

“Barro y conmemoración en Puerto Rico. El *Tótem Telúrico* de Jaime Suárez”. En: *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*. Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 167-189. ISBN: 84-7733-792-6

BARRO Y CONMEMORACIÓN EN PUERTO RICO. EL TÓTEM TELÚRICO DE JAIME SUÁREZ

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Prehistoria de la revolución ceramista en Puerto Rico (1969-1977)

“La sociedad puertorriqueña carece no sólo del conocimiento metódico del arte moderno sino que convive sin cesar con los modelos de ornamentación que significan los abominables hoteles de la zona de turismo y con la alocada y pervertidora campaña empresarial de ‘estímulo’ a las bellas artes”. (Traba, 1971: 120)

La indomable pluma de Marta Traba pateaba los tableros del arte puertorriqueño tras su llegada a la isla a principios de los años setenta, reflexionando sobre el arte desde la historia reciente y las transformaciones sociales, que incluían la “siembra” de hoteles, playas, negocios, torres, bancos, carreteras y supermercados como parte de ese “cuerno de la falsa abundancia” que los norteamericanos, para su propio beneficio, derramaban en Puerto Rico tras haberlo desviado desde Cuba tras la Revolución castrista.

Poco antes de aquella irrupción de la crítica argentina que, en su largo paso por Bogotá, había ya removido los cimientos del arte colombiano contemporáneo, comenzaba a gestarse silenciosamente otra revolución en el campo de la plástica puertorriqueña, que se iría consolidando con el paso de los años: la de la cerámica.

En 1969, cuando el hombre llegó a la luna, Jaime Suárez comenzó su exploración hacia lo más profundo de la tierra. Ese año había terminado el bachillerato en la Catholic University de Washington D.C. y a su regreso a San Juan, tras asistir a un curso de cerámica en la Universidad de Puerto Rico, inició junto a Maribel Toro, su madre, un proceso de investigación e indagación en torno a las posibilidades formales y estéticas del barro. A principios de los setenta se creó la Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico que trabajaba en cerámicas de moldes y decoración de piezas pre-fabricadas, institución a la que Jaime no fue especialmente afecto en tanto sus intenciones se volcaban no tanto a lo epidérmico como sí a las entrañas mismas del material. Este es el comienzo de la historia.

La propia dinámica que tanto Jaime como Maribel engendraron a partir de sus experiencias, devino en la creación, en 1972, del Estudio Caparra, en cuyo seno se consolidó una etapa marcada por la “improvisación con el barro”. “En la primera época del Estudio Caparra fue fundamental compartir hallazgos y experiencias, así como ir desarrollando las destrezas necesarias para la fabricación de las piezas. La novedad del medio los coloca al margen de las otras artes, pero su insistencia les abre paulatinamente las puertas de las galerías como la Santiago y la Casa del Arte”. (Tió, 1986). Los reconocimientos no tardarían en llegar, siendo momento crucial la 3ª. Exposición Anual de la Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico, realizada en el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) en 1973, en donde los artistas vinculados a Caparra acaparan las distinciones. Jaime recibe el premio de Mejor Pieza en la Exposición con la obra *Sylvia-Raku*, construida a mano, y que no era otra cosa que una escultura de cuerpo entero representando a Sylvia del Villar. No sería lo único: obtuvo también el primer premio en la categoría de “torno” al presentar un jarro primitivo realizado en barro glaseado. En

diciembre de 1974 se llevaría a cabo la primera exposición de Estudio Caparra en el Colegio de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores, en San Juan.

La sumatoria de galardones y la satisfacción personal que acompañaba el propio proceso de experimentación y de avances en las maneras de concebir una nueva perspectiva del arte en la cerámica, fue abarcando los tiempos de Jaime Suárez hasta el punto de abandonar la arquitectura para centrarse decididamente en su obra artística. Esta atención desembocó en la inauguración, en agosto de 1975, de la Galería Estudio Caparra, dedicada de forma exclusiva a la cerámica. La exposición inaugural se compuso de obras únicamente realizadas con la técnica *raku*.

El año 1976 vería aparecer en escena uno de los aportes más originales que ha dado el arte puertorriqueño a lo largo de su historia: las *barrografías* (exposición en la Galería Santiago, en el mes de mayo). Con ellas, Jaime Suárez llegaba a crear una técnica que era, por un lado resultado de largas horas de experimentación, pero a la vez un punto de partida para nuevos procesos creativos cuyo horizonte sigue aun abierto asistiendo expectantes a las periódicas y asombrosas creaciones con que el artista suele deleitarnos y hacernos reflexionar desde diversas atalayas, estéticas e ideológicas.

El surgimiento de las *barrografías*, técnica consistente básicamente en tomar una plancha de barro blanco y piezas de barro rojo, realizar con ellos unos diseños, colocar un papel encima, y luego pasar un rollo e incrustar aquel barro blanco sobre el rojo, fue, en cierta medida, un feliz accidente. Un día, al levantar casualmente una hoja de periódico que se encontraba sobre el barro, advirtió que se habían plasmado diferentes marcas, y a partir de entonces tomó el rumbo de repetir el proceso conscientemente, pensando asimismo en idear la forma de grabarlo. Una de las falencias, pero que en su caso se fue convirtiendo en factor de motivación, es que en el proceso *barrográfico*, el artista no posee un control absoluto sobre el resultado final, sino que casi es un mediador entre los materiales que combina. La crítica acodada en las salas de exposición en aquel ya lejano 1976, no dudó en señalar que las *barrografías* presentadas por Jaime Suárez “producen la misma mágica fascinación que debió haber experimentado el Proto-Hombre al descubrir su huella y la de otros animales sobre la tierra; aunque el grupo de obras presentadas se ha concentrado exclusivamente en la experimentación con la nueva técnica (¿estaremos acaso ante un descubrimiento totalmente original en el arte contemporáneo?), limitando la composición a simples formas circulares o indefinidas (“paisajes”), y el color a los producidos por el óxido de hierro, las posibilidades expresivas son ilimitadas. Esperamos con contenida emoción la nueva serie de ‘barrografías’” (“En la Galería Santiago”. *El Nuevo Día*, San Juan, 10 de mayo de 1976).

