



Smithsonian  
*Archives of American Art*

Oral history interview with Lorenzo  
Homar, 1997 October 27

Funded by the Smithsonian Institution's Latino Pool Fund. This project received Federal support from the Smithsonian Collections Care and Preservation Fund, administered by the National Collections Program and the Smithsonian Collections Advisory Committee.

**Contact Information**

Reference Department  
Archives of American Art  
Smithsonian Institution  
Washington, D.C. 20560  
[www.aaa.si.edu/services/questions](http://www.aaa.si.edu/services/questions)  
[www.aaa.si.edu/](http://www.aaa.si.edu/)

## **Transcript**

### **Preface**

The following oral history transcript is the result of a recorded interview with Lorenzo Homar on 1997 October 27. The interview took place in Miramar, Puerto Rico and was conducted by Luis R. Cancel for the Archives of American Art, Smithsonian Institution. This interview is part of the Puerto Rican Artists Video Project.

This transcript has been lightly edited for readability by the Archives of American Art. The reader should bear in mind that they are reading a transcript of spoken, rather than written, prose.

The interview was conducted in Spanish.

### **Interview**

[00:00:12.41] LUIS R. CANCEL: Entrevista con Lorenzo Homar. Lunes, octubre 27, 1997. En Miramar, Puerto Rico. Luis Cancel entrevistando. Don Lorenzo, ¿cuál es la fecha de su nacimiento?

[00:00:27.87] LORENZO HOMAR: Septiembre, 10, 1913.

[00:00:31.82] LUIS R. CANCEL: ¿Y dónde fue que nació usted?

[00:00:35.80] LORENZO HOMAR: En Puerta de Tierra.

[00:00:38.45] LUIS R. CANCEL: ¿Y cuál es el nombre de su madre y dónde nació ella?

[00:00:41.87] LORENZO HOMAR: Mi madre, el nombre es Margarita Gelabert Burguera. Ella es de la Puebla, Mallorca. La Puebla está en el noreste de la isla que a los mallorquines les gusta echárselas porque en una ocasión la flota entera, inglesa, se entró en la bahía por mal tiempo en el mediterráneo.

[00:01:10.75] LUIS R. CANCEL: ¿Y cuál es el nombre de su padre y dónde nació él?

[00:01:14.41] LORENZO HOMAR: Lorenzo Homar Sampol. Y él es de Alaró. Alaró es un pueblo cerca de Sóller que es pegado a la costa norte de Mallorca.

[00:01:29.38] LUIS R. CANCEL: ¿Y tiene usted algunos hermanos o hermanas?

[00:01:32.99] LORENZO HOMAR: Tengo tres hermanos. Todavía viven. No tengo hermanas.

[00:01:38.80] LUIS R. CANCEL: ¿Y usted era el primero, el segundo?

[00:01:40.99] LORENZO HOMAR: Yo soy el segundo.

[00:01:42.29] LUIS R. CANCEL: Segundo. ¿Y algunos otros de sus familiares también estaban interesados en las artes plásticas?

[00:01:50.90] LORENZO HOMAR: No, en las artes plásticas no. En la música sí. El mayor, como yo también, fuimos discípulos de los Figueroa. Yo fui discípulo de doña Carmen Figueroa y de Carmelina. Pero el hermano mayor primero estaba interesado en el violín, pero nunca lo siguió.

[00:02:13.66] LUIS R. CANCEL: Y antes de su familia trasladarse a Nueva York en 1928, se conoce que usted tenía ya un interés en el dibujo. ¿A qué edad se interesó en las artes plásticas?

[00:02:26.62] LORENZO HOMAR: Bueno, yo empecé a dibujar—no recuerdo cuando. Empecé a dibujar de niño. Mi padre era el agente, aunque no agente como ahora porque la compañía le paga sueldo a los agentes. Mi papá traía las películas de United Artists. O sea, Charlie Chaplin Mary Pickford, Ruth Rowland, Buster Keaton, todo esos artistas famosos.

Él traía a las películas. Y muchas veces, pues, las pasaba en mi casa. Porque por la parte de Douglas Fairbanks, la parte acrobática—eso era mi ídolo, ¿verdad? Ahí empezó, vamos decir el interés porque desde bien, bien chiquitito yo estaba interesado en hacer acrobacia. Pero empecé a dibujar por mi cuenta.

Recuerdo que mi papá tenía un amigo llamado Juanito Arzuaga que también tenía caballos. Mi papá tenía caballos de carreras, tenía un establo de caballos de carreras. Y nos habían regalado, mi papá nos había regalado, el tesoro de la juventud. Y ahí a mí me fascinaron los caballos del Partenón. Partenón griego, ¿verdad? Que están ahora en el British Museum. Son unas cabezas excelentes.

Pues yo copié esas cabezas, pero las convertí como si fueran caballos de carrera. Tres cabezas llegando a la meta. Y Juanito Arzuaga me las cambió por un caballo de paseo, no de paso fino, pero de paseo. Mi papá decía que los caballos paso fino, al paso que iba la crianza, iban a caminar como chihuahuas. Y yo creo que es verdad ahora. Y el caballo de paseo era más elegante.

Y ese, yo tuve uno y lo tenía en el establo de los caballos de mi padre. Así es que de esa época, yo empecé dibujando caballos por diestro y siniestro. A mi papá le gustaba. Y le gustaba él mismo porque se ponía a hacer dibujitos de caballo.

[00:04:47.28] LUIS R. CANCEL: O sea que ya de una edad temprana usted estaba intercambiando obras por—[rie]—

[00:04:52.28] LORENZO HOMAR: Bueno, cuando yo fui monaguillo—porque yo vivía en la Calle San Mateo por muchos años en Puerto Rico, cuando de Puerta de Tierra nos mudamos a Santurce. Y en la Calle San Mateo por frente vivían los Andulce. Que ahora—bueno, ya son—yo los conocía a todos, desde el padre, que murió no hace mucho.

Bueno, a través de todos, incluyendo a Juancho. Él vive en el Yunque. Entonces fue que hice la primera comunión. Y una monjita me vio a mí una vez dibujando detrás del colegio de las madres en la 26, 26 y media. Y la monjita me trajo otra monjita que daba clases de dibujo. Entonces yo empecé a coger clase de dibujo con esa monjita, una sevillana, chiquitita, buenísima.

El ídolo de ella era Murillo. Se pasaba copiando cuadros de Murillo y lo hacía muy bien. Y yo tengo un cuadrito, que por cierto está aquí—cuando yo tenía 10 u 11 años ella me puso a copiar un cuadrito de Sorolla, el pequeño. Claro, ella retocaba, pero no engañaba. Y nunca paré. Después de eso nunca paré.

Cuando llegué a los Estados Unidos, pues no pude inmediatamente ir a la escuela de arte. Estábamos entonces—acababa de fallar la bolsa. La situación económica era muy difícil. Entonces hasta que después de estar trabajando con Cartier, fue que yo vine a ir a Pratt Institute de Nueva York.

[00:06:59.87] LUIS R. CANCEL: Pero en esa época temprana, tuviste la oportunidad de conocer a Reginald Marsh. ¿Cómo fue que conociste a ese artista?

[00:07:10.13] LORENZO HOMAR: [tose]

[00:07:10.79] LUIS R. CANCEL: ¿Quiere un poquito de agua? ¿Quiere un poquito de jugo o algo?

[00:07:13.52] LORENZO HOMAR: Ay, sí, por favor. [Grabación se detiene, se reinicia.]

[00:07:16.01] LUIS R. CANCEL: Entonces, estamos hablando de cuando conociste a Reginald Marsh en Nueva York.

[00:07:23.38] LORENZO HOMAR: Pues eso fue una sorpresa completa, completa. Yo trabajaba en un almacén de tejidos y también hacía todos los mandados. La aduana, los consulados, etcétera porque era una casa exportadora.

O sea, que yo iba al Custom House en Nueva York, pues todos los días. Cuando entro, subía las escaleras esas al lado de los leones de piedra. Y había como, bueno, es como un segundo piso, vamos a decir. Y ahí estaba la mesa ovalada enorme donde estaban todos los inspectores y uno presentaba las declaraciones de aduanas y ellos las estudiaban.

Y yo veo una maqueta y la maqueta era de la aduana del Custom House, que se podía abrir por arriba. Y como 10 o 12 murales. Y entonces decía que el pintor iba a ser, el autor iba a ser Reginald Marsh. Ya yo lo conocía por libros de arte, de arte norteamericano. Bueno, un día entro y están preparando ya el albañil. Estaban preparando la—

[00:08:43.17] LUIS R. CANCEL: ¿Las paredes?

[00:08:44.44] LORENZO HOMAR: La tirada para la— ¿cómo se llama? La cal y arena. Se iban a empezar los murales. Y estaba Reginald Marsh. Bueno, yo empecé cada vez que iba—y llegaba a veces hasta tarde a la oficina porque—al almacén—porque me quedaba mirando a Reginald Marsh empezar, vamos a decirle, el primer mural.

Y en una ocasión él paró. Él entrando paró y me vio sentado y yo estaba dibujando, y yo estaba dibujando. Allí estaba el andamio, estaba el albañil listo para preparar la tarea, y él me dijo a mí que si yo sabía lo que estaban haciendo, que ellos iban a pintar unos frescos. Frescos secos.

Pues yo no sabía que era un fresco entonces. Y claro, el fresco seco quiere decir que no se pinta sobre, sobre la tarea mojada. Es como si se pinta un mural sobre—pero preparado, ¿verdad? Y me explicó, un fresco seco es esto, un fresco que se—que se conoce de—que hace Diego Rivera y Orozco, esa gente. Y él lo explicó, me empezó a explicar todo eso. Para mí era chino, como si estuviera hablándome en chino.

Y entonces explicaba. Era un hombre muy amable, muy amable. Y así pasaron días. Y entonces un domingo me lo encontré en Coney Island porque yo iba a Coney Island todos los sábados y los domingos porque Coney Island era la meca de los acróbatas. Profesionales y amateur. Ahí fue donde yo me hice—ya yo era *tumbler* cuando llegué, pero ahí empecé a practicar con gente buenísima. Y Reginald Marsh dibujando en la playa, siempre.

Reginald Marsh tiene, tiene—algunos pintores han dicho que era el Rubens de los Estados Unidos. Hay pinturas de Marsh que son cientos de figuras. Y los de la playa, a veces estamos nosotros, haciendo acrobacia. No se reconoce el parecido, aunque una vez él me hice un dibujo, pero se lo llevó.

Era parte de una pintura que estaba haciendo. Nunca, nunca lo llegué a ver. Pero él fue quien me recomendó que fuera a la liga de estudiantes, que había una clase de dibujo los sábados. Creo que pagaba 50 centavos. Y las clases eran de artistas conocidos, pintores americanos conocidos. Y ahí fue que empecé.

Lo conocí por mucho tiempo. Y creo que ahora, ahora es más respetado que antes por lo que ha hecho la historia con Reginald Marsh. Porque al principio para la vanguardia de la pintura en Nueva York, pues era un pintor académico, etcétera. No era verdaderamente académico, pero era un verdadero maestro y tenía una preparación fantástica.

[00:12:09.40] LUIS R. CANCEL: Y cuando él estaba haciendo esos bocetos en Coney Island, ¿él estaba pintando, dibujando, o ambas cosas?

[00:12:16.93] LORENZO HOMAR: No, siempre dibujo. Siempre dibujaba. Algunos otros que—por ejemplo, un arquitecto que me enseñó a hacer acuarela al aire libre, tenía siempre el—

era un pasillito de metal y al abrirlo, era como si fuera una tapita. Lo llenaba de agua y tenía una cajita, la cual era bien pequeñita, y allí hacía—y siempre quería que Reginald Marsh le diera su opinión sobre lo que era.

Y yo, bueno, me pasaba oyendo esas cosas y yo aprendí más antes de empezar a coger clases de dibujo y pintura—bueno, la clase de dibujo que cogí con la monja creo que fueron valiosas. Esa monja me la trajeron al estudio mío en Miramar, cuando yo regresé en el [19]50 a Puerto Rico, qué sé yo, en el [19]51 o [19]52 me la trajeron.

Uno de esos señores que pueden. Ella era carmelita y la trajo en un automóvil y la llevó, pero abajo. No, ella no subió al estudio. Y ella me dijo: "Si quieres, yo te traigo los"—Eran reproducciones de dibujos, pero de dibujos de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, y eso era lo que nosotros copiábamos. Y esa monjita tendría entonces como 90 años. Fue la que me había dado mi clase.

[00:13:56.83] LUIS R. CANCEL: Al principio en Puerto Rico,

[00:13:58.42] LORENZO HOMAR: Al principio en Puerto Rico, sí.

[00:14:00.88] LUIS R. CANCEL: Y bueno, en el 1937, usted entra a trabajar en Cartier. ¿Qué importancia tuvo ese ambiente en su formación como artista?

[00:14:11.95] LORENZO HOMAR: Bueno, la importancia de Cartier—yo no fui a Cartier porque yo quería ser joyero, pero ya para esa época yo conocía la historia de gran parte de los grandes artistas. Y Durer, Alberto Durero [Albrecht Dürer], a él lo prepararon para ser joyero. John Gower, que fue uno de los de los grandes grabadores, también lo mismo.

Y cuando yo llego a Cartier, era porque un amigo mío estaba trabajando entonces de diseñador en Cartier. Era muy bueno. Y la ambición de él era ser ilustrador. En esa época, los Estados Unidos tuvieron algunos de los mejores ilustradores del mundo. Verdaderamente, en esa época. Los Clark brothers, Harvey Dawn. ¿cómo se llamaba? Bueno, estaba Rockwell Kent, toda esta gente.

Y, y las clases, pues verdaderamente estaba aprendiendo a pintar. Y este muchacho en Cartier me dice a mí: "¿Por qué tú no empiezas a estudiar arte?" Yo ya dibujaba y pintaba. "Pero vale la pena hacerlo y yo estoy yendo al Pratt Institute". Y entonces, pues, me matriculé en Pratt Institute.

[00:15:43.88] LUIS R. CANCEL: ¿Ibas por las noches, después del trabajo?

[00:15:47.53] LORENZO HOMAR: Sí, siempre de noche, sí. Y lo que pasa es que en Cartier, tanto los joyeros como los diseñadores, tenían cultura. O sea, cultura porque la mayoría eran franceses. Y la preparación de ellos en París, el École Boule, por ejemplo, es como si fuera el renacimiento. El taller de los joyeros en la casa Cartier, en la 52 y quinta avenida, lo único moderno que había era la antorcha de acetelina.

Era lo único. Todo lo demás era igualito que si fuera en el medioevo. Toda la joyería hecha a mano, todo, todo, todo, todo. Entonces, pues a mí me intrigaba. Y yo desarrollé un interés en ser joyero. Porque ahí fue que empecé a aprender grabado. Porque uno pasa un tiempo con los joyeros, orfebres, los de piedras, los expertos en piedras, y los diseñadores.

Y entonces, pues me ubicaron con los diseñadores después de dos años, dos años y medio, por la parte de talento. Que uno ya tenía un talento hacia crear algo en forma plástica, pero yo estaba casi decidido a que yo iba a ser un joyero. No, no, todavía no tenía ninguna clase de ambición de ser un—quería ser pintor, pero no—ningunos humos de éxito.

Y así fue como casi todos ellos, los diseñadores, pues, visitaban el MoMA que estaba al lado de nosotros. Caminábamos al metropolitano, parábamos en el Frick. Todos esos para mí fue años y años, como si fuera—el Frick tiene un patio interior que tiene una fuente. Ese quizás sea el punto más agradable de sentarse al mediodía. Porque es completamente silencioso, no hay ruido, nada más que el movimiento del agua en la fuente y la temperatura perfecta.

Bueno, rodeado luego de cuadros, ese fue el ambiente. Porque yo en esa época estábamos en la depresión económica y vivíamos pues en barrios obreros, barrio de clase media pobre principalmente. Entonces, brincabas de ese ambiente que era—más tarde cuando conocí la pintura de Hopper, de Edward Hopper, pues yo vi un barrio que yo hice un dibujo desde la

ventana de mi casa en la 163 y Amsterdam, se parece a la pintura *Sunday Morning* de Hopper.

Todavía yo no la conocía. Y haciendo un dibujo dónde estaba la barbería, las delicatessen, todo eso. Y vamos, tenía un ambiente, no había crimen, no había esa clase de problemas. Y de ahí pues a Cartier, y Cartier fue 10 años.

[00:19:21.07] LUIS R. CANCEL: ¿Y cómo te enteraste de ese trabajo? ¿Cómo fue que—

[00:19:24.22] LORENZO HOMAR: Pues, este joven que trabajaba en Cartier, que era diseñador ya en Cartier, él fue quien me dijo, no pierdes nada con trabajar en Cartier. Pagaban bien. Yo nunca me quejé. Ojalá en Puerto Rico en los sitios que he trabajado hubiera sido como Cartier. Pero él fue la persona que me dijo: "Lo que vas a aprender ahí, ahora ni tan siquiera lo piensas como que es valioso, pues va a ser valioso".

Bueno, ahí fue donde aprendí a grabar. Primeramente grabé en acero, acero dulce, que quiere decir que no es templado. Porque no se graba en acero templado. Es imposible, sería demasiado duro. Y después pasas a grabar el cobre. Primero en plata que es bien blandito. Cobre ya es más, es más duro.

Para entonces en Cartier el oro es de 14 quilates. Los franceses usan 21, es más blandito. Como siempre es una aleación porque aún en el, en el de 21 quilates hay un metal incluido. De lo contrario, pues, la joyería duraría muy poco. Tendría que ser—por ejemplo, una vez yo tuve que diseñar un crucifijo para Spellman, el cardenal de Nueva York. Y fue tallada a mano por uno de los grabadores joyeros de Cartier.

Eso lo llaman, bueno, esculpido, actualmente. Así es que, imagínate, no hubiera podido ser—en el de 14 quilates ya hubiera sido demasiado de duro. Y no se usaban herramientas electrónicas tampoco. Pero ahí fue donde aprendí a hacer grabado y el que me enseñó a mí, que era el grabador supremo de Cartier, era un alemán casi de mi tamaño, pero como espalda de un metro de ancho. Parecía que en el codo estaban las manos de él, brazos cortitos.

Se usan murines chiquitos, chiquititos. Entonces un día me tocó trabajar en un diseño para el trofeo de ecuestre, campeonato nacional de ecuestre en Madison Square Garden. Y el trofeo era como si fuera un bol de sopa. Que era un trofeo, verdaderamente el diseño es bien sencillo, bien moderno. Entonces, adentro, eso tiene oro, tiene un baño de oro, la plata. Y ahí, para eso, yo tuve que hacer un diseño de una cacería.

Miles de hojitas de árboles, docenas de caballos, perros—no se veía la zorra, de los cazadores—y luego que yo hacía el diseño, el grabador, el señor ese, lo pasaba, le ponía una grasa por dentro a la parte cóncava. Y cortaba el diseño mío para poderlo pegar cóncavo, en la forma cóncava. Y entonces él lo trazaba, lo pasaba, al, vamos a decir el oro, ¿verdad?, con un stylus, esos que antes se usaban, que era con papel carbón.

Levemente quitaba el papel, entonces, con una punta seca, como en el grabado a punta seca, que es una punta de acero bien afilada, él pasaba todo lo que había pasado con el sal y como tenía grasa, pasaba suave.

Entonces cuando quitaban el papel, él con la punta seca lo rayaba. Entonces, encima de eso, él solamente trazaba, digamos los bordes del diseño, los árboles, pues, vamos a decir las ramas más importantes, las figuras de los animales. Entonces pegaba mi dibujo en la pared y lo hacía todo directamente, grabado directamente, sobre el enchape de oro, con un buril que parecía una S porque el tamaño eran como 20 pulgadas.

Un cóncavo así. Y yo no sé—yo lo probé y todas esas cosas difícilísimas, con un buril que la punta está allá y tiene curva. Y todo eso, pues yo lo veía. Pero así, entonces ese hombre improvisó todo, todo el follaje de los árboles, los animales en movimiento, todo eso. O sea, el tipo era un verdadero dibujante, un verdadero grabador.

[00:25:00.14] LUIS R. CANCEL: Estando en Nueva York durante estos años antes de la guerra, ¿conociste a otros puertorriqueños que estaban por allí en esos días?

[00:25:10.77] LORENZO HOMAR: Muy pocos. Muy, muy, muy pocos. Porque en ese tiempo, verdad, de mi casa yo iba a la YMCA. Yo boxeaba. Yo empecé a boxear en Puerto Rico en la llamada época, como decía Emilio Henke, época de oro del boxeo en Puerto Rico. Y en la 24

abajo, en la vía del tren, fabricaron un gimnasio para esa gente. Y yo veía todos los días a Pete Martin, Tiger Flowers que venían.

Había un venezolano, Ernie Schaaf, que fue rankeado en el boxeo mundial. Y ellos fueron los que nos enseñaron a nosotros. Y cuando empecé a boxear en la central en mi primer año, yo hice el primer año de high school en Puerto Rico, Fred Medín Vasallo era campeón amateur, pluma de Puerto Rico y él tuvo que decir: "Mira, tú no puedes boxear como un profesional en boxeo amateur". Y él fue quien me enseñó: "No te puedes— no puedes hacer un *whiff* más bajo que la cintura" y esas cosas.

Y ahí fue. Entonces en Nueva York había un pluma que su nombre—creo que era Santos. Le decían el zurdito. Y ese era puertorriqueño. Entonces, pues yo conocí Sixto. Entonces de ahí para adelante nadie pudo con Sixto Escobar. Y Pedro Montañés, que había un empleado de la casa donde yo trabajaba que lo conocía, y lo trajo un par de veces allá.

Pero atletas, sí, había uno—puertorriqueño llamado Freddy Arbola. Y ese fue campeón liviano de levantamiento de pesas en Nueva York. Hacían años que vivía allá. Aparte de esos, pues, dos hermanos Cesaní, de apellido Cesaní, que el padre había sido maestro del colegio de artes mecánicas de Mayagüez. Y algunos pocos más así, pero no, no—

Entonces, en el barrio donde yo vivía no habían puertorriqueños. Llegaban hasta la 133, por ahí, y ya nosotros estábamos primero en la 146 y Amsterdam, y luego la 163 y Amsterdam. Ahí casi nunca.

[00:27:38.67] LUIS R. CANCEL: Sí, porque el barrio hispano en esa época era mayormente por la tercera avenida, Lexington, y la 116, por ahí, ¿no?

[00:27:46.93] LORENZO HOMAR: Bueno, la 116, claro. Todavía la 116 y la ciento—hasta creo que bajando hasta la [1]10 o algo así, allá hicieron la batalla entre los ítalo americanos y los puertorriqueños, que la ganaron los puertorriqueños porque invadieron el territorio y se quedaron. Se quedaron ahí. Y ahí íbamos de cuando en cuando, sí. Y bueno, mi mamá quería ir a la llamada Marqueta para comprar ciertas productos—

[00:28:23.19] LUIS R. CANCEL: Tropicales.

