos los centros importantes hacían carteles, pero carteles hechos por artistas, Homar, Tufiño, Martorell, Rivera Rosa, o sea carteles que son obras de arte. Entonces existe el cartel de Benet, está aquí seguro [en el museo de la Universidad]. Hay otros carteles hechos para exposiciones de cerámica, uno de Andino, según recuerdo, que lo hizo Homar, pero eso fue una exposición muy posterior. Lo de Benet supongo que sería en los 60. Es posible que haya aquí un catálogo.

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

34º Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea. Faenza: Museo Internazionale delle Ceramiche, 1976.

38º Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte – Faenza. Faenza: Comune di Faenza, 1980

5 Ceramistas Casa Candina. Reencuentro 2002. Gurabo: Universidad del Turabo, 2002.

IV Salón de Pintura Unesco. San Juan: Asociación Puertorriqueña de la Unesco, Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1978.

ACUÑA ORTEGA, Víctor Hugo (ed.). *Historia General de Centroamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993.

“Agapito Sánchez Espino”, *Boletín Artes Populares*, núm. 13, 1997, p. 22.

Aileen Castañeda: Ondulaciones. San Juan: Galería Botello, 1997, s.p.

Aileen Castañeda: Miradores secretos. San Juan: Galería Botello, 2002, s.p.

Aileen Castañeda: Miradores al vuelo. San Juan: Galería Botello, 2005, s.p.

ALBERTY, Carlos [et al.] (Editores). *Antología de textos literarios*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994, p. 540.

ALONSO-PENATE, Idurre. “A Woman’s Touch”. En: *A Woman’s Touch: The sculptures of Margarita Checa, Isabel de Obaldía, Susana Espinosa, Pechel*. Long Beach, California: Museum of Latin American Art, 2004, s.p.

ÁLVAREZ CURBELO, Silvia; RODRÍGUEZ CASTRO, María Elena (eds.). *Del nacionalismo al populismo: Cultura y política en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 1993.

ANNUAL Report of the Secretary of the Interior for the Fiscal Year Ended June 30 1938. Washington: United States Government Printing Office, 1938.

ARROYO MUÑOZ, José Carlos. *Rebeldes al poder: Los grupos y la lucha ideológica (1959-2000)*. San Juan: Isla Negra Editores, Universidad del Turabo, Museo y Centro de Estudios Humanísticos, 2002, AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa editorial, 2008.

“ART is for everyone: The Spice of Variety”, *Where Miami*, June 1985, p. 6.

Arte contemporáneo en Latinoamérica. México D.F.: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984.

BENAVENT LLARIO, Rafael. *Evolución política y desarrollo económico de Puerto Rico, 1898-1972*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Ciencia Política, 1983.

BERBUSSE, Edward J. *The United States in Puerto Rico, 1891-1900*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1966.

Bernardo Hogan: Vasijas. San Juan: Museo de Arte e Historia de San Juan, 1991, s.p.

Bernardo Hogan. Cerámica: Obra en torno 1982-1995. San Juan: Museo de Arte e Historia de San Juan, 1995, p. 6.

Bernardo Hogan: Recent Works. Los Angeles, California: Couturier Gallery, 2005, s.p.

Beyond Shared Language: Contemporary Art and Latin American Experience. Pittsburgh, Pennsylvania: Society for Contemporary Craft, 2009, p. 26.

Casa Candina: La Colección. Gurabo: Universidad del Turabo, 2007.

CATALÁ OLIVERAS, Francisco A. “Desenvolvimiento económico de Puerto Rico: dependencia de senda y encapsulamiento ceremonial”, *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 17, 2007, pp. 64-65.

CASTRO MONTES DE OCA, Rafael. “Mensaje del director”. En: *Entorno*, 18, Año 6, Vol. 1, 2011, p. 5.

Cerámica Puertorriqueña Hoy. San Juan: Museo de Arte e Historia de San Juan, 1993.

COLÓN GONZÁLEZ, José Luis. *Caribe China: Ventana a la modernidad*. San Juan: EMS Editores, 2008.

Congelado por el fuego: Casa Candina y la cerámica contemporánea. San Juan: Museo de Arte de Ponce en Plaza Las Américas, 2008.

CLARK, Sidney. *All the Best in the Caribbean*. New York: Dodd, Mead & Company, 1948

Creaciones en papel. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Recinto de Río Piedras, 1996.

“Daniel Rhodes”, *Cerámica. Revista Trimestral del Arte y Ciencia de la Cerámica*, nº 31, 1988, pp. 67-69.

DÁVILA, Arlene. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press, 1997

DEAGAN, Kathleen. “Cuba and Florida: Entwined Histories of Historical Archeologies”. En: KEPECS, Susan; CURET, L. Antonio; LA ROSA CORZO, Gabino (eds.). *Beyond the Blockade: New Currents in Cuban Archaeology*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2010, pp. 19-20.

DI NÚBILA, Carlos; RODRÍGUEZ CORTÉS, Carmen (antólogos). *Puerto Rico. Sociedad, cultura y educación*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2003.

DÍAZ ALCAIDE, Maritza. “El Pabellón se engalana”, *Imagen*, [s. f.].

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio. *La memoria rota*. San Juan: Ediciones Huracán, 1993.

DIETZ, James L. *Historia económica de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 2007.

Encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina. Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1986.

EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel. “Navegando el laberinto’: Ocho relatos para conocer la obra de Jaime Suárez”. En: *Jaime Suárez: El laberinto de la creación*. Gurabo: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, 2015, p. 16.

. _____. “Ruinas creadas, ruinas imaginadas: Memoria e identidad en la obra de Jaime Suárez y Toni Hambleton”. En: MIRANDA, Eunice; RODRÍGUEZ-MATEO, Juan Ramón. *En los entornos contemporáneos: violencia, huellas, representación*. Sevilla: EnredARS, Laboratorio de las Artes, 2015, pp. 59-60.

Expresiones en Barro. Exposición de esculturas del Grupo Manos. Ponce: Museo de Arte de Ponce, Chase Manhattan Bank, 1981.

FERNÁNDEZ, José A. *Architecture in Puerto Rico*. New York: Architectural Book Publishing Company, 1965.

FERNÁNDEZ GETTY, Nilda C. *Contemporary Crafts of the Americas: 1975*. Chicago: Henry Regnery Company, 1975, pp. 116-117.

FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Eugenio. "Reflexiones sobre la industrialización en Puerto Rico", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año 1, núm. 1, 1958, p. 19.

GARCÍA RAMIS, Magali. *Felices días Tío Sergio*. San Juan: Editorial Cultural, Inc., 1986

"Ganadores del Certamen de Obras Permanentes del Pabellón", *Pabellón Nacional de Puerto Rico*, Vol. 1, núm. 2, diciembre 1991, s.p

GOLDNER, Liz. "Encuentro", *ArtScene*, July/August, 2013, pp. 20-21.

GUEVARA, Roberto. "Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina. En torno al mismo barro", *Plástica*, núm. 16, año 9, vol. 1, marzo 1987, p. 51.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (director). *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2005.

