



ADOLFO WINTERNITZ

MEMORIAS
Y OTROS TEXTOS



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

MEMORIAS Y OTROS TEXTOS

ADOLFO C. WINTERNITZ

MEMORIAS

Y OTROS TEXTOS



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Memorias y otros textos

Adolfo C. Winternitz

© Adolfo C. Winternitz, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Las fotografías de este libro son todas parte del archivo de la familia Winternitz, excepto las fotografías de los vitrales y dibujos, que fueron realizadas por el mismo artista.

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2013

Tiraje: 600 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-08633

ISBN: 978-612-4146-43-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361300458

Impreso en Litho & Arte SAC

Jirón Iquique 046, Lima 5, Perú

Índice

Presentación	9
Introducción	15
MEMORIAS	17
Parte I	
El camino de mi existencia: ¿he soñado mi vida?	19
Parte II	
Evolución de mi vocación artística	127
Parte III	
Eros y Daimón	139
UNA VIDA EN IMÁGENES	143
Familia y amigos	145
Alumnos y la PUCP	164
Vitales y dibujos	171
EN TORNO AL ARTE	187
Proceso de integración artística	189
Los vitales en el presente y su importancia como expresión pictórica	201

Escuelas de arte hoy	211
Educación artística	265
Arte, educación y sociedad	271
Entrevista a Adolfo C. Winternitz (extracto)	275
ANEXOS	295
El arte sacro	297
El apostolado del arte integral (homenaje)	299
Un recuerdo personal y algunas consideraciones	301
Arte, diseño e industria	303
Biografía	307
Cronología de la Facultad de Arte	319

PRESENTACIÓN¹

Los antiguos egipcios atribuían al dios Thot la invención de la escritura. A él se debía también la existencia del lenguaje y de todas las palabras. Era además el escriba que registraba anotando en sus tablillas la vida de todo hombre, con todos sus actos, todos sus pensamientos, todas sus hazañas y todas sus flaquezas. Así, cuando un espíritu llegaba al mundo de los muertos, Thot medía en una justa balanza las obras acometidas en la vida que iba a ser juzgada por Osiris. Este dios también era el señor del tiempo, pues era el creador de los calendarios.

No es extraño que la escritura, el lenguaje, el tiempo y la muerte se hallen unidos en una sola figura. Porque la escritura está en la orilla opuesta de la aventura. Implica detener por un momento la vida para contarla y, gracias a este ejercicio, encontrarse con la iluminación del sentido que así irrumpe. La escritura confiere forma al tiempo, le ofrece un orden a sucesos que en principio parecen inconexos y permite, de tal suerte, que los avatares de nuestra existencia empiecen a cobrar un valor que nosotros mismos, quizás, no lográbamos entender.

Puesto que a fin de cuentas es un juicio sobre la propia vida, toda memoria puede leerse también como un alegato, como una esforzada defensa ante el juicio inapelable de la muerte vecina. No se debe confundir

¹ Texto del ex rector de la PUCP, Salomón Lerner Febres.

entonces la memoria con la biografía. A diferencia de esta última, su arquitectura se sostiene en la búsqueda de una revelación que brinde significado y justifique la vida de su autor; se trata casi de un proceso terapéutico aquel que se despliega a través del turbulento y no siempre placentero ejercicio de narrar. Por ello, escribir sobre el tiempo vivido a lo largo de los años es, a fin de cuentas, siempre un afán apremiante que se halla destinado a develar, mediante el consciente ejercicio del recuerdo, el porqué, el cómo, el para qué de nuestra propia existencia antes de que se cumpla el inevitable final. Así, en la memoria se ve con deslumbrante claridad ese combate eterno que se entabla entre la escritura y la muerte, ese deseo tan humano de quebrar y así vencer al olvido y de preservar, en busca de permanencia constante, la experiencia vivida cuidándola en la imaginación del futuro.

Toda memoria es una versión personalísima del tiempo y por ello en gran medida está definida por el arbitrio de su autor. Y de otro lado, sin embargo, ninguna memoria es enteramente personal. En efecto, brota de una raíz lírica del yo desde el cual se hace la narración pero va incorporando a ella, de modo inaparente, las texturas corales de los personajes que circundaron al autor a lo largo de su existencia. Por ello, como sostuvo W.G. Sebald, uno de los autores contemporáneos que más ha explorado la dimensión plural de la memoria, «recordamos y escribimos sobre nosotros mismos a través del recuerdo y de la escritura de otros». Así, las memorias de otros son de alguna manera también las nuestras o más precisamente contribuyen a perfilar las nuestras. En ellas escuchamos las voces ajenas pero también nutrimos nuestra propia voz, pues convertimos en propios los recuerdos de quienes nos rodearon y así nuestra vida se prolonga en paisajes y escenas distantes.

Todo lo anterior se aplica a las memorias del maestro Adolfo Winternitz. La lectura de sus memorias logra el milagro de trasladarnos a épocas diversas, a personas que con él vivieron, a tiempos vertiginosos, a momentos de incertidumbre y de violencia en algunos casos y de gran creatividad y enriquecimiento espiritual en otros.

La sorprendente vida de Winternitz comienza en tal vez la última época clásica que ha experimentado la humanidad: la Viena de entreguerras, hervidero de nuevas ideas en las artes y las ciencias pero también escenario de un tiempo terrible y de zozobra constante. La educación clásica que recibió gracias a los esfuerzos de su padre, un comerciante próspero, lo condujeron al cultivo de la música y al ejercicio de las artes plásticas, sin por ello descuidar el aprendizaje de varias lenguas. El niño retraído y contemplativo que entonces era Winternitz no permanecía indiferente ante la violencia de la rigurosa escuela vienesa y los rudos juegos de los púberes, hechos que no eran para él aceptables. La suya era un alma sensible, abierta a la experiencia de la belleza y que repudiaba de modo natural, diríamos, los nacionalismos y las consignas. Esto lo llevó a ser un decidido antifascista y, aunque sentía aversión por las armas, llegó a participar en cierto momento de la defensa de su patria ante la bárbara invasión hitleriana. Ya formado como artista plástico, viajó a Roma y, en aquella magnífica ciudad, atraído por la tenacidad con la que los sacerdotes y feligreses católicos se oponían a la inhumanidad del nazismo, se convirtió al catolicismo.

Su llegada al Perú con una familia ya constituida significó un poderoso punto de inflexión en su vida, y ello porque es justamente en nuestro país donde desarrolló plenamente sus dos grandes pasiones: la plástica y la enseñanza del arte. Ese extraño país que lo acogió en tiempos difíciles se convirtió así en su nueva patria. Con paciencia y no sin experimentar la incompreensión, fue construyendo una escuela para el arte que se convertiría luego en la reconocida Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Nuestra patria fue para él, conforme avanzaba en el tiempo, la tierra de sus grandes amistades y sus notables discípulos. Su propuesta de enseñanza era revolucionaria. Se enfocaba en el desarrollo de los fundamentos de las formas que permitieran al estudiante desarrollar su plástica personal. No estuvo Winternitz interesado en ser el fundador de escuelas o corrientes artísticas; más bien quería —y logró alcanzarlo— ser el maestro que ayudara al aprendiz a buscar y discernir su propio camino.

Este propósito que encierra la esencia de su magnetismo ha quedado como uno de los valores que distinguen hasta hoy a la Facultad de Arte de la PUCP. Sus discípulos son por ello diversos, quizás críticos, pero en el fondo unánimes en habitar esa pasión artística que se halla guiada por una permanente experimentación.

Además de la docencia, en su actividad como artista Winternitz destacó en el vitral, un arte que le permitió la incesante búsqueda por capturar los cotidianos cambios de la luz. Sus vitrales son, todos, umbrales que anuncian un evento que adviene y cuya magnificencia si bien no puede aún contemplarse, puede sí ser intuida mediante la matizada transparencia de formas en las cuales habita un proceso, el cual se halla animado por un futuro que es inminente. Se trata aquí de una de las expresiones del enigma que señaló Macrobio, ese cuya solución se encuentra en el escrutinio de la opacidad. Luces y formas aún irresueltas son, en dichas obras, las puertas que buscan vincular la experiencia terrenal con la celestial.

Esta sutileza de sus vitrales, bien comprendida, nos brinda la clave en la que Winternitz aloja la vinculación entre su ser artista y su ser maestro. En efecto, Winternitz comprendió el arte como una búsqueda personal permanente, siempre imperfecta, de aquello que está a punto de ocurrir o de revelarse. El arte expresa así sus límites, su agonía por decir lo que no se puede decir. El mensaje es que lo absoluto es inasible, una experiencia cuya fugacidad nos confiere gozo pero también melancolía porque nos lleva a la paradoja de añorar lo que nunca conocimos. Su pedagogía, finalmente, no señala cosa distinta: esfuerzo por enseñar a recorrer caminos propios que intentan aproximarse a lo inefable, que nos revelan nuestra humanidad y, con ella, al mismo tiempo y de modo inseparable, nuestra sed del infinito.

La religiosidad del arte de Winternitz no trata de infundir una verdad sino que nos inspira a su descubrimiento. Renuncia así a la tiranía de la alegoría en la que todo está dicho y comprendido y, por el contrario, reconoce la ineludible fragmentación de la experiencia. En sus vitrales nos hallamos, es verdad, ante imágenes rotas, pero de ellas surge la anunciación, el anhelo, la esperanza de una experiencia completa.

Su arte patentiza así la imposible búsqueda del absoluto con un lenguaje que se sabe defectuoso y quebrantado. Tal vez por este carácter problemático varias de sus obras fueron, en un principio, incomprendidas en el Perú e incluso fueron borradas, como él mismo lo lamenta en sus memorias. «Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos», dice el narrador del cuento borgiano *Funes el memorioso*. Curiosamente, el arte de Winternitz consistió en la búsqueda de la revelación a través de un material roto. Así, lo fragmentado se convertía en la vocación de un todo. Ahora bien, la escritura de la propia vida también consiste en recoger minuciosamente pedazos de experiencia para encontrar la forma plena de la existencia. En tal sentido, podemos decir entonces que Winternitz nos ofrece en estas páginas uno más de sus bellos y misteriosos vitrales.

La ejecución de estas memorias no habría sido posible sin el paciente trabajo de Perko Winternitz, el nieto del maestro que se dedicó a compilar el material que dictaba su abuelo. La temprana desaparición de este amigo y joven artista, melómano como su abuelo, dejó a nuestra universidad sin esa juvenil figura que siendo singular también era un reflejo vivo de nuestro querido profesor Adolfo Winternitz. Es justo dedicar la publicación de esta obra a la memoria de aquellos dos artistas que nos instruyeron y nos enriquecieron con su pasión.

Como muy pronto lo comprenderá quien lea estas memorias, su lectura no decepciona. Es un relato de aventuras, un retrato de la sociedad europea y peruana, es la historia de un niño retraído enfrentado a un mundo a la vez enriquecedor y terrible. Es también, finalmente, un único testamento sobre una visión del arte que Winternitz generosamente nos legó.

INTRODUCCIÓN

Desde hace unos meses estoy confinado a mi cama reponiéndome de una especie de septicemia que me puso al borde de la muerte. En esos momentos, todos mis pensamientos estaban dirigidos a una pregunta seria que me hacía: ¿había cumplido? ¿Podía prepararme serenamente para dejar este mundo?

Mientras me estoy recuperando en forma increíble de todo lo que se refiere a mis órganos vitales (cerebro, corazón, pulmones, hígado, etcétera), la enfermedad de los huesos que padezco sigue agravándose, y mi oncólogo me aconsejó ayer que no forzara mi resistencia intentando levantarme ni tratando de salir de la cama. Esto quiere decir que tengo que renunciar a mi labor artística. Por otra parte, ya he arreglado y ordenado todo para mi familia, inclusive he terminado el último encargo que tuve y que fue un vitral; no obstante, permanezco en el cargo de decano de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica por el expreso deseo del Consejo, que quiere que lo mantenga en forma vitalicia.

Creo, también, que cuando uno llega a una edad avanzada y ha tratado de cumplir con sus vocaciones, en mi caso la de artista y la de maestro, tiene el derecho de prepararse para la muerte.

Mis hijas, Clara y Elena, que me cuidan abnegada y amorosamente, y mis amigos, insisten en que escriba o, mejor dicho, dicte mis recuerdos;

y digo «recuerdos» porque «memorias» me parece demasiado pretencioso, al no tener yo la vena de poeta ni escritor.

De la suma de estos recuerdos saldrá algo que no pretende ser un «libro» en el sentido literario, sino un testimonio de mis vivencias. Estará dividido en tres partes: la primera parte se llamará «Camino de mi existencia: ¿he soñado mi vida?», y estará dedicada a la narración cronológica de los hechos más importantes de ella; la segunda parte se llamará «Evolución de mi vocación artística»; y la tercera parte llevará como nombre «Eros y Daimón».

MEMORIAS



PARTE I

EL CAMINO DE MI EXISTENCIA: ¿HE SOÑADO MI VIDA?

¿He soñado mi vida?

Me hago esta pregunta porque siempre he sentido que todo lo que me sucedía parecía estar dirigido por un Ser Supremo a quien yo, como creyente, llamo Dios o la Providencia. Si yo recuerdo ahora todos los acontecimientos difíciles que han pasado, veo cómo todos los verdaderos desastres fueron alejados de mí. Pienso en la guerra de 1914, con su crisis político-económica al caer la monarquía; en la época del fascismo y las penurias de la Segunda Guerra Mundial; y la guerra misma y las dificultades de la posguerra... a través de todo me sentí conducido como por una senda que bordeaba el abismo. Siento también que todos los logros que he alcanzado, tanto en mi quehacer artístico como en mi labor como maestro, no fueron alcanzados solamente por el ejercicio de mi voluntad, sino más bien por una obediencia a un llamado, y como si yo fuera movido como un peón en un tablero de ajedrez. Todos los grandes cambios en mi vida no los he decidido yo, más bien me he sentido llevado y traído por la Providencia. Lo único que siempre hice voluntariamente era obedecer y cumplir.

Si acaso fuese llamado lejos de esta vida antes de terminar este escrito, quiero apuntar aquí unos ejemplos de lo dicho: fue providencial cómo llegué a los quince años, sin bachillerato, a ser admitido en la Academia de Bellas Artes de Viena; fue providencial cómo llegué a Italia,

primero a Florencia y de ahí «trasladado» a Roma; también cómo fui «enviado» al Perú, a Chile, a Ecuador, a España, etcétera.

Nací en Viena un sábado 20 de octubre de 1906, cerca del centro de la ciudad. Apunto todos los detalles porque incluyo a continuación el horóscopo que me hizo con ellos, en 1929, un astrólogo vienés a quien nunca conocí, horóscopo que luego olvidé por completo y refundí entre mis papeles viejos, pero que, reencontrado hace poco, me dejó muy sorprendido por la exactitud de su descripción tanto de mi persona como de mi vida, que «preveía» entonces.

Horóscopo de Adolfo Winternitz

Usted tiene un temperamento compasivo, de sensibilidad artística, buen gusto e instintos depurados, reacciona intensamente a influencias externas, es dependiente de una cooperación amistosa de otras personas. Cuando busca el apoyo de los demás, su motivación, en buena parte, está en que le cuesta mucho tomar una decisión, aunque observadores superficiales podrían interpretar esto como falta de estabilidad en su carácter.

Su gran capacidad de comprender le hace apreciar las más diversas formas del pensamiento. Agudo observador, usted se concentra en las vivencias interiores. Por ambos talentos, la observación y la comprensión, puede usted identificar la realidad escondida detrás de las apariencias e interpretar su razón de ser, utilizando esto en su trabajo creativo e independiente.

También tiene usted el don de aprovechar las vibraciones superiores de las cosas cotidianas y basar el contenido de lo bello, en sí y por sí mismo, como medida y exigencia éticas en su actitud mental.

La atenuación de los impulsos mediante la reflexión y su dominio por el principio económico en el empleo de estos mismos impulsos, le traerán la reputación de ser egocéntrico y no se sentirá esto siempre en un sentido favorable, dando motivo, también, para ofensas, pleitos e insospechadas enemistades ocultas.

El campo de acción de estas posibilidades desagradables abarca las relaciones en general y el matrimonio en particular, como también su labor profesional —ya sea en relación subordinada o no—. Y su disposición personal, de influenciar y atraer sugestivamente a otros, la puede usted percibir y valorar como ayuda. Esto se da para —deseadamente— jugar siempre el rol dominante en el diseño de sus relaciones.

No debe quedar sin mencionar que con estas fricciones Ud. satisficará su necesidad emocional y saldrá ganando. La problemática repercute especialmente en el ámbito erótico y consiste en la discrepancia eterna entre el deseo impulsivo idealista y su consiguiente realización.

Su prolifera fantasía, que se quiere imponer frente a la vida, va a hacer sentir cada experiencia plena como no-experiencia, como desilusión dolorosa: este estado permanente de tensión, con reducida alegría de vida, también puede tener efectos nocivos para el cuerpo, y a lo menos envenenar su vida afectiva.

Las influencias del entorno familiar también estarán presentes.

La fina capacidad de reacción en lo espiritual permite suponer una naturaleza artística con una fuerte capacidad de tensión, la que lo capacita para la interpretación de vivencias espirituales, con especial comprensión de lo trascendente y el sufrimiento, sin por eso carecer de un fuerte componente sensual.

El horóscopo señala especialmente la acentuación de lo emocional y sentimental, digamos, como contenido mismo de su vida, y al pensamiento, voluntad e impulso de realización, en cuanto que una necesaria superioridad y fuerza creadora permiten dar forma a este contenido de su vida. Esto bien puede contribuir a lo artístico creativo y reproductivo, y a elevar la forma de vida a un nivel de espiritualidad y belleza.

Lo oculto, lo misterioso y lo sombrío (problema de la muerte) lo percibe Ud. como puntos de fuerte atracción, y es captado intuitivamente sin dificultad. También el pensar y el discernimiento son del todo intuitivos, creativos, pero dependientes de motivaciones externas; influenciados por simpatía y antipatía, así como de una vida ideal.

Su capacidad mental de sopesar objetivamente y equilibrar todo, le permite remediar lo unilateral de su pensamiento y llevarlo más allá de lo subjetivo.

Su vida familiar no se puede considerar muy feliz a causa de la atmósfera cargada de contradicciones y su actividad sin descanso, que perturban su vida profesional. Pero estas luchas, que hacen sentir su profesión como verdadera patria, y la eterna tensión que se disuelve y se hace tolerable, cuando se elevan a lo trascendente, sirven de puerta y piedra de toque a una necesidad de armonización y conocimiento espiritual, y desde ellos es que usted le da sentido a lo vivido y a su imperante necesidad, pudiendo emprender su camino con confianza, firmeza interior y seguridad visionaria.

El ambiente en que nació era el de una familia burguesa en la que reinaba la armonía, la disciplina y el amor mutuo. Mi padre, Gustav Wolfgang, de cuya vida he sabido siempre muy poco, venía de una familia de la frontera austro-checa. Nunca he sabido nada acerca de mi abuelo, quien murió cuando mi padre tenía apenas nueve años, por lo que muy pronto tuvo que empezar a trabajar y sacrificarse también para que mi tío Alfredo pudiera estudiar, recibirse de abogado y llegar luego a tener un alto puesto en el Ministerio de Finanzas. Lo único que sé de mi padre es que de joven trabajó en la agencia de viajes Cook, pasando así una temporada en Egipto. Mi abuela paterna llegó a alcanzar una edad muy avanzada. Para entonces, mi padre la había instalado en un sanatorio en los baños termales de Baden, cerca de Viena.

Mi madre, Clara Zerline Wurmser, era de Mannheim, Alemania, y era, supongo, descendiente del general Wurmser¹, quien combatió

¹ Dagobert Sigismund Wurmser (1724-1797), general austríaco nacido en Estrasburgo. En 1784 comandó un ejército en el Alto Rin y venció a los franceses en diferentes batallas. Destituido en 1793 y restituido en 1795, los venció en Mannheim. A fines de 1796 se le encargó el ejército en Italia. Defendió Mantua, obligando a Napoleón a retirarse, pero problemas de logística lo obligaron a atrincherarse en Mantua, donde pudo subsistir durante nueve meses. La falta de medicinas y alimentos lo obligaron a entregarle la ciudad a Napoleón.

contra Napoleón y finalmente tuvo que entregarle las llaves de la ciudad de Mantua. No sé cuándo la familia Wurmser se instaló en Viena, donde mi abuelo tenía una fábrica de bastones. A él y a mi abuela materna los recuerdo muy bien, a pesar de que él murió cuando yo tenía aproximadamente siete u ocho años. Recuerdo las visitas obligatorias, quincenales, a la casa de los abuelos, donde se reunía toda la familia. Yo ya desde niño, solitario y tímido, odiaba esas reuniones con los primos, quienes se dedicaban a veces a juegos rudos y al fútbol y con los que no tenía ningún contacto. Recuerdo que cada vez que se acercaba la hora de salida para estas visitas, yo me escondía en un rincón llorando, gritando que no quería acompañar a mi madre y hermana, y cuando llegábamos a la casa de los abuelos, me escondía en el escritorio y me dedicaba a soñar y a dibujar. Lo único grato de estas visitas era el trayecto en el coche tirado por dos caballos, que me encantaba, y para mí era una gloria cuando me permitían sentarme en el pescante junto al cochero y, por momentos, guiar los caballos con las bridas. En el retorno, ya a oscuras, me fascinaba el juego de las luces y el ritmo del trote de los caballos. Todo esto fomentaba mi fantasía y mi imaginación. Una vez en cama, imitaba con pequeños golpes sobre mis piernas el ritmo de la marcha de los caballos.

Mi admiración por los animales se refleja en mis dibujos infantiles, en los que el caballo era sido mi «personaje» preferido. Mi hermana Gertrude, cuatro años mayor que yo, me dijo, cuando ya éramos adultos, que yo era un niño insoportable, llorón, sumamente delicado y enfermizo. Mi padre era muy autoritario, disciplinado y trabajador. Desde que tengo memoria él fue administrador del periódico *Die Kronenzeitung*, el cual, por su habilidad organizativa, llegó a ser el más leído en Austria. Con el tiempo llegó a ser copropietario de este diario. Entonces nos mudamos a departamentos más lujosos.

La vida transcurría como en todas las familias burguesas acomodadas. De acuerdo a la usanza de la Viena de la época se contrató a una *madame*, que no solo era maestra de francés, sino que se ocupaba de la educación de los niños, de los paseos y del tiempo libre. Esta institutriz llegó a la casa

cuando yo tenía tres o cuatro años, y por esta razón aprendí el francés antes que el alemán, porque con ella y con mi hermana solo hablábamos este idioma, y hasta ahora hablo el francés sin acento extranjero. Leo mucho en este idioma, pero no sé nada de ortografía ni de gramática.

El día transcurría de una manera muy sistemática gracias a la mente ordenada de mi padre. En primer lugar, se insistía en una rigurosa puntualidad y se eliminaba toda distracción, excepto en las horas de juego; me refiero a la época preescolar (entonces no existía el nido ni el *kindergarten*; a los seis años comenzaba la instrucción primaria).

Cursé los seis años de primaria en un colegio luterano muy severo y luego seguí la secundaria en lo que en Europa se conoce con el nombre de *Gymnasium*, donde se aprendía latín y griego y se terminaba con el bachillerato después de ocho años de estudios. Tengo que confesar que no solo era un pésimo alumno, sino que odiaba el colegio desde el primer día. Y no es que no me interesaran los estudios, sino que sufría por el ambiente que me rodeaba, que era tan diferente al de mi casa y, sobre todo, a lo que mi madre proyectaba. Ella era la bondad misma.

En la intimidad del hogar nuestra vida transcurría como con el ritmo de una buena música y no de una marcha militar, pero con severidad y puntualidad, lo que recuerdo ahora con gratitud. Nuestro día se desarrollaba de la siguiente manera: al retornar del colegio, la familia se reunía para almorzar. Luego de un descanso, yo debía hacer mis tareas; después salía a pasear con la institutriz, lo que significaba hablar francés y, a partir de los seis años, practicar el violín. A las diez de la noche se apagaban las luces. Estaba estrictamente prohibido leer novelas durante la semana, y tengo que confesar que agradezco esta severidad de mi padre, porque me ha ayudado durante toda la vida a no distraerme de mi trabajo. Hasta hoy no soy capaz de leer durante la semana una novela. Esta educación que recibí de mi padre sigue viva en mí, de manera que cuando estoy solo en mi taller sin un trabajo fijo, me dedico a meditar sobre futuras obras o simplemente no hago nada, esperando pacientemente nuevas motivaciones y claridades. Todo esto me ha ayudado para poder entregarme, cuando es necesario, a muchos trabajos diferentes simultáneamente.

Recuerdo que los veranos de mi infancia los pasábamos en una casa que un amigo de mi padre le prestaba en Atzgersdorf, cerca de Viena. Esta casa tenía tres jardines. El primero, delante de la casa misma, con plantas y árboles decorativos. El segundo tenía árboles frutales, y el tercero, la huerta donde se cultivaban las legumbres, hortalizas y verduras. Para llegar a este se pasaba por un puentecito de madera sobre el riachuelo llamado *Krötenbach*, es decir «riachuelo de las ranas». Durante estos meses de verano, apartándome de los demás, gozaba de una magnífica soledad en la que podía olvidarme de la frustración que me producían los estudios y las odiosas caras de mis compañeros de colegio y de mis maestros. Pasaba las horas observando las ranas y los sapos y escuchando su concierto al atardecer. En este solitario jardín se despertaron fantasías que se transformaban en juegos. Mis piernas y mis pies se convertían en caballos, y mi cuerpo en un coche y su cochero en movimiento por los senderos del parque; o bien, yo me transformaba en personajes de mis lecturas preferidas: caballeros de la Edad Media, del Rey Arturo o del Santo Grial.

Recuerdo también que en las tardes lluviosas entraba a hurtadillas al salón de juegos a ver a mi padre que jugaba durante largas horas a los naipes con su hermano, envuelto en una nube de humo de cigarro.

Mi padre era un hombre de una visión muy clara sobre las posibilidades y vocaciones de sus hijos. Él mismo era totalmente negado a todo lo referente a las artes plásticas o música. Se dedicaba únicamente a la literatura, a la historia y a la geografía. Pero, a pesar de eso, nos llevaba a mi hermana y a mí a los museos de arte y nos acompañaba a los conciertos, a veces incluso de músicos modernos, como Mahler, Bruckner, etcétera. Además era, como todos los empresarios de esa época, librepensador, y durante un tiempo fue masón. Pero esto no le impedía llevar a toda la familia los domingos a los servicios religiosos de la Iglesia Luterana, a la que pertenecíamos entonces. El acercamiento al arte, a la música y a la religión desarrolló en mí las vocaciones para las artes plásticas, la música y el interés por los relatos de las Sagradas Escrituras. Estos tres factores han tenido, como se verá más adelante,

una gran importancia en toda mi vida. El dibujo y la pintura, claro está, tenían sus raíces desde mucho antes; por ejemplo, mi padre conservó unas hojas con dibujos ejecutados a los cuatro años de edad. Cuando ya había superado las primeras dificultades técnicas del estudio del violín, nació mi vocación de intérprete más que de compositor.

La lectura de textos bíblicos que yo seguramente no entendía mucho, teológicamente hablando, me entusiasmó por su fuerza literaria, a veces lírica, y creo que ya en esa época se formó en mí una gran atracción por una vida dependiente de Dios, por un lado; y, por otro lado, por una vida cristiana.

Recuerdo que más o menos a los diez o doce años, estando de vacaciones con mis padres en unos baños termales, me escabullía por las tardes a una iglesia católica del lugar para asistir, sin comprender naturalmente ni una sola palabra, al rezo del rosario y a la bendición del Santísimo. Me cautivaba la atmósfera piadosa del murmullo continuado que respondía a la voz del sacerdote, y me encantaba el olor del incienso y los movimientos litúrgicos acompañados por la música sacra del órgano. Todo me envolvía como un sueño de misterio e, inconscientemente, me atraía lo místico. Veremos cómo, luego de una vida espiritual un poco tortuosa, esos primeros sentimientos me llevaron a abrazar el catolicismo y también a dedicarme al arte sacro.

Viena vivía aparentemente una vida pacífica y armoniosa hasta el año 1914, pero detrás de esta apariencia ya se preparaba un necesario cambio contra la corrupción y frivolidad que reinaba en el gobierno, en los ministerios y, sobre todo, en las capas de la aristocracia decadente. Y entonces vino el atentado contra Fernando de Austria en Sarajevo y se desencadenó la Primera Guerra Mundial.

Recuerdo que ese año, estando enfermo con tifoidea, oía desde mi cama los cantos jubilosos de los primeros soldados que marchaban al frente prometiendo volver pronto victoriosos. Pero, como se sabe, esta guerra se prolongó por cuatro años con todas sus penurias, entre ellas la devaluación del dinero austriaco; y, mucha gente patriota, como mi padre, perdió todos

sus ahorros por haber contribuido con bonos estatales para la guerra. Yo no sé cómo hizo mi padre para salvarnos de un desastre, lo único que recuerdo es que tuvo que vender sus caballos y que el poco pan que se conseguía tenía un sabor amargo y repugnante, pues era fabricado de maíz y aserrín; además, mi padre había comprado una cabra para que no nos faltara leche en casa. Felizmente, vivíamos en un lugar que tenía un gran patio destinado originalmente para los coches y que se usó como corral.

Desde 1916 estaba prohibido hablar francés en la calle y nuestra institutriz nos dejó, no presionada por la fuerza, pues era suiza, de Neuchâtel, donde se habla el mejor francés de la Confederación Helvética, sino porque la restricción económica no nos permitía mantenerla. Pero sí continuamos con nuestras clases de música: yo, de violín; y de piano, mi hermana. Ella tenía bastante talento y estudiaba hasta cinco horas al día. Pero la suya no fue una vocación profunda, de manera que al casarse abandonó el piano.

No había suficiente carbón en casa para la calefacción de un departamento tan grande como el nuestro, que tenía ocho habitaciones, y había restricción de luz eléctrica. Así, recuerdo que en los últimos años de la guerra yo, ya estudiando en el *Gymnasium*, tenía que refugiarme en las habitaciones más apartadas de la casa para huir de la práctica de piano de mi hermana, lo que me obligaba a sentarme para escribir mis tareas escolares, con mi abrigo puesto, a la luz de unas velas. Tenía entonces diez años y odiaba esta escuela más que nada en el mundo. En primer lugar, por la calidad de mis compañeros de estudio, la mayoría de clase media baja y de costumbres rudas que chocaban mucho con mi ser tímido y retraído. En segundo lugar, por la mala calidad de los profesores. Muchos de ellos eran refugiados polacos que no hablaban bien el alemán, pero tenían que reemplazar a nuestros maestros que estaban en el frente de guerra. Los estudios, sobre todo los de latín, se me hacían odiosos; puede ser por la manera de actuar del profesor, que era también el director del plantel. No hay que olvidar que los colegios de esa época eran muy distintos a los que hoy conocemos: los profesores, muy autoritarios,

se las daban de pequeños dioses en el Olimpo y a nosotros, los alumnos, nos trataban como a pequeños seres que debíamos ser obedientes. Este clima me llevó a ser un pésimo alumno, que en lugar de hacer sus tareas se dedicaba a dibujar y a escribir unos *lieder* o «canciones», muchas veces sobre poesías propias, seguramente muy pueriles, pero con temas mucho más adultos de lo que correspondía a mi edad. Las tareas las copiaba por la mañana, antes de entrar al salón, de algún compañero. Pero lo que no podía ocultar era mi pésima preparación cuando se trataba de exámenes escritos en clase.

El último año que pasé en el colegio fue el tercero. Mis notas eran terriblemente bajas y lo peor del caso era que había que devolver los exámenes firmados. Al comienzo le pedía a mi madre que los firmara rápidamente en la penumbra del amanecer, pero luego me exigían la firma del padre. Recuerdo aún hoy con terror la angustia y el miedo que casi me llevaron a falsificar la firma de mi padre. Él, con su visión clara de la vida, me llamó aparte y me dijo con toda severidad y serenidad que me sacaría del colegio y que me proporcionaría un profesor, y que tenía que prometerle estudiar con seriedad para los exámenes obligatorios y así cumplir con la ley austriaca que obliga a estudiar hasta los quince años.

Estos estudios en casa con un profesor de mediana edad, hombre jubilado, me gustaron. Sobre todo el griego me entusiasmó, me convertí en buen alumno y pasé muy bien esos dos exámenes en el colegio. Desgraciadamente mi padre, que como dije era negado a todo arte, mal aconsejado por sus amigos, me puso a trabajar en las horas libres en el taller de un pintor muy conocido, un retratista muy laureado, donde lamentablemente aprendí a copiar muy fielmente los modelos, pero no se daba ninguna importancia a la creatividad de los alumnos. Terminada esta etapa de mi vida intervino por primera vez lo que yo ahora, mirando hacia atrás, llamo la Providencia.

En las vacaciones de verano, después del último examen del colegio, estábamos como todos los años, desde julio hasta setiembre, en los Alpes. Esa vez, en julio de 1921, estuvimos en el Tirol, en Mayrhofen, Zillertal,

un pueblo encantador donde termina el famoso tren de trocha angosta que sale de Innsbruck y donde habíamos alquilado, mis padres y yo (mi hermana ya se había casado), el segundo piso de la casa de un campesino. En los bajos vivía un señor con el cual no teníamos mayor contacto. Yo salía todos los días, mañana y tarde, con mi caballete de campo, mis pinturas al óleo y mis telas para pintar paisajes. Al regresar, muchas veces el inquilino de los bajos miraba lo que yo había pintado y me decía muy secamente: «muy bien». Pero en una ocasión se acercó a mi padre y le dijo: «¿Por qué no envía usted a su hijo a la Academia de Bellas Artes de Viena? Él tiene mucho talento». Parece que yo a esta edad ya tenía un aspecto más adulto que los quince años que cumpliría en octubre. A esto mi padre le respondió: «Pero todavía no tiene quince años y no ha terminado los estudios del *Gymnasium*, ni el bachillerato como para entrar en una escuela superior como es la academia». Sonriente, este señor le respondió: «¡No importa! Que su hijo se presente a los exámenes de ingreso. Yo soy el rector». Era el escultor y profesor Müllner², quien ese año estaba en conversaciones con el alcalde de Mayrhofen para hacer un monumento a los caídos de la Primera Guerra Mundial. Así, la Providencia «decidió» por mí: seguí la vocación de pintor y dejé de lado la de violinista. Me presenté, pues, a la inscripción a principios de octubre con mis dibujos, y felizmente también con algunas composiciones pintadas fuera del taller de mi primer maestro. Éramos ochocientos postulantes, de los cuales se escogerían ochenta para el examen de ingreso y finalmente fui admitido con 45 colegas. Aquí intervino por segunda vez la Providencia: se acababa de nombrar (cosa nunca vista en la historia de la Academia de Arte) a un profesor de solo 36 años de edad, el profesor Sterrer³, quien sería mi maestro.

² Josef Müllner (1879-1968), escultor austriaco, trabajó el monumento a Karl Lueger y el busto de Hitler en el aula de la Academia en Viena.

³ Karl Sterrer (1885-1972), pintor, retratista y grabador austríaco; hijo del escultor Carl Sterrer (1844-1918). Fuertemente influenciado por el Secesionismo de Múnich (A. Egger-Lienz, A. Feuerbach). Desde 1921, fue profesor en la Academia de Bellas Artes de Viena, y rector entre 1937 y 1938. Fue Gran Premio Estatal Austríaco en 1953.

Hasta entonces, la metodología había sido sumamente inoperante, anticuada y academicista: estudios de dibujo y pintura de la cabeza, del desnudo al tamaño natural, pero estudios inservibles para desarrollar la creatividad. El plan de estudios abarcaba cuatro años de trabajo que los alumnos hacían en común, y cuatro años más de maestría, donde el alumno trabajaba solo en un taller bajo la tutoría de un maestro de su elección, siempre que este lo aceptara. Con la admisión de Sterrer cambió totalmente, para nuestra promoción, la manera de enfocar los estudios artísticos.

Para comprender este cambio tendría que intentar hacer conocer el carácter de este joven profesor. En primer lugar, él buscaba orientarnos hacia la creatividad y a entender lo que era la vida de un verdadero artista. A él mismo, reconocido pintor y sobre todo excelente dibujante, le preocupaba más la forma plástica, en su máxima expresión y pureza, que la expresión pictórica. Pero en primer lugar era «filósofo».

Viena era en esa época un poco provinciana, sobre todo en lo que se refiere a las artes plásticas. Siempre fue la ciudad de la música y de las nuevas tendencias musicales. Los grandes músicos de esos años eran Mahler, Schönberg, Webern, etcétera, los mismos que conformaban la «Nueva Escuela de Viena». Los nuevos afanes que brotaban en el mundo, sobre todo en París, eran algo ajeno a la vida cultural vienesa. Así, por ejemplo, todo lo que en París ya era conocido y común, como el arte cubista, futurista y abstracto, era casi desconocido en mi época de estudiante en Viena. Gracias a Sterrer oíamos algo sobre estas tendencias. Pero lo que yo más admiraba en él —y aún admiro— era su pensamiento filosófico; me refiero a una «filosofía» de los artistas, y no a la filosofía de los filósofos. Él nos leía las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, las palabras de Chuang Tzu y otros sabios chinos, y desde el primer momento impuso una metodología que seguramente, en esa época, o quizás en muchas escuelas de arte hasta hoy, es desconocida y revolucionaria, porque por un lado dividía el aprendizaje en cuatro elementos fundamentales, y por otro lo enseñaba en forma cronológica, en el orden en el que la humanidad

lo ha desarrollado durante los milenios; es decir, desde las Cuevas de Altamira (desde la línea) hasta la forma plástica (la perspectiva, el claroscuro y el color). Nos abrió la puerta a un mundo desconocido y nos hizo entender la manera de vivir para que la vocación y la creatividad, que están latentes en todo hombre, pudiesen desarrollarse. Este aprendizaje se me quedó profundamente grabado. Al principio no podía comprender la lógica de esta manera de enseñar, deformado como estaba por las enseñanzas del taller del retratista, y temía durante todo el primer año que se me expulsara. Además, era el más joven entre mis compañeros y muy tímido; me sentía incómodo porque mi plan de estudios era muy recargado. Por no tener el bachillerato, me exigieron aprobar en el primer año todos los cursos teóricos que normalmente se estudian en cuatro años: Anatomía Artística, Perspectiva, Química de los Colores, Física del Color, etcétera.

Sterrera era sumamente severo. A ello se añadía la manera muy particular como se entregaba a sus convicciones, pues las vivía a mil por mil.

Al comienzo de mis estudios Sterrer estaba imbuido en el socialismo y naturalmente tenía cierta desconfianza de un alumno que, como yo, provenía de la burguesía. Hoy yo le agradezco su severidad, porque me obligó a salir de este medio burgués y a dedicarme con toda mi alma al arte.

Al ser admitido a la Academia de Bellas Artes entendí que tenía que escoger una de mis vocaciones. A los quince años había avanzado tanto en el violín que ya tocaba el concierto de Mendelssohn, pero, obedeciendo a los consejos de Sterrer, dejé en violín y me dediqué únicamente al estudio del arte. El segundo paso que di, y esto por mi inexperiencia, fue dejar de asistir a las reuniones sociales en mi casa, y más aun, dejé de saludar en la calle a los amigos de mi familia, cosa que hoy me parece ridícula. El tercer paso fue el estar en la academia desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la tarde, sin almorzar en casa, para así no ser interrumpido en mi trabajo. Este modo de vivir lo he mantenido hasta el final de mis días.

El afán más grande de Sterrer era desarrollar la creatividad de cada uno de sus alumnos y llevar a cada uno hacia su propia personalidad,

además de enseñarnos todas las técnicas que nos podían ser útiles para expresarnos en nuestros futuros trabajos. Así aprendimos, al lado de la pintura al óleo, la acuarela y la témpera, el mosaico de piedra, la marquetería de madera, los elementos primordiales de la pintura mural y vitral, el aguafuerte y la restauración de cuadros antiguos. Recuerdo la inauguración de la exposición al final del primer año, donde todo estaba lleno de estudios y de composiciones. Arreglado como una verdadera exposición de museo y no como una muestra convencional de estudios académicos, por poco produce un escándalo y mucha gente, sobre todo los viejos profesores, lo llamaron «un circo».

Así pasaron los primero cuatro años, en los que yo no brillaba como alumno excepcional porque me era difícil trabajar y concentrarme rodeado de otras personas. Mi pobre padre seguramente sufría mucho, porque sus amigos, algunos de ellos aficionados a la pintura, criticaban la enseñanza de Sterrer y él nunca vio un solo cuadro mío realmente terminado, porque lo que hacíamos en clase era «estudiar», y creo que una frase que digo a mis alumnos la oí por primera vez en esta época: «Ustedes no han venido acá para pintar cuadritos, sino para fracasar y conocer el medio para realizar un trabajo válido».

En el último de estos cuatro años en común, Sterrer intuía ya algo de la integración de las artes: nos habló del *Bauhaus*, y nos mandó a hacer ensayos con los alumnos del arquitecto Peter Behrens.

Terminados los primero cuatro años, mi padre me construyó un taller en los altos de las oficinas del periódico donde trabajaba él, porque en la academia faltaban locales.

Yo había escogido a Sterrer como tutor de mis años de maestría y él me admitió. Sus lecciones en lo respectivo a dedicar la vida completamente al arte, es decir, no poder vivir sin crear arte —o, como él decía: «pintar es una manera de vivir y quizás la única»—, fueron innumerables.

Recordaré aquí un episodio que también me acompaña siempre. Unas tres semanas o quince días antes de la última exposición de mi época estudiantil, llegó él a mi taller para aconsejarme sobre el cuadro que iba a presentar.

Era una composición relativamente pequeña, una figura delante de un piano, en claroscuro. Vio el cuadro y me dijo: «Sabe usted, lo más importante sería que usted hiciera un buen dibujo en bistro de la cabeza». Al parecer se percató de mi decepción y angustia. Entonces agregó: «Venga mañana a mi taller para que comprenda».

En la misma Academia de Bellas Artes los profesores tenían inmensos talleres, muy altos, para sus cuadros alegóricos. Sterrer tenía allí un cuadro con cinco desnudos de tamaño mayor que el natural, que él llamaba *Transfiguración*, y me dijo: «Vea este cuadro. Lo estoy pintando desde hace tres años, pero ayer me di cuenta de que la figura de abajo a la derecha no tiene la expresión que yo quería darle. Pero si cambio esta figura, tendré que cambiar todas, y mañana empiezo». Con esto me quería decir que no existe fecha para terminar y menos para presentar una obra. Esto lo tengo tan profundamente presente que nunca he pintado para una exposición, menos aun para una determinada fecha, sino que, cuando expongo, elijo de los cuadros que hay en mi taller el número necesario, de acuerdo a la sala.

Durante los ocho años que estudié y en los que me dedicaba realmente solo a mis tareas artísticas, no me descuidé de asistir a las manifestaciones culturales, que en Viena son muy numerosas.

Si bien dije antes que en lo referente a las artes plásticas Viena era algo provinciana y retrógrada, no lo era en lo que se refiere a la música, al teatro y la ópera. Mi hermana se había casado con el bajo de la Wiener Staatsoper, la Ópera Estatal de Viena, llamado Karl Norbert, y por esta razón yo tuve la suerte de «tener que» representar a la familia cada vez que mi cuñado cantaba. Como bajo, participaba en casi todas las óperas de Mozart. Era el famoso Doctor Bártolo en *El barbero de Sevilla* de Rossini, y el Mefistófeles en la ópera *Fausto* de Gounod, para nombrar algunas.

La era, que Gustav Mahler había iniciado como director de la Ópera de Viena, no terminó con la desaparición del compositor. Durante algún tiempo hubo grandes directores, como Franz Schalk, Richard Strauss, Clemens Krauss, entre otros, a cuyas funciones tuve la suerte de asistir. Por mi vocación musical, para mí no era una distracción asistir a la ópera

o a un concierto, sino más bien eran fuente de motivación para mi creación artística.