[00:28:24.02] LORENZO HOMAR: Tropicales, sí. Hasta mabí conseguíamos entonces. Bueno y en el subway uno casi casi nunca veía puertorriqueños, ¿sabes? Si los veía, los veía porque hablaban duro. El puertorriqueño en ese entonces no podía hablar pasito. Una especie de complejo de inferioridad o algo así. Y hablaban durísimo y le molestaba a la gente. Y yo, yo pagaba a veces, porque yo dibujaba mucho en el subway.

Yo llené un librito detrás de otro de dibujos en el subway, y en el parque y todo eso. Entonces, alguien estaba al lado mío, me veía dibujando y le molestaba que yo dibujara, pero no decía nada al que estaba hablando duro. Y yo no, yo no necesariamente conocía al que estaba hablando duro.

[FIN DE PISTA AAA\_homar97\_10074\_m.]

[00:00:00.36] LORENZO HOMAR: Dame una señal.

[00:00:01.36] LUIS R. CANCEL: ¿Te doy una ceñita? OK.

[00:00:05.79] EQUIPO: Porque—es que especialmente la cosa en retrospectiva. Corriendo.

[00:00:11.09] LUIS R. CANCEL: Don Lorenzo, después de la Guerra, ¿qué le motivó a usted inscribirse en el curso de Tamayo en Brooklyn?

[00:00:19.34] LORENZO HOMAR: Bueno, yo conocía levemente la pintura de Rufino Tamayo. Alguna gente, algunos, vamos, artistas que yo conocía, les parecía que Tamayo era el mejor colorista de América. Yo creo que todavía lo fue. Y yo no creo que sea superado, porque Tamayo tenía un color original.

Él era oriundo de Oaxaca. Que una vez yo le pregunté por el color de él y él dice: "Todo del natural. Yo todo lo saco del natural". Pero claro, pues, uno pinta. Y Tamayo pintaba muy diferente la mayor parte de la gente. Y alguna gente decía que era un primitivo divino. Pero Tamayo lo que era, era un talento imponderable.

Y él me decía: "¿Usted ha estado alguna vez en el Zócalo en México?" Y en una manifestación obrera, las camisas esas, azules, lavados, el azul ya lavado. La piel del indio tostada, que viene siendo un marrón. Entonces, las piedras, los edificios, grises, sucios, pues. Dice: "Eso, eso es gran parte de mi color". Y es verdad. Claro, las imágenes de él eran casi como si fueran imágenes folclóricas de indios en Oaxaca.

Y yo me matriculé con Tamayo. Estuve con Tamayo, pues, año y medio, porque entonces fue que se regresó a México. Y yo, lo exploré mucho. Y después de Tamayo, pues, fue Arthur Ellsberg, que fue muy diferente, pero muy buen pintor.

[00:02:13.58] LUIS R. CANCEL: Y después que empezó a tomar eso—a asistir a ese taller de Tamayo, ¿empezaste a conocer más sus obras? ¿Pudiste ver algunas obras que él estaba haciendo actualmente?

[00:02:25.13] LORENZO HOMAR: Sí. Él, él vivía—bueno, en ese tiempo estaba viviendo en Nueva York. Iba a unas vacaciones en México y regresaba. Pero a veces me llevó a su estudio. Estaba en Lexington Avenue, y creo que por la 44, o algo así. Y vi cuadros en proceso.

Y claro, todo eso me interesaba, me interesaba mucho a mí. Estaba interesado en la pintura moderna. Eso era lo que entonces queríamos hacer todos. Y claro, las controversias. Pero me parecía que lo que hacía Tamayo era verdaderamente natural en él.

Algunos decían que era que él no tenía la sofisticación de Picassianos o pintores como George Brack u otro tipo. Ya estaban los surrealistas. Una de esas cosas. Porque no había muchos cubistas. Hay una cosa muy interesante en la historia de la pintura, es que el último gran movimiento de pintura moderna fue el cubismo.

Ahora le pueden decir a usted, bueno, ¿y el expresionismo abstracto? ¿El surrealismo? Etcétera, etcétera. Pop Art. Bueno, sí, pero vinieron y pasaron. Y el cubismo si no es porque—bueno, a un punto cuando Juan Gris entró, Juan Gris fue el mejor de los cubistas, incluyendo Braque y Picasso, que eran los originadores, ¿verdad? Pero en 1912 ya Juan Gris estaba pintando. Pero él hizo del cubismo una forma de pintura.

Y si no muere a los 40 años, sabe Dios cómo hubiera perdurado el cubismo, porque el cubismo era verdaderamente el movimiento más lógico para el arte moderno. Una arquitectura moderna, etcétera. Y, entonces, claro, viene la Primera Guerra Mundial, que es el desastre de la ilusión, ¿verdad? De los pueblos.

Porque el siglo XX había traído la máquina nueva, los aviones, etcétera, etcétera. Y la Guerra fue la destrucción de una ilusión. Y ya para—vamos, después de la Guerra, pues todavía pintaba Juan Gris. Y todavía el cubismo era—entonces, muere Juan Gris y poco a poco se va acabando.

[00:05:05.61] LUIS R. CANCEL: Una pregunta. Durante los años que estaba viviendo usted en Nueva York, ¿usted se enteró o vio alguna de las exhibiciones de los muralistas mexicanos?

[00:05:15.72] LORENZO HOMAR: Sí.

[00:05:16.02] LUIS R. CANCEL: Por ejemplo, las retrospectivas de Diego Rivera.

[00:05:19.57] LORENZO HOMAR: Sí, sí, mucho. De los mexicanos vi mucho. En una ocasión alguien en Cartier me dijo: "Hay un señor pintando un fresco en el primer piso del MoMA, casi en el lobby del MoMA. Habían biombos por todas partes. Y yo fui. Y era Clemente Orozco, José Clemente Orozco. Y estaba pintando el *Dive Bomber*. Un fresco muy cono—un fresco portátil, pero era—pintaba sobre la tarea húmeda. Era un verdadero fresco, no era un fresco seco.

Y yo miré por un biombo y estaba comiéndose un sándwich el viejo. Y yo pedí permiso, pero uno le tenía miedo. Orozco era un tipo que parecía un trueno. Y pintaba solo. Y era manco, porque él perdió la mano izquierda en una explosión.

Él estaba estudiando ingeniería química, o algo entonces, pero él pillaba la latita, porque tenía el brazo hasta la muñeca. Y ahí mezclaba y se ponía y pintaba solo. Él solamente usaba un asistente al hacer la tarea cuando se pone la mezcla sobre la pared, ¿verdad? Y al pasar,

vamos, el diseño que deja unos puntitos para—porque está la tarea puesta para pintar. Porque en el fresco hay que pintar con la tarea húmeda.

Una vez que se seca la tarea si se sigue pintando después se cae. Y no, fui. Me dijo—yo le hablé en español. Me dijo: "Pase, pase". Entonces, yo empecé a hablar con él y hacerle preguntas, vamos, como si estuviera hablando con Velázquez. Y era—me pareció un tipo amable. Oh.

Decía lo que—no tenía pelos en la lengua. Y lo que le gustaba de Nueva York era Harlem. Él iba a Harlem y oía jazz. Y la gente caminando, pero a él no le gustaba la quinta avenida y estaba pintando en la quinta avenida. Entonces: "¿Y qué hace usted en Nueva York?" Le digo: "Yo soy un estudiante de arte".

Déjame ver. Yo todavía no estaba con Tamayo. Fue antes de—esto fue antes de Tamayo. Entonces, me dice: "¿Y qué le gusta en el arte?" Le digo: "Me gusta pintar. Yo pinto lo que veo". Me dice: "¡Haga eso!" Me dice: "No empiece a hacer cosas imaginarias. Haga lo que usted ve o lo que usted sabe que ha ocurrido". Así.

Bueno, así era que pintaba él, ¿verdad? Tremendo pintor. Entonces, como fue que él dice: "¿Y qué hace usted? ¿De qué se gana la vida?" "Yo trabajo en Cartier." Y me dice: "¿Cartier? ¿La casa de joyería ahí adelante?" Cartier, los más famosos del mundo. Me dice: "¿Y qué hace usted? ¡Que está perdiendo su tiempo!" Así me dijo.

"No, pero yo soy aprendiz de joyero". Me dice: "Ah. Bueno, bueno, bueno. Bien. Esa es otra". Él se creía que yo trabajaba en la tienda llevando joyerías por un lado para otro. Mensajero. Eso es lo que él creía. Yo era bastante joven entonces. Pero él está muerto de la risa. Así un puertorriqueño—Eso fue una experiencia buena.

Después vi—vamos, cuando Tamayo, las exposiciones de Tamayo—Tamayo hacía una exposición casi cada dos años. Pocos cuadros, no era como ahora. Y no cuadros enormes. Pero—bueno, Diego. Vi una retrospectiva de Diego, y pinturas de Siqueiros de cuando en cuando. Que me gustaba mucho porque—tremendo pintor.

El MoMA—en el segundo piso del MoMA hay dos Siqueiros todavía. Increíble. Pero esa—esa—ese—Y los estudiantes preferían a los pintores de vanguardia, como John Ferren, por ejemplo, que había pintado en París y había conocido a Picasso y esa gente.

Y a mí me parecía que lo que hacían muchos de estos pintores era copiando. Y lo que a mí me dijo una vez Tamayo es: "Usted no puede ver una pintura nueva que le guste y entonces ponerse a imitar eso, porque a lo mejor eso no tiene que ver nada con su sensibilidad artística. Si es algo que, por extraño que le parezca, pero que hay una relación con sus experiencias, está bien". Dice: "Pero hay gente copiando a Picasso—[rie]—que no tienen que ver nada con Picasso. Orozco decía: "¡Picasso es un trueno!" Decía: "¡Es una explosión!" Y esas cosas.

Pero había, el mismo Arthur Ellsworth, que fue el pintor después de Tamayo—él pintaba los techos de Nueva York, las azoteas. ¿Ves? En barriadas pobres de Nueva York hacía pinturas estupendas y se fue volviendo abstracto. Pero casi una cosa natural en su camino y siempre me gustó.

Pero luego yo estudié con Peterdi. Gabor Peterdi era un húngaro, pero hacía tiempo vivía en París y todo eso. Grabador y taglista. Y era magnífico. Era raro en su manera de expresarse. Pero era un técnico intaglista. Había sido discípulo de Hatherell, de Bill Hatherell, William Sarli Hatherell. Y era magnífico maestro. Y era eso, que era muy buen maestro. Un hombre enorme, 220 libras, una cosa así. Y un dibujante, tremendo dibujante, por raros que fueran las cosas que hacía. A mí siempre me pareció Peterdi más surrealista que otra cosa. [Timbre de puerta.] Aun cuando se volvió bastante—¿Eso fue aquí? Perdón. Porque muchas veces no es nadie.

[00:12:05.19] LUIS R. CANCEL: Estaba hablando de Peterdi.

[00:12:09.07] LORENZO HOMAR: Y actualmente él creó en la Escuela de Arte—Él decía que la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn era el mejor *workshop school* en los Estados Unidos. Y eso era lo que—cuando Alegría hablaba de crear una escuela de arte en Puerto Rico, yo siempre me acordaba de del *workshop school* del Museo de Brooklyn.

[El workshop era de noche. De día era más la Escuela de Arte que se conoce. Pero de noche era estrictamente una *workshop school*. Y era gente—vamos, no había principiantes. Que Alegría no, no creía en eso. Bueno, no sabía de eso, no quiso. Y ya nosotros estábamos creando en el Instituto.

Teníamos un taller de escultura, un taller de restauración. Yo tenía el taller de grabado. Yo decía que sencillamente añadir unos cuantos sujetos más. Y llegábamos al *workshop school*, pero parece que nunca comprendió lo que era un *workshop school*. Y entonces, se creó la Escuela de Plásticas.

Pero volviendo al Museo de Brooklyn. Se fue formando un grupo que verdaderamente los que los motivaron eran Gabor Peterdi y una señora que se llamaba Una Johnson. Muy buena, muy buena. Y ella era la *curator* de *prints* del Museo de Brooklyn. Y cuando—[grabación se detiene, se reinicia.]

[00:13:52.99] LUIS R. CANCEL: Sigue. ¿Ella—?

[00:13:55.23] LORENZO HOMAR: Yo digo esas cosas, por ejemplo, ese grupo de Peterdi y Una Johnson, por los resultados, aunque sea muy tarde el deplorarlos—pero después a mí me pesó haber dejado el Museo de Brooklyn—el Museo de Brooklyn en esa época.

Porque el camino íbamos verdaderamente a un grupo de gente que se, que algunos se dieron a conocer—llegó a conocer la obra de los que según maduraban, fueron más, más, más distinguidos. En esa época yo también conocí a Ben Shahn. A mí me gustaba mucho. Y la influencia mía era o Tamayo o Shahn. Yo nunca me influencí por el grabado de Peterdi, pero sí por su motivación y su tremenda técnica.

Pero no, no era técnica sencillamente por, vamos, un show de habilidad. Él hizo grabados que—esos eran meses y meses y meses, grabando en metal. Pero cuando la cosa se imprimía era extraordinario. No era una cosa que uno entonces decía "*so what*". No era así. Y Shan—que él simplificaba mucho, pero a mí la cosa social de Ben Shahn me interesaba mucho.

Ben Shahn, Ben Shahn era—no sé si fisiológicamente o sencillamente, porque eso es lo que él quería hacer. Él era anarco trotskista. Shahn. Pero un hombre completamente individual.

Entonces, me tocó representar al Museo de Brooklyn, a la escuela del Museo de Brooklyn en un foro nacional de Estados Unidos llama—titulado, Us Arts Schools, USA. Y eso fue en Andover, Massachusetts, en el Phillips Memorial Academy en Andover. Y Shahn era el intermediario entre—eran—habían—de escuelas de arte de Estados, habían creo que 20, 30, representantes. A mí me tocó representar a la Escuela del Museo de Brooklyn.

Y el moderador era Martli Hayes (ph), que él era—creo que—bueno, era uno de los directores del Phillips Memorial Academy. Y fue tres días. El foro fue tres días. Hasta dormíamos allí mismo. Muy interesante. Entonces, claro, en esa época, pues, Tamayo era—el nombre de Tamayo como colorista era muy, muy importante. Entonces pues—

Por otro lado, Ben Shahn, por la parte socio política, era una persona ya de—ya tenía una fama que casi se le niega hoy. Porque yo creo que Shahn siguió siendo—para mí—hablando de pintores americanos—verdaderamente americano, y no sencillamente como muchos, que era la influencia europea, y siguió siendo europeo en muchas formas.

Pero Shahn siempre fue el pintor americano. Y como a él le gustaba el letrismo—y él metía letra en todo, en las pinturas de él—yo empecé a poner letras. Allá hay un cuadrito mío que es, no una copia, pero es verdaderamente inspirado por Shahn. La madera está pintada y todo eso. Ahí hay letras. Hay un póster pequeñito.

Y esas cosas, pues a mí me estaban—que de lo que yo veía, era nuevo para mí, según el color de Tamayo. Porque no el estilo. El estilo de Tamayo tenía que ser—era un indio. Él era un indio de Oaxaca. Un hombre que no tenía ninguna educación universitaria y todo, pero era una persona muy capaz, y hasta cierto punto, podría decirse hasta no sofisticado, pero conocía todo lo que se estaba pasando en las artes plásticas en los Estados Unidos.

Y admiraba a Picasso. Admiraba un número de pintores. Llegó hasta comprar un cuadro de Francis Bacon, que creo que le costó 150,000 pesos.

[00:18:54.82] LUIS R. CANCEL: Una pregunta. El artista Uruguayo, Antonio Frasconi, ¿lo conociste en esa época, más o menos?

[00:19:00.43] LORENZO HOMAR: Sí, yo conocí al Frasconi, pero fue después de la Guerra. Cuando yo regresé—eh—principios del [19]46. Porque yo entré—En el [19]42 yo entré al ejército. En el [19]43 ya entramos en campaña, en batalla. Y a fines del [19]45 termina la Guerra y nos hacen ejércitos de ocupación en Corea por unos meses, porque las tropas anfibias tenían ciertas embarcaciones que eran muy prácticas para mover gente, soldados, japoneses, ya rendidos.

Y casi como un mes o dos que pasamos del calor del trópico al frío de Corea. En Corea y nosotros todavía con ropa de—los fatigues. El frío era terrible, pero era muy interesante porque nosotros estuvimos en Corea antes de la Guerra coreana. Y yo vi cosas en Corea. Yo vi, por ejemplo, había un museo y había tipo movible de prensa, de barro. Pero, a ver, tipografía, pero que se componía con tipos de barro y se imprimía. Antes de Gutenberg. Hecho en Corea antes de Gutenberg.

Y había también un, ¿cómo se dice un *mock-up*? Una maqueta de, ¿cómo lo pondría? Bueno, un observatorio de estrellas, ¿verdad? Y era también antes, antes de Gutenberg, antes del 1400. En Corea. O sea, los edificios y todo eran los coreanos tremendamente avanzados. Lo que pasa es que, imagínate, al lado del Japón. Un imperio ya que los controlaba y eso. Pero fue muy interesante.

Entonces, regreso a Nueva York y—¡Ah! En el Lexington Avenue hay una—una librería de libros bien buenos en Lexington Avenue que tiene también una galería.

[00:21:36.58] LUIS R. CANCEL: ¿Weyhe Gallery?

[00:21:37.47] LORENZO HOMAR: The Weyhe. The Weyhe, Weyhe Gallery. Y ahí yo vi unas cosas que primero me parecieron casi como Shahn. Y era que Frasconi en su principio tuvo su influencia de Shahn. Entonces, pues, yo le pregunté a la señora aquella y ella me dijo: "Él es Antonio Frasconi. Él es uruguayo". Y dice: "Venga por aquí el jueves o el viernes, que él siempre viene". Y así fue que lo conocí. Nos hicimos amigos.

También yo había conocido dos escultores. Uno era López Dirube. Y el otro, déjame ver si recuerdo bien. Gutiérrez. Se llamaba—bueno—

[00:22:26.85] LUIS R. CANCEL: Pero cuéntame un poquito más de Frasconi, o sea—

[00:22:29.46] LORENZO HOMAR: No, si voy a, voy a eso. Porque estos dos cubanos eran escultores, pero Gutiérrez, Rolando—los dos eran Rolando. Pero Rolando Gutiérrez era un tremendo escultor, pero le dió por grabar porque alguien le presentó un señor que vendía grabados japoneses bien baratos. Ya había pasado la época, porque un tiempo se vendieron mucho en Estados Unidos.

Y Frasconi pues le gustaban los grabados japoneses. Entonces, pues Gutiérrez me dijo: "Yo sé alguien que conoce a Frasconi. Yo voy a hablar con él". Y habló con Frasconi. Entonces, la próxima vez que encontré a Frasconi, resulta que era—

Hay otro, otro cubano, pero que se regresó, porque esto es mucho antes de, de la época de Fidel Castro. Y se regresó porque no le gustaba el mercado de arte en los Estados—No le gustaba bregar con galerías. Y era bastante buen pintor. Era muy amigo de Wifredo Lam.

Pues yo una vez le dije a él: "Oye, ¿por qué le dicen Wifredo? El nombre de él es Wilfredo". Y ese fue el primero que me explicó a mí: "No, si es que su padre lo puso mal ahí en el registro". Sí. Escribió Wifredo en vez de Wilfredo.

Y entonces, yo conocí bien a Frasconi. Él venía a casa a menudo y yo le hice varios carteles a Antonio. Conseguimos [sonido de claxon] que la Universidad le hiciera una—[grabación se detiene, se reinicia.]

[00:24:09.36] [00:24:14.01] LUIS R. CANCEL: Rapidito.

[00:24:15.30] LORENZO HOMAR: Después de—

[00:24:17.55] LUIS R. CANCEL: Te encontraste con Frasconi.

[00:24:21.66] LORENZO HOMAR: Yo fui quien hablé [sonido de claxon] en la universidad—  
[Grabación se detiene, se reinicia.]

[00:24:30.24] LUIS R. CANCEL: Estábamos hablando de esa época temprana cuando conociste a Antonio Frasconi por primera vez en Nueva York. Y dejamos la situación que un buen amigo cubano le avisó, ¿no?, que usted estaba interesado en conocerlo. Y creo que se encontraron en la galería—

[00:24:51.98] LORENZO HOMAR: The Weyhe. The Weyhe, Weyhe Bookshop lo llamaban. Weyhe Bookshop. Él era alemán, el señor Weyhe. Bueno, ahí empezó una amistad que atravesó toda esta—Él vino a mi casa muchas veces, comía con nosotros. Casi siempre solo los viajes que hacía. Y era muy amigo de José Firpi, el arquitecto. Firpi tiene una colección bastante buena de cosas de Frasconi.

Pero él era—Frasconi—las creencias de él y lo que él hacía, él no tenía que—esas preocupaciones de: "¿Por qué no me imitan? ¿Por qué no hacen lo que yo hago?" Él conocía muy bien la situación del ser humano. A mí me, me—siempre me encantó. Y Shahn también. Porque Shahn también—Su obra estaba basado en sus tiempos, y—Aunque Shahn llegó a ser muy amigo de los Roosevelts, del presidente y Mrs. Roosevelt.

[00:26:03.50] LUIS R. CANCEL: Aguante un segundito. Hay un avión.

[FIN DE PISTA AAA\_homar97\_10075\_m.]

[00:00:00.24] LORENZO HOMAR: Pero no, sencillamente quería, ya no—yo hablaba de la universidad, la universidad cuando lo trajo, que montó una exposición. ¿Tú sabes quién fue la persona que se interesó por traerlo? No lo adivinas más nunca. Quique Arrara. Era entonces—fue el, ¿cómo se dice? El rector—

[00:00:26.81] ORADOR DESCONOCIDO: Mayagüez.

[00:00:28.68] LORENZO HOMAR: No, no. En, en—por un tiempo en Río Piedras, ¿cómo le dicen a eso? Interino, rector interino. Se sabía que iba a ser por poco tiempo, pero hizo cosas que Jaime nunca había hecho. Por ejemplo, yo le recomendé a él—yo quise que se interesara en la caligrafía y letrismo y trajo una exposición. Se la pidió al MoMA, nada menos. Porque Jaime le pedía cualquier cosa al MoMA y el MoMA—¿sabe?

[00:00:55.54] La universidad de Puerto Rico tiene una colección de grabados que se—que Jaime le pagó al MoMA 10,000 dólares, que eso ahora mismo pasa de 100,000, por un montón.