HERNÁNDEZ CRUZ, Luis. "Barrografías de Jaime Suárez en la Galería Condado", *Frente*, Año 1, Vol. 4, mayo de 1978, p. 5.

Hogan: Sin torno. San Juan: Galería Botello, 2001, s.p.

HOSTOS, Adolfo de; PÉREZ DE SILVA, Matilde. *Aplicaciones industriales del diseño indígena de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1981.

Instalaciones para la Casa. Humacao: Museo Casa Roig, Universidad de Puerto Rico, 1996.

Intercambio 3: cerámica en pequeño formato. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1995.

Jaime Suárez. Cerámica 1975-1985. Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1985.

Jaime Suárez. Nueva York: CDS Gallery, 1989.

Jaime Suárez. Cerámica reciente. San Juan: Galería Botello, 1993.

Jaime Suárez en botello. San Juan: Galería Botello, 2000.

Jaime Suárez. Paisajes estratificados. San Juan: Gandía arts & framing studio, 2006.

JIMÉNEZ MALARET, René. *Puntos de vista.* [San Juan]: Editorial Betances, 1961.

“José (Ché) Flores”. En: *Boletín Artes Populares*, núm. 13. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, Programa Artes Populares, 1997, p. 26.

JUDSON CLARK, Robert; BELLOLI, Andrea P.A. *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1983.

KINDLEBERGER, Charles P. *La crisis económica 1929-1939.* Barcelona: Crítica, 1985.

KINGSBURY, Martha. *Art of the Thirties. The Pacific Northwest.* Seattle: University of Washington Press, 1972,

“LA industria cerámica en Puerto Rico”, *Revista de Agricultura, Industria y Comercio de Puerto Rico*, volumen XXXII, núm. 2, 1940, p. 292.

LAGUNA ENRIQUE, Martha Elizabeth. *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

LAWTON DE TORRUELLA, Elena. “Casa Candina. A Center for Lovers of Contemporary Ceramics”. En: *Puerto Rico Today*, Fall 1987. San Juan: Puerto Rico Almanacs, Inc., 1987, p. 20.

LEVIN, Elaine. *History of American Ceramics: From Pipkins and Bean Pots to Contemporary Forms/1607 to the present.* New York: Harry N. Abrams, 1988.

LÓPEZ ROJAS, Luis A. *Luis Muñoz Marín y las estrategias del poder (1936-1946).* San Juan: Editorial Isla Negra, 2007.

MÁRQUEZ, Juan Luis. “¿Surge el arte neo-taíno...?”.- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 4 de noviembre de 1950, p. 5.

MARQUÉS, René. *Teatro I.* San Juan: Ediciones Callejón, 2002

MARSH KENNERLEY, Catherine. *Negociaciones Culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. San Juan: Ediciones Callejón, 2008

MELÉNDEZ MUÑOZ, Miguel. “Artesanía, industrialismo y maquinismo”, *Revista Ateneo Puertorriqueño*, Vol. I, núm. 1, 1935, p. 296.

MIRANDA, José David. “Breves apuntes sobre el desarrollo de la cerámica artística en Puerto Rico”. En: *Puerto Rico: Arte e Identidad*. San Juan: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 200, nota 290.

MOLINARY, Ramón-Darío (ed.). *Puerto Rico ¿autodeterminación huracanada? El engaño de EE. UU. a la ONU, expansionismo militarista, modelo colonial y rezago económico*. Madrid: Casa de Puerto Rico en España, Seminario de Cultura Puertorriqueña de Madrid, Fundación Francisco Carvajal, 2006.

Mujeres Artistas: protagonistas de los ochenta. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1990, pp. 40-41.

MURRAY IRIZARRY, Néstor. *Rafael Ríos Rey y el muralismo en Puerto Rico*. Ponce: Casa Paoli del Centro de Investigaciones Folklóricas de Puerto Rico Inc., Sociedad Amigos de Rafael Ríos Rey, 2005.

PAGÁN, Manuel A. “Contexto histórico de la cerámica puertorriqueña”. En: *Boletín Artes Populares*, núm. 13. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, Programa Artes Populares, 1997, p. 12.

PALÉS MATOS, Luis. *Poesía completa y prosa selecta*. Edición de Margot Arce de Vázquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

PARKER HANSON, Earl. *Transformación: El moderno Puerto Rico*. México D. F.: Editorial Intercontinental, 1957.

PAZ, Octavio, *Árbol adentro*, Barcelona: Seix Barral, 1987.

PEDREIRA, Antonio S. *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Edición de Mercedes López-Baralt. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2006.

PÉREZ-LIZANO, Manuel. *Arte contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983. Cerámica, escultura, pintura*. Zaragoza: Ediciones Cruz Ansata, Universidad Central de Bayamón, 1985.

PICÓ, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 2008.

Premio Casa Candina 1988: I Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña. San Juan: Marimar Benítez, 1988.

Premio Casa Candina: II Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña 1990. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 8.

Premio Casa Candina: V Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña 1996. San Juan: Casa Candina, 1996.

Premio Casa Candina: VI Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña 1999. San Juan: Casa Candina, 1999.

Puerto Rico. Arte e identidad. San Juan: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.

Puerto Rico mío: Cuatro décadas de cambio. Fotografías de Jack Delano. Washington: Smithsonian Books, 1990.

Rafael Tufiño: pintor del pueblo. San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2003.

RANDAZZO, Angelo. “La cerámica puertorriqueña”, *Urbe*, Vol. 4, núm. 19, septiembre 1966

Rastros. Jaime Romano, Melquiádes Rosario, Jaime Suárez. San Juan: Galería Caribe, 1989.

RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, Luis Antonio. *Vida, Pasión y Muerte a Orillas del Río Baramaya (Relatos Históricos de Ponce).* Ponce: Ediciones Arybet, 2010.

SCARANO, Francisco. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia.* San Juan: McGraw-Hill, 1993.

SENNET, Richard. *El artesano.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

Sculpture in clay from Puerto Rico/Escultura en barro de Puerto Rico. Springfield: Museum of Fine Arts, 1980.

“Se inaugura el Taller de Cerámica”. En: *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año 4, núm. 13. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961, p. 56.

SOTO, Pedro Juan. “La cautiva”. En: *Cuentos puertorriqueños de hoy.* Selección, prólogo y notas de René Marqués. San Juan: Editorial Cultural, 2008

STEAD, William H. *Fomento, el desarrollo económico de Puerto Rico*. México D. F.: Libreros Mexicanos Unidos, S. A., 1963.

STRINGFELLOW DE H.B., Jorge. “La Escuela de Cerámica de Madrid: Su historia y sus finalidades”, *Revista de Arte*, Vol. 3, Núm. 15, 1937, p. 12-14.

SUÁREZ, Jaime. “La cerámica artística en Puerto Rico. Primera etapa”. En: *El Sol*, año XXVII, N. 3-4. San Juan: [s. e.], 1983, p. 32.

Susana Espinosa: Animalia. San Juan: Casa Candina, 1991, s.p.