Recuerdo que, durante las vacaciones en los Baños Termales de Ischl, conocí a un grupo de jóvenes que eran alumnos o colaboradores de Gustav Mahler, o por lo menos pertenecían a un círculo revolucionario de la música, como George Szell, Rudolf Serkin y, como aficionados, los hijos del escritor Arthur Schnitzler.

En el teatro fue la época del auge de Max Reinhardt⁴, que presentaba desde piezas experimentales hasta maravillosas representaciones de Goldoni; y fue también la época del auge del cine expresionista y revolucionario de Eisenstein (*El acorazado Potemkin*). Lógicamente que nosotros, los jóvenes, éramos admiradores de Rusia y del comunismo. Esto me recuerda a una famosa frase del político Poincaré, que decía: «Si un hijo mío a los veinte años no es comunista, lo desheredo, y si a los treinta años todavía lo es, también lo desheredo».

Solo tuve tres amigos entre los 48 alumnos que formábamos el grupo y que trabajamos juntos, durante los primeros cuatro años, en la misma sala, y esto sobre todo por mi timidez y juventud. Pero esta amistad duró también después de concluir los ocho años, y se podría decir que duró hasta la muerte de cada uno de los tres.

El más cercano a mí durante los primeros cuatro años fue Hans Fronius⁵, tres años mayor que yo, quien llegó a ser más tarde uno de los más prestigiosos grabadores y pintores de Austria. Él ha ilustrado muchísimos libros, siendo el más importante su gran obra sobre Franz Kafka.

⁴ Max Reinhardt nació como Maximiliann Goldmann (1873-1943). Fue productor cinematográfico y director de teatro austríaco.

⁵ Hans Fronius (1903-1988) nació en Yugoslavia y se trasladó con su familia a Graz después de la Primera Guerra Mundial. De 1922 a 1928 estudió en la Academia de Bellas Artes de Viena. Su referente artístico fue Alfred Kubin. Fue profesor de arte en un colegio en Fürstenfeld, Styria, en 1931. Deja de trabajar durante la Segunda Guerra Mundial. Desde 1961 reside cerca de Viena en Perchtoldsdorf y sigue de profesor. Recién en 1963 se consideró pintor independiente. Su obra se caracteriza por su espontaneidad, poder narrativo y es descrita como «realismo expresivo». Como ilustrador publica 115 libros y carpetas.

Nos unía sobre todo nuestra curiosidad por lo sobrenatural y lo misterioso, la comprensión mutua y admiración por los mismos artistas. Además, gracias a la generosidad de mi padre, pudimos hacer viajes de estudio todos los años durante las vacaciones en la época de la academia. Como yo era muy joven —apenas tenía diecisiete años—, mi padre invitaba a Fronius para que me acompañara. Así conocí casi todas las capitales y ciudades importantes de Europa y sus museos.

La gran revelación para mí fue el primer viaje a Italia, dedicado solo a cuatro ciudades: Venecia, Padua, Florencia y Siena y sus alrededores. Viajes posteriores me llevaron por Francia, Alemania, Suiza, Dinamarca, hasta el punto más nórdico de Noruega, donde pude observar el sol de medianoche, fenómeno maravilloso.

Para todos estos viajes nos preparábamos profundamente, estudiando inclusive los planos de las ciudades con tanto detalle que, saliendo de la estación del ferrocarril, podíamos encontrar fácilmente el camino hasta donde estaba ubicado nuestro alojamiento.

De los primeros dos viajes a Italia y el otro a Holanda me viene el recuerdo de una enseñanza que me dio mi padre. Me dijo: «Puedes viajar tranquilo y sin temor. En todas las ciudades hay una cuenta bancaria para un caso de emergencia. Puedes gastar lo que te parezca necesario para excursiones, alimentos y hotel. Pero al regreso me traerás la cuenta de lo gastado». Me parece una enseñanza muy sabia. Por un lado, el hijo —yo tenía solo diecisiete años— se sentía seguro y nunca abandonado; por otro lado, aprendí a gastar solo lo indispensable, costumbre que he mantenido toda mi vida. La seriedad con la que viajábamos puede apreciarse en la forma como era ordenada nuestra jornada. Todas las mañanas y las primeras horas de la tarde estaban dedicadas a museos o iglesias. Al atardecer, nos abastecíamos con algo para merendar y una botella de *chianti* y hacíamos largos paseos a las campiñas. Al acostarnos hacíamos un control de nuestro «recuerdo», es decir, examinábamos para ver si recordábamos realmente cuadro por cuadro todo lo que habíamos visto en cada una de las salas visitadas.

Digo «recuerdo» porque para mí hay una gran diferencia entre recuerdo y memoria. El conocido novelista alemán Peter Bamm⁶ escribe en su libro *Eines Menschen Zeit* lo siguiente:

Felizmente el hombre tiene mala memoria. Se olvida de muchas cosas que aprendió en el colegio: nombres de reyes y batallas, pero tiene muy buen recuerdo. Recuerda la calle al atardecer en Italia donde caminaba un asno y recuerda el árbol a cuya sombra recibió el primer beso.

Yo lo he comprobado, porque tengo pésima memoria para las cifras, los nombres y, lo que es peor, tengo pésima ortografía en todos los idiomas que hablo, porque apenas leída una palabra me olvido cómo está escrita; sin embargo, tengo buen «recuerdo». Recuerdo los hoteles en ciudades lejanas, como por ejemplo en Brujas, donde estuve en el año 1924. Y cuando regresé del Perú a Europa en 1950, después de doce años de ausencia, ingresé a los museos y, cuando no se habían cambiado las instalaciones, iba directamente al lugar donde estaban mis cuadros favoritos; y donde había sido cambiada la ubicación, preguntaba al custodio dónde se encontraba el cuadro que buscaba y que antes había estado en tal sitio.

Creo que este entrenamiento del ojo y del recuerdo me ha ayudado mucho para ordenar y casi terminar interiormente la pintura, manteniendo presente lo que me había motivado a crearla.

En esa época crecía en mí más fuertemente un ansia de libertad, de alejamiento de mi familia y una especie de rebeldía contra todo lo que podía debilitar mi expresión artística, inclusive la religión protestante. Me negué rotundamente a recibir la confirmación, que es el máximo evento en la Iglesia Luterana.

Durante los últimos años de la maestría, sintiéndome ya seguro de que nada podía desviarme de mi vocación, retomé el violín y estudié con un profesor de la Orquesta Filarmónica de Viena, teniendo la energía para practicar todos los días a las seis de la mañana. Ya nos habíamos

⁶ Peter Bamm nació como Curt Emmerich (1897-1975), médico y escritor alemán. *Eines Menschen Zeit* es su autobiografía (1972).

mudado del departamento a un gran chalé en las afueras de Viena, y allí, felizmente, yo tenía una habitación alejada de los demás como para no estorbar su sueño.

Después de un año de estudios había retornado mi habilidad y pude dedicarme a tocar música de cámara, circunstancia que me llevó a conocer a mi futura esposa, estudiante ella de los últimos años de piano en el Conservatorio de Música de Viena. Ella era una excelente pianista, de gran musicalidad, de la cual he aprendido mucho. Esto fue en el año 1929.

Al terminar mis estudios en 1929 se produjeron dos acontecimientos de gran importancia para mí: la triste muerte de mi madre, a la que perdimos cuando ella tenía solo 54 años de edad (murió de una infección intestinal, pues en esa época no existían antibióticos ni penicilina con los que combatirla). Murió en tres días y dejó un vacío muy profundo en toda la familia.

Cuando mi maestro Sterrer vino a darme las condolencias, me aconsejó que dibujara y pintara los recuerdos de mi madre y el ambiente que ella había creado en nuestra casa, porque —me dijo— esto iba a liberarme de la tristeza que me embargaba. Este consejo ha sido el mejor consuelo que recibí en esos momentos. Entre mis dibujos conservo un retrato que hice de mi madre en su lecho de muerte. Recuerdo las horas que pasé solo con ella en la clínica y sé que comprendí desde ese momento la grandeza de la muerte.

Ya dije que mi padre no era creyente y por eso sufrió más por la muerte de mi madre, pensando erróneamente llenar ese vacío con la invitación a la casa de muchos amigos y conocidos.

En mi mente está todavía presente la primera noche de Navidad sin mi madre. La Navidad había sido para nosotros siempre una reunión familiar muy íntima, pero esta vez mi padre había invitado a sus amigos y conocidos, lo que hizo totalmente insoportable aquella noche.

El otro acontecimiento se relaciona con la pregunta que me hice a mí mismo y también a mi maestro acerca de lo que tenía que hacer una vez terminados los estudios. En ese momento, Europa Central estaba

en un total desorden. En Alemania apenas se mantenía el gobierno de Weimar, luchando contra el desempleo, las huelgas y las rebeliones de los obreros. Algo semejante pasaba en Austria y en Francia. Era el momento en el que comenzaba, con el fascismo italiano, un auge de aparente tranquilidad, honestidad y afán de trabajo. Mi pregunta fue pues si irme por lo menos por tres meses a Italia y, sobre todo, si desligarme de la familia. Allí nuevamente mi padre, muy generoso, me ofreció este viaje y me hizo acompañar por otro amigo, compañero de estudios, de pocos recursos, un excelente pintor y sobre todo un artista gráfico que llegó a ser tan conocido que fue invitado para colaborar en la Primera Exposición Mundial de París. Su nombre: Günther Baszel⁷.

Así nos fuimos a la aventura, libres, a Venecia, ciudad que en verano está inundada de turistas, pero que en los tres meses de invierno que pasamos allá era una ciudad tranquila, maravillosa, única y misteriosa. Nos alojamos no en la ciudad misma, sino en un chalé en el Lido. Trabajábamos todo el día de corrido y solo tomábamos el *vaporetto* para ir al centro de Venecia para la cena o si era necesario hacer compras.

A fines del año 1930 regresé a Viena para pasar la Navidad en casa. Sorprendí a mi padre con la noticia de que quería casarme con Hannah Pollak, a quien conocía ya desde hacía cinco años. Habíamos viajado juntos, a veces acompañados por Hans Fronius, y nos unía además el amor por la música. Hubo alguna dificultad para convencer a mi padre de mi propósito, a pesar de que él conocía bien a la familia de mi novia, pues su futuro consuegro era nuestro dentista.

Una vez superados todos los obstáculos, formalizamos nuestro noviazgo y fijamos la fecha de nuestro matrimonio para el 9 de abril de 1931, inmediatamente después de Pascua de Resurrección.

En enero de 1931 volví solo a Italia, esta vez a Florencia, y me dediqué nuevamente a la pintura del paisaje: redescubrí la belleza de la Toscana.

⁷ Günther Baszel (1902-1973), pintor y vitralista austríaco, profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de Viena.

Antes de regresar a Viena para la boda, alquilé un agradable departamento en San Doménico de Fiésole, un hermoso suburbio florentino.

Inmediatamente después de la recepción de la boda tomamos el tren a Florencia: estábamos de acuerdo en que lo mejor que podíamos hacer era vivir lejos de toda injerencia de nuestras respectivas familias y hacer nuestra propia vida. También acordamos no comprar muebles para nuestra vivienda, para así estar más libres y poder cambiar más fácil y rápidamente nuestro domicilio, si así lo quisiéramos.

Gracias a la bondad de mi padre pude disponer de suficiente dinero como para alquilar más adelante otros departamentos siempre agradablemente amoblados, a los que, con solo cambiar algunos objetos, conseguíamos arreglar de acuerdo a nuestro gusto y a nuestras costumbres, de manera que adquiriríamos nuestro ambiente propio. Quiero aclarar que nunca he buscado una vida suntuosa, sino solamente cómoda y rodeada de buen gusto.

Mi mujer ya conocía mi costumbre de no regresar a casa para almorzar y la aceptó, claro está, no sin cierta dificultad.

Pronto conseguí un taller que era excepcional. Estaba situado en pleno centro de Florencia, pasando por el Ponte Vecchio. En una pequeña calle, en Vía Borgo San Jacoppo, había un edificio del siglo trece con una torre muy alta. En esa torre, de donde se dominaba con la vista toda la ciudad de Florencia hasta Fiésole, había una habitación grande con una pequeña terraza hacia el Giardino dei Bóboli. Allí comenzó mi verdadera vida de artista, pintando todo el día y dividiendo mi vida en dos planos. Es curioso cómo había aprendido esta manera de vivir desde mis primeros años de estudio, es decir, casi desde niño, cuando tenía que acompañar a mi padre durante las vacaciones a los Baños Termales de Baden, cerca de Viena.

Teniendo en cuenta que mi obligación era estar con él, aprovechaba las horas tempranas del día para vivir mi propia vida y pensar en mis propios problemas. Salía, pues, a las seis de la mañana para hacer largas caminatas solitarias y regresaba a las nueve para dedicarme íntegramente a él,

acompañándole a las diferentes terapias, jugando a los naipes con él por la tarde, etcétera.

He mantenido esta vida de «duplicidad», aprendida tempranamente, también en mi matrimonio y con mi familia. Una vez terminada mi tarea como artista, regresaba a casa para entregarme con toda el alma a la vida familiar. Tocábamos música, invitábamos amigos, hacíamos largos paseos a Fiésole, frecuentábamos las *trattorias* tan simpáticas de Italia. Así, creo —o espero, por lo menos— que esas horas felices recompensaban a mi mujer las horas solitarias del primer año de matrimonio.

Había comprado mi primer automóvil, un gran coche americano totalmente descapotable, y los días libres, sábados o domingos, nos dedicábamos a viajar a las pequeñas pero famosas ciudades alrededor de Florencia; ciudades como Siena, Arezzo, San Geminiano, todas llenas de museos, de templos, de plazas, plenas de todo un mundo artístico.

En octubre de 1931 llegó un telegrama de Viena anunciándome que mi padre estaba gravemente enfermo. Tomamos el tren nocturno hasta Venecia. A mediodía tomamos el avión a Viena. Merece ser descrito un viaje en avión en esa época. El avión de línea era un biplano para cuatro pasajeros y el piloto iba sentado al aire libre. Tardamos de Venecia a Viena la friolera de ocho horas, con paradas en Klagenfurt y Graz, y de ahí, como teníamos viento en contra, viajamos a ochenta kilómetros por hora. El avión tuvo que hacer un desvío pasando por Hungría y llegó muy tarde a Viena. Habíamos dejado Venecia con sol radiante y encontramos Viena sumergida en la oscuridad de una tarde lluviosa, sumamente triste. Mi padre sufría de angina de pecho y parecía tener mucho dolor y, además, por su carácter dominante y fuerte, tuve la impresión de que se resistía a morir. Se oponía a su destino. Recuerdo una frase de Rainer María Rilke que dice: «Cada hombre tiene su muerte personal». ¡Qué diferentes fueron las muertes de mis padres!

Ese año, en 1931, preparé mi primera exposición individual en una de las mejores salas de Florencia, el Palazzo Ferroni. Eran cuadros muy modestos, delicados, vistas desde los techos de Florencia en la ligera niebla del amanecer, paisajes de Fiésole y trabajos pintados en los Alpes austriacos.

Preparé esa exposición con mucho esmero: con bastidores y tocuyo templado, bajé el techo de la sala, que era demasiado alto para mis tímidos trabajos, pero la crítica los alabó como muy líricos. Pasé horas y horas en la imprenta para vigilar la impresión del catálogo, pero descuidé totalmente la propaganda. Recuerdo que un día, visitando la galería, encontré allí a la señora Bellini, esposa del propietario de la galería, que charlaba con el pintor De Chirico, que estaba desmontando su muestra. Ella me preguntó si ya había invitado personalmente a los críticos y si había pedido propaganda en los diarios. Cuando yo, algo sorprendido, le dije que no lo había hecho, ella, mirando a De Chirico, dijo: «*¡Poveretto, non sà niente!*» («¡Pobrecito, no sabe nada!»).

Un gran acontecimiento, profundamente conmovedor, fue el nacimiento de mi hija Clara Dorothea Fiorentina. Yo había sentido una vez una emoción insospechada y de una grandeza irreal: la muerte de mi madre; y ahora, teniendo en mis manos a esta criatura, esta nueva vida me llenaba de un gozo enorme. Yo creo que no hay emociones más grandes en la vida de un hombre que estas tres: el primer amor, el primer hijo y la muerte.

Ahora mi mujer ya no estaba sola durante el día, pero nosotros dos, jóvenes inexpertos, tuvimos que resolver muchos problemas, porque esta niña pequeñita, en lugar de crecer normalmente, no aumentaba de peso. Gracias a Dios, finalmente encontramos a un médico alemán que nos explicó que ella no toleraba la leche, ni siquiera la materna, y con un nuevo alimento que él nos prescribió, su crecimiento fue normal. Por cierto, no éramos solo inexpertos, sino a veces irresponsables. Recuerdo que una noche en que tocábamos, con mucho entusiasmo, tríos para piano, violín y chelo, nos olvidamos de la niña hasta que el dueño de la casa, que vivía en los bajos y la oía llorar desconsoladamente durante mucho rato, tocó la puerta para ver por qué no nos ocupábamos de ella.

Los veranos, que son sumamente calurosos en Florencia, los pasábamos siempre en Austria y hacíamos el viaje en auto, con una cuna colgada detrás del asiento del conductor.

Durante estos dos o tres años en Florencia conocimos mucha gente interesante, sobre todo en el campo de la música, entre ellos al director del *Maggio Musicale Fiorentino*, cuyo nombre no recuerdo ahora, pero sí sé que hice un retrato de su hija y que él le pidió a mi señora que se ocupara de los artistas alemanes que llegaban a Italia, lo que nos dio la oportunidad de asistir a los ensayos y de tratar de cerca a grandes personalidades, como por ejemplo a Lotte Lehmann, la gran cantante alemana, a Adolf Busch⁸ con su Cuarteto, y a otros. Con Adolf Busch, el violinista, nos unió al final una gran amistad y, necesitando él un piano para los ensayos con su pianista, lo invitamos a que tocara en nuestra casa. De él aprendí mucho en lo referente al trato con los alumnos. Él había escogido como acompañante en el piano a un pianista muy joven de apellido Andreae, hijo del director y compositor suizo Volkmar Andreae. Cada vez que terminaba una parte de una sonata, Busch se acercaba a él, la daba unas palmaditas en el hombro y le decía: «¡Muy bien! ¡Muy bien!», y luego venía la crítica; al final resultaba que casi todo había estado mal. Ahí me di cuenta de que un buen maestro nunca debe reprimir a un alumno, sino alentar su entusiasmo con una severa, pero bondadosa crítica.

Asistíamos a todos los ensayos de la pequeña orquesta de cámara que Busch había organizado en Florencia para tocar los seis *Conciertos Brandenbúrgueses* de Bach. Esos ensayos me abrieron todo un mundo nuevo, lo que me ayudó no solamente a oír, sino también a escuchar música. Paul Grümmer, el chelista del Cuarteto Busch, era un entusiasta tan grande de la música que las tardes libres las dedicaba a tocar tríos con nosotros. Cuando yo le dije que yo era un simple aficionado y que no estaba a la altura de mi mujer, y le pregunté si no le aburría tocar conmigo, él me contestó: «Para hacer música de cámara hay que tener un poco de fantasía», y añadió que a él le divertía mucho hacer música con nosotros. Era un fumador empedernido y le gustaba mucho el vino, de manera que junto a su atril siempre había un cenicero y una botella.

⁸ Adolf Busch (1891-1952), célebre violinista y compositor alemán. Durante el nazismo residió en Suiza y emigró en 1939 a los EE.UU. Fue cofundador del Festival de Marlboro.

A pesar de esta apacible vida en Florencia yo sentía, y mi mujer también, que teníamos que cambiar de ambiente, vivir en otra ciudad, ampliar nuestro horizonte. Pero, ¿adónde ir?, nos preguntábamos. Como a mí nunca me gustó dirigir voluntariamente mi vida, propuse a Hannah dejar nuestras cosas empaquetadas —felizmente no teníamos muebles—, pasar el verano en Austria, y luego ya se nos presentaría la oportunidad de escoger nuestro futuro domicilio.

En la primavera de 1933 yo tenía abierta mi tercera exposición individual, esta vez en la Sociedad Filarmónica de Florencia. Cuando llegué a la exposición la mañana del último día, el portero me comunicó que había venido un señor que quería hablar conmigo y que regresaría antes del almuerzo. Realmente se presentó un señor joven y me dijo: «Me llamo Sabatello: tengo una galería de arte en la Vía del Babuino, en Roma. He visto su exposición y me ha gustado y le propongo lo siguiente: ya que en otoño habrá en Roma una reunión de todos los embajadores austriacos de todo el mundo, usted podría hablar con el embajador austriaco en Roma para que este evento se inaugure con una muestra suya». Yo cogí el teléfono y llamé a mi casa y dije a mi mujer: «Prepárame una maleta. Esta tarde voy a Roma». En Roma vi la galería, que era muy simpática y muy bien ubicada. Hablé con el embajador von Rinteln y con el director del Instituto Cultural Austriaco, el señor Dengel. Los dos aceptaron la idea de hacer la exposición. Regresé a Florencia y dije a mi mujer: «Ya sabemos a dónde nos trasladamos: ¡a Roma!». Si yo pienso ahora en aquel momento, veo cómo nueva e inesperadamente intervino la Providencia dirigiendo mi vida. Veremos más tarde cómo este fenómeno se repite, y lo único que yo tengo que hacer y tuve que hacer siempre fue cumplir.

Fuimos, como lo teníamos planeado, a Austria para pasar el verano. Encontramos el país políticamente en desorden. El pangermanismo se había apoderado de mucha gente, inclusive de muchos intelectuales. Se esperaba un ataque de los nazis, y recuerdo que ese verano en Sankt Gilgen nos convocó una tarde el alcalde del lugar para pedirnos a todos los hombres —tanto a los lugareños como a los turistas—

que saliéramos de noche sigilosamente de nuestras casas para no asustar a las mujeres, y que nos presentáramos a la medianoche en la alcaldía para formar patrullas y salvar el lugar de ese posible ataque nazi. Cuando el alcalde puso en mis manos un fusil, le dije: «Perdóneme, pero yo nunca he manejado arma alguna; pero para que vea que no soy un cobarde, me pongo a su disposición con mi auto, que es descapotable, para llevar a sus hombres con la ametralladora». Así pasamos toda la noche patrullando el pueblo y alrededores hasta las cinco de la mañana. Felizmente no pasó nada.

En setiembre de 1933 recogimos nuestras maletas en Florencia y nos trasladamos a Roma. Yo conocía Roma de un anterior viaje de estudio y recuerdo que el primer contacto con esa ciudad me dejó con cierta confusión en la mente por encontrarse allá arte de tantos diferentes siglos y tantas diferentes expresiones.

En Roma encontramos pronto un lindo departamento en la mejor zona de la ciudad, en las alturas del monte Pincio, y enseguida nos sentimos en casa. Más difícil fue encontrar un taller como yo lo deseaba. Lo hallé por fin en el centro de Roma, en la Vía Margutta, donde en aquella época todas las casas estaban alquiladas a artistas o artesanos. Desgraciadamente, hoy en día, como puede comprobar en mi último viaje a Roma en 1980, esta Vía Margutta se ha transformado en alojamiento de snobs y está poblada de tiendas de lujo.

El primer taller que en ese momento se desocupó y pude alquilar era más apropiado para un escultor, pues estaba en los bajos del edificio. Era muy espacioso, pero tenía poca luz. A mi lado tenía su taller el escultor Alceo Dossena⁹, cuya historia es muy significativa, por lo que la voy a contar.

⁹ Alceo Dossena (1878-1937), cantero italiano que quiso ser escultor. Tenía su taller en Roma. Los vendedores de obras de arte Alfredo Fasoli y Alfredo Palesi le compraron obras para venderlas como obras auténticas del Renacimiento o de la antigüedad. Después de descubrirse el fraude, los traficantes fueron condenados —el escultor no— y se subastó la obra adjuntando a cada pieza el calificativo de: «falsificación verdadera».

Cuando yo conocí a Dossena, él era un hombre viejo, pobre y dedicado al vino. A comienzos del siglo había esculpido grandes figuras en perfecto estilo renacentista. Eran esculturas que parecían de Verrocchio o de Benedetto di Maiano, entre otros. No eran copias, sino únicamente trabajadas en el estilo de los grandes maestros. El galerista Bellini, de Florencia, al pasar por Roma, las vio y tuvo una idea genial. Se llevó las esculturas a Florencia y las enterró en San Doménico de Fiésole. Era la época del auge de los banqueros norteamericanos que comenzaban a coleccionar obras de arte. Después de algún tiempo, cuando las esculturas tenían una cierta pátina, Bellini llevaba a los turistas a los lugares donde había enterrado las figuras y les decía en tono como de secreto que por allí podía haber obras antiguas, porque, según él, aparecían en la superficie del montículo unos dedos de bronce. Bellini luego vendía estas esculturas a precios elevadísimos, mientras que a Dossena le pagaba una suma ínfima. Cuando Dossena descubrió este mercado, denunció a Bellini. Bellini tuvo que devolver todo el dinero y Dossena fue encarcelado por falsificador. Sin embargo, en la cárcel demostró que lo suyo no eran copias, que no existía ninguna escultura de los grandes maestros que se pareciera a la suya, y que él había modelado figuras de su propia inspiración en el estilo renacentista, que le encantaba. Lo interesante de esta historia es que las obras de Dossena, cuando no producía al estilo renacentista —entonces hacía figuras o esculturas alegóricas—, eran obras absolutamente huachafas y feas. Este es uno de los ejemplos que muestran lo fácil que es trabajar en un cierto estilo, pero lo difícil que es tener uno propio.

Unos meses más tarde conseguí un taller más apropiado. Estaba en el cuarto piso de un edificio de talleres en la misma Vía Margutta. Tenía una gran terraza llena de flores y una vista sobre todo Roma, con San Pedro en el fondo. Era un taller maravilloso, de dimensiones muy agradables —seis por ocho metros— y con ventanas hacia el norte y el este.

En Roma nos hicimos pronto de un grupo de amigos, y entre ellos estaban los hermanos Aldo y Cesare Olschki, editores de libros de arte,

el último de los cuales era un fanático de la música. Con él organicé semanalmente una noche de cuarteto de cuerdas y una noche de trío con piano.

Durante los primeros meses nos reuníamos en mi taller en la Vía Margutta para tocar cuartetos de cuerda de los grandes compositores, y eso a la luz de velas, porque no había instalación de luz eléctrica. Estas veladas eran de estudio y nos unían cada vez más. La música de cámara, incluso si la ejecución no es perfecta, une a los hombres y crea un ambiente de amigos; por el contrario, los discos, por perfectos que sean, se escuchan mejor a solas.

Organicé varias exposiciones en Viena y en Milán, y dediqué cierto tiempo a recorrer Italia, estudiando las manifestaciones artísticas que abundan en este país, inclusive en las ciudades más pequeñas. Con mi familia pasamos algunas temporadas de verano en el Porto d'Ischia, donde pinté varios paisajes bajo ese sol vibrante y luminoso. Fue la primera vez que vi, cerca de Salerno, pasando por Amalfi, los templos dóricos de Paestum, que me impresionaron muchísimo. Años más tarde fuimos a Sicilia, que fue una gran colonia griega. Visitamos Palermo, Messina, Taormina, etcétera. Este segundo encuentro con los templos griegos amplió mi visión de la belleza y armonía de la época dórica. Durante la visita a Palermo quedé profundamente impresionado por las grandes dimensiones de los mosaicos bizantinos. Yo ya conocía los mosaicos de las iglesias de Ravenna y de San Marco en Venecia. La belleza y sabiduría de esta pintura influyó, estoy seguro, mi futura expresión artística en el arte sacro y religioso.

A Sicilia habíamos llegado para asistir a los festivales de danza en Taormina, que estaban a cargo de la famosa Escuela Hellerau-Laxenburg de Austria, donde estudiaba mi cuñada Susana, la hermana menor de mi mujer. A ella la fuimos a ver ese año.

Susana vino a vivir con nosotros en Italia después de la muerte de su padre, ocurrida en 1936, pues yo le había prometido a mi suegro encargarme de su porvenir. Susana tenía muchísimo talento para la danza, pero por su carácter tan difícil y a veces depresivo, abandonó

este arte al llegar con nosotros al Perú, y se dedicó a la pintura. Al volver a Europa en el año 1950 cambió esta por la escultura, radicando desde entonces en España.

En 1934 había nacido en Roma mi segunda hija, María Elena Romana.

Desde el año 1935 el ambiente político en Italia comenzaba a oscurecerse, y el fascismo siguió desgraciadamente el mismo camino de todas las dictaduras: represión, malestar económico, corrupción y dirigismo. Este dirigismo llegó a tal extremo que las entidades culturales me obligaron a tener *la tessera fascista* (carné del Partido) para poder participar en la Bienal de Venecia, aun como artista extranjero invitado.

Comenzaron en Italia las dificultades económicas, la guerra con Abisinia y las deportaciones de los enemigos del fascismo. En Austria la situación era caótica. Al débil gobierno de Dollfuss¹⁰, a quien los nazis asesinaron en 1934, sucedió uno más débil aún, el del canciller Schuschnigg¹¹. Las luchas campales entre nazis y socialistas eran frecuentes. En el año 1938 cayó Austria y fue anexada al *Tercer Reich*. Ahora me parece un sueño al recordar cómo todas estas terribles penurias pasaron a mi lado sin tocarme.

En esta misma época sucedió algo que, nuevamente en mi recuerdo, parece inverosímil por la manera como la Providencia me protegía en las situaciones más difíciles. Se anunciaba la pronta visita de Hitler a Mussolini¹², y tanto por publicaciones en los periódicos como por las advertencias de mis amigos yo sabía que todos los alemanes y exaustriacos serían encarcelados o deportados durante esta visita. Llegó expresamente de Florencia un íntimo amigo mío, Silvio Boninsegni, fascista de la primera época del Partido, para sugerirme que saliera de Roma. Hablamos largo rato sobre las diversas posibilidades que había para refugiarme,

¹⁰ Engelbert Dollfuss (1892-1934), canciller de Austria en 1932, asesinado durante un intento de golpe de Estado en 1934.

¹¹ Kurt von Schuschnigg (1897-1977), canciller de Austria después del asesinato de Dollfuss en 1934. Hitler lo obligó a renunciar en 1938.

¹² Roma, 6 de mayo de 1938.

pero todo parecía muy complicado, sobre todo porque no quería abandonar a mi familia. Por fin resolví quedarme esperando los acontecimientos. Total, no pasó nada. No me arrestaron, no me deportaron; y, para colmo, un día que iba a pie al atardecer desde mi taller en la Vía Margutta a mi casa en el Pincio, pasando por la Villa Borghese, vi a una distancia de unos doscientos metros más o menos llegar a unos automóviles negros que pararon delante del museo. Era la visita oficial de Hitler con su cortejo.

Durante este tiempo en Roma recibí la visita de mi maestro Sterrer, quien tenía el encargo de hacer unos mosaicos en Viena y se interesaba mucho por la técnica del estudio del mosaico vaticano. Él había cambiado en esta época de filosofía, y de socialista se había convertido en católico practicante y sumamente religioso. Las conversaciones con él hacían renacer en mí el antiguo deseo, que tenía desde niño, de acercarme a la Iglesia Católica. No recuerdo cómo me puse en contacto con el obispo Alois Hudal¹³, de la Iglesia del Ánima, el centro católico de lengua alemana. Las conversaciones con Sterrer durante los paseos por la Vía Appia, y las reuniones con el grupo católico alemán, así como la resistencia de muchos sacerdotes católicos y del Papa Pío XII al nazismo, me convencieron de convertirme al catolicismo. Recuerdo que un día pregunté a monseñor Hudal qué libros debía leer para enterarme más profundamente de dos creencias que faltan en el protestantismo: la veneración a la Virgen Santísima y la intercesión de los santos. Él me contestó: «Usted llegará solo a este entendimiento; pero tal como lo conozco a usted, ahora ya es más católico muchos católicos». Las visitas que hicimos Sterrer y yo al Taller de Mosaico del Vaticano me pusieron en contacto con otra

¹³ Alois Hudal (1885-1963), de ascendencia austríaca, estudió teología y se ordenó sacerdote en 1908; siguió estudios en Roma y después asumió un profesorado en Austria. Es nombrado vicerrector y rector en 1923 del Seminario Santa María dell' Anima en Roma. En 1937 publica el tratado *Los fundamentos del nacionalsocialismo*, con acogida negativa en los dos lados. Después de 1945 colabora en la *rat-line* y proporciona documentos a ex nazis para fugar a países sudamericanos. En 1952 se ve obligado a renunciar como rector. Muere en 1963.

personalidad importantísima en mi vida, monseñor Celso Costantini¹⁴, director de Propaganda Fide y director también de las manifestaciones artísticas del Vaticano. Veremos luego la importancia que tuvo esta amistad, porque él fue como un padre para mí.

Otro grato recuerdo de esos años (1937-1938) es mi amistad con el después famoso director de orquesta Carlo María Giulini. Él era entonces violista en nuestro cuarteto familiar. En esa época, siendo él muy joven, había terminado sus estudios en el Conservatorio Santa Cecilia y había ganado por concurso un puesto de viola en la Orquesta Sinfónica del Augusteo. Hombre sumamente hermoso, con una gran pureza en la mirada, posó para mí para un estudio del rostro de un San Gabriel, el cual estaba destinado al mosaico de la Asunción que yo estaba haciendo para el convento de las madres alemanas en el Monte Mario.

Allí también fue bautizado mi hijo Andrés Cristóbal Romano, que había nacido en 1938.

En noviembre de 1938 se presentó una exposición de mis pinturas y de detalles del mosaico realizado para el Monte Mario en la galería La Barcaccia. Rogué a monseñor Costantini que inaugurara la muestra. De ahí vino otra intervención de la Providencia, porque después de la inauguración monseñor Costantini me tomó aparte y me preguntó muy seriamente: «¿Qué hace usted con sus niños en Europa? Se acerca la Segunda Guerra y no tardará un año antes de que empiece. Váyase antes de que sea tarde». Yo estaba perplejo, porque todos vivíamos tranquilos después de la visita de Chamberlain a Hitler en octubre pasado, donde los dos habían declarado cien años de paz. Además, yo nunca había pensado dejar Europa y no sabía a dónde dirigirme. Lo único que sabía era que para inmigrar a Estados Unidos se precisaban una serie de requisitos *affidavit*, y además aquel era un país que no me atraía,

¹⁴ Celso Costantini (1883-1973), doctor en filosofía y teología, ordenado sacerdote en 1899 y fundador de la asociación Amigos del Arte Sacro. Fue obispo en 1922 y el primer delegado de la Santa Sede en China ese mismo año. También fue secretario del departamento de Propaganda Fide en 1935 y canciller de la Santa Sede en 1954.

pues no me gustaba la manera de vivir de la gente norteamericana que yo conocía. Monseñor Costantini me aconsejó ir a Sudamérica y que allí escogiera un país en el lado del Pacífico, que era más seguro que en el Atlántico. «Y si usted escoge Sudamérica», me dijo, «le aconsejo ir al Perú. Allí tengo un íntimo amigo, monseñor Fernando Cento¹⁵, nuncio de Su Santidad. Puedo escribirle y él se ocupará de usted y de su porvenir. Además, los Salesianos dirigen en Lima una escuela de arte donde usted probablemente podrá encontrar trabajo». Yo quedé atónito y me pregunté por dentro: «¡Perú! ¿Dónde queda eso?». Del Perú conocía solamente la colección de huacos muy hermosos que existe en el Museo de Berlín, pero acostumbrado a oír y obedecer a la voz que me viene de una persona importante y amiga, como era monseñor Costantini a pesar de la gran diferencia de edad (para mí la Providencia hablaba entonces a través de él), visité al día siguiente la gran librería Olschki y pregunté a mi amigo Cesare si tenía un libro sobre Perú. Me dijo que no. Entonces miramos las páginas de la Enciclopedia Treccani, y allí encontramos: «Perú: república con capital llamada Lima, a orillas del mar. Ciudad donde no llueve nunca». Nos miramos y reímos. ¿Cómo era posible que existiera una ciudad donde no lloviera nunca? Además, decía: «Edificios de arquitectura colonial». Nos miramos nuevamente sin saber qué pensar. Recuerdo que regresando después de esta conversación a mi casa, comuniqué a mi familia que iba a seguir expandiendo mis conocimientos sobre el Perú y las posibilidades de radicarnos allí. Por eso fui a Génova para hablar con el cónsul peruano, ante quien me presenté con todos mis documentos, pasaportes, etcétera. El cónsul me recibió muy amablemente y le repetí la pregunta: «¿Tiene usted un libro sobre el Perú?». Para mi asombro, me dijo que no. Entonces conversamos y lo que me contó sobre Lima parecía sumamente simpático. Le pregunté entonces qué necesitábamos para viajar a su país. Él estudió nuestros documentos y me dijo:

¹⁵ Fernando Cento (1883-1973) fue nuncio de la Santa Sede en Venezuela en 1926, en el Perú en 1936 y, paralelamente, en Ecuador desde 1937. Permaneció en Lima hasta 1946, cuando fue nombrado nuncio en Bélgica.

«Nada más que las visas y el depósito de trescientas libras esterlinas, que usted deberá pagar como fianza al embarcarse». Para mi sorpresa nunca nadie me pidió jamás esta suma.

Salir de Italia en esta época, a fines de 1938, era sumamente complicado. Había que pasar de oficina en oficina, pero felizmente superé (a veces con la ayuda de la corrupción de empleados públicos) todas las trabas que me ponían, y ya que no teníamos muebles sino solamente un piano —que fácilmente vendimos— y mis cuadros, salimos el 12 de diciembre de Roma. Llegamos a Génova para embarcarnos unos días después, cuando apareció otra dificultad. Mi hija Clara, de apenas seis años, contrajo una enfermedad contagiosa que pudo habernos puesto en cuarentena; pero felizmente, gracias a la bondad de un médico legista, nos permitieron abordar el Virgilio. Recuerdo que cuando todos nuestros enseres estuvieron en el camarote y escuché el ruido de las máquinas que alejaban nuestro barco del continente, me senté y empecé a llorar. Mi mujer me preguntó: «¿Tanto te cuesta dejar Europa?». Ella no comprendía en ese momento que mis lágrimas eran de gratitud, pues la Providencia nos había salvado una vez más de todo lo que sobrevendría en Europa.

Una vez instalados, fuimos tratados a cuerpo de rey, pues yo había seguido el consejo que me había dado alguien de dar una propina al *steward* al embarcarnos, no al desembarcar. Para mí lo más importante era saber que los niños estarían seguros. Pronto hicimos amistad con muchos pasajeros italianos, algunos de ellos radicados desde hacía tiempo en Lima, y estas amistades duraron muchos años.

En realidad, yo detesto los viajes por barco, comenzando por el olor a aceite que se respira al subir a bordo, el continuo movimiento que me quita estabilidad interior, la inmensidad del mar que lo rodea a uno y la sensación de estar encerrado sin posibilidad de huir. No siento mareo en el estómago, pero todo el tiempo tengo un ligero dolor de cabeza y una falta de equilibrio. No obstante, esta vez me sentía feliz, lleno de esperanzas de encontrar un nuevo mundo y casi una nueva vida, lejos de un continente convulsionado y al borde de una guerra.

Los días siguientes a nuestro embarque eran soleados y pudimos acomodarnos en la cubierta, y pronto mi hijo Andrés, de nueve meses, y las dos niñas, Clara y Elena, fueron el centro de atracción y los engrèidos de los pasajeros, porque el amor a los niños es muy típico de los italianos, que eran la mayoría de los viajeros. Y entonces pasó una cosa curiosa: durante esa travesía de tres semanas, con este mismo ritmo de vida monótono, almorzando con la misma gente y tomando el té en el mismo salón con la misma pequeña orquesta; durante esta vida ociosa de la cual yo, por carácter, siempre había huido, nació en mí una nueva vocación: la de maestro. En Europa me había negado siempre a dar clases de dibujo o de pintura porque estaba convencido que el arte no se puede enseñar. Pero las palabras de monseñor Costantini sobre la existencia en Lima de una escuela de arte de los Salesianos —información equivocada, por cierto, puesto que al llegar constaté que los Salesianos tenían una escuela artesanal— se me habían grabado en el oído y me movieron a pensar en un método nuevo para una academia de arte. Así comencé a escribir todo un programa para una enseñanza moderna, lógica; es decir, una metodología antiacadémica. Recogí en mí todo lo que había aprendido de mi maestro durante los ocho años; eliminé lo que me parecía erróneo y ordené con la máxima claridad los elementos fundamentales para hacer un aprendizaje que, por un lado, llevara al alumno a la creatividad y, por otro lado, cuidara con severidad el aprendizaje de las formas artísticas y técnicas.

Me maravillé de que me fuera tan fácil escribir este programa, y durante este lapso, al poner mis ideas sobre papel, nació también un fervoroso deseo de comunicarme con jóvenes artistas. Esta metodología que surgió en el barco permaneció como la columna vertebral válida durante todos los años en los que me dediqué a la enseñanza, claro está, aumentada y perfeccionada por la experiencia y los consejos de mis futuros colaboradores, es decir, mis alumnos.

El primer puerto que nos esperaba fue La Guaira, en Venezuela. Dejamos a los niños con mi cuñada en el barco y mi mujer y yo visitamos Caracas. En esa época Caracas era un ciudad pequeña, como adormecida.

Allí nos dimos cuenta por primera vez con qué facilidad los europeos engañaban a los sudamericanos. En la Plaza de Armas tomamos un café expreso, y el dueño del bar nos mostró orgulloso la máquina para hacer café que acababa de comprarle a un importador italiano, como si fuera el último modelo. Era una máquina que en Italia apenas se usaba en las aldeas más pequeñas. Durante la travesía por el Atlántico el clima había ido cambiando y la temperatura subía diariamente. El mar estaba tranquilísimo y había atardeceres y noches maravillosas. Veíamos delfines y peces voladores, y al llegar al nuevo continente ya era verano.

El segundo punto que tocamos fue Panamá. Gran calor y mucha humedad en el aire. Pasamos la Navidad en el camarote. Las velas del pequeño árbol se retorcían como serpientes por el calor. Dejamos el Atlántico y pasamos por el Canal de Panamá, llegando al primer puerto del Pacífico: Puerto Colombia, donde desembarcaron los pasajeros que seguirían por tren hasta Bogotá. Pero, ¿qué era Puerto Colombia? El corazón se nos quedó paralizado. Eran dos o tres palos largos que hacían de puente, sin baranda, hasta tierra firme. Allí, al fondo, se veían chozas y unos niños negritos desnudos. Mi mujer y yo nos miramos. ¿Es esto lo que nos espera en el Pacífico? Seguimos viaje y llegamos al Ecuador, donde el barco no entró a puerto alguno, sino que se quedó un kilómetro mar adentro, embarcando y desembarcando pasajeros por medio de lanchas. Ya nos habíamos acostumbrado al calor y a la humedad. Poco faltaba ya para llegar al Callao. ¡Qué sorpresa tan agradable al encontrar el Callao como un puerto moderno y limpio! Por el modo de hablar me habían tomado por italiano y se asombraron mucho cuando al desembarcar presenté mi pasaporte alemán.

Llegamos al atardecer, y mientras arreglaba todos los asuntos para el desembarque, me llamó el capitán para presentarme a monseñor Fernando Cento, nuncio apostólico, como dije antes, quien había venido a recibirme. Increíblemente bondadoso me dijo: «Yo sé todo sobre usted. He recibido cartas de monseñor Pacelli —el futuro papa Pío XII— y de monseñor Montini —futuro papa Pablo VI— y de monseñor Costantini,

y tengo para usted ya reservada para abril una sala de exposiciones». Se trataba de la bella sala de la Sociedad Entre Nous, en la calle Belén, en el centro de Lima.

Todavía en Europa yo había pensado que llegando nos alojaríamos en el Hotel Bolívar, que era el más conocido entonces, pero los italianos a bordo me aconsejaron que mejor fuéramos al Hotel Maury por su excelente cocina. Acomodé a mi familia en un taxi, acompañada de mis nuevos amigos italianos del barco para que me precedieran al hotel, mientras terminaba de arreglar lo que hacía falta en el barco.