[00:01:09.15] LUIS R. CANCEL: O sea, ¿le compró al MoMA grabados? ¿Que eran colección del MoMA?

[00:01:15.31] LORENZO HOMAR: Sí, sí. O— Porque el MoMA te podía conseguir a ti cualquier—de cualquier grabador. Pero él tiene Heiter, Lasansky—Bueno, Lasansky era—ese, ese no se pone debajo de nadie, porque ese fue el mejor intagrista del mundo, Heiter decía. Heiter fue su maestro y Heiter decía que Mauricio Lasansky era el mejor—y Peterdi también.

Pues esa, esa familia—pues, en esa época de—Jaime le pidió al MoMA que le, que le preparase una colección para la universidad de Puerto Rico y lo compró. ¡Y lo tienen! Yo no sé cómo estará hoy en día con el hongo porque el museo de la universidad de Puerto Rico es un desastre. Todos los años se hacen renovaciones al museo y el museo se pone más chiquito. Departamento de arqueología y antropología, eso fue el Ricardo y su mujer. ¡Eso sigue desarrollando! Esos cogen más espacio. Y la colección del museo de Puerto Rico eso es un desastre.

[00:02:27.90] LUIS R. CANCEL: Pero en una ocasión invitaron a Frasconi y ellos.

[00:02:31.41] LORENZO HOMAR: Sí, se hizo una exposición retrospectiva de Antonio muy buena, muy buena. Esa es la que, la que—también yo hice el cartel. Pero el tiempo que él pasaba—porque siempre cuando venía, pues, si no era—no podía hacer una exposición, no de la manera que el trabaja—que el trabaja todos los años. Pero se montaban, preparábamos y montábamos unas cuantas cosas buenas de Frasconi, el hablaba.

Él es muy bueno. Esta es la vez que como lo encontré así tan, tan enfermo, que casi los

estudiantes no lo oían. Hablando con los estudiantes, a mí me dijo uno— ¿cómo se llama? Uno que ahora vive en Washington. Dennis Mario, Dennis Mario Rivera. Estaba al lado mío y me dijo: "Qué pena, no lo oigo". Dennis Mario es un tipo cañonero. Me dice: "No lo oigo". Estaba loco con la admiración que le tenía a Frascóni. Y Luis Abraham Ortíz, mi asistente, que fue mi asistente, decía lo mismo. Él se pegó al Tamayo para poder oír lo que Tamayo decía.

[00:03:50.93] LUIS R. CANCEL: Don Lorenzo, vamos a entrar entonces a la época cuando decide usted regresar a Puerto Rico. ¿Por qué decidió regresar en 1950 a Puerto Rico?

[00:04:02.84] LORENZO HOMAR: Bueno, el otro día yo decía, siempre hay un cliché que se dice: Yo siempre llevo a Puerto Rico en mi corazón. Y eso llega a volverse un poquito cursi, ¿comprendes? Porque es verdad, es verdad. Pero por otro lado, por ejemplo, tenemos que en las elecciones sacamos 1.2% de los votos, así es que se lleva a Puerto Rico no muy grandemente [rie] porque cuando llega el momento de probarlo, no ha habido momento trágico, ¿verdad?, de batalla o algo así, pero no es verdad.

Pues, a mí—bueno, el pacífico tuvo que ver algo con eso. Cuando yo me tropecé con primero Australia, el territorio del norte, palmas de coco, yo enseñé a una compañía entera a tomar agua de coco. Nadie había probado, en la compañía mía, nadie. Yo creo que el regimiento entero. Porque al momento, nosotros dos batallones hicieron lo mismo. Yo empecé a trepar palmas de coco que inmediatamente los nativos me desafiaban. Se reían por—Ellos trepaban así, ¿verdad?

Y yo hice una traba de saco, como—y yo podía trepar bien. Entonces una vez un nativo—ah, porque entonces para hacerlo—porque a veces lo hacía dos o tres veces al día, tumbaba todos los cocos de la palma. Llegó el momento en que después que le pegaban en la puerta al buldócer abajo a la palmera, la tumbaban entera, ¿qué le importaba? Y entonces yo sacaba el palmillo--[rie]—era un lujo. Y bueno, eso hizo historia porque el agua de nosotros tenía tanto cloro que era casi imposible tragarla, ¿sabe? Pero era, vamos, por la salud, pero imposible. Entonces el agua de coco y por la mañanita estaban esos cocos fritos.

Pues yo empecé a usar los ganchos de lo de los electricistas de nosotros. Y era gracioso porque habían tres que eran indios, dos eran chippewa y uno era sioux. Y muchas veces los australianos le tiraron—[rie] porque en la jungla parecían japoneses, con uniforme de nosotros, que a menudo lo hacían. Y entonces el—había uno que le decíamos Mahaya Mahaya, por palabras que él usaba. Y él trepaba como un mono, pero cuando vio que con los ganchos—entonces decidió que él trepaba la palma seca y yo trepaba la húmeda porque a veces aún con los ganchos tienes que—los ganchos se ponen sin hacer casi fuerza, pero tenías que—si no se resbalaba. La corteza es tan finita. Y graciosísimo, él trepaba y siempre estaba con nosotros.

Bueno, pues, yo llego a Puerto Rico entonces empiezo a ver otra vez las palmas de coco, el paisaje y todo. Allá yo había pensado mucho en eso, pero no en ninguna decisión. Aquí conozco a Torres Martino por primera vez en mi vida. ¿Sabes? Toño es una de las personas—para mí, la situación y la manera psicológica de Puerto Rico, me parece que es detrimental para mucha gente porque Torres Martino llegó a ser muy buen pintor. Mucha gente que si no dibuja bien, que si esto—yo vi el mural que hizo Toño cuando regresé a Puerto Rico en el Hilton y eso es uno de los mejores murales que yo he visto. No han sido muchos, pero magníficos. Hasta el color era cerrado, como si fuera una cosa en retrospectiva del ambiente taíno y eso, en el Hilton. Y fue perdiendo la motivación. Pero el grabado de él, Mater atómica, ese es uno de los mejores obras como alegoría en contra de la guerra que se han hecho en Puerto Rico.

Pues yo lo conocí a él por una exposición puertorriqueña que se hizo en Nueva York. Ya, bueno, no me conocían. Porque yo pude haber sido invitado porque Margo Arce fue maestra de catecismo mío—[rie]—y ella sabía que cuando yo regresé, las familias eran amigas y todo eso.

[00:08:56.08] LUIS R. CANCEL: ¿Dónde estaba esa exhibición? ¿Usted se acuerda?

[00:08:58.75] LORENZO HOMAR: En el ACA, ACA Galleries. Esa es la 57 y Lexington, ¿verdad? La esquina. Pues y él me dijo a mí: Bueno, ¿por qué no te regresas? Estaba mucho más joven Toño y eso. Y después, tú sabes, yo llevo aquí mucho tiempo, ¿comprendes? Yo no sé si sería lógico. No, no, yo dije, porque a lo mejor, pues de visita. No hombre, no, pero

mira, nosotros—yo estoy tratando de organizar un Centro de Arte Puertorriqueño. Podrías trabajar conmigo, ayudarme a eso.

A Puerto Rico regresa ahora pronto Rafael Tufiño. Habían pocos pintores, Narciso Doval, el que era médico. Bueno, de los viejos estaba don Miguel Pou, creo que era el único. No, había el de Hatillo. El de Hatillo, Óscar Colón Delgado. Nacionalista, pero bien bien nacionalista. Y él dijo: Pero estamos hablando ahora—nosotros somos pintores modernos. Y lo vi dos o tres veces y siempre fue así. Poco más tarde, cuando dije: Bueno, lo que hay que hacer es verdaderamente quemar naves e irse. Después de todo yo soy puertorriqueño.

Se lo digo al jefe mío en Cartier, que era el llamado mejor diseñador de joyas de París. Estaba viejo, pero todavía tenía el título. Pero Maurice Daudier fue verdaderamente lo mejor que siguió. Y Daudier me dice a mí: "Tú no puedes hacer eso. Tú no puedes hacer eso. Tú vives de un museo a otro. Tú vives mezclado con la gimnasia y la acrobacia. Eso no existe en Puerto Rico". Me dice: "Yo lo sé por gente que viaja y todo eso, todavía eso no existe en Puerto Rico". Probablemente la pintura en Puerto Rico, como dice tu amigo, está en veremos. Es un momento bueno porque comienza eso, pero yo creo que estás cometiendo un error, pero mira lo mejor es irse y yo lo voy a hacer.

Entonces él me llevó a Pierre Cartier. Las tiendas Cartier eran tres, ¿verdad? Pierre, Louis—Louis fue el que inventó el reloj de pulsera—y Jacques, el de Londres. O sea, era Londres, París y Nueva York. Y el viejo ese que parecía una pintura de greco, [rie]—alto, él me dice: "Eso es un absurdo". Ya yo tenía el documento de 10 años de la casa Cartier y ese documento empieza cuando los joyeros, los primeros Cartier, eran de Louis XIV, ¿sabes? Y me dice: ¡Tú no puedes botar eso! Y yo: No, no—"No, esta es su familia".

Porque, bueno, poco antes de venirme él me dijo a mí: "Yo le hago una proposición". Cuando uno piensa de eso ahora aquí en Puerto Rico o quizás en Nueva York, imposible, porque él me dice: "Yo lo mando a París a la casa en Rue Lappe por cinco años y en cinco años usted decide. Si no quiere dejarlo, esta es su casa". Me está hablando de París porque yo hablaba mucho de París. Pues entonces, pues, ¿qué vamos a hacer? Y yo fui tan bruto que yo dije que no. Y eso me lo criticaron a mi tremendo.

[00:13:10.76] LUIS R. CANCEL: Por suerte para Puerto Rico que dijiste que no. [Rie.]

[00:13:13.73] LORENZO HOMAR: Sí, sí, bueno. Es una cosa muy difícil, pero por otro lado yo estaba actuando cuatro años en el pacífico, tres años y pico en el pacífico, ¿verdad? Entonces atravesé la guerra, por poco me entierran en Nueva Guinea, después las Filipinas. Entonces en las Filipinas era como si estuvieras en Puerto Rico. El pueblo Tacloban, por ejemplo, la capital de Leyte, eso es como si estuvieras en Coamo. Mejores edificios quizás que en Coamo. Pero como San Juan, vamos a decir, esa arquitectura.

Y bueno, uno va a seguro que—porque el viejo Cartier me dice a mí: "¿Por qué no se va a Puerto Rico? Usted tiene un mes de vacaciones". Porque a mí me daban dos semanas, dos semanas de vacaciones. Y entonces lo que yo hacía era que me iba a Manhattan Beach y trabajaba de instructor acrobático con los *divers* porque yo también hacía *diving*. Y me pagaban muy bien. Entonces, esas dos semanas que extra me las daba Cartier sin—bueno, sin paga, pero vamos, me daban dos semanas pagas de vacaciones, bien pagas.

Y yo me pregunto ahora, ¿pero como demonios tú rechazas una cosa así? Porque era un mes, podías—Me dice el viejo Cartier: Si usted puede estar todos los años un mes en Puerto Rico, ¿qué más quiere? Bueno, pues ahora porque llega el momento, tú sabes que la vida—porque mucha gente hablaba mal de los museos, cuando el fogón de los abstractos, por ejemplo y demás, ellos no querían saber de los museos; todo tenía que hacerle nuevo, inventado y todo eso, ¿verdad? Yo decía, bueno, a mí nunca me hizo daño las visitas a los museos. Era para mí el oasis. Muchas veces al mediodía irme al MoMA, irme al Frick, al Metropolitano, muchos de esos sitios.

Y entonces no sé, y me vine. Y entonces las reuniones empezaron. Con Toño, Luisito Muñoz Lee nos cedió el segundo piso en calle San José.

[00:15:44.41] LUIS R. CANCEL: ¿Usted estaba casado en ese momento?

[00:15:45.86] LORENZO HOMAR: Sí, sí, sí. Yo no conocí a mi esposa antes de la guerra, pero ella trabajaba en Cartier durante la guerra. Y ella no más lo aceptó lo más tranquilo. Susan había nacido en Nueva York, ya tenía dos años y medio cuando llegamos a Puerto Rico.

Laura nació 12 años después. Pero esa fue la historia. Pero tú sabes—

[00:16:12.94] LUIS R. CANCEL: Tengo entendido que cuando viniste era en el [19]50, ¿no?

[00:16:16.09] LORENZO HOMAR: Sí.

[00:16:18.25] LUIS R. CANCEL: ¿Pudiste exhibir unas pinturas que trajiste de Nueva York, no?

[00:16:21.79] LORENZO HOMAR: Sí, yo trabajé una exposición.

[00:16:23.38] LUIS R. CANCEL: ¿Y exhibiste dónde?

[00:16:25.96] LORENZO HOMAR: En Ateneo. Yo traje como 30 o 35 piezas. Entre ellas había una pintura que yo tenía: La oligarquía española. Estaba Franco, estaba el cardenal, estaba Juan March, [rie] el que financió a Franco, todo eso y—¿cómo se llamaba?—¿el profesor español de la universidad?—Sebastián González García, el que había sido actualmente español con un precio sobre su cabeza. Era gallego, antifranquista.

Vamos a olvidarnos de la pintura esa, esa pintura es comprometedor en Puerto Rico. Y yo decía, ¿pero como puede ser eso? Entonces fui encontrando un ambiente en Puerto Rico y yo no estaba acostumbrado a eso, yo estaba acostumbrado, tú sabes, a quién es—vamos, a través de su vida, de izquierda y quién no lo es. Pero nunca en un punto, tú sabes, por ejemplo, yo no podría ser nacionalista, pero yo, don Pedro Albizu Campo, para mí ese ha sido un verdadero patriota. Un hombre que dio su vida por Puerto Rico, con un puñado de hombres, que allá están casi desaparecidos. Pero por otro lado, la lucha por la independencia siempre fue una cosa que todo el mundo, como decía mi papá, todo el mundo tiene derecho, ¿comprende? Todo país tiene derecho a hacer la República. Mira España. Mira lo que ha atravesado España. Esas cosas así. Pero de todas maneras, lo que uno va notando es—

[00:18:29.83] LUIS R. CANCEL: Vamos a pasar un segundo—[grabación se detiene, se reinicia.]

[00:18:31.41] Cuando usted vino así, regresa a Puerto Rico en el 1950, tiene la exhibición en el Ateneo y se forma parte de los fundadores del Centro de Arte Puertorriqueño. ¿Cuál papel usted jugó en ese Centro?

[00:18:49.33] LORENZO HOMAR: Bueno, cuando yo regresé Toño Martino era casi la única persona luchando por eso porque Tufiño acababa de regresar. Carlos Raquel—Carlos Raquel Rivera empezó, bueno, casi inmediatamente. Pero la mente organizadora era Toño y yo. Entonces, pues, Luisito Muñoz, que nos cedió el segundo piso de ese edificio al lado de la catedral. Un espacio enorme, un piso entero, teníamos en el centro de una galería preciosa. Teníamos salas de pintura, sala de dibujo y sala de grabado. En ese orden una más pequeña que la otra, pero la sala de pintura era tremenda. Una americana que hacía, hacía cortinas con esas hierbas del Yunque, tienen un nombre. Y con tejidos de hilos dorados de esas así. Muy lindas, muy tropicales. Nos regaló una, dos, para el Centro.

Fue un éxito, mucha, mucha gente, que nunca—no estaban acostumbrados al Ateneo, solamente. Pero el Ateneo no era una galería; esto tenía ese carácter. Luisito fue muy generoso con nosotros en eso. "La renta, si la pueden pagar, si no la pueden pagar, pues no tienen que pagarla". Así fue.

Y empezó el Centro. El centro, hicimos un portafolio, pero también incluía a algunas de la gente que estaba en la división de educación de la comunidad que nos ayudaron y nosotros hicimos toda la preparación del edificio. Dorothy y la mujer de Tufiño, la primera mujer, Lucha. El baño, el baño de esos viejos, eso tenía caca seca por años y ellas dos con navajas GEM raspando, [rie] limpiando todo eso. Fue un trabajo bárbaro, pero el sitio quedó bien lindo. Muy, muy, muy bonito y ahí empezaron esas exposiciones, entonces se vino la revuelta nacionalista y eso fue un bum, ¿sabe? La gente empezó a dejar de venir, entonces gente que lo hacía más bien por mala fe que otra cosa: "No, pues es una partida de nacionalistas". No era verdad, pero de todas maneras, pues se fue acabando el Centro. Pero ya para ahí, pues—Helene Santiago, por ejemplo, tenía una galería en la calle del Cristo, que se llamaba—era una tienda de turistas, verdaderamente, pero exponía siempre, por eso se convirtió en una galería y de ahí eso es lo que después fue Palomas.

[00:21:45.35] LUIS R. CANCEL: Y dentro, o sea, de las exhibiciones que se hicieron en esos dos o tres años que estuvo el Centro abierto, ¿cuales usted se recuerda? ¿Cuáles exhibiciones se dieron ahí?

[00:22:00.19] LORENZO HOMAR: Bueno, hicimos exposiciones, por ejemplo, en cuanto a pintura, pues era Carlos Raquel Rivera, Martino, Tufiño, Félix Rodríguez Báez fue una parte importante en la creación del Centro, era un trabajador incansable. Entonces, Luisita Géigel —

[00:22:22.76] LUIS R. CANCEL: ¿Exhibió?

[00:22:24.02] LORENZO HOMAR: —que nunca se oye de ella, esa era una magnífica artista, ya ves. Una vez hice una exposición en el Ateneo de desnudos que fue un shock [rie] para la *uppercrust* de Puerto Rico. Luisita Géigel, la persona aristocrática de porte—¿y cómo se llamaba él? Moncho, Moncho Gandía era el esposo de ella. Es abogado, trabajaba en el capitolio. Era gente muy buena. Pues se hicieron esas exposiciones, empezaron a coger, vamos.

Luisita hizo una vez una exposición de ella tuvo por unos cuantos años una influencia cubista muy buena. Después se fue acabando todo y el desengaño que pasa con mucha gente en las artes en Puerto Rico. Viene un decaimiento, se pierde interés. Ahora se mantiene el interés con un montón de—viene Álvarez Lezama empieza a formar los julepes del diablo con noches de galería y toda clase de "happenings" y toda esa cosa y eso es lo que trae cierta timidez. Pero si fuera sencillamente gente seria, no hay ambiente.

[00:23:44.52] LUIS R. CANCEL: El primer portafolio que se publica en el Centro, que tiene varias obras, ¿cómo se inició esa idea de establecer ese portafolio?

[00:23:57.33] LORENZO HOMAR: Bueno, esa fue una idea de Toño y mía. Bueno, yo podría decirte porque Tufiño seguido apoyaba y Félix Rodríguez que era el más joven de nosotros. Teníamos una prensita pequeña de intaglio. Hizo una serie de aguafuertita, así sobre San Juan y el Morro y todo eso, ¡muy bueno! Nunca antes lo había hecho. O sea, que el talento tuvo una explosión en el Centro de Arte. Y esto es—la división hacía sus carteles, hacía sus libros educativos, pero no era lo mismo. Esto era un verdadero taller creativo.

Y bueno, teníamos buena amistad con los Delano, con—¿cómo se llamaba? bueno, Marichal—Marichal fue parte del Centro desde el principio. Él no era socio fundador, pero para mí en cierta forma sí lo fue. Yo hice una pinturita así—que alguien me la compró de afuera, pero todavía tengo el dibujo—y él está allá, él aparece de los primeros, los primeros. Era un magnífico artista, Carlos Marichal.

Pues esa gente aportó con ánimo. La política hasta cierto punto fue la que fue cerrando el Centro porque nos visitaba el FBI, nos visitaba el CIC, ¿comprendes? [rie]—que era un problema porque nosotros teníamos—aparte de la sala, teníamos un pasillo y atrás teníamos un sitio que a veces hacíamos dibujos de desnudos, traíamos una modelo. Y nada, a guardar material y todas esas cosas. Félix tenía una clase de niños los sábados, nada más que para motivarlos a trabajar.

Entonces, cuando alguno de estos agentes, no lo dejábamos pasar, no lo dejábamos pasar. Y una vez Félix Rodríguez se empaquetó con un marino que agredió porque—un marine que quería—él tenía que—"¿por qué no?" Esa fue una pelea a los puños ahí tremenda, pero esas cosas pasaban y nada, el Centro seguía porque había creado un interés. Pero entonces según la—después de la revuelta nacionalista, que entonces todo se volvió mucha persecución, todo eso, pues, hasta que tuvimos que cerrar. Pero por eso digo—

[00:26:35.81] LUIS R. CANCEL: ¿Por qué—qué fue—

[FIN DE PISTA AAA\_homar97\_10076\_m.]

[00:00:00.18] LORENZO HOMAR: Para mantener ese esfuerzo. Ese esfuerzo llega a un punto.

[00:00:04.86] LUIS R. CANCEL: Y después no puede más.

[00:00:06.57] LORENZO HOMAR: No puede más. Claro, no podíamos también. La prensa era ahí el mundo, por ejemplo.

[00:00:15.69] LUIS R. CANCEL: Quiero que eso, quiero que eso me cuente en la cámara.

[00:00:18.49] LORENZO HOMAR: Sí.

[00:00:18.91] LUIS R. CANCEL: Empiece.

[00:00:20.19] LORENZO HOMAR: Se mueve más rápido con eso.

[00:00:22.32] LUIS R. CANCEL: ¿Listo? OK. Don Lorenzo, estamos—estoy curioso de saber, ¿cuáles eran las condiciones que no favorecían el Centro de Arte Puertorriqueño?

[00:00:37.91] LORENZO HOMAR: Bueno. La política era una de las causas más importantes. Porque, por ejemplo, nosotros, todos, dependíamos de un trabajo para una mensualidad. No podíamos depender de lo que vendíamos en la galería del Centro. Y la galería del Centro pues no cobraba comisiones tampoco, porque casi siempre [rie] los expositores éramos nosotros mismos.

Pero por relación, es que una de las cosas buenas en Puerto Rico de gente que se conoce, es siempre, aún después que cerró el Centro, venían a nuestras casas o nos pedían que querían ver obras para comprarlas. Pero volviendo a la política, después de la revuelta nacionalista, pues fue un punto—es casi de miedo. Para meter miedo a la comunidad del vecindario, la gente que pasa—"Ese grupo, ese grupo son nacionalistas". Como—bueno, todos los que éramos miembros del Centro eran independentistas casi todos, pero también era Gilberto Concepción de Gracia que venía, [rie] tú sabes. Pero para esa situación no importaba. No importaba. Era casi violentamente anti—¿comprende?—el nacionalismo. Y entonces ya todo caía bajo el manto nacionalista. Se fue perdiendo—nosotros teníamos unas clasecitas, pues que se—porque no se puede mantener—nunca tuve la idea de que eso se convirtiera en una escuela.