Susana Espinosa: Appearance and Presence. Los Angeles, California: Couturier Gallery, 2005, s.p.

Susana Espinosa: Cerámicas. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, 1982, p. 8.

Susana Espinosa: Cerámica reciente. San Juan: Museo de Arte e Historia de San Juan, 1991, s.p.

Susana Espinosa: cerámica 1982-1997. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1997, s.p.

Sylvia Blanco. San Juan: Galería Botello, 1989.

TIÓ, Teresa. *El Cartel de Puerto Rico*. México: Pearson Educación, 2003.

The Art of Puerto Rico: Passion, Pride, Progress. Atlanta: Atlanta International Museum of Art and Design at Peachtree Center, 1996.

THE Dorothy Paris Workshop: Terra Cotta Editions of Contemporary American Sculpture. New York: H.K. Advertising, 1939

Toni Hambleton: De memorias y recuerdos. Humacao: Museo Casa Roig, 1993, s.p.

Toni Hambleton: Explosiones, fragmentos y transparencias. San Juan: Casa Candina, 1986, s.p.

Toni Hambleton: Lunas. San Juan: Casa Candina, 1990, s.p.

Toni Hambleton: Réquiem para una luna. Ciudad de México: Galería Torre del Reloj, 1991, s.p.

Toni Hambleton: Espacios y recovecos. San Juan: Galería Botello, 1998, s.p.

Toni Hambleton: Spaces to meditate in/on. Miami: Bernice Steinbaum Gallery, 2001, s.p.

Toni Hambleton. Re-Construcción: una Mirada. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2006, p. 41.

Toni Hambleton: De la memoria y el olvido. San Juan: Gandía Arts & Framing Studio, 2007, s.p.

TORRES, Ismael. "Certamen Diseño Escultura Monumental V Centenario 1492-1992 Descubrimiento de América y P. R.". En: *Patrimonio*, vol. 2, núm. 1, julio-sept.'91. San Juan: Oficina Estatal de Preservación Histórica, 1991, p. 2.

TORRES MARTINO, José Antonio; Fernández Zavala, Margarita; Álvarez Curbelo, Silvia. *José Antonio Torres Martino: Voz de varios registros.* San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, Casa Candina, 2006.

TRABA, Marta. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño.* San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971, p. 25.

Triennale de la Porcelaine. Nyon, Suisse: Association de la Triennale de la Porcelaine, 1986, p. 46.

Vasijas vasijas.... San Juan: Casa Candina, 1984, s.p.

VEGA, Bernardo. *Arte neotaíno.* Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1987

VIVAS MALDONADO, José Luis. *Historia de Puerto Rico.* Nueva York: Anaya, Las Américas, 1974.

VIVONI FARAGE, Enrique (ed.). *Henry Klumb. Una arquitectura de impronta social.* San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2006

HEMEROGRÁFICAS

“¡Atención ceramistas!”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 16 de septiembre de 1988, p. 104.

“¡A salvar Casa Candina!”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 27 de agosto de 1992, p. 115.

“10 años de cerámica en el Museo de Ponce”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 30 de agosto de 1985, p. 60.

ALEGRE BARRIOS, Mario. “Inaugura la muestra de la II Bienal de Cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 21 de septiembre de 1990, p. 92.

._____ “Los sueños de barro de Aileen Castañeda”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 28 de febrero de 1991, p. 106.

._____ “Casa Candina: a resurgir como el Ave Fénix”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 8 de noviembre de 1992, p. 76.

._____ “Sensibilidad de lunas manifestadas en barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 21 de noviembre de 1993, p. 85.

._____ “Inaugura la IV Bienal Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 7 de septiembre de 1994, p. 80.

._____ “Intercambio 3': fusión de sensibilidades”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 4 de agosto de 1995, p. 66.

._____ “Testimonio de una pasión inagotable”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 15 de agosto de 1995, p. 63.

._____ “Próximo el Premio Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 12 de septiembre de 1996, p. 94.

._____ “Suárez y Espinosa en Botello”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 20 de noviembre de 1996.

._____ “Castañeda en Botello”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 20 de marzo de 1997, p. 115.

._____ “Universal la cerámica borincana”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 19 de julio de 1998, pp. 70-71.

._____ “Toni Hambleton da un vistazo al pasado”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 17 de abril de 2005, p. 24.

._____ “En el espejo de la memoria”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 30 de octubre de 2005, p. 16.

ARANA, Annie. “Galería Ceramistas Despliega Interesante Colección Platos”.- *El Mundo* (San Juan), 30 de mayo de 1977, p. 10-A.

“Bienal de Cerámica”.- *El Mundo* (San Juan), 27 de noviembre de 1988, p. 35.

BENÍTEZ, Marimar. “Una obra maestra en la bahía”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 23 de noviembre de 1980, p. 14.

._____ “Medalla de oro para Jaime Suárez”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 24 de septiembre de 1981.

._____ “Los personajes remotos y elegantes de Susana Espinosa”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 18 de abril de 1982, p. 10.

._____ “El Mural de Bellas Artes”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 4 de julio de 1982, p. 16.

._____ “El premio de Hogan”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de agosto de 1982, p. 38.

___ “Jaime Suárez: sobre arte, barro y artesanía”.- *El Reportero* (San Juan), 3 de septiembre de 1983, p. 9.

___ “Pablo Rubio: sobre el barro, la cerámica y la escultura”.- *El Reportero* (San Juan), 10 de septiembre de 1983, pp. 8-9.

___ “Casa Candina”.- *El Reportero* (San Juan), 28 de julio de 1984, p. 23.

___ “Balossi y los ceramistas”.- *El Reportero* (San Juan), 1 de diciembre de 1984, p. 23.

___ “Jaime Suárez: diez años extraordinarios”.- *El Reportero* (San Juan), 31 de agosto de 1985.

___ “Encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina”.- *El Reportero* (San Juan), 26 de julio de 1986, p. 21.

___ “El encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina”.- *El Reportero* (San Juan), 4 de octubre de 1986, p. 22.

___ “Entrevista a Jaime Suárez. Topografía y erosiones interiores”.- *El País* (Cali), 16 de enero de 1989.

___ “Sueños cifrados en barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 19 de abril de 1998, p. 66.

BONILLA NORAT, Félix. “First Prize. UNESCO Th ird Annual Salon. Some entries”.- *Sunday San Juan Star Magazine* (San Juan), 5 de diciembre de 1976, p. 9.

___ “Balossi in clay”.- *The San Juan Star* (San Juan), 27 de noviembre de 1977, p. 8.

BOTHWELL DEL TORO, Frances. “Sylvia Blanco: Escultora”.- *El Mundo* (San Juan), 17 de noviembre de 1978.

BRAGG, Amy. “3ra. Exposición Cerámica Cierra Mañana”.- *El Mundo* (San Juan), 14 de abril de 1973.

___ “Inauguran Galería Estudio De Cerámica en El Jardín”.- *El Mundo* (San Juan), 3 de agosto de 1975.

CANELLA, Sara. “Jaime Suárez, el MET compra una de sus placas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 22 de abril de 1988, p. 71.