Al principio, a mi llegada al Hotel Maury, quedé bastante perplejo al encontrar un estilo de hospedaje totalmente desconocido para mí. Un hotel antiguo y pintoresco, a cien metros de la Plaza de Armas, muy acogedor. Al entrar, detrás de la segunda gran puerta, uno se encontraba en un gran patio con columnas de madera que sostenían todo: era el comedor. Parecía una ilustración de un cuento de hadas. Nosotros alquilamos una suite de varias habitaciones que tenía además un pequeño salón con un piano y cortinas rojas de terciopelo. Detrás de todo esto había toda clase de bichos: cucarachas, ratoncitos y demás. Con todo, nos sentimos muy bien en ese hotel. La comida era realmente excelente, con muchos platos italianos típicos.

Habíamos llegado el 5 de enero de 1939, víspera de la fiesta de Reyes Magos. Era jueves. Unos días después, el domingo 8 de enero, tomamos uno de esos taxis grandes y negros que esperaban en las puertas de los hoteles y nos hicimos mostrar algo del Centro de Lima y de los balnearios. Era un día soleado, pero no demasiado caluroso. Lima lucía bella, tranquila, limpia. Pasamos por el Parque de la Reserva, lleno de flores y muy bien tenido, y llegamos al Bosque del Olivar de San Isidro. Nos entusias mó el lugar y quisimos a todo trance vivir allí, pero no conseguimos nada apropiado por el momento, de manera que tuvimos que buscar por otro lado. Seguimos nuestro recorrido y llegamos hasta la costa, a Agua Dulce, donde recién se habían terminado de construir los primeros muelles y una playa. Luego fuimos a Chorrillos y regresamos por Barranco.

En días subsiguientes nos dedicamos a explorar los museos y las antiguas plazuelas e iglesias coloniales del Centro de Lima y quedamos maravillados ante la belleza, la armonía y perfección arquitectónica de la Plazuela de San Francisco.

Por fin alquilamos una casa simpática que tenía un jardín interior, en la Avenida Arenales 715, y, por primera vez en nuestra vida, compramos muebles. Como no hablábamos el castellano, mi mujer y yo tratamos de conectarnos con personas que nos facilitaran integrarnos a la sociedad limeña y comprender su estilo de vida. Por esta razón, eliminamos el contacto tanto con la colonia alemana como con la austriaca.

Con mi llegada al Perú se abre un nuevo capítulo en mi vida. Tengo muy mala memoria para fechas y nombres, pero felizmente recuerdo muy bien a las personas para mí importantes que he conocido y las situaciones que por ellas se produjeron durante mi vida. Este primer capítulo lo recuerdo lleno de ininterrumpidas actividades de diversa índole. Claro está que, al principio, no faltaron malentendidos producidos por mi falta de conocimiento del carácter de la gente. Además, he sido y soy un hombre muy impaciente y me chocaban las promesas que luego no se cumplían.

No recuerdo cómo ni dónde conocimos a Carlos y Leonor Raygada, crítico de arte y de música de *El Comercio*. Lo cierto es que nos hicimos seguidos íntimos y sinceros amigos, amistad que duró hasta su prematura muerte. Él escribió una crítica muy favorable de mi primera exposición, en abril de 1939, en la revista *Mercurio Peruano*¹⁶. La última vez que lo vi fue en Madrid en el año 1951, cuando inesperadamente vino, en calidad de agregado cultural de la Embajada del Perú, a la inauguración de mi primera exposición en España, en el Museo de Arte Moderno. Seguramente que fue por intermedio de Carlos Raygada que conocimos a la mayoría de los músicos, casi todos inmigrantes, de la flamante Orquesta Sinfónica Nacional.

¹⁶ Raygada, Carlos (1939). Suplemento artístico. *Mercurio Peruano*, XIV.

Monseñor Cento, quien me había recibido en el barco, me trató con infinita bondad. Se preocupó mucho por mi porvenir, invitándome a almorzar en la Nunciatura y honrándonos frecuentemente con su presencia en nuestra casa. Un día, para mí memorable, el señor nuncio me invitó a un almuerzo en la Nunciatura al cual asistió un solo comensal más, una persona clave para mí, el doctor Víctor Andrés Belaunde¹⁷, diplomático, escritor y filósofo, profundamente católico y gran orador.

Belaunde hablaba francés y bastante bien el italiano, de manera que pude conversar con él. Me preguntó acerca de mis planes futuros. Le dije que uno de ellos era una exposición de mis obras en la galería de la Sociedad Entre Nous, de la calle Belén. Él se ofreció a presentar esa muestra con un prólogo. La exposición se inauguró el 31 de marzo de 1939 y en ella figuraba también un retrato de monseñor Cento. Mostré a Belaunde la metodología para una academia de arte que había elaborado durante la travesía. Belaunde, gran humanista y a la sazón rector de la Universidad Católica, se entusiasmó con la idea de crear un centro artístico en esta casa de estudios. Creo que una de las razones para ello era la de establecer un contrapeso con la flamante Facultad de Ingeniería que dirigía el ingeniero Lozada y Puga¹⁸. Belaunde reunía todos los jueves a sus amigos intelectuales en su casa, en su escritorio en el último piso, al cual él llamaba «mi torre de papel». Don Víctor Andrés me llevó a la Universidad Católica

¹⁷ Víctor Andrés Belaunde (1883-1966), abogado y doctor en Ciencias Políticas y Administración. Fue secretario del Archivo de Límites del Ministerio de Relaciones Exteriores, encargado de negocios en Alemania (1914), ministro plenipotenciario en el Uruguay (1919), presidente de la delegación peruana ante la Sociedad de Naciones (1945) —oportunidad en la que suscribió la Carta de San Francisco, la cual que dio origen a la Organización de las Naciones Unidas—, presidente de la Asamblea General de las Naciones Unidas (1959), rector *pro tempore* (1946-1947) y rector emérito (1965) de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

¹⁸ Cristóbal de Lozada y Puga (1894-1961), ingeniero civil, ministro de Educación en 1947. En 1948 es nombrado director de la Biblioteca Nacional del Perú, cargo que ocupa hasta su muerte en 1961. Cofundador de la Facultad de Ingeniería de la PUCP en 1933.

y me presentó a monseñor Jorge Dintilhac¹⁹, rector y fundador de esta casa de estudios. En ella se agrupaba un puñado de alumnos y enseñaban unos cuantos profesores, todos reconocidos intelectuales de la alta sociedad limeña, que impartían sus clases gratuitamente. Monseñor Dintilhac, el padre Jorge, como lo llamábamos, pertenecía a la congregación de los Sagrados Corazones de la Recoleta y era francés, por lo que me podía comunicar muy bien con él. Era un hombre sumamente humilde y de una fe inquebrantable en su ideal y tenía mucho más confianza en la Providencia que en la gente que le prometía ayuda económica para poder avanzar con sus planes de la universidad.

Recuerdo que nos entendíamos muy bien. Solíamos pasear por los claustros del Convento de la Recoleta, que pertenecían a su congregación. En ciertos lugares de los claustros funcionaban las pocas facultades que entonces existían. A pesar de la gran diferencia de edad entre el padre Jorge y yo, nos unía la misma fe en lo que queríamos realizar. El padre Jorge, muy prudente, no aceptó enseguida mi propuesta y quiso estudiar bien lo que podía significar una academia de arte para la Universidad Católica. Al final, luego de escuchar a Belaunde y otros miembros de la universidad, como por ejemplo al doctor Jorge Velaochaga, al presidente del Centro de Estudios Católicos (CEC), el señor Roberto Pérez del Pozo, y después de que yo ofreciera dirigir mi cursillo preparatorio de cuatro meses, en el que desarrollaría el sílabo de los estudios de cuatro años, naturalmente ad honórem, se aprobó que este cursillo comenzara en el mes de agosto. Se propuso hacer una exposición de los trabajos de los alumnos en diciembre del mismo año (1939). El CEC me ofreció su local en la Plaza Francia. Yo figuraba como director, profesor, secretario y conserje. La puerta no tenía ni chapa ni llave, y como el cursillo se dictaba solo de seis a ocho de la noche,

¹⁹ R.P. Jorge Dintilhac (1878-1947) ingresa a la orden de los Sagrados Corazones en Francia y hace el noviciado en Navarra, España. Se traslada a Valparaíso, Chile, en 1897; llega a Lima en 1902. Es profesor en el colegio La Recoleta y, años después, funda la Universidad Católica en 1917, siendo su primer rector.

yo tenía que estar allí poco antes de las seis para colocar los focos y retirarlos después de las ocho para evitar así su robo.

En el lapso entre enero y agosto de 1939 tuve que aprender bien el castellano. No tomé clases, pero tuve la suerte de encontrar, tanto en casa de Belaunde los jueves como al frecuentar a los miembros del CEC, a personas que me ayudaron en este aprendizaje. Debo mencionar aquí a dos amigos íntimos, el doctor César Arróspide de la Flor, musicólogo y crítico de arte, y el ingeniero Eduardo Suárez Jimena, secretario de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Católica, eminente matemático y profesor en varios colegios y de la Casa de Altos Estudios del Ejército. Suárez es el creador del Seguro Social Peruano. Él hizo los primeros cálculos y fue enviado varias veces a Ginebra para estudiar los pormenores de la OIT (Organización Internacional del Trabajo), desconocida todavía en el Perú. Eduardo venía casi a diario a almorzar a casa y mi conocimiento del castellano se lo debo a él. Como buen matemático y calculador llegó a ser lo que podría llamarse un poco pedante. Era capaz de corregir cada error gramatical, sintáctico o de pronunciación de mi castellano, interrumpiéndome varias veces en una sola frase. Recuerdo que hicimos un paseo los dos solos, en auto, durante las Fiestas Patrias de julio, pasando por la sierra central hasta llegar a la selva de Chanchamayo. Recuerdo el terrible soroche que me dio antes de llegar a San Mateo, ya entrada la noche, con dolor de cabeza y un corazón que latía a toda velocidad. Era una noche de luna llena y Eduardo insistía en seguir adelante para ver los puentes del tren más alto del mundo en un lugar llamado El Infiernillo. Regresamos al único hotel de San Mateo, llamado Danubio Azul, de propiedad de un yugoslavo, albergue tan primitivo que no tenía ni siquiera puertas entre las habitaciones sino simplemente cortinas, además de unas camas bastante sucias. Nos acostamos totalmente vestidos y pusimos nuestros pañuelos sobre las almohadas. Para combatir el mal de altura, Eduardo me sugirió tomar bastante pisco, lo que sí me libró del dolor de cabeza, pero me produjo un gran cansancio, aparte de una mayor agitación del corazón. A pesar de que llegamos casi a la medianoche al hotel,

esa noche pareció interminable, y eso que Eduardo me obligó a levantarme antes de la seis para ir a misa. Luego continuamos viaje hacia Ticlio, donde se cruzan los Andes a 4860 metros sobre el nivel del mar. Una vez llegado a este punto, se abre al otro lado un panorama maravilloso: las altas cumbres de los Andes dan la sensación de una profundidad que llega hasta la eternidad, y se ven dos o tres lagos cerca de la carretera, de colores que oscilan entre verde y el azul metálico. Seguimos hasta Tarma y ahí dejamos el auto. Tomamos un colectivo para bajar a la selva, porque la carretera en esa época era tan angosta que solo se podía subir un día y bajar el otro; pero, como mucha gente es indisciplinada, se corría el riesgo de encontrarse con un vehículo que venía en sentido contrario.

Viajar en esa época en el Perú era toda una aventura, y había muy poca gente que se atrevía a hacer paseos a menos que fuera en caravana. Llegamos a San Ramón. ¡Qué felicidad sentir la cabeza sin dolor y el corazón marchar a su ritmo normal! De San Ramón continuamos a La Merced, y pasamos dos días deliciosos bañándonos en el río Chanchamayo, rodeados de mariposas de colores y dibujos indescritibles. Durante todo el viaje estuve obligado a hablar y a pensar solamente en castellano. No me quedó más remedio que aprenderlo con tan buen maestro como lo era Eduardo. Así que cuando regresamos a Tarma, preparé unas clases de historia.

Si antes he dicho que se abre un nuevo capítulo en el libro de mi vida es también porque mi ritmo de trabajo y mis preocupaciones familiares debían cambiar.

Había podido asegurar una parte de mi patrimonio antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial y ese dinero lo invertí en la compra de un terreno y, más tarde, en la edificación de mi casa. Había escogido San Isidro, la calle Los Alamos, a unos trescientos metros del Colegio Santa Ursula, adonde mis hijas podían ir a pie. En aquella época estaba frente a la casa, sobre un montículo, la casa hacienda Orrantía, un hermoso edificio que me recordaba a Italia por su color celeste. Detrás de ella aún había campos de cultivo, lo mismo que detrás de mi casa. No había una sola

construcción. Había un poco de pasto para la vacas de la hacienda Risso. De todos modos, para poder vivir tuve que trabajar para completar el dinero que me quedaba. Por primera vez en mi vida tuve que trabajar para «ganar dinero». Lo hacía al principio restaurando cuadros antiguos. Así restauré toda la colección de cuadros, en parte maravillosa, que pertenecía a la Nunciatura y era donación de la familia Ortiz de Zevallos, y luego los cuadros de coleccionistas como Jorge Velaochaga, Anita Fernandini y otros.

Finalmente llegó el día de la inauguración del curso preparatorio, el primer lunes de agosto de 1939. La academia, que fue erróneamente llamada Academia de Arte Católico en vez de Academia Católica de Arte, comenzó a funcionar con siete alumnos: cuatro damas, tres varones y un solo profesor para todas las clases prácticas de un curso que se denominaba Formación Plástica General y que incluía nociones de dibujo, modelado, pintura, diseño gráfico y grabado. Todavía no había cursos teóricos.

Terminados los cuatro meses hicimos una exposición de los trabajos de los alumnos que demostraba la eficacia del método aplicado. Monseñor Dintilhac accedió a la creación definitiva de la academia, dándole la protección de la Universidad Católica, pero naturalmente sin apoyo económico. De este modo, en marzo de 1940, se inauguró oficialmente la academia en presencia del señor nuncio, de don Víctor Andrés Belaunde y de otras personalidades. Poco más tarde, el 24 de mayo de ese mismo año, un fuerte terremoto sacudió Lima, y la escalera que llevaba al segundo piso del local donde funcionaba la academia quedó fuera de lugar. En seguida me puse en contacto con mis amigos ingenieros, quienes me aseguraron que podía repararse fácilmente, y cuando monseñor Dintilhac me llamó para decirme: «¡Esta academia se acabó!», pude contestarle tranquilamente: «¡No, monseñor, no se acabó! El daño puede subsanarse y arreglarse fácilmente. En poco tiempo podemos continuar».

Para las clases teóricas me prestaron gentilmente su ayuda Eduardo Suárez, para Perspectiva, y el doctor Alberto Barandiarán para Anatomía Artística. Víctor Andrés Belaunde mismo enseñaba Filosofía del Arte y Liturgia, y César Arróspide, Estética.

Las actividades que siguieron desde este momento hasta 1950, dentro y fuera de la pequeña academia, fueron tan increíblemente dinámicas que hoy me admiro de mi entusiasmo, de mi fuerza de persuasión y de mi infatigable capacidad de trabajo.

Ya existía en Lima la Escuela Nacional de Bellas Artes²⁰, cuyo director era entonces José Sabogal. Formado en la corriente académica europea, Sabogal intentó crear una escuela indigenista. A pesar de que yo nunca había pensado hacerle la competencia a esta Escuela relativamente antigua, que funcionaba y aún funciona en un hermoso y grande local, y tampoco había entrado en polémicas, actitud que he mantenido durante toda mi vida, no faltaron agresiones a nuestra pequeña academia. Yo quería demostrar únicamente cómo, con una metodología nueva, se podía lograr la formación de artistas que, por su sinceridad, expresaran su propia personalidad, y que esto llegaría a ser un arte nacional. Creo que forzar a los futuros artistas a una determinada temática es restarles creatividad y, efectivamente, la creación de una «escuela» con motivos repetitivos tenía que llevar a lo que pretendía ser un «arte indigenista», incluyendo cuadros folklóricos y costumbristas.

En esta época sufrí dos grandes decepciones que me deprimieron mucho. Durante la travesía en el barco había conocido a la superiora de las Canonisas de Santa Teresita del Niño Jesús. Ella me había hablado de la iglesia parroquial, cuya construcción se estaba terminando, y de la necesidad de integrar en ella pinturas murales. Poco tiempo después de mi llegada a Lima recibí la visita de la señora Ledgard, presidenta del Comité Pro-Iglesia Parroquial de Santa Teresita del Niño Jesús, y del padre Cotte, el párroco francés. Estudiamos juntos el temario. Presenté el boceto y el presupuesto, que fueron aceptados y comencé las pinturas murales. Cuando hube terminado una de las tres naves, recibí inesperadamente la noticia de que el vicepresidente del comité, el ingeniero J., aprovechando la ausencia

²⁰ Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, fundada por Daniel Hernández, su primer director, en 1919.

de la señora Ledgard, había hecho borrar toda la pintura, con el pretexto de que a él y a un grupo de fieles no les gustaba. Se produjo una gran polémica, y los católicos, amigos de Víctor Andrés Belaunde, se pusieron de mi lado y publicaron artículos en diversos periódicos; sin embargo, todo fue inútil porque el daño ya estaba hecho.

El segundo «caso» es el siguiente: un poco más tarde, el superior de los Padres Pasionistas de San Isidro, un hombre maravilloso con el que me unía una gran amistad, me encargó pintar un mural en el ábside de la iglesia moderna que tenía la congregación. Desgraciadamente esta iglesia fue más tarde demolida, lo que me dolió mucho, y en su lugar se construyó una sumamente fea y fría de estilo neocolonial.

Por otro lado, los trabajos en la academia seguían prosperando y, a pesar de lo recargado de mi vida, porque tenía que dedicarme no solo a la restauración de cuadros antiguos, sino también a dar clases particulares para poder seguir trabajando ad honórem como profesor, organicé con la ayuda de mis colaboradores y de mis amigos muchas «manifestaciones culturales». Cada quince días se presentaba ya sea una conferencia sobre estética, liturgia, etcétera, ya sea un concierto de música de cámara, arte que estaba abandonado por falta de actividad de la Sociedad Filarmónica. En esta época también tuvo lugar la primera Exposición de Arte de Locos, trabajo que hice en colaboración con el doctor Honorio Delgado.

Por otra parte, me dediqué a colaborar en la formación de los seminaristas, dando clases de educación artística en el Seminario de Santo Toribio, que dirigían los padres Misioneros del Espíritu Santo, recién llegados de México. Con ellos y con el reverendo padre Medardo Alduán, con el doctor Víctor Andrés Belaunde y con sus amigos intelectuales católicos, creamos un movimiento litúrgico. Los primeros mexicanos en venir fueron el padre Uribe²¹, el padre Iturbide y, más tarde, el padre Mariano Siller²²,

²¹ P. Miguel Uribe M., ex superior de las casas locales de Lima y Puebla (México) de los Misioneros del Espíritu Santo.

²² Padre Mariano Siller (1920), rector del Seminario de Santo Toribio en Lima (1958-1979).

con quien me une una gran y profunda amistad que no se basa solamente en lo espiritual, sino también en nuestro común interés por el arte, el teatro y la música.

Además de todos estos afanes, me arriesgué a instalar en una fábrica de mármoles el primer taller de mosaico artístico. Por supuesto que la organización y el adiestramiento de los obreros del taller no eran cosa fácil; no obstante, se lograron efectuar algunos encargos importantes. En primer lugar, se nos encargaron los mosaicos para la capilla del Colegio Santa Ursula. Lamentablemente, pronto tuve que aprender que es imposible la colaboración armoniosa entre empresarios y artistas. La codicia del hombre de negocios hacía que los presupuestos subieran el costo de tal manera, contando con la ganancia para el presidente, el gerente y el director de la empresa, que no quedaba un céntimo para la obra artística, y era imposible ejecutar más trabajos.

Los conciertos de los que hablaba antes eran didácticos, dedicándose la primera parte a la música preclásica y clásica, y la segunda a la música romántica y moderna; además, comenzaban con una explicación introductoria del musicólogo César Arróspide. Siendo él, además, profesor del curso de Estética, me ayudó mucho en la preparación de una exposición de reproducciones facsímiles de dibujos de los grandes maestros, explicando los diferentes aspectos estéticos y los elementos fundamentales del arte plástico. Quiero recordar aquí a un gran amigo mío que murió hace poco y a quien se tributó un merecido homenaje en la Facultad de Letras de la PUCP, homenaje al que no pude asistir personalmente por mi enfermedad, pero con cuyo motivo envié el siguiente mensaje:

Señor Doctor Roberto Criado A., decano de la Facultad de Letras de la PUCP:

Siento que debo estar presente —aunque sólo sea por escrito—, pues mi estado de salud no me permite una presencia personal en este merecido homenaje al Dr. César Arróspide de la Flor, dos veces Decano de la Facultad de Letras, porque ha sido uno de los primeros amigos que tuve al llegar al Perú, y esta amistad se ha mantenido toda

la vida. Era una de esas amistades que perduran más allá del espacio y del tiempo, pues por épocas nos veíamos diariamente, y luego podían pasar semanas y meses sin vernos; pero cuando nos volvíamos a encontrar, era como si hubiéramos estado juntos ayer.

Durante muchos años César me ayudó en la organización de conciertos de música de cámara, música que él presentaba con cortas y muy precisas introducciones. También me ayudó a formular los textos explicativos de exposiciones didácticas.

Pero lo que más nos unía era nuestra inquebrantable fe. Raras veces se encuentran dos personas que, como nosotros, pudieran a través del diálogo, esclarecer para sí mismos, las experiencias personales de su vida espiritual.

Es cierto que César tuvo muchas vocaciones: vocación para la música, las artes plásticas, la estética y la filosofía, pero —y no creo equivocarme— su verdadera vocación fue la de vivir como cristiano, y no pienso en una vocación sacerdotal, como la de Mons. José Dammert y la del Padre Eduardo Suárez, todos amigos de esa misma época; sino que César sintió simplemente el llamado a ser cristiano católico en el más profundo sentido de la palabra. La suya no fue una vida cristiana ejemplar, sino que a través del diálogo intentaba influenciar a sus amigos y alumnos.

César creía que la sociedad sólo podía evolucionar por medio de revoluciones. Sus credulidades eran semejantes a las de un niño, y por eso, por confiar en revoluciones equivocadas, fue engañado muchas veces.

César era un hombre muy tolerante, pero felizmente tuvo un espíritu intolerante frente a todo lo falso, lo hipócrita, corrupto, frente a lo vacío de la vida social, y denunciaba la superficialidad de ciertas costumbres aparentemente devotas.

Quiero terminar con una anécdota que ha quedado profundamente grabada en mi conciencia:

Un día, durante un congreso, asistíamos a una de esas interminables sesiones, llenas de hueca oratoria, gestos pomposos, donde con mucho aplomo los expositores hablaban largamente sin decir nada nuevo. César y yo, que estábamos sentado el uno al lado del otro, nos miramos y sonreíamos. Yo me incliné hacia él y le dije al oído: ¡Cómo se toman tan en serio esos adultos! Al terminar la sesión y salir, César me dio la mano mirándome fijamente con su mirada clara y luminosa, y, casi como una promesa me dijo riéndose: ¡Seremos viejos, tal vez muy ancianos; pero jamás seremos adultos!

San Borja, 22 de abril de 1993

Los músicos eran todos los primeros atriles de la flamante Orquesta Sinfónica Nacional, que se entusiasmaban con hacerse oír fuera de la orquesta. Muchas obras eran composiciones para piano. Mi señora era una excelente pianista, y nunca olvidaré el concierto en el que tocó el quinteto *La trucha* de Franz Schubert, pues tuvo tal éxito por parte de la pianista que el director de Orquesta Sinfónica Nacional, Theo Buchwald²³, espontáneamente le propuso tocar un concierto de Mozart en el Teatro Municipal. No sé por qué esto no se cristalizó.

Los conciertos tuvieron enorme éxito, con sala llena, pero naturalmente la entrada costaba poco y no quedaba dinero para pagar a los músicos, por lo que en recompensa por esta falta de remuneración eran comensales en nuestra mesa, sobre todo durante los ensayos que se hacían en mi casa. Estos músicos eran Harold Franken, Hans Prager, Hans Lewitus, Sally van den Berg, Adolfo Odnoposoff, Bronislaw Mitman, entre muchos otros.

Nuestra casa se transformó lentamente en un centro donde se daban cita todos los grandes músicos que pasaban por Lima: los directores de orquesta como Erich Kleiber, Hermann Scherchen, etcétera; los pianistas Wilhelm Backhaus y Claudio Arrau; el violinista Yehudi Menuhin;

²³ La Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) ofreció su primer concierto el 11 de diciembre del año 1938 bajo la conducción del maestro vienés Theo Buchwald, nacido en 1902, director titular del conjunto hasta 1960, año de su fallecimiento.

el chelista Gaspar Cassadó; la cantante Marian Anderson; y tantos otros que ahora no recuerdo. En el fondo, en la casa se hablaba mucho más de música que de pintura.

A todas estas actividades hay que añadir que yo daba clases de Introducción al Arte para los alumnos de la academia, para los cuales había traducido del alemán las *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke, cuya traducción al castellano aún no existía, y explicaba la vida e importancia de Rembrandt y de Mozart. Estas conferencias tuvieron tanto éxito que venía gente de la calle a escucharlas. Así llegó a conocer la academia un grupo de tres jóvenes: Fernando de Szyszlo²⁴, estudiante de arquitectura; Jorge Piqueras; y un tercero, Jorge Bresciani, que no siguió en el arte. Los dos primeros se inscribieron en la academia y son hoy artistas reconocidos mundialmente. Hablaré de ellos en el próximo capítulo de mi vida.

Durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial el Perú se mantuvo neutral, tan neutral que las páginas centrales de *El Comercio* eran dedicadas por un lado a las victorias de los Aliados, y por el lado opuesto a las del Eje. Pero, a comienzos de 1942, el gobierno del presidente Manuel Prado se inclinó hacia los gobiernos de los Aliados y rompió relaciones diplomáticas con Alemania e Italia. Mis amigos me aconsejaron entonces que comenzara los trámites para la nacionalización, puesto que los tres años de residencia en el Perú, que eran obligatorios para ella, ya habían transcurrido. Ese había sido mi deseo desde hacía tiempo, pues desde mi llegada nunca fui tratado como «extranjero». Fuimos nacionalizados en un tiempo récord, mi mujer, mi cuñada y yo. En realidad, todas las puertas de las oficinas se nos abrieron como por arte de magia, y fuimos acogidos siempre de la manera más amable. Seguramente mucho dependía de las cartas de presentación que yo tenía: una del nuncio apostólico y la otra de Víctor Andrés Belaunde. Ese mismo año en abril había nacido mi cuarto vástago, mi hija, que fue bautizada por monseñor Cento con los nombres

²⁴ Esto fue en mayo de 1944.

de Isabel Beatriz Rosa. Ese año también se terminó la construcción de mi casa en San Isidro y pudimos mudarnos a ella.

La pequeña academia crecía rápidamente y, por sus exposiciones anuales, que tenían mucho éxito, era elogiada tanto por el público como, sobre todo, por los medios de comunicación escrita, donde aparecieron excelentes críticas de Carlos Raygada en *El Comercio*, y de la señora Mercedes Dávalos de Parks en *La Prensa*. Obtuvo del Ministerio de Educación el valor oficial y cambió de nombre: se llamó entonces Academia de Arte de Lima, afiliada a la Universidad Católica, y los diplomas eran firmados por el rector y el ministro de Educación.

Con ocasión del Congreso Eucarístico Nacional hice un viaje a Arequipa para presentar la Primera Exposición Colectiva de Arte Religioso Moderno. Mientras esperaba en el aeropuerto de Arequipa la llegada de monseñor Cento, conocí al padre Juan Guevara²⁵, editor del periódico *El Deber*, con el cual me unió desde entonces una sincera amistad. En Arequipa, él me defendió contra las voces de los archiconservadores, entre los que estaba el obispo de Lima, monseñor Farfán, quien también acudió al Congreso. El padre Guevara, más tarde primer cardenal del Perú, me dijo entonces: «Le voy a ayudar siempre, y defenderé sus esfuerzos en pro del arte sacro». Una vez en Lima, no dejó de ir nunca a una exposición mía. Era un hombre maravilloso, para mí un ejemplo de cómo un hombre puede y deber vivir: por un lado, sumamente humilde, y por otro lado, con su jerarquía y su dignidad de cardenal siempre presente. Era bajo de estatura y muy trigüeño, de poca retórica, pero muy claro en todo lo que expresaba. Yo tuve la oportunidad de visitarlo el día antes de su muerte. Vivía muy modestamente, estaba postrado en un catre de lo más humilde. El retrato que hice de él está actualmente en el Seminario de Trujillo.

Mi posición como artista y restaurador se consolidó, y fui nombrado restaurador oficial del Patrimonio Nacional por el arquitecto

²⁵ Juan Gualberto Guevara (1882-1954), nombrado obispo de Trujillo en 1940 y arzobispo de Lima en 1945. Recibió las credenciales cardenalicias en 1946.

Héctor Velarde²⁶, gran estudioso de la arquitectura, gran escritor y brillante humorista.

1942

En 1942 llegaron a Lima, desde México, los padres Uribe e Iturbide con otros sacerdotes de la congregación de los Misioneros del Espíritu Santo, para dirigir durante cincuenta años los Seminarios Mayor y Menor de Santo Toribio. Nos hicimos muy amigos, y en una de las aulas del Seminario yo instalé una capilla para los seminaristas menores. La diferencia entre la vieja capilla, medio derruida, sucia y adornada con huachaferías, y la nueva, hizo cambiar de actitud a los jóvenes que entraban en ella, que ahora lo hacían con más devoción y recogimiento.

Con estos sacerdotes, y junto con don Víctor Andrés Belaunde y su grupo de Acción Católica, organizamos un movimiento litúrgico, dirigido por el gran liturgista, el prior de los Claretianos, el padre Medardo Alduan. Unos años más tarde llegó a Lima el nuevo rector del Seminario, el padre Mariano Siller, M.Sp.S., con quien tuve una amistad profunda que dura hasta hoy. En diálogo con él trabajé todo los temarios para mis vitrales y murales ejecutados para iglesias en los tres continentes.

El padre Rubén Vargas Ugarte²⁷, entonces rector de la Pontificia Universidad Católica, conocido historiador, me llamó un día para que lo acompañara a visitar el Monasterio de la Concepción, porque, a su entender, había descubierto cuadros coloniales que valían la pena de ser restaurados. Fuimos a verlos. Estaban colocados muy arriba, en el coro de la capilla. Había que subir por una escalera para poder ver cada cuadro de cerca. A mi entender ya eran insalvables, pero por lo poco que pude descubrir de uno de ellos,

²⁶ Héctor Velarde (1898-1989), arquitecto peruano.

²⁷ Rubén Vargas Ugarte, S.J. (1886-1975), prominente historiador del Perú, fue rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú de 1947 a 1953. En 1961 fue nombrado director de la Biblioteca Nacional del Perú. Su extensiva obra sobre la historia civil y religiosa del Perú fue publicada entre 1930 y 1975.

supuse que no se trataba de pintura colonial, sino flamenca del siglo diecisiete. Sin compromiso de poder rescatar el cuadro, hice bajar uno de ellos para llevarlo a mi taller. Pregunté a las madres qué les había ocurrido a estos cuadros. Me contaron que se habían caído durante el terremoto y que los encontraron cubiertos de los escombros de las paredes; luego habían quedado mucho tiempo tirados en el patio, hasta que un día la madre superiora dio la orden de limpiarlos, y para ello usaron sal de soda. Esto había quemado todo el barniz que los cubría. Por eso tenían un aspecto blanqueado y casi sin color. Traté el cuadro como si fuera un enfermo durante varias semanas, con bálsamo de copaiba, esencias y trementina, y lentamente revivieron los colores; incluso, para mi asombro, encontré inclusive la firma y la fecha en la parte inferior del cuadro: Simón de Vos, 1638. Simón de Vos era alumno y colaborador de Rubens. Los colores eran espléndidos, y me sentí como un médico que había tenido la suerte de salvar a un paciente de la muerte. Pero se me presentó un problema: había un hueco grande, faltaba casi toda la cabeza de un personaje, y yo no estaba seguro de cómo restaurarlo.

Hay en el arte de la restauración diferentes maneras de conservar una tela o una tabla antigua cuando la obra ha perdido partes originales. Una tendencia, usada sobre todo en Alemania, consiste en llenar el vacío con material nuevo, haciendo resaltar lo añadido, para subrayar que no se ha falsificado nada. (Ópticamente da una sensación desagradable, a veces, porque el cuadro pierde su unidad de tono).

La segunda manera de restaurar, usada sobre todo durante el siglo diecinueve en Italia y Francia, consiste en añadir a lo que se había perdido material nuevo y pintarlo. Si el restaurador domina la técnica del maestro antiguo, puede de esta manera dar un resultado perfecto. Desgraciadamente, en la mayoría de los casos los «restauradores» pintan con la técnica moderna al óleo, y esto produce la sensación de parche y de falsificación.

La tercera técnica consiste en llenar el hueco con material antiguo, por ejemplo, con una parte de un cuadro ya destrozado, que tenga las tonalidades necesarias para que dé la sensación de ser parte de la obra en cuestión.

Normalmente yo usaba una tela de cuadros antiguos y las colocaba dentro del hueco para no pintar nada propio, pero en este caso, donde faltaba la parte del rostro, decidí, usando la técnica antigua con todas sus capas de pintura de témpera y de veladuras de barniz, terminar lo que faltaba. Felizmente me resultó tan perfecta la restauración que nadie se dio cuenta de que no todo el cuadro era original. El padre Rubén Vargas qued  encantado y me hizo firmar un contrato con las madres para restaurar la serie de los cuadros de Simón de Vos, la *Vida de Jesús*, y otra serie de menor valor sin firma, esta sobre la vida de la Virgen.

El gobierno peruano me llamó para presentar y decorar cuatro exposiciones importantes²⁸: para la primera, el Ministerio de Relaciones Exteriores me encargó la Gran Exposición Amazónica, primera exposición de este género en el Perú, que se present  en el entonces Parque Matamula. Me llamó el arquitecto Luis Ortiz de Zevallos y obtuve un contrato por tres meses, pero en realidad el trabajo se extendió por todo un año. El director general de exposición fue don Raúl Porras Barrenechea, hombre culto, gran historiador y literato, pero sin el menor conocimiento ni sensibilidad para el arte plástico. El arquitecto Ortiz de Zevallos había construido pequeños edificios para las diferentes actividades de la selva, todos ellos a base de esteras, lo que le daba a la exposición un aspecto muy original. Yo había aceptado la prolongación del trabajo, naturalmente ad honórem después de los primeros tres meses, porque, por un lado, me fascinaba que fuera un trabajo creativo, la realización de algo que nunca había hecho y que me permitía, además, dar rienda suelta a mi fantasía; y, por otro lado, porque la falta de sueldo se vio compensada porque muchas entidades que trabajaban en la selva me encargaron también la decoración de sus *stands*.

Formamos un equipo de cuatro personas: Luis Ortiz de Zevallos y yo, y Grimesa Diez-Canseco y Susana Polac. Ellas se encargaron

²⁸ La Exposición Amazónica, la Exposición Panamericana de Arquitectura, la Exposición de Industria y la Exposición de Arte Religioso.

de colocar las miles de letras con las que formaron los textos explicativos colocados en las paredes. Tengo que contar aquí una anécdota, que en el fondo fue una experiencia que me enseñó a resolver diplomáticamente situaciones a veces engorrosas. El Museo de Historia Natural mandó, entre otros ejemplares de animales selváticos, una serie de pájaros de diferentes y variados colores. Estos pájaros disecados venían colocados sobre perchas muy feas. Después de largas conversaciones con Ortiz de Zevallos propuse sacarlos de sus perchas y colocarlos en la fachada del salón de Historia Natural, libremente en las esteras, lo que les daba un aspecto muy pictórico. Cada pájaro tenía un número y a ambos lados de la fachada se colocaron los nombres correspondientes a cada uno. Unos días después me llamó el doctor Raúl Porras Barrenechea²⁹, estaba muy agitado por el reclamo del director del museo frente a la remoción de los pájaros de sus perchas, y me citó para el día siguiente a una reunión con él y el director del museo. Raúl Porras no aceptó la reunión, porque los dos no se veían bien, inclusive se habían quitado el saludo. Entonces yo me encontré ante un dilema: quien me había citado era Raúl Porras, y no me parecía correcto acudir a una reunión a la que él no asistiría. Como buen europeo, joven e inexperto, me quedaba, según mi opinión, solo un camino: renunciar. Caminaba por la exposición con la cara larga y muy preocupado. El ministro de Relaciones Exteriores había destacado a un empleado para dirigir la exposición como director de servicio. Era un hombre alto, fornido, zambo. Se me acercó preguntándome: «¿Qué le pasa a usted, profesor? ¿Por qué está usted tan preocupado?». Entonces le expliqué la situación y le dije que tenía que renunciar, pero que no quería hacerlo. Él me miró sonriente y me dijo: «¡No se preocupe!». «Pero, Arbulú, ¿qué tengo que hacer?», pregunté.

²⁹ Raúl Porras Barrenechea (1879-1960), historiador, abogado, ensayista, diplomático y catedrático universitario. Autor de: *Alegato del Perú en la cuestión de límites de Tacna y Arica* (1925); *Historia de los límites del Perú* (1926-1930); *Cuadernos de Historia del Perú* (1936); *Pequeña antología de Lima* (1961); *Mito, tradición e historia del Perú* (1951); *Cronistas olvidados sobre el incario* (1941).

«Esto es muy sencillo», me contestó, y al ver mi mirada dudosa, me explicó: «¡Sí, es muy sencillo! Usted simplemente no asiste mañana a la reunión». Le pregunté: «Bueno, ¿y qué pasará?». Me contestó: «No pasará nada. Los dos señores esperarán media hora, tomarán algo en la cafetería y se retirarán». Y así fue. Allí aprendí una solución política peruana muy eficaz. Nunca más se habló del asunto. Los pajaritos quedaron en su sitio y fueron admirados. La exposición tuvo un éxito enorme y poco tiempo después el Ministerio de Hacienda me encargó la decoración de la Primera Exposición de Industria, y luego me encargaron la decoración de la exposición sobre la industria minera. Por último, fui llamado por el Colegio de Arquitectos para presentar la Primera Exposición Panamericana de Arquitectura, y luego intervino otra vez la Providencia y cambió la ruta de mi vida de manera inexplicable y casi sin mi intervención.

En el año 1948 hice mi primer viaje fuera del Perú. Recuerdo que para poder hacer este viaje a Buenos Aires, invitado por la Galería Müller de esa ciudad, tuve que vender un pequeño terreno en el que había invertido una parte de mi patrimonio. Unos días antes de mi salida a Buenos Aires había invitado a mi gran amigo César Arróspide para una comida de despedida. A medio día él me llamó para excusarse de no poder asistir porque estaba de paso por Lima una amiga chilena suya, doña Filomena Salas, madre del compositor Orrego Salas³⁰, a quien él tenía que atender. Bromeando le dije: «Si es simpática, ¿por qué no vienes con ella?». Y realmente vino a la comida acompañado de la señora Filomena. Yo estaba terminando de pegar las fotos de mis obras en un álbum. Al ver esas fotos, ella exclamó: «¡Usted debe exponer en Santiago de Chile!»; a lo que yo contesté: «Pero si yo no conozco a nadie en Chile, excepto a dos jóvenes arquitectos, cuyas obras he presentado en la Exposición Panamericana de Arquitectura. Pero la Compañía de Aviación BOAC no hace el vuelo directo Lima-Buenos Aires, sino que deja a los pasajeros

³⁰ Juan Orrego Salas (1919) estudió arquitectura y composición en Santiago de Chile. Después de una estancia en EE.UU. (becas Fullbright y Guggenheim), regresó a Chile a ocupar diversos cargos en la Facultad de Música de la Universidad de Chile.

medio día en el Hotel Carrera de Santiago para continuar el viaje al día siguiente». (En esta época se volaba todavía con máscara de oxígeno para cruzar los Andes). Entonces, la señora Salas me citó para la tarde del día de mi llegada a Santiago a la oficina del decano de Ciencias, Música y Arte de la Universidad de Chile, el compositor Domingo Santa Cruz³¹, que era amigo suyo. Me di cuenta de que ella «reinaba» en la facultad y, en general, en la vida cultural de Santiago, y ella había convocado a periodistas y fotógrafos.

También me indicó el nombre de una galería importante, la Galería Pacífico. Naturalmente era difícil encontrar en tan poco tiempo un local, porque las galerías disponen sus actividades con mucha antelación. Esa noche tenía cita para cenar con los dos jóvenes arquitectos que yo había conocido en Lima. Al contarles esto —lo de la señora Salas— a mis jóvenes amigos, me invitaron espontáneamente a visitar a la mañana siguiente al decano de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, don Sergio Larraín³². Este primer contacto con Sergio fue tan acogedor que se trabó una verdadera amistad entre nosotros, la cual duró largos años. Sergio me invitó a dar una pequeña conferencia a sus alumnos sobre la integración de las artes y, luego, para gran sorpresa mía, encontré, al regresar después del almuerzo al hotel, otro aviso de la BOAC que decía que la salida a Buenos Aires se retrasaría otro día más. Entonces recordé que años atrás había conocido en Lima a un pintor de la Escuela Nacional de Artes de Santiago, Isaías Cabezón³³, a quien yo había ayudado mucho cuando él presentaba una exposición

³¹ Domingo Santa Cruz (1899-1987), compositor y abogado chileno, gestor de la política cultural chilena; neoclásico en sus obras; decano entre 1932 y 1952.

³² Sergio Larraín García Moreno (1904-1999), arquitecto chileno, decano de la Facultad de Arquitectura (1952-1966) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, cofundador de la Escuela de Arte de la misma universidad en 1959.

³³ Isaías Cabezón Acevedo (1891-1961), pintor chileno. En 1917 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Viaja a Europa en 1922, regresa a Chile y es nombrado profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Trabajó como escenógrafo e ilustrador, iniciando el desarrollo del cartel artístico en Chile. Ocupó diversos cargos públicos.

de artistas chilenos en esta ciudad. Felizmente lo encontré y él, hombre muy entusiasta, me ofreció presentarme a los encargados de conferencias de la Universidad de Chile para preparar si era posible, a mi regreso de Buenos Aires, una exposición y una serie de conferencias, entre ellas una sobre arte colonial en el Perú. Así conocí en tres días a toda la élite cultural de Santiago, lo que más tarde tendría una serie de consecuencias muy favorables para mi trabajo artístico.

Las semanas en Buenos Aires y la exposición en la Galería Müller, en la calle Florida, son para mí un grato recuerdo. Conocí gente muy culta, coleccionistas, pintores y músicos, gran parte de ellos europeos, que habían formado el círculo intelectual de Argentina. Entre ellos estaba la arquitecta Beppi Newberry, quien había creado con sus alumnos, en el Collegium Musicum, un teatro de sombras sumamente fino de tipo oriental. En Buenos Aires hubo un reencuentro con los directores de orquesta Juan José Castro y Erich Kleiber, quien me invitó a la ópera en el Teatro Colón, para asistir a una función de *Tristán e Isolda*, que él dirigía. En ese mismo maravilloso teatro admiré también la coreografía de la bailarina vienesa Wallmann³⁴, en la ópera *Ariana*, de Haendel.

Sorprendía en esa época el lujo, la vida teatral y musical y, sobre todo, la vida nocturna de Buenos Aires. Recuerdo mi sorpresa cuando, al salir de la ópera a la una y media de la madrugada, encontré la calle Corrientes en plena luz y actividad con sus bares, restaurante y comercios, todos abiertos al público.

En el año 1949 festejamos el décimo aniversario de la fundación de la academia, y con este motivo inauguramos una gran exposición del alumnado en una bella sala de exposiciones, la de la A.A.A. (Asociación de Artistas Aficionados), que entonces estaba frente a Palacio de Gobierno.

³⁴ Margarita Wallmann (1904-1992), bailarina y coreógrafa, diseñadora y directora escénica austríaca, fue directora del Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires (1937-1946).