En forma paralela a esos personalísimos avances estéticos, Jaime continuaba con la atención bien puesta en sus realizaciones colectivas. Una de las virtudes que ha venido caracterizando a Jaime a lo largo de su trayectoria como artista ha sido la enorme generosidad, alabada una y otra vez por sus compañeros de ruta, que va desde la propia transmisión de sus conocimientos artísticos hasta la gestión por encontrar los espacios necesarios para que aquellos puedan desarrollar su vocación y hallar un reconocimiento a su labor. Jaime creció en su arte gracias a su talento y esfuerzo, trayendo aparejado éste último la necesidad de crear un ámbito propicio, inexistente hasta su irrupción, que permitiera que sus avances no tuvieran como único resultado presentaciones coyunturales y plausibles de ser rápidamente olvidadas, sino que fueran construyendo una estructura donde aquellos empeños significaran una sumatoria.

El traslado en 1977 de la Galería Estudio Caparra a un espacio mayor, en el Centro de Convenciones del Condado, supuso el punto de partida de la Galería Manos. Con esta llegó el momento de la consolidación y el interés de los coleccionistas por las obras, y, sobre todo, un marcado trayecto hacia una conciencia plural en el devenir de la cerámica puertorriqueña. El proyecto “Manos” estuvo guiado por el intento de “hacer cerámica contemporánea”, ya no sólo experimentar como se había hecho en el pasado, en Caparra. Hay un claro salto de intenciones.

Otro de los objetivos fundamentales que se plantearon los ceramistas fue el de consolidar un espacio propio, definiendo si lo suyo era producir arte o artesanía. Este fue uno de los primeros grandes dilemas, que comenzaría a resolverse con hechos determinantes, en concreto la presentación de obras del grupo en salones de pintura y escultura. En este proceso jugará un papel clave el crítico de arte Samuel B. Cherson, quien destacará, dentro de la sección de escultura, más a los ceramistas que a los escultores tradicionales. Un segundo paso será la comparecencia en certámenes internacionales como el de Faenza (Italia), donde los puertorriqueños alcanzarán premios y reconocimiento fuera de sus fronteras. Marimar Benítez ha señalado dos posibles causas para entender los rápidos éxitos del grupo Manos: “la ausencia de una tradición, que les permitió trabajar más libremente con el barro, y la motivación mutua, que impulsó todo” (En: Borrmann, 1984: 16-17).

Consolidación de una tradición contemporánea a través de las raíces de un pueblo. Tres lustros en la cerámica puertorriqueña (1977-1992)

“La preocupación nacionalista, cuando emerge en nuestro arte actual, se orienta más hacia la búsqueda de las esencias y raíces de nuestra cultura, en nuestros antecedentes indígenas e hispanos; en nuestras tradiciones, en la ecología que nos rodea, en la luz y el color que nos ilumina, que hacia lo inmediato y apremiante... el reto crucial para el arte puertorriqueño, al igual que en otras regiones culturalmente dependientes, consiste en la búsqueda de una identidad plástica, ya sea a través de la expresión de las verdaderas esencias nacionales, sin caer en academismos retrógrados ni folklore barato, ya sea a través de la inteligente absorción y transformación local de las corrientes que animan al arte internacional” (Cherson, 1979).

La presión era demoledora y mantener el *status quo* se hacía insostenible. Cuando el ICP realiza su tercera exposición bajo el rótulo de “Muestra de Pintura y Escultura Puertorriqueña” (octubre-noviembre de 1979) la propia denominación de esta partía con los enjuiciamientos apuntando de lleno al centro de la inmovilidad histórica. Lo que desde hacía tiempo era una visión abarcadora y aceptada unánimemente, ahora se había vuelto obsoleto y con evidentes limitaciones. Así lo dejaba explícito Samuel B. Cherson al afirmar que “...los organizadores se han auto-colocado en un callejón sin salida definitorio: debido a la explosión de materiales, técnicas y conceptos utilizados en el arte contemporáneo, los límites entre las diversas manifestaciones artísticas tradicionales son en muchos casos borrosos y a veces, inexistentes... ¿Cómo se catalogan las construcciones en madera y otros materiales de Nelson Otero, Lope Max, Neki Rivera y Jaime Suárez?... Lo que estamos apuntando es que, o se descartan como criterio exclusivo de admisibilidad (que es lo que, de hecho, ha venido sucediendo) los conceptos tradicionales de lo que representa Pintura y Escultura en las artes, o se rebautiza el evento, añadiendo el Dibujo como medio válido. O mejor aún, usando ‘artes plásticas mono ejemplares’ como título clarificador” (Cherson, 1979).

Los temas sobre los que Cherson reflexionaba tenían consecuencias directas para los ceramistas, en el sentido de que se les presentaba el problema de cómo participar en el certamen no siendo pintores ni escultores en el sentido estricto de la palabra que era, en definitiva, la normativa de la Muestra Nacional. Toni Hambleton se presentaba bajo el rótulo de “escultora en cerámica” casi para justificar de alguna manera su presencia en la misma. Cherson no se cortaba un ápice en señalar que “la escultura en Puerto Rico se encuentra en grave crisis” y que “sólo el excelente grupo de ceramistas presentes (la mayoría integrante del dinámico grupo Manos), si los

consideramos en esta categoría, salvarían la honrilla”. Esta dialéctica entre “escultura” y “escultura en cerámica” ganaría con el tiempo, como ya veremos, una gradual consideración debido al estancamiento de la escultura tradicionalmente entendida y los continuos avances de la cerámica puertorriqueña. Llegaría el momento en que el propio Cherson, como asimismo otros artistas y críticos, sentenciarían en favor de los ceramistas.

Una nueva disyuntiva y además motivo de polémica, estaba así servida. Algunos años después dictaría Jaime una conferencia sobre la evolución de la escultura en Puerto Rico, en la que ya manifestaría con absoluta naturalidad su “pertenencia” al campo de la escultura dentro de Puerto Rico. En la misma abordó los problemas más acuciantes que a menudo se les presentaban a los artistas, como trabajar con materiales pesados, la necesidad de contar con espacios mayores para trabajar los grandes volúmenes, ayudantes, los problemas de transporte y almacenaje de la obra. “La cerámica -señaló- introduce a la escultura la posibilidad de usar un material ‘sin nobleza’, económico, accesible, pero más importante aun, nuevos enfoques conceptuales y estéticos”. La cerámica se iría abriendo paso a composiciones de dimensiones más propias de la escultura monumental, proceso que tendría como punto culminante la realización del *Tótem Telúrico*.