Yo creía que con el tiempo un taller workshop, donde podía venir—porque según iba aumentando la cantidad de artistas, porque—es como una vez dijo Zuloaga en Puerto Rico, en una visita a Puerto Rico. La entonces esposa de Muñoz, Munalí, le preguntó que por qué habían pocos pintores en Puerto Rico, que a qué le atribuía a eso. ¿Era falta de talento? Y Zuloaga dijo: "No, es que no ven pinturas. Es que nunca ven pinturas. La gente de Puerto Rico no tienen exposiciones, no tienen museos". Tenía bastante razón.

Pues en el caso de que se cierre el Centro, hay un decaimiento inmediatamente, pero el Ateneo siempre hizo una exposición anual. Entonces, ahí exponían los artistas. Nosotros siempre también exponíamos, porque el Ateneo siempre dependía mucho de nosotros. Y por fin, pues, hubo que cerrar.

[00:03:29.25] LUIS R. CANCEL: Y vamos a decir—deja preguntarte si los medios de comunicación en ese en esa época, como los periódicos, ¿respaldaban lo que hacían ustedes en el Centro? ¿O los atacaban? ¿O cómo se veía eso?

[00:03:41.38] LORENZO HOMAR: Bueno, al principio como creó un ambiente agradable, nosotros hicimos exposiciones, como quien dice, de lujo, en ese sitio. Con, sabes—se nos facilitaba traer caterers que lo pagaba gente en Puerto Rico de chavo. Que le gustaba venir a ver las exposiciones. Que sino, lo contrario, tú ni los conocía. No los veía.

O sea, que el Centro, pues, atraía. Una vez que se acaba eso—porque el periódico, por ejemplo, *El Mundo* siempre nos tenía la proba puesta. *El Mundo* para cualquier cosita te acusaba. *El Imparcial* no. *El Imparcial*—además, *El Imparcial*, Juan Antonio Correa tenía estas columnas en *El Imparcial*, que por otro lado, siempre nos defendía y siempre nos alababa y todo eso. Juan Antonio hizo mejor crítica en esa época a veces de arte que han hecho los críticos que tenemos ahora. ¿Qué pasó con Ruiz de la Mata? Ruiz de la Mata sería muy duro, lo que sea, pero como una vez dijo Moya, el marido de Sharon, de Palomas, los dueños de Palomas. Él dijo: "Para mí se equivoca muy poco". Pues él era uno que todavía no había entrado en la crítica de arte, pero empezó a conocernos y nos favorecía.

Pero de lo contrario, Juan Antonio hizo una vez una crítica sobre una pintura mía que es casi un poema. Eso también iba en contra de nosotros. Pero la parte de mantener el Centro, ¿verdad? mantenerlo, porque necesitaba su trabajo y nosotros éramos los que hacíamos todo. Barríamos, mapeábamos, limpiamos. Poco a poco se va, por ejemplo—Félix y Toño tuvieron una imprenta que al principio Marichal estaba envuelto. Pero Marichal vivía del departamento de educación pública. Daba algunas clases en la universidad. Se pasaba la

vida—él lo guiaba, y se pasaba la vida yendo de un sitio a otro para ganarse una mensualidad. Félix, entonces, se convirtió en uno de los escenógrafos—yo era, para esa época, yo empecé a ser el escenógrafo de los Males de San Juan, que eso no me traía a mí paga ninguna.

Pero Félix se fue a trabajar para—No, no, no, no. Estaba pensando en WIPR pero no es WIPR. Yo creo que fue uno de los canales, pero los canales comerciales. Pues entonces no, no venía a menudo. El mismo Toño que tenía sus programas, se fue. La cosa se fue bajando porque el portafolio, el primer portafolio, y después hicimos un segundo portafolio, eso se vendió. Barato, baratísimo se vendió.

En el [19]54 empezamos el portafolio de plenas. El portafolio de plenas se vendía en, eran 12 plenas firmadas y enumeradas por Tufillo y yo. Se vendía en 14 dólares y no lo compraba nadie. Y te voy a decir una cosa, la plena estaba muerta. En esa época la plena estaba muerta. Una de las razones por que yo sabía tanto más de plena que muchos de los compañeros puertorriqueños, es que cuando yo viví en—yo nací en Puerta de Tierra, ¿comprende? Ya para esa época los negros de San Antón venían a trabajar al muelle de San Juan. Ellos empezaron la plena en Puerta de Tierra. Porque lo que se oía a veces eran bombas, pero las bombas eran de Eloísa, ahora Eloísa se puede oír bomba y plena. Como lo han metido en shows. Pero en la época de juventud mía, Eloísa era la bomba.

Entonces, mi papá decía que de la casa de nosotros en Puerta de Tierra se oía la plena por San Juan, por los muelles de San Juan, por detrás. Entonces, nosotros decidimos, Tofiño y yo, hacer un portafolio de plena. Esto bastantes años después. Pero para la época del Centro, que eso venía ya con el ímpetu del Centro. Y no como quiero decir mucha gente, con Jack e Irene Delano, eso no es verdad. Y la idea del portafolio de plena se la sugerí yo a Tufiño. Le dije a Tufiño: "¿Por qué tú y yo no hacemos un portafolio de plena?" Y él dijo: "Vamos a hacerlo". ¿Cuál era entonces el plenero de fama en Puerto Rico en ese tiempo? Porque ahora seguido, te mencionan, pues, los Zepeda o algo así. No se oía en ese tiempo. Probablemente ya estaban en donde Eloísa.

Canario. Canario—Hubo un show en El Tapia en esa época, como el revivir, música puertorriqueña. Y uno, porque ahí estaba todo el mundo—¿cómo se llama? La chata.

[00:09:39.23] LUIS R. CANCEL: Ru.

[00:09:40.69] LORENZO HOMAR: Ru Fernandez. Ru Fernández estaba. Estaba—¿cómo se llamaba? Un joven. Cantante muy bueno. Un *pop singer* muy bueno. A mí se me olvidan, pero los tengo delante, los tengo delante de mí. Y Canario y su grupo. Y el grupo de Canario tenía a la sinfonía todavía. Antes se usaba la sinfonía con la plena, era muy típico. Y Canario, pues, era famoso como plenero.

Cuando yo vivía en Nueva York, una vez caminando por la Casa Víctor, mi papá me cogía así y me dijo: "Mira, aquel señor que está allí se llama Manuel Jiménez, ese es Canario, ese es el Gran Canario". Me lo presentó. Porque Canario era hípico, le gustaba. Y en su juventud mi papá siempre fue hípico, tenía un establo. Y allí estaban hablando.

Entonces, dos años después, cuando estamos en el Centro, vamos a ver a Canario. Canario vivía en la calle Antón Santi, abajo, que hay un barrio donde vivió José Rosa. Quizás vive todavía, no sé. Y él muy—pues Canario, sabes, te puede hablar a ti como si fuera una persona educada. Y es que él fue tabaquero y a los tabaqueros le leían y ellos sabían de todo.

Pero yo recuerdo que Canario yo lo oí cantando granada y cantaba como Pablo Elvir ahora. ¿Sabes? Era un tenor barítono muy bueno. Pues Canario nos estaba ayudando porque [rie] Tufiño le dice un día: Yo quiero hacer temporal. Y Canario dice: Eso no es mío. Entonces, pues Tufiño dice: No, no, eso es de Rafael. Porque Tufiño conocía a Rafael Hernández de su tiempo estudiando en México.

Rafael Hernández era muy famoso en México. Ahí tienes otro caso de artista encontrando un ambiente. No lo tenía. En esa época era casi imposible. Hasta cierto punto eso es lo que pasó con el Centro. Pues Canario le dice: Mira, eso no es de Rafael Hernández. Esa plena era de—ya mismo te digo. Ay, Dios. Él tocaba pandero con Canario.

En cinco pesos se lo vendió a Rafael Hernández. No era Rafita, pero era un nombre íntimo así. Pero a Canario no le gustaba que Tufiño metiera una plena que no era de él. Porque

teníamos el Obispo de Ponce, tú sabes. Tintorera del Mar. Teníamos la Máquina Patinaba. Teníamos plenas. Canario hizo plenas muy buenas. Pero entonces, cuando fuimos a ver para la publicación, pues Luisito Muñoz entonces dirigía la imprenta del Partido Popular que era el *Island Times*—bueno, no era el *Island Times* entonces, tenía otro nombre, pero también hacían el *Island Times*.

Y él decidió imprimir. Eso, imagínate, son 12 plenas. Son 12,000 veces. Y él lo iba a hacer con—él tenía un prensista que era muy bueno. Era hijo de un prensista famoso en San Juan que se llamaba Romero, Rafael Romero. Y el hijo, Rafaelito Romero. Y ese fue el que imprimió las plenas conmigo.

Porque mientras tanto, Luisito no quiso que se hiciera a menos que Irene Delano no participaba en el proyecto. Tanto Dorothy como Tufiño inmediatamente dijeron no. Yo me quedé pensando y yo le dije a Tufiño: Pues no se hace. Tú no vas a hacer—porque nosotros habíamos decidido que iba a ser una plena, un portafolio para el pueblo, una edición de 1,000, que para un pueblo plenero, que vamos a decir que le pertenecía esa música, pues 1,000 no es gran cosa. Y venderlo barato. Pues no, no quiso.

No, mira, que la amistad. Qué diablos me importaba a mí la amistad. Pero por fin, yo dije: "Pues no nos queda más remedio". Y aceptaron, ¿verdad? Pero después aquella gente por su cuenta empezaron a aceptar, porque ellos tenían a Tomás Blanco. Tomás Blanco fue el que nos—en eso más estorbo, creó, porque él había escrito unas notas sobre la plena.

Por eso es que yo soy medio anti-universitario o anti-historiador. Cuando hay gente que no son ni grabadores, [rie] ni pleneros, ni músicos, ¿sabes? sencillamente por conocimiento histórico se apoderan y convencen a gente de ciertas cosas que no debía de ser. Pero se hizo. Y el portafolio, casi nadie, cabe duda de que fue Omar y Tufiño los que hicieron el portafolio.

[00:15:21.76] LUIS R. CANCEL: ¿Pero esos fueron grabados en linóleo o en madera?

[00:15:26.92] LORENZO HOMAR: No, en linóleo.

[00:15:27.88] LUIS R. CANCEL: En linóleo.

[00:15:28.33] LORENZO HOMAR: En linóleo, porque—

[00:15:29.08] LUIS R. CANCEL: Entonces, la impresión fue en—

[00:15:31.57] LORENZO HOMAR: Fue en prensa.

[00:15:32.23] LUIS R. CANCEL: En prensa.

[00:15:32.94] LORENZO HOMAR: Sí, sí. Se tiró en una prensa Mili. Porque la prensa de tímpano, ¿sabes? Funciona muy bien una vez que tienes la plancha fija. El tímpano pasa. Es muy bien. Ahora, necesitas unos cuidando cuando viene por el convenio. Y yo, que manejaba el grabado, y Rafaelito que era el prensista. Y cualquier, pues él paraba. Esa parte fue—pero Tufiño se me fue para Barranquitas.

Va bien por la discusión de antes, de poco antes. Y Tomás, que venía a hacer su mala propaganda, yo no lo sabía. Porque él no venía dónde mí, él se iba donde Tufiño. Hasta que un día le dije: Mire, no moleste más. ¿Comprende? Pero Tufiño ya se había ido para Barranquitas. Y ahí fue donde Tufiño empezó a hacer el portafolio del café, que de ahí sacó—pero me dejó solo y yo tuve que hacer todo eso entonces por mi cuenta.

Se terminó el portafolio. Se cotejaron 800 y pico. No llegaron a los 1,000. Y nadie los compraba en 14 pesos, nadie los compraba. Entonces, Rafaelito Romero conocía bien, ¿Abraham Peña era que se llamaba? ¿Abraham Peña? Él era de la Unión de Música. Era también pianista, ¿verdad?

Y yo fui a ver a Abraham Peña. Y Abraham Peña se ha ido. Mandó músicos. César Concepción vino y de un tiro creo que compró 10 o 14 portafolios. Entonces, vinieron músicos y también César Concepción. Esos fueron la gente que respaldó la venta. Bueno, llegamos hasta cierto punto. Y después yo no sé ni dónde—qué se hizo con el resto.

[00:17:28.87] LUIS R. CANCEL: ¿Y cómo seleccionaron, entre Tufiño y vos, cuáles iban a ser cuál plena?

[00:17:35.02] LORENZO HOMAR: No, entre nosotros no había problema, pero luego Irene, Tomás y Jack metieron la cuchara y ellos cambiaron algunas cosas. Por ejemplo, cuando Tufiño y yo le decimos a Canario, le dijimos a Canario: Oye, "Lola, Lola". [Rie.] "Lola, Lola" es una guaracha, esa no es una plena. Lo que pasa es que "Lola, Lola"—[canta] Ay, Lola, Lola. ¿Que dónde tú vives, Lola? Ay, Lola, Lola. Yo vivo en el Machuchal. La mujer que yo tenía, Juan Centella me la voló. La mujer que yo quería, que sé yo, que se la llevó.

Pero era muy popular. Entonces aquellos decidieron: No, pero eso—Yo hice—ese grabado quedó. Ah. Porque la guaracha decía, cuando llego a mi casa. Bueno, llega borracho la cosa, entonces. Ponme en el suelo. Y la otra frase decía, ponme en catre en el aire, el borracho. Y eso está, eso resultó bien chévere. Bueno, pero esa fue.

Pero entonces metieron uno que se le tocó a Tufiño que se lo llevó el diablo, pero lo hizo. No será qué bonita es, qué bonita es la mujer que viene de Borinquen. Pero en lo que habíamos seleccionado nosotros, ahí hubieron unas cuñas. Por ejemplo, el primer, el "Obispo de Ponce", la plena del "Obispo de Ponce" era de Canario y Canario fue excomulgado por la Iglesia Católica en Colombia por el "Obispo de Ponce".

Pero la plena, la original, decía, mamita, si tú lo vieras, el Obispo vino de Ponce—no, el Obispo vino de Roma calzando medias de seda. Mamita, si tú lo vieras bailando rumba en la carretera. Y yo hice esa y tenía al Obispo bailando y dos monjitas le pasaban y lo miraban de reojo. ¡Muchacho!

Empezando por Tomás, formaron un lío, ¿comprendes? Y yo siempre decía: "Yo tengo que hacer pintura y tengo que hacer grabados míos. Yo estoy perdiendo el tiempo". Porque en eso el Tefo se hacía y a veces se desaparecía. Y bueno, sí acepté y lo cambié. No le gustó mucho como yo lo hice, de la señorona sentada. Entonces, el Obispo, el Obispo no come piña, que lo que come es toronja. Pero ahí [rie] ya no pudieron intervenir más. Y hasta yo puse una de las figuras parados a Martínó como si fuera un, vamos, un ciudadano de la calle. Y se llegó a hacer.

Pero una vez que se acabó la venta, digo, no que se tuviera—que tuviéramos el éxito de vender la edición entera. Yo no sé dónde están, dónde desaparecieron los plenos. Pero se vendieron bastante y se movió bastante.

Hasta que una vez Rafi Rodríguez, ¿te acuerdas de Rafi Rodríguez? Pues Rafi Rodríguez le sugirió—bueno, algunos estudiantes de Brooklyn College le pidieron a Rafi—Rafi no estaba en Brooklyn College, ¿verdad? Él estaba en, bueno—¡Queens College! Pero eran estudiantes de Brooklyn College que le pidieron que, ¿por qué no hacíamos nosotros una edición para los estudiantes? Que se hiciera en fuera de las planchas que se tenían o sino litografía offset.

Bueno, ellos usaron—bueno, primero violaron el caso de que tú no puedes—sí tú quieres mantener una obra original, tú puedes reproducir la más grande o más pequeña, pero no el mismo tamaño. ¿Comprende? Porque eso se puede prestar, eso se puede prestar para fraude. Y en el caso de las plenas se hizo un fraude.

Y se imprimió en Brooklyn en litografía offset. Y volvemos a no sé si el mismo, pero un prensista chiquitito, puertorriqueño. Oye, una impresión perfecta. Una impresión que yo la tengo que mirar bien de cerca para ver la diferencia, porque en la plena, el grabado tiene cierto relieve. Que lo que sube, verdad, es el blanco, no es que suba el negro. Pero eso le da una calidad muy bonita.

Y esta gente—es que ahora el offset tiene más mordida. La plancha de zinc o de aluminio, en offset es una cosa finita, pero una calidad tremenda. Pero yo había hecho la insistencia, o había ofrecido que se hiciera la letra en blanco y negro, como el resto de la plena. Pero la de nosotros estaba en rojo indio en una especie de siena, de color ladrillo.

La parte de atrás de la plena tiene una pequeña viñetita que tiene que ver con la ilustración de esa plena. Que están bien fuera—ellos la hicieron. Va más engaño del color siena. Entonces, del mismo tamaño.

Yo formé el lío, pero me dijeron: "¿Y qué vamos a hacer?" Brooklyn College había pagado por la impresión en offset para vendérselo a los estudiantes bien barato. Y no di para atrás—digo, no di para adelante. Porque así no se puede ir. Si eso se presta, bueno, no, no—Terminé aceptándolo. No sé cuánto se vendió, pero Brooklyn College lo paró.

Llegó un momento que nos mandaron a decir que ellos no tenían el poder de hacer eso y temían que eso fuera a traer tribunal y casos de demanda y demás. Bueno, no se hizo nada. Pero una vez se presentó un señor a la Galería Paloma con una plena y estaba firmada por mí y otra firmada por Tufiño. Dos de las 12 que habían, tenía dos a mano.

Y le dijo a Sharon Moya: "Yo quisiera comprar más de esto. Yo tengo un mercado para esto". Y Sharon le dijo: "Bueno, yo tengo una galería". Me dice: "Sí, pero es que, vamos, yo conozco esto". Y Sharon me llamó por teléfono. Y yo le dije: "Dile a él que sí, que yo puedo ofrecerle a él uno o dos portafolios completos. Si quiere, quizás más, pero no"—yo metiendo un paquete — "pero háblale mucho y yo llego con un policía casi lo más rápido que yo pueda". Porque yo iba a arrestar al tipo para ver de dónde salía. El tipo se dio cuenta y antes de yo llegar con mi guardia el tipo había desaparecido. Y no, nunca supimos, pero no era una buena falsificación. Porque las plenas originales estaban firmadas con lápiz en el papel original.

Mientras que las de Brooklyn College no estaban firmadas, tenían quizás la inicial de nosotros, la T de Tufiño o la H mía, pero no estaban firmadas. Y habíamos decidido que ni a amigos se le firmaba la edición especial, porque todavía sabíamos que en algún sitio habían de los portafolios originales que nunca se aparecen. Si aparecieron muchos, tengo mis sospechas, pero nunca pude probarlo.

[00:26:34.06] LUIS R. CANCEL: Una preguntita. Deja ver si pasa este aparato un segundito.

[00:26:41.70] EQUIPO: ¿Te queda bastante? Te queda poco tape.

[00:26:44.90] LUIS R. CANCEL: ¿Poco?

[00:26:45.26] EQUIPO: Sí. [Grabación se detiene, se reinicia.]

[00:26:47.05] LORENZO HOMAR: Se han vendido 2,000, 2,500 pesos.

[00:26:49.99] LUIS R. CANCEL: Don Lorenzo, la pregunta era, ¿por qué ustedes decidieron hacer ese portafolio de la plena?

[00:26:56.14] LORENZO HOMAR: Bueno, eso—teníamos un taller, ¿verdad? La situación de entonces no es lo mismo que de ahora y era un taller puertorriqueño. Bonafide, honradamente, en el desarrollo de la cultura puertorriqueña, especialmente las artes plásticas. Y la plena, pues, en la música original puertorriqueña, solamente era o era el canto bravo, ¿verdad? Era la décima. La jíbara, ¿verdad? La música jíbara y la plena, que era urbana.

Eso eran las dos. Íbamos a hacer uno después de eso con las décimas, seis con décimas. Que no llegó porque en eso vino la desaparición del Centro. Pero era una idea muy buena. Yo no soy folklorista. Yo no, verdaderamente, hubiera seguido como, por ejemplo, se hace muchas veces con la salsa, que se abusa. Entonces, a todo se le mete salsa.

Es más, ahora todos los salseros dicen que son jazz. No es verdad. Pero si la salsa la toca Juancito Torres con bata con bele. O cuando los cubanos trajeron a irakere, eso es jazz. Y ahí, de la mejor salsa del mundo. Esas cosas.

O sea, que yo no quería, sencillamente, seguir exprimiendo música popular a menos que no fuera verdaderamente la música popular. Lo que tiene el seis con décimas, que ya el paisaje cambia. Ya el paisaje es campestre. ¿Comprende? Y la música es muy buena.

Porque la primera vez que yo oí a Ramito, que se grabó en la división—Ramito, La Calandria, Chuito el de Bayamón, Chuito el de Cayey, más Rivera. Y Toribio, en güiro. Toribio, Toribio iba a veces a las barras en San Juan y le pedía un vellón a alguien para ponerlo en el nicolodio. Y entonces, le acompañaba la música con el güiro y la gente se volvía loca. Él una vez tocó con la sinfónica de Puerto Rico.

Cuando Toribio hacía un glisando en güiro, no había intermitencia. Cuando él recobraba su movimiento, no se nota, eso era todo. ¡Sh! Y esos eran, eran unos días fenómenos grabando. Bueno, no recuerdo qué—se va a empezar, se empieza, y de pronto Toribio para. Jack Delano era el director Jack dice: ¿Qué pasa? ¿Qué pasa? Dice: El bajo está cortado. El bajo [rie] era Rafu Martini, el bajo. Muy bueno, pero estaba desafinado. Y la verdad es que estaba desafinado. Y gente como Chuito el de Cayey, que era muy buen músico—¿cómo se llamaba?—Don Feló. Esa gente no sé, tenía *perfect pitch*. Y esos fueron unas grabaciones

fenomenales. Esas películas no se podían dar en la capital.

[00:30:44.13] LUIS R. CANCEL: ¿Por qué?

[00:30:44.55] LORENZO HOMAR: Ah. Porque la propaganda que empezaba el mismo mundo y la política de derecha, era que eso era música socialista.

[FIN DE PISTA AAA\_homar97\_10077\_m.]

[00:00:00.43] [Murmullo.]

[00:00:04.03] ORADOR DESCONOCIDO: Se podría hacer ahora con la música brava, con lo que estamos hablando, por ejemplo en cuanto a la salsa. La salsa—

[00:00:14.83] [Charla. Grabación se detiene, se reinicia.]

[00:00:28.79] LUIS R. CANCEL: Don Lorenzo, ¿cómo fue que usted llegó a dirigir el taller gráfico de la división de educación de la comunidad?