Ese mismo año volví, primero a Santiago, con mi exposición en la sala El Pacífico, y di todas las conferencias que había programado el año anterior. En Santiago se profundizó mi amistad con Sergio Larraín, con todos los profesores de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y con el grupo de intelectuales, amistades todas que se matuvieron el resto de mi existencia. La vida cultural —o sea teatral, cinematográfica y, sobre todo, musical— era sorprendente y contrastaba con la de Buenos Aires, donde casi todo estaba en manos de europeos, mientras que aquí eran los chilenos los que habían creado este ambiente cultural gracias a la fecunda labor del compositor Domingo Santa Cruz.

Luego fui a Buenos Aires, donde la Galería Müller tenía tales dificultades para la importación de cuadros extranjeros durante el gobierno de Juan Perón que tuve que renunciar a exponer. Embarqué los cajones y fui con ellos a Uruguay, donde había libertad, y donde presenté, un poco improvisadamente, una exposición en la Galería Moretti. La manera como pude organizar tan rápidamente esta exposición, el catálogo y todo el evento en general me parece hoy como un sueño. El éxito fue grande y recibí de un periódico católico las mejores críticas que había obtenido hasta entonces.

Y también aquí hay una anécdota muy graciosa. Había expuesto un cuadro que era un doble retrato, el retrato de un amigo mío y mi autorretrato. Durante la inauguración se me acercó un señor y me preguntó en alemán: «Ese señor que usted ha retratado, ¿no es un alemán?». «Sí, lo es», contesté. «¿No es por casualidad de Núremberg?», replicó. «Sí, señor», contesté nuevamente. «¿No se llama Friedl Herz?», agregó. «¡Claro que sí!», dije yo. Entonces me dijo: «¿No quiere usted pintar el retrato de mi señora?». De esta manera, durante el tiempo que duró la exposición, pinté el retrato de su señora con su perro, y el cuadro, aún fresco, fue expuesto en la vitrina de la galería.

De regreso a Lima me llamó por teléfono Emilio Maccagno³⁵, agregado comercial de la Embajada de Italia, y me comunicó que había una invitación para el Perú para enviar un representante al Primer Congreso de Artistas Católicos en Roma, que se celebraría en 1950 con motivo del Año Santo. A mí me parecía imposible realizar un viaje tan caro y le insinué que hablara con el rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el padre Vargas Ugarte, sobre esta invitación. Pocos días después me llamó el rector y me ofreció pagar el viaje de ida y vuelta y, además, me ofreció obtener del Ministerio de Educación el nombramiento para ser el representante oficial del Perú ante dicho congreso. Desde ese viaje, es decir, desde setiembre de 1950, se abre otro capítulo en el libro de mi vida que podría denominarse «reencuentro con Europa»: trabajo intensivo con Pax Romana, exposiciones en varias capitales europeas y el comienzo de nuevas tareas: los vitrales.

1950

El viaje a Roma fue pintoresco y lleno de imprevistos. Me habían aconsejado comprar el billete en una compañía nacional (P.P. Díaz, de Arequipa). Este billete comprendía el viaje con dicha compañía hasta Maiquetía, y de allí a Roma debía ser con una compañía italiana. En esa época los aviones a hélice hacían el viaje de Lima a Europa en tres etapas. Primero llegaban a Panamá y al día siguiente al aeropuerto de Caracas. Cuando mostré en Caracas mi boleto de la compañía italiana que debía llevarme a Roma, el personal del aeropuerto me miró sonriente y me dijo que dicha compañía ya no existía desde hacía mucho tiempo. En el mismo avión viajaban dos hermanos maristas que, como yo, tenían el mismo problema. Indignados tomamos un taxi y fuimos a Caracas

³⁵ Emilio Maccagno (1910-1999), diplomático italiano en Lima de 1946 a 1952, regresó a Italia y luego decidió volver al Perú en 1954. Fue director de la Galería del Banco Continental, así como cofundador de la Feria Internacional del Pacífico con Gosta Lettersten en 1958.

para protestar en la embajada peruana. El señor embajador, cuyo nombre no recuerdo, nos tranquilizó y obtuvo boletos de la línea venezolana ABE, pero tuvimos que esperar tres días en Maiquetía. Tres días de humedad y calor insoportables. Uno acababa entre puertas y ventanas abiertas, con dos ventiladores y aun así muriéndose de calor y de sed. Casi no se podía comer, y cuando fuimos a la playa nos encontramos con que el agua era tan tibia que uno salía sintiendo doblemente el calor.

Por fin pudimos salir rumbo a Europa. El enorme avión estaba casi vacío. Estábamos en plena Guerra de Corea y nadie se atrevía a viajar. Llegando a Roma, a pesar de tantos años de ausencia, me sentí como en casa. Claro está, no tenía tiempo de hacer turismo porque tenía que dedicarme enseguida a ayudar en la organización de las sesiones del congreso, pero recorrí algunas calles. Visité en primer lugar la Vía Margutta, donde había tenido mi taller, y encontré en los bajos la tienda de marcos de siempre y a su dueña, la señora Giosi. También encontré aquí en Roma a dos jóvenes escultores peruanos: Jorge Piqueras, que había estudiado en la Academia de Arte de Lima, y Joaquín Roca Rey, quien me había reemplazado en las clases de modelado durante mi ausencia por mis viajes a Buenos Aires, Montevideo y Santiago. Con Jorge Piqueras hice un rápido viaje a Nápoles, de ahí a Ischia y luego a Salerno para contemplar una vez más los maravillosos templos dóricos de Paestum.

En las oficinas del congreso hice en seguida amistad con pintores, arquitectos y músicos, de los que solamente nombraré tres: Lambert Simon, pintor holandés; Ferdinand Pfammatter³⁶, arquitecto suizo, y Colarizzi, músico italiano. Yo había preparado en Lima, con la ayuda de César Arróspide y otros amigos intelectuales de la Academia de Arte, una ponencia sobre arte sacro y simbolismo. El presidente del congreso era Felice Carregna, pintor florentino que yo conocía de mis años de Florencia;

³⁶ Dr. Ferdinand Pfammatter (1916-2003), arquitecto suizo, se especializó en arquitectura sacral. Fue secretario de SIAC en 1957.

y, para sorpresa mía, en los momentos en que él tenía otras obligaciones, me entregaba la presidencia, lo que para mí era muy embarazoso, porque yo era muy tímido y nunca había presidido una asamblea.

Mi ponencia fue, por un lado, severamente atacada por arquitectos y prelados conservadores; y, por otro, muy aplaudida por parte de la gente renovadora. Al final del congreso, cuando todos nos conocíamos y nos habíamos hecho amigos, se propuso que debíamos tutearnos, mas cuando yo fui preguntado por mi nombre y dije «Adolf», no lo quisieron aceptar y me preguntaron si no tenía otro nombre. Cuando les dije que también me llamaba Cristóbal, quedé solamente con este nombre hasta hoy.

La clausura de este congreso fue celebrada en la villa Adriana con un concierto de madrigales. Nunca olvidaré la profunda impresión que tuve en ese momento, y le dije a mi amigo, el holandés que estaba conmigo cerca de la ventana, que me agobiaba la perfección de todo lo que había allí presente, tanto para el oído como para la vista. Le dije a Lambert: «Aquí, todo es demasiado bello; ya todo está hecho, mientras que yo vengo de un país donde todo está por hacerse». Y me invadió una gran nostalgia por el Perú.

Este congreso había sido promovido por Pax Romana, una organización de intelectuales católicos de todo el mundo. Pax Romana funcionaba por secretariados de diferentes profesiones, y yo propuse la creación del Secretariado Internacional de Artistas Católicos (SIAC), lo que se realizó años más tarde en Reims. Elegimos como secretaria del futuro secretariado a la arquitecta vienesa Helene Koller-Buchwieser³⁷.

El SIAC ha sido la única agrupación a la que he pertenecido. Siempre me he mantenido alejado de toda asociación, ya sea política o artística. Y no es que la política —es decir, los grandes cambios históricos— no me hubiera interesado, o que no hubiera vivido y apreciado las evoluciones que las artes deben experimentar, sino que en los dos casos lo que

³⁷ Helene Koller-Buchwieser (1912-2008) estudió arquitectura en la Universidad Politécnica de Viena y se graduó en 1937. Aunque tenía interés primordial por la arquitectura religiosa, trabajó durante y después de la Segunda Guerra Mundial en la restauración de la infraestructura de Viena y en la reconstrucción de casas bombardeadas.

me ha disgustado siempre ha sido la «politiquería», los rencores, las «argollas» y las falsas ambiciones, que siempre me han sido odiosas.

En los últimos días del congreso, el arquitecto Pfammatter hizo una propuesta muy interesante. Proponía a los pintores presentes que se presentaran a un concurso internacional para un gran vitral de una iglesia que él estaba terminando de construir en Dübendorf, distrito de Zúrich, Suiza. Todos aceptamos. El proyecto del vitral me entusiasmó. Desde mis años de estudio, cuando tenía dieciséis años, no había vuelto a hacer un proyecto de vitral. Gané el primer puesto del concurso, pero los suizos no me encargaron la obra con el pretexto de que yo vivía demasiado lejos como para controlarla. En ese momento no podía juzgar la enorme importancia que iba a tener este encuentro con el arte del vitral para mi vida artística. Además, este proyecto y la amistad con Pfammatter me llevaron a conocer una nueva técnica del vitral.

Un día de invierno, cuando a las siete de la mañana hay poca luz, fui a misa en una iglesia moderna, construida hacía poco tiempo por el mismo Pfammatter en Zúrich. Al entrar a la iglesia vi el fondo del ábside resplandeciente de color, como si ya hubiera salido el sol, algo que nunca había visto antes. Pregunté a Pfammatter de qué se trataba. Él me dijo que era una nueva manera de crear vitrales y que se llamaba vidrio-cemento, es decir, bloques de vidrio de unos tres centímetros de grosor montados en cemento armado³⁸. Rompiendo con un martillo especial la superficie de los cristales de colores se producen prismas que hacen centellear los vitrales como los vidrios imperfectos del siglo trece. A mi pregunta sobre dónde se había ejecutado ese vitral, me nombró el taller Chiara³⁹,

³⁸ *Dreikönigskirche*, Zúrich, obra de Ferdinand Pfammatter y Walter Rieger con vitrales de Paul Monnier (1907-1987), pintor y vitralista suizo. Fue bendecida el 24 de junio de 1951. La técnica de vitral en vidrio-cemento apareció en Francia hacia 1930 y está relacionada al conocimiento del concreto como material de construcción.

³⁹ Pierre-Auguste Chiara (1882-1929), hijo de un maestro vidriero, quien tenía un taller de producción de vidrio desde 1883 en Lausana. Pierre-Auguste crea el departamento del vitral en 1904 en el taller del padre. Después de su muerte, Pauline, su esposa, continúa el negocio. El taller sigue activo bajo el nombre de Burlet-Vitraux.

en Lausana. «¡Lausana!», exclamé, «¡si yo mañana tengo que ir a Lausana porque allí vive mi hermana!». Recuerdo este viaje y el primer y feliz contacto con las dueñas y los artesanos de este *atelier*. Desde el primer trabajo que yo realicé en el taller Chiara & Cia se produjo una colaboración y una relación humana cordial, no solamente entre los dueños de compañía y yo, sino también con el jefe de producción del taller, el señor Buehlman y sus jóvenes ayudantes, porque no eran simplemente excelentes profesionales, sino que también tenían un gran sentido artístico y sabían interpretar las pinturas de mis cartones. Desde el año 1953 hasta ahora, 1993, cuando escribo estas líneas, se ha mantenido esta relación. Es significativo anotar que el señor Buehlman, jubilado desde 1970, normalmente ya no trabaja, pero cuando se trata de un encargo mío, por expreso deseo suyo, reanuda su colaboración en el taller.

En los días libres del congreso visité al embajador de Austria en Roma, el conde de Schwarzenberg, hombre culto y muy interesado en las artes plásticas. Yo llevaba conmigo, como por casualidad, muchísimas pinturas mías, y esto por la siguiente razón: antes de salir de Lima me había encontrado con un amigo que era obispo de Trujillo, quien partió mucho antes que yo por barco a Roma, también con motivo del Año Santo. Él me sugirió que enrollara mis cuadros y los mandara en su camarote directamente a Roma. De esta manera, mis pinturas entraron sin dificultades aduaneras a Italia. Como las tenía conmigo, se las enseñé al conde Schwarzenberg. Algunas eran telas de paisajes peruanos, y él insistió en que hiciera una exposición en Viena. Esta se realizó en el Künstlerhaus de Viena y llegó a ser la primera de una serie de muestras en Europa.

Confundo ahora la cronología de los muchos viajes que hice en esa época, pero recuerdo el reencuentro con Viena, que parecía una ciudad un poco «desconocida», porque la veía ahora con los ojos del turista, viviendo en un hotel y paseando por las calles y parques sin rumbo fijo. Sin embargo, Viena me parecía muy bella pero empobrecida. En las tiendas de antigüedades se podían comprar los objetos más hermosos a poco precio, pero había algo que me entristecía: la invasión de compradores

de Europa del Este, que hacían negocios con los burgueses depauperados por la guerra. Estos tenían que vender cuanto poseían para poder sobrevivir. Visité a mi maestro Karl Sterrer que vivía muy retraído y algo rechazado por la sociedad porque, por una razón que nunca he podido entender, se había plegado al nacionalsocialismo después de la anexión de Austria a Alemania. Yo no pregunté, pero él me contó solo en pocas palabras que durante la época en que fue rector de la Academia de Bellas Artes entraron los hombres de la SS, lo destituyeron y lo amenazaron porque él hasta entonces había sido miembro del Partido Católico. Conociendo en Lima las penurias de la posguerra, le habíamos mandado los paquetes *Care*, y cuando le dije que él había sido para mí mucho más que un padre, que de él había aprendido más para realizarme como persona y como artista, comenzó a llorar y me confesó, un poco avergonzado, que me había tratado como a niño de «buena familia burguesa» y me había creído incapaz de forjarme una vida como artista. Luego vino a visitarme a mi hotel para conocer algunas pequeñas pinturas que llevaba conmigo en la maleta. Viendo un autorretrato expresionista de fuerte colorido y de sólida construcción exclamó: «¡Pero si esto es mejor que Nolde!».

En Viena un amigo me prestó un taller adecuado para pintar el boceto para el concurso internacional propuesto en Roma por nuestro amigo Pfammatter. Me entusiasmó tanto la idea de trabajar con la técnica del vitral después de tanto tiempo que viajé expresamente de Viena a París, y de allí a Chartres, solo para volver a admirar este arte medieval.

Mi impulso creativo no me dejaba tranquilo, de manera que pinté además algunos cuadros, composiciones de tipo religioso y un paisaje urbano⁴⁰. Desde el techo de uno de los pocos modestos rascacielos que hay en el centro de Viena pinté un cuadro que denominé *Tres épocas arquitectónicas*. En el primer plano se ve la fachada de una casa de fines del siglo pasado; detrás, la hermosa cúpula verde de la iglesia barroca de San Pedro;

⁴⁰ Se trata del óleo, perteneciente a la colección del Ministerio de Ciencia y Cultura de Austria (BMBWK).

y, en el fondo, las torres y el techo de San Esteban, la catedral de Viena, que es gótica.

En Viena visité también al abogado que cuidaba mis intereses, bloqueados por la guerra, sobre todo el chalé de Dornbach, situado en un suburbio elegante de Viena, el cual había sido transformado en una casa multifamiliar, y comencé todos los trámites para venderlo.

Mientras tanto, había escrito a mi familia para que preparasen su viaje a Europa, donde pensábamos pasar unos dos meses juntos. Les envié los boletos correspondientes Callao-Nápoles por barco. En mi paso por Florencia había conocido al cónsul del Perú, Vanini Parenti, quien también era gerente general de la compañía de navegación en cuyo barco vendría mi familia. Él mandó un mensaje a bordo y así ellos fueron tratados a cuerpo de rey. Yo sabía que mi señora había estado delicada de salud, y aquí ocurrió otra cosa curiosa. Yo sabía, es decir, «veía» a los míos en alta mar; por eso, cuando recibí una carta de mi mujer en la que me comunicaba que los médicos en Lima le habían aconsejado no viajar, no me inquieté, pues estaba convencido de que sí vendría.

En un corto viaje que tuve que hacer de Viena a Zúrich para arreglar unos asuntos financieros, me detuve en los Alpes austriacos del Salzkammergut, donde había pasado tantos veranos antes de emigrar al Perú. Todo me parecía ahora pequeño e insignificante cuando lo comparaba en mi recuerdo con lo majestuoso de los Andes, y volví a sentir nostalgia por el Perú.

Vino el día en que me reuní con mi familia en Nápoles. Era diciembre de 1950. Tomamos el tren a Roma, donde pasamos Navidad y Año Nuevo. Visitamos luego Florencia, donde fuimos a ver a nuestro viejo amigo Silvio Boninsegni y donde tuve que hacer cuentas con mi hombre de confianza, que estaba encargado de administrar unas propiedades que tenía en un suburbio y que estaban alquiladas a gente muy humilde. Claro está que con todas las miserias de la guerra, posguerra y la inflación reinante, no recibí casi nada. Decidí, entonces, vender esos inmuebles. Nos conmovía lo que nos contaban nuestros amigos de los sufrimientos

que habían padecido. A mí me dejó una impresión muy profunda, y volví a sentir una inmensa gratitud porque Dios nos había ahorrado vivir tiempos tan atroces. Pasamos luego a Salzburgo, donde tuvimos que interrumpir nuestro viaje porque con nuestros pasaportes peruanos no podíamos entrar a Viena, ciudad ocupada por las cuatro potencias: los americanos, los ingleses, los franceses y los rusos, que se habían repartido la ciudad y el país por zonas. En Viena no era fácil encontrar alojamiento, pero por «casualidad» encontré un piso en el mismo edificio donde yo había pasado mi adolescencia, en la Liechtensteinstrasse, número 12.

Durante los próximos años hubo reuniones y congresos del SIAC en Reims, París, Viena, Maria Laach y Múnich. El primer contacto con Pax Romana lo tuve en Madrid en 1950 y fue con su secretario general, don Ramón Sugranyes de Franch⁴¹, profesor de literatura española en la Universidad de Friburgo, Suiza, con quien viajé por tren desde allí hasta Barcelona, donde tomamos el avión a Madrid. Como de costumbre, la salida del avión se atrasó bastante, por lo que yo expresé a Sugranyes mi temor a llegar tarde a la cena de inauguración del congreso, pues no arribaríamos antes de las veintidós horas. Después de notar mi preocupación, él me miró extrañado y me dijo: «¿Cómo que tarde? Llegaremos justo a tiempo, pues a las diez es la hora de la cena». Me pareció no solamente raro, sino significativo, cómo cada pueblo tiene sus costumbres propias. Sí, el horario de las comidas en España es el siguiente: a las doce del día, el aperitivo; a las dieciséis horas, la comida; a las veinte horas, el té; y a las veintidós, la cena, lo que en Suiza es muy diferente. Se almuerza a las doce, el té es a las dieciséis y la cena, a más tardar, a las veinte horas. Recuerdo un viaje en auto que hice con tres españoles de Reims a Viena, aunque solo llegamos hasta Salzburgo.

⁴¹ Ramón Sugranyes de Franch (1911-2011) estudió de literatura en Barcelona. En 1934 se exilia en París. Se doctora en la Universidad de Friburgo, Suiza, y cumple la labor de profesor de literatura en esa universidad. Participa, además, en el nacimiento de Pax Romana, de la cual fue secretario (1947-1965). También fue auditor laico en el Concilio Vaticano II (1963).

De este viaje quedan en mi recuerdo unas anécdotas muy humorísticas. La primera, cuando llegamos a Berna y entramos a las ocho de la tarde a un restaurante, la mesera nos urgió a darnos prisa en pedir la comida, a lo que los españoles se miraron indignados diciendo: «¡Qué cena ni qué cena! ¡Si ahora es la hora de tomar el té!». La otra anécdota se dio cuando yo tenía cita con uno de los amigos españoles en la estación de ferrocarril de Zúrich. Él llegó puntualmente diciéndome: «Aquí hay relojes en todas partes, ¡y todos andan igual!», pues seguramente recordaba las iglesias españolas en cuyas torres hay cuatro relojes que marcan diferentes horas cada uno; y, luego, mirando la estación de ferrocarril, exclamó sorprendido, casi irritado: «¿Esta es la estación? ¡Todo es blanco y sin humo!», porque en esa época, en España, los trenes todavía eran a vapor y todo era negro por el humo y el carbón.

La reunión de Madrid fue muy importante para mí. Primero, porque Sudamérica, hasta entonces representada por Chile, entregó el mandato al Perú, al cual yo representaba. Segundo, porque todos los dirigentes del Instituto de Cultura Hispánica me recibieron con los brazos abiertos. El presidente era don Alfredo Sánchez Bella⁴², y el secretario general, don Leopoldo Panero⁴³. Ambos pidieron a don Luis González Robles, el encargado de las manifestaciones culturales del instituto, que se ocupara de mí. Él me presentó a una serie de personas muy importantes, sobre todo arquitectos, y me propuso exponer mis obras en el Museo de Arte Moderno. Por otra parte, esos arquitectos me encargaron mosaicos de piedra: uno para la residencia estudiantil San Pablo, y varios para el Seminario Menor de León, que ejecutaría más tarde.

Después de mis exposiciones de Viena y Milán, el cónsul del Perú en Florencia organizó con el superintendente de Bellas Artes una exposición de mis obras en la mejor sala de Florencia, el Palazzo Strozzi.

⁴² Alfredo Sánchez-Bella (1916-1999), director del Instituto de Cultura Hispánica de 1946 a 1956. Secretario de la Presidencia Internacional de Pax Romana y ministro de Información y Turismo (1969-1973) de España.

⁴³ Leopoldo Panero (1909-1962), poeta leonés.

Además de autoridades florentinas, llegó de Roma el embajador del Perú, el señor Cerro Cebrián, acompañado de su hijita María Ofelia. La nombro aquí porque ella, después de volver al Perú, fue editora del periódico *La Industria* de Trujillo y organizó tres bienales de arte en esa ciudad. Mis obras, como dije antes, habían llegado a Italia sin pasar por la aduana y por eso no tenían sello de entrada. Solo por su amistad con el superintendente de Bellas Artes fue que el cónsul del Perú obtuvo el visto bueno para que las obras fueran selladas y así pudieran ser enviadas a Madrid. Toda esta época estuvo llena de viajes, así que no recuerdo exactamente las fechas y solamente me quedan presentes las personas, los proyectos y los trabajos importantes.

Una persona, cuyo nombre no recuerdo, un alto dirigente veneciano de Pax Romana, al ver mi actitud organizadora y ejecutiva, me propuso la dirección de un centro cultural que Pax Romana proyectaba en los edificios de la isla de San Giorgio Maggiore, en Venecia. Esta propuesta tentadora me motivó a escribir al rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), el reverendo padre Vargas Ugarte, contándole esta oferta y diciéndole que yo no regresaría al Perú si la Católica no incorporaba la Academia de Arte de Lima a su claustro y si no me garantizaba, como director de la misma, un sueldo que me permitiera mantener a mi familia y educar a mis hijos. Inmediatamente recibí cartas de monseñor Guevara, cardenal y gran canciller de la Pontificia Universidad Católica, y del mismo padre Rubén Vargas, asegurándome subvencionar adecuadamente la Academia de Arte de Lima y darme un sueldo adecuado, que naturalmente era lo mínimo. Regresé de inmediato, corría el año 1952, y ya en el año académico de 1953 comenzó a funcionar la academia como Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, y empezó también la época de los grandes encargos de vitrales.

Creo que pocos pintores han tenido la suerte de realizar tantos vitrales ubicados en Europa y América del Norte y del Sur. Un encargo seguía al otro. Nunca he buscado un trabajo ni he tratado de eliminar a un contendor, y siempre he trabajado después de largos diálogos con el cliente y el arquitecto.

El primer trabajo de vitral fue para la capilla de las Madres Ursulinas de Lima⁴⁴, donde anteriormente ya había hecho los mosaicos murales y un Vía Crucis, con pintura sobre madera. Este Vía Crucis, que no había pintado por encargo sino por necesidad interior propia, había originado, cuando lo expuse en una muestra en los salones de Entre Nous, gran repudio y rechazo por parte de varias congregaciones limeña, quienes escribieron cartas a la dirección de esta asociación quejándose por permitir la presentación de «tales» obras. Esto da una idea de la mentalidad retrógrada y del mal gusto que reinaba o reina todavía en algunos ambientes católicos. El rosetón, pues, del coro de la capilla del Colegio Santa Ursula fue creado de acuerdo con el arquitecto de la capilla, el señor Paul Linder. A raíz de este vitral me invitó el arquitecto Ricardo Sarria a colaborar con él y con el escultor Joaquín Roca Rey en un concurso para la iglesia de Santa Rosa de Lima en Lince, iglesia parroquial entonces a cargo de la Congregación Maryknoll. Acepté, y de esta colaboración surgió la primera iglesia trabajada en su totalidad en equipo, donde todos los elementos arquitectónicos, artísticos y funcionales fueron integrados. Por eso, después de largos diálogos con el padre Lawler, quien nos indicaba las necesidades de la parroquia, hicimos una maqueta de tres metros de largo en la que estudiamos durante muchas horas, hasta muy entrada la noche, todas las posibilidades, mientras se tomaban en cuenta los consejos de los artistas. Allí aprendí que la imaginación del artista plástico es a veces mucho más realista que los cálculos matemáticos del arquitecto. Ganamos el concurso y comenzó la obra de catorce vitrales, que representan las catorce estaciones del Vía Crucis en su parte central, y escenas del Antiguo Testamento en la parte inferior y del Nuevo Testamento en la parte alta del vitral, las cuales se relacionan con el tema. Tuve la suerte en ese momento de que el alcalde del Callao me ofreciera una antigua, hermosa y amplia capilla en Bellavista para realizar los cartones para los vitrales de esta iglesia, y también para el mosaico y los vitrales para el Cementerio Británico.

⁴⁴ Realizado e instalado en 1953.

En esa época yo viajaba una o dos veces al año a Europa: pasaba las vacaciones universitarias de Lima con mi familia que se había quedado allá, y aprovechaba el tiempo para trabajar en lo mío.

En el año 1952, por razones económicas, regresé en barco a Lima, un barco argentino de clase única. Ha sido seguramente el viaje más pintoresco que se pueda imaginar. Los pasajeros eran, por un lado, emigrantes del sur de Italia, en su mayoría de Bari; y, por otro lado, emigrantes españoles, mayormente gallegos. Los italianos llevaban sus gallinas consigo en la cabina. De pronto se oía el grito de una mujer: «¡La gallina ha puesto un huevo!». Los gallegos, por su parte, secaban los chorizos que traían al sol en la borda del barco. En los bebederos, que ellos no conocían, les lavaban los pies a los niños. El hedor obligaba a pasar por cubierta con un pañuelo impregnado de colonia. Felizmente se me ocurrió una buena idea: me acerqué al capitán y le dije, mostrándole mi pasaporte semidiplomático, pues viajaba como representante del Ministerio de Educación, que tenía que escribir un resumen de mis actividades en Europa. Él me permitió pasar todo el día en el puente de mando y yo solo tenía la obligación de bajar para almorzar y para cenar. Había dos turnos para las comidas: uno para los italianos, con quienes estuve, y otro para los españoles. A los primeros se les llamaba al comedor con la música de *Aida* de Verdi, y a los segundos con la marcha del trovador de *Carmen* de Bizet. Por una «casualidad» me encontré un día con tres personas que nada tenían que ver con la mayoría de los pasajeros. Eran el pintor chileno Paolo Burchard⁴⁵ con su señora y su nuera. Él era un «anciano» de setenta años que se perdía caminando por el barco, y yo obtuve para ellos el permiso para que me acompañaran durante el día en el puente de mando. Eran personas muy simpáticas y nos hicimos muy amigos. Él era uno de los fundadores de la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Años más tarde conocí a su hijo, también pintor, con el cual colaboré en varias exposiciones.

⁴⁵ Paolo Burchard (1875-1964), pintor chileno. Es considerado una figura gravitante en la plástica chilena. Cumplió labor docente en diferentes lugares. Es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Chile en 1932.

Durante el periodo del rectorado del reverendo padre Rubén Vargas Ugarte fuimos obligados tres veces a cambiar de local. Primero pasamos de la Plaza Francia a la calle Amargura, a un lugar amplio que ocupa ahora (1993) el Centro de Idiomas de la Católica. De allí pasamos a una casa de los jesuitas en el jirón Moquegua, para regresar luego por poco tiempo a la Plaza Francia. Nunca pude averiguar la razón de estas mudanzas, y es que el padre Vargas Ugarte, S.J., una excelente persona y un gran historiador, era algo arbitrario en sus decisiones. Finalmente, muchos años más tarde, en 1963, fuimos a dar a la Avenida Arequipa, número 1010, a un chalé grande frente al Colegio Antonio Raimondi. Lo curioso es que yo conocía muy bien esta casa, porque el Colegio Santa Ursula había funcionado allí y fue en ese lugar donde había inscrito a mis hijas en el año 1939.

No puedo dejar de mencionar a mi admirado y recordado amigo, el doctor don José Luis Bustamante y Rivero⁴⁶, ex presidente de la República del Perú. Durante su gobierno se elevó el nivel cultural de Lima de una manera sustancial, nunca vista antes ni después. En este periodo el gobierno encargó a dos de los más conocidos arquitectos urbanistas, el arquitecto Joseph Lluís Sert⁴⁷ y el arquitecto Paul Lester Wiener⁴⁸, hacer un estudio urbanístico para la nueva ciudad de pescadores de Chimbote, al norte de Lima. Yo había trabado amistad con los dos y visité más tarde a Wiener en Nueva York, a donde fui para reunirme con la directiva de Pax Romana. Después del golpe

⁴⁶ José Bustamante y Rivero (1894-1989), abogado y jurista, profesor universitario en Arequipa, ministro de Educación en 1930, presidente del Perú (1945-1948), ministro de Relaciones Exteriores en 1956 y presidente de la Corte de la Haya (1967-1970).

⁴⁷ Josep Lluís Sert (1902-1983), arquitecto catalán. Trabajó estrechamente con Le Corbusier hasta 1963. Se exilió en 1936 en los Estados Unidos de América, donde fundó en 1945 la empresa Town Planning Associates junto a Paul Lester Wiener. Decano en Harvard en la Graduate School of Architecture (1953-1969). En el Perú, construye en 1946 la Casa Chimbote.

⁴⁸ Paul Lester Wiener (1895-1967), arquitecto de origen austriaco, socio de Josep Sert; estuvo en 1945 en el Perú.

militar del general Manuel A. Odría⁴⁹, me encontré con don José Luis, quien se hallaba exiliado en Santiago de Chile, haciendo, como yo, la cola en la oficina de correos. Lo saludé y le ofrecí mi lugar en la cola; él no aceptó y me dijo: «Todo se me viene encima. Después del golpe de Estado, casi se quema mi señora en un accidente al bajar del avión». Nos volvimos a encontrar, primero en el Museo Vaticano, luego del congreso de Pax Romana en Reims, donde me pidió que le explicara a él y a sus amigos la arquitectura y los vitrales de la famosa catedral. Además, por casualidad vivimos en Madrid en la misma calle, él en el Hotel Asturias y yo en el Hotel Almanzor, ubicados en la Carrera de San Jerónimo. Él me invitó varias veces a almorzar con su señora y su hija al Asturias. Luego nos volvimos a encontrar en Viena. Lo invité a un palco en la ópera, donde escuchamos *El caballero de la rosa* de Richard Strauss. Otro día lo invité a almorzar con nosotros en el famoso restaurante Rathauskeller, el de la alcaldía de Viena. Cuando muchos años más tarde nos volvimos a ver en Lima, él recordaba, siempre lleno de buen humor, el enorme barril de vino de aquel restaurante. Un día, muchos años después, en la recepción en una embajada, le pregunté: «¿Cómo hace usted, doctor, para mantenerse siempre tan joven?», puesto que él ya era bastante mayor. A lo que me respondió: «Hay solo una manera: trabajar como siempre», consejo que he seguido y que he transmitido a mis alumnos.

Terminados los trabajos de Santa Rosa y el Cementerio Británico⁵⁰, la Providencia otra vez abre una nueva época artística en mi vida. En 1960 leí en los periódicos limeños que se encontraba en nuestra capital el arquitecto Sergio Larraín, decano de la Facultad de Arquitectura y Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Como dije antes, ya nos conocíamos desde mi primer viaje a ese país. Lo busqué por teléfono

⁴⁹ El 27 de octubre de 1948 el general Manuel A. Odría dirigió un golpe de Estado que derrocó al presidente Bustamante y Rivero.

⁵⁰ Iglesia Santa Rosa de Lima, Linco, Lima (1957-1960), y la Capilla del Cementerio Británico, Bellavista, Callao, 1957.

en todos los hoteles sin encontrar rastro de él. Llamé entonces a la casa del señor Truel, porque sabía que su hija iba a casarse con el hijo de Sergio. Así lo ubiqué y lo invité a ver mis vitrales de Santa Ursula y de Santa Rosa. Le impresionaron mucho y me dijo: «Hemos terminado en Santiago la gran capilla del colegio del Verbo Divino y los padres han llamado a un concurso internacional para seis vitrales de doce metros de alto por tres de ancho cada uno. Debe usted participar en ese concurso». Yo no conocía a estos padres, así que pedí a mi amigo Alberto Wagner de Reyna⁵¹ referencia de ellos. Él los conocía bien, pues sus hijos habían cursado sus estudios en este colegio. Poco tiempo después recibí la invitación oficial del padre Reimann, director del colegio, que incluía los planos de los arquitectos, los que obligaban a los artistas a idear los vitrales de tal manera que, una vez colocados, dieran la misma cantidad de luz en todas partes. Dos vitrales daban al norte, con mucho sol y mucha luz; dos al sur, sin sol y con poca luz; uno al este, con la luz fría de la mañana; y el último al oeste, con la luz fuerte y cálida de la tarde. Los padres daban el temario solo para dos de los seis vitrales, los que estarían detrás del altar, situados hacia el norte. Uno debía ser la Anunciación y el otro, Pentecostés. Había que pintar estos dos a escala 1:10. Los restantes debían ser pintados a escala 1:20, y el tema era libre.

Por los informes obtenidos de Alberto Wagner de Reyna yo sabía que los padres se dedicaban a la enseñanza, a la investigación y a las misiones; así que desarrollé los temarios para los restantes cuatro vitrales de dos maneras: hice un ciclo sobre el tema de investigación y misiones, representando al lado este el Espíritu Santo en un círculo,

⁵¹ Alberto Wagner de Reyna (1915-2006) cursó estudios secundarios en Lima y Suiza. Siguió estudios de derecho y filosofía en la Universidad Católica del Perú. Fue agregado civil de la delegación peruana en Berlín (1935), realizando estudios de filosofía en esta ciudad y en Friburgo (1935-1936), donde fue discípulo de Romano Guardini y de Martín Heidegger. Se doctoró en Filosofía en la PUCP; hizo, además, carrera diplomática en Chile, París y Roma. Se dedicó a la publicación de libros entre los años 1939 y 2000. Realizó para Winternitz una traducción poética del *Apocalipsis* de San Juan.

que representa la perfección, y luego la «imperfección» de la creación del cosmos, representada por espirales, y en ellas algunas alusiones a las estrellas. Al lado opuesto, el oeste, debajo del símbolo de Cristo, puse un grupo compacto de los doce apóstoles que marchan por el mundo. En el sur, con colores muy claros y mucho blanco, por un lado está Moisés con las tablas de los mandamientos y dos figuras que representan el temor a los mismos. Al otro lado, la transfiguración de Cristo, los siete sacramentos y los apóstoles con expresión de gozo. La segunda serie estaba dedicada a la vida de Cristo. En el momento de recibir la invitación ya preparaba yo un viaje a Europa, donde tenía que inaugurar una exposición en el Künstlerhaus de Viena. Me quedé un tiempo en España, donde se imprimía el catálogo para esta exposición, porque entonces todo en España era mucho más barato que en el resto de Europa. Aproveché este tiempo para retirarme a El Escorial y allí, en la tranquilidad, comencé a idear y a pintar los primeros bocetos para Chile. Lo terminé en Viena en casa de una señora amiga de la familia, y finalmente envié las obras por KLM a Santiago. Poco después de mi regreso a Lima, a fines de 1960, recibí la gran noticia de haber ganado el concurso.

Comencé con grandes dificultades a pintar los cartones a tamaño original, porque mi taller era inadecuado por su poca altura. No recuerdo bien quién me presentó a los padres franciscanos, quienes me mostraron una capilla colonial en un montículo detrás de su convento en el distrito del Rímac, pero incluso esta capilla no tenía más que 7,5 metros de altura.

De todos modos mandé a hacer un andamio y pinté los primeros cartones enrollándolos, ya sea abajo o arriba, sin tener nunca la posibilidad de verlos íntegramente. Había otra dificultad que vencer: cada mes tenía que quitar el andamio y reponer los bancos de la capilla a su sitio porque los padres necesitaban la capilla para un día de retiro espiritual. Al final tuve que abandonar este local. El Museo de Arte de Lima me ofreció una sala, pero tampoco esta tenía la altura necesaria. Para ver los cartones en su totalidad podía colocarlos en el gran patio del museo, porque la baranda del segundo piso tenía exactamente los doce metros de altura que yo necesitaba.

No obstante, esta experiencia solo se podía hacer en las mañanas muy temprano, porque a eso de las nueve entraba con fuerza el viento al patio y se corría el riesgo de que el papel se rompiera. Finalmente, en el año 1962, mi amigo, el padre Mariano Siller, rector del Seminario de Santo Toribio, me dijo que el seminario tenía una capilla semiderruida en el distrito del Rímac y que, si yo la refaccionaba, la podía usar como taller. Con su permiso corté una parte del techo e hice levantar una pared de doce metros de altura.

Allí pinté el último vitral, que es casi abstracto: el cosmos. Tengo que recordar aquí una extraña coincidencia. Luego de varias equivocaciones de los arquitectos y los ingenieros, por fin el miércoles antes del Jueves Santo de 1962 me entregaron la capilla. Antes de ocuparme de amoblarla, me puse enseguida a pintar el cartón de este cosmos. Interrumpiendo el trabajo únicamente para ir a los oficios litúrgicos, comencé el Jueves Santo en la mañana, tirando primero las líneas negras del armazón de fierro y comenzando a manchar las diferentes partes de colores. Lo mismo hice el Viernes Santo, y recuerdo inclusive que me quedé en ayunas todo el día, sin hablar con nadie. Lo mismo el Sábado Santo; y el Domingo de Pascua el cartón estuvo listo: doce metros de alto por tres de ancho. En la mañana del domingo me llamó un amigo de la embajada de Chile para decirme que don Sergio Larraín estaba de paso por Lima, venía de regreso del Cusco, y así pude invitarlo para ver la obra terminada.

Hoy no me explico la energía que tenía en ese tiempo. Envié los cartones al taller de vitrales de Lausana, Suiza, para su ejecución final. Cuando llegaron a Santiago tuvieron un éxito inesperado. Las primeras páginas de los periódicos los reproducían y el crítico de arte de *El Mercurio*, don Antonio Romero, escribió lo siguiente: «Santiago puede enorgullecerse de tener vitrales como los del Verbo Divino». Tanto él como el decano de la Facultad de Ciencias y Arte de la Universidad de Chile, don Domingo Santa Cruz, organizaron visitas guiadas a esta iglesia.

Yo mismo tuve una sorpresa, muy agradable por cierto, cuando muchos años más tarde, durante el último año del gobierno socialista

de Salvador Allende, fui delegado del Perú para un simposio sobre arte, educación y pueblo, y me invitaron a acompañar a un grupo de delegados a visitar Santiago. Yo estaba cansado, ya conocía Santiago y me negué a hacer este *tour* por la ciudad. Pero cuando, media hora más tarde de lo previsto, bajé del hotel a la calle, el ómnibus todavía estaba esperando y me animaron para que participara en este paseo. Cuando el ómnibus pasó por la Avenida Presidente Errázuriz, en la que se encuentra el colegio del Verbo Divino, me acerqué al chofer y le pedí que parara un momento allí, porque quería entrar a la iglesia. «Sí claro», me dijo, «nosotros siempre paramos aquí para mostrar los vitrales a los turistas». Por supuesto, él no sabía que eran los míos.

1954 - 1958

En el año 1954, un concejal de la alcaldía del Callao me proporcionó como taller una capilla colonial muy grande y de diez metros de altura. Allí trabajé simultáneamente tres obras: los cartones al tamaño natural para el Teologado de los PP. Dominicos de Alcobendas, España; el mosaico de piedra y los vitrales para el Cementerio Británico de Lima; y los cartones para la parroquia de Santa Rosa de Lima, en Lince. Felizmente pude terminar todos estos trabajos antes de ser desalojado en 1958 por orden del alcalde del Callao, que iba a demoler esta capilla. Esta era de la época colonial, y yo esperaba poder mantenerla a través de una orden del presidente del Patronato de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos, pero fue inútil. Arrasaron con todo.

Desde 1954 yo pasaba todas las vacaciones, entre fines de diciembre y fines de febrero, en Europa, pues quería estar con mi familia y festejar la Navidad con ellos. Recuerdo que durante varios años también iba a Europa durante las vacaciones de Fiestas Patrias para asistir a las reuniones de Pax Romana. En esa época hice varios viajes a Estados Unidos para estar en contacto con los arquitectos radicados en Nueva York y Washington D.C.; y, después de haber terminado los vitrales para el Verbo Divino,

fui muchas veces a Santiago, donde tenía muchos amigos. Es curioso que todas las tentativas de hacer exposiciones o trabajos en México y en Brasil siempre fracasaran, mientras que Chile se abrió plenamente para todo lo que yo podía ofrecerle. Antes de que se acabara la construcción del Templo Votivo Nacional de Maipú, el arquitecto Martínez⁵², que había ganado el concurso para esta iglesia enorme, vio las fotografías de mis vitrales del Verbo Divino antes de ser instalados y me dijo que de todas maneras iba a proponerme a mí para hacer los del Templo Votivo. No se pudo terminar la construcción de ese templo por la súbita muerte del arquitecto Martínez, pero para la continuación quedó encargado, primero, el arquitecto Sergio Larraín y, más tarde, el arquitecto Rodrigo Márquez de la Plata.

ENTRE 1939 Y 1950

Conocí a todos los rectores de la PUCP y con casi todos el trabajo de la academia pudo realizarse armoniosamente, a pesar de que muchos no podían entender la labor de un centro artístico. Hubo a veces malentendidos y se crearon momentos de gran tirantez. El malestar llegó en un momento dado a tales extremos que los alumnos me pidieron salir de la PUCP y crear un instituto de arte particular. Yo siempre me negué a ello, y les expliqué el porqué: un instituto particular dependería forzosamente del número de alumnos y sobre todo de alumnos solventes, lo que le quitaría totalmente la libertad necesaria. Felizmente logré, con mi manera particular de poner las cartas abiertas sobre la mesa, superar todas las dificultades y una serie de intrigas con las cuales se trataba de eliminarme.

⁵² Juan Martínez Gutiérrez (1901-1971), arquitecto chileno, estudió arquitectura en la Universidad de Chile entre 1918 y 1922. En 1928 viaja a Europa donde permanece hasta 1931, estudiando la obra de los arquitectos Mies van der Rohe, Peter Behrens, Le Corbusier y Gropius, que marcarán su arquitectura. Asiste también a la segunda Bauhaus. Entre sus proyectos se encuentran, además de dos facultades de la Universidad de Chile, el Pabellón de Chile en la Exposición Universal de Sevilla, España (1927); el Templo Votivo de Maipú (1944-1974) y la Escuela Militar.