La Galería Manos solamente tuvo tres años de duración. En 1980, en Santurce, se fundaba Casa Candina, reduciéndose la pluralidad de las experiencias anteriores y concentrando los esfuerzos los cuatro artistas que dirigieron el proyecto: Susana Espinosa, Bernardo Hogan, Toni Hambleton y el propio Jaime. John Balossi, Sylvia Blanco, Lorraine de Castro y Ana Delia Rivera, artistas que habían estado vinculados al proyecto Manos deciden independizarse y seguir otros caminos. Candina será escuela, taller y galería. La faz docente, en la que siempre pusieron una especial atención y dedicación, era de tal amplitud que comprendía la aceptación tanto de personas que quisieran acercarse a la cerámica desde un punto de vista de entretenimiento como, por supuesto, a los que se interesaban en un desarrollo de cuño profesional. Ofrecía asimismo cursos de dibujo, caligrafía y diseño, inclusive de cerámica, dibujo y pintura para niños desde los cinco años de edad.

En forma paralela a la consolidación en el medio local se producen repercusiones del movimiento en el exterior, siendo de particular relevancia la muestra *Sculpture in clay from Puerto Rico* (Escultura en barro de Puerto Rico), de carácter itinerante, y que se inaugura en el mes de junio de 1980 en el Museum of Fine Arts de Springfield, Massachusetts. En lo personal, Jaime logrará finalmente y después de varias concurrencias, una *targa* en el 39° Concorso Internazionale della cerámica d’Arte, en Faenza (1981) con una *Vasija alada*. La distinción le permitió cumplir uno de sus anhelos, el de viajar a Italia para visitar la muestra y estudiar personalmente la naturaleza de la misma. De su experiencia in situ partirán nuevos proyectos e ideas, algunas de las cuales se irán materializando en los años posteriores. Quizá la más notable sea el vínculo que se crea con uno de los miembros del jurado, el argentino Carlos Carlé, relación que permitió sentar las bases para uno de los hechos más trascendentales de la evolución de la cerámica en Puerto Rico y su expansión exterior, el Encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina que se llevaría a cabo en el Museo de Arte de Ponce entre finales de 1986 y principios de 1987, la que el prestigioso crítico venezolano Roberto Guevara caratararía como “una investigación sin precedentes, un sondeo en la producción actual de la cerámica en todo el continente latinoamericano” (Guevara, 1990).

La repercusión de esta muestra en los periódicos fue indudablemente una de las primeras veces en que el trabajo y las actividades de los ceramistas inundó literalmente la opinión pública, y no era para menos. Teresa Tió dedicó largos párrafos a la muestra, señalando como la “obra de mayor innovación” a *De lo ritual*, presentada por Jaime: “En ella fusiona elementos que había trabajado por separado y que ahora se integran espacialmente. Ahí está la vasija, la barrografía en posición colgante, las maderas gastadas por la erosión, y la placa textural que antes era pared,

y que adquiere otra dimensión al ubicarse paralelo al suelo a manera de escenario sobre el que actúan los ‘personajes’ de barro, madera y papel” (Tió, 1986).

Estas palabras no eran más que la confirmación de la visión introspectiva hacia el propio ser puertorriqueño, hacia su historia y el reflejo de ésta en el presente y su proyección hacia el porvenir, que ya se consolidaba firmemente en la mirada artística de Jaime Suárez. Ya en 1985 había dejado testimonio de ello al llevar a cabo su primera exposición retrospectiva en el Museo de Arte de Ponce y repetida en el Manhattan Bank de Hato Rey, muestra en la que el pasado y las tradiciones gozaban de omnipresencia pero, como se leía en uno de los periódicos de la época, éstas “no se manifiestan a través de espurias imitaciones indigenistas y folkloristas, de las que este artista huye como de la plaga. Si uno detecta paralelismos entre piezas primitivas y ciertas obras de Jaime Suárez es por la modernidad implícita en las primeras, afinidades estilísticas que no se le escaparon a Picasso y otros grandes creadores de nuestro siglo...”. (“Jaime Suárez. La huella del tiempo”. *El Nuevo Día*, San Juan, 24 de noviembre de 1985).

Podríamos trazar una línea imaginaria de hitos personales en la trayectoria inmediata de Jaime Suárez, partiendo desde esta exposición individual en Ponce y Hato Rey (1985-1986), siguiendo por el Encuentro de Ceramistas Contemporáneos (1986) y culminando con su primera gran presentación individual en el exterior, la llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1987), curiosamente la institución revitalizada un cuarto de siglo antes por Marta Traba. La muestra llevaba el título de la obra que había supuesto una nueva performance en su obra, la citada *De lo ritual*, en la que el objeto en sí comenzaba a hacerse inseparable del espacio en el cual estaba contenido. Quizá fue el momento de recuperar viejos conceptos aprehendidos en Estados Unidos a finales de los sesenta, en los que el urbanismo había acaparado sus atenciones. Desde esta perspectiva se convierte en antecedente del *Tótem Telúrico*, en el cual la significación espacial alcanzaría absoluta gravitación en la creación del artista. Tomarán especial significación sus *Mesas*, presentadas a manera de pedestal o altar ritual. Queda confirmada la firme transición a lo escultórico, el paso de la bi a la tridimensionalidad.

En parte de sus obras comenzó a manifestarse la influencia de la arquitectura precolombina, vínculo que se fue acentuando conforme fue realizando diferentes viajes, en especial a la región maya. Reconoce que su visita a Tikal le impresionó enormemente. En muchas de sus obras hay testimonio inmanente de su gusto por las ruinas, siendo uno de sus pasatiempos recorrer las del Morro de San Juan para analizar sus texturas y cambios de colores. Esta fascinación la reconoce dentro de su pasión por lo auténtico en contraposición con los paisajes domesticados, de ahí que siempre sus viajes por América se caracterizaron por lo pasional mientras que las visitas a Europa se acercaron a lo racional, según sus propias palabras.

Además de las “ruinas arquitectónicas”, otro de los objetos que es esencial en su forma de sentir y expresarse son las vasijas, piezas que se hallaron entre las más elogiadas durante aquella exposición en Bogotá. Cuando visita museos de antropología o de arqueología, son estas piezas las que más le atraen, pues le evocan el silencio, que, en definitiva, es el mismo carácter que le llama la atención de la ruina. En sus obras intenta transmitir al espectador ese silencio que él siente. En sus visitas arqueológicas no le seducen particularmente las explicaciones históricas: se suele alejar del grupo para que el terreno le trasmita su fuerza, pues prefiere sentir, no tanto entender. Una de las experiencias que recuerda con mayor satisfacción se produjo justamente durante su muestra en la capital colombiana, cuando al final de la inauguración se le acercó uno de los camareros y le dijo que sus obras le transmitían “un silencio bien profundo”.