___ “La cerámica como punto de partida y de regreso”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de septiembre de 1988, p. 71.

___ “Grandeza de las pequeñeces”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 2 de diciembre de 1989, p. 69.

CAPALLI, Mili. “Her ‘Little People’ Are Susana’s Biggest Joy”.- *The San Juan Star* (San Juan), 17 de septiembre de 1969, p. 29.

“CARIBE Hilton Being Renovated”.- *The Virgin Islands Daily News* (St. Thomas, V.I.), 11 de junio de 1963, pp. 6 y 11.

“CARIBE Hilton To Expand Facilities To 249 Rooms”.- *The Virgin Islands Daily News* (St. Thomas, V.I.), 21 de enero de 1969, p. 9.

CHERSON, Samuel B. “Murales de cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 30 de abril de 1978, p. 13.

___ “Artexpo 79, en la dirección apropiada”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de mayo de 1979, p. S20.

___ “Muestra Nacional: a la tercera va a la vencida”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 3 de noviembre de 1979, p. 34.

___ “La Bienal, Lasansky y Ana Delia Rivera”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 31 de diciembre de 1979.

___ “Esculturas de calidad dispareja”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de febrero de 1986, p. 63.

___ “Barro de América”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 16 de noviembre de 1986, p. 13.

___ “Jaime Suárez pone la pica en Nueva York”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de abril de 1988, p. 12.

___ “Algo más sobre la Bienal de Cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 13 de diciembre de 1988, p. 86.

___ “Año de nuevas aperturas al exterior”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 6 de enero de 1989, p. 56.

___ “Homenaje a los ceramistas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 14 de abril de 1989, p. 82.

___ “Jaime Suárez: énfasis austero”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 6 de abril de 1989, p. 130.

___ “Navia, Suárez y Rosario. Una escultura llena de vigor”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 29 de octubre de 1989, pp. 15-18.

___ “La cerámica puertorriqueña crece y se multiplica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de noviembre de 1990, p. 13.

____ “Aileen Castañeda: Cerámica para ver y no tocar”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 31 de marzo de 1991, p. 12.

___ “Tótem boricua para la Plaza del V Centenario”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 12 de octubre de 1991, p. 66.

___ “¿Cierran Candina?”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de octubre de 1992, p. 86.

COLÓN CAMACHO, Doreen M. “Muestra panorámica de la cerámica escultórica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 5 de diciembre de 1993, p. 94.

._____ “Huérfana de ímpetu la IV Bienal de Cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 29 de septiembre de 1994, p. 107.

._____ “Expresiones artesanales borincanas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de julio de 1995, p. 59.

._____ “Impactante intercambio de ceramistas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de agosto de 1995, p. 127.

COMBAS GUERRA, Eliseo. “El proyecto de la industria cerámica que desarrolla la PRRA”.- *El Mundo* (San Juan), 15 de mayo de 1938, p. 5.

“Conferencia en Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 27 de octubre de 1988, p. 84.

“Convierten Casonas en Centros Culturales en el Condado”.- *El Mundo* (San Juan), 28 de diciembre de 1980, p. 5-B.

COSS, Luis Fernando. “Al rescate de la belleza y la excelencia”, *Diálogo*, octubre 1994, p. 8.

CRESCIONI NEGGERS, Gladys. “Encuentro cultural”.- *El Mundo* (San Juan), 28 de octubre de 1979, p. 12-D.

CUBAS, Mercy. “Paredes, círculos y caballos”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de noviembre de 1984, p. 44.

“CULPA AFE Por Cierre Industria”.- *El Mundo* (San Juan), 7 de agosto de 1970. Aparte, entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014.

“Cursos de arte en Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 23 de octubre de 1988, p. 96.

DÁVILA ESTELRITZ, Adela. “Arte en Barro”.- *Primera Hora* (San Juan), 28 de agosto de 2008, p. 72.

DELGADO, Ileana. “Susana el Arte y el Barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 17 de mayo de 1987, p. 23.

DELGADO, Osiris. “Notas en torno a la pintura puertorriqueña de Oller a los cuarenta”. En: *De Oller a los cuarenta: La pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948*. San

Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 1989, pp. 42-43.

“El Tótem (III)”.- *El Mundo* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 2.

“EFEMÉRIDE plástica y musical del Chase”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 7 de diciembre de 1993, p. 73.

“En Casa Candina”.- *El Mundo* (San Juan), 12 de diciembre de 1980, p. 5-B.

“En festival de arte”.- *El Mundo* (San Juan), 20 de septiembre de 1984.

“En la Galería Estudio Caparra”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 12 de agosto de 1975, p. 29.

“En la Galería Santiago Jorge Suárez y Pazmiño”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de mayo de 1976, p. 25.

“EN beneficio de los prisioneros políticos puertorriqueños”, *Diálogo*, septiembre 1999, p. 37.

“EN torno a La Fortaleza”.- *El Mundo* (San Juan), 19 de diciembre de 1938, p. 16.

“ESPINOSA y Millán”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 24 de septiembre del 2000, p. 102.

ESTRADA RESTO, Nilka. “‘Permanentes’ las esculturas del Pabellón boricua”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 7 de mayo de 1992, p. 152.

“EXHIBICIÓN de dibujos en el Casino de Puerto Rico”.- *El Imparcial* (San Juan), 29 de mayo de 1935, p. 7 “Exponen en Cali”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de febrero de 1989, p. 136.

“EXPOSICIÓN de Arte en el Colegio Córdova”.- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 26 de junio de 1937, p. 16.

“Exposición de Cerámica en Técnica Japonesa”.- *El Mundo* (San Juan), 2 de octubre de 1975, p. 1-B.

“Exposición de grupo Manos”.- *El Mundo* (San Juan), 1 de junio de 1981.

“Exposición de mujeres artistas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de abril de 1984.

GARCÍA BENÍTEZ, Mariana. “Candina más allá de la casa”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 27 de diciembre de 2007, p. 81.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique. “Un buen comienzo”.- *El Mundo* (San Juan), 20 de enero de 1989, pp. 28-29.

___ “El zoológico de Susana Espinosa”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 21 de abril de 1991, p. 12.

._____ “Toni Hambleton en Casa Roig”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 7 de noviembre de 1993, p. 13.

___ “Intercambio 3. Cerámica en Pequeño Formato”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 13 de agosto de 1995, p. 13.

___ “Bernardo Hogan: Una lección magistral”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de septiembre de 1995, p. 13.

._____ “Premio Casa Candina: Bienal de la Cerámica Contemporánea, 1996”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 8 de diciembre de 1996, pp. 10 y 13.

._____ “Árboles’ y ‘Ondulaciones”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 6 de abril de 1997, p. 12.

___ “Susana Espinosa: Soñando despierta”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 3 de mayo de 1998, p. 7.

._____ “Los nuevos espacios de Toni Hambleton”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 6 de septiembre de 1998, p. 17.

___ “El nuevo reto de Bernardo Hogan”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 13 de diciembre de 1998, p. 17.