A partir de 1940 habíamos comenzado a viajar durante las vacaciones escolares con toda la familia, explorando el paisaje del Perú: Huancayo y sus alrededores, Tarma, Chanchamayo y el Callejón de Huaylas, principalmente. En el año 1942 descubrí un lugar increíblemente bello y acogedor, un pueblo pequeño a tres kilómetros de Canta que se llama Obrajillo. Una de las atracciones de este pueblito consistía en que la carretera terminaba allí, y el valle se cerraba detrás de la población. Allí fuimos durante varios años, a veces también durante el invierno limeño, o sea en las vacaciones de 28 de julio, durante las Fiestas Patrias. De la influencia que tuvieron estos viajes en mi pintura y sobre todo de Obrajillo hablo en otra parte de mis memorias.

1948 - 1952

Durante mis estadias en Madrid, donde terminaba de ejecutar los mosaicos para el Seminario Menor de San Isidro de León, me presentaron al arquitecto español Miguel Fisac⁵³, quien en ese momento era uno de los arquitectos más apreciados de Madrid por sus audaces y muy interesantes propuestas arquitectónicas religiosas. Él había creado una iglesia en Valladolid, y estaba terminando la de San Pedro Mártir del Teologado de los PP. Dominicos en Alcobendas, en las afueras de Madrid. Lo recuerdo por sus interesantes conferencias sobre el volumen arquitectónico y, sobre todo, por una frase corta y precisa que explica la diferencia entre la arquitectura de una casa y la de una iglesia: «Una casa es una caja en la que se colocan hombres y cosas. Una iglesia es un estuche en el que conserva el Santísimo». Al presentarle las fotografías de los vitrales de la parroquia Santa Rosa de Lima, ubicada en Lince, les propuso a los dominicos que me encargaran la ejecución del vitral que ocuparía el fondo del ábside en la iglesia de San Pedro Mártir. Llegó a ser mi primer trabajo grande,

⁵³ Miguel Fisac (1913-2006), arquitecto español titulado en 1942 con obras realizadas entre 1942 a 1990. Construye en 1955-1958 el Teologado de los Padres Dominicos en Alcobendas, España. Ganó el Premio Nacional de Arquitectura en 2003.

con ocho metros de altura y un total de trescientos metros cuadrados. El tema a desarrollar, según el deseo de los dominicos, fue la glorificación del martirio, tema tratado, naturalmente, en forma figurativa, y como una gran cantata con solistas y coro, representando desde los mártires del Antiguo Testamento hasta los últimos mártires dominicos del siglo pasado y los mártires de las leyendas. Me dediqué a leer mucho, tanto la Biblia como la hagiografía de los mártires reales y de los relatos legendarios. Recuerdo que en ese tiempo me enfermé con una gripe muy fuerte y prolongada. Estaba en cama, rodeado de libros, y los amigos que me visitaban se burlaban de mí y preguntaban por qué leía tanto. Les expliqué que no me era posible imaginarme la personalidad, el carácter que podía tener y el retrato de un personaje que iba a pintar sin conocer a fondo la época en que vivió real o imaginariamente. Durante la lectura se presentaban estos personajes en mi fantasía, y recuerdo que luego, cuando pintaba un cartón al tamaño original y lo terminaba, al tener que comenzar otro nuevo, sentía como si me despidiera de un viejo amigo con el que había convivido durante semanas.

Una vez aprobado por el arquitecto y los padres de Alcobendas, comencé el boceto en Madrid a escala 1:20. Pinté una ampliación de 1:4 y terminé los grandes cartones de tamaño original en Lima, en mi taller, en la capilla de Bellavista, Callao. Al finalizar la colocación del vitral, tanto la iglesia como el vitral en sí tuvieron mucho éxito, y pronto los padres dominicos no sabían cómo defenderse de la avalancha turística. El vitral mismo fue reproducido en una guía turística de Madrid.

En la década del sesenta hice muchos viajes y conocí Nueva York y Washington. En esta última ciudad vivía un amigo chileno, Lira, quien insistió en que el arquitecto Robert Smith debía encargarme un vitral para la Saint Louis Catholic Church de Grovetown, suburbio de Washington D.C. donde vivían los diplomáticos y empleados del gobierno americano. Ese fue mi primer contacto profesional con un sacerdote americano. Nunca pudimos tener una relación humana cordial, porque él desconfiaba de todo. Esa discrepancia entre las dos ideologías

se ha repetido en todos los contactos profesionales que he tenido en los Estados Unidos, tanto con un monseñor en Jacksonville, Carolina del Norte, como mucho más tarde con un padre de la iglesia del Carmel, en Indianápolis.

1961

Durante mi estadía en Viena, donde presenté una exposición, la arquitecta Helene Koller-Buchwieser me encargó un gran vitral eucarístico para un iglesia en el Gellertplatz de esa ciudad.

En ese mismo año tuve otro encargo para una parroquia rural en los Alpes austriacos⁵⁴.

Al llegar a Lima de uno de los tantos viajes a Europa, encontré en mi escritorio en la Escuela una carta del prior de los dominicos de Alcobendas donde me decía que monseñor L.C. Newman, de Jacksonville, Carolina del Norte, se había entusiasmado con mi vitral, y me aconsejaba que me pusiera en contacto con él. Simultáneamente, ya había llegado un sobre grande de dicho monseñor y los planos de la iglesia parroquial del Niño Jesús de Praga de aquella ciudad, cuya construcción se estaba finalizando. Para mí fue muy significativa la carta que adjuntaba a los planos y que comenzaba así: «Estimado señor, cuando vi su maravilloso vitral en el Teologado de los Dominicos en Alcobendas, pensé para mí: «Si estos pobres españoles pueden tener una obra tan preciosa, cómo nosotros, los americanos, no hemos de tener algo parecido». Me pidió estudiar los planos adjuntos, poner los temarios de los vitrales y hacer un presupuesto del costo de los mismos. Se realizó el trabajo, y tengo un voluminoso epistolario con él, porque incesantemente pedía mis consejos, no solamente con relación a los vitrales, sino también para los objetos litúrgicos necesarios para su iglesia parroquial. Hay muchas anécdotas, entre ellas algunas muy absurdas, como la siguiente: cuando le propuse ejecutar las ventanas grandes

⁵⁴ Iglesia Parroquial, Gantschier, Schruns, Austria, 1961.

y figurativas en la parte inferior de la iglesia con vidrio-cemento, técnica que él había ya visto en Alcobendas, y los vitrales superiores, que están casi en el techo, con formas abstractas que representaban el Credo con vidrio *antique* emplomado, me preguntó: «¿Qué es abstracto? Y, ¿este vidrio emplomado será bueno? ¿Durará cien años?», y por el estilo seguían muchas preguntas a las cuales yo siempre he contestado con santa paciencia. Solo a una de las últimas, que me pareció del todo absurda, ya no pude contestar, porque me pidió un dibujo de un báculo episcopal que recordara la forma de un palo de golf, lo que sus sacerdotes querían obsequiar al obispo porque habían escogido a Melquisedec como protector de este deporte.

Otra triste anécdota de este mismo monseñor Newman, triste pero muy significativa en el doble sentido de la palabra, es la siguiente: estando yo en Zúrich para festejar la Noche Buena con mi familia, recibí una llamada telefónica desde Jacksonville en la que él me comunicaba casi llorando que, estando prohibido en los Estados Unidos el adorno de las iglesias con velas de cera, como se hace en otras partes, por miedo a los incendios, toda la iluminación navideña fue eléctrica. Los cables de la instalación que pasaban a lo largo del techo de madera sufrieron un cortocircuito, hubo un pequeño incendio, el plomo que mantenía los vidrios de color se fundió y el vitral se vino abajo. Me preguntaba, entonces, qué se podía hacer. Yo lo consolé diciéndole que los cartones de sus vitrales, con las anotaciones de cada color, se encontraban en el taller de Chiara, en Lausana, y que así era fácil repetirlos. Cuando dije antes que esta anécdota tenía un doble significado me refería a lo que me había dicho el maestro Buehlmann, jefe del taller de vitrales, al encargarle la repetición de la obra: «¡Oh, qué aburrido hacer otra vez lo mismo!», poniendo así de relieve que para él lo creativo era más importante que lo económico.

Ya de vuelta en Lima, monseñor Newman me encargó más tarde los vitrales para la iglesia que estaba construyendo en Winston, Salem, y que se ejecutaron en 1963.

Hacia el año de 1953 la academia recibió el valor oficial y sus diplomas fueron firmados no solamente por el director, sino también por el rector de la PUCP y por el ministro de Educación. El profesorado había aumentado, tanto con exalumnos como con profesores llegados desde Italia, como por ejemplo Bruno Rosselli y Alberto Pincherle, historiadores de arte los dos.

Durante mis ausencias, cuando viajaba a Europa, las exalumnas Susana Polac⁵⁵ y Consuelo Vigil⁵⁶ me reemplazaban en la dirección de la academia.

Como vicepresidente del SIAC yo había reunido en Lima un grupo formado por arquitectos y artistas para llevar a cabo los fines que se proponía el Secretariado: mejorar el nivel del gusto artístico de los católicos en general y del clero en particular. Personalmente, daba gratuitamente clases de Educación Artística en el Seminario de Santo Toribio. La agrupación peruana del SIAC recibió el nombre de *Renovare*.

Recuerdo que una tarde llegó a nuestra sesión un joven sacerdote belga, el padre Víctor Marit, trayéndonos los planos para la iglesia parroquial de un barrio pobre que llevaba el nombre de Jesús Obrero. Para hacer un trabajo efectivo, sin muchas discusiones, invité al padre Marit a mi taller y me comprometí a ayudarlo en todo gratuitamente. Los arquitectos Haaker y Velaochaga, para los cuales era la primera experiencia con la arquitectura religiosa, aceptaron nuestras sugerencias, y gracias a largos diálogos con el padre Marit llegamos a construir e integrar con obras artísticas, a un mínimo costo, la iglesia más contemporánea de todo Lima entre 1962 y 1963. Junto con el padre Marit trabajaban en la parroquia otros dos jóvenes belgas: el padre Jorge y el padre Claudio, así como el padre André, que era francés.

⁵⁵ Susana Polac (1916-1991), bailarina, pintora y escultora austríaca, nacionalizada peruana en 1942. Residió en España desde 1951. Fue profesora de la Academia de Arte de Lima entre 1944 y 1950. Colocó obras en España, Austria y Suiza.

⁵⁶ Consuelo Vigil estudió en la Academia de Arte de Lima y recibió el diploma de profesora en 1950. Ejerció la docencia en la Escuela de Artes Plásticas hasta 1956. Reside en Colonia, Alemania.

Hay que añadir que de la antigua capilla, que un párroco anterior había empezado a construir, quedaban allí una serie de estatuillas de ángeles portadores de antorchas y una estatua de la Virgen María. Nos propusimos «limpiar» el ambiente y, con el pretexto de quitarles el polvo y lavarlas, los padres y yo llevamos estas figuras, todas de muy mal gusto, a la sacristía; sin embargo, a cada momento volvíamos a «tropezar» con algo, de manera que las figuras «se caían de casualidad» al suelo y se rompían en mil pedazos. Un día el padre Marit se llevó en un camión a unos parroquianos a un cerro vecino para que le ayuden a cargar y traer de allí una gran roca con el propósito de usarla como base para el altar. Dado que la superficie no era plana, colocamos encima, con soportes de fierro que habían sobrado de la construcción, una plancha de travertino. Explicamos a los feligreses que este altar significaba simbólicamente, por una parte, la roca del sacrificio del Antiguo Testamento, y por otra, la mesa de la eucaristía del Nuevo Testamento. Hice romper el piso de cemento alrededor de la piedra para colocar allí una jardinera con plantas vivas. Para las ventanas, propuse hacer vitrales con vidrios simples que representaran los siete sacramentos. Las bancas, muy funcionales y de poco costo, las diseñó gratuitamente el arquitecto Barclay. La fuente bautismal, dos piedras rústicas de travertino con una cubierta de bronce trabajada por un feligrés, según mis indicaciones, y las lámparas, fabricadas de latas de conserva pintadas de negro, completaron el mobiliario de esta iglesia. Faltaban cuatro cosas muy importantes. Primero, el muro del ábside; segundo, una estatua de la Virgen; tercero, un crucifijo; y cuarto, el sagrario. Lo más difícil fue crear algo sobre la superficie de 140 metros cuadrados del ábside. Tardé varios meses en poder imaginar lo que el padre Marit necesitaba para obtener que sus feligreses se concentraran profundamente en la misa. Gracias a su sugerencia eliminamos primero todo color, y luego no repetimos simbolismos tradicionales. Durante mucho tiempo el padre Víctor, que me había entregado una maqueta del muro a escala de 1:10, tuvo que insistir para que yo comenzara a pintar el boceto, pero me faltaba en ese momento la concentración necesaria para ver lo que se requería

en ese ambiente. Recuerdo que finalmente una noche, en lugar de ir a casa, fui a mi taller, y en pocas horas pinté una composición totalmente informal, solo a base de grises con un centro blanco y en la que todas las líneas eran convergentes sobre el altar. Más tarde me di cuenta, sin conocer la obra de Pierre Teilhard de Chardin, que trata sobre la idea cósmica de la fe, que había hecho algo que se parecía a esa idea. Esta intuición se me reveló cuando el padre, para agradecerme por el trabajo, me regaló el libro de aforismos de Teilhard de Chardin: *Himno del Universo*. La lectura de ese libro, por su parte, me motivó más tarde para pintar toda una serie de cuadros que luego reuní en una muestra en la sala de exposiciones de la Alianza Francesa de Lima, y que se llama precisamente *Himno al Universo. Homenaje a Pierre Teilhard de Chardin*⁵⁷. La realización de la pintura mural para la iglesia de Jesús Obrero era sumamente penosa y dolorosa, pues en esos días yo ya sufría de una avanzada artrosis de la cadera, y el trabajo me obligaba a subir y bajar cada diez minutos del andamio para poder apreciar lo ya ejecutado. Recuerdo cómo un día, reposando en la sacristía, sudoroso y cansado, mientras los obreros cambiaban la posición del andamio, yo me decía a mí mismo, como niño pequeño: «¡ya no quiero subir, no quiero subir!». No obstante, terminé la obra en menos de una semana, trabajando solo de dos a cuatro de la tarde, en el año 1963. La composición tuvo el efecto deseado: el altar quedaba como protagonista, es decir, como símbolo de Cristo mismo, porque todas líneas llevaban a él. Nuestra exalumna, la escultora Anna Maccagno⁵⁸, regaló la figura de la Virgen con el Niño, labrada en piedra artificial (escultura en cemento directo), y la colocamos de tal manera que parecía como

⁵⁷ Exposición realizada en la Galería de la Alianza Francesa, sede Lima, en 1974.

⁵⁸ Anna Maccagno (1918-2001), escultora italiana. Estudió pedagogía entre 1932 y 1939, tras lo cual enseñó en Suiza y Bulgaria. En 1946 llegó a Lima con su esposo Emilio Maccagno, delegado diplomático italiano. Estudió con Winternitz de 1956 a 1960; viajó a Europa para estudiar técnicas modernas de escultura. Regresa a Lima en 1963 y se incorpora a la docencia en la Escuela de Artes Plásticas en 1965. Funda el taller de escultura en metal en 1969. De 1980 a 1988 es jefe del Departamento de Arte; y, de 1993 a 2001, decana de la Facultad de Arte de la PUCP.

si la Virgen ofreciera el Niño al altar. Para la liturgia de ese Viernes Santo, Anna Maccagno les regaló a los padres un crucifijo en metal pintado de negro. La misma artista trabajó también el sagrario en bronce. Felizmente esta obra, desde que se terminó hasta el momento en que escribo, ha quedado con los mismos sacerdotes. La parroquia, por lo tanto, no ha cambiado nada de su original intencionalidad.

1964

Mientras tanto (1963-1964), comenzaron las conversaciones con el párroco de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Balconcillo, La Victoria, el padre Thomas Garrity de Maryknoll. Él quería integrar obras de arte en el cascarón de su nueva iglesia, que recién estaba en construcción. Recuerdo que en esta ocasión busqué la ayuda de mi amigo, el padre Mariano Siller, para idear el temario. La arquitectura de esta iglesia es poco afortunada y solo con los vitrales se ha podido obtener una unidad y una atmósfera religiosa. Para la fachada busqué la colaboración de dos exalumnas: Inés Pardo, que había estudiado pintura en Lima y diseño gráfico en Viena, por lo que ella dibujó las letras que se ejecutaron en fierro; y Anna Maccagno, quien hizo una enorme escultura en acero inoxidable: una interpretación libre de la imagen de la Virgen de Guadalupe para el exterior de la iglesia, mientras que para el interior hizo un Cristo glorioso en la cruz.

Creo que ha habido pocos artistas que han tenido la suerte de poder realizar tantas obras para edificios religiosos o públicos. Terminada la iglesia de Guadalupe en 1966, el arquitecto Roberto Wakeham y el padre Guibord, de los padres franciscanos canadienses, llamaron a tres artistas para formar un equipo que integrara sus obras a la arquitectura de la nueva iglesia de San Antonio de Padua, ubicada en el distrito de Jesús María, en Lima. Este equipo lo integramos Anna Maccagno, John Davis y yo. John Davis se encargó de un «friso» con el tema de la vida de San Francisco. Anna Maccagno hizo un gran Vía Crucis, una estatua

de San Francisco y un sagrario hecho de láminas transparentes de fierro. Este último se colocó delante de uno de mis grandes vitrales, por lo que que brilla a través del vidrio. En los grandes vanos de un lado de la iglesia realicé vitrales alusivos al Magnificat, al Padre Nuestro, y cerca del altar, un trabajo que hacía referencia al final del canon de la misa: *Con Cristo, por Él y en Él*. Estos trabajos fueron ejecutados entre 1967 y 1968.

En esa época tuve una invitación para dar una conferencia en el Instituto Cultural Goethe de Sao Paulo, Brasil, sobre el método de nuestra Escuela de Artes Plásticas, conferencia que ya había pronunciado en el Instituto Goethe de Barcelona. Todo estaba listo, como me aseguré años más tarde el señor Noak, director del instituto, al pasar él entonces por Lima, cuando me llegó un telegrama de Santiago de Chile con la invitación de parte del Comité Ejecutivo Pro Templo Votivo de Maipú para pasar unos días allí y ventilar la posibilidad de encargarme de los vitrales para este enorme templo. Naturalmente, decidí viajar a Chile y cancelar la conferencia en Sao Paulo. Pasé casi una semana en Santiago. Visité el templo y tuve largos diálogos con el padre Joaquín Allende, de la Congregación Schönstadt, quien tenía a su cargo la parroquia de Maipú y, sobre todo, las colaboraciones en el templo.

Pocas veces he tenido un diálogo tan agradable como este y el padre Joaquín se transformó desde ese momento en un íntimo amigo mío. Para mí, como extranjero, fue muy honroso haber sido nombrado a dedo, sin hacer un concurso o llamar a un artista chileno, para ocuparme de un proyecto de tanta envergadura, pues se trata de un templo nacional y de inmensas dimensiones (mil metros cuadrados de vitrales).

El arquitecto Martínez, que ya había fallecido, fue sucedido en el cargo por el arquitecto Sergio Larraín, quien había sugerido a la señora Martha Osa de Errázuriz, vicepresidenta ejecutiva del Templo Votivo, no hacer ningún concurso, sino encargarme directamente a mí este trabajo. La construcción la terminó el arquitecto Rodrigo Márquez de la Plata, quien años más tarde me llamaría para terminar el exterior del templo con mosaicos de piedra. Lamentablemente estas obras,

cuyos cartones a tamaño original ya había enviado a Santiago, no se pudieron realizar por razones económicas.

Después de mi visita a Santiago, al regreso a Lima, me puse a idear y, luego, a pintar estos bocetos. En esos días comencé a sentir fortísimos dolores por mi artrosis a la cadera, pero me di cuenta de que los dolores (excepto los dolores de cabeza) pueden llevar a una máxima concentración, porque nos hacen eliminar todos los movimientos que podrían distraernos de nuestra labor. Mi enfermedad me obligó a someterme a una intervención quirúrgica. Había dejado pasar tanto tiempo que el traumatólogo me dio de pronto la triste noticia de que había que fijar el fémur dentro de la cadera, de manera que la pierna quedara tiesa. Esta noticia me aterrorizó y pensé en las mil cosas que tendría que cambiar para continuar con mi vida activa, pero en el momento de la operación, es decir, cuando la anestesia local había eliminado los dolores y el médico pudo mover mi pierna, me dijo: «¡Qué afortunado! Puedo practicar la operación Müller», la que había sido prevista originalmente; en otras palabras, cambiar solamente la posición del fémur y mantener la flexibilidad. Fue inmensa mi gratitud en ese momento. Me sentía renacer. Tuve que permanecer un mes en cama, y utilicé ese tiempo para dictar a una alumna mía del primer año de estudios, Susana Rosselló, quien ahora es una de las más importantes escultoras del Perú, un ensayo sobre la metodología de una escuela de arte contemporánea⁵⁹. Durante mi convalecencia el comité Pro Templo Votivo envió a Lima al crítico de arte de *El Mercurio*, don Antonio Romero, para que averiguara si yo podía terminar el trabajo de los vitrales a pesar de mi semi invalidez. Pero yo ya había avanzado tanto que, como me contaron más tarde, don Pedro Errázuriz, el marido de la presidenta doña Martha, exclamó: «¡Qué capacidad de trabajo tiene este señor!». Esta capacidad de trabajo y, sobre todo, la costumbre de pensar e imaginarme varias cosas

⁵⁹ Este texto ha circulado en forma mimeografiada y se edita corregido por vez primera en el presente volumen.

simultáneamente y de nunca dejar para el último momento la ejecución de una obra, me ha facilitado entregar los encargos no solo puntualmente, sino casi siempre antes de la fecha establecida. Recuerdo que había un dicho entre los arquitectos chilenos: «Cuando encargamos algo a Adolfo, podemos dormir tranquilos». A los sudamericanos les parecía algo milagroso cuando logré enviarles el último vitral del Templo Votivo, que es probablemente uno de los más altos del mundo (veintinueve metros de alto por doce de ancho), el cual llegó a Valparaíso un mes antes de lo pactado, en 1972. Por las dificultades económicas y políticas de Chile el trabajo de colocación tardó más de lo necesario.

Mientras tanto recibí otra llamada para colaborar en otro santuario, el de Nuestra Señora de las Mercedes de Paita, puerto pesquero en el norte del Perú, cerca de Piura. Recibí este encargo gracias a la recomendación de mi amigo, el padre Siller. Él era presidente de la Comisión de Arte Sacro y me contó que un día lo había llamado el arzobispo de Piura, monseñor Hinojosa, para recorrer con él iglesias antiguas o en construcción en la arquidiócesis de Piura. Llegaron a Paita y monseñor Hinojosa le preguntó: «¿Qué vidrio pondremos para cerrar estas inmensas aberturas?». A lo que el padre Mariano contestó: «Monseñor, usted no pondrá vidrios allí, sino vitrales de Adolfo». El arquitecto Juan Vicente Farfán me mostró los planos y monseñor Hinojosa me invitó a Piura para preparar, después de la misa dominical de la tarde, una conferencia en la antigua iglesia con proyecciones sobre mis vitrales de otras partes del mundo. El Comité Pro Construcción del Santuario me invitó a quedarme cuatro días en Paita en un hotel muy poco comfortable. Era este una casa particular muy antigua que seguramente en su momento, a comienzos de siglo, había sido una lujosa mansión, con escaleras de caoba, grandes habitaciones y un balcón que daba sobre el mar; pero ahora era un lugar lúgubre, lleno de polvo y telarañas y con una terraza sin baranda. En su conjunto me hacía recordar a una película de Hitchcock, donde solo faltaba el cadáver de un asesinado. Pero resistí cuatro días y cuatro noches, durmiendo en una cama muy incómoda, aunque durante el día

me dediqué a conocer el ambiente, a conversar con los vecinos y con el párroco, y a estudiar los efectos de la luz. Los miembros de la asociación aceptaron el presupuesto, y yo me comprometí a enseñarles los bocetos a escala 1:10. Por poco se anula el trabajo en esos momentos porque la divisa norteamericana se devaluó tremendamente frente al franco suizo, y el contrato con Paita era en dólares, mientras que mi contrato con la firma Chiara era en francos. Felizmente, el presidente de la Sociedad Pro Santuario de Nuestra Señora de las Mercedes me aseguró que el cambio del precio ocasionado por la devaluación del dólar no afectaría en nada la ejecución de la obra. Era increíble la riqueza que acumulaba esta Sociedad tan solo con los óbolos de los peregrinos que venían del Alto Piura y muchos inclusive desde Ecuador. Para mí fue impresionante ver a esos peregrinos, mayormente jóvenes, vestidos con sus trajes típicos, caminar día y noche los sesenta kilómetros de Piura a Paita, pasando por el desierto bajo un sol abrasador durante el día, y luego durante toda una noche muy fría. La Sociedad invertía este dinero acumulado, en esa época equivalente a muchos millones de soles, en obras prácticas y obras artísticas dedicadas a los peregrinos. La fiesta patronal, el 24 de setiembre, se celebraba con dos tipos de actividades: la religiosa, con misas y procesiones; y la profana, con bailes, música, comilonas y borracheras.

Una vez aceptado el presupuesto y firmado el contrato, comencé a pintar los bocetos de los seis vitrales. Durante mi permanencia en Paita estudié las características del lugar, de la gente y del cambio de la luz en el correr del día, y llegué al temario que me parecía adecuado para las circunstancias dadas. Escribí una larga carta a los paitaños, explicándoles que, por la forma de las ventanas y por las nuevas indicaciones del Concilio Vaticano II, que insistía en que no hubiese en las iglesias nada que distrajera la atención de los fieles, como una acumulación de figuras o adornos, los vitrales representarían en forma abstracta los siguientes temas: todo sería homenaje; por un lado, el homenaje a la bahía y a la proverbial Luna de Paita, con la Virgen María, bajo la advocación de «Stella Maris»; y en las partes laterales izquierda y derecha los peregrinos de la sierra, con

sus vestido multicolores, y los pescadores costeños, con sus barcas y redes; y en la parte lateral del altar, una abstracción —en colores cálidos— de los cirios de diferentes colores que traen los peregrinos. También en el techo, que era flotante, hubo un vitral que formaba una estrella hasta llegar al punto más alto y más luminoso, el símbolo del mismo Cristo.

Terminados los bocetos a escala 1:10 los llevé a Paita, y también llevé las diapositivas de los mismos para mostrarlas al párroco y a los feligreses. Monseñor Hinojosa y el arquitecto Farfán me había acompañado desde Paita, pero, me imagino que por miedo a que las obras no fueran apreciadas por ser demasiado modernas, se excusaron de participar en la reunión y me dejaron solo. La sala de la estación de bomberos, la más grande de las disponibles en Paita, estaba repleta. Mostré primero los bocetos, explicando su contenido, luego las diapositivas que, por su transparencia, parecían vitrales ya terminados. Finalmente, presenté también diapositivas de los cartones y luego de la ejecución en cristal de vitrales de Chile y también de otras obras en el Perú. Al terminar mi exposición me sorprendió y emocionó hasta las lágrimas un nutrido aplauso, y la gente se me acercaba diciendo: «¡Qué linda será nuestra iglesia!».

Recuerdo que ese día por la mañana se me había acercado el presidente de la Sociedad y me había dicho: «Ya sé que usted no va a poner figuras, pero por lo menos ponga la de San Francisco, que es el patrono del lugar». También vino el párroco para advertirme que la tesorera de la Sociedad pensaba colocar de todos modos una figura de San Judas Tadeo, de quien era muy devota. Sin embargo, yo aproveché el aplauso para sugerir a la asamblea lo siguiente: primero, no colocar figuras de santos en el templo, para no restar importancia a la imagen de la Virgen; segundo, que esta imagen necesitaba, para resaltarla más, un retablo de cobre o de plata. Aceptaron las sugerencias y mi sorpresa fue muy grande cuando unas semanas más tarde recibí una carta en la me preguntaban por qué el retablo no podía ser de oro. Les expliqué que la plata refleja mejor los colores de los vitrales. Este retablo y los otros objetos litúrgicos, como la fuente bautismal y el sagrario, fueron encargados a la escultora Anna Maccagno.

Para mayor seguridad surgió la idea de colocar puertas de hierro forjado, y estas estuvieron a cargo del escultor César Campos.

Se completaron los espacios del bautisterio y del sagrario, que son capillas laterales, con vitrales en los techos. Emocionantes son para mí dos recuerdos: uno, el momento de la colocación de los vitrales, donde pude observar, al concluir mi labor, la seriedad con la que la población miraba la obra; y otro, la emoción que sentí cuando, el 24 de setiembre, el arzobispo me pidió que explicara durante la misa, desde el altar, el contenido de cada uno de los vitrales, y observé la atención y el interés de la feligresía. Optamos más tarde por colocar una explicación por escrito debajo de cada uno de los vitrales. Esta iglesia se terminó de construir y los vitrales se terminaron de colocar en 1973.

Simultáneamente a los grandes encargos de vitrales y mosaicos, mi labor seguía como director y profesor de la Escuela de Artes Plásticas, y también, naturalmente, como pintor. En 1965 se me encargó un curso de integración de la artes en la Universidad Nacional de Ingeniería, donde el arquitecto Luis Miró Quesada intentaba crear una escuela de artes visuales. Lamentablemente, esta escuela fracasó por falta de organización lógica de los cursos. No había ninguna metodología y los profesores no se conocían entre sí, de manera que los alumnos se sentían abandonados.

Lo que antes, en la Escuela de Artes Plásticas, se llamaba Formación Plástica General, se dividió ahora en especialidades: había Pintura, Escultura, Grabado y Diseño Gráfico. Los primeros profesores fueron el pintor Fernando de Szyszlo, quien había vuelto después de una estadía en París; y luego la pintora Julia Navarrete⁶⁰, ambos exalumnos de la Escuela. Poca suerte tuvimos con profesores para Escultura y Grabado. No recuerdo nombres, solo sé que el profesor de Escultura nos había sido enviado por la UNESCO. Recién en 1965 me fue posible convencer a nuestra exalumna Anna Maccagno para que tomara a su cargo la enseñanza de Escultura. Ella dudaba de su talento como profesora,

⁶⁰ Szyszlo se incorporó en 1956, Julia Navarrete en 1967.

lo que resulto ser totalmente errado. Si el Perú tiene hoy día buenos escultores, es gracias a su dedicación y a su gran experiencia pedagógica.

En 1969 nos mudamos al campus de la PUCP en el Fundo Pando. Se construyeron salones de clase como pequeños edificios individuales, con material prefabricado, pensando que serían provisionales, pero felizmente permanecen hasta hoy y crean dentro de los jardines del campus un ambiente lleno de vitalidad. Gracias a la venida del profesor chileno Víctor Femeninas, enviado por la Escuela de Grabado del Pratt Graphic Center de Nueva York, las clases de esta especialidad tomaron su esperado auge. Mi constante contacto con los alumnos me permitió observarlos y aconsejar a algunos que habían empezado en la especialidad de Pintura a cambiar luego de rumbo y dedicarse con mayor éxito al grabado, la escultura o las artes gráficas.

No puedo dejar de señalar a mis amigos Mario Corcuera y Esther, su esposa. Él, agregado cultural de la Embajada del Argentina en el Perú, y ella, arqueóloga, llamaron la atención del director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Hugo Parpagnoli, sobre mi obra, y él, al visitar el Perú, se entusiasmó tanto que organizó una exposición muy grande, mandando hacer en el taller de Chiara, Suiza, las réplicas de cinco grandes vitrales a tamaño original: dos de la iglesia de San Antonio de Padua, de Lima; dos del Templo Votivo de Maipú, en Chile; y una de los vitrales de Alcobendas, Madrid. Él mismo ordenó que los enviaran a Buenos Aires junto con los cartones que estaban guardados en Lausana. En Buenos Aires se construyeron grandes urnas de madera iluminadas por dentro con luces fluorescentes. Parpagnoli organizó con este material y algunas pinturas una hermosa exposición en el Palacio de Glace, dependencia del Museo de Arte Moderno. La muestra se inauguró en 1969 y, si bien debió convertirse en una exposición rodante que pasaría al Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, hubo al principio dificultades por las huelgas del personal y se tuvo que postergar la inauguración.

Me viene a la mente una anécdota muy simpática: hubo una conferencia de prensa en la que estuvimos el director del museo,

don Alberto Pérez; un grupo de estudiantes de la Universidad Católica de Chile, los cuales me habían ayudado en el montaje; y yo. Cuando nos avisaron de esta huelga, parece que yo no tomé el asunto muy en serio, y apareció al día siguiente una nota en *El Mercurio*: «Llegó Adolfo Winternitz con su tupida barba y su buen humor a toda prueba». Unos quince días más tarde se inauguró la muestra, muy bien montada por el director del museo, y durante mi estadía en Santiago me pidieron que diera dos conferencias sobre mi obra en el mismo Museo de Arte Contemporáneo.

De Santiago llegaron los cajones de la muestra a Lima y se presentó en el Museo de Arte de Lima. Fue organizada por la PUCP como homenaje a mis treinta años de labor en el Perú. De aquí debieron seguir exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, además de en Bogotá, México y, finalmente, en Madrid.

Cuando llegué a Río, se había declarado una prolongada huelga en la aduana, la misma que fue ocultada al público por el gobierno dictatorial de esa época. Esa huelga duró tanto tiempo que yo regresé a Lima porque no podía soportar más esos días de inútil espera, y cuando después de muchos meses me preguntaron si siempre quería hacer la exposición, dije que renunciaba y que mandarían los cajones a Madrid con un barco español. Por ese motivo, perdí la ocasión de exponer en Bogotá y en México.

A partir de ese momento comenzó un calvario porque, por razones totalmente incomprensibles, mis obras no salían de la aduana de Río y se acumuló una deuda tan grande por el almacenaje que yo no la podía pagar. Finalmente, al cabo de cuatro años y gracias a la intervención del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú y del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, quienes pidieron ayuda al Ministerio de Transportes, las obras fueron liberadas y enviadas a España. El cónsul me había indicado a través de un telegrama el nombre del barco. Avisé a mi amigo Luis González Robles, director del Museo de Arte Moderno de Madrid, quien me contestó que ese barco no existía. Más tarde recibí la noticia de España de que mis obras sí habían llegado, pero que el barco no era español, sino brasilero.

Nuevamente hubo demoras en la aduana, y mientras tanto González Robles había renunciado a la dirección del Museo de Arte Moderno de Madrid. Sería demasiado largo enumerar todas las dificultades que había que superar hasta que por fin, en febrero de 1977, se inauguró la exposición, más grande que las anteriores, pues había también un vitral de Paita y muchas pinturas y dibujos nuevos.

Sin embargo, el calvario de esta exposición no terminó allí, porque esta vez los trabajos se quedaron cinco años en la aduana española hasta poder volver por fin a Suiza. Estas trabas aduaneras, que dificultan el intercambio cultural y artístico entre los países, son increíbles. Recuerdo que en años anteriores había asistido a una reunión de delegados de diferentes países para pedir a la UNESCO que interviniese en este asunto; sin embargo, lamentablemente, hasta ahora (1993) nada ha cambiado.

Creo que es importante decir algo sobre mi manera de vivir. Rehuyo en lo posible la vida social, las recepciones en las embajadas, las *parties*, las asociaciones de artistas con su politiquería, pues mi rechazo a polemizar y sobre todo a la intervención en partidos políticos es total. Esto no quiere decir que soy un misántropo. Todo lo contrario, me gusta mucho la amistad, sobre todo con la gente joven, y quiero recordar también que durante muchos años he organizado reuniones muy rústicas en mi taller, donde yo mismo preparaba la comida para unas quince personas, y la servía uniendo todas mis mesas de trabajo. Recuerdo también que, en este mismo taller, el Conjunto de Música Antigua de Santiago de Chile, dirigido por mis amigas Sylvia Soublette y Juanita Subercaseaux, cantó la *Misa* de Morales, compositor del siglo dieciséis; y también, en otra ocasión, para celebrar los setenta años de mi señora, el Coro Camerata Vocale Orfeo de Lima, dirigido por Manuel Cuadros Barr, presentó un lindo concierto, pues este taller, una capilla antigua, tenía una acústica espléndida.

En 1971, después de haber soportado durante un año más los fuertes dolores de mi artrosis a la cadera —a pesar de los cuales había terminado el cartón para el último vitral del Templo Votivo de Maipú, el más grande de esta obra—, tuve que someterme a otra intervención quirúrgica.

Esta operación todavía no se practicaba en Lima, de manera que tuve que viajar a Alemania e internarme en la Clínica Ortopédica de Tubinga. Pasé varias semanas en la clínica, a pesar de que la operación permitía levantarse después de dos o tres días, porque tenía que hacer unos ejercicios de rehabilitación de fisioterapia e hidroterapia muy especiales. La prescripción médica era la de dedicarse exclusivamente a estos ejercicios, que abarcaban desde la hidroterapia hasta el baile, así como largas caminatas con muletas durante un mes. Mi impaciencia por volver a Lima y a mi trabajo era tan grande que practiqué las caminatas con mucha vehemencia. Al cabo de tres semanas me presenté con las muletas en la mano al médico que me había operado y le pregunté qué era lo que tenía que hacer. Él me miró admirado y me dijo: «¡Tire las muletas por la ventana y camine!». Por eso, la sorpresa que se llevaron mis profesores y alumnos fue muy grande cuando me vieron bajar del avión caminando libremente, sin muletas.

Las semanas en el nosocomio, con su ritmo de vida ordenado y puntual, me gustaron mucho. Los ejercicios comenzaban temprano en la mañana y acababan a las cinco de la tarde, hora en que se servía la cena. Aproveché esos días de soledad (mi familia venía de otra ciudad solo una o dos veces por semana a visitarme) para pintar en mi imaginación una docena de cuadros que recordaban mi vida desde mi infancia. A mi regreso a Lima pinté la serie que llamé *Vivencias*, y la expuse en la galería de arte de don Carlos Rodríguez Saavedra, gran amigo y durante varios años profesor del curso de Historia del Arte en la Escuela de Artes Plásticas.

En 1980, la Escuela de Artes Plásticas, que había vivido «fuera de la ley» durante varios años, ya que el gobierno había prohibido la existencia de escuelas universitarias, se convirtió, mediante resolución rectoral, en lo que en esa época se llamaba Programa Académico de Arte, y se crearon dos especialidades más: Diseño Industrial y Educación Artística. Cabe señalar que «programa académico» equivale a «facultad». En ese momento también se creó el Departamento de Arte. Este cambio nos obligó a ampliar el currículo e introducir un gran número de cursos teóricos

que abarcaban desde materias como matemáticas hasta teología y filosofía. Para esto tuvimos un sinnúmero de reuniones, hasta poder adaptar nuestro currículo a las nuevas exigencias. Nos ayudó por encargo del rector, padre Felipe Mac Gregor, S.J.⁶¹, el entonces director del Centro Psicopedagógico, el doctor Roberto Criado, con quien me unió desde esa época una sincera amistad. Desde entonces la Facultad de Arte funciona casi como un internado. Los alumnos asisten a clase desde las ocho de la mañana hasta las seis u ocho de la noche.

1972 - 1973

En 1972 el arquitecto Carlos Ausejo me consultó acerca de la posibilidad de introducir en la sala de cómputo de la IBM un elemento artístico que pudiera ayudar a los ingenieros en su trabajo, ya que por el ruido de las máquinas no se podía instalar música de fondo. Por eso, me sugirió que colocara al fondo de la sala nueve vitrales iluminados por tubos fluorescentes. Esta fue la primera vez que me dediqué a integrar mi arte a la arquitectura de un centro de trabajo. Tuvimos varias horas de diálogo previo, porque yo no sabía nada en absoluto del trabajo de computación. A través de estos diálogos llegue a imaginarme las formas y los colores adecuados para esta sala. Tomé como base los tres colores de las máquinas de IBM: amarillo, azul y rojo. Añadí el complementario al amarillo, que es el violeta, y el naranja, complementario del azul, suprimiendo el complementario del rojo, o sea el verde, porque el color verde es psicológicamente el color de la inercia y hubiera quitado el movimiento musical que se precisaba para estos vitrales. Fueron colocados en el lugar correspondiente en 1973.

⁶¹ El padre Felipe Mac Gregor S.J. (1914-2004) fue rector de la Pontificia Universidad Católica (1964-1977). Era doctor en Filosofía y en Teología y dirigió el Instituto de la Paz del consorcio de universidades. También es autor de cuantiosas publicaciones sobre temas de su especialidad y coeditor de siete ensayos sobre la violencia en el Perú, la cultura de paz, la violencia en la región andina y la violencia estructural en el Perú.¹

Muchos años más tarde (en los ochentas) esta obra, que había sido creada para un determinado lugar y una determinada función, tuvo que ser trasladada al nuevo edificio al que se mudó la IBM, donde no había espacio para ella en la sala de cómputo. Para mí fue interesante constatar que esta obra de integración no ha perdido su valor artístico ahora que está en la sala de ingreso al nuevo edificio, lo cual quiere decir que la obra integrada no es menos artística o menos «inspirada» que un cuadro de caballete.

1975

El rector de la PUCP, el padre Felipe Mac Gregor, S.J., lanzó la idea muy plausible de edificar en el campus universitario un Centro Espiritual. Nombró una comisión integrada, entre otros, por el arquitecto Frederick Cooper, a la que yo también pertencí. Las reuniones con los demás miembros eran largas y, a mi entender, a veces engorrosas, porque los delegados de la Facultad de Teología no querían que dentro de este Centro Espiritual hubiese un capilla. Querían simplemente un salón grande multiuso, y una oficina para el director del Centro, y pensaban que para eventuales misas se podía colocar un altar en ese lugar. Felizmente el reverendo padre Gerardo Alarco y otros dos miembros de la comisión me apoyaron en mi insistencia de que lo más importante en un centro espiritual es, no solo la capilla, sino la presencia del Santísimo. El arquitecto Cooper presentó un plan muy adecuado para este fin: varias salas de conferencias de diversos tamaños y una pequeña capilla, que tenía que servir para celebrar misas para grupos reducidos de personas y también para ser lugar de meditación. Toda la pared del fondo, que da al oeste, estaba destinada a un vitral. La superficie era de 120 metros cuadrados, y a pesar de que yo ofrecí el trabajo artístico como donación a la PUCP, el costo de la realización, sin contar el embalaje y el flete desde Suiza, ascendía a 120 000 francos suizos. Por la necesidad de reducir a un mínimo este costo, inventé una nueva técnica, colocando partes de los vitrales directamente en el encofrado de la pared de cemento. Claro está que el trabajo artístico

fue casi el doble, porque tenía que trabajar la pared teniendo en cuenta la vista de fuera y de dentro. El resultado fue el siguiente: en lugar de 120 metros cuadrados de vidrio, solo se utilizaron veinte metros cuadrados, y el muro, visto de afuera, parece una escultura en sí. La luminosidad de los cristales es tan fuerte que, utilizando bien las masas de cemento armado, el vitral aparece como una composición ligada. A pesar de este ahorro, la Universidad Católica tardó hasta 1979 para reunir el dinero necesario para su ejecución.

La misma técnica que utilicé para esta capilla la usé para la iglesia parroquial Nuestra Señora del Carmen, en San Antonio (Miraflores), Lima. Este trabajo también comenzó en equipo. Convoqué nuevamente a la escultora Anna Maccagno para hacer el sagrario y la lámpara para el Santísimo, y a la escultora Johanna Hamann para un crucifijo abstracto en madera, que resultó muy expresivo. Lamentablemente, el nuevo párroco cambió este crucifijo por uno de yeso, de gusto muy dudoso, e hizo otras transformaciones en el templo mismo que le restan autenticidad artística. Recuerdo que monseñor Gustavo Franceschi, argentino, publicó en su revista bíblica de La Plata una frase memorial: «La venganza del diablo es el mal gusto de los curas». El trabajo para los Carmelitas de Miraflores se terminó en 1980.