La exposición en Colombia sería la antesala de su vital presencia en uno de los escenarios centrales del mercado internacional y, particularmente, del arte latinoamericano: Nueva York. Jaime comenzará a exponer su obra de forma periódica en la CDS Gallery, a partir de 1988 y hasta 1993. Cherson escribió un artículo cuyo título era toda una declaración: “Jaime Suárez pone la pica en Nueva York”. Se daba así el primer paso que llevaría a decir poco después de

Jaime que era el artista puertorriqueño más internacional de cuantos residían en la isla. Así hacía su análisis: “Las causas de la falta de visibilidad del arte puertorriqueño en las grandes urbes norteñas son múltiples y variadas... el arte puertorriqueño no encaja cómodamente, a los ojos norteños, como estadounidense ni latinoamericano. Cuando es clasificado dentro de lo último -lo que indudablemente es- sufre el menosprecio en que quedan usualmente sumidas las manifestaciones artísticas procedentes del sur del Río Grande... Una de las pocas excepciones entre los artistas del patio cuya obra se está abriendo camino en el extranjero es la del escultor en barro Jaime Suárez...” (Cherson, 1988).

Si estas eran las novedades en el frente externo, en el interno no las eran menos felices. La importancia que la cerámica había ganado en el ámbito artístico puertorriqueño había adquirido una magnitud inédita, que iba desde los triunfos particulares de sus cultores, hasta la creación, por parte de Casa Candina, de la I Bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña en la que participaron 67 artistas. O, inclusive, el finiquito del carácter excluyente que para ellos había tenido el concepto de “escultura” dentro del país a nivel oficial. Un largo texto escrito por Nelson Rivera Rosario en 1989 servía para aclarar ideas y despejar cualquier atisbo de dudas. Así lo hacía al referirse a la obra de los escultores “tradicionales”: “...Pese a las buenas y nada desdeñables intenciones de nuestros escultores, sus trabajos no representan un desafío al sistema, sino una prueba más de las bondades de éste. La asimilación de formas caducas provenientes de la escultura occidental, en este caso, de la estatuaria imperialista romana, formas archiconocidas al gusto del consumidor, resulta en un trabajo en el cual las estructuras de poder existentes se mantienen y se refuerzan. Para este género escultórico, la insistencia en un ‘pasado glorioso’ de indistintos líderes míticos ‘que ya no volverán’ es la única alternativa viable, y por ende, totalmente carente de pertinencia.

Se impone, superar esta condición tan limitante de la escultura. Nuevas generaciones de artistas se han encargado de ofrecer varias alternativas al problema, de las cuales examinaremos específicamente tres que nos parecen las más significativas: primero, el uso de nuevos materiales en vez o además de los llamados materiales ‘nobles’ tradicionales; segundo, el uso de técnicas nuevas en la creación de obras además del modelado y el tallado; y tercero, la redefinición de la relación entre la obra artística y el consumidor de la misma”. (Rivera Rosario, 1989). Y citaba a continuación la obra de Antonio Navia, Jaime Suárez y Melquíades Rosario. De Jaime decía que, “...con la aplicación de sus experiencias en obras de menor escala a trabajos públicos monumentales” había puesto en entredicho la caduca idea de la cerámica como un “arte menor”. El paso estaba dado...

El Tótem Telúrico. Símbolo por antonomasia de la revolución ceramista (1992)

“El Tótem Telúrico del joven ceramista/escultor Jaime Suárez viene a cuestionarnos como pueblo. No nos da respuestas. Nos pregunta ¿quiénes somos?, ¿dónde estamos?, ¿por qué? Es una pieza de gran poder y una metáfora gigantesca. Hacía falta algo que nos hiciera pensar, que nos hiciera conversar, que nos hiciera pelear. Aunque al pueblo todavía no le gusta (o no lo entiende), le gustará y lo entenderá. Miremos el caso de la Torre Eiffel en París o el Monumento a los Veteranos de Vietnam en Washington, D.C. En el Tótem Telúrico estamos todos nosotros, los de ayer, los pobres, los taínos, los negros, los criollos, los de polvo, los de tierra, los que esperan, los de hoy, todos dispuestos a retoñar”. (Álvarez Lezama, 1993: 112).

El año 1992 será fundamental no solamente para la trayectoria artística de Jaime Suárez sino también para la cultura de Puerto Rico, que va a destinar grandes esfuerzos para consolidar su imagen cultural en el exterior. Serán paradigmáticos, entre otros, dos acontecimientos en los que le cupo un papel esencial a Jaime: en primer lugar, la presentación del enjundioso pabellón puertorriqueño en la Expo 92 de Sevilla, para el cual el artista realizará un mural de considerables dimensiones, y en segunda instancia la erección del *Tótem Telúrico* en la Plaza del V Centenario, en el Viejo San Juan, indudablemente la obra más trascendente de las realizadas hasta el momento por Jaime Suárez.

Para la Expo de Sevilla, Jaime realizó el mural que tituló *Topografía interior*, monumento en arcilla roja que planteó como un homenaje al suelo americano construido ladrillo a ladrillo, afirmando que “en cada pieza están guardados los secretos de nuestra herencia”. La pieza pretendió representar una visión arqueológica del pasado puertorriqueño, realizando para ello Jaime 18 planchas de barro las que, unidas, conformaban un mural de 35 pies de largo por 8 de alto. En ella quedó reflejada la creciente obsesión del artista por el fragmento. Los paneles fueron ejecutados a manera de urbes fantasmales, edificios derruidos, en ruinas; muros fracturados sin orden ni concierto. “En su obra, a Suárez le interesa compartir con el espectador su preocupación por la destrucción del medio ambiente y la devastación del paisaje por el saqueo y la codicia del hombre, así como su indiferencia ante el deterioro de los centros urbanos. Es decir, el abandono moral del hombre ante la naturaleza y ante su propia creación a través de la historia”. (Miranda, 1997: 298-299).