___ “Tres exhibiciones de cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de marzo de 2001, p. 9.

___ “El toque femenino”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de mayo de 2004, p. 8.

GARZÓN FERNÁNDEZ, Irene. “Misla, crítico de arte. No le gusta el estilo del Tótem”.- *Primera Hora* (San Juan), 14 de marzo de 2000.

___ “Tótem salvado, Misla enojado”.- *Primera Hora* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 3A.

“HAN sido investigados seis depósitos para la cerámica”.- *El Mundo* (San Juan), 24 de septiembre de 1944, p. 1.

HEYDRICH BLANCO, Teresita. “Lecciones de amor al arte”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 14 de julio de 2002, p. 61.

HOGAN, Bernardo. “Forma, textura y color”. En: *Bernardo Hogan: Forma, textura y color*. San Juan: Casa Candina, 1990, s.p.

“Homage to El Yunque”.- *The San Juan Star* (San Juan), 9 de diciembre de 1989, p. 19.

“Hoover en pro de la anexión de la isla”.- *ABC* (Madrid), 24 de marzo de 1931, p. 43.

“INAUGURAN galería de arte puertorriqueño”.- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 20 de enero de 1951, p. 38.

“Jaime Suárez en el Chase”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 14 de noviembre de 1985, p 153.

JIMÉNEZ MALARET, René. “Dorothy Paris y el Arte en Puerto Rico”.- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 18 de junio de 1938, pp. 8-9.

KOHEN, Helen L. “Handle with care: Fine ceramics”. - *The Miami Herald* (Miami), 22 de octubre de 1982.

KOHEN, Helen L. “Galleries are in season”. - *The Miami Herald* (Miami), 8 de noviembre de 1985, p. 2D.

“La Navidad de los Ceramistas”.- *El Mundo* (San Juan), 12 de diciembre de 1974.

“La Universidad del Turabo presenta a Jaime Suárez”.- *Diálogo* (San Juan), noviembre de 1997, p. 46.

“LA magia de la cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan, Puerto Rico), 4 de diciembre de 2011.

“LA Más Grande Muestra Nacional Pintura y Escultura”.- *El Mundo* (San Juan), 2 de septiembre de 1977, p. 5-C.

LANDRÓN BOU, Iris. “Su estilo es sencillo y puro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 22 de mayo de 1973, p. 27.

LANDRÓN, Iris M. "Ana Delia, medalla de oro para Puerto Rico".- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de septiembre de 1979, p. 24.

___ "Casa Candina: hogar del arte".- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de diciembre de 1980.

LOCKHART CLAY, Cash. "Ceramics from Puerto Rico featured at museum".- *The Sunday Republican* (Springfield), 3 de junio de 1980, p. F-20.

___ "Show opens at Museum of Fine Arts".- *The Sunday Republican* (Springfield), 3 de junio de 1980, p. F-1.

LÓPEZ PAGÁN, Pedro. "Paisajes estratificados".- *Primera Hora* (San Juan), 9 de marzo de 2006, p. 83.

MALDONADO, Pedro. "Nostálgica".- *El Nuevo Día* (San Juan), 3 de junio de 2007.

MÁRQUEZ, Juan Luis. "Un pequeño taller de cerámica".- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 12 de abril de 1947, p. 8.

MARRERO, Rosita. "Legislatura cuestiona obra premiada por expertos".- *Primera Hora* (San Juan), 14 de marzo de 2000.

MARSA, Ángel. "La Victoria inmoral".- *El Imparcial* (Madrid), 21 de septiembre de 1928, p. 15.

._____ "Máter amábilis".- *El Imparcial* (Madrid), 29 de enero de 1930, p. 4.

McCOY, Robert. "Art with a cool feeling".- *Sunday San Juan Star Magazine* (San Juan), 17 de septiembre de 1967, pp. 8-9.

MOLINA, Antonio J. "Obras de Arte en Galería Centro de Convenciones".- *El Mundo* (San Juan), 4 de septiembre de 1977, p. 9.

MORALES BLANES, Sandra. "Tras la adhesión al Tótem".- *El Nuevo Día* (San Juan), 5 de mayo de 2002, p. 37.

MORALES BLANES, Sandra. "A reparar en julio los daños al monumento".- *El Nuevo Día* (San Juan), 5 de mayo de 2002, p. 37.

MORENO, María Cristina. "A dónde va la cerámica".- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de octubre de 1999, p. 9.

“Muestra de arte en Carolina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de noviembre de 1993, p. 84.

“Navia, Suárez, Rosario: Three Contemporary Sculptors”.- *The New York Times* (Nueva York), 10 de agosto de 1990, p. C-24.

“Nuevos talleres en Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 2 de octubre de 1981, p. 42.

OCHART, Ivonne. “El legado cultural de Luis Leal”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 3 de febrero de 1993, p. 74.

PANIAGUA, Tere. “Nos vemos en el Tótem”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 19 de marzo de 2000, p. 78.

PARÉS ARROYO, Marga. “Afirma el arquitecto del Tótem que los daños son reparables”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 22 de enero de 2002, p. 16.

PÉREZ RIVERA, Ofelia. “Hay Buena Cerámica en PR Dicen Varios Artistas”.- *El Mundo* (San Juan), 10 de agosto de 1968, p. 21.

._____ “Origen del Arte de la Cerámica en Puerto Rico”.- *El Mundo* (San Juan), 27 de julio de 1968, p. 17.

PÉREZ RIVERA, Tatiana. “Reencuentro de ceramistas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 10 de diciembre de 2002.

__ “Tesoros de Casa Candina en MAP@Plaza”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 9 de agosto de 2008, p. 71.

._____ “Conversaciones con el barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 21 de agosto de 2002, p. 78.

PÉREZ RUIZ, José Antonio. “Cerámicas de Espinosa”.- *El Mundo* (San Juan), 30 de abril de 1982, p. 3-B.

PETERSON, Beverly. “Designers Week display to be featured at Plaza”.- *The San Juan Star* (San Juan), 17 de octubre de 1981, p. 5.

PIMENTEL, Th imo. “Celebran en San Juan la VI Bienal de la Cerámica Puertorriqueña”.- *El Caribe* (Santo Domingo), 4 de diciembre de 1999, p. 13.

“Premiada en Zagreb”.- *El Mundo* (San Juan), 20 de septiembre de 1984, p. 3-B.

“Premio a ceramista-director de Casa Candina”.- *El Reportero* (San Juan), 17 de septiembre de 1984, p. 24.

“Primera Bienal de Cerámica”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 15 de julio de 1988, p. 84.

“Puerto Rican exhibit set at MFA”.- *The Morning Union* (Springfield), 22 de mayo de 1980, p. 40.

“Que II brings ceramics to MFA”.- *The Morning Union* (Springfield), 15 de mayo de 1980, p. 37.

RAMÍREZ ALERS, Betzaida. “A salvo el Tótem Telúrico”.- *El Mundo* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 4.

RIBAS, Maite. “El hombre detrás del barro”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 31 de enero de 1985, p. 56.