En 1981 me llamó monseñor Cándido Rada, un chileno nacionalizado ecuatoriano, para que realizara los vitrales del Santuario de Nuestra Señora del Guaico, cerca de la población de Guaranda, al sur de Quito, Ecuador. Este encargo lo obtuve por intermedio de un joven sacerdote chileno, el padre Francisco de la Jara. Años atrás él había querido estudiar en nuestra Escuela de Artes Plásticas en Lima, pero su vocación sacerdotal fue más fuerte que la artística, y de esta manera ingresó a la Congregación del Verbo Divino en Santiago de Chile, donde tiempo después fue profesor. Anteriormente había sido profesor de la misma congregación en el Ecuador, y recordando los vitrales del Verbo Divino de Santiago, habló de mí al monseñor Rada. Para el Santuario del Guaico tuve que crear doce vitrales y animé nuevamente a mi colaboradora Anna Maccagno

para que hiciera los objetos litúrgicos: la fuente bautismal, el sagrario y un enorme retablo de madera.

En ese mismo tiempo, el padre Guillermo de los Misioneros de la Preciosísima Sangre, párroco de Borja, me invitó para conversar conmigo sobre la integración del arte en su iglesia parroquial, entonces en construcción. Conversamos largamente en el templo a medio construir, y cuando ya estábamos de acuerdo acerca del temario, nos salvamos milagrosamente de morir aplastados, pues unas horas más tarde se desplomó el techo, matando a un obrero e hiriendo gravemente a otros dos. Por esta razón, el encargo tuvo que ser aplazado durante dos años. Mientras tanto hubo un acontecimiento muy importante.

En el año 1978 había pasado por Lima un alto funcionario de la UNESCO. Visitó la PUCP y de paso entró a los salones de la exposición de fin de año de los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas. Quedó profundamente impresionado por los trabajos de los estudiantes del primer año, y me dijo: «Estas obras no parecen ser hechas por principiantes, sino por artistas. ¿Cómo logran ustedes este éxito?». Le contesté que era el resultado de nuestra metodología. Espontáneamente, me propuso mostrar en una exposición en la sede de la UNESCO, en París, este método. Me pidió un memorándum sobre nuestra manera de educar a los jóvenes artistas. No pasó un año y recibimos la invitación oficial firmada por varios embajadores sudamericanos para presentar nuestro método como modelo de una escuela de arte para Sudamérica y el Caribe. En mayo de 1980 me trasladé a París para conocer el local y para coordinar con los responsables del montaje de los grandes paneles explicativos. Habíamos contratado a nuestro gran poeta don Javier Sologuren para que redactara estos textos, que fueron ilustrados con una serie de fotografías monumentales sobre la cultura peruana, el medio ambiente en el que funciona nuestra Escuela y los trabajos de los alumnos, que servirían para ilustrar nuestra forma de enseñar.

Aproveché mi viaje a París para visitar a mi hija Isabel en Tuttingen, al Sur de Alemania, y también pasé por Zúrich. Grande fue mi sorpresa

y mi alegría cuando vi anunciado un concierto de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, dirigida por su titular Carlo María Giulini, este admirado amigo mío, a quien no había vuelto a ver desde 1951 en Florencia. El concierto incluía solo dos obras: el *Adagio* de la *Décima sinfonía* de Mahler, obra profundamente emocionante y trágica; y la *Tercera sinfonía* de Beethoven, la *Heroica*. Nunca en mi vida había oído una interpretación tan maravillosa de esta última sinfonía. Al salir del concierto comenzó en mi interior a plasmarse un cuadro grande motivado por la *Marcha fúnebre* del segundo movimiento de esta sinfonía. Emocionante fue para mí también el reencuentro con Carlo María Giulini. Cuando entré a su camerino, él dejó a todos los que le rodeaban, abrió los brazos y exclamó: «¡*Che bello!*», y luego de abrazarnos, tomó su programa y escribió unas líneas para mi mujer que estaba en Lima. La realización de este cuadro, sin embargo, tardó muchos años, y durante esta época comencé a pintar una serie de cuadros que fueron motivados seguramente por la época que estábamos viviendo, no solamente en Lima sino en todo el mundo. Me refiero a la década de los ochenta.

Volviendo a la UNESCO, en diciembre de 1980 se realizó la exposición en la sede de París. Me acompañó una delegación compuesta por una profesora de la especialidad de Escultura y una de la de Pintura, las señoras Anna Maccagno y Julia Navarrete, respectivamente, y el secretario general de la PUCP, el doctor Alberto Varillas. Recibí mucha ayuda de la Embajada de Francia en el Perú; me unía una sincera y profunda amistad con el embajador Jean Max Douchaud y su señora, hija de un editor alemán. En esa época los miembros de la embajada eran principalmente damas, tanto en el puesto de consejero como en el de la agregaduría cultural. Por intermedio de Mademoiselle Lafage, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia me proporcionó el pasaje aéreo y el viático en un hotel de lujo cerca de la Torre de Eiffel. La exposición se presentó muy bien montada y llamó la atención de los círculos educativos y artísticos. Ese año no pudimos organizar la exposición anual de los alumnos en la Escuela, y optamos por presentarla junto con los paneles

que habían estado expuestos en París en mayo del año siguiente (1981), con ocasión del comienzo del año académico. Creo necesario recordar y analizar el cambio que sufrió Lima, su aspecto urbano y su vida cultural en esa época.

Ahora que escribo esto, en 1993 y mirando hacia atrás, comprendo muchos fenómenos que han transformado y trastornado la vida de esta capital, Lima, del Perú entero y también del mundo en que vivimos. La influencia del progreso tecnológico por una parte, la creación de una sociedad de consumo en un lado del mundo, y el atraso y la pobreza en los países del Tercer Mundo, han creado un desarrollo desequilibrado en todas las vivencias del hombre. En la vida cultural del Perú podemos observar la apertura constante de nuevas galerías de arte, que han fomentado una comercialización de la expresión artística. Por otro lado, están floreciendo pequeños grupos de teatro experimental, muchos de ellos con excelentes resultados. En todo el mundo el sensacionalismo de la comunicación masiva, llámese periódico, revista, televisión, radio, etcétera, y los excesos de los juegos de video, esconden la angustia que agobia la humanidad, sobre todo a la joven generación, desilusionada por la caída de muchos de sus ideales: el marxismo, el comunismo, el *Libro rojo* de Mao, así como por la insatisfacción que le proporciona la sociedad capitalista y materialista en la que no encuentra una vía que lleve a un futuro promisorio. A mi entender, uno de los males mayores es el mal uso de la radio y de la televisión, y mayormente para los jóvenes, de los reproductores musicales portátiles. Todos estos factores llevan a una distracción y manipulación permanentes. Conducen a la gente a oír sin escuchar, a mirar sin observar, y les impide soportar el silencio en el que ellos podrían encontrarse a sí mismos y encontrar las soluciones para su vida y su creatividad.

He podido observar el cambio que han sufrido las motivaciones artísticas de los alumnos. Sus temas preferidos actualmente son la angustia, la búsqueda de la libertad, la apología de la subversión, de la crueldad y de lo absurdo de la vida cotidiana. Yo, que por mi parte he eliminado de mi vida tanto la radio como la televisión, ya que adoro el silencio

y la meditación —porque se parece mucho a la oración—, comprendo ahora por qué he encontrado entre mis obras de la época madura series con temas como *El Apocalipsis*, el *Miserere*, *respuesta a Job*⁶², *El silencio y la esperanza*, y otras obras motivadas por la poesía o por la música, como por ejemplo cuadros de grandes dimensiones como el *Canticum Canticorum*, inspirado en la música del compositor contemporáneo Krzysztof Penderecki⁶³; otros inspirados en el texto del *Cantar de los cantares del Rey Salomón*; o los diez cuadros sugeridos por la *Cantata BWV 20*, también llamada *O Ewigkeit, du Donnerwort*⁶⁴, de Johann Sebastián Bach.

Veo ahora que todas estas obras son una respuesta y a la vez un rechazo a lo que yo identifico como negativo y pesimista en la vida real que me rodea. Las dificultades económicas que impiden realizar encargos de vitrales o mosaicos me han dejado libre para dedicarme a la pintura, y en los últimos años he realizado tantos cuadros, con una visión tan clara de mi vivencia propia, que durante cierto tiempo me parecía inexplicable mi capacidad e intensidad de trabajo. Ahora comprendo que este último florecimiento, a los ochenta y cinco años de edad, ha sido mi canto del cisne. Estoy enfermo, con una enfermedad incurable (metástasis prostática que ataca todos los huesos) que me impide levantarme de la cama, e inclusive usar mis brazos y mis manos. Por lo demás, gozo de una inexplicable vitalidad y salud.

1981

La ciudad de Tuttlingen, Alemania, me invitó a presentar mi obra en 1981. Yo conocía bien esta ciudad, que está rodeada de hermosos bosques y campos, porque mi hija Isabel vive allí con su familia.

⁶² Según el libro de Carl Gustav Jung: *Antwort auf Hiob* (1952).

⁶³ Krzysztof Penderecki (1933), compositor polaco. Compuso el *Canticum Canticorum Salomonis* en 1970, revisado en 1973, para coro mixto a dieciséis voces, orquesta de cámara y una pareja de bailarines (opcional), con una duración aproximada de diecisiete minutos.

⁶⁴ *Oh eternidad, tonante palabra, BWV 20*, noveno Domingo de Trinidad.

Los largos y solitarios paseos que he dado por los alrededores me motivaron a pintar una serie llamada *Recuerdos a bosques europeos*. También hice varios vitrales para la Iglesia de la Reconciliación de esta misma ciudad, el primero de los cuales se colocó en 1986, seguido años más tarde por dos más.

1986

A principios de 1986, el 8 de enero, falleció mi esposa. Llegaron mis dos hijos, Andrés e Isabel, quienes residen en Europa, y yo pude sentir, emocionado, que casi «vivía» el amor que nos une a todos.

En 1986 hice dos viajes a Europa. El primero, en febrero, a España, para asistir a la presentación de un libro de xilografías, reproducción de mi obra *Apocalipsis*, realizadas por el artista francés François Maréchal⁶⁵, afincado desde hacía mucho tiempo en Madrid. Esta presentación la hizo el director de la Academia de la Lengua Española, doctor Pedro Laín Entralgo⁶⁶, en presencia de diplomáticos y del nuncio apostólico Mario Tagliaferri, amigo mío, quien años antes había representado al Vaticano en el Perú⁶⁷. Mi libro, de grandes dimensiones, fue editado en la editorial fundada por Manuel García Martínez, el esposo de Rosita Wagner, hija de mi amigo Alberto Wagner de Reyna. Aproveché los días después de la inauguración para pintar el retrato del hijito más pequeño de los esposos Manolo y Rosita.

En octubre del mismo año hice un viaje relámpago, cosa que a todos mis amigos les parecía una locura. Raras veces he gozado de un viaje tanto como de este. Recuerdo que llegué a Zúrich donde me esperaba mi hija Isabel para llevarme a Tuttlingen, pues, como dije antes, había realizado

⁶⁵ François Maréchal Bissey (1938), pintor y grabador francés. Reside en Madrid desde 1983.

⁶⁶ Pedro Laín Entralgo (1908-2001), médico y químico español, catedrático de la Universidad Central de Madrid (1942-1978), presidente de la Real Academia de la Lengua (1982-1987).

⁶⁷ Mario Tagliaferri (1927-1999), nuncio apostólico en el Perú (1978-1985) y en España (1985-1995).

un vitral para la Iglesia Evangélica de la Reconciliación, centro protestante donde se celebran muchos actos ecuménicos. Al día siguiente, domingo, se realizó la consagración de esta iglesia. El lunes siguiente tuve que dar una conferencia sobre el contenido de mi obra. El miércoles tomé el tren para Múnich, donde reside mi hijo Andrés y donde me esperaban para que diera una conferencia para artistas, arquitectos y religiosos sobre la integración de las artes. El sábado siguiente, acompañado por mi hijo, fui en tren a Roma para tomar parte desde el domingo en un congreso y una exposición del SIAC. Fue emocionante el reencuentro con mis amigos después de tantos años, con ellos, fundadores, como yo, de este Secretariado, que había tomado en 1965 el nombre Secretariado Internacional de Artistas Cristianos. Me alegró muchísimo estrechar en un abrazo a la arquitecta Helene Koller-Buchwieser, de Viena, y saludar al arquitecto Ferdinand Pfammater, de Zúrich, hombre al que tengo que agradecer el redescubrimiento de mi arte en el campo del vitral. Terminado el congreso, tomé el miércoles el avión a Madrid para ver el retrato que había pintado en febrero anterior y para escoger el marco y el lugar adecuado para su colocación en el comedor de la residencia de los García-Wagner.

1989

En diciembre de 1989, al clausurar el año académico de la Facultad de Arte, esta festejó sus cincuenta años de vida. Hubo una misa celebrada con una homilía del reverendo padre Felipe Mac Gregor, con el cual yo había colaborado durante trece años, en los que él fue rector de la PUCP. Éramos amigos desde hacía muchísimo tiempo. Recuerdo que en mis primeros años en Lima, él nos acompañaba a mí y a toda mi familia en los paseos dominicales a Santa Eulalia, junto con otro jesuita, el padre Verástegui. Mucho más tarde, cuando realicé el ciclo sobre el *Apocalipsis*, me entrevisté varias veces con él para aclarar algunas visiones de San Juan. Eran conversaciones amistosas entre él, Alberto Wagner de Reyna y yo.

Como los tres tenemos un gran sentido del humor, nuestras conversaciones eran muy amenas y a veces alegres y divertidas, a pesar de la seriedad de los temas tratados. Cuando se hizo en Lima la exposición de mis pinturas y del libro editado en Madrid, este último también fue presentado por el padre Mac Gregor.

Quiero destacar aquí también la amistad fraternal que me une al padre José Luis Rouillón Arróspide, de la Compañía de Jesús, profesor de Teología en nuestra Facultad, que me ayudó, a través de armoniosos diálogos, a esclarecer nuestras ideas para mi curso de Introducción al Arte y para eliminar las dudas que a veces tengo en materia teológica al crear arte sacro.

Para la celebración de nuestro cincuentenario la PUCP había encargado al doctor Luis Jaime Cisneros —otro gran amigo— el discurso de orden. Él era admirado por su vasta cultura y se desempeñaba entonces como director de la Academia de la Lengua Española en el Perú. Con él he tenido el honor de colaborar como miembro del Comité de la Alianza Francesa, de la que él era presidente. En el discurso que pronunció el rector, el ingeniero Hugo Sarabia Swett⁶⁸, pude sentir el aprecio que se había generado hacia nuestra facultad. Terminaron las festividades con un audiovisual sobre la historia y las actividades de nuestro centro artístico y con la colocación de una placa escultórica realizada por nuestro profesor, el escultor César Campos.

No me es posible enumerar uno por uno a todos los miembros de nuestra facultad, pero me conmueve profundamente el afecto y el amor que recibo de todos los que forman el claustro y me embarga un no menos profundo agradecimiento. Me conmueve pensar cómo se ha podido crear en nuestra facultad un ambiente casi familiar, en el que todos los miembros trabajan, no solamente de manera eficaz, sino en gran armonía. Creo que se ha obtenido este resultado por la manera especial como

⁶⁸ Hugo Sarabia Swett (1932), Master of Science en Matemáticas por la Universidad de Notre Dame (1970); ingeniero civil por la PUCP (1954); rector de la PUCP (1989-1994).

tratamos a las personas, considerándolos a todos, desde los profesores hasta los conserjes, pasando además por todo el equipo administrativo, como a colaboradores. Esta manera especial consiste, por un lado, en el trato respetuoso a la persona, y por otro, en el aprecio por la labor realizada.

Significativas para mí son dos últimas obras que concluí en 1992: una pintura dedicada en homenaje al poeta más importante del Perú, César Vallejo; y el vitral dedicado a los enfermos que se puede encontrar en la sala de espera de la nueva Clínica San Pablo, en Monterrico, un vitral lleno de esperanza.

1993

Rodeados por las situaciones políticas, caóticas a veces, y las dificultades económicas en las que nos había dejado el anterior gobierno, en medio de un ambiente lleno de corrupción e inestabilidad, la vida en el campus de la PUCP parece ser una isla feliz. La constancia y la superación de momentos difíciles durante los cincuenta y cinco años que llevo dirigiendo lo que ahora es la Facultad de Arte, se ven coronadas. Tanto el rector, el ingeniero Hugo Sarabia, como el vicerrector, el doctor Salomón Lerner⁶⁹, se preocupan por ayudar en lo posible para que nuestro centro de arte reciba todo el apoyo económico necesario, para que la infraestructura permita que este centro de la universidad siga a la vanguardia artística y humanista, no solo del Perú, sino de toda Sudamérica.

Por eso, espero terminar con la tarea que Dios me ha encomendado, y ahora puedo, con la confianza infinita que tengo en Él, prepararme para la muerte. En toda mi vida artística, el resplandor y la luz han sido el centro de mi inspiración. Creo que es por eso que tengo la sensación de que entraré a una gran luminosidad, cálida, cuando se abra la puerta del más allá. Encuentro muy consolador el final de nuestro Credo, la seguridad del perdón, de la resurrección y de una vida eterna.

⁶⁹ Salomón Lerner Febres (1944), filósofo, rector emérito de la PUCP, rector de la PUCP (1994-2004), presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003).

ADENDA

Conocí a todos los rectores de la PUCP. Terminado el mandato del reverendo padre Rubén Vargas Ugarte en 1953, fue elegido monseñor Fidel Tubino⁷⁰, sacerdote de vocación tardía, sumamente piadoso, pero, como él mismo me dijo cuando fui a felicitarlo por su elección, inexperto en los deberes de un rectorado universitario. Creo que por esa razón fue muy inseguro y desconfiado, al extremo que, cuando el decano de alguna facultad viajaba o estaba de vacaciones, él lo reemplazaba personalmente. Hacía también visitas inesperadas a facultades y escuelas. Por eso, hubo un momento cuando los alumnos me pidieron hacer una escuela aparte.

A monseñor Tubino le siguió el padre Mac Gregor, S.J., hombre muy culto, de una visión clara de cómo debía evolucionar la universidad. Por sus vinculaciones con universidades de Europa, Estados Unidos y el Japón (él fue miembro de la Universidad de Tokio), elevó el nivel cultural de nuestra alma máter. Durante su rectorado entró como secretario general el doctor Alberto Varillas Montenegro, gran amigo mío y uno de los primeros que entendió cabalmente la labor seria de nuestra Escuela de Artes Plásticas y sus necesidades de espacio e infraestructura. Desde esa época la Escuela adquirió un estatus seguro y apreciado por las autoridades, lo que continuó con el nuevo rector, el doctor José Tola Pasquel⁷¹.

Recuerdo la visita que hice al doctor Tola para advertirle que la Escuela de Artes Plásticas funcionaba ya más de cinco años fuera de la Ley Universitaria, la misma que prohibía la existencia de escuelas de ese tipo. Éramos la única en todo el Perú, pero el doctor Tola me contestó: «No importa la ley. Lo que me interesa es la calidad».

⁷⁰ Monseñor Fidel Tubino (1909-1973), rector de la PUCP (1952-1963).

⁷¹ José Tola Pasquel (1914-2003), matemático y físico peruano, docente en la Universidad Mayor de San Marcos, la Universidad de Ingeniería y la PUCP. Rector de la PUCP (1977-1989).

En esta época se creó la especialidad, única en el Perú, de Diseño Industrial, gracias a la tenacidad e insistencia del jefe del Departamento de Arte, que en ese momento era la profesora Anna Maccagno. Actualmente (1993), tanto el rector, el ingeniero Sarabia Swett —quien fue vicerrector durante el rectorado del doctor Tola—, como el actual vicerrector, el doctor Salomón Lerner, se han compenetrado con el valor de nuestra facultad. Con satisfacción oigo decir en nuestra universidad que la Facultad de Arte tiene algo especial, y que la vida en ella es diferente a la de todas las otras facultades. La razón es muy simple, he tratado durante estos 55 años que todos los miembros de la facultad trabajen como un solo equipo: desde el decano hasta el último conserje. He buscado que los involucrados en la Facultad de Arte trabajen en armonía y, por medio de esta armonía, se ha creado un ambiente familiar donde hay respeto por la persona, cualquiera que sea su trabajo, y hay aprecio por el trabajo bien ejecutado.

A mí me parece que lo más importante es alentar para alcanzar un buen rendimiento, y no regañar por un trabajo equivocado o mal hecho. Esta tolerancia no quiere decir tolerar la indisciplina ni la impuntualidad. Otro factor importante es la relación entre decano y profesores, sobre todo profesores contratados, no solo para crear el ambiente necesario, sino también para discutir con ellos el *syllabus* de su curso. El profesor por horas debe conocer el ambiente estudiantil en el que trabaja y, por su lado, debe haber una relación profesor-alumno, así solo dicte una hora por semana.

PARTE II

EVOLUCIÓN DE MI VOCACIÓN ARTÍSTICA

1960 - «EVOLUCIÓN»

El que sigue a una estrella no retrocede jamás

Leonardo da Vinci

La evolución de mi vida artística ha sido lenta pero constante. Comienza en la época preescolar, pasa por una fase de duda —en la cual me pregunté si acaso era más fuerte en mí la vocación de violinista—, y llega a la etapa definitiva después de mi ingreso a la Academia de Bellas Artes de Viena.

La época preescolar y los primeros años de colegio, es decir, hasta los doce años, cuando yo todavía era autodidacta, se caracterizan por dibujos infantiles que reflejan, por una parte, los sueños que nacieron de mis lecturas (historias de caballeros medievales, etcétera) y, por otra, aquellos surgidos de la terrible realidad y miseria que vivimos durante la Primera Guerra Mundial y los años posteriores a la caída de la monarquía austriaca.

Es interesante notar que en todos ellos aparecen siempre caballos, ya sean los orgullosos corceles de los caballeros medievales o los universales y famélicos caballos de tiro de los carros de la ciudad de Viena.

Durante mis primeros años de primaria, y también de secundaria, las agitaciones y el malestar que yo sentía en las clases del colegio me alejaron un poco del dibujo y de la pintura. Recuerdo que en esos años sentía

más consuelo en las clases de música, especialmente cuando tuvimos un profesor que me era muy simpático, que tocaba armonio y que en su clase semanal intentó formar un coro con nosotros. Fueron las únicas horas felices en toda la secundaria.

Cuando mi padre, siempre tan bondadoso, me permitió terminar el cuarto año —que era obligatorio— en casa con un profesor particular sin asistir al colegio, me inscribió como alumno libre en el taller de un retratista, que a la sazón estaba muy de moda. La enseñanza que recibí en este taller, que se basaba en copiar casi fotográficamente cabezas humanas, produjo en mí una especie de «retroceso», y tardé años en recuperar mi creatividad. Fue durante el primer año de mis estudios en la academia cuando traté con mucho esfuerzo de recuperarla, aceptando las duras críticas de un maestro, a pesar de no comprenderlas muchas veces, porque tenía una confianza ilimitada en su palabra.

He sido siempre, y también ahora soy, obediente a las personas en las que confío. Recuerdo ahora la siguiente situación de hace poco tiempo: un día fui a consultar a un médico cirujano, llevándole los resultados de diversos análisis clínicos que me habían hecho. Al verlos, él me miró muy serio y me dijo: «¡Tengo que operarlo lo más pronto posible!». Le pregunté: «¿Cuándo?». Me contestó: «Mañana, si usted quiere». Y yo dije: «¡Mañana!». Tomando el teléfono, separó la sala de operaciones para el día siguiente.

Las críticas tan duras de mi maestro, el profesor Karl Sterrer, me produjeron dudas acerca de mi talento artístico y me sumieron muchas veces en profundas depresiones.

Nunca he sido un alumno brillante; mi personalidad tímida y mi incapacidad para trabajar concentradamente rodeado de colegas, todos mucho mayores que yo, me impidieron un desarrollo rápido. A pesar de todo esto, yo «seguía a una estrella», y por eso no he retrocedido, como aconseja Leonardo da Vinci.

Superada la primera etapa de estudios, es decir, los cuatro años que se hacían en común, le pedí al profesor Sterrer que fuera mi tutor los cuatro años de maestría, en los que cada futuro artista trabaja solo en su taller.

Nadie puede imaginarse el terror y la desolación que vive un joven cuando se encuentra por primera vez en un taller vacío. Acostumbrado como estaba a tener que resolver cada semana o cada quince días un problema artístico propuesto por el profesor, para así aprender el abecedario de la expresión plástica, de pronto me encontraba en la necesidad de proponerme a mí mismo un plan de acción. Se va aprendiendo lo que es la soledad y la presión que ella ejerce sobre el artista, esta presión que crea imágenes en su subconsciente. Recuerdo que en estas situaciones he comprendido lo que R.M. Rilke dice en una de las *Cartas a un joven poeta*:

Somos solitarios. Uno puede acerca de esto hacerse ilusiones y pretender que no es así. Eso es todo. Pero cuánto mejor es reconocer que lo somos; aún más: partir de allí. Ciertamente, entonces sucederá que experimentaremos vértigo, pues todos los puntos en que nuestros ojos solían descansar, os son quitados: nada hay ya cercano, y todo lo cercano y todo lo lejano lo es infinitamente. Quien fuese transportado, casi sin preparación ni transición, desde su cuarto a la cúspide de una gran montaña, sentiría algo parecido; una inseguridad sin igual, un estar a merced de algo indecible que lo anonadaría. Se imaginaría estar cayendo, o se creería lanzado al espacio o estallado en mil pedazos. ¿Qué mentira enorme tendría que inventar su cerebro para recobrar sus sentidos y serenarlos? Así cambian todas las distancias, todas las medidas para aquel que se vuelve solitario; de estos cambios, muchos acaecen de improviso, y como el hombre de la montaña, nacen entonces figuraciones extraordinarias y sentimientos extraños que parecen desarrollarse hasta superar todo lo soportable¹.

A partir de ese momento vi claro lo que había aprendido, es decir, que la senda que debe emprender un artista es muy estrecha y empinada, y que se la puede transitar únicamente solo. A un lado de este camino hay un abismo sin límites, que produce vértigo a quien sumerge en él su vista. Se puede avanzar únicamente soportando por un lado la montaña

¹ Rilke, Rainer Maria (1959). *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: Siglo Veinte. Todas las citas de este libro provienen de esta edición.

y por el otro el abismo, mirando siempre hacia delante, mirando el camino que hay que subir.

¡Qué difícil es para un joven que todavía no ha «vivido» encontrar motivaciones para sus creaciones! Porque muchas veces sus vivencias y recuerdos le parecen carecer de importancia.

Aprendí a través de mis conversaciones con mi maestro, quien nos leía parte de las *Cartas a una joven poeta* de Rilke y las parábolas de Chuang Tzu, que lo único que realmente valía y lo único que podía emocionar era precisamente la representación de recuerdos y vivencias, por modestas que estas fueran.

La mayor dificultad en esta época consistía en que solo sabíamos expresarnos a través del arte figurativo, lo que fácilmente conduce a imágenes anecdóticas o alegóricas.

Una nueva etapa de mi desarrollo artístico comienza al finalizar los años de mi maestría, al alejarme de la casa paterna. Este último hecho produjo en mí un sentimiento de gran liberación, pero también de responsabilidad frente a mi arte.

Pasé primero tres meses en Venecia, en invierno de 1929. Conocí así la Venecia auténtica, sin turistas, llena de encanto, pero también de nostalgia y melancolía. Estuve con mi amigo, el pintor y colega Günther Baszel²; vivíamos en un pequeño chalé en el Lido y llevábamos una vida solitaria durante la cual pintábamos todo el día. Esta época me ayudó mucho a concentrarme y a planear mi futuro.

La luz, el aire y la realidad de la vida misma de Italia me entusiasmaron tanto que decidí permanecer más tiempo del originalmente planeado en ese país. Escogí Florencia como próxima residencia, porque me atraía mucho la concentración de obras de arte de la primera época del Renacimiento que se encuentra en sus museos y en toda la Toscana.

Allí comenzó una nueva reafirmación de mi arte. Me dediqué en primer lugar al paisaje toscano, con sus hermosos palacetes, sus campos,

² Ver «Memorias», nota 7.

viñedos, olivares e higueras. También pinté el «paisaje urbano» de Florencia, esas casas de cálidos colores y techos de tejas.

Por cierto, mis cuadros eran de pequeño formato y nacían de una actitud de humildad frente al arte en el que me iniciaba, con una cierta convicción de que la audacia debería crecer lentamente en la época de la madurez, hasta llegar finalmente a su plena liberación de expresión artística, sin retroceder al final de mi vida.

Regresé a Viena y me casé en abril de 1931, trasladándome inmediatamente con mi señora a Florencia. Mi pintura de esta época refleja la transparencia y la luminosidad de Italia.

En 1934, como ya mencioné anteriormente, nos trasladamos a Roma.

Hubo cierto cambio en los paisajes que pinté en esa época debido, principalmente, a la diferencia de la atmósfera y de la luz que encontré en esta ciudad, como también a mis viajes por Nápoles y la isla de Isquia.

La pintura del paisaje era para mí no la representación de ciertos lugares, sino la transformación del paisaje en formas espirales o en armonías de colores; es decir, siempre me ha interesado representar lo oculto de la realidad, lo que está detrás de lo visible.

Recordando ahora los paisajes que pinté en Italia y comparándolos con los que pintaba durante los veranos en Austria, me doy cuenta de que es mi búsqueda por expresar la diferencia del clima la que produjo armonías de colores diferentes.

En mi taller en la Vía Margutta me dediqué a cuadros de gran formato, tomando como motivación a mi familia; y, después de convertirme al catolicismo (1937), a cuadros de tema religioso. El último de estos trabajos, que por razones de mi traslado al Perú no llegué a ver terminado, fue un mosaico ejecutado en el Vaticano para un Convento de Religiosas Alemanas en el Monte Mario.

Al llegar al Perú (enero de 1939) me encontré con un paisaje muy rico en sus diferentes aspectos geográficos: la costa con su inmenso desierto, la majestuosidad de los Andes y la exuberancia de la selva transformaron en mí la visión de lo que se llama «paisaje».

Tengo que referirme aquí a un acontecimiento significativo, casi irrisorio: llegó a nuestra facultad, para cursar un año como alumno transeúnte, un joven pintor norteamericano que había concluido sus estudios en una escuela de arte en California. La universidad me había designado como su tutor. Durante mis largas conversaciones con él me di cuenta de que él no comprendía lo que nosotros llamamos «tener motivaciones». Un día me comunicó que quería viajar a la sierra para pintar paisajes. Le pregunté si conocía ya el paisaje peruano y si acaso había vivido antes algún tiempo en nuestro país. Él me miró asombrado y me preguntó: «¿Por qué? A nosotros nos dijeron que si queríamos pintar un buen retrato, que miráramos las pinturas de Manet; y si queríamos pintar un paisaje, que miráramos a Monet».

Refiero esta anécdota porque al encontrarme con este país, tan diferente a los países europeos, un país tan majestuoso, colorísticamente tan interesante, tan diferente en costa, sierra y selva, tan telúrico y «primitivo» en su formación geológica, me prohibí a mí mismo pintar paisajes en los primeros años. Sabía y sentía profundamente que un paisaje había que conocerlo, haberlo vivido, que tenía que haberme incorporado en este nuevo mundo de formas y colores.

El resultado de esta renuncia concienzuda fue positivo y marcó un desarrollo inesperado en mi expresión artística. La pintura tan suave, tan transparente de mis paisajes europeos se transformó en una pintura vigorosa, llena de color, que refleja la fuerza telúrica del Perú. Para sentir más íntimamente el color, abandoné el pincel para mezclar los colores, y pinté con los dedos o con la espátula misma. Me sentía así más unido a la materia y a las formas que estaba «casi» modelando sobre la tela.

Recuerdo la impresión que produjeron estos cuadros en mi primera exposición en Europa, después de la Segunda Guerra Mundial

El crítico de arte de Milán, que debió escribir el prólogo para esta muestra (1951) y que había presentado mis últimas exposiciones en los años 1936-1937, no podía explicarse el porqué de esta transformación en mi pintura. La evolución había sido tan grande, que parecía no ser

la misma persona, la que antes pintaba con colores transparentes y suaves pinceladas. Para mí, este asombro fue una afirmación de haber «vivido» y comprendido la sustancia de mi nueva patria.

Yo había descubierto en 1942 un pueblito serrano delicioso, muy cerca de Lima. Se llama Obrajillo y está a tres kilómetros de Canta, donde entonces terminaba la carretera; solamente una trocha continuaba para subir más allá a las montañas altas y majestuosas.

En este pueblo pasé muchas temporadas, tanto en época de lluvias como en las del allí llamado «verano»; es decir, de sequía. Pinté un sinnúmero de cuadros, que ahora están en diferentes ciudades: Sydney, Roma, Múnich, etcétera. Estaba tan compenetrado con el pueblo y con su gente (era una comunidad andina), que un día quisieron regalarme un terreno y nombrarme «comunero». Esta etapa de mi vida, este acercamiento al color y a la transformación de lo «real» en «re-creación» de la figura o del paisaje, me abrieron una puerta para llegar al arte abstracto y al no figurativo.

Durante mis viajes a París en los años 1950-1951 (no recuerdo exactamente), me encontré con mi amigo y exalumno Fernando de Szyszlo. Él era entonces el primer peruano dedicado al arte abstracto. Paseando por las calles y los parques de París discutíamos largamente sobre este tipo de arte, cuya validez yo no entendía.

No me dio ninguna explicación, pero en mi interior traté de encontrar la razón de ser de este arte. Solo después de muchos ensayos —desgraciadamente solo experimentales—, encontré por fin la respuesta, que en el fondo es tan simple y tan lógica: vi con claridad que hay temas que obligan a la figuración, como cuando se trata de la recreación de objetos reales o de personajes bíblicos o históricos; pero hay temas que rechazan el arte figurativo, como cuando se trata expresar sentimientos, sensaciones o ideas. Plasmando estas ideas o sensaciones con figuras se llega a la anécdota o a la alegoría.

Recuerdo que cuando llegué a este convencimiento elaboré, durante las largas horas del vuelo entre Europa y el Perú (¡en ese entonces se tardaba 35 horas!), todo un curso para nuestros alumnos del primer año,

con la intención de prepararlos para que más tarde pudieran practicar, al lado de la pintura figurativa, el arte abstracto y el no figurativo.

La pintura de bocetos a gran tamaño para vitrales (a partir de 1953) abrió en mi producción artística un segundo camino, pues provocó una preocupación por integrar las artes plásticas a la arquitectura y, con esta integración, por acercar nuevamente al artista a la sociedad en la que vive³.

La pintura de bocetos y cartones me obligó a trabajar más a base de armonías de colores, del espacio y de la línea. El uso de la témpera me dio una nueva posibilidad para la pintura de cuadros. Encontr  en la pintura en témpera más luminosidad que en el  leo, y además me obligaba a concretizar más la expresión a través de armonías de colores.

Mientras terminaba los bocetos y cartones para los vitrales del Santuario de Nuestra Señora del Guaico en Ecuador, sent  el deseo de realizar una serie de pinturas sobre el Apocalipsis, un sueño de hacía mucho tiempo atrás. Quería transformar las visiones de San Juan, que a veces aparecen como signos que predicen los tiempos en los últimos días de la humanidad y cuya tremenda realidad yo sentía en cierto modo oculta en la vida cotidiana de nuestro tiempo.

Para poder realizar la transformación de la palabra en imágenes yo necesitaba una traducción apropiada. Desde hacía mucho tiempo le había pedido esta traducción a mi amigo Alberto Wagner de Reyna, quien hasta entonces no había tenido tiempo para hacerla. Pero ahora, como yo sabía que había tenido que retirarse del servicio diplomático por límite de edad, insistí en que me la proporcionara.  l acept  y me envió una maravillosa traducción poética de las visiones de San Juan en Patmos.

En 1983 comencé esta serie, mi primera obra a la témpera, a base de armonías de colores y en un estilo cercano al vitral. Cada cuadro traducía el contenido de una de las visiones. Este fue también el comienzo de las pinturas en serie.

³ Al respecto, ver el artículo: Proceso de integración artística. *Revista ARA*, (51), enero-marzo de 1977.

A esto siguió la serie de doce cuadros figurativos llamada *Miserere: respuesta a Job*. Lo que me motivó a ocuparme de este tema surgió de dos situaciones anecdóticas. La primera se remonta a muchos años atrás y es la siguiente: después de visitar a unos parientes en Basilea, cuando yo volvía en tren a Zúrich, subió de pronto un italiano, trabajador eventual en Suiza, se sentó frente a mí y me preguntó a boca de jarro: «¿*Crede lei in Dio?*» («¿Cree usted en Dios?»). Le contesté: «¡Sí!». Entonces él inquirió más: «¿Por qué? ¿Acaso lo ha visto?». Y de esta manera continuó cuestionándome durante los cincuenta minutos que duró el trayecto. Llegué a Zúrich algo aturrido y esas preguntas permanecieron sumergidas en mi inconsciente.

Unos años más tarde, saliendo de mi taller en el Rímac, taller que está rodeado de pequeñas viviendas que dan todas a la misma plazuela, encontré a mis vecinos en plena fiesta. Se me acercó un hombre con una botella en la mano, me abrazó y me preguntó: «Profesor, ¿cree usted en Dios?». Cuando le contesté que sí, me dijo con el tono típico del borracho: «¿Qué Dios es este?! ¡Con las lluvias torrenciales en el norte del Perú y la sequía en el sur!». Entonces le di una palmadita en el hombro, porque no me gusta conversar con borrachos, y le dije: «Tiene usted razón. Tiene razón». Seguí caminando. En el estrecho corredor que separa la plazuela de la calle me detuve recordando al trabajador italiano y me pregunté: «¿Por qué cuestionan los hombres a Dios cuando sufren calamidades, en lugar de cuestionarse a sí mismos?». En mi interior apareció la figura de Job y recordé que, años atrás, había leído un libro que me impresionó mucho, *Respuesta a Job*, de C.G. Jung.

Mi interés por transformar la palabra en arte plástico me llevó a pintar un tríptico sobre el poema «La hora», de nuestro gran poeta Javier Sologuren.

En mi obra llegué a sintetizar aún más la expresión colorística de las narraciones bíblicas. La realización de estas obras me ayudó a concretizar un ideal: encontré, a través de mi lento y constante desarrollo, una manera de hacer arte que, a mi parecer, es la más creativa a la que puede aspirar un artista; es decir, aprendí a terminar en mi interior, en la imaginación,

una obra de arte, para poder plasmarla luego con gran espontaneidad. Dicho en otras palabras, me acostumbré a no trabajar con bocetos ni «componer» con líneas, formas, colores, etcétera, un cuadro o cualquier obra artística, pues resulta siempre fría y sin vivencia personal.

Este don de mantener una obra y desarrollarla en su interior lo encontramos en muchos artistas: Mozart, por ejemplo, era capaz de oír dentro de sí toda una sinfonía para escribirla después con una rapidez sorprendente, sin haber hecho antes apunte alguno. En otro campo tenemos a Le Corbusier, quien escribe en el prólogo a una exposición retrospectiva de su obra:

Cuando se me confía una tarea, acostumbro colocarla en mi memoria, es decir, no me permito ningún croquis durante meses. La cabeza humana está hecha de tal modo que posee una cierta independencia: es una caja donde se pueden vaciar a granel los elementos de un problema. Se deja entonces «flotar», «cocerse», «fermentar». Luego, un día, por una iniciativa espontánea del ser interior, la acción se produce; se toma un lápiz, un carboncillo, lápices de colores (el color es la clave de la gestión) y se le da a luz en el papel: la idea surge, el niño surge, ha llegado al mundo, ha nacido.

He logrado finalmente pintar, ya sea un cuadro o un cartón para una obra integrada, vitral o mural, comenzando la ejecución solo cuando la obra se presentaba terminada en mi imaginación.

En 1986, a mis ochenta años, empieza un desarrollo inesperado que se acentúa siempre más en mis últimos años de madurez. La primera serie de cuadros de esta época, cuadros de gran tamaño, la he dedicado a una vivencia muy especial y un poco como protesta a todo lo que me rodea, y como protesta también contra la apología de la agresión, de la violencia y el ruido. Esta serie la denominé *El silencio y la esperanza*.

Mientras terminaba las últimas telas de este conjunto comencé otra obra de grandes dimensiones: un tríptico de 2,20m por 6,00m, esta vez inspirado tanto por la música de Krzysztof Penderecki como por las palabras del *Canticum Canticorum* del Rey Salomón. Este canto al amor,

a Eros, parece casi como el último florecimiento de un anciano iluminado por un tardío sol de verano. Con esta obra, con la que había luchado durante mucho tiempo para llegar a la última claridad de imagen, logré una nueva expresión pictórica: la técnica mixta, pintura a la témpera con texturas a base de papel de seda.

Aquí creo haber encontrado la realización de mi expresión artística, que es probablemente más difícil de captar, porque desde ella el color y el espacio son los móviles expresivos de mi pintura, que se ha alejado paulatinamente de la pintura de formas fácilmente legibles que a veces encuentro en cuadros no figurativos y siempre dan la impresión de esculturas pintadas. El libre lenguaje de las formas obtenidas espontáneamente por texturas reemplaza, para mí, a esos personajes casi geométricos o de cintas entrelazadas.

Terminando este tríptico, recuerdo, encontr  una nueva motivación de manera curiosa. Cierta día me sent  a escuchar el comienzo de *La Pas n según Mateo* de J.S. Bach, y quise leer unas explicaciones de Albert Schweitzer⁴, quien insiste en demostrar que Bach ilustra y transforma las palabras en frases musicales. Abriendo el libro de Schweitzer me equivoqué de página, y de pronto me encontr  con la explicación de las cantatas de Bach, de las que me llamó la atención especialmente la número *BWV 20*, que dice *O Ewigkeit, du Donnerwort* («Oh eternidad, tonante palabra»).

Este título me cautivó y pens  que podría ser mi próximo trabajo, porque sentía en mi subconsciente una cierta relación entre mi avanzada edad y la eternidad infinita. Por casualidad, en esos días me llamó mi hijo desde Múnich, y yo le pedí que me enviara de inmediato por correo aéreo el texto de dicha cantata y que buscara alguien que pudiera traerme el disco de all . En cuanto tuve el texto y las explicaciones musicales en mis manos, las estudi , y cada frase del coro evocó en mí un cuadro. Después, cuando ya había escuchado también la música, nacieron ocho cuadros

⁴ Albert Schweitzer (1875-1965), médico, filósofo, teólogo protestante y m sico franco-alemán. Premio Nobel de la Paz de 1952. Me refiero en el texto a su libro *Johann Sebastian Bach*, que tiene tanto una edición en francés (1905) como una en alemán (1908).

de grandes dimensiones. Para mí este trabajo representa la unidad entre palabra, música y artes plásticas.

La evolución de mi trabajo artístico siguió en el sentido de que cada sentimiento íntimo, cada vivencia, cada recuerdo, se transformaba inmediatamente en una imagen visible en mi mente.

Así, esta última época fue la más fecunda de mi vida, a pesar de mi dedicación como decano de la Facultad de Arte y profesor a tiempo completo.

Pinté, en poco más de tres meses (entre octubre de 1990 y enero de 1991), un díptico que podría llamarse *Eros*, y unos veinte cuadros, dedicados esta vez a las series *Elegías*, *Sueños* y *Nocturnos*. Estos cuadros corresponden, por un lado, a recuerdos de vivencias de hace mucho tiempo (*Sueños* y *Nocturnos*); y, por otro lado, a la melancolía de un hombre que, habiendo llegado a una avanzada edad, siente que la juventud se aleja (*Elegías*).

A fines de 1991 sufrí un derrame en la retina del ojo derecho, lo que me dificultó mucho mi trabajo. También avanzaba mi enfermedad, y me costaba mucho esfuerzo el caminar, estar de pie y mover los brazos; se me hacía casi imposible plasmar la obras que veía terminadas en mi interior.

Solo pude concluir dos trabajos en ese año, que son muy significativos para mí: por un lado, un cuadro en homenaje al más grande poeta peruano, César Vallejo; y, por otro, el vitral destinado a la sala de espera de la nueva Clínica San Pablo, en Monterrico.

No sé hoy en día cómo pude realizar estas dos obras a pesar de la dificultad visual y de los fuertes dolores que me producía mi enfermedad, pero la necesidad de seguir mi vocación y de realizarme a través de ella plenamente como persona me ha llevado a «seguir a una estrella y no retroceder», como dice Leonardo da Vinci.