[00:00:38.04] LORENZO HOMAR: Bueno, cuando yo me—cuando nos fuimos de Nueva York a Puerto Rico yo no tenía trabajo garantizado en San Juan. Pero me fui de todas—Pero decidimos, tenía esa—y decidimos irnos. Al principio en la división, se suponía que tenían todos los puestos ocupados. Y Julio era—Julio Rosado—era uno de los artistas, era el más importante de los artistas. Tufiño no estaba. Y habían unos cuantos muchachos que habían empezado. Pero Julio renunció, se fue y entonces me dijeron a mí que si yo quería el puesto y yo le dije que sí. Eso era más o menos la terminación del Centro y fui el asistente de Irene del [19]50 o del [19]51 casi, al [19]52. En eso ellos renunciaron y entonces yo fui el director del departamento.

Yo me reía porque me parecía que se trabajaba muy poco en la división. Hacían una película al año y un libro y un cartel. Y yo me pasaba inventando razones para hacer carteles. Y por fin cuando yo estuve poco, seis años, cuando Alegría—Alegría venía todos los días. Él decía que él iba a crear un centro de cultura—un Instituto de Cultura y que yo me fuera con él. Me dijo: "Mira, allí vas a tener trabajo de sobra. Si quieres un estudio allí mismo, pon un estudio". Todo eso falló, ¿verdad? El trabajo sí, pero como era trabajo principalmente gráfico y de carteles, pero no solamente eran carteles, yo le hacía él gráfica aplicada para cualquier deseos de la fortaleza. De una tarjeta ella hacía un muñequito así entonces yo tenía que hacer la tarjeta.

Pero era trabajo gráfico. Y de carteles, olvídate. Al punto de que yo no tenía tiempo para hacer mi propio trabajo que era algo que se me había prometido. Y lo tenía que hacer entonces en mi casa porque en mi propio trabajo yo no lo quería abandonar, pero ahí fue que pasaron varios años que yo casi no hice pintura.

[00:03:24.73] LUIS R. CANCEL: Bueno esta—[grabación se detiene y se reinicia.]

[00:03:26.48] LORENZO HOMAR: Inventamos un montón de cosas, por ejemplo, el hacer títulos. El hacer títulos para las películas, pues. Por ejemplo, estábamos al lado del Instituto de Cultura, yo miraba el—vamos a decir el tope de del convento dominico donde estaba el Instituto y de la arquitectura, de los módulos que tenía arquitectura, pues yo hacía—yo hacía temas para títulos. Entonces los títulos pues tenían—entraba la parte arquitectónica del Instituto y el vecindario. Y cosas así de diferentes películas, usábamos partes de las películas para los títulos y eso creaba vamos, para el departamento como era un departamento gráfico, éramos para trabajar en gráfica completa para el instituto, no tenía que ser solamente un cartel al año. Porque las películas—

[00:04:37.37] LUIS R. CANCEL: ¿Estamos hablando del taller del Instituto o el taller—

[00:04:40.91] LORENZO HOMAR: No, estoy hablando del taller de la División.

[00:04:42.83] LUIS R. CANCEL: De la División.

[00:04:43.63] LORENZO HOMAR: El taller de la división, pues era—la división era literatura para preparar un libro, el tema de la película, ilustración, diseño. Y entonces el qué forma trabajar con cinema en relación con la película que se estuviera procesando en ese tiempo.

Y era muy agradable el trabajo, entonces cuando se decidió usar cosas como, por ejemplo,

los conciertos de música popular, hablando de bien fuera en música urbana o música rural y eso, pues le daba al taller ya un interés más completo. René Marqués era el director del departamento de literatura y era muy interesante trabajar con él porque a veces Muñoz nos invitaba a almorzar a la fortaleza. Olvídate [rie] los líos en que nos metía René eran terribles. Terminaba la cosa de relajo y eso, pero René era fantástico. Le pedía razones morales [rie] en cuanto al futuro de Puerto Rico que eso era increíble, ya que él pues—

[00:06:17.55] LUIS R. CANCEL: ¿Y como respondía el gobernador?

[00:06:20.31] LORENZO HOMAR: Él tenía sentido del humor, eso no se le puede quitar. Tú sabes, era cuando se hablaba de arte y para él, pues los artistas eran Irene y Jack, el Leonardo da Vinci de Puerto Rico. Medio siglo más tarde se preguntaba la gente, bueno, ¿qué pasó en casi medio siglo? Pero eso cuando se le discutía a él, él no lo peleaba.

¿Sabe quién era Quique Rodríguez Santiago? Él fue secretario personal—le decían un particular—de Muñoz y después fue de Hernández, Colón, etcétera. Y él era—él era evangélico, así un huerfanito que se crió en Yauco y lo criaron evangélico. Y bueno, era un purista. Entonces, Muñoz—cuando Muñoz de cuando en cuando le daba por la fiestecita, él invitaba a Palés Matos y a Pepe Buitrago. Ahí tienes un trío que eso era—Yo no sé si Serrallés podía producir todo lo que ellos consumían, [rie] pero el asunto es que se formaban los líos de los pastores, las peleas, las garatas. Y al otro día, Muñoz le decía a Quique: "Bueno, ¿quién empezó? Quien—porque yo soy hombre de paciencia, no puede ser que yo empiece".

Bueno, Quique no quería—era el Dios, Muñoz era el Dios y decía: Bueno, don Luis, pero lo que pasa es que usted toca unos puntos sardónicamente que le llegan a la gente y le forman peleas, imagínese, Pepe Buitrago. [Rie.] Pepe Buitrago ahí botaba todas clase de—y le sacaba a Muñoz todos los trapos porque Pepe, a pesar de su rango popular, era un nacionalista tapado todo el tiempo, o vamos a decir que lo que le dolía por dentro lo sacaba. Y eso eran cosas que nosotros oíamos a cada rato. Y eso siguió hasta cuando yo pasé al Instituto y esas cosas seguían. [Grabación se detiene, se reinicia.]

[00:08:53.10] LUIS R. CANCEL: Grabando. ¿Puede hablar un poquito de alguna película específica que usted diseñó los carteles para promover esa película? O sea, ¿cómo era la relación entre el taller de gráfica y el taller de cine?

[00:09:12.88] LORENZO HOMAR: Bueno, al principio yo estaba a punto de coger mis motetes y marcharme. Porque, por ejemplo, cuando el primer cartel que yo hice para la división era—bueno, la que quería diseñar todos los carteles era Irene, pero Irene hacía un bocetito que era un croquis así, un muñequito. Y por ejemplo, peloteros parece un muñequito, pero por ejemplo, entonces se hablaba y se preguntaba. Si yo preguntaba, ¿dónde se va a poner el cartel? Porque yo no sabía mucho de lo que se hacía en el campo. Después empecé a visitar los diferentes—¿cómo le llamaban ellos?—los *group leaders* que era la gente que estaba a cargo de diferentes barrios, siempre era la cosa bien rural. Y me dijo un—no sé quién fue, pero del grupo de cine, me dijo: Ahí están las palmas. Ya, pues, vamos a hacer un cartel estrecho. Al ratito venía Irene o Jack y me decían: El cartel tiene que ser estrecho, ¿sabe? Porque eso se va a poner en palmas de coco. No me digas. Pero si yo pregunté. Ellos todo, todo, todo lo establecían.

Pues yo hice peloteros. Entonces un día me llaman de cine, de cinema, y de pronto me doy cuenta que un juez sobre el cartel que se diseñaba era Jack. Pero yo tengo una jefa en la sección de gráfica, ¿por qué Jack tiene?—bueno, pero Jack era el jefe de cinema y eso se hacía allá como si fuera el jefe de la división. Ahí teníamos a Roskam, que todavía era el jefe de la división, y Fred Wale, que más bien se trajo porque era verdaderamente un catedrático. Había sido un profesor en Middlebury College. Fred es una persona muy buena y aunque Roskam—a mi me gustaba más Roskam que los Delano, era más franco y era un tipo que había sido uno de los grandes fotógrafos del Farm Security Administration, pero tú en Puerto Rico solamente ves fotografías de Jack. Y [inaudible] pues como hablábamos antes, había sido un verdadero cineasta.

Bueno, la cosa es que era gracioso, muy parecido a una película de Hollywood. Ellos se sentaban juntos y aquí yo estaba. Entonces, Irene decía: Jack cree que las letras, peloteros—tú has hecho letras de circo. Le digo: No, esas no son letras de circo. Entonces ella hace así, Jack [murmura] letras de circo. Ya ve, como "*I'll ask my partner*," [rie] esas cosas. Y bueno, el asunto es que las letras de circo, la parte superior y la parte inferior son pesados, los

laterales son finos. Bueno, esas son las letras que yo hice, para peloteros. Son letras de circo. No, les digo, son bien barrocas. Es un barroco—a mí me gusta, pero es un barroco especialmente para circo. No dijeron nada, cogí a uno de los—habían tres artistas—tres vamos a decir, ilustradores—contándome a mí. Y uno se llamaba Paliar (ph). Y Jack le dice: "Cámbiame esas letras porque estas letras son de circo". No me pidió. No me dio ninguna excusa. Entonces lo que hice fue unas letras sin carácter ninguno. Y yo dije—yo por poco ahí mismo presento renuncia, pero yo todavía no estoy listo para regresarme.

Y ellos me daban pong hasta Chaneco y ellos vivían por allí mismo, en una casa que estaba como en la 26 y media. Entonces ahí yo cogía la pisicorre para ir a Valencia. Pues cuando ellos me dieron pong esa tarde, yo los paré en Miramar, en Ponce de León donde está ahora Caribbean Towers—¿así que se llama, que está el banco popular al otro lado?—y yo paro ahí. Dije: Mira, Jack, espérate. Mira, para ahí. Ahí había un billboard, entonces era un solar vacío porque ahí fue donde fabricaron Caribbean Towers, y estoy hablando de antes de estar en el condominio ese. Y yo le apunto abajo así del *billboard* para que Jack mirase. Ahí decía, Paramount Films. La luz era por una película y Paramount Films era la letra bien parecida a la que yo había hecho, casi iguales. Tú estás en cinema, esto es un *billboard* de cinema. Oye, no, él era inmutable. Él ponía los ojos a "*half mast*" como dice Whitney Balliet, así—[silba]—y se iba pitando y no te—bueno, ahí empezó la fricción que yo terminé. Pues yo le dije a ella el otro día: Si me enseña algo, pues yo lo acepto, ¿pero qué sabe tu marido de letras? Él no es letrista, no sabe de letras. [Murmura] él sabe. Y se quedaban en—todo siempre se quedaba en eso.

Bueno, eso fue una cosa que me pareció que yo tenía que establecer un—entonces yo establecí que yo diseñaba el cartel del principio hasta el fin. De lo contrario, comprende, porque no teníamos los impresores. En la división habían tres que imprimían y después no. En ese caso, pues Irene hace el boceto y entonces ella corta los estarcidos—porque yo corto mis propios estarcidos. Y eso no les gustó.

Pero de todas maneras, pues de ahí en adelante—porque el segundo cartel fue Una voz en la montaña. Y ese fue el primero que yo hice completo. No, hubo uno que estaba basado en una película mexicana, llamado Pedacito de tierra. En esa película hay una batalla entre un pajarito y un—¿cómo se llama?—cascabel, una serpiente de cascabel, las cortas pero las venenosas. Y el pajarito gana y no es un fraude, es filmado de veras en México.

Y yo hice el cartel, el cartel para—entonces en el cartel pues yo hice tres cabezas mexicanas porque la película era mexicana. Él quería cambiar eso, pero ahí no hubo tuti. Ahí fue la cosa que hasta que entonces ellos renunciaron de la división. Ellos renunciaron de la división a una petición de Muñoz porque venía el comité de actividades antiamericanas a Puerto Rico y esa era la época de McCarthy, los McCartistas. O si no sería inmediatamente antes, pero de todas maneras a mí me llamo Ross Gump y me dijo: Muñoz cree que debemos renunciar. Y le digo: ¿Pero por qué? A mí me gusta el trabajo. Y me dice: Es que esa gente viene, esa gente forman un montón de líos. Esa gente no tiene respeto con nadie. Yo, me tienen que llevar entonces a declarar y yo digo lo que yo crea. Sí, pero nosotros no queremos *embarrass*—poner a don Luis en una posición difícil. Yo digo: ¿Pero qué es lo que temen? Entonces. Bueno, esta gente está investigando a los marxistas leninistas y si no son marxistas leninistas, ilos hacen hacer! [Rie.] Lo convierten en marxistas. Yo sé de qué se trata, pero yo no renuncio.

Y Muñoz no se opuso, no dijo nada, pero ellos renunciaron. En una conversación que tuve con el que era secretario, ese particular de Muñoz, dije: Yo nunca he sido marxista leninista. Bueno, es que es fácil decir que no si puedes probar que no. Ya, porque yo he dicho a Ross ¿y qué? ¿Tú tienes miedo? Y él me dijo, "*Well, I don't want them to dig in too deep.*"

Ah, bueno, yo comprendo eso. Pero a mí me parece una cobardía porque algún momento a esa partida de sinvergüenzas, hay que decirles: Ustedes son unos mequetrefes. Que yo esperaba que—por cierto la—lo que Muñoz pedía no era que tú renunciaras permanentemente de la división, no era eso. Pasaba la tormenta y se volvía. Que nunca ellos volvieron. Claro, a Jack lo hicieron director de la doble IPR. Don Vale, Quique se debe acordar de don Vale, él era el director de cinema cuando yo entré en la división.

Él sabía el manejo de materiales, de las cámaras, de todo eso. Él no era el jefe. Él era el jefe del taller hasta que trajeron a Jack. Y bueno, la cosa es que él me dijo a mí después, me dijo, eso es injusto porque en la doble IPR se ha bajado de cuadro al que era el jefe de cinema en doble IPR del—como lo llamaron. Y nombraron a Jack, pero no, no volvieron.

Y eso siempre me lo tuvo en contra de—vamos a decir, quizás del mismo don Luis, pero nunca directamente me mandó ningún mensaje. Y Luisito muchas veces me hablaba sobre su padre pasando comentarios. Cuando yo hice el libro de caricaturas, eran caricaturas que ya él se molestaba un poquito. Y él era uno de los principales caracteres que—[rie] que yo—porque yo dije que yo no hacía caricaturas, que yo hacía retratos psicológicos. [Rie.]

Eso era lo que yo decía. Y don Luis me mandó a decir con Luisito: "Yo aprecio mucho esos dibujos porque aquí está la caricatura en arte, ya estos dibujos son dibujos de artista, no son muñequitos de cualquier periódico. Pero dile a Lorenzo que yo no puedo aceptar dos de ellos, del libro". Y digo: ¿Cuáles son? Entonces, Luisito dice: Mi papá dice que "Cucurrucú paloma" y "Operación Despojo", él no está de acuerdo con eso.

Y yo, bueno, pues—lo que tiene que hacer don Luis, que me lo escriba y que me explique qué es lo que encuentra injusto de mi parte. Y yo te juro, yo voy a ser sincero—porque era un tipo muy inteligente. Si Muñoz dice: "Bueno por esto y por esto" y tiene razón yo le voy a dar una apología.

Y si quiere la doy escrita y si quiere en la prensa yo la pongo, pero él se opone a "Cucurrucú paloma" porque yo lo convertía en un jockey, en un guerrero. Y él dice: Bueno—Luisito me dice: ¿Y tú no crees? No, es peor. Lo que pasa es que él se esconde detrás de los, [rie]—de los militares y nos persigue.

Y así eran cosas que pasaban en la división que daban un cierto tono de color, pero nunca se puso feo. Lo que pasa es que nunca tampoco nosotros éramos artistas a la talla de los dos Delano. Los Delano para mí no eran—ninguno de ellos—habían estudiado arte según yo, pero ellos no eran artistas. Ellos no hacían pintura, ellos no exponían grabado, nada de eso. Y aquí estamos nosotros, Tufiño, Julio Rosado y yo cuando ya Julio no estaba, pero entonces Meléndez Contreras que yo lo entré y Carlos Raquel Rivera. Tremendos pintores, verdaderos pintores y nunca ningún crédito.

Eso siguió. A mí una vez me dijo—¿cómo se llamaba el?—De ahorita de Passalacqua, el ingeniero, pues, alguien así. Vamos del séquito íntimo de Muñoz. Me dijo que lo que pasaba era que a mí no me perdonaba el libro de caricaturas, que nunca se me perdonaba el libro de caricaturas. Yo—bueno, eso se me debía de decir. Y yo diría: Bueno, si ustedes están mejor si yo renuncio, pues yo renuncio. Porque ya esto se está poniendo molesto. Pero nunca, nunca, nunca pisó ese terreno.

[00:23:42.18] LUIS R. CANCEL: Esa caricatura usted lo hacía—¿era su trabajo personal, no? O sea, ¿y cómo fue que lo publicaste? ¿O donde salían esas caricaturas?

[00:23:51.90] LORENZO HOMAR: No, las caricaturas no los publicaba nadie. Nadie las quería por—Claridad. Basta que la publicaran en Claridad para que los populares se opusieran de que se hiciera porque yo llevaba amistad con populares, con algunos estadistas. No estaba en una trinchera. Y las caricaturas yo las hacía todas de memoria y yo solamente miraba la foto de algún personaje cuando yo no lo conocía o lo recordaba bien o algo así, entonces, yo pedía que me consiguieran una foto.

Entonces estaba de frente, yo lo hacía de perfil. Si la nariz era grande, yo se la hacía un poquito más grande porque después de todo era caricatura. Pero lo hacía seriamente. Y cuando yo pasé de hacer los dibujos en tinta, ¿verdad?, yo pasé a pintarlos en acrílico en blanco y negro. Entonces empecé a recibir cartas: ¿Pero por qué usted hace eso?

Yo preguntaba: ¿No le gusta? "Sí, sí. ¿pero, cuál es el motivo?" Voy mucho más rápido pintando en blanco y negro porque al mismo tacho y corrijo, es más rápido porque los dibujo a pluma va mal y empiézalo de nuevo. No es cuestión de coger una chileti, raspar y volver, ¿no? No queda bien otra vez la línea o lo que sea.

Y esas cosas fueron corriéndose y la correspondencia que yo recibía de gente que por un lado u otro las veían, era bastante buena. Cuando yo hice la caricatura sobre Benítez y Roger Baldwin—porque Roger Baldwin había estado en una acción de persecución de estudiantes, pero no como, por ejemplo ahora—por ejemplo yo encuentro que los estudiantes con la cosa de burgos y eso se—¿Sabes? Era una tormenta, [rie]—¿verdad?—en una nuez. Pero en ese tiempo los estudiantes eran una cosa mucho más seria y los problemas en la universidad eran mucho más serios.

Sin embargo, me encontré un día con Jaime y Jaime me dijo—

[00:26:07.49] LUIS R. CANCEL: ¿El rector?

[00:26:08.60] LORENZO HOMAR: Sí, Jaime Benítez. Todos los Benítez son inteligentes, todos. Hay algunos que uno no los aguanta, hay algunos que yo nunca [rie] los he tragado, tú lo sabes, pero Jaime es especialmente inteligente. Lo mismo que Guillermo que era primo de él, el calígrafo, Guillermo Rodríguez. Él es Rodríguez Benítez.

Y esa gente, bregar con esa gente, pues tú estabas bregando con gente inteligente. Y Jaime me dice: Bueno, tú nos has tratado—bueno, hasta una tumba tienes [rie] en la caricatura. Que es la universidad misma, que lo que iba a traer toda esa persecución era el fin de una universidad. Y—pero, me dijo: Pero esto está muy bien pintado, me dijo Jaime. Pues esas cosas aumentaron con el trabajo en el taller del Instituto porque había más tema para todos.

Yo hice una que yo tenía a Alegría con unos santitos, unos tres reyes, santitos de palo, y el coronel que era el jefe del Morro haciéndolo así a Alegría, pues él quería hacer una exposición de santos en el Morro. Imagínate coger una bóveda de esas y meterle 100, 200 santos, era una colección tremenda. Pues hubiera sido interesante. Pero el rector dijo no, no.

Y estaba—yo hice la caricatura y él creyó que era muy blandita, él la llamó, porque que yo tenía que hacer una cosa mucho más dura en contra del—y digo, pero si yo lo he hecho un águila así de grande en la gorra y después de todo es una cosa ridícula. No, no, me dice. Muñoz no padecía de los complejos que tiene Ricardo en muchas cosas. Pero esas cosas ocurrían muchísimo y siguió la cosa hasta que pasó—por ejemplo, una de las personas que tenía una columna, que era lo mejor que se escribía en San Juan, era César Andreo Iglesias. Él escribió un brochure que se llama Luis Muñoz Marín, hombre acorralado por la historia.

Mira, ¿como—ay, Dios, ¿cómo se llamaba? Agraí, pero el padre, don Gustavo, una vez me dijo a mí: Mira, Muñoz cree que eso es lo mejor que se ha escrito políticamente en Puerto Rico y que él quisiera que yo fuera un—como decir que yo [rie] fuera popular en vez de ser socialista. Pero César, desate una columna, ¿cómo era que se llamaba? El Nene's Bar, o sea, que él hacía todos sus comentarios como si fuera en una barra popular y Muñoz no se perdía uno.

[FIN DE PISTA AAA\_homar97\_10078\_m.]

[00:00:00.12] ORADOR DESCONOCIDO: Yo soy el amigo de Susan.

[00:00:01.82] LORENZO HOMAR: Yo sé, yo sé. Tu eres mexicano.

[00:00:05.01] ORADOR DESCONOCIDO: Yo soy el mexicano.

[00:00:06.69] LORENZO HOMAR: Sí, pero yo te recuerdo, sí. La última vez que nos vimos fue en casa de Juan Luis y María Esther.

[00:00:12.29] ORADOR DESCONOCIDO: No pusieron el aire.

[00:00:12.67] ORADOR DESCONOCIDO: No es posible.

[00:00:13.65] LORENZO HOMAR: Me acuerdo poquito antes de ella morir. Yo no creo que desde entonces te volví a ver. Antes de eso te vi muchas veces.

[00:00:21.87] ORADOR DESCONOCIDO: Así es.

[00:00:23.96] EQUIPO: Grabando. Silencio.

[00:00:28.28] LUIS R. CANCEL: Le voy a hacer una serie de preguntas sobre el impacto de don Pedro Albizu Campos.

[00:00:34.38] LORENZO HOMAR: ¿El qué?

[00:00:35.34] LUIS R. CANCEL: El impacto de don Pedro Albizu Campos. Por ejemplo, ¿cuando se enteró usted del Partido Nacionalista y de su líder, Albizu Campos?