Jaime añadiría otras connotaciones ideológicas de su obra: “...Sin autoestima nunca podremos ser un pueblo emocionalmente saludable aunque estén satisfechas todas nuestras necesidades físicas. Cualquiera que fuese nuestro destino político tenemos que llegar a él con un conocimiento claro de quién y qué somos. / Por esta razón es que he apoyado y colaborado con el controversial proyecto del Pabellón Nacional de Puerto Rico en Sevilla 92. Esta iniciativa es una reafirmación contundente de nuestra identidad cultural ante un foro internacional y de gran importancia en estos momentos...” (Archivo Jaime Suárez. Copia de la carta de Jaime Suárez al Sr. Miguel Domenech, Director Ejecutivo de la Compañía de Turismo de Puerto Rico. 4 de febrero de 1992). Esta frase encerraba una alusión directa a una de las amenazas constantes a las que tienen que enfrentarse los puertorriqueños, como es el de la asimilación cultural de Estados Unidos. Con *Topografía interior* más varias de las obras que le precedieron y otras que vendrían después, Jaime recurrió a la magia y al ritual, a través de diversos materiales como maderas, sogas, clavos corroídos, plumas, barrografías y barro, “como analogía del constante acto de exorcismo intelectual al que el artista como chamán de la tribu tiene que recurrir para evitar la aniquilación del grupo cultural...”. (Miranda, 1997: 299).

Pocos meses antes de la comparecencia en Sevilla, el 3 de septiembre de 1991, un jurado internacional presidido por el crítico e historiador del arte Damián Bayón había dado su veredicto en el *Certamen Iberoamericano de Diseño de la Escultura Monumental Conmemorativa del Quinto Centenario: Encuentro de Dos Mundos*, eligiendo el proyecto N° 4 presentado por Jaime Suárez: éste sería el autor del monumento a erigirse en la Plaza del V Centenario, en el Viejo San Juan. Su *Tótem Telúrico* había resultado vencedor sobre otras propuestas sometidas a concurso entre las que figuraban las de artistas tan prestigiados como José Ramón Rotelline (República Dominicana), Víctor Ochoa (España), Alvaro Diego Gómez Campuzano (Colombia), Ted Carrasco (Bolivia), Rolando López Dirube (Puerto Rico) o Patricia del Canto Vargas (Chile).

La de Jaime fue elegida por varios motivos, siendo los más determinantes la alusión directa de la obra al continente americano a través del uso de la tierra como material constructivo, ser el proyecto mejor adaptado al entorno existente en el que se emplazaría la misma, por sus posibilidades de ser vista desde infinitos puntos sin presentar uno solo

privilegiado y la rugosidad del tratamiento de la superficie, donde a las distintas horas del día la luz produciría un cambiante juego de sombras. El jurado hizo hincapié asimismo en el hecho de que la obra no caía en “una excesiva justificación de tipo alegórico, difícil de interpretar por el observador”, siendo un hito que marcaría “un acontecimiento trascendental sin excesivas y ocultas alusiones”.

El espacio en donde se localizaría la obra estaría concebido como un universo simbólico: “En su base una fuente redonda dispara cien chorros hacia el cielo inaugurando el primer siglo de la colonización. Desde ahí tres series de diez escalones ascienden a la otra base de la plaza, marcando los otros tres siglos de consolidación cultural. Y desde la segunda base, el tótem telúrico de Jaime Suárez se yergue desafiante, como una propuesta o reconsideración, desde el quinto siglo, de lo que ha sucedido desde el primero. Justo a mitad de camino, y flanqueando a cada lado el tótem, como figuras protectoras, se apostan dos corderos, uno sentado, a la derecha, como el cordero fiel y leal del escudo de la ciudad, y otro enhiesto, erecto, a la izquierda mostrando inclusive su genitalia, como testimonio de que, ante la reconsideración totémica, ha ocurrido un cambio notable: la ciudad enarbola la bandera de la cruz hispánica con un gesto propio y con verticalidad”. (Ríos Ávila, 1992: 4).

Rubén Ríos Ávila, autor de las líneas precedentes, agregaba: “...en la cima del tótem Jaime Suárez puso una de sus ciudades en miniatura, pedazos de cerámica que se alzan desde la cúspide simulando una ciudad perdida, una especie de Atlántida sumergida en el fondo del cielo... Por esa ciudad escondida caminamos hoy. Una ciudad que ni es hispana ni es americana. Una ciudad que no es india, ni española, ni africana. Una ciudad que se resiste a ser una cifra armónica de sus partes, y que tampoco llega a ser más que su amo. Una ciudad sobre un tótem de tierra, invisible e indetectable, que no se deja pasear” (Ríos Ávila, 1992: 5).

El *Tótem* consiste en una columna de cemento armado de 12 metros de altura recubierta en su base, hasta los 2,5 metros de altura, con granito negro, siendo el resto recubierto con relieves en cerámica. Tiene 1,2 metros de diámetro y aproximadamente un peso de 30 toneladas. Las interpretaciones que del mismo se hicieron fueron amplias y muy variopintas, desde quienes como el citado Ríos Ávila lo apreciaron como un símbolo fálico, hasta quienes se manifestaron desde un punto de vista poético. En tal sentido queremos citar una caracterización que hizo la profesora Carmen Puigdollers, para quien se trataba de “la síntesis espiritual de nuestra tribu, el compendio arquitectónico de la raíz colectiva de América. Se renace sobre las vasijas rotas. Sobre las artesas fragmentadas de los primeros pobladores. Así se levantaron las murallas y se adoquinaron las calles que ocupan el lienzo testimoniado por Campeche desde hace más de dos siglos” (Puigdollers, 1992). Samuel B. Cherson señaló: “El empleo de la cerámica es más que pertinente como tributo a la América hallada por Colón, ya que en dicho medio plástico alcanzaron nuestras civilizaciones precolombinas cumbres expresivas insuperadas por otras culturas ancestrales. Es también altamente significativa la presencia del negro y el marrón como símbolo de las razas sojuzgadas y explotadas por los conquistadores blancos, cuyo arribo a estas tierras es ahora festejado. En este sentido, más que una apoteosis del encuentro de dos mundos, este monumento es un saludo a las víctimas del coloniaje frente a sus victimarios aquí elocuentemente ausentes” (Cherson, 1991).