._____ “Explosión de filamentos en la Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 4 de abril de 1986, p. 55.

RIVERA MARRERO, Mildred. “Millonario proyecto de arte urbano”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 11 de enero de 2002, p. 72.

._____ “Bienal escultórica a orillas del Cagüitas”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 16 de junio de 2005, p. 66.

RIVERA PUIG, Miguel. “Fuera de control”.- *El Vocero* (San Juan), 21 de enero de 2002, p. 23.

RODRÍGUEZ, Jorge. “José Buscaglia ...en contra del trueque de estatuas”.- *El Mundo* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 45.

._____ “Jaime Suárez, ...el artista en su esencia”.- *Escenario* (San Juan), 18 de marzo de 2000, p. 13.

RODRÍGUEZ, Magdalys. “Postpone Mislá la ‘remoción’ del Tótem”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 16 de marzo de 2000, p. 12.

RODRÍGUEZ, Myrna. “Muestra Nacional de Pintura y Escultura Puertorriqueña”.- *En Rojo* (San Juan), 2 al 8 de noviembre de 1979, p. 10.

._____ “Alberto Vadi – Aguadilla’s neglected artist”.- *The San Juan Star Sunday*

Magazine (San Juan), 24 de diciembre de 1989, p. 9.

— “‘Muestra’ and the sorry state of the art”.- *Sunday San Juan Star Magazine* (San Juan), 5 de octubre de 1980, p. 14.

— “Jaime Suárez, the Master”.- *The San Juan Star* (San Juan), 8 de diciembre de 1985, p. 8.

— “Encuentro de ceramistas. Show of the year”.- *The San Juan Star* (San Juan), 2 de noviembre de 1986.

— “Ceramics at Galeria Botello show contemporary trends”.- *The San Juan Star* (San Juan), 17 de abril de 1989, p. 21.

— “Animals provide the theme in Espinosa exhibit”.- *The San Juan Star* (San Juan), 15 de mayo de 1991, p. 29.

— “Small exhibit excellent sampling”.- *The San Juan Star* (San Juan), 16 de junio de 1992, p. 29.

RUAÑO, Estela. “Inauguran en San Juan Nueva Galería Arte Contemporáneo”.- *El Mundo* (San Juan), 29 de mayo de 1965.

RUIZ DE LA MATA, Ernesto. “Formas, textura y color de Bernardo Hogan”.- *El Mundo* (San Juan), 6 de mayo de 1990, pp. 10-11.

SCHUDEL, Matt. “Alexander Giampietro dies; Catholic University professor and sculptor”.- *The Washington Post* (Washington), 30 de enero de 2010.

“SE han propuesto para su adquisición numerosas obras nacionales y extranjeras”.- *Heraldo de Madrid* (Madrid), 9 de agosto de 1930, p. 12.

“SE unen por los 15”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 22 de agosto de 1999, p. 79.

“Sin hogar, Casa Candina”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 25 de octubre de 1992, p. 79.

SPARACINO, Nino. “Rosario Murábito”.- *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), 26 de junio de 1948, pp. 26-29.

“SÓLIDAS máscaras”.- *El Nuevo Día* (San Juan, Puerto Rico), 30 de junio de 2011.

T. DE SUÁREZ, Maribel. “Urge enseñar arte”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 24 de enero de 2002, p. 114.

“TALLER de Cerámica En Liga Arte SJ”.- *El Mundo* (San Juan), 20 de marzo de 1980, p. 10-B

“Taller de cerámica en la Liga de Estudiantes”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 19 de marzo de 1980, p. 60.

“Taller de Histriones en Casa Candina”.- *Claridad* (San Juan), 5-11 de diciembre de 1980, p. 19.

“Tendencia Escultórica En Obras de Cerámica”.- *El Mundo* (San Juan), 7 de abril de 1978.

TIÓ, Teresa. “Forma y fuego II”.- *El Mundo* (San Juan), 23 de octubre de 1986.

TIRADO, Mildred; VARGAS, Myriam D. “Don Tomás Díaz. Manos de alfarero, corazón de artista”.- *El Nuevo Día* (San Juan), 26 de agosto de 1993, p. 6.

TRELLES HERNÁNDEZ, Carmen M. “Viaje visual por el tren”.- *Primera Hora* (San Juan), 13 de enero de 2005, p. 61.

“Tres Ceramistas de PR participarán En 3ra. Exposición Bienal Minnesota”.- *El Mundo* (San Juan), 29 de marzo de 1975, p. 9-A.

“Una Escuela de Arquitectura Acoplada a Realidad Boricua”.- *El Mundo* (San Juan), 25 de abril de 1976, p. 8-A.

UNDERHILL, Connie. “Eight steps – and One Profession. Later – a New Art Form”.- *Sunday San Juan Star Magazine*, 9 de mayo de 1976, pp. 4-5.

— “Manos. The genesis of a contemporary ceramics gallery”.- *Sunday San Juan Star Magazine* (San Juan), 24 de abril de 1977, p. 4.

UNDERHILL, Constance. “Casa Candina – where art finds a home”.- *The San Juan Star Sunday Magazine* (San Juan), 18 de octubre de 1987, p. 5.

VARGAS, Myriam D. “La creación según don Tomás”.- *El Nuevo Día* (San Juan), recorte sin fecha, p. 78.

VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. “Una torre emplazada entre árboles”.- *El Nuevo Día*

(San Juan), 24 de noviembre de 2003, p. 23.

._____ “Conexión escultórica en la UPR”.- *El Nuevo Día* (San Juan, Puerto Rico), 10 de abril de 2004, p. 34.

VÉLEZ, Hilda. “Otras Formas del Barro”.- *El Mundo* (San Juan), 15 de julio de 1977, p. 7-I.

ZAYAS TORRES, Edward. “Honor a quien honor merece”.- *El Mundo* (San Juan), recorte sin fecha.

ARCHIVÍSTICAS

CATÁLOGO de la colección de fotografías de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA); Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

LASKY, Hal. *History of the Puerto Rican Pottery*, [s.f.]: [s.e.].

[s.f.], [s.l.]. *Bernardo Hogan*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

[s. f.], [s. l.]. *Brief history of organization*; Archivo Casa Candina.

[s.f.], [Guaynabo], FERNÁNDEZ ZAVALA, Margarita, *Jaime Suárez, arqueología de la memoria*; Archivo Margarita Fernández Zavala

[s. f.], [San Juan]. *Catálogo*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

[s.f.], [s.l.]. *Ceramics by Nino*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

[s.f.], [s.l.]. *Homenaje al maestro alfarero Luis Leal Márquez*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

[s. f.], [San Juan]. *Catálogo*; Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

[s.f.], [s.l.]. *Clases de cerámica por el artista Nino Sparacino*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

[s. f.], [s. l.]. *Galería Manos*; Archivo Jaime Suárez.

[s. f.], [San Juan]. *Introducción*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

[s. f.], [San Juan]. *Nuevo Tipo de Vivienda Facilitará Relocalización De Residentes Arrabales*; Archivo Jaime Suárez.