[00:00:46.98] LORENZO HOMAR: ¿Empiezo ahora? Bueno, resulta que cuando nosotros empezamos el Centro de Arte Puertorriqueño, Toño Torres Martínó tenía un estudio en la 17

y lo llamaba *Atelier Dix-sept*. Porque él había sido discípulo de William Stanley Hayter, en Nueva York. Porque Hayter, durante la Segunda Guerra, pues se fue a Nueva York y abrió el Estudio 17 en Nueva York. Y cuando empezamos a mover cosas, caballetes y cosas del Estudio 17 a la calle San José, ahí acaba de explotar la revuelta nacionalista.

Yo no estaba muy al tanto. Yo sabía la historia de, vamos a ver, la masacre de Ponce y esas cosas. Pero yo nunca—bueno, también la manera de vivir en Nueva York en esos años de artistas en Cartier—Yo nunca fui nacionalista, aunque todos los franceses son nacionalistas. [Rie.] Hasta los cayos. Pero ese día estábamos mudando estas cosas en una guagua del principado, y el principado es el Londres (ph) de mi hermano. Y nos paró un guardia en la calle San Francisco. Yo recuerdo que Martín le decía: Oiga, hermano, ¿usted no puede apuntar esa escopeta al piso? Porque la tenía casi en frente a nosotros. Y no nos dejó pasar. Pues en la plena, los muchachos de Cataño, está ese policía. Entre el matorral del mangle está la cara de ese policía. Siempre me acordé de él. Bueno, y entonces, pues, el Centro, bueno, eso duró. Digo, el drama con Albizu. Hasta que Albizu fue a la cárcel.

Pero yo—a mí me sorprendió gente en Puerto Rico que no eran políticos radicales, casi en ninguna forma. Y un día Julio Marrero Núñez, ¿no sabes de quién yo hablo? Él era el jefe de los Cisneros del Morro, los guardias del Morro. Era federal, era un puesto federal. Y él un día en su uniforme, ellos vestían como algunos de esos rangers americanos de sombrero de ala ancha y los cuatro—era un tipo muy serio y era hasta escritor. Y Julio me dice: Albizu se está muriendo. Estaba en el hospital entonces. Esta tarde va a haber una demostración en su honor frente por frente al segundo piso del cuarto en el segundo piso donde está Albizu y se espera que él lo ve.

Yo dije: "Bueno, el MPI va a presentar una pequeña exposición patriótica y nosotros tenemos algunas cosas ahí". Y Julio dice: "Ah, pues, yo estoy invitado y yo voy a estar ahí". Y estuvo con nosotros. Un momento dramático porque se paró un carro y salieron unos tipos, se apearon del carro porque—con una bandera cubana, porque nosotros teníamos una bandera cubana y una puertorriqueña. Y cuando el tipo ve—había un mecánico que fue el que me arregló a mí la prensa ancla, o sea, la prensa cuasné que yo traje de Aguadilla. Y tuve que rehacerle una parte mecánica a la prensa. Y fui a un taller en la Avenida Muñoz Rivera por la Hato Rey, me encuentro a este tipo que se parece a Albizu, pero es mucho más alto. Y yo le digo: "Mira esta prensa". En esta prensa, en una época la usó Lola Rodríguez de Tió, en San Germán. Y después fue por Folgoleta Aguadilla y esta advertencia a los hermanos Hernández, que publicaron *La voz del pueblo* y *El criollo* en una prensa a mano. La prensa levantando tipo y todo eso a mano. Prensa preciosa, antigua.

Y el tipo me dice a mí: "Bueno, ¿y qué es lo que ustedes quieren?" Yo le enseñé la pieza. Y no, yo le regalo eso. Bueno. Se lo agradezco. Y me dice: "Pero voy a decir una cosa. Esa prensa tiene un historial, como usted dice, noble, no lo viole". [Rie.] La cara del mismo—Bigote grande, melenita, como la de don Pedro. Dice: "No, no, no violé eso, ¿sabe? Porque donde quiera que esté esa prensa, de ahí la destruyo yo". Así me dijo.

Entonces, yo le llevé de lo primero que hice en la prensa, fue el betances ese que está cortado en aceitillo, que es el Boj puertorriqueño, la madera dura, de grabado, o sea, que no tiene veta. Puede cortar. Y se lo llevé y se lo regalé. El hombre estaba loco de contento. Pues esa vez en el, en el—Porque, o sea, uno de pronto se encuentra en el medio de un drama. Cuando los dos se apean del limosín, porque era una limusina grande, el tipo saca la pistola, pero encañona, se subieron en el carro y se desaparecieron.

[00:06:41.49] LUIS R. CANCEL: ¿Pero quiénes eran esos tipos?

[00:06:43.11] LORENZO HOMAR: Eran cubanos. Pero yo no sé de dónde salían ni nada de eso.

[00:06:46.80] LUIS R. CANCEL: ¿Pero quién sacó la pistola?

[00:06:49.29] LORENZO HOMAR: El mecánico que [rie] estaba con nosotros dos. Sí, quizás algunos más, porque éramos como 25 o 30 personas. Y estaba Juan Mar, pero había un montón de gente que no, ¿sabes? No eran ni tan siquiera del MPI.

Se termina eso y Julio Marrero me dice a mí, vamos a visitar a don Pedro, que quizá sea por última vez. Nosotros subimos. Ahí entró un hombre con uniforme federal y todo eso. Y don Pedro está sentado en el sillón. La ventana miraba exactamente donde abajo teníamos nosotros, habíamos puesto como 10 o 12 pinturas. Y él lo estaba mirando por la ventana.

Entonces, cuando nosotros vamos a ir derechito donde él, dos encubiertos se meten por el medio. Y ustedes no pueden. Entonces, le dice: "Mire, yo soy Julio Marrero Núñez. Yo soy el"—creo que lo llamaban capitán o teniente de los Guardias Ciceros del Morro, dice. Ser guardia del palacio, ¿comprende? Pero aquí no pasa nadie. Nosotros no podemos dejar a nadie acercarse a.

Yo dije: "Pero, se supone que ya no es prisionero". Yo haciéndome el medio ingenio, y quizás lo era hasta cierto punto. Es que él fue liberado por don Luis Muñoz Marín. "¿Y quién le ha dicho a usted ese cuento?" Se echó a reír. El guardia le dice: "¿Quién le ha dicho a usted ese cuento? Él es preso. Él está en el hospital para no morir en la cárcel".

Entonces, Julio me mira y me dice: "Ahí tiene". Se supone que se había indultado y aquí está, muriéndose. Iba a ser preso hasta la muerte. Pero el guardia, el encubierto, ¿sabe? Como nada. Es un caso más para él. Y no pudimos ni siquiera decirle, don Pedro, lo queríamos saludar y darle la mano. Y después de eso pues murió él y yo hice el grabado grande, el retrato grande.

[00:09:09.71] LUIS R. CANCEL: El Maestro.

[00:09:10.61] LORENZO HOMAR: El Maestro. Y a mí me fue a visitar una persona que yo nunca supe. La persona me dijo que él tenía, que él era puesto federal en el gobierno norteamericano. Que él solamente quería ver el retrato que yo había hecho de don Pedro Albizu Campos.

Y él se quedó mirando, yo se lo abrí. Y él miró y me dijo a mí: "Una cabeza magnífica", dijo el tipo. Hablando en español, pero muy bien, muy muy tranquilo. Le dije: "Muchas gracias". Porque yo no pensé ni tan siquiera que se había identificado, pero él no estaba tratando como si fuera lo que no era.

Entonces, me dice: "¿De dónde sacó usted los dos textos?" ¿Sabe? El texto de arriba. El calígrafo alemán, Zapf, me dijo a mí que nunca había visto en madera cortado con una gubia B Cancelleresca, caligrafía Cancelleresca. ¿Y, sabes? Un texto así de grande. Una plancha grande que hay que mover la plancha para coger las curvas, porque no puedes parar a la mitad porque se daña. Y como estás cortando en negativo, no puedes corregirlo. Y el texto de abajo es cortado en positivo, o sea, más trabajo en el sentido en que estás cortando alrededor de la letra, pero también es caligráfico.

Y cuando él me hace esa pregunta, digo: "Pues eso es de Albizu, los dos textos de Albizu". Él dice: "Ahí dice 1930". "¿Esa fecha?" Dije: "Bueno, esa fecha está en la biografía de Albizu, esa es la fecha. ¿Y por qué se va a pretender que no sean de Albizu?" Él dice: "No, no, no. No, es que en la Constitución de las Naciones Unidas, ahí, esos dos temas están muy claramente en la Constitución grande expuesta, de las Naciones Unidas". Está muy bien expuesta. Bueno, pues, ya usted verá lo que es la historia. Porque los dos textos son muy lindos y no son políticos, en el sentido de—¿sabe? Primero habla del nacionalismo, meramente. El reclamar nuestros, etcétera, etcétera. Sino—qué sé yo—derechos, que sé yo, que Dios depositó en nuestra tierra. Así está escrito el texto.

Y por tanto, entonces explica que se nos trata como si fuéramos—el no poder votar, no poder tener nuestro nuestra voz y voto, que entonces nos trata como un loco irresponsable. No tener ese derecho. Y el tipo estuvo un rato hablándome a mí sobre los textos. Yo no sé. Yo le pregunté al mismo Julio. Y Marrero y me dijo: "Yo lo veo bastante a menudo en El Morro"—y él fotografía mucho en El Morro—"y no saluda". Pero ese fue el retrato ese.

Ese retrato—cuando vino Henry Geldzahler a Puerto Rico para la exposición puertorriqueña en el Metropolitano, él vino a mi taller. Y él me dijo: "Yo acabo de ver"—él fue a saludar a Alegría—"yo acabo de ver su retrato de Albizu". Algunos de los que visitan y nunca dicen Albizu, dicen, Campos, Campos. Bueno, la cosa es que él dice—Geldzahler era un tipo muy inteligente, pero, [rie] ¿qué se va a decir? Y era millonario y el negocio del padre era brillante. Era de origen belga. Entonces él dice: "*Beautiful head*". Y él habla así casi, casi como inglés. "*Beautiful head. Beautiful head*". Pero el grabado es muy grande. Y yo le dije a él: "*I suppose* que usted lo que quiere es que expongamos nada más que la cabeza. Él dice: "*Beautiful head*". "Y usted no quiere que se lean los textos, ¿verdad?" Y él me dice: "¿En Nueva York a quién le va a interesar los textos?" "*Well then*, déjelo tranquilo, que ese grabado domina nada más que 48 pulgadas, algo así de ancho. Es una exposición puertorriqueña, es el grabado". Y él insistía.

Pero entonces, son de Alegría. De Alegría. ¿Cómo yo le voy a pedir, [rie] a uno de los artistas de nosotros le voy a pedir que mutilen para que sea como usted quiera. Pero no lo peleó, no lo peleó y salió. Pero oigo—recibí una carta casi inmediatamente, después de la exposición de Frasconi, y en el Metropolitano al fin de un pasillo lo pusieron, así bastante largo. Pero parece que el impacto del grabado así iba a tener un montón de gente. Y Frasconi—a Frasconi le gustó muchísimo, porque él siempre me decía a mí que el libro de caricatura, era un milagro yo no estaba preso. Yo lo decía más bien por chiste que otra cosa. Pero así eran esos años. Y en el Instituto muchas veces pasaban cosas interesantes.

[00:15:31.72] LUIS R. CANCEL: Quiero hacerte una pregunta sobre—antes de ir al Instituto, que tú recibiste en el [19]56 una beca Guggenheim y te fuiste a Nueva York por un año.

[00:15:42.70] LORENZO HOMAR: Sí.

[00:15:43.15] LUIS R. CANCEL: Estaba curioso. ¿Qué hiciste en ese año?

[00:15:46.85] LORENZO HOMAR: Bueno. Hice las ilustraciones para el libro de Lloréns Torres, del Instituto, los cuadernos del Instituto. Que yo quería el Palés Matos, pero Ricardo le dio el Palés Matos a Tufiño. Bueno, no se equivocó, porque los grabados de Tufiño para el Palés Matos son magníficos. Pero yo hice eso y entonces hice un montón de cosas por mi cuenta.

Hice varias pinturas. Yo pasé el tiempo de la beca en casa de mi cuñada, la hermana de Dorothy en Syosset. ¿Sabes? Están en Long Island, como a 40 millas de Nueva York. Muy tranquilo, muy bueno el sitio. Íbamos a Ocean Bay y comíamos mucho pescado bueno y todo eso.

Hice como cinco o seis pinturas pequeñas. Le hice un retrato a mi cuñada. Hice un montón de trabajos. En ese tiempo hice también el Martín Peña Pescador, que es un grabado así de grande. No, aproveché el tiempo muy bien.

Y Henry Allen Moe era el presidente de la Guggenheim en ese tiempo. Y un día nos invitó a comer. Julio tenía una beca. Julio Rosado. Epifanio Irizarry estaba. Tufiño no estaba. Cuatro o cinco personas. Y nos llevó al Royal Club. A comer al Royal Club. Que fue muy interesante porque, en primer lugar, Epifanio Irizarry era muy pobre. El ponceño. Y parece que no tenía una camisa suficiente limpia para ir a comer a un sitio de lujo. Y se ponía una bufanda blanca que él tenía, que no lo usaba para más nada, y con eso tapaba la camisa.

[00:17:47.68] Y Allen Moe le dice: "*Don't you feel hot with that?*" Fano casi no hablaba inglés. Le dice: "*My throat*"—garganta—"cold, cold". Y así le habló casi toda la noche. Y era tapando, [rie] tapando el—pero era tan y tan porque él parecía un tenor. Era dramático, melodramático, como en la ópera.

Y entonces, pasó una cosa muy simpática. Allen Moe me dice a mí: "Usted trabaja para Cartier. Los diseñadores Cartier son todos franceses". Yo le dije: "Bueno, hay uno que es americano". "Bueno, OK, ¿pero tiene años?" "Sí, sí, tiene muchos años en la casa". "Todos comen Camembert, ¿verdad?" Y yo le dije: "Sí. Yo como Camembert casi todos los días". Y me dice, "OK".

Y se acercan esos negros con la levita que tiene unas franjas así, pero de lujo, con un azafate. Y habían como siete u ocho diferentes quesos y todos eran quesos franceses. Todos eran como si fueran Camembert, los Camembert chiquitos. Y él dice: "Yo quiero ver una cosa. Yo quiero que usted identifique esos quesos". Digo: "No, no, yo no puedo hacer eso. Yo no soy un experto". "Bueno, usted me dice cuál le parece mejor que otro". Y eso duró como 20 o 25 minutos. Y me daban vino para lavarme el paladar. Y de pronto pues él, Allen Moe, no sé si para hacer la cosa más kosher me dice: "Agua, hágalo con agua. Así no hay no hay duda alguna".

Entonces, pues un poquito de agua. Y cuando—digo, bueno, "*That's it*, yo no puedo más". Y me dice: "Usted sabe que de los tres que usted ha encontrado los mejores, uno lo fabrica mi madre en Wisconsin. Eso es gente riquísima. Le dije, ¡no! Ese es como el Ile de France, el Camembert bien chévere. Y entre los de ahí para abajo, no era uno de los peores, porque habían varias imitaciones. Por ejemplo, había uno holandés—digo, danés, que parecía francés. Estaba—y era uno de los tres que yo había escogido.

Pero ese hombre, pues, me pedía a mí a cada rato que fuera a visitarlo. Y cuando terminé la Guggenheim me ofreció una segunda Guggenheim. Y es que yo tengo que regresar a Puerto

Rico. Yo le dije: "Mire, a mí me dan 4,000 dólares por la Guggenheim". Eso era en ese entonces, ahora eso son 10,000 dólares, una cosa así. Y no pude.

Él quería que yo me fuera a Iowa con Lasanski. Lasanski tuvo cuatro o cinco Guggenheims. Para la Guggenheim, Lasanski era dedicado, del más dedicado de los intaglistas y ya era maestro y todo eso. Y yo hubiera tenido otro año muy chévere, pero no 4,000 pesos. Dorothy no trabajaba. Así es que me tuve que regresar. [Grabación se detiene, se reinicia.]

[00:21:48.50] LUIS R. CANCEL: Poco después de regresar de la beca de Nueva York, ¿en qué momento fue que Ricardo Alegría le pidió que organizara el taller del Instituto?

[00:22:05.18] LORENZO HOMAR: Bueno, yo fui a la Guggenheim saliendo de la División, pero yo pensaba todavía regresar a la División. Pero la oferta de Alegría era mucho más atractiva por la, por la variación de trabajo. Porque si era teatro, pues todas las obras eran diferentes. Exposiciones. Todo, todo eso.

Yo hacía cosas que nunca ni tan siquiera se han llevado a récord. Cada vez que Alegría creaba un centro cultural en la isla, yo iba y hacía una pintura de la casa. Casi siempre eran casas viejas puertorriqueñas. Esas cosas se hacían—bueno, o sea, que el trabajo de la manera que él me lo presentó a mí pues era mucho más atractivo.

Pues yo pasé entonces, al Instituto. Bueno, vamos a decir que para el—fines del [19]57, yo estaba trabajando en el Instituto en el [19]58, vamos a ponerlo, en Puerto Rico, ya en el Instituto. ¿Pero cuál era?—

[00:23:17.04] LUIS R. CANCEL: Entonces, ¿cómo empezaste a organizar el taller, no? O sea—

[00:23:22.17] LORENZO HOMAR: Bueno, el taller no tenía ninguna clase de organización, ¿verdad? Se suponía hacer un taller de gráfica. Debido a la producción grande que nosotros hicimos, la gente se cree que nosotros teníamos un personal serio. Nosotros teníamos dos impresores. Y uno de ellos era Abilio Cajiga—que al principio fue muy, muy, muy bueno—y un compañero.

Entonces, yo tenía—al principio era Alicea. Al principio no tenía ningún asistente, pero yo cogí de discípulos, porque yo le dije a Alegría: "Si alguien quiere trabajar conmigo, yo no le voy a decir que no". ¿Comprende? Eso—"cualquier objeción que tú tengas, mejor es saberlo ahora, pero yo no puedo negarle a alguien"—por ejemplo, una de las primeras fue Myrna Báez. Me dijo: "No, no, no, eso es parte del deber del Instituto".

Yo cogí a Myrna Báez y a George Warrek. ¿Quique no se acuerda de George Warrek? George Warrick era un escultor muy, muy bueno, americano, profesor en la Universidad de Puerto Rico por muchos años, por años y años y años. Y todo lo que él hacía, la escultura en madera de él era preciosa.

Se hizo una exposición en la universidad que tú te crees que estabas en un jardín porque todo era basado en la flora del Yunque, pero preciosa. Todas clases de madera. Casi todas maderas puertorriqueñas. Entonces, uno imprimía y el otro le servía de asistente. Pero como Myrna es tan feminista y Warrick era un tipo—no es que fuera profeta, ni nada de eso así, pero [rie] no, no—"Never the twain shall meet".

[00:25:13.62] LUIS R. CANCEL: Aceite y vinagre.

[00:25:14.59] LORENZO HOMAR: Y ella me decía a mí: "¿No me puede conseguir otro compañero para trabajar yo?" "Pero si él es muy bueno. Es muy buen diseñador y él te ayuda mucho". "No, a mí, a mí no me cae bien". Yo estaba empezando a conocer a Myrna. ¡Pero estuvo! Estuvieron como casi dos años, los dos.

Entonces, Alicea pidió una beca para trabajar conmigo y se la dieron. Él trabajaba para el Departamento del Trabajo y le dieron una beca. Alicea era un tipo muy serio, ¿sabes? Es muy, muy—no es un Tufiño en talento, no era un Martorell, vamos, pero ha hecho trabajo en Puerto Rico. Y él fue muy bueno.

Entonces, entró Rosa también casi como discípulo. Entonces, yo hice a Alicea—yo conseguí que le dieran un puesto de asistente mío. Eso era 350 pesos. A mí me daban 500. Ese era *top price* en el Instituto. Y entonces, bueno, Alicea estuvo varios años y se fue a trabajar para la Revista Cafetero, que lo hicieron el jefe de la revista, gráfico.

Entonces, después vino Martorell. Bueno, Tufiño estuvo un tiempito, pero ya Tufiño no, ¿sabes? él no estaba interesado en un puesto fijo ni nada de eso, porque cuando yo me fui de la División, él se fue enseguida. Él llegó y me dijo: "Mira, viejo, yo no me quedo más tiempo ahí, yo me vengo acá".

Y después cuando venía—porque cada vez que venía Sarah Lawrence a Puerto Rico, mandaban—todas eran niñas. Todas eran muchachas casi todas ricas y muy guapas. Tufiño desaparecía inmediatamente y se conseguía una hasta que se—que Sarah Lawrence se iba—un mes después de Puerto Rico otra vez para allá. Era increíble.

Llegó a tener una tan—Bueno, era una cosa verdaderamente de casi *infatuation* con Tufiño. Pero los padres en Estados Unidos sospecharon algo. Ella estaba viviendo con el Tefo aquí y vinieron. Entonces, Tufiño los llevó a La Botella, a comer a La Botella.

Y en un momento estaban en la mesa, él se paró y el le quitó el mantel a otra mesa y empezó a hacer verónicas de torero. Y ellos se aprovecharon a llevar a la niña, iy se la llevaron! Y [rie] Tefo—una verónica que no volvió a ver la niña más nunca. Y se fueron. Por cierto, que la niña más tarde se casó con Zoot Sims. ¿Sabes quién es Zoot Sims? El *tenor saxophone*.

Eso eran comedias que atravesaban cada rato y después Tefo se quedó lo más tranquilo hasta el próximo año, que venía la cosa. Bueno, una, la monitora de ella me compró a mí *El acróbata marroquí*, un grabado mío. Y no me lo pagó. Y se lo llevó y no me lo pagó. Y el próximo año cuando vino dije: "Usted me debe a mí 45 pesos". Eso era lo más que tú podías conseguir por un buen grabado en ese tiempo.

Y me dice: "Ah, ¿pero usted me lo vendió? Yo creí que no—que era una cosa, vamos, Tufiño, ustedes, nosotros". Yo—"bueno, usted me debe 45 pesos porque ya"—[rie]. Estaba pagando, como dicen los americanos, "*with trade*". Eso pasó.

Después yo le hacía el cuento a Alegría. Alegría es un sátiro, ¿sabes? Y él lo veía. [Rie.] Él se ríe, ¿sabes? así, entre los cachetes. Pero—y pasaba, y bueno, así fue todo ese principio del Instituto.

Martorell estuvo cuatro años de mi asistente. Porque Tufiño, lo que hizo Alegría fue que lo hizo profesor de la Escuela de Artes Plásticas. Tufiño hacía cosas increíbles. A él le dio con Freud. Entonces, un día se anuncia que Tufiño va a dar una conferencia en la Escuela Artes Plásticas, ¿verdad? Y él recita, verbatim, un discurso pequeño de Freud. Hasta se lo tradujeron del alemán al inglés y al español. Tufiño hablaba inglés muy bien. Y él, para hacerlo, lo reescribió todo.