PARTE III EROS Y DAIMÓN

*El comienzo de todo arte es el amor.
El valor y la amplitud de todo arte
Están determinados ante todo por la
Capacidad de amar del artista.*

Hermann Hesse

Quiero aclarar que la palabra griega Eros o amor no se debe confundir con sexo, y Daimón no tiene nada que ver con el demonio medieval. Los dos unidos, Eros y Daimón, son la fuerza creadora del artista.

Comienzo esta parte con el recuerdo de un suceso muy lejano y siempre presente entre mi infancia y mi adolescencia: pasé el verano con mis padres, como de costumbre en esa época, en Bad Ischl, los baños termales que se hicieron muy conocidos desde que el emperador Francisco José I comenzara a veranear allí en su palacio imperial. Este pequeño lugar, frecuentado más tarde por la alta burguesía, era también uno de los lugares preferidos de los compositores Johannes Brahms y Johann Strauss.

Mis pensamientos retornan al verano de 1921. «Tenía» que acompañar a mis padres al Café Zauner, conocido por sus excelentes tortas y pasteles, lugar de reunión de los veraneantes en los días lluviosos, que en esta región son tan frecuentes. Mi padre esperaba allí a un conocido crítico

de música y teatro, quien escribía para varios periódicos vieneses, y a una joven cantante húngara —cuyo nombre todavía recuerdo: Erzi Pezci—, seguramente para presentársela al antes mencionado crítico. Este hombre era sumamente antipático, con su cabello gris y despeinado, sus largos bigotes y sus dientes y dedos amarillentos por el cigarrillo. Yo me aburría terriblemente con esta compañía. Tímido como era, no abrí la boca. No sé cómo sucedió, pero lo cierto es que de pronto mi padre me pidió que le indicara a la cantante el camino a la estación del ferrocarril. La lluvia había cesado; los dos pasamos el puente sobre el río y, al otro lado, detrás de unos arbustos, como por arte de magia, nos abrazamos en un largo y apasionado beso. Pero de pronto ella me miró a los ojos y me preguntó mi edad. Yo, de puro tonto, le dije la verdad: catorce años. Entonces ella me dio un ligero empujón y, riéndose, me dijo: «¡Váyase! No quiero tener nada que ver con niños». Aquí viene la doble sensación que tuve y que tiene que ver con Eros y Daimón: en ese momento de abandono y soledad oí internamente el comienzo del último movimiento de la primera sinfonía de Brahms, ese solo de corno —siempre que oigo esa sinfonía siento dentro de mí ese momento de mi vida—; y, simultáneamente, apareció en mi interior la sensación de la lejanía de mi paisaje. Y lo más curioso es que en uno de mis últimos trabajos, parte de la serie *Elegías*, aparece esta profundidad.

La razón por la que narro con detalles este primer encuentro amoroso es porque se produjo una inmediata relación con una visión artística que nunca he perdido durante toda mi vida.

No es este el lugar para escribir memorias de mis relaciones amorosas; lo que quiero es recalcar este inmediato impulso creativo que el encuentro con una mujer tuvo en mí siempre.

Claro está que en la adolescencia estamos atrapados por muchos errores. Mirando hacia atrás, no «con ira», sino con gratitud, recuerdo las severas advertencias de mi maestro Sterrer de no abusar de nuestras fuerzas físicas ni de distraernos del camino que nos habíamos trazado. Nuestros «errores» se producían siempre cuando confundíamos Eros con sexo.

Durante una conversación que tuve últimamente con un viejo e íntimo amigo, filósofo y poeta él, constatamos que en nuestra adolescencia nuestros amores los manteníamos secretos. Era algo oculto, tierno, misterioso, casi místico e incommunicable. La juventud de hoy tilda esta actitud nuestra como hipócrita y vive todo abiertamente, muy «concretamente», casi «técnicamente», sin ilusión ni «misterio». Convinimos con mi amigo en que «nuestro tiempo» era más feliz, porque creaba una atmósfera y un ambiente especial, solo conocido por los amantes.

Seguramente influenciado por mis lecturas infantiles y de la adolescencia —las novelas románticas sobre la vida de los caballeros medievales, las Cruzadas, las reinas y las doncellas en sus castillos—, para mí la mujer ha tenido siempre la imagen de algo noble y adorable. Yo recibía todo amor como un regalo, con profunda gratitud. Es natural que todo artista esté siempre abierto a recibir cariño, pero también a entregarse, y en esta entrega sin límites, a sentir dentro de sí mismo la fuerza pujante de Eros y Daimón. El entusiasmo y la exuberancia a los que podía llegar mi amor siempre han estado acompañados de una profunda ternura.

Durante una vida tan larga como la mía he encontrado en mi madurez situaciones profundamente felices en las que dos seres crecían uno al lado del otro, unidos por afecto, ayudándose mutuamente a desarrollarse. Cuando el entusiasmo de la juventud culminó en el matrimonio, este se fue transformando a través de los años en cariño, afecto y sentimientos de mutua protección. Recuerdo aquí una palabra muy sabia de Goethe: «El amor es algo ideal; el matrimonio es una institución real. Nunca he encontrado a nadie que, confundiendo el uno con el otro, fuera feliz». Alguna vez vi en una revista satírica que se contestaba a la pregunta «¿cuál es el sinónimo de tolerancia?» con la respuesta «bodas de oro».

Una de las experiencias más grandes que he tenido es que Eros y Daimón acompañen al hombre hasta la muerte. Mientras las fuerzas físicas y sexuales disminuyen en la vejez, estos dos elementos, Eros y Daimón, no envejecen, sino que hacen madurar la creatividad del artista como el sol de los últimos días de verano hace resplandecer la naturaleza con un brillo

especial ante nuestros ojos. Por eso, termino con una hermosa poesía de Hermann Hesse, «Ende August», pues este poeta expresa maravillosamente el sentimiento que me embarga al llegar al final de mi vida.

El verano, al que ya habíamos renunciado,
ha vuelto, una vez más, a recobrar su fuerza;
como concentrándose, resplandece en cortos días,
haciendo gala de ardientes soles sin nubes.
Así, cuando al final de su carrera, frustrado,
Se ha recogido dentro de sí mismo, le es dado a un hombre,
súbitamente, confiarse a la ola, una vez más,
arriesgando, en un salto, el resto de su vida.
Ya se entregue a un amor,
o se disponga a una obra tardía,
en sus acciones y en sus goces,
con profunda claridad de otoño,
resuena la conciencia de su fin.

UNA VIDA EN IMÁGENES



FAMILIA Y AMIGOS:

Adolfo Winternitz a los quince años, cuando ingresó a la Kunstakademie de Viena (1921).



El artista como alumno en Viena (1924).



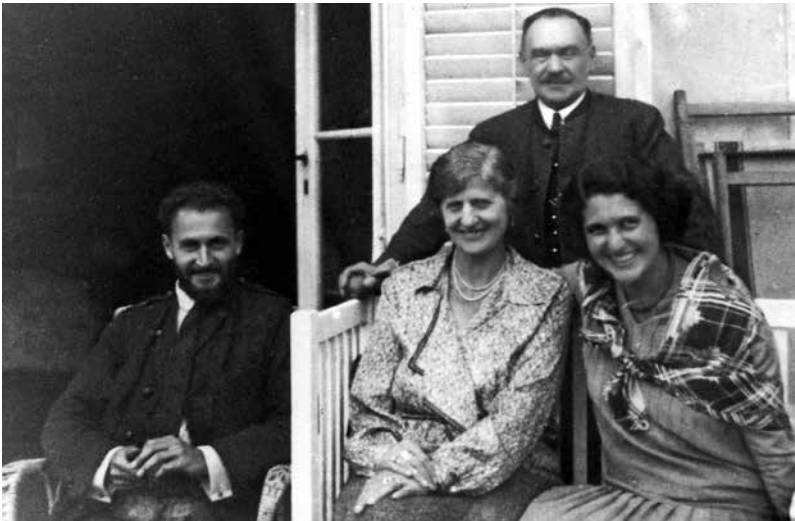
Winternitz en la Academia de Arte de Viena, como alumno (1927).



El artista pintando en Ischl, Austria (1927).



En Austria, con su hermana Trude (1928).



Adolfo Winternitz con sus padres y su hermana (1929).

Günther Baszel y el artista en Florencia
(1929).



Hans Fronius y el artista (1930).



Adolfo Winternitz con su esposa Hannah, recién casados (1931).



Con su hija María Elena, en Italia (1936).



Retrato de familia: Hannah, Clara y María Elena (1937).



Con su hijo Andrés recién nacido (1938).



Con sus dos hijas en Roma (1938).



El artista pintando en Obrajillo (1940).



Bautizo de Isabel. De derecha a izquierda: Hannah, monseñor Cento, el párroco de V. del Pilar (Constancio Bollar), César Arróspide de la Flor, Alberto Pincherle y Susana Polac (1942).



Con sus primeros alumnos, en Plaza Francia (1942).



En su casa de la calle Los
Álamos, en San Isidro,
con su hija Clara (1944).



Con su hija Isabel en Agua
Dulce, Barranco (1944).



Con sus hijos Isabel, María Elena y Andrés, acompañados por su perro Tilly (1945).



Retrato del artista (1953).



El taller del artista en
Los Álamos, San Isidro
(1953).



En Viena, con María Elena, Hannah y Clara (1955).



Con Hannah, su esposa, en
Viena (1955).



En Viena con su esposa Hannah y su amigo Eduardo Suárez, quien sería cura luego
(1956).



Con su gran amigo Friedl Herz
(1960).



Tingo María, con Hannah (1962).



En Huancayo, con su inseparable Volkswagen Beetle, con Hannah y una amiga (1970).



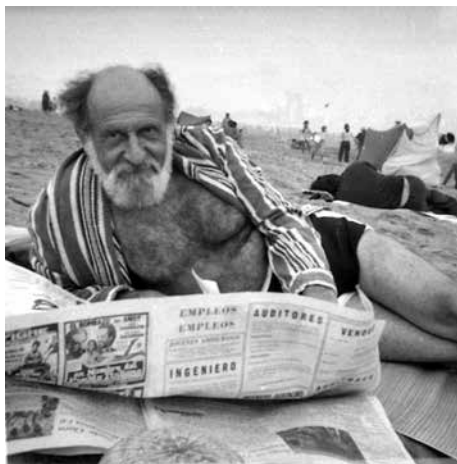
Cenando en familia (1972).



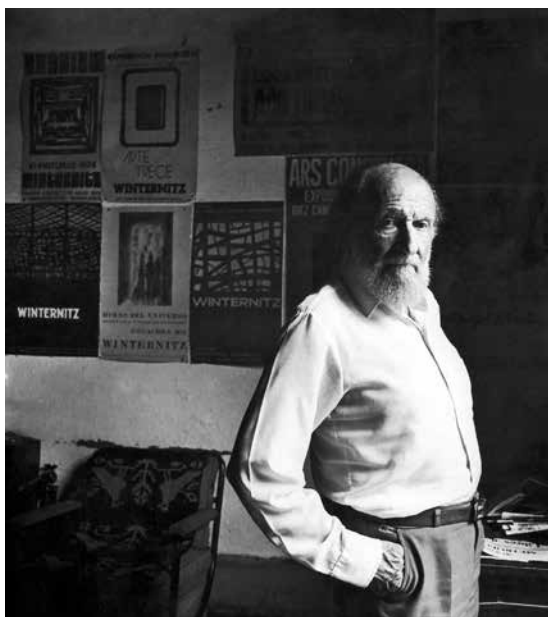
En Grecia con Hannah (1973).



Su taller ubicado en el Rímac, como era originalmente (1973).



El artista en la playa (1975).



En la sacristía de su taller en el Rímac (1980).



Winternitz y su incansable colaboradora Anna Maccagno en Guaranda, Ecuador (1984).



Adolfo Winternitz con el grabador francés François Maréchal y Alberto Wagner de Reyna durante la presentación del libro de xilografías de Maréchal realizadas sobre el *Apocalipsis* de San Juan. Se exhibieron en aquella ocasión las obras originales de Winternitz y las xilografías de Maréchal (1986).



El artista en edad mayor (1991).



El artista acompañado por el padre José Luis Rouillón (1992).



Pasaje de ingreso a su taller en el Rímac con su hija María Elena y su nieto Michael Perko (1992).

ALUMNOS Y LA PUCP



En Plaza Francia (1945).



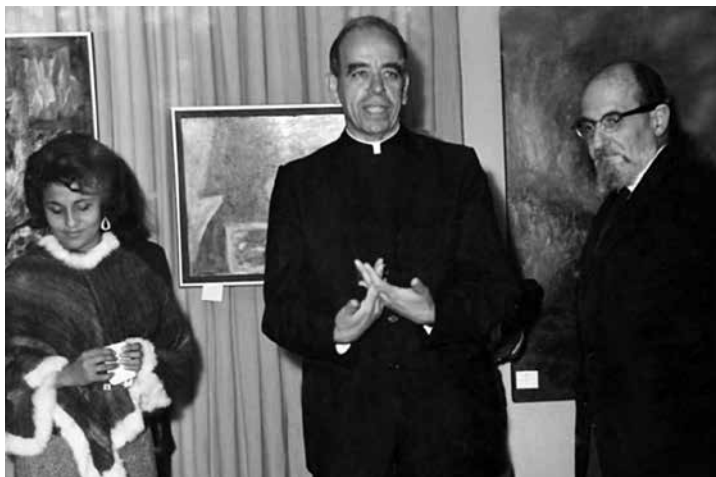
El artista en compañía de Onorio Ferrero y el padre Mac Gregor a mediados de los años cincuenta, durante una de las exposiciones anuales de los alumnos de la Escuela de Arte.



Winternitz en compañía del monseñor Fidel Tubino y de Tula de la Cruz a finales de la década del cincuenta.



Con sus alumnos en la Plaza Francia (1959). Entre los presentes están, de izquierda a derecha: Julia Navarrete, Anita Alarci Susana Rojas, el maestro Winternitz, Meche Villanueva, Tula de la Cruz, Ana María Cillóniz, Godfrey Viscana y Tete Rubina.



Adolfo Winternitz acompañado por el padre Mac Gregor y por Leonor Caro Zaldívar, vice presidenta del Centro Federado de Arte y, después, colega suya, durante una de las exposiciones anuales de los alumnos de la Escuela a principio de los años sesenta.



Con sus alumnos de la Escuela, cuando esta aún se encontraba en el local de la Avenida Arequipa (1966).



Winternitz en la antigua cafetería de Arte, con Julia Navarrete y Anna Maccagno (c. 1968-1969).



Lika Mutal y Anna Maccagno (1969).



En la PUCP, Fundo Pando (1970).

El artista junto a José Tola Pasquel, quien fuera rector de la PUCP, durante la ceremonia en la que se le distinguió como profesor hemérito (1978).





Foto grupal con los profesores de la Facultad de Arte en la PUCP (1980).



Winternitz y Anna Maccagno, colega y activa colaboradora suya (1987).



El artista con Hugo Sarabia (1991).



Winternitz durante una exposición de sus obras en los claustros de la Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa. En dicha ocasión se expusieron 54 pinturas (1988).

VITRALES Y DIBUJOS



Vitral en vidrio-cemento para la parroquia Schruns-Gantschier, Vorarlberg, Austria (1962).



Vitral de la iglesia anglicana The Good Shepherd, ubicada en la Avenida Santa Cruz 491, Miraflores. La obra data de 1961 y fue ejecutada en Lima, en el taller Antonioli.



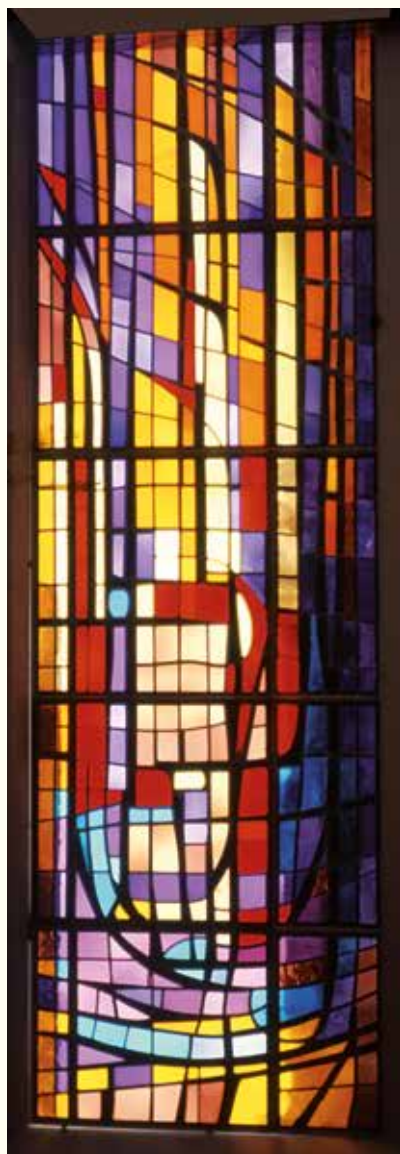
Vista de los vitrales de vidrio-cemento que adornan la parroquia Nuestra Señora del Carmen, Lima, Perú (1979).



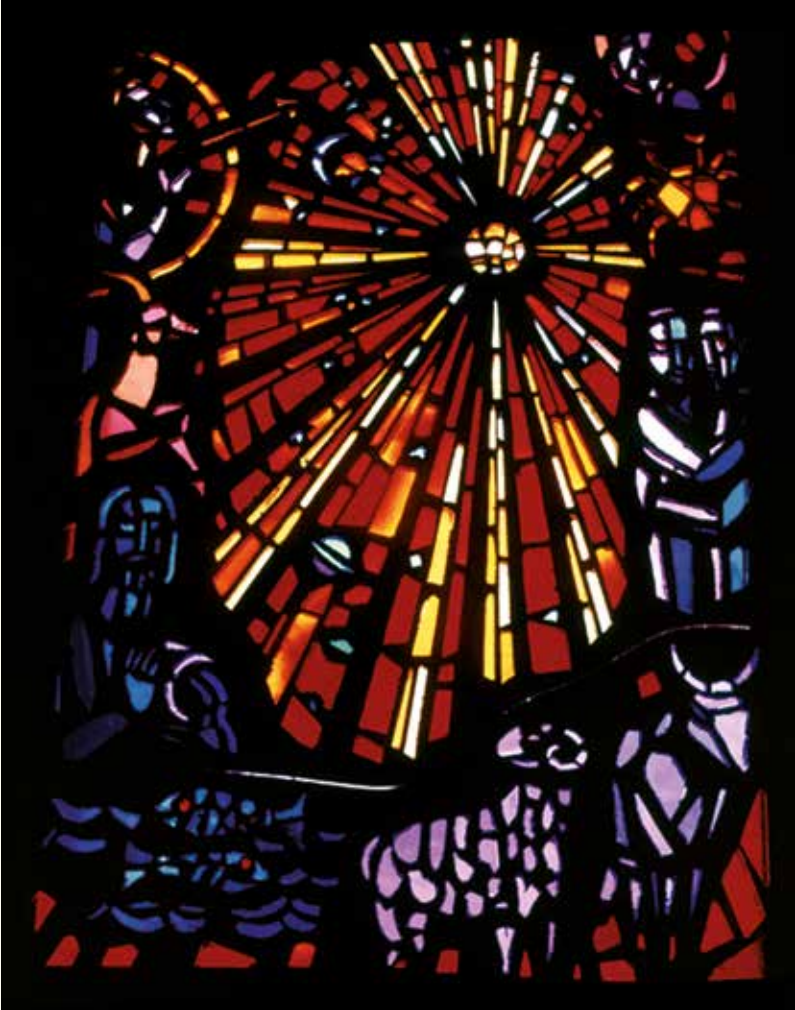
Vitral en la casa particular de la familia Suero.



Vitral en la casa particular de la familia Cohen.



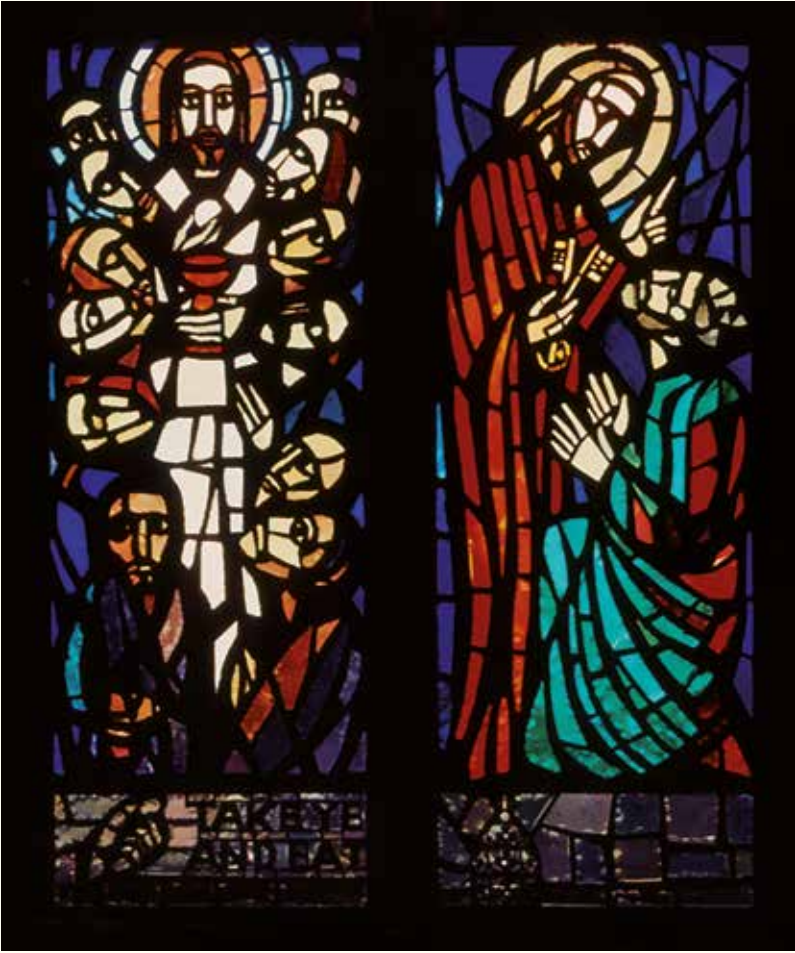
Vitral en casa particular en Trujillo, Perú.



Vitral en casa particular en Viena.



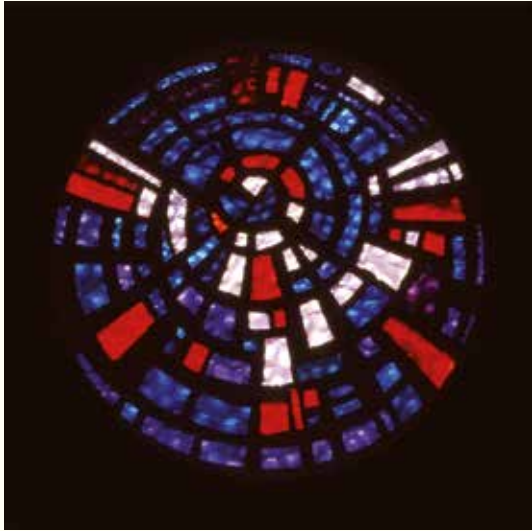
Vitrales de vidrio-cemento del Santuario de Nuestra Señora del Guaico, ubicado en Guaranda, Ecuador (1981-1983).



Vitales de vidrio-cemento y vidrio-emplomado de la parroquia The Holy Infant of Prague, Jacksonville, Carolina del Norte, EE.UU. (1962-1963).



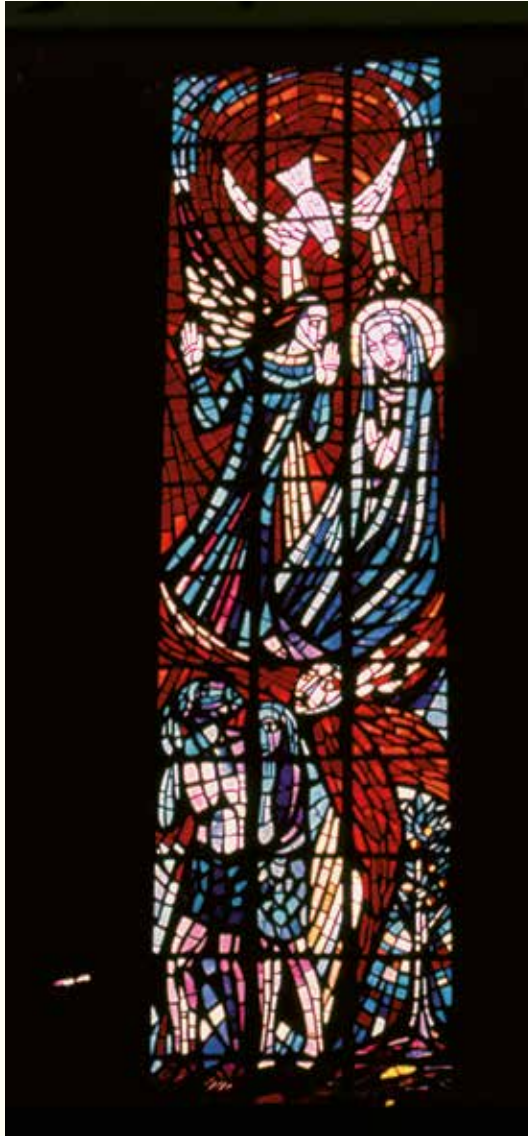
Vitral del altar mayor de la parroquia Nuestra Señora de Guadalupe, ubicada en Balconcillo, La Victoria, Lima (1965-1966).



El Espíritu Santo, vitral en vidrio-cemento y vidrio emplomado de la parroquia San Antonio de Padua, Jesús María, Lima (1967-1969).



Magnificat, vitral de ocho cuerpos de la parroquia San Antonio de Padua, Jesús María, Lima (1967-1969).



Uno de los seis vitrales de vidrio-cemento realizados para la iglesia El Verbo Divino, Santiago de Chile (1961-1962).



Vitral en la casa particular de la familia del doctor Miguel Sánchez Palacios.



Vitral de vidrio-cemento en la capilla de la PUCP (CAPU), realizado en 1979.



Madre muerta (1929).



Padre muerto (1931).



La parroquia Jesús Obrero (Surquillo, Lima), refaccionada por Adolfo Winternitz alrededor de los años 1962 y 1963. El artista se ocupó en aquella ocasión de la decoración interior, del fresco correspondiente al ábside y del diseño del altar y de los vitrales. Lamentablemente, la iglesia fue modificada tiempo después.

EN TORNO AL ARTE¹



¹ Esta sección reúne varios textos y una conferencia de Adolfo C. Winternitz en torno al arte y su enseñanza.

PROCESO DE INTEGRACIÓN ARTÍSTICA²

Khing, maestro de ebanistas, talló en madera un carillón; cuando lo hubo terminado, quienes vieron la obra la tomaron como creación de los espíritus.

El príncipe de Lun le preguntó entonces al maestro: «¿Cuál es el secreto de tu arte?» — «Vuestro súbdito es tan solo un artesano», respondió Khing. «¿Qué secreto podría tener?». — «Hay algo, sin embargo: al empezar el trabajo del carillón me cuidé de toda mengua de mi vitalidad. Me recogí para llevar mi espíritu a una concentración absoluta. Al cabo de tres días había ya olvidado cualquier recompensa que pudiera ganar. Al cabo de cinco días habíame olvidado de cualquier suerte de fama que pudiera ganar. Al cabo de siete días me había olvidado de mí mismo. El recuerdo de vuestra corte, para la que estaba trabajando, desapareció igualmente. Así se recogió en sí mismo mi arte, libre de ser turbado por circunstancias externas.

² Texto publicado en la revista *ARA (Arte Religioso Actual)*, (51). La revista fue publicada en Madrid, entre enero y marzo de 1977. En esta ocasión, se han alterado algunos detalles menores de la redacción para hacer su lectura más fluida.

Me encaminé entonces al bosque para observar los árboles. Una vez hallado el que ofrecía la forma adecuada, surgió en mi imaginación la figura del carillón y empecé la obra. De no haber encontrado ese árbol hubiera tenido que abandonar el trabajo. Mi »ser nacido en el cielo« y su »ser nacido en el cielo« se unieron en la obra.

*Aquello que se atribuye a los espíritus
se funda únicamente en este hecho.*

Chuang Tzu (*El carillón*)

Cuando se me confía una tarea, acostumbro colocarla en mi memoria, es decir, no me permito ningún croquis durante meses. La cabeza humana está hecha de tal modo que posee una cierta independencia: es una caja donde se pueden vaciar a granel los elementos de un problema. Se deja entonces «flotar», «cocerse», «fermentar». Luego, un día, por iniciativa espontánea del ser interior, la acción se produce; se toma un lápiz, un carboncillo, lápices de colores (el color es la clave de la gestión) y se le da a luz en el papel: la idea surge, el niño surge, ha llegado al mundo, ha nacido.

Le Corbusier

Las dos citas que encabezan este artículo probablemente expresan con más claridad que mis propias palabras mi pensamiento. Para un artista plástico parece ser siempre difícil usar la palabra como vehículo de comunicación. Sus medios expresivos son otros. Esta presentación, pues, renuncia a revestir una forma literaria. Pretende tan solo transmitir las experiencias de largos años dedicados a la integración de las artes y demostrar cómo se desarrolla un trabajo de integración desde el momento de recibir un encargo hasta el momento de entregar la obra terminada.

ENSAYOS

Los intentos de volver a integrar la arquitectura con las artes plásticas no son nuevos. Aparecen después de la pérdida de unidad lógica y equilibrada

entre todas las manifestaciones artísticas, que comienza ya a fines del Renacimiento y se agudiza después.

En el siglo pasado, los primeros intentos de restaurar tal integración los encontramos bastante antes del Bauhaus de Weimar. Los primeros edificios e iglesias de cemento armado del arquitecto Perret³ hicieron necesaria la colaboración de un grupo de sus amigos pintores para llenar los grandes vacíos entre los pilares de cemento con vidrio coloreado, al igual que había sucedido con la arquitectura gótica. Claro está que estos ensayos no llevaron todavía a una integración plena ni a lo que podríamos llamar la resurrección del vitral. Pero significan, sin embargo, el inicio de ambas cosas.

En el campo estético, llevarán a una nueva concepción de la colaboración entre arquitecto y artista. En el campo estético del vitral, llevarán más tarde a la nueva técnica del vidrio-cemento, que se adecúa mejor a las construcciones en cemento armado.

En el Bauhaus de Weimar el arquitecto Gropius⁴ reúne arquitectos y artistas plásticos denunciando la falta de unidad creativa en los nuevos edificios. Se trataba de que todas las partes del conjunto arquitectónico obedecieran a un mismo espíritu para desterrar toda «decoración». Es difícil establecer las razones por las que los intentos del Bauhaus no llegaron a dar todos los frutos deseados. Creo que la razón primordial se puede buscar en el individualismo subsistente de sus miembros, que no supieron dialogar y aceptar una posición humilde frente a la obra que había que realizar en equipo.

³ Auguste Perret (1874-1954), arquitecto francés, considerado como el padre del hormigón, ya que fue el primero en utilizarlo como elemento constructivo y estructural, además de elemento ornamental y distribuidor que presenta en ocasiones desnudo al exterior en algunas de sus obras.

⁴ Walter Gropius (1883-1969), arquitecto alemán, fundador del Bauhaus junto con Mies van der Rohe y Le Corbusier. Es uno de los pioneros de la arquitectura moderna.

EXPERIENCIAS DE DIÁLOGO

Durante los largos años dedicados a integrar mis murales y vitrales en diferentes arquitecturas de los más diferentes lugares y ambientes, me he convencido de que lo más importante es el diálogo —a veces innominado—, tratándose de comunidades de trabajo o de parroquias. Claro está que, en un diálogo bien entendido, lo más importante es saber escuchar, tener alerta la imaginación para que ella en todo momento pueda trabajar inspirada por una palabra o una explicación que nos hace reconocer las intenciones del arquitecto o las necesidades de quienes van a recibir la obra. Esto no quiere decir, de ninguna manera, que el artista vaya a aceptar un dictado o a doblegarse sin convicción al gusto de otros; tratará más bien de persuadir a través del diálogo al cliente para que acepte lo que, sin saberlo, quizás necesita, y que por el momento no aprecia, pero que aceptará y gozará más tarde.

Creo que es importante hacer comprender que la obra artística «integrada» no es menos libre, menos imaginativa e «inspirada», que cualquier obra de arte llamada «libre». La única diferencia entre ellas consiste en el hecho de que la obra «libre» (por ejemplo, el cuadro de caballete) es movable, puede ser llevada hoy aquí y mañana allá, la obra «integrada» es inamovable, creada para un determinado sitio, una determinada arquitectura y destinada a determinadas personas, etcétera. Este tipo de creación requiere naturalmente del artista una mayor entrega al prójimo, una mayor penetración al medio ambiente y humano en que vive y crea, y un espíritu de servicio a través del compromiso que tiene con su vocación y con los demás. Encontramos este tipo de artista en todas las épocas grandes, porque no eran menos artistas los grandes maestros anónimos de la época arcaica egipcia y griega a los de la época románica o gótica. El artista «divo» será una invención del siglo diecinueve, cuando comenzó la época del «mercado del arte» y de las agencias de conciertos.

La prueba de que la obra integrada no es menos «libre creación» la tenemos en el hecho de que muchas de ellas, desterradas del sitio para el cual han sido creadas, no pierden el valor de obras de arte pese a haber perdido

su significación como componente de un conjunto. Inversamente, la obra de arte, por alto que sea su valor intrínseco, incorporada a un conjunto arquitectónico para el que no fue destinada, por más que pueda en algún momento armonizar con él, permanecerá siempre, en alguna medida, sobrepuesta a dicho conjunto.

PROCESO CREADOR

El verdadero artista creador se sentirá siempre anónimo en el momento de la creación, a pesar de estar obligado a exponer y firmar sus obras.

En su mundo interno, por un momento, estarán sujetos la forma y el color, articulándose en ese silencio tan caro al artista que le permitirá encontrar luego el sonido en una realidad exterior. Las palabras del filósofo chino Chuang Tzu que preceden este capítulo indican con claridad la posición del verdadero artista frente a su obra, y las del insigne arquitecto Le Corbusier la manera como la imaginación y el análisis deben mantener el equilibrio en una obra para que la fuerza creativa no sea perturbada por el trabajo de composición, ni la imaginación por la razón. Creo que todos los estudios analíticos de las condiciones étnicas, geográficas, ideológicas, así como los cambios de luz durante el día y, en primer lugar, las exigencias mismas de la arquitectura, deben ser asumidas desde el primer momento en el libre juego de la imaginación. Así, la creación de la obra podrá realizarse en el interior del artista, en su subconsciente, en «[...] lo oscuro, en lo indecible, en lo inasequible al propio entendimiento [...]», como escribe Rainer Maria Rilke en sus *Cartas a un joven poeta*.

El artista dedicado a la integración se enfrentará a diversas posibilidades de colaboración:

1. La más perfecta: ser llamado por el arquitecto y el cliente antes de comenzar los planos del edificio; es decir, cuando toda la obra artística será concebida como arte integral de la obra, y el trabajo se realizará en equipo.

2. Cuando los planos están terminados pero no ha comenzado aún la construcción y todavía es posible introducir cambios que permitan la integración perfecta.
3. Por invitación (la más corriente): tener que intervenir cuando el edificio está ya terminado. Es el caso más difícil y delicado y habrá dos alternativas: hacer resaltar las bellezas de la arquitectura o mejorar sus fallas.

La manera como creo que debe procederse al recibir un encargo de una obra de integración, es la siguiente:

Análisis

1. Análisis de la arquitectura abstracta: puede ser dinámica, estática.
2. Análisis de la función de la arquitectura.
3. Análisis del hombre y del medio ambiente que recibirá la obra.

Imaginación

1. Análisis del impacto y de reacción óptica y emocional.
2. Análisis de las reacciones de la imaginación.
3. Poner la imaginación al servicio de esa función.
4. Identificarse a sí mismo y a su imaginación con los que recibirán la obra, olvidándose de su propia persona.

Muchos de estos análisis se harán a través de diálogos con el arquitecto y el cliente.

TEMARIO

El resultado de este trabajo previo al proceso creativo propiamente —tal análisis más la imaginación que precede a todo trabajo visual de croquis— es el temario, o sea, el conjunto de temas que habrá que desarrollar. Este podrá plasmarse en una obra figurativa, abstracta o no figurativa, y según las exigencias que tenga necesitará o rechazará la figura.

Creo que el temario debe estar bien definido para poder interpretarlo y para que no haya el peligro de «decorar» en lugar de «integrar»; es decir, para que la obra tenga un «contenido» y no sea mero juego de formas, líneas, colores. Siempre me ha parecido sospechoso un arte en el que prevalecen los problemas formales, colorísticos o descriptivos porque no llega a la profundidad de las cosas y a la realidad íntima del hombre, a lo transcendental.

Creo en ese arte que es capaz de transmitir entre los hombres problemas fundamentales de existencia, de llegar a aquello que produce en un clima de entera lucidez el desconcierto del dolor y la alegría. El arte es, ante todo, una experiencia compartida que afirma la presencia humana: la acumulación de experiencias, el trasfondo de una visión fulgurante y perenne. Por ello, el peligro de la decoración radica en la superficialidad que pueden asumir las formas y el color si no llegan a instalarse en un espacio que desborde lo anecdótico o lo local: allí donde las sociedades se instalan acompañadas por el paisaje y el clima, lo profundo y lo universal se ha impregnado en la cotidianidad.

ANOTACIONES

Lo único que hago durante este proceso que abre el camino a la creación del que hemos hablado líneas arriba son algunas anotaciones escritas sobre el temario; anoto colores, dibujos, ritmos y formas para adecuar lo puramente artístico —que se expresará más tarde con los medios plásticos— con el tema y contenido literario de las ideas.

El análisis y la imaginación deben madurar simultáneamente en mi interior hasta que vea dentro de mí la obra «terminada», ejecutada en cristal o pintada en la pared. A este trabajo se uniré, en el caso de un vitral, el dibujo del armazón en el que este será instalado, pues dado que los bloques de vidrio-cemento o los vitrales emplomados tienen alrededor de un metro cuadrado, hay que montarlos en un armazón de hierro. Los armazones forman parte del vitral y representan algo así como el ritmo sobre el que más tarde se extenderá la melodía del color.

Este armazón será inspirado por la arquitectura y a veces también por la función del edificio. Va a subrayar la expresión dinámica, estática, ascendente, etcétera, y será adecuado al tema, a pesar de que a veces el desarrollo del vitral esconda al final los elementos de los fierros. El ritmo de estos refuerza su expresión y le da un mayor valor arquitectónico.

BOCETO

Una vez terminados estos trabajos preliminares desarrollados en la imaginación, comenzará la pintura del boceto a escala pequeña. Sobre el dibujo rígido del armazón se extenderá la armonía del color, armonía que debe ser la metáfora del contenido y el complemento melódico del ritmo. Solo cuando estas armonías de colores absolutos corresponden a la visión interior se añadirá el dibujo lineal, que en la ejecución será el plomo o el cemento armado. Al comenzar la pintura del boceto se aborda la segunda etapa del trabajo. Si la primera, puramente subjetiva y subconsciente, se produce en el interior del artista, la segunda, al hacer visible esta creación, será consciente y ordenará entre sí las ideas, los ritmos, los colores y las formas. Así nacerá el boceto, que tendrá un aspecto sumamente espontáneo por haber sido pintado rápidamente, luego de un largo tiempo de gestación.

No será una «miniatura» del vitral terminado, sino algo así como la «ilusión» de lo que será la obra una vez colocada en la arquitectura. Todo detalle impediría la luminosidad del color y quitaría además al artista la libertad necesaria durante el trabajo de ampliación del croquis pequeño al tamaño original.

A mi entender, no puede haber sino un solo boceto, porque después de largos diálogos entre el artista, arquitecto y cliente no puede haber sino una sola solución para los problemas que presenta la integración de la obra artística. En el supuesto de que el boceto no satisfaga, no habrá otro remedio que comenzar de nuevo a dialogar para encontrar

la razón del fracaso del primer intento. Luego se presentará otro boceto. Puedo asegurar que desde hace muchísimos años, procediendo de la manera indicada arriba, no se me ha rechazado nunca un proyecto presentado.

DESARROLLO DEL CARTÓN

Una vez aceptado el boceto, comienza el desarrollo a escala grande. Nunca uso una ampliación matemática con cuadrículado u otros procedimientos semejantes. El nuevo cartón debe ser una nueva creación, naturalmente sin que cambie nada esencial de la obra. Al contrario, desde el primer boceto hasta la obra terminada no debe haber ninguna cisura, a pesar de que habrá que introducir cambios obligados por la perspectiva. El trabajo de analizar e interpretar el primer boceto, es decir, de llevar a la realidad consciente lo que en el subconsciente se ha creado, es de máxima importancia. Es de tanta importancia como el hecho de que el primer boceto no debe ser nunca «cualquier pintura», sino una pintura adecuada y pensando ya en el material en el que será ejecutada la obra: vidrio-cemento o vidrio emplomado; además, debe ser pintado con la luz que penetra a través de los cristales.

Tenemos tantos ejemplos de vitrales de grandes pintores que en el fondo no son sino pinturas ejecutadas por vitralistas, y en muchas ocasiones pintadas «sobre vidrio», por lo que carecen del verdadero sentido del vitral. Ya el primer boceto debe tener el aspecto de vitral, y tanto es así que una fotografía en color de la pintura a escala pequeña deberá parecer tomada de una obra ejecutada.

El cartón definitivo será nuevamente una pintura espontánea, pero no tendrá nunca la luminosidad del primer croquis. Esta luminosidad la adquirirá la obra solo una vez ejecutada en el material auténtico.

INTERPRETACIÓN

El cartón terminado será entregado al artesano para su ejecución en vidrio, la cual sería mejor llamar «interpretación» porque un buen artesano sabrá, por su gran experiencia, elegir mejor que el mismo pintor los colores de los cristales.

Creo que el trabajo en equipo, artista, artesano-intérprete, puede resultar perfecto, siempre que el artista entregue los cartones al tamaño original pintados con todos los detalles e indicaciones necesarias. Es deseable, sin embargo, que haya una colaboración de muchos años entre ambos. En mi caso, esta ha sido con el maestro Charles Buehlman, del taller de vitrales Chiara & Cie., de Lausana (Suiza), quien, con sus expertos colaboradores, ha sido el realizador de todas mis obras en este campo del vitral.

Por otro lado, no me parece ni necesario ni provechoso para la obra que el mismo artista se ocupe del trabajo artesanal. Pierde mucho tiempo con el trabajo manual y corre el riesgo, como he podido observar en varias ocasiones, de que el vitral pierda su valor auténtico de «pintura» —pintura con luz y vidrio coloreado— por la importancia que puede llevar la labor artesanal.

La palabra pintura puede llevar a una interpretación equivocada. No se trata de pintar sobre el vidrio, práctica muy usada en la época de decadencia del auténtico vitral. La pintura sobre el vidrio fácilmente puede considerarse un «truco». Es por esa razón que he optado por desterrar toda pintura de mis vitrales usando, en los casos del vidrio emplomado, vidrio negro cuando el espesor del plomo resulta demasiado delgado.

Hermoso es, según mi experiencia, ver la obra de uno interpretada por un maestro artesano, un maestro en su oficio. Es una experiencia extraña que la intervención de otro haga parecer más interesante la obra propia. Pero la experiencia más bella y satisfactoria es poder comprobar, al contemplar esta obra una vez terminada y colocada en el edificio, que ella corresponde en todo a lo imaginado desde el comienzo, que es ahora

la imagen real y realizada de lo soñado, lo «visto», lo «vivido» en lo más íntimo del impulso creador.

Aquella turbulencia que agitaba la vigilia en sueños está allí en el espacio abierto de la comunicación, con sus variados y numerosos canales que permiten un diálogo nuevo, es incesante. La laboriosa intimidad que contenía un universo común no ha hecho otra cosa que instalarse en lo social. Aquel mundo que provenía de un pasado fue paulatinamente estructurando sus imágenes y formas en mí, en esa imaginación real y tenaz, en ese afán de ir construyendo la obra de arte, combinación vital de procedimientos que une la variada gama de experiencias humanas. Verla allí equivale a extender y vincular las señas que el viento alborota y a estar, finalmente, entre las cosas, vivo.