Las ideas telúricas fueron reforzadas por el propio artista. Quien afirmó que “El tótem es uno de los primeros monumentos en Puerto Rico que no son figurativos sino abstractos, y por eso es difícil para el público entender su importancia... es un monumento a la tierra de América que guarda en sus entrañas, en fragmentos arqueológicos, la historia de lo que somos. ¿Por qué a la tierra? Porque todo lo que sabemos de la cultura indígena y de nuestros ancestros lo hemos llegado a conocer gracias a la arqueología” (Cit.: Morales Blanes, 2002). La obra es, en definitiva, una síntesis de la humanidad, manifestada a través de las gentes y sus experiencias a lo largo de la historia, desde los tiempos pretéritos hasta el presente. Para ella vale la definición

de “originalidad” sostenida por Antonio Gaudí y que es frase de cabecera para Jaime: “originalidad es volver al origen”.

La presencia en la obra de piezas de cerámica halladas in situ, material arqueológico de indudable valor y significación, agregado a los retazos de cerámica sobrantes de los talleres de compañeros como Bernardo Hogan, Susana Espinosa o Toni Hambleton que Jaime incorporó al Tótem, nos hablan a la clara de la intencionalidad simbólica de la misma, de su carácter de nuevo hallazgo arqueológico. Durante la construcción del *Tótem*, proceso que se detuvo coyunturalmente para la realización de inspecciones arqueológicas, los obreros que trabajaban en aquella se acercaron a Jaime y dijeron entender “que los arqueólogos se llevaban las vasijas para que luego él las colocase en el monumento”. Asimismo. Como esos jornaleros tenían en sus casas restos arqueológicos, los entregaron a Jaime quien los colocó en lo alto de la obra. Las tareas de Jaime se prolongaron a lo largo de diez meses, realizando los piezas en su casa. Las mismas eran planas y horizontales, las que fragmentaba e iba luego colocando en el tótem de tal manera que dieran la sensación de ser circulares.

Otras apreciaciones de Jaime sobre su obra giraron respecto de que se trataba de una “responsabilidad que asusta” y de una “gran imposición”: “Estoy satisfecho, ha sido más polémica de lo que esperaba; me agrada que haya llegado a todos los niveles: periodistas, políticos, cómicos de la televisión y poetas. Para la gente ha sido orgullo y asombro de que esté hecho por un puertorriqueño” (Borrero, 1992). También opinó que fue un adelanto el hecho de que se aceptara una escultura en barro y no realizada con los materiales tradicionales como eran el mármol o el bronce. De mármol había sido la gran obra escultórica del Viejo San Juan, justo un siglo antes, el Monumento a Colón del italiano Achille Canessa, con el que simbólicamente el *Tótem* quedó vinculado de manera definitiva. Si en 1892 se había celebrado el “Descubrimiento” con la efigie del principal protagonista, alzando la bandera y sobre una columna clásica, en esta ocasión se conmemoraba el “Encuentro”, cristalizado en una columna de cemento armado recubierta con placas de cerámica, mostrando la simbiosis de lo europeo con lo propiamente americano, a la manera de una columna clásica como la historiada de Trajano. “Para mí - enfatizaría Jaime- lo que se celebra no es el encuentro de dos mundos, sino el encontronazo... Nosotros somos desde mucho antes, por eso se habla de reencuentro y no de descubrimiento, por eso mi obra habla de la tierra que guarda una historia, y supone a la vez una reflexión que va más allá del puro recuerdo histórico”. (Laosa, 1992: 77-78).

El *Tótem Telúrico* no fue desde el principio una obra que pasara desapercibida ni que causara indiferencia, cumpliendo así uno de los objetivos fundamentales de Jaime. La mirada de la crítica vinculó a la obra a un concepto identitario de gran pluralidad, dentro del cual tenían cabida todas las capas sociales de Puerto Rico, del pasado y el presente. La búsqueda histórica de Jaime, de las raíces y de una identidad puertorriqueña a través del barro, se cristalizaban en el *Tótem* alcanzando por una parte un hito culminante pero significando a la vez un nuevo punto de partida para la reflexión artística del ceramista. No fueron fáciles los primeros momentos tras su instalación e inauguración; no es necesario aludir aquí al habitual gusto dudoso, retrógrado y cursi que suele estar ligado a los poderes políticos, que sin duda hubieran preferido algo “más bonito” y figurativo, acorde con las tipologías clásicas que ya venían de cierto tiempo atrás imitándose de manera decadente.

De cualquier manera, el momento más álgido de la polémica tardaría en llegar. Fue a partir del 14 de febrero de 2000, fecha en que el presidente de la Cámara de Representantes de Puerto Rico, Edison Misla Aldarondo, presentó un proyecto de Resolución Conjunta de la Cámara, bajo el N° 3066, ordenando al ICP eliminar la obra de Jaime del sitio en el que estaba emplazada. Proponía colocar allí, en cambio, la estatua de Eugenio María de Hostos que había realizado el escultor José Buscaglia y que se había inaugurado en enero de 1999 en una pequeña plaza, entre la calle de San Sebastián y el Museo de las Américas. En su escrito de cinco páginas

de extensión, Mísla hizo referencia a “una estructura... de forma columnar y cilíndrica a la cual se tituló y se le ha hecho conocer por el nombre de Tótem Telúrico”. Intencionadamente, no citaba ni el nombre de Jaime Suárez como autor de la obra, ni el hecho de que para la erección de la misma había mediado la decisión de un jurado internacional de prestigio en materia artística: era su manera de eludir las evidencias de que había existido un concurso de envergadura y el trabajo de un artista con trayectoria más que reconocida, local e internacionalmente. Se basaba en que el Tótem “desentonaba” con el entorno en el cual estaba construido y a ello oponía el que la estatua de Hostos era considerado por muchos “el monumento definitivo a este egregio patriota” (como si en arte existieran los “definitivos”) y que Buscaglia había dedicado a esta obra “más de un año de ardua labor personal... y llevó a cabo la labor especializada y no menos artística de supervisar la instalación de la escultura”, como si Jaime Suárez no hubiera hecho lo propio y el Tótem hubiese surgido de la nada.

Este acto de Mísla, basado en pura demagogia y en, como es habitual, cuestionar por sistema lo realizado por gobiernos anteriores, no habría de prosperar. Tanto dentro del cuerpo de representantes como del ámbito de la cultura le llovieron críticas demoledoras, inundándose a la vez los periódicos de cartas de lectores mostrándose contrarios a la medida que aquél quería implantar, a la par de reivindicar los valores estéticos y simbólicos del *Tótem Telúrico*. No se escapa asimismo que la obra, en pocos años, se había convertido en un icono popular y en un símbolo estético de la ciudad.