No estaba engañando al—excepto que lo recitaba como si fuera de él. Entonces, toda esa palabrería de Freud. Y los estudiantes se lo comían todo. [Rie.] Y [nombre desconocido] me decía [rie] a mí: "¿De dónde diablos Tufiño saca eso?" ¡Eso no es Tufiño, eso es Freudiano! [Rie.] Y así.

[FIN DE PISTA AAA\_homar97\_10079\_m.]

[00:00:04.65] LORENZO HOMAR: Verdaderamente en cómo se comienza un grabado. Porque esa tiene un detalle muy interesante, ¿sabes?

[00:00:26.72] LUIS R. CANCEL: Me gustaría saber el origen de la gran xilografía *Línea clásica*.

[00:00:33.77] LORENZO HOMAR: Bueno, la figura es Susan, es mi hija Susan a los 15 años. Esa xilografía al principio tenía en romana mayúscula, verticalmente—pero no como los chinos, escrita paralela así—que decía feliz cumpleaños. Es cuando ella cumplía los 15 años. De ahí ella se fue al School of American Ballet. Ella hubiera sido bailarina. La cogieron y la pusieron en la clase profesional y todo eso, pero ella tenía un problema en la espalda, que al fin y al cabo, casi de principios lo dijeron. Porque en las extensiones, atrás—porque en la última vértebra, los huesitos esos chiquitos, esos son cartelas [ph]. Eran anormales, eran casi de 3/4 de pulgadas. En Puerto Rico, Horn, Carl Horn, que fue un cirujano ortopeda muy distinguido, le dijo a Dorothy, le dijo: "Bueno, pues yo la opero, yo los afeito".

Pero nosotros se la llevamos a Espinosa. Espinosa es un gran médico. Y Espinosa dijo: "Mire, Carl Horn con un bisturí, nadie es mejor, pero está loco. Esos huesitos son huesos. ¡Crecen!,

¿comprende?" Se lo dijeron. Le digo: "Pues afeita otra vez". Y Espinosa dijo: "Le va a pasar a la niña, que va a coger un cáncer en los huesos". Entonces, no se la llevamos más. ¿Sabes? Pero de todas maneras ella tuvo que dejarlo. Porque cuando frotaban las extensiones atrás, pues frotaban el pelvis. Y eso también podía causar cáncer en el pelvis o en la misma columna.

Bueno, pues ese fue el retrato de ella. Como la plancha mide seis pies—seis pies por tres es la plancha de caoba—yo entinté la plancha entera porque a mí me gusta la veta. Y para ver cómo ubicaba yo la figura, pues está saltando. La figura está en un salto. Y entintar una plancha de seis por tres, tú sabes, es imprimir la mano yo solito, eso era un montón. Entonces, estudiarla y estudiarla, horas, hasta que decidí dónde colocar la figura. Y resultó que casi, casi, casi en el medio, por eso está casi, casi central. Porque, de lo contrario, pues tú diseñas algo como por ahí—ella tiene también el marco de un espejo, como si la tuviera en la clase de ballet que está frente al espejo—y toda esta parte del cuerpo es casi toda la veta de la madera. Y donde me pareció que debía ser más claro, yo abría la veta con un buril. No con una gubia. Con un buril como de grabar el metal para que no fuera un corte demasiado limpio. Y que siguiera, seguía la veta como si fuera esto, la veta de la madera, eso es un trabajo bárbaro. Y hay mucho en el cuerpo que es la veta de la madera. Y claro, [ríe] cuando es un grado así de grande y tú lo imprimes solo, la tinta empieza a secarse antes de tiempo. Y ahí todavía yo no usaba retardador, como usan la serigrafía.

Pero ese fue el principio. Entonces, de ahí en adelante—al principio el grabado fue muy—porque había la gente de los ballets que se le daba a un precio especial. Mucha gente, familias y todo eso. Y fue hasta al Japón esa xilografía.

[00:04:56.76] LUIS R. CANCEL: Y, bueno, es una xilografía a tremenda a escala. ¿Y cuando empezaste a hacer esa xilografía? O sea, rompiendo el tamaño, porque realmente antes eran mucho más pequeñas.

[00:05:12.12] LORENZO HOMAR: Sí, bueno. Eso empieza casi en, vamos decir, medio siglo, máximo, en los Estados Unidos. Leonard Baskin, por ejemplo, *Man of Peace*, que el pájaro está muerto. [Inaudible] también, la figura. Frasconi hizo, por ejemplo, el poema de Hart Crane sobre el Brooklyn Bridge. Mide seis pies y es todo texto, todo texto de arriba abajo.

Yo hice un texto para el Banco de Ponce. Guillermo Rodríguez fue quien me consiguió el trabajo a través de Jesús, era el presidente del banco. La plancha es de pizarra. Eso tiene 3,000 y pico de letras. Y las cortó Luis Abraham, Luis Abraham Ortiz. En esos días vino Hermann Zapf a Puerto Rico y Guillermo lo trajo al taller. Y la piedra estaba verticalmente encima de una tarima que era como así. Ahora no recuerdo porque—bueno, es más fácil para el que está cortando, que podías cortar del piso cuando estuvieras llegando a la parte de abajo. Pero de todas maneras, él entró al estudio con Hermann Zapf. Y el alemán mira, se la vieron los ojos así. Casi brincó encima de la tarima para mirar de cerca porque yo enlacé las letras como hacían los romanos en su tiempo. Si yo hubiera hecho eso esa piedra con letras, vamos a decir, de pulgada y media o dos pulgadas, completo, todo completo, imposible. Tuviera que ser la piedra vez y media más grande.

Entonces, yo enlazaba una letra con la otra, pero que se pueda leer todo y se convierta en una parte decorativa. Por eso es que aquí están hablando ahora. Yo conozco uno que no es artista, porque en la primera Bienal de San Juan lo que presentó fue una foto del cielo con nubes, y ahora es un profesor en la escuela de artes plásticas, pero no sabe nada de letras. Pero para él, el puertorriqueño de naturaleza, todo puertorriqueño puede hacer letras buenas y diseñar textos con letras. Y por eso es que muchos estudiantes no se interesan.

[00:07:55.70] LUIS R. CANCEL: ¿A qué se debe?

[00:07:57.20] LORENZO HOMAR: En vez, en vez de que—en vez de, por ejemplo, Luis Abraham Ortiz, ese sabe hacer letras bien. Martorell, ese sabe bien. No es que yo inventara. Yo aprendí de Germán Safi, de uno de los mejores calígrafos del mundo. Y yo estuve en el Victoria and Albert Museum, estudiando todo lo de Eric Gill. Y estuve en Offenbach estudiando, no solamente Zapf, pero Karl George Heffner, Hans Schmidt, esa gente.

Pues eso es una escuela. Y tu entras en eso y tu sigues. Pero él de pronto, tu sabes, porque en vez de fajarse—bueno, Tufiño es vago en cuanto a eso. Los carteles de Tufiño tienen buen letrismo. Eso es natural de él. No es porque él fuera rotulista de Juan Rosado en un tiempo—rótulos comerciales en guaguas y esas cosas así—porque también lo fue Tony

Maldonado, pero Tony Maldonado no hace letras como Tufiño.

Esa clase de cosas. Pero no es una cosa que todo el mundo—para, por ejemplo, hacer especialización. En esa exposición que yo te mostré el brochure, *Art Lettering in the Manner of Hermann Zapf*. Ahí estaba de lo mejor de Estados Unidos. Y eso es gente que lo estudia, que se faja y lo estudia. Yo he hecho en grabado.

Yo te iba a enseñar esta mañana un—a mí me gusta mucho Beethoven. Y yo tengo un—que nunca lo terminé, pero que un día lo terminé—que está los títulos de todo lo mejor de Beethoven. Todas las sonatas. Todas las sinfonías. Todo eso y la cabeza. Y eso es un grabado así de grande. Pues eso no vale nada hoy en día en Puerto Rico como arte. No vale en lo mismo Estados Unidos, pero Estados Unidos siempre tiene, tiene un público para esas cosas. Que eso tú lo echas de menos en Puerto Rico. La pequeñez del país, el mercado, todo eso. Pero para mí las letras son maravillosas.

Estoy haciendo letras Zen budistas, que son lo que llaman caligrafía Siddham. Y me encuentro que es la caligrafía hindú va a la China. Ya la China tenía sus enormes textos y todo eso. 2,000 años ya los chinos tenían cortando letras en piedras y un montón de cosas en madera y todo eso. Y los hindúes tenían nada más que 600 años. Bueno, 600 años estamos hablando Antes de Cristo, ¿comprende? Igual que los chinos.

Pero los chinos le dicen: "¿Dónde están los grabados? O la caligrafía". Y los hindúes decían: "No, los textos de los genios, de los filósofos, de los que saben, se recitan, se parlan, no se escriben". Ese es el misterio de la poesía de todos los grandes. Y los chinos le dijeron: "Si no se escribe o se graba, desaparece". Y los hindúes lo pensaron, entonces empezó lo que se llama caligrafía china. Y es muy interesante porque no tiene ninguna semejanza en los caracteres a la caligrafía china, pero tampoco el idioma se parece. Entonces, son dos cosas diferentes.

[00:12:01.31] EQUIPO: Perdón, tengo que cortar. Hay un ruido. [Grabación se detiene, se reinicia.]

[00:12:02.88] LUIS R. CANCEL: ¿Está grabando?

[00:12:03.52] EQUIPO: Ujum [afirmativo].

[00:12:04.78] LUIS R. CANCEL: La gran xilografía *Unicornio en la isla*, es así una obra maestra de la unión de la caligrafía y la imagen. Y esa obra se gana un premio en La Bial del Libro en Leipzig. ¿Qué significado tenía eso?

[00:12:21.91] LORENZO HOMAR: Se llama Festival del Libro. Y yo me alegro porque las bienales se han ido volviendo tan comerciales. Pero el Festival del Libro—porque Leipzig fue la ciudad del libro. Todavía Leipzig, Alemania, pues el libro y la caligrafía y el letrismo es sagrado.

Yo fui invitado a esa exposición. Y yo podía hacer, por ejemplo, una página tipográfica si yo quería. Que yo empecé a preparar una. Pero el unicornio me tomó bastante tiempo, entonces, no tenía tiempo y nunca terminé. Componiendo yo mismo la tipografía y levantando la tipografía a mano. Y entonces me tropecé con el poema de Tomás. Eso fue en el [19]65 que yo lo hice. [19]61, [19]65.

Y me interesaba mucho bregar con el paisaje. Porque lo que pasa es que en la pintura, si tú no vives en el campo, si tú no vives frente al paisaje, no es lo mismo que viviendo en el lugar. Ahí es donde se puede pintar bien el paisaje, aunque uno improvise y todo eso. Ese del Yunque que yo he hecho ahora, eso—porque puedo ver desde mi ventana, ver el Yunque a la distancia. Y hay días que es que no se ve.

Y yo esperando y esperando muchas veces, porque el cucuruchito que tiene el Yunque, donde está—ese es el Mount Britton, siempre tiene una nubecita y uno se cree que el Yunque es una meseta. Pero es más bonito que eso.

Pero de todas maneras, entonces, yo estaba muy metido en la cosa de letras. Muy interesado en las letras y la caligrafía. Durante la sabática mía en Londres—bueno, Londres, Alemania y esos sitios, siempre me pasaba estudiando lo que tenían, documentos que tenían de talla en piedra, talla en madera, todo eso. Y yo me puse a estudiar—en una ocasión, los alemanes han hecho una caligrafía cortada, sin dibujo ninguno, cortando

libremente—uno que se llaman Hans Schmidt—nunca son muy—las letras son así de grandes y son muy bellas, pero es un trabajo muy interesante. Dije, caramba, pues yo me voy a amarrar con un poema. ¿Pero qué pasa? [Rie.]

El poema entero, 48 pulgadas, cuatro pies de ancho, ¿verdad? La altura no es mucha. Pero entonces está toda la flora. Entonces, lo interesante fue pasando de la letra—por ejemplo, en los extremos las letras terminan en positivo. ¿Verdad? Tú ves las letras como si tuvieras negro sobre blanco. Pero según entras en el paisaje, se van volviendo en negativo. Pero uno no quiere que se separen y no se separan, están funcionando como si fueran hojas y como si fueran cosas así. Y eso es un montón de trabajo. Y me costó bastante tiempo.

Ahora, el unicornio—

[00:15:58.31] LUIS R. CANCEL: Y el diseño, ¿tú lo tenías fijado de antemano o solamente—?

[00:16:02.84] LORENZO HOMAR: No, no. El diseño, el diseño tenía un esquema. Yo quería que fuera la forma casi de la isla, pero no un estereotipo. No sencillamente un mapa, pero lo esperé de esa forma. Pero yo lo que hice fue un bocetito. Y cuando grabé en la madera, lo que hice fue una aguada con tinta y agua. ¿Tú sabes?

Y entonces, lo que hice fue marcar las letras. También tú casi no lo podías ver. Y mirándola con el espejo para que la ortografía estuviera correcta. ¿Comprendes? Tú cortas al revés. Estás cortando siempre al revés para que salga al derecho.

Lo que pasa con el offset, la parte fácil es que en la máquina es que se hace al reverse, que se pasa un rollo y después se pasa al papel. ¿Sabes? se pasa el rollo al revés y entonces sale al derecho. Pero la xilografía lo haces todo a mano. Si tú estás honradamente, no por una pretensión de purista, en la xilografía, pero de que la letra sea desarrollada en el grabado, pues lo hace más interesante. Todavía es más difícil, pero es más interesante. Y tú estás mirando. A veces miro al espejo, a veces no. Y las letras, entonces, se van volviendo—por ejemplo, a veces son nada más que unas lineacitas. O la veta de la madera me las daba o las cortaba con el buril.

Y entonces, me tropezaba, por ejemplo, cuando llego a "húmedas brisas, densos matorrales", cosas así de la poesía. Entonces, eso casi yo lo tenía como si me fuera a hacer blanco y negro, y nada más que la veta hiciera lo que tenía que hacer. Pero "húmedas brisas", eso tiene que parecer húmedo. Entonces, yo corté casi todo. Estaba más hacia el gris. Esos son meses de trabajo.

Tomás venía de cuando en cuando a ver siempre todo—todo era, vamos, una alabanza. Pero el poema de Tomás es un poema erótico. El unicornio era un poema bien erótico. Y antes de yo empezar, yo le dije—cuando yo le pedí permiso para usar eso, yo le dije a él: "Yo todavía no soy viejo, ¿comprende? Y ¿comprende? Usted tiene su pinta". Y él [rie] se echa a reír y me dice: "Es que si yo me pongo a hacer eso erótico, ahí yo tengo que hacer un montón de pornografía". "No sería malo". Me dice: "Pero sí. No, ¿cómo? ¿Cómo? Pues sí, si lo lee un primo mío"—Pedrito Gelabert, que se murió no hace mucho.

Pedrito me dice: "Oye, yo no sabía, Tomás Blanca es tremendo viejo, vos sabes". [Rie.] Bueno, la cosa es que yo voy. "Tú has hecho una descripción de la flora y fauna de Puerto Rico que yo así quiero que sea". "Haz lo que tú quieras", así fue. Más tarde lo que pasa es que el *Unicornio* grabado tuvo más fama que el poema de él. Cuando el poema de él, yo lo saqué de un librito que valía unos 1,25. Por eso es que el principio del *Unicornio*, la primera edición que eran 25, yo lo vendí en 125 pesos. Para ese grabado—estaba el grabado—es regalado.

Ahora pues, que ahora no, yo no exploto. Pero el otro día Mondo Ikeda vendió uno. Yo le saqué tres por si la galería—porque la galería tenía un cliente. El señor es de apellido Muñoz Marín, pero no es pariente cercano y el nombre de él es Pedro. Y ese pagó 6,000 pesos por el *Unicornio*. O sea, que las cosas que son difíciles no siempre son buenas. Pero eso, pues, vamos, es un grabado que me gustó hacerlo y mucho tiempo. No es, yo creo, mejor grabado que el Albizu. Porque el Albizu tú estás bregando con la letra en pura caligrafía en la parte de arriba, la parte grande. Y abajo, en positivo.

Pero una cabeza que también sale de la madera completamente. Isabel Gutiérrez Arroyo cree que ese es el mejor retrato de Albizu. Esa mujer yo creo que no se casó nunca porque no se casó con don Pedro. Pero es la admiración tremenda. Y—

[00:21:37.21] LUIS R. CANCEL: Y cuando gana el *Unicornio* ese premio, ¿cómo te sentiste?

[00:21:43.93] LORENZO HOMAR: Bueno, tú sabes. Lo que pasa es que uno va haciendo las cosas. Si gana un premio y es un premio que te lo da gente valiosa en ese oficio, esa cosa, tú te sientes bien. Cuando es un premio casi comercial, pues ya tú terminaste, OK. Yo nunca he tenido mucha suerte con premios. Yo no soy—yo he tenido varios premios bastantes buenos, pero hay gente que gana premios a diestro y siniestro y tú dices, ¿pero de qué? Pero el *Unicornio* siendo el primer grabado de, vamos, de una cantidad de trabajo terrible, ¿comprendes? y un texto—Yo nunca había hecho un texto caligráfico. Es, como quien dice, caligráfico es el de la parte de arriba de, bueno, los dos del grabado de don Pedro.

Pero el *Unicornio* podría ser casi tipografía. Pero es caligrafía, si uno conoce las letras. Solamente que no es caligrafía que una de una letra a la otra. Hay gente que tiene un script muy lindo y no necesariamente liga la letra. La caligrafía árabe es preciosa. Preciosa, preciosa. Y es mucho más sencilla.

Pero no parece ser una cosa tiesa, no parece una—y hay tipografía árabe, pero como casi siempre todas esas pinturas que llevan al texto es todo a mano. Eso es lo que pasa con la caligrafía. Que yo no sé por qué no pega con los—Con Martorell pegó. Martorell ha hecho un montón de caligrafía en dibujo y en pintura. Pero fue un grabado que es una satisfacción. Y fue celebrado por gente.

Porque Leipzig—cuando yo gané ese premio, yo fui casi poco después a Offenbach y lo tenían prestado. Lo pusieron para discutirlo conmigo. Gente que eran mejores calígrafos que yo. Eso es, vamos, vamos a decir, el misterio muchas veces del arte.

Las *Gaviotas* tienen un montón de corte. Porque la parte inferior del grabado, eso es roca, eso no es agua. Mucha gente se cree que eso es un mar alterado; es roca. Y yo estuve muchas veces—mi hermano era pescador, pescaba Marlin. Entonces, él me dejaba en el dory, la lanchita, en la cáncora. Y a veces, pues yo me sentaba un rato. Es casi imposible. Esas rocas son bien afiladas y hay pocillitos de agua así. Pero yo vi, para yo verlo de cerca y ver el cardumen cuando se formaba de los peces, que lo usé en varios grabados. Bueno, en ese sentido.

Pues cuando yo fui a diseñar, a cortar, todo eso es improvisado sobre la madera. No hay ninguna en blanco y negro diseñado. Tienes los bocetitos. Ayer yo encontré algunos como aguadas así. Pero estuve mirando a la madera y, vamos, tratando de crear esa parte. Improvisación, eso es jazz. Eso es como las improvisaciones en jazz. Parten de un *chord*, de un acorde. Y de ahí no se salen para poder llevar la improvisación completa. Ya ni lo hacen de esa manera, ya es casi libre.

[00:26:05.37] LUIS R. CANCEL: Quería hacerte—como estamos hablando de la xilografía un poco, sí podrías dar tus comentarios o impresiones de algunos otros artistas que también hicieron xilografía. Por ejemplo, Carlos Raquel Rivera, que hizo la Masacre de Ponce, por ejemplo.

[00:26:27.54] LORENZO HOMAR: Sí. Era un gran grabador. Yo hubiera querido que hiciera más—Él hizo muchos grabados pequeños muy lindos, muy buenos, muy fuertes. Carlos Raquel era genial, ¿sabes? Carlos Raquel—¿tú sabes? Él estaba más carcomido de artritis que yo. Él casi no puede trabajar ya, Carlos Raquel.

Pero lo que él ha hecho con muchas cosas en la pintura que dicen que son Surrealistas—a Carlos Raquel le decían "Surrealista" y decía, "*What's that?*" ¿Tú sabes? O creían que él era abstracto o algo así. Él hacía lo que le salía.

Pues esas cosas, hay una que, que hay una figura en azul en un fondo más bien marrón, pero hay otros colores. Que eso es un intrángulo [ph], es lo que tú ves. Bueno, pues eso a mí me gustaría haberlo visto en madera. ¿Qué él hubiera hecho con la madera? Porque lo que tú has visto es más bien el grabado mexicano. El grabado en linóleo mexicano, que él lo puede hacer muy bien. Pero él se salió en sus últimas grandes pinturas.

Ya no estaba siendo casi grabado. Porque aún, un poco antes cuando hacía grabados casi puro blanco y negro, buenísimos, él tiene un talento para diseño tremendo. Él, completamente diferente artista que Tufiño.

[00:28:13.38] LUIS R. CANCEL: ¿A cuales piezas de él te refieres?

[00:28:18.00] LORENZO HOMAR: ¿De Carlos?

[00:28:18.87] LUIS R. CANCEL: Sí.

[00:28:20.21] LORENZO HOMAR: Bueno, ahí entra a mi memoria, ¿verdad? La pequeñas, que Susan tiene unas cuantas. Yo las tengo—

[00:28:26.16] LUIS R. CANCEL: *Doña Fulana* o—

[00:28:27.39] LORENZO HOMAR: Sí, esas cosas. Pues me hubiera gustado verlo haciendo algunas de las plena. Si la cosa no hubiera terminado como terminó, nosotros habríamos hecho otro portafolio. Fueran plenas, fueran cuentos o lo que fuera. Pero él—

[00:28:47.19] EQUIPO: Cámara arriba.

[FIN DE PISTA AAA\_homar97\_10080\_m.]

[00:00:00.98] LORENZO HOMAR: Que yo he ido contra la corriente y se ha criticado mucho. Y sin embargo, por ejemplo, Arriví fue entrenado como luminotécnico, cuando él estudiaba teatro y eso. Y Arriví fue quien hizo la luminotécnica para Juan Bobo. El vale—le preguntaron por fuerte dice, "*Oh, he's a fine exotic dancer*". [Ríe.] Bill Robinson.

[00:00:28.00] LUIS R. CANCEL: Estabamos hablando de la obra de serigrafía, de Carlos Raquel Rivera.