[s.f.], [San Juan]. *Proyecto de Arte Urbano*; Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (en adelante, A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.).

[s. f.], [San Juan]. OLIVER, José R. *Introducción*; Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

[1936], [San Juan]. *El alma artística de Puerto Rico desvelada en la Primera*

Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

Mayo 10, 1938, San Juan. *Ley #158 creando Sección de Cerámica y Escultura Plástica en la UPR. Aprobada el 10 de mayo de 1938; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P., Documentos Históricos del Museo de Historia, Antropología y Arte sacados del Archivo Central de la Universidad de Puerto Rico, DHM-E6 Año 1938, DHM 071-E6.*

February 12, 1946. *Puerto Rico Development Company And Subsidiaries. General Organization Chart; Archivo Fundación Luis Muñoz Marín (en adelante, A.F.L.M.M.), Sección IV: Luis Muñoz Marín, Presidente del Senado, Serie 2. Gobierno Insular.*

July 8, 1947. *New industries to be established in Puerto Rico; A.F.L.M.M., Sección IV: Luis Muñoz Marín, Presidente del Senado, Serie 2. Gobierno Insular,*

1948, agosto, 12. Nueva York. *Carta de Stanley F. Campion a Mr. Grenville R. Holden. A. F. L. M. M., Sección IV: Luis Muñoz Marín, Presidente del Senado, Serie 2. Gobierno Insular, s.f.*

1950, [s.l.]. *Catálogo de exposiciones de Antropología Historia Arte Museo de la Universidad; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P., Documentos Históricos del Museo de Historia, Antropología y Arte sacados del Archivo Central de la Universidad de Puerto Rico, DHM-E24, Documentos 1950, DHM 21-E24.*

1950, [s.l.]. *Carta original de Arturo Morales Carrión, Director del Departamento de Historia dirigida al Decano. Le recomienda al Decano que le otorgue la licencia al Sr. R. Alegría para que pueda asistir a la Junta Nacional de Arqueología de Cuba con el propósito de estudiar la posibilidad de unificar la terminología arqueológica en la Zona del Caribe y específicamente en las Antillas; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P., Documentos Históricos del Museo de Historia, Antropología y Arte sacados del Archivo Central de la Universidad de Puerto Rico, DHM-E24, Documentos 1950, DHM 221-E24.*

Enero 3, 1951. *Memorándum dirigido al Sr. Ricardo Alegría con relación a la carta del 3 de enero de 1951 del Sr. David Jones solicitando fotografías de la exhibición del Sr. Ferich que fue presentada en el Museo; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P., Documentos Históricos del Museo de Historia, Antropología y Arte sacados del Archivo Central de la Universidad de Puerto Rico, DHM-E18 Correspondencia 1948-1952, DHM 139-E18.*

1954-1955, [s.l.]. *Annual Report of the Department of Industrial Services; A.F.L.M.M., Sección V: Luis Muñoz Marín, Gobernador de Puerto Rico, Serie 16. Datos sobre...*

1956-1958. San Juan. *Festival de Navidad, Certámenes 1956-1958, Relación de obras y autores premiados. A.M.H.A.A.U.P.R.R.P. Igualmente, 1961, diciembre. San Juan,*

P. R. *Boletín Informativo Actividades del Ateneo Puertorriqueño, Año I, Vol. I, Núm. 5.* Archivo del Ateneo Puertorriqueño

[1958], [San Juan]. *Nino Sparacino presenta su tercera exposición anual en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Puerto Rico*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

1959, Ginebra. *Informe al Gobierno de Estados Unidos de América sobre el desarrollo de las pequeñas industrias en Puerto Rico*; C.P.R.U.P.R.R.P.

1966, junio, 27. *Cerámica Los Bohíos*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P. La fecha responde al año de donación de este folleto al Archivo del Museo. Es posible que corresponda a la misma fundación de la empresa, pues en las guías de viajes de ese año no aparece, mientras que Puerto Rican Pottery y otras tiendas dedicadas a artesanías sí se recogen. Véase, por ejemplo, FODOR, Eugene (ed.). *Fodor's Guide to the Caribbean, Bahamas and Bermuda*. London: MacGibbon & Kee Ltd., 1966, pp. 306-308.

February 12, 1968. *Homar, Lorenzo to Ricardo Alegría*; ICAA/MFAH, A Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston

1972, abril 7-14, San Juan. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico. 2da. exposición anual*; Archivo Casa Candina.

1972-1973, diciembre-enero, [San Juan]. GONZÁLEZ, Alfredo M; SUÁREZ, Jaime. *Vecindarios verticales. Propuesta para vivienda propia a bajo costo en alta densidad*; Archivo Jaime Suárez.

1973, abril 6-15, San Juan. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico. 3ra. exposición anual*; Archivo Casa Candina.

1973, diciembre 10, San Juan. *Exposición de las obras admitidas a los certámenes de Artes Plásticas*; Archivo Jaime Suárez.

[1974], [San Juan]. *Exposición de Cerámica en CIAA*; Archivo Jaime Suárez.

1974, septiembre 16, Colorado. *Contemporary Crafts of the Americas: 1975*; Archivo Jaime Suárez.

[1975], [Duluth]. *3rd. Biennial Lake Superior International Craft Exhibit*; Archivo Jaime Suárez

[1975], [San Juan]. *Ceramista PR en Concurso Internacional*; Archivo Jaime Suárez.

- [1976], [San Juan]. *Ceramista PR En Concurso Internacional*; Archivo Jaime Suárez.
- [1976], San Juan. CHERSON, Samuel B. *Abstracciones por todo lo alto*; Archivo Jaime Suárez.
- [1976], [San Juan]. MOLINA, Antonio J. *UNESCO otorga premios*; Archivo Jaime Suárez.
- 1976, abril 24, San Juan. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico, Inc. 6ta. Exposición Anual*; Archivo Casa Candina
- [1977], San Juan. CHERSON, Samuel B. *Creando con tierra, agua, aire y fuego*; Archivo Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.
- [1977], San Juan. CHERSON, Samuel B. *Muestra tímida*; Archivo Jaime Suárez.
- 1977, marzo 9-23, Mayagüez. *Cantos al deterioro. Obras en barro de Jaime Suárez*; Archivo Jaime Suárez
- 1977, agosto 19-octubre 2, San Juan. *Muestra de Pintura y Escultura Puertorriqueña*; Archivo Jaime Suárez.
- [1978], San Juan. CHERSON, Samuel B. *La Unesco acepta el reto*; Archivo Jaime Suárez.
- [1978], San Juan. *Rhodes y Manos en el Centro*; Archivo Jaime Suárez.
- 1978, octubre 20, San Juan. *Sylvia Blanco*; Colección de las Artes, Universidad de Puerto Rico.
- [1979], San Juan. ROUTTE GÓMEZ, Enneide. *Ana Delia Rivera. Putting together the pieces of life and art*; Archivo Jaime Suárez.
- 1979, abril, San Juan. *Cerámica puertorriqueña Faenza 79. Muestra del grupo manos que representará a Puerto Rico en el 37 Concurso Internacional de la Cerámica de Arte Contemporánea*; Archivo Jaime Suárez.
- 1979, mayo, San Juan. BOTHWELL DEL TORO, Frances M. *De Murales y Muros: La Cerámica y la Arquitectura*; Colección de las Artes, Universidad de Puerto Rico.
- [1980], San Juan. *Lorraine*; Colección de las Artes, Universidad de Puerto Rico.