De todas maneras, el artista estará obligado a colaborar, a servir, a entregarse a los demás, a olvidarse de sí mismo para que su imaginación, liberada de todo personalismo dominante, pueda trabajar al máximo y llevarlo a la creación. Un artista no preparado en ese sentido destruirá la arquitectura, perturbará el medio ambiente e inquietará y distraerá al hombre en lugar de concentrarlo, sin darle la armonía y tranquilidad en el lugar en que, según la función del edificio, debe trabajar, vivir, descansar o rezar.

LOS VITRALES EN EL PRESENTE Y SU IMPORTANCIA COMO EXPRESIÓN PICTÓRICA¹

Quiero demostrar que el vitral no es una artesanía ni es una técnica más, que es no solo una expresión artística, sino una expresión pictórica. Crear vitrales es simplemente pintar con el cristal.

Por eso, al desarrollar el tema de esta conferencia, creo que será necesario ocuparnos de ver los factores importantes, los que, aunque íntimamente ligados al tema, nos llevarán a tratar de épocas pasadas y de problemas más generales del arte, de las técnicas y de los materiales, y del vitral en su relación con las formas arquitectónicas.

Los problemas que pienso exponerles esta tarde son los siguientes:

- 1) Los factores histórico-artísticos que han originado el arte de la vidriera en los comienzos del gótico.
- 2) Factores parecidos que han producido un renacimiento de este arte en nuestra época, y la gran preocupación por el vitral que podemos observar en muchos pintores contemporáneos.
- 3) Evolución del vitral durante los siglos.
- 4) Los materiales y la técnica del vitral y su función en la arquitectura.

El arte del vitral nace en un momento en el que el artista-artesano, este hombre anónimo pero inspirado del siglo doce y trece acostumbrado

¹ Conferencia dictada en el Instituto Alemán, Madrid, 1977.

a pintar sus frescos sobre las grandes paredes de las iglesias y castillos románicos, se encuentra con una arquitectura sin paredes, sin espacios que le permiten la decoración con mosaicos o frescos.

Cuando la arquitectura, rompiendo los macizos muros de los templos románicos, impide la expresión plástica a través de la pintura mural, nace el arte del vitral con la catedral gótica que, en sus inmensos ventanales y rosetones, da cabida y espacio vital a la inspiración artística de la humanidad cristiana. Aun si la técnica del vitral era ya conocida en el siglo once, las vidrieras de aquella época tenían solo un aspecto decorativo y servían únicamente para aumentar con la luz que penetraba por sus ventanas de fuertes colores el ambiente de recogimiento espiritual de las iglesias.

Solo cuando las grandes paredes desaparecen y la desalojada pintura mural se refugia en los paneles entre las columnas de las catedrales góticas bajo la forma de gigantescas ventanas, es cuando nace el gran arte del vitral. Las vidrieras reemplazan a los frescos, siendo un nuevo medio para la predicación de la fe.

Este factor histórico-artístico que ha originado la creación del vitral me ha llamado siempre la atención sobre el hecho de que la humanidad, imaginada como un inmenso ser viviente que durante los milenios siempre ha sentido la necesidad de expresar sus anhelos, sus angustias, su fuerza mágica y sobre todo sus creencias religiosas a través del arte plástico, encuentra cada vez que se le impide expresarse de una determinada manera otras maneras nuevas y originales. A veces, todo un pueblo vuelca su fuerza creadora sobre una determinada expresión artística si otra le es vedada.

Otro ejemplo de este fenómeno lo encontramos en la época de la Reforma, cuando en la Alemania protestante desaparece de las iglesias toda manifestación del arte plástico y toda la poderosa fuerza creadora de este pueblo se concentra en la música y aparecen los grandes genios como Bach y Haendel.

Mientras que en los países que siguen la tradición católica, en el barroco, encontramos pintores y escultores geniales, en los países protestantes solo florece una escuela de buenos pintores y escultores, cuya

obra se funda casi totalmente con la arquitectura de las iglesias católicas para las que habían sido creadas.

Las primeras tentativas de la construcción de vitrales las encontramos ya en el siglo once, cuando los artesanos en las canteras de las abadías románicas ensayan cerrar las ventanas con pequeños trozos de vidrio montados en plomo. De estos ensayos primitivos evolucionan más tarde a pequeños vitrales decorativos con dibujos de formas geométricas y vegetales que conocemos de los capiteles románicos.

Pero solo más tarde, ya en los grandes espacios que crea la arquitectura gótica, llega el arte del vitral a su apogeo y reemplaza eficazmente a la pintura mural. Es la época de las vidrieras de la catedral de Chartres, de Nôtre Dame de París, de la Santa Capilla o de la catedral de León en España —obra de artesanos franceses—. La unidad del contenido espiritual y artístico es perfecta y, a pesar de que los vitrales tenían una finalidad muy específica —es decir, divulgar la Sagrada Escritura—, nunca dan la impresión de ilustraciones o de cuadros.

Al entrar en una catedral gótica nos acoge un mundo espiritual que nos hace olvidar que existe otro profano detrás de las puertas y de las inmensas vidrieras, las cuales aparecen en el primer momento como grandes tapicerías o enormes mosaicos formados por pequeños trozos luminosos que constituyen grandes armonías de colores. Solo lentamente podemos descifrar las escenas y las figuras. Y, como hemos dicho, nunca se impone el tema a la realización plástica, a pesar de que las vidrieras tenían como finalidad casi única la predicación de la fe.

Así lo expresa el famoso abad de Saint Denis, Suger, muerto en 1150, gran propulsor del arte del vitral: las representaciones en las vidrieras tienen la finalidad de enseñar la Sagrada Escritura a la gente humilde que no sabe leer, de enseñarles lo que deben creer. Y en un tratado de catecismo de la misma época, a la pregunta «¿qué se debe hacer al entrar a una iglesia?», se contesta: «Persignarse, adorar al Santísimo y luego pasearse por el templo contemplando las vidrieras».

¿En qué consiste la belleza de estos vitrales del siglo doce y trece? En que los artistas han sabido crear un nuevo arte, una nueva modalidad de expresión plástica, y en que se han limitado a los elementos fundamentales que este arte permite: la línea y el color puro.

La línea en esta técnica está representada por el plomo, y el color por los trozos de cristales con lo cuales han sabido formar armonías de colores de un fuerte expresionismo. Predominan casi siempre el azul y el rojo. Estos dos colores son utilizados, en primer lugar, para los fondos sobre los cuales se desarrollan las escenas sacras. Según la posición de la ventana, sea al norte, sur, este y oeste, suroeste o noroeste, el rojo será más o menos fuerte por la incidencia del sol.

Los artesanos en aquellos tiempos, con un concepto muy claro de los valores, sabían distinguir muy bien entre el arte de la vidriera y una pintura, y por lo tanto no caían en el relajamiento que más tarde aconteció en la época de la decadencia.

Para comprender cómo y por qué se produce desde el siglo quince la decadencia del vitral, tenemos que ocuparnos de la técnica.

La belleza del vitral auténtico consiste en gran parte en la imperfección de la materia prima. La imperfección del vidrio de la primera etapa de elaboración da a las vidrieras antiguas una luminosidad extraordinaria. Estos vidrios solo se podían fabricar en pequeñas dimensiones de desigual espesor, que oscilaba entre tres y seis milímetros. A través de estas desigualdades del vidrio se quiebra la luz y lo hace centellear. La lucha de los maestros del medioevo con su material lo lleva a una expresión espontánea primitiva.

Esta expresión espontánea que había nacido al contacto con el material se pierde en los siglos posteriores por la mayor perfección en su acabado: el vidrio plano, en su perfección material y en la pureza de su superficie, pierde la luminosidad propia de los trozos menos pulidos y desiguales de la época gótica. Además, la posibilidad de usar el vidrio en tamaño mayor llevó a los artesanos y pintores, a partir del siglo quince, a reemplazar el «mosaico» de cristales por una «pintura sobre vidrio».

En el renacimiento y en el barroco desaparece prácticamente el vitral de las iglesias. Han vuelto los muros y vuelve por esta razón la pintura mural. En el barroco la luz adquiere un significado muy diferente al que tenía en la época gótica. La nueva orientación espiritual y arquitectónica rechaza el vitral.

Retorna en el siglo diecinueve como complemento del neorrománico y neogótico con la misma falta de autenticidad que caracteriza a esos pseudo estilos.

No vale la pena hablar más sobre esta época. Lamentablemente, se ha mantenido en las fábricas y talleres hasta hoy la tradición de tan nefasta técnica creada en aquellos tiempos. Abundan estos pseudo vitrales en nuestras iglesias.

Antes de hablar de la renovación del vitral, que aparece junto con la arquitectura contemporánea, tenemos que ocuparnos de las diferentes técnicas del vitral.

Hemos hablado ya de los comienzos de la vidriera y sus maravillosos trozos pequeños de cristales desiguales que permitían que la luz se quebrase a través de su superficie rústica. Estos vidrios primitivos, cortados en pequeños trozos con un diamante, se unían con plomo.

Hay varias técnicas del vitral y se están ensayando actualmente algunas nuevas que se alejan muchísimo del espíritu auténtico de la vidriera. Felizmente, no todos han dado buenos resultado y algunos estarán condenados a desaparecer por su poca duración. Las técnicas auténticas son tres: la primera usa el vidrio plano cortado en trozos relativamente pequeños (formando armonías de colores) unidos por plomo de diferente ancho. El vidrio plano que hoy se usa tiene un grosor de unos tres milímetros. La superficie puede ser de diferente elaboración, siendo el más bello un vidrio coloreado con ciertas imperfecciones en su transparencia al que llamamos vidrio *antique*.

La segunda técnica consiste en pintar sobre el vidrio con un color neutro, recurso que se ha usado en la Edad Media para pintar los detalles que no podían darse con las líneas del plomo. En el Renacimiento se utiliza

este color gris (al quemarse en el horno a altas temperaturas se torna negro) para fabricar vitrales incoloros pintados sobre vidrio transparente (*grisaille*).

Después de quemar el color para que se una con el vidrio y sea inalterable, los trozos pintados y quemados se unen con plomo. En la época de la decadencia los artistas llegaron a pintar con diferentes colores sobre un mismo cristal, transformando así el arte del vitral en pintura sobre vidrio.

La tercera técnica del vitral se ejecuta con vidrio grueso, de tres centímetros, montado en cemento armado. Hablaremos de esta técnica al tratar de la renovación del arte de la vidriera en nuestra época.

El renacimiento del arte de la vidriera y el interés por este arte que se manifiesta en muchos artistas contemporáneos obedece a varias razones. Es indudable que desde la época gótica nunca se ha utilizado tanto el vidrio como materia de construcción como en nuestra arquitectura contemporánea. Y esto, tanto en la construcción de templos como de edificios profanos. Tal como sucedió en aquellos tiempos, los muros han desaparecido de la arquitectura y los paños vacíos se llenan con vidrio: vidrio plano, vidrio de color, vitrales montados en plomo o en cemento armado.

La atracción que los pintores sienten hacia el vitral deriva, creo, de la conciencia de que las artes deben unirse nuevamente, y de la necesidad de encontrar nuevos materiales de expresión pictórica.

Recojo unas frases de lo que el crítico de arte del periódico *La Prensa*, señor Fernando de la Presa, escribió como prólogo al catálogo de mi exposición en Viena:

La plástica de hoy tiene que llegar a la integración y complementación de las diferentes artes que la componen. Este axioma, que considero vital para la supervivencia de las manifestaciones artísticas, como la pintura mural, la escultura funcional y el trabajo con vidrios coloreados o de colores, se cumple por muy pocos artistas. La pintura de caballete está haciendo ingentes esfuerzos por no perecer. Recurre ahora a preocupaciones textuales para terminar pareciéndose, más que a pintura, a relieves que son del dominio de la escultura.

En realidad, la aparición de la no figuración significa el cansancio de la pintura. Este cansancio no es la simple fatiga que puede tener adecuada recuperación. Es un cansancio final, de consunción por vejez absoluta.

Ya no es posible interpretar nada nuevo con el lenguaje pictórico, todo está dicho y bien dicho. Incluso genialmente dicho. Por ello hay que crear un idioma plástico nuevo, o morir. Y la pintura de caballete debe resignarse a morir. Dentro de la necesaria funcionalidad que informa las artes de hoy no tiene cabida. No puede existir. Hay que crear un lenguaje nuevo y éste corresponde a la del mural y a los vitrales. Aquí la funcionalidad debe ser un hecho.

Es factible la fusión de las tres artes esenciales de la plástica en una sola concreción: arquitectura, pintura y escultura tienen esencialmente un mismo fin. Es lógico que le sirvan unidas, amalgamadas, emulsionadas en una fórmula que está por venir, y cuyos balbuceos ya se advierten entre los artistas más atentos a la contemporaneidad, al instante en que viven [...].

Con la renovación del arte del vitral se conquista un nuevo material que ha llegado no solo a aproximarse a la belleza y luminosidad de los vitrales antiguos, sino que los ha superado.

Hoy se utilizan vidrios gruesos de un espesor de casi tres centímetros. Estos trozos en forma de ladrillos se han fabricado hasta ahora solo en pequeñas dimensiones de veinte por veinte o veinte por treinta centímetros.

Después de montados en cemento armado pueden labrarse con el cincel antes de su colocación, obteniéndose así una superficie irregular de pequeños prismas a través de los cuales se quiebra la luz, haciendo brillar los cristales como piedras preciosas. Este nuevo material obliga al artista a utilizar también otro medio para unir los trozos que componen el vitral. Dado su espesor ya no es posible unirlos con plomo y se utiliza por eso el cemento armado. Este cambio de materiales es más adecuado para nuestra época; además, ha producido también un saludable cambio en la concepción artística de la vidriera y un acercamiento al espíritu del arte sacro primitivo.

En este espíritu el artista de hoy intenta cumplir su obra dentro de la iglesia, resolviendo los problemas espirituales y religiosos a la vez que los plásticos, los que derivan de la temática o surgen de la arquitectura a la cual deben servir.

El arte del vitral tiene indudablemente un valor puramente pictórico y puede ser aprovechado como medio de expresión pictórica por aquel artista que tiene plena conciencia del alcance de esta técnica. Se pueden determinar claramente tres posiciones que asumen los pintores y artesanos frente al vitral: la primera, que frecuentemente se ha observado, es la del pintor que pinta un cuadro, que luego será ejecutado en vidrio por un artesano que traducirá en la fábrica el cuadro a un «vitral». De este procedimiento nunca va a salir una verdadera vidriera —por más genial que pueda ser el artista que hizo el boceto—.

La segunda será la del artista-artesano que pondrá en primer plano la preocupación por la técnica y sus efectos (trabajar con vidrios muy gruesos, cincelarlos excesivamente, aumentar arbitrariamente el grosor del cemento, etcétera). Así, el vitral perderá su valor auténticamente pictórico y de creación artística.

Y por fin la tercera, la del artista consciente de que la técnica debe sujetarse a su concepción artística y esta debe estar acorde con la materia con la que se va a realizar. Es decir, el artista va a concebir desde un principio su obra pictórica con la materia de la vidriera: cristales de color, y plomo o cemento armado.

Claro está que el vitral no solo se usa para la decoración de iglesias o capillas, sino también para edificios y casas particulares. Sin embargo, donde más hondo significado tiene es en el arte sacro.

Para terminar, voy a citar unas palabras del prólogo al catálogo de mi exposición de Viena, escritas por el director del Museo Nacional de Artes Aplicadas de Austria:

La creación artística contemporánea en el ámbito de la arquitectura sacra ha tenido un desarrollo, que en sus mejores realizaciones hace renacer en forma nueva los conceptos fundamentales del arte

medieval gótico, profundamente religioso. En todas partes surgen templos proyectados desde un principio por un equipo formado por el sacerdote, el arquitecto y los artistas plásticos.

En estos edificios no solo tienen función de igual importancia la arquitectura y las artes plásticas y cada una de las artes aporta sus expresiones formales contemporáneas, sino que en ellos adquieren importancia primordial los adelantos de la técnica para concretar y manifestar los valores espirituales.

Las calidades artísticas de los materiales modernos, como el cemento armado, los metales livianos y el vidrio, hacen factible realizar, con nuevas formas, lo que aspiraba el gótico en el simbolismo de sus catedrales: una transparente claridad y la transformación de las formas materiales en algo luminoso y liviano.

Así como en la catedrales góticas, el vitral de grandes dimensiones tiene hoy la misma importancia, y el vidrio-cemento, la última fase en el desarrollo del vitral, está poderosamente predestinado por la estructura de sus materiales a realizar aquella visión de ensueño del abad de Saint Denis, la que añoraba guiar la mente embotada del hombre, a través de los medios materiales, hacia una existencia más allá de la materia.

ESCUELAS DE ARTE HOY

Dado que el artista no es simplemente una persona dotada de cierta habilidad manual, sino tal vez el único ser humano en el que aún se mantiene algo de las fuerzas mágicas del hombre primitivo, el alumno que aspira a ser artista debe haber sentido aquel llamado poderoso denominado «vocación». Nada más importante que persuadir a los aspirantes a artistas de que la vocación no es algo que se pueda querer, desear u obtener; pero tampoco algo que se pueda rechazar. La vocación es un llamado a la entrega total de su ser; llamado misterioso e inexplicable que obliga a seguirlo hasta lo más desconocido y, quizás, arriesgado de la existencia humana, sin preguntar hasta dónde puede llevar y qué abnegaciones encierra, sin esperar o pedir recompensa alguna.

Hendrik Willem van Loon¹, en su libro *Las artes*, relata este hermoso cuento que ilustra, en parte, el significado de «vocación».

Cuando Lao-Kung sintió que su fin se aproximaba, pidió que todos sus discípulos se reuniesen a su alrededor, para poder verlos y bendecirlos una vez más antes de emprender el viaje del que ningún hombre ha regresado todavía.

¹ Hendrik Willem van Loon (1882-1944), historiador, autor, periodista, dibujante e ilustrador americano de origen holandés.

Vinieron y hallaron al viejo pintor en su estudio. Como de costumbre, estaba sentado ante su caballete, aunque había ido debilitándose demasiado para sostener un pincel. Por eso le instaron a que se retirase a su lecho, donde encontraría mayores comodidades, pero él movió la cabeza diciéndoles: «Estos pinceles y estas pinturas han sido mis compañeros invariables y mis fieles hermanos a través de estos largos años. Justo es que me encuentre entre ellos cuando me llegue la hora de partir».

Entonces se arrodillaron ante él en espera de sus palabras, pero muchos de ellos no pudiendo contener por más tiempo su dolor rompiendo a llorar. A lo que Lao-Kung, extraordinariamente sorprendido, les preguntó: «¿Qué es eso, hijos míos? ¡Habéis sido convidados a una fiesta! ¡Habéis sido invitados a compartir la única experiencia sublime que le está permitido disfrutar al hombre por sí mismo! ¡Derramáis lágrimas cuando en realidad debierais alegraros!».

Entonces sonrioles e inmediatamente sus discípulos secaron las lágrimas de sus ojos, enjugándolas con sus largas bocamangas de seda. Uno de ellos habló y sus palabras fueron las siguientes:

«Maestro —dijo—, nuestro amado maestro; te suplico perdones nuestra debilidad, pero sentimos tristeza en el corazón cuando meditamos acerca de tu suerte. Porque no tienes mujer que te lllore, ni hijos que te lleven al sepulcro y hagan ofrecimientos a los dioses. Todos los días de tu vida has trabajado como un esclavo desde la aurora al ocaso del último sol, pero el más bajo traficante de moneda de nuestro más humilde mercado ha acumulado mayores recompensas materiales por sus labores indignas que cuántas jamás has encontrado en tu camino. Distes a la humanidad a manos llenas, y la humanidad ha tomado tranquilamente cuanto le has ofrecido. Pero ella ha pasado de largo, sin preocuparse de tu suerte. Y ahora te preguntamos: ¿Ha sido esto justo? ¿Te han demostrado los dioses alguna clemencia? Y nosotros, que debemos continuar cuando tú nos hayas dejado, deseáramos también preguntarte: ¿Era necesario, en realidad, este gran sacrificio?».

Entonces el viejo alzó lentamente la cabeza y, al contestar, su rostro se puso radiante como el de un conquistador en el momento de su mayor triunfo:

«Ha sido más que justo, y la recompensa ha sobrepasado mayormente mis esperanzas. Lo que decís es cierto. No tengo parientes ni amigos. He empleado cerca de cien años en vivir sobre la tierra. A menudo pasé hambre, y más de una vez, si no hubiese sido por la bondad de mis amigos, me hubiera hallado sin ropa ni amparo. Renuncié a toda esperanza de medro personal para poder dedicarme mejor a mi labor. Volví deliberadamente la espalda a cuanto pudo haber sido mío con sólo haber querido que se enfrentase la astucia con la astucia y la avaricia con la avaricia. Pero, atendiendo a la voz interior que me instaba a seguir mi senda solitaria, he logrado el más alto fin al que pueda aspirar cualquiera de nosotros».

A lo cual, el más viejo de los discípulos, el mismo que se dirigió a él en un principio, dejó oír de nuevo su voz, pero esta vez sus palabras se hicieron vacilantes:

«Maestro —murmuró—, nuestro amado maestro. Como una bendición postrera, nos diréis: ¿Cuál puede ser el más alto fin al que puede espirar un mortal?».

Lao-Kung se levantó de su asiento y sus ojos se iluminaron con una luz extraña y viva. Sus pies temblorosos cruzaron la estancia hacia el lugar en que se hallaba su más amada pintura. Era una brizna de hierba, un apunte rápido hecho con los trazos de su valeroso pincel. Pero vivía y respiraba. No era simplemente una hierbecilla, porque llevaba consigo el espíritu de cada brizna de hierba que había crecido desde el comienzo de los tiempos.

«He aquí mi respuesta, dijo el anciano: me he hecho igual a los dioses, porque yo también he tocado el borde, la Eternidad».

Y dicho esto, bendijo a sus discípulos, los cuales le acostaron en su lecho, y expiró.

Pero nosotros vamos más allá de lo que nos enseña la historia de Lao-Kung, porque ella, en forma más humilde pero con el mismo sentido, mantiene la posición del artista renacentista que se creía él «mismo creador».

Leonardo da Vinci escribió: «Nosotros los artistas podemos llamarnos “nietos” de Dios porque somos capaces de crear». Nosotros vamos un poco más allá, seremos más humildes aún al reconocer que no somos nosotros los que creamos, sino que la única participación positiva que podemos brindar es nuestra entrega, la renuncia de nosotros mismos para que esta fuerza inexplicable, la «vocación», que quizás sea Dios mismo, siga creando a través de nosotros.

Citaremos párrafos del libro *Cartas a un joven poeta*, de Rainer María Rilke, ya que ellos expresan mejor que nada lo que debe aconsejarse a un joven artista:

Investigue la causa que le impele a escribir, examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón. Confiese si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir le estuviera vedado. Esto ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: «¿Debo escribir?». Ahonde en sí mismo hacía una profunda respuesta.

En realidad, decidirse a aceptar la vocación debe ser una cuestión de vida o muerte. Ya en la época bíblica encontramos luchas del hombre «llamado por Dios» contra su voluntad por creerse incapaz de soportarlo. Citemos solamente dos ejemplos: el de Jonás, quien durante tres días queda aprisionado en la ballena hasta que, arrepentido, acepta su vocación; y el de Jeremías, quien luchó también, según la Sagrada Escritura, durante largo tiempo con Dios, por temor a su precaria salud (era tísico), antes de aceptar.

Pero después de triunfar en esta heroica lucha aceptando la vocación, el futuro artista tendrá otra tremenda tarea delante de sí.

Seguimos citando otro párrafo de las *Cartas* de Rilke:

Y si la respuesta resulta afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo «debo», construya entonces su vida según

esa necesidad, su vida tiene que ser, hasta en su hora más indiferente e insignificante, un signo y testimonio de este impulso.

Y más allá nos dice:

Entonces tome usted sobre sí esa suerte y llévela, con su pesadumbre y su grandeza, sin preguntar jamás por la recompensa que pudiera llegar de fuera. Pues el creador tiene que hacer un mundo para sí, y hallar todo en sí y en la naturaleza, a la que se ha incorporado.

Justamente esta incorporación a la naturaleza es lo que nosotros deberíamos sentir delante de nuestra existencia; tenemos que revelar, a través de la magia del arte, sus enormes secretos y no sustituirlos por composiciones más o menos felices.

En buena cuenta, podríamos resumir esto con otra frase de Rilke dirigida a una amiga: «Hacer arte es una manera de vivir», y añadiríamos: la única. Lo más difícil para el artista es crear su propio ambiente, mantenerlo de tal forma que le permita evitar choques con los seres que lo acompañan y poder desenvolver su acto creador ininterrumpidamente.

Rilke también dijo: «Se ha formado en torno a él, un ámbito que linda con las estrellas y es casi infinito».

La incompreensión que se encuentra en muchos casos, primero en los padres y más tarde en los esposos, deriva justamente de que debido a esta actitud que debe asumir el artista, manteniendo un ámbito en el cual nadie debe ni puede penetrar, será acusado de egoísta. Al respecto, dice Rilke:

Pues los que están cerca de usted, están lejos, dice; y esto demuestra que se forma un ámbito en torno de usted. Y si su cercanía es lejana, entonces su ámbito ya linda con las estrellas y es casi infinito; regocíjese de su adelanto en el cual, claro es, no puede llevar consigo a nadie, y sea bueno con los que se rezagan, y esté seguro de usted y tranquilo entre ellos, y no los atormente con sus dudas, y no los intimide con su confianza o su gozo, que no podrían comprender. Procure cierto modo de comunión sencilla y leal con ellos; comunión que no debe cambiar necesariamente, aun cuando usted mismo experimente sucesivas

transformaciones; ame en ellos la vida bajo una forma extraña, y sea indulgente con los hombres que envejecen, pues temen la soledad en que usted confía. Evite alimentar el drama siempre tenso entre padres e hijos: consume mucha fuerza en los niños y agota el amor en los ancianos, el cual, aunque incomprensivo, actúa y conforma. No les pida usted consejo alguno y no cuente con la menor comprensión, pero crea en el amor que le está reservado como una herencia, y tenga por seguro que en este amor hay tal fuerza, tal bendición, que no necesitará salir de ellas para ir muy lejos.

Pero en realidad, el único ser en este mundo que jamás podrá ser egoísta será el verdadero artista, ya que toda su vida estará orientada a dar sin pedir recompensa alguna; y a no tomar de la vida algo para sí mismo.

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que no va a saber gozar de la vida; al contrario, es el artista quien será capaz de vivir plenamente cada instante de su existencia, quien sabrá vivirla profundamente y transformarla en una creación.

Para «el creador», citando nuevamente a Rilke:

No hay pobreza ni lugar pobre, indiferente. Y aun cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos? Vuelva usted a ella su atención. Procure hacer emerger las hundidas sensaciones de aquel vasto pasado: su personalidad se afirmará, su soledad se agrandará y convertirá en un retiro crepuscular ante el cual pase, lejano, el estrépito de los otros.

De las tensiones, los problemas, entusiasmos que el artista pueda sentir durante su vida cotidiana deberá salir automática y gradualmente cada día un caudal de imaginación. Deduciendo de lo anteriormente leído en la obra de Rilke (cuando habla de los problemas entre padres e hijos), confirmaremos que la vida de un artista se produce casi en dos «niveles». Que no haya normas en este sentido, es lógico. No todos serán capaces (debido a la diversidad de caracteres) de vivir estos dos niveles sin provocar

choques, ya que en realidad el artista creador puede ser, en cierto modo, un compañero difícil de soportar por su familia y por el ambiente que lo rodea. Su vida está orientada alrededor de su creación y se dedicará a esta más aun que a su propia persona y a todo lo que interese o llene la vida de los demás.

Es esta la razón por la cual las mujeres artistas tienen tantas dificultades al casarse, no debido a los quehaceres domésticos rutinarios que tengan que realizar, sino porque es muy difícil encontrar un esposo capaz de comprender que jamás podrá entrar en la intimidad más profunda y más real de su mujer y que tendrá que renunciar a penetrar en ese ámbito en donde se produce la misteriosa fecundidad artística. Esto es más difícil aún, ya que el proceso creador no puede prescindir del amor, pero del amor bien entendido. Los griegos se expresaron más precisamente que los romanos cuando hablaban del «Eros», porque es el «Eros» el que interviene en la expresión artística; mientras que la palabra «amor», que viene del latín, puede ser interpretada de dos formas: o el amor sublimado en el sentido de caridad o el amor como expresión del sexo. «Eros», para los griegos, significaba la sublimación del amor carnal, pero era también como una especie de sortilegio para el arte. Es algo parecido cuando nosotros hablamos de «Daimón», palabra griega que hace referencia a la fuerza creadora y que nada tiene que ver con la fuerza diabólica que nos sugiere la palabra «demonio».

Seguiremos citando a Rilke y los maravillosos consejos que da a este joven poeta:

También es bueno amar, porque el amor es difícil. Tener amor un ser humano por otro: esto es quizás lo más difícil que nos ha sido encomendado, es lo supremo, la última prueba y examen, el trabajo ante el cual todos los otros trabajos no son más que preparación.

Y en otro párrafo nos dice que el amor es: «Un sublime pretexto para madurar, para convertirse en algo, en mundo, en mundo para sí por amor a otro; es en él una grande e inmodesta exigencia, algo que lo elige

y lo llama al infinito». Y también nos dice Rilke que: «El amor consiste en que dos soledades mutuamente se protejan, se limiten y se reverencien».

Es importante hablar al futuro artista de estos problemas, de que tal y como sucede con la amistad, hay amores fáciles y difíciles; amores que distraen y amores que inspiran; así como hay también amistades fáciles y difíciles. Habrá que evitar los primeros, y si los otros no existiesen, buscar más bien una soledad fecunda que de todas maneras llevará hacia una producción densa. Y si hablamos de amistades, esas amistades las podríamos ampliar a amistades no solo con hombres sino también con la lectura y la música. Así como es tan necesario que el artista sea un hombre culto, abierto a toda manifestación cultural y que esté al tanto de lo que transcurre en su época, es también de suma importancia que sepa olvidarse de todo aquello, que sepa que la verdadera creación ha de nacer en él y deberá ser independiente de lo leído, visto u oído.

En una época como la nuestra, que podríamos llamar una época «tecnológica», también los conocimientos técnicos pueden tener influencia en la creación artística, y no solamente en la arquitectura (como ya lo hemos podido apreciar años atrás en la escuela de los artistas constructivistas). Está claro que nunca será solo la técnica lo que pueda inspirar al artista. Pero es un hecho que todo lo puramente técnico, todas las invenciones, inclusive las más geniales, resultan banales después de cierto tiempo, y esto dado que son «invenciones» o «descubrimientos», pero no «creaciones».

Bastaría recordar la sensación que causó el primer aparato de radio o televisión en la época de nuestros antepasados; yendo mucho antes, el primer automóvil que marchó a una velocidad máxima de quince kilómetros por hora; o, para hablar de algo más cercano, el primer satélite. Inclusive hoy en día los satélites, que a centenares se hallan alrededor de nuestra órbita, llaman ya poco la atención y resultan objetos banales. Sin embargo, obras de arte de siglos muy lejanos nos tocan cada vez más con su mensaje misterioso y jamás podríamos hablar de ellas como de «banalidades», puesto que su fuerza y magia de creación continúa haciendo impacto en nosotros.

El artista contemporáneo no es el que se inspira en las reproducciones de las últimas revistas o grabaciones, sino el que a través de su retraimiento, de su fecunda soledad, sentirá la época que vive y hablará a los demás de sus propias experiencias, de su propia relación con el mundo de hoy, con lo infinito, con Dios.

Nada en época alguna puede hacer tanto daño a una generación de futuros artistas como los museos: «jardines zoológicos» en los cuales están aprisionadas las obras de arte (seres vivientes que no han sido creados para ser enjaulados).

Nuestra época, cuya fisonomía revela una crisis en la cultura, tiene características típicas, entre las que se puede señalar, en primer lugar, el predominio del intelecto. Este predominio del intelecto no permite una expresión plena de la cultura puesto que esta se ve menguada, ya que el espíritu significativo de la vida interna, que es el principio más íntimo de la cultura con su sentido ascendente, no puede culminar en la actitud religiosa, o sea, en la relación viva con lo supremo. La fisura, que se genera como consecuencia del predominio del intelecto, impide la relación del espíritu cultural con las formas exteriores sensibles y con la estructura social. Estas formas y esta estructura, sustentadas débilmente por el intelecto predominante, solo pueden suscitar un «estado de civilización».

El predominio de la técnica, proyección del intelecto, se manifiesta en general como capacidad de repetición (la producción en serie antes que como capacidad creadora en el arte, como habilidad virtuosista).

Presenciamos el descenso de la sociedad al estado de «sociedad de masa», en la medida en que su unidad interior vital y comunitaria (de la cual surgen las verdaderas personalidades y conductos sociales) queda reducida a un aglutinamiento mecanicista servido por simples coordinadores de los gustos y apetitos de la masa.

La desaparición de la auténtica disciplina que rige en la cultura, la tranquilidad del orden en el cual está enraizada en la conciencia del hombre eterno, ordenada a la actividad, queda sustituida en la «sociedad de masa» por la acumulación de restricciones externas que ahogan la verdadera

libertad del espíritu, provocando muchas veces la licencia anárquica o pseudo libertad y la exaltación colectiva de las pasiones

Así se pierde, en el arte, la energía espiritual para la creación de símbolos que quedan desvirtuados a una mera disposición figurativa.

Estas características evidencian un proceso de crecimiento materialista en el cual la tradición vive y la cultura va quedando reducida a minorías cada vez más restringidas. La pura dinámica intelectual de tal proceso, al enfocar lo trascendente, pierde la verdadera visión de este en un rumbo sin salida, a veces con un sentido de muerte que se resuelve en la actitud nihilista del existencialismo ateo. No busca tampoco el misterio más allá del intelecto, en un plano metalógico, sino en lo sombrío del instinto. Desde este punto de vista, cabe hablar de una «cultura sin esperanza», pero por cierto, la desesperanza no se da en términos absolutos, porque dentro de la «sociedad de masa» continúa la auténtica tradición espiritual en núcleos culturales que evitan la desintegración total. Es el momento en que los museos, creados hoy día para la «sociedad de masa», pueden llevar a ella nuevamente el arte como fuente de una nueva esperanza, y a pesar de que el artista contemporáneo tendrá que olvidarse de que sus creaciones terminarán en este museo, llevará con su arte el primer germen de la superación de la crisis a través de la operación sustantiva. Si sus creaciones son realmente productos de estos núcleos culturales subsistentes, es necesario que, en vez de dejarse arrastrar por la gravitación intelectualista y técnica de la época, tomen conciencia del valor humano integral del patrimonio del que son herederos y de la exigencia comunitaria que entraña tal patrimonio como contenido de la especie. Si son fieles a su misión y responsabilidad, esos núcleos culturales cumplirán con su función rectora, por lo que la masa retomará la línea espiritual perdida y alcanzará, nuevamente, contacto con lo trascendente. No hay ningún camino para esto, en el orden natural como el del arte, ni ninguna fuente de esperanza más cabal y fecunda para la cultura.

La inspiración artística es una fuerza divina que impele al artista a crear y que se inserta en la libertad de este más allá del ámbito racional evolutivo, en el plano preconsciente de la sustantividad del hombre.

Visto así, el arte en el orden natural es la más clara experiencia de lo divino. Por él, el hombre toma contacto con el misterio y tiende la purificación en el espíritu y no en la entrega hacia lo pasional. Por eso, como se ha dicho antes: el artista ha de superar la mera expresión figurativa, que no es plena y radicalmente humana, para alcanzar el símbolo. Esto desborda el ámbito de lo que se define y que por definido está concluido y muerto para erigirse en fuente viva de unión de los términos más distantes en rumbo a la unidad suprema.

El símbolo es síntesis que supera lo anecdótico y pasajero. No hay en él pasado ni futuro, porque se inserta en el presente eterno, por encima de lo sucesivo causal y más allá del espacio dimensional. En la medida en que su forma sensible esté penetrada por el contenido trascendente será tanto más cabal fuente de esperanza para la producción de nuestra cultura en crisis. El símbolo —y en otro párrafo decimos que un hombre puede llegar a ser «símbolo» y un «símbolo» devenir hombre (Unamuno)— ha de evocar la unidad interna subyacente y menguada de la «sociedad de masa» en el diálogo humano y universal que supone el arte auténtico por encima de las definiciones y limitaciones de escuelas.

Solo así se puede entender la función social del artista, la cual deriva de su condición de personero de la comunidad, que se expresa a través de él, por más que las generaciones vayan descubriendo, solo en el curso del tiempo, su mensaje total.

Más que irradiar con la obra de arte hacia la sociedad (hoy en día a través de los museos de arte moderno), el artista inserta esta obra en un espacio público, en el que cree ha de encontrar sus propias esencias espirituales.

Por eso, la misión del artista es (re)crear, a través de cualquier obra (sea o no figurativa), símbolos, o, mejor dicho, encarnar los símbolos eternos que más necesita su época en las formas que le son propias,

misión que significa también la responsabilidad de escogerlos bien para hacer de la obra camino de redención. Así, el arte superará la mera alegoría y apariencia de símbolos sin misterio y la expresión figurativa y anecdótica que se pierde en la búsqueda virtuosista de los puros valores sensibles, para asumir su auténtica función espiritualizadora en la sociedad, cuya fisonomía padece de la enfermedad de «masa». Que esta sociedad haya creado museos para la masa y haya inducido, a través de una red de comerciantes de cuadros, a los pintores contemporáneos a crear obras para los museos, es en parte un mal necesario cuyos últimos efectos nefastos aún no podemos apreciar.

De todas maneras, habrá que advertir al futuro artista que jamás tendrá que «reproducir» obras para un determinado fin práctico (como, por ejemplo, lucirse y ganar dinero participando de bienales, trienales y concursos). Diferente es la situación del artista que integra, con su obra, una arquitectura (si es que está preparado para esta tarea). La integración de las artes, algo natural y orgánico de todas las épocas grandes de la historia del arte y en todas las épocas en donde hay comunidad espiritual, será un día la línea directora para llegar nuevamente a un arte contemporáneo después del caos que se produce actualmente. La integración de las artes no solamente se refiere a un hecho práctico, es decir, a la necesidad que sienten nuevamente los arquitectos de unir su creación con obras de las artes plásticas. La integración de las artes debe ser apreciada en un panorama más amplio. El artista debe integrarse nuevamente a la vida y no solo a la vida cotidiana sino, hoy como nunca, sentirse dentro de todo el universo; el artista debe ser considerado también como un factor necesario que suministra con su obra algo de lo que sucede en ámbitos y universos en los cuales los demás no pueden penetrar.

Si se lograra la integración de todas las artes con la arquitectura y la vida, representada en la práctica por los clientes, entonces la producción artística podría desligarse nuevamente de los museos y de los comerciantes encontrando nuevos caminos que obedezcan a una inspiración contemporánea y no a un dictado de la moda.

Una escuela de arte, para cumplir con estos ideales, tendría que dividir necesariamente los años de estudios en dos ciclos: el primero que conste de cuatro años, durante los cuales los alumnos trabajarían en aulas comunes según los años que les correspondan y en diario contacto con todos los profesores (que se turnarían durante las horas de clase, dando consejos sin jamás tocar el trabajo del alumno), creando así un ambiente familiar y de mutua confianza. En el segundo ciclo, de un mínimo de dos años, la visita de los profesores será ocasional o cuando los alumnos lo necesiten.

Estos últimos años sirven para que los alumnos aprendan a desprenderse del trabajo en grupo en cotidiano contacto con sus condiscípulos y sus profesores, y para que se acostumbren a organizar su propio día de trabajo y a soportar la tremenda presión que produce la soledad.

Sobre todo en el primer año de este ciclo se les obligará a analizar ellos mismos los problemas artísticos que más les falta estudiar. Para este fin, se les pedirá al principio de cada semestre un programa de trabajo. Este programa será discutido con los profesores y según sus consejos se determinará un plan de estudios, instando a los alumnos a cumplir con su realización, lo que será, en buena parte, una preparación para poder cumplir con los encargos que puedan llegar en el futuro y que habrá que entregar a su debido tiempo para obtener la confianza del cliente.

Para el buen funcionamiento de una escuela de arte hoy no hay normas, solo existe la necesidad de crear un ambiente propicio para un trabajo continuo y coordinado de todas las clases. El alumno deberá sentirse en la escuela como en su propia casa, donde deberá pasar todo el día; y mediante un frecuente y amistoso diálogo con los profesores, el alumno sentirá que existe una mutua cooperación.

Un buen maestro es aquel que se preocupa durante sus clases de la psicología de cada uno de los alumnos y buscará, a veces, ayudarle acordándose de sus propios años de aprendizaje. Así, sabrá valorizar mejor las dificultades de cada uno y encontrar con más eficacia soluciones para los diferentes problemas artísticos y humanos. En muchas ocasiones,

el maestro mismo podrá sacar provecho para su propia evolución del contacto continuo con la juventud, sus inquietudes y el enfrentamiento con nuevos planteamientos de la plástica. Además, el contacto con sus alumnos lo obligará a dar testimonio de la veracidad de sus enseñanzas a través de sus propias obras y de su ejemplo como artista y hombre (y de su conducta humana).

En primer lugar, el maestro deberá limitarse a ser una guía para el alumno y llevarlo, a través de todos los años de aprendizaje, a su meta, utilizando para esto el camino más corto, eliminando rodeos o desvíos que solo pueden cansar o destruir la evolución del talento innato. Tendría que abstenerse de juzgar los ensayos del alumno de acuerdo a sus propias preferencias estilísticas, personales, tradicionales y oportunistas. En buena cuenta, el maestro tendría que obrar como los antiguos artesanos medievales; es decir, obrar como un anónimo que se ha puesto al servicio de la creación, en nuestro caso, de un nuevo artista que se entrega a esta labor, entrando en el ánimo del educando, enseñándole los valores eternos y las leyes lógicas del arte de las que hemos hablado más arriba y cuyo aprendizaje en la práctica se explicará después.

Una de las labores más importantes de un buen maestro será descubrir en el alumno su propia personalidad, que él casi siempre ignora, y ayudarlo a encontrar una vida interior intensa y guiarlo hacia un trabajo continuo.

El alumno, para que pueda aprovechar un sistema como el que proponemos, al entrar a la escuela deberá sentirse como un ser primitivo que jamás se ha ocupado del arte; y, en caso de haber cursado anteriormente en otra escuela, deberá olvidarse de sus antiguas prácticas.

Tanto como el maestro, el alumno deberá entregarse íntegramente a su labor y, si tiene confianza en la escuela, aceptará ciegamente ser guiado por sus maestros.

Es posible que muchos alumnos no se desarrollen plenamente durante los primeros cuatro años debido a que la necesidad de trabajar en grupo dificulta la concentración, no solo por el continuo contacto con sus compañeros, la distracción de la charla o cierto pudor que puedan sentir

al ser observados trabajando, sino también a veces por el afán de competir con sus compañeros, lo cual puede inducir a una peligrosa ambición. Pero, por otro lado, si este malestar es bien encausado por el maestro, puede llevar a una saludable introversión y a un deseo de alcanzar los últimos años, en los que tendrán su propio taller. Pero también estos primeros contactos con un propio taller traerán a los futuros artistas insospechadas dificultades y nuevas experiencias dolorosas. Se sentirán como perdidos, desamparados, y tendrán la sensación de un gran vacío que los invadirá y en el que todo lo conocido ha quedado infinitamente lejos; pero, al mismo tiempo, sentirán cómo las dificultades de la propia existencia humana se aproximan y los agobian hasta lo insoportable por la imposibilidad de comunicarlas a otro. Pero, en realidad, todas las dificultades se pueden superar fácilmente si estamos preparados a aceptarlas, y aceptarlas con buena voluntad.

El afán de eludir las, de eliminar todos los grandes y profundos problemas y experiencias (tanto felices como dolorosas) de la vida, ha ocasionado una desorientación en el hombre de