[00:00:36.53] LORENZO HOMAR: Xilografía. Porque él ha hecho serigrafía también. No mucho, pero ha hecho bueno. Pues sí, yo creo que una tragedia que Carlos Raquel, él es mucho más joven que yo, y está tan enfermo, no puede. Y como vive, goteras por todo el techo. Es un artista, vamos, de talento privilegiado, pero que—

[00:01:04.29] LUIS R. CANCEL: ¿Cuándo fue que vio usted la obra de él que se llama *La Masacre de Ponce*? ¿Y usted que considera que sí esa es una obra importante de él?

[00:01:18.75] LORENZO HOMAR: Bueno, sí. Es una—claro, es una obra importante porque no es el tipo de la *Masacre de Ponce* que mucha gente ha—no mucha gente, pero vamos a decir para Puerto Rico, han hecho, como si fuera académicamente que no son tampoco buenas cosas académicas. Lo de él siempre tiene mucho carácter. Lo que pasa es que—por ejemplo, lo que llamó *El pegao*, ¿verdad? Eso es una xilografía original de—creo que es linóleo ese—de Carlos Raquel, fenómeno.

O sea, cuando no tiene—No es que yo sea prejuiciado en contra de un texto, ¿tú sabes? vamos a decir histórico, que diga algo. Pero sí, no lo puedes hacer, ¿comprendes? sencillamente como recitándolo, leyéndolo. Si no tiene, vamos, el corazón, si no es una cosa de adentro para afuera que tenga verdaderamente la expresión artística, pues, por bien que esté, no, no va. Y en algunas cosas le pasó así, pero muy poco a él.

Además de la *Masacre*—ay, yo no recuerdo cómo lo llamó él. Hay otra que también es una contienda, vamos a decir, política, pero es una cosa que ya no es como los grabados mexicanos.

[00:02:54.52] LUIS R. CANCEL: ¿Es como el Huracán del Norte, por ejemplo?

[00:02:57.07] LORENZO HOMAR: Pues el Huracán del Norte es un premio mexicano. ¿Comprende? Yo tenía—en esa competencia, yo tenía el Martín Peña, pescador, es un grabado así de grande. Y yo tenía *El sapo grande*.

Siqueiros me quería dar a mí un premio. Él estaba en el jurado. No, no—pero bueno, eso es otra cosa. Pero voy al caso de que ese grabado de Carlos Raquel, no necesariamente porque decía Huracán del Norte—tú sabes, pues es un premio puramente político de propaganda. Estaba bien grabado y todo, pero parece uno de tantos grabados mexicanos. Y los mexicanos tienen una tradición de grabadores. Pero Carlos Raquel era un artista puertorriqueño que es más original que la mayor parte de los—no estoy hablando de Tamayo o de Siqueiros o de esa gente, Orozco.

Eso hasta cierto punto ha cambiado en México. Por ejemplo, los dos Estrada, marido y mujer, que han sido premios nacionales, eso es otra cosa. Sin embargo, son pintores bien figurativos, pero hay un fuego más grande por dentro al expresarse. Y yo creo que si él no se

enferma, él hubiera sido, vamos, de los grandes.

Tufiño aflojó bastante. Pero Tufiño también tuvo sus problemas, porque los carteles de Tufiño, y—Goyita, no hay un mejor retrato en Puerto Rico. No se ha hecho un retrato mejor que Goyita. Esa es una cabeza extraordinaria. *La botella*. A él que le gustaba *La botella*. Imagínate, hacer una pintura sobre [rie] la barra llamado *La botella*. Y ahí ese fue el *home run*, [rie] ¿tú sabes? Y esa está en Ponce, en el Museo de Ponce. Ha hecho varias cosas estupendas, pero—

[00:05:16.88] LUIS R. CANCEL: ¿Y Meléndez Contreras?

[00:05:19.35] LORENZO HOMAR: Meléndez Contreras era un talentazo. Él vino de—yo no lo conocí a él antes de ir porque para esos años yo vivía en Estados Unidos, pero cuando estuvo en el Cincinnati Art Institute, él era discípulo de Joseph Albers, como te dije ahorita. Y cuando llegó a Puerto Rico y me enseñó algunas de sus pinturas, Martínó dijo: "Aquí hay uno de—vamos, este va en camino". Él tuvo muchos problemas. Su mujer era muy, muy, muy religiosa, pero extremo evangélica. Le causó a él unos problemas tremendos. Llegó él a esconder la canequita, porque ella no lo podía ver ni tan siquiera tomarse una cerveza.

Bueno, le pasó a Rosa. Yo estaba comiendo en casa de Rosa, que él ya tenía a Inesita, el nombre más distinguido en su pintura. Y él sirvió a Dorothy, a mí, y a él una cerveza. Ya se levantó de la mesa y se fue y no volvió más. Esas cosas yo no debía estar contándolo, pero esas son cosas de la vida. Es como lo que se escribe ahora de Modigliani. La misma biografía de la hija de Modigliani le da unos cantazos. Es terrible, pero ella ya está diciendo cosas que eran verdad. Ella, por ejemplo, en su biografía dice que si él se hubiera casado con Hébuterne—vivía con ella—vamos, la hija que cita, pues es de Modigliani. Pero ella dice que si él se hubiera casado con ella, ella no se suicida, porque era una francesa de origen católico, muy católico y esa clase de cosas.

[00:07:26.82] LUIS R. CANCEL: Quería hacerte una pregunta. El próximo año se cumple el centenario de la guerra hispanoamericana. ¿Qué—¿Tiene eso algún significado para usted?

[00:07:42.49] LORENZO HOMAR: [Rie.] Cinco siglos. Cuatro siglos. ¿Cómo no? Lo que pasa, verdad, es que estamos en un momento de la historia que nunca se ha contado correctamente. ¿Comprende? Porque lo que ya se ve es que los puertorriqueños estaban desesperados porque los americanos entraran a Puerto Rico porque iban a ser norteamericanos en vez de puertorriqueños. Y esas cosas no es como Cuba. Cuba hizo su revolución y la ganó. Y fundó un país. No es un continente, Cuba. Y desarrolló una gente de su propia conciencia. Y eso en Puerto Rico está muy débil. No, no, casi no existe. Los nacionalistas. Y ahora, ahora esto—bueno, hasta Lolita renunció el otro día del partido.

¿Sabe? Es un mejunje de historia completamente desvirtuada, la de Puerto Rico, pero que se—Mi papá, los padres de él, lo mandaron de Mallorca a Puerto Rico porque no querían que sirviera de carnada [rie] al Rey de España y a las Quintas de África. Pero en Puerto Rico pudo ser parte del ejército español cuando [rie]—estaba en el Morro listo para tirar tiros, ¿tú sabes? Pero claro, no, no—vamos, no es lo mismo. Él ya se consideraba puertorriqueño. Era poco tiempo, pero él, mi padre, se consideró. Mi padre no hablaba como un español tampoco. Él se consideraba puertorriqueño.

Y lo que ocurre con gente que no son nativos de Puerto Rico, a veces hacen muy buenas críticas y el puertorriqueño no siempre está dispuesto a aceptarlas. Porque yo no me puedo sentir español. Además, yo nunca me sentí español porque los mallorquines son catalanes, que ni los—los catalanes no son españoles. ¿Tú entiendes? Y esas cosas, pues, ya traen una especie de—vamos, de lógica en qué es lo que está pasando y se siente. Pero el complejo de inferioridad del puertorriqueño es el que lo hace pelear. "No, ¿cómo me va a decir a mí que nosotros no somos—no hemos sabido bregar con nuestro destino? Y eso si somos una colonia". Bueno, eso no se puede negar.

Pero el aniversario del asalto de los—eso es para condenar, no. Ojalá esa medalla que yo hice—Kike no la ha visto—ojalá esa medalla se pudiera exponer a—bueno, yo la expongo. Si tengo—bueno, por lo menos en la galería la expongo. Porque después de todo es una protesta sobre el quinto centenario. Bueno, que sea el quinto centenario la colonia española. O que sea la invasión americana que nunca dejó de ser una invasión y de tratar a Puerto Rico como una democracia. Pues sí.

Pero mira—deja que venga. ¿Qué se hace contra eso? Casi nada. No. Los artistas no. Y hasta

cierto punto, pues es una pena. Porque cuando hay épocas, aniversarios, lo que sea, debe el artista expresar algo. Yo sé que bien o mal yo lo he hecho en casi todo. Por años y años eso es lo más que hacía. Pero llega un momento que no puede ser. En un momento dices: "Bueno, ¿cuándo va a pasar algo? ¿Qué es lo que va a pasar?" Ahora, cuando tú ves lo que puede pasar, por ejemplo, en Puerto Rico, que los independentistas, nosotros, solamente podemos sacar 1.2 en las elecciones—¿sabes? Entonces todas esas manifestaciones en Nueva York de 1 millón de personas, ¿qué es eso? Eso es una pachanga. A mí me dijeron que Romero en Nueva York—él movió como, que se yo, unos cuantos miles de gente, como si fueran comprados para hacer ruido y aunque sea ordenado y en la marcha. Pero ya eso no—para mí no tiene—no pesa, ¿tu sabes? No llega.

Fíjate, aunque no tiene que ver nada con la política, pero nosotros hicimos unos murales en losa en la piscina olímpica. Eso está derrumbado. Primero, el día que Luisito Muñoz me llamó a mí por teléfono, me dijo: "Están derrumbando los murales de ustedes en la piscina". Yo fui para allá y ya habían tres en escombros. Bueno, eso fue—y el ingeniero se me acercó y me dijo a mí—yo soy autor de dos de ellos. Myrna Baez no estaba entonces en la isla, pero Martínó estaba. Y se quedaron entonces—quedó uno de él y uno mío.

Y, ay, y claro, la construcción de tumbar, porque lo que querían era—y lo hicieron, para los Panamericanos, pueden meter 8,000 personas más. Entonces, toda la fachada del frente, eso lo echaron abajo para hacer una nueva, y el espacio. Que yo le decía al ingeniero, yo le decía: "Eso no había que hacerlo".

Hubieran hecho como Gaudí. Unos postes en una columna y seguir entonces con las gradas. De ahí para arriba. Y dejar que se podían alumbrar de noche. Se veía muy lindo de noche en Loza [ph]. Pues, eso—ahí no había ninguna clase de respeto a la cultura, en Puerto Rico. Pero yo no quiero saber de—a mí no me consiguen para mural aunque me paguen medio millón de pesos. Sabe que va a desaparecer en algún momento.

Pero volviendo al aniversario de la invasión, pues—habrán gritos y habrá ruidos y todo eso, ¿pero qué queda escrito? ¿O qué queda en gráfica? Por ejemplo. Si algo será muy poco. Yo no lo digo pesemísticamente. Yo voy a tratar de poner la medalla a ver si la medalla, porque lo que hizo Andreu fue esconderla. Él no quería—el hermano es [rie] Presidente de la Corte Suprema, ¿tú sabes? El que él fuera él y Efraín Archilla, es el de la estación de radio en Humacao. Es una buena estación de radio.

Y ellos son numismáticos. Y Andreu también. Y él fue uno de los que le dijo a Chilo [ph], pero chico, ahí está el diseño ahí está, ¿cómo vamos para atrás nosotros? Y entonces, fue que Chinlo [ph] aceptó, pero entonces lo escondió. Y después se hizo—porque la vendió muy bien, entonces hizo una edición extra de la de bronce. Una edición grande y son un montón de chavos.

Pues esa gente son coleccionistas. Y en Puerto Rico, los trata—el San Juan, por ejemplo, trata a esta gente con un respeto tremendo. ¿Qué respeto? Ni respeto—yo. Compran la obra porque creen que van a poder vender más tarde por mucho más dinero. Pero no hay valor patriótico ninguno, en el sentido. Porque si lo hubiera, habría más obra en Puerto Rico basada en su historia, pero no necesaria sencillamente por hacerle obra política.

Los franceses hicieron un—Daumier, por ejemplo, fue hasta preso. Y siguió haciendo sus cosas. Bueno—

[00:16:58.01] LUIS R. CANCEL: ¿Qué opinas de que la mitad de la población puertorriqueña se encuentra en los Estados Unidos?

[00:17:05.77] LORENZO HOMAR: Bueno, eso es trágico, ¿tú sabes? Eso es una tragedia, verdad. ¿Por qué? Es verdaderamente buscando una mejor vida que no la encuentran en su propio país. Puerto Rico es una isla preciosa. Todo eso lo tienen, pero el ambiente, estamos hablando de una población, ¿verdad? que no son necesariamente amantes del arte, pero por dentro llevan una pena terrible.

Eso es una cosa verdaderamente triste. Pero—yo estoy aquí, pero para mí, para mi trabajo, hubiera sido mejor que me hubiera quedado en los Estados Unidos. Porque pertenecía al grupo del Museo de Brooklyn y había una atención mayor.

Y después de todo, lo que yo hacía, eventualmente, es de Puerto Rico. Cuando yo hice la exposición—cuando yo doné la colección a Princeton, ¿por qué lo hice? Bueno, era gráfica.

Aquí están los mismos grabados llenos de hongos y esas cosas y serigrafía. Y en Princeton está tratado, bueno, como joya. Te sientas allí y te traen lo que quieras ver. Porque yo he hablado con estudiantes puertorriqueños en Princeton, que así fue donde conocieron la cosa.

Pues alguien fue—no voy a decir el nombre esta vez, pero alguien fue a ver a la Universidad Puerto Rico y dijo: "Hay que prevenirle a Homar que done esa colección a la Universidad de Princeton". Y la persona que yo conozco le dijo: "¿Y quién diablos eres tú? ¡Él es dueño de esa obra!" "Sí, pero eso pertenece a la patria". Y esta persona que se oponía—esa persona patriota, [rie]—en Puerto Rico hay más patrioteros que patriotas. Eso no se puede negar. Y si se niega, pues, uno no quiere aceptar lo malo, los defectos.

Pero hasta cierto punto—cuando hice la exposición—yo hice una exposición en el Museo de Brooklyn que me invitaron antes de venirme a Puerto Rico. Bueno, pues había un documento así de grande de estudiantes, compañeros míos, y de algunos de los artistas, incluyendo a Tamayo, sobre el puertorriqueño. Cosas muy bonitas.

Yo no pedí nada de eso. Bueno, pues eso está en récord. O sea, que cuando uno vive en situaciones que son difíciles para lo que uno hace, o que no existe—que no existe un interés, verdaderamente—pues entonces, el artista tiene que buscársela en otra parte. No puede emborracharse y ahogar penas así. Tiene que—eso siempre lo han hecho.

[00:20:37.58] LUIS R. CANCEL: Don Lorenzo, nos quedan como cinco minutos para grabar. Y siempre a mí me ha tocado profundamente una xilografía suya que la hizo en el 1957, que es como usted mirando retrospectivamente su vida, ¿no? Hasta el [19]50 o algo así. ¿Puede hablar un poquito sobre esa obra?

[00:21:05.53] LORENZO HOMAR: ¿Cuál es? ¿Cuál es esa?

[00:21:07.33] LUIS R. CANCEL: Usted está en su casa, está parado.

[00:21:10.03] LORENZO HOMAR: Ah. Sí. *1928, 1950*. Sí. Bueno, eso es cuando salí de Puerto Rico y regresé. Pues ahí lo tiene. Ahí eso como si fuera un mural, ¿verdad? Está el encuentro en Nueva York con la lucha obrera. Y yo estaba, entonces, buscando trabajo. Mi padre y yo íbamos a la fábricas de Long Island, ¿tú sabes? Y hacíamos fila.

Y, entonces, la fila era buscando trabajo y otra era de los trabajadores. Los que estaban buscando trabajo, llegaba el momento que decían: "No hay más. Hoy no hay más nada". Y se acabó y tú, pues—mientras tanto hacía frío y buscabas ladrillos.

Siempre en los cuadros revolucionarios franceses, siempre tiran ladrillos, los [rie]—bueno, los palestinos, pedradas. Y lo buscábamos porque los ladrillos—los desempleados siempre tenían una fogata. Pues tú echabas los ladrillos en la fogata y después los sacaba y te parabas encima los ladrillos y te calentaba los pies, chévere.

Y un día yo vi cuando el agente provocador está detrás del organizador de la unión y por fin le da con una manopla. Porque el sol—estaba saliendo el sol, y cogió el brillo la manopla. Y eso parecía un disparo de la mano del agente provocador. Y nada. Entonces, pues, el agente provocador sale corriendo y hay un cordón de policías adelante. Abren, la policía se abre. Aceptan al provocador. Entonces, de la línea de nosotros, un montón corrió detrás de eso y la policía cerró y a macanazo limpio.

Fueras tú uno de los que se coge al tipo lo ahorca, ¿verdad? Pero a palo limpio. Entonces, ahí está la parte del vodevil. Está la parte Coney Island. Esa es una trayectoria de todos esos años. En el retrato está Dorothy con la nena—cuando Susan era una nena—y Cartier, una parte del taller de los orfebres. Eso es una biografía. Es una cosa, digo, a mí me gusta, porque está hecho tratando de hacer una buena obra, plásticamente.

[00:24:05.03] LUIS R. CANCEL: ¿Tiene algún pensamiento o algún comentario que quiera hacer antes de que cerremos?

[00:24:11.48] LORENZO HOMAR: Caramba, no sé.

[00:24:14.78] LUIS R. CANCEL: ¿Algún tema que no hemos tocado?

[00:24:17.82] LORENZO HOMAR: Bueno, eso es difícil [rie] ahora, porque siempre hay temas

que uno no toca, pero no podemos empezar a meternos en eso ahora. Si hay algo que tú creas que debí haber advertido en alguna forma, pues dímelo. Algo de lo que hemos discutido o lo que te parezca, bien o mal. Mal, vamos a decir, para poder decir algo.

[00:24:47.67] LUIS R. CANCEL: Hoy estaba curioso. De todos los diferentes medios que usted ha dominado, ¿cuál has disfrutado?

[00:24:57.41] LORENZO HOMAR: Bueno, casi todo el mundo hoy en día empieza pintando al óleo. Y yo pintaba al óleo, igual que cualquier otro. Pero yo tenía una pasión desde que yo vi los frescos secos. Al principio yo no sabía que era un fresco seco, pero era un fresco seco porque no se pintaba sobre la tarea húmeda.

De Reginald Marsh, lo de Reginald Marsh, pues la calidad del fresco seco. Entonces, cuando yo conocí a Ben Shahn, él no quería saber del óleo. Él decía: "El óleo tiene unos brillos. A veces brilla aquí. Aquel solo brilla aquí. Y para que quede parejo, hay que barnizarlo con barniz de cera o con barniz de brillo". Esa clase de cosas.

Y yo empecé a pintar con caseína. Y todavía estaría pintando con caseína. La de la gatita en casa es caseína. Hay varias cosas ahí en caseína. La caseína no tiene brillo, pero tampoco es un mate seco como el del acrílico. Yo he llegado a manejar el acrílico que la gente se cree que es pintura al óleo o que es otra cosa. Y es porque al usar retardador, que uno tiene tiempo para pintar más, coge cierta calidad, que de lo contrario la calidad del acrílico no es agradable.

Entonces, por un tiempo, el *Le lo lai* mío es—primero es temple el huevo. Tú coges el huevo, rompes las cascaritas, le sacas el blanco, después coges la yema, te la pasas así de mano en mano, porque no se rompe así nada más. Entonces, la coges por el pellejo y la pinchas y echas la yema de huevo en un recipiente. Entonces, eso se mezcla con agua destilada. Al grado que tú veas, porque tú no puedes pintar con huevo muy, muy puro. Porque imagínate, si lavando un plato que tiene huevo frito y está pegado hay que rasparlo, ¿que será pintando? Pero todos los pintores flamencos de la historia pintaban al temple. Los Van Eyck son los que inventan la pintura al óleo.

Pero yo hice mucha acuarela, porque los bocetos que yo hacía—una de las cosas que yo apreciaba, el que yo corría motora y yo tenía motora, era que me paraba en sitio a hacer acuarelas con el arquitecto ese que fue amigo mío. Él era un gran acuarelista. Tenía un montón de acuarelas. Es muy buena práctica. Hay que hacerla rápida, pero eso tiene otra calidad. Pero entonces al pintar eso también aplica. Igual que el grabado, te obliga a ti a simplificar.

[00:27:59.25] LUIS R. CANCEL: ¿Un consejo que pudieras dar a algún artista joven puertorriqueño sería?

[00:28:07.61] LORENZO HOMAR: Bueno. Por desgracia es muy difícil que pongas la atención, ¿verdad? Pero a mí no me gusta el arte contemporáneo. El arte contemporáneo tiene más que ver con el crimen, con la droga, con la putrefacción que existe, que con plástica.

[En todo gran arte en la historia, siempre hubo belleza. Aunque fueran crucifixiones de Cristo y esa clase de cosas, hay belleza. Ahora no. Ahora parece que lo que hay que hacer es hacer una pintura podrida. Bueno, Mario Vargas Llosa ha hecho un artículo sobre la Bienal de Venecia y cosas que él vio en Londres. Una caja de plexiglás con carne podrida adentro y moscas volando. Entonces, otras cosas peor.

[00:29:01.68] LUIS R. CANCEL: ¿Y cuál sería el consejo suyo a la nueva generación?

[00:29:08.34] LORENZO HOMAR: Que cuando puedan se vayan a ver pintura, sea libros o lo que sea, de la gran pintura a través de los siglos y que no pongan atención a lo que se llama arte contemporáneo. La historia es bien clara. La industria nunca, verdaderamente, se preocupaba por los artistas. Si había un millonario, un rico multimillonario, de pronto se interesaba en pintura, compraba. Y sino, no. Pero el artista podía morir de hambre y no les interesaba.

Pero ahora el artista tiene que volverse, por ejemplo—vamos, usar la computadora. Al usar la computadora, entonces, ¿qué es lo que tiene que hacer el artista? Pues si este artista está trabajando para una compañía o corporación y necesitan la computadora, está bien.

Por primer lugar no podría conseguir el trabajo si no la sabe manejar, ¿verdad? Pero para depender de una máquina para hacer una bella arte, eso es una mala educación y es un absurdo. Porque todo lo que se necesita, unos lápices para dibujar, un poquito de pintura para pintar. Mientras menos aparatos necesite el artista para crear una obra, mejor está.

Y también la situación económica lo favorece. Porque la verdad es que todo ahora está tan caro. Uno no—en pintura, uno no puede—o en grabado, lo que sea—trabajar con los materiales malos. Uno tiene que usar materiales buenos. Materiales que son carísimos. Pero uno tiene que hacer eso. Pero el asunto es un asunto de la economía internacional.

[00:30:54.40] LUIS R. CANCEL: Bueno, don Lorenzo, muchas gracias.

[FIN DE PISTA AAA\_homar97\_10081\_m.]

[FIN DE ENTREVISTA.]