Dentro del ámbito político se manifestaron absolutamente contrarios a la propuesta de Mísla quien había sido presidente del Senado hasta 1992, Miguel A. Hernández Agosto, además de la senadora Velda González y el portavoz popular en la Cámara, Aníbal Acevedo Vilá. Este fue rotundo: “El día que la legislatura se convierta en evaluadora de lo que es arte, habremos destruido el potencial de desarrollar el arte en Puerto Rico y no quisiera pensar que estamos ante otro caso de pretender destruir algo porque fue creado por la pasada administración” (Garzón Fernández, 2000a). Inclusive, la alcaldesa de San Juan, Sila Calderón, sugirió a Mísla que canalizara su energía para evitar el emplazamiento de la estatua de Cristóbal Colón en Cataño, que costó a las arcas municipales 40 millones de dólares y que nadie en dicha localidad quería (Rodríguez, 2000a).

La Asociación Internacional de Críticos de Arte Puerto Rico (AICA-PR), a través de su presidenta Myrna Rodríguez y su vicepresidenta Teresa Tió, acordó en su reunión ejecutiva de 14 de marzo oponerse enérgicamente al proyecto de ley, señalando entre otras cuestiones “Que remover la pieza sería equivalente a destruirla, pero más que eso, establecería 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 y de que sea el gusto personal el que determine el destino de una obra de arte pública que fue comisionada con dinero del pueblo”, rematando que “dicha propuesta de ley nace del prejuicio que quiere imponer, como en la peor época del fascismo, gustos oficialistas que responden a las preferencias del líder de turno, lo que resulta objetable” (AICA-PR. Acuerdo del día 14 de marzo de 2000).

Entre las voces disidentes se encontró la del prestigioso antropólogo Ricardo Alegría, fundador y primer director ejecutivo del ICP, quien señaló que “Si algo guarda relación con la historia de Puerto Rico, es el tótem”, a lo que añadió, ante la propuesta de Mísla de llevar a la Plaza V Centenario la estatua de Hostos, que, por la falta total de escala de esta para el sitio en el que estaba el *Tótem Telúrico*, quedaría “como un muñequito” (Garzón Fernández, 2000a). El propio Buscaglia, que según pensaban Mísla y el ex senador Oreste Ramos, saldría “halagado” al darse un supuesto mejor destino a su obra, también se manifestó contrario por lo que el tiro les salió por la culata a los dos políticos. Buscaglia opinó que los artistas debían gozar del derecho a que se protegiese la integridad de sus obras, y sobre su estatua de Hostos declaró: “Nuevamente, tratar de mover esta obra, al igual que la de Jaime Suárez, que por cierto es mi amigo, que está

diseñada para ese sitio, estaría violando los derechos del autor, tanto de Jaime Suárez como los míos” (Marrero, 2000). Y sentenció: “Suponiendo que no hubiese tótem (en la plaza V Centenario) y me pidieran una obra, resultaría de la altura y tipo obelisco como lo que diseñó Suárez tan acertadamente” (Rodríguez, 2000a)

Claro estaba que a Mislá le iba a ser difícil encontrar apoyos para llevar a cabo su demagógica medida, por lo que no tuvo más remedio que replugar velas. Acompañaría su retiro del escenario de la polémica con un comunicado escrito plagado de vacíos conceptos y frases hechas, que bien podía haberse aplicado a sí mismo: “Como me niego a vivir prisionero de la retórica y el cálculo, he decidido la posposición de esta medida, confiando en que 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 empobrecidos” (Garzón Fernández, 2000b). Prisionero de la retórica, con mente estrecha y espíritu empobrecido, Edison Mislá Aldarondo sucumbía ante su propio patetismo, imposibilitado de advertir que la obra que cuestionaba, más allá de las cuestiones citadas, era una creación única y singular no sólo ya del arte puertorriqueño sino de Latinoamérica. Obra en la que se hacían manifiestas las palabras de Roberto Guevara en cuanto a que Jaime Suárez había dado “sentido contemporáneo al arte del barro, la forma primigenia del trato creador del hombre en su ascensión del suelo a las estrellas” (Guevara, 1990).

Algunos años después ocurrirían nuevas incidencias en torno al *Tótem Telúrico*, en especial las de la madrugada del domingo 20 de enero, en las descontroladas fiestas de la calle San Sebastián, cuando un estudiante neoyorquino se trepó al mismo quebrando algunas de las piezas de cerámica que sobresalían de la estructura. El joven, de 17 años, dijo que había sido instado a su aventura “alpinista” por varios adultos residentes en Puerto Rico, llegando a subirse hasta poco más de la mitad. “Por tratarse de menores, las partes llegaron a un acuerdo y no se radicaron cargos, aunque a los implicados se les exigió una promesa de no volver a realizar nada igual...” (Morales Blanes, 2002). A partir de allí se planteó no solamente la reconstrucción de 12 fragmentos por parte del propio Jaime, de manera gratuita, sino también la necesidad de educar a la comunidad acerca del valor de esta y de otras obras del Casco Histórico, acción a la que se ofrecieron los propios vecinos de San Sebastián. Al final no quedaría más que en una anécdota, muy lamentable para Jaime por el daño a su obra como por el hecho de que el aventurero pudo haberse caído y matado, aunque también en parte graciosa, “porque cuando trabajé con la obra venían los niños a verme y uno de ellos me trajo un dibujo de un mono trepado en el Tótem” (Cit.: Díaz Alcaide, 2002), lo que no dejaba de ser ciertamente un hecho visionario.

Epílogo

Las realizaciones monumentales de Jaime Suárez en el año 1992, la *Topografía interior* para la Expo de Sevilla, el *Tótem Telúrico* y una tercera obra significativa que fue la *Estructura Totémica*, de ejecución y concepto similares al Tótem y que fue ubicada en el Edificio Federal de la Avenida Chardón, en Hato Rey, marcaron un hito significativo en su trayectoria. Como contrapartida de estos éxitos, el cierre de Casa Candina supuso un impacto anímico enormemente negativo, no solamente por asistir a la imposibilidad de continuar un proyecto que estaba en vías de consolidación, sino también en lo personal debido a la cesación de sus tareas como docente y educador, que siempre fueron un faro en la existencia del artista. A partir de ese momento comenzó una de las etapas más duras en la vida de Jaime, de descontento e insatisfacción, que felizmente interrumpirá la invitación hecha por el arquitecto Jorge Rigau a incorporarse como docente en la Nueva Escuela de Arquitectura, de la Universidad Politécnica, en 1995. Jaime reconoce que en ese momento se dio cuenta que los malos momentos los había ocasionado la

falta de actividad educativa, lo que nunca había experimentado desde que se inició como docente hacia 1970.