[1980], [San Juan]. *Un Guiñol*; Archivo Casa Candina.

[1980], [Springfield]. LOCKHART CLAY, Cash. “*Grupo Manos*” artists teach students appreciation of clay; Archivo Jaime Suárez.

1980, diciembre, San Juan. PICÓ, Delta de. *Por las galerías*; Archivo Jaime Suárez.

1983, México D. F. *Arte contemporáneo latinoamericano*; Archivo Jaime Suárez.

1983, mayo 13, Michoacán. *Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura. El Caribe/México*; Archivo Jaime Suárez.

1983, septiembre 28, San Juan. VENEGAS, Haydee. *Sylvia Blanco. Paisajes de barro*; Colección de las Artes, Universidad de Puerto Rico.

[1984], San Juan. *Proyecto Casa Candina*; Archivo Casa Candina.

1984, noviembre 9-20, San Juan. *Balossi. Esculturas en cerámica. Pinturas en papel*; Colección de las Artes, Universidad de Puerto Rico.

1984, noviembre 14, San Juan. RIVERA ROSARIO, Nelson. *Introducción*; Archivo Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

1986, enero 17, San Juan. *Barro y Fuego: Cerámica Puertorriqueña Actual*; Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

1987, [San Juan]. CAMACHO, Doreen M. *Expresión de la Plástica Puertorriqueña*; Archivo Jaime Suárez.

1988, [Nueva York]. LEE KLEIN, Ellen. *Jaime Suárez*; Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

[1989], San Juan. BENÍTEZ, Marimar. *La cerámica en Puerto Rico*; Colección de las Artes, Universidad de Puerto Rico.

[1990], [San Juan]. *A new look at the moon*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

[1991], [San Juan]. *Tótem Telúrico*; Archivo Jaime Suárez.

1991, febrero, San Juan. CANDINA, Casa. *La cerámica contemporánea en Puerto Rico*; Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

1991, agosto, 22. *Reunión de Comité de Obras Permanentes – Evaluación de Propuestas*; Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

1991, San Juan. *Certamen Iberoamericano de Diseño de la Escultura Monumental Conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América: Encuentro de 2 Mundos*; Archivo Jaime Suárez.

1992, [San Juan]. *Carta de Jaime Suárez dirigida a Miguel Domenech*; Archivo Jaime Suárez.

1993, San Juan. *Tótem*; Archivo Jaime Suárez.

1998, diciembre, San Juan. *Anuncio de selección de esculturas*; A.M.H.A.A.U.P.R.R.P.

2000, San Juan. *Asociación Internacional de Críticos de Arte Puerto Rico (AICA-PR)*; Archivo Jaime Suárez.

2000, San Juan. *Resolución conjunta de la Cámara, nº 3066, 13ra. Asamblea Legislativa, 7ma. Sesión Ordinaria. San Juan: Cámara de Representantes de Puerto Rico, 29 de febrero de 2000*. Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

2004, septiembre 2-25, Washington. *Jaime Suárez. Galería de las Tierras (Hall of Regions)*; Archivo Jaime Suárez.

2013, diciembre 10, San Juan. *FLOTA de cerámica*; A.C.C.

DIGITALES

[1936], [s.l.]. *Sunday Night Forums by Dorothy Paris*. Archives of American Art (en adelante, A.A.A.), Holger Cahill papers 1910- 1993, Writings, lectures, and speeches, Writings by others, Typescripts (<http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/-emph-render-italic-Sunday-Night-Forums-emph-by-Dorothy-Paris-184038>)

Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico. *Hotel Caribe Hilton*. (<http://www.periferia.org/architecture/tf2s.html>).

BENÍTEZ, Marimar. “La flota de cerámica”. <http://www.visiondoble.net/2014/01/15/la-flota-de-ceramica/>

CÁRDENAS, María Luz. “En el misterio del horno”. En: *Kalathos. Revista cultural*, N° IV, junio-julio 2001. (<http://www.kalathos.com/jul2001/entrevistas/seka/seka.htm>).

COOPERATIVES with which the Cooperative Division of PRRA is working (www.feri.org)

Dorothy Paris (1899-1986) (<http://www.butlerartcollection.com/artist.php?artistID=2594>)

EDWIN Scheier / American Art (<http://americanart.si.edu/collections/search/artist/?id=29015>)

(<http://elit-tile.net/es/index.php/elit-tile-1999>)

FACTS About the Puerto Rico Reconstruction Administration, Information Research Section, P.R.R.A., December 1938 (www.feri.org)

FLORES de papel para Claudio Mimó por Claudina Mimó Mena (<https://www.facebook.com/notes/claudio-mimó/flores-de-papel-para-claudio-mimó-por-claudina-mimó-mena/80777878682>)

JACKSON, Rafael. “Isla recreada, arribada en el RUM” (<http://www.visiondoble.net/2015/06/15/isla-recreada-arribada-en-el-rum/>).

MAHONEY, Eleanor. “The Federal Art Project in Washington State”, *The Great Depression in Washington State*, Pacific Northwest Labor & Civil Rights Projects, University of Washington. (<http://depts.washington.edu/depress/FAP.shtml>)

NOTCH | *Hotel* (<https://intypes.cornell.edu/expanded.cfm?erID=184>)

Obras Permanentes: Isla Recreada (<http://pabellon.smjegupr.net/obras-permanentes/>)

Ordenanza núm. 16, Serie 2000-2001, Municipio de la Ciudad Capital de San Juan Bautista. *Para denominar con el nombre de profesora Ruth Hernández Torres, a la casa de cultura de Río Piedras, ubicada en el 1151 de la Avenida Ponce de León esquina Calle Georgetti, en el centro urbano de Río Piedras.* (www.lmsj.org/OrdA/2000-01/O2000-0116.pdf) (Consultado el 31 de marzo de 2015).

Programa de Asistencia al Artista, proyecto impulsado desde el Museo de Arte de Puerto Rico (mapr.org/en/museo/proa/artist/hogan-bernardo)

Proyecto de Arte Público de Puerto Rico (http://www.artepublicopr.com/html_espanol/ambitos/tren_urbano/hato_rey/index.htm)

Una imagen publicada en el diario *El Mundo* inmortalizaría la firma del contrato por el cual se les permitió instalarse en ese inmueble, hoy desaparecido. *Presidente de la Compañía de Fomento Industrial firmando contrato*; Biblioteca Digital Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Fotos El Mundo 40-68 (<http://bibliotecadigital.uprrp.edu/cdm/singleitem/collection/ELM4068/id/202/rec/1>)

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

FRITZ, Sonia. *Los Seres Imaginarios de Susana Espinosa*. San Juan: Isla Films, 1998, 21 minutos.