Aunque esta actividad le ocupó desde el principio buena parte de su tiempo, fue hallando los caminos para compaginar sus labores instructivas con la realización de su obra artística, tiñéndose ésta cada vez más de maduras reflexiones sobre temas que históricamente le preocuparon, centrándose en esa “búsqueda de lo atávico desde un punto de vista contemporáneo” como diría Roberto Guevara. La impulsiva e irrefrenable intervención sobre el barro permite una y otra vez a Jaime Suárez expresarse de forma descarnada, para querellarse contra las agresiones ecológicas, la devastación natural y humana del paisaje. Y es el barro, alma flexible, el material que le permite brindar su testimonio “desde dentro”: al penetrar en el barro invade y se hace parte de la propia naturaleza, la integra pero sin perder la autonomía del espectador privilegiado que, como personaje salido de un cuadro de Caspar David Friedrich, asiste al espectáculo de la naturaleza minimizado ante su grandiosidad, aunque con todos los sentidos y las fuerzas centradas en advertir y denunciar las erosiones que el paso del tiempo y la mano del hombre van impregnando en aquella.

Testimonio de ello ha sido uno de sus más recientes trabajos, la instalación *Galería de las Tierras*, conjunto de doce barrografías colgadas del techo a manera de banderas, exhibidas en septiembre de 2004 en la Galería Norte del Kennedy Center en Washington D.C., las que el artista hizo hábilmente dialogar con las enseñas colgadas en el Corredor de las Naciones y Corredor de los Estados en la entrada del sitio. Como oscuros mapas suspendidos, nos transmiten la endeblez e inestabilidad del planeta que nos cobija, que no es sino nuestra propia debilidad, instándonos a retornar sin dilaciones a las raíces para recuperar el vigor perdido y los ímpetus extraviados, evocando aquellas fuerzas ancestrales que el propio Jaime Suárez capturó y encerró, como si de un preciado tesoro se tratase, en su ya legendario *Tótem Telúrico*.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ LEZAMA, M., “Nuestros nuevos vecinos: crítica de las recientes esculturas públicas”, en *Plástica*, Revista de la Liga de Arte de San Juan, N° 15, vol. I, N° 21, septiembre de 1993, p. 112. Número especial del 25° Aniversario.

BORRERO, M., “El Constructivismo en la obra de Jaime Suárez”, 3 de diciembre de 1992. (Archivo Jaime Suárez).

BORRMANN, G., “Spontane Impulse-Keramik aus Puerto Rico”, en *Kunst & Handwerk-European Crafts-Artisanat Européen-Artesanía Artística Europea*, Trad. Jeannette Peters, enero-febrero de 1984, pp. 16-17.

CHERSON, S. B., “Artexpo 79, en la dirección apropiada”, en *El Nuevo Día*, San Juan, 10 de mayo de 1979.

CHERSON, S. B., “Jaime Suárez pone la pica en Nueva York”, en *El Nuevo Día*, San Juan, 10 de abril de 1988.

CHERSON, S. B., “Tótem boricua para la plaza del V Centenario”. en *El Nuevo Día*, San Juan, 12 de octubre de 1991.

DÍAZ ALCAIDE, M., “‘Alpinista’ en el Tótem. Chiste que no da risa”, en *Primera Hora*, San Juan, 22 de enero de 2002.

GARZÓN FERNÁNDEZ, I., “Misla, crítico de arte. No le gusta el estilo del Tótem”, en *Primera Hora*, San Juan, 14 de marzo de 2000. (2000a).

GARZÓN FERNÁNDEZ, I., “Tótem salvado, Misla enojado”, en *Primera Hora*, San Juan, 16 de marzo de 2000. (2000b).

GUEVARA, R., “La pasión que viene de Puerto Rico”. (Recorte de periódico venezolano, sin datos, mayo de 1990. Archivo Jaime Suárez).

GUEVARA, R., *La cerámica en auge desde Puerto Rico* (catálogo de exposición), abril de 1990.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

LAOSA, M. DE, “Jaime Suárez: Topografía Interior”, en *Caras de Puerto Rico*, San Juan, año III, N° 3, marzo de 1992

MARRERO, R., “Buscaglia se opone al traslado de su escultura de Hostos”, en *Primera Hora*, San Juan, 16 de marzo de 2000.

MIRANDA, J. D., “Breves apuntes sobre el desarrollo de la cerámica artístico en Puerto Rico”, en AA.VV., *Puerto Rico. Arte e identidad*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 287-314.

MORALES BLANES, S., “A reparar en julio los daños al monumento”, en *El Nuevo Día*, San Juan, 5 de mayo de 2002.

MORALES BLANES, S., “Tras la adhesión al Tótem”, en *El Nuevo Día*, San Juan, 5 de mayo de 2002.

PÉREZ-LIZANO, M., *Arte contemporáneo de Puerto Rico, 1950-1983, cerámica, escultura, pintura*, Bayamón, Universidad Central de Bayamón-Ediciones Cruz Ansata, 1985.

PUIGDOLLERS, C., “Todavía en las plazas se dan los encuentros”. Texto mecanografiado 2000. (Archivo Jaime Suárez).

RÍOS ÁVILA, R., “La ciudad escondida”, en *Piso 13*, San Juan, año I, vol. 8, diciembre de 1992.

RODRÍGUEZ, J., “José Buscaglia ...en contra del truco de estatuas”, en *Escenario*, San Juan, 16 de marzo de 2000. (2000a).

RODRÍGUEZ, M., “Pospone Mislá la ‘remoción’ del Tótem”, en *El Nuevo Día*, San Juan, 16 de marzo de 2000. (2000b)

TIÓ, T., “Tierra y fuego II”, en *El Mundo*, San Juan, 23 de octubre de 1986.

TRABA, M., *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, Río Piedras, Ediciones Librería Internacional, 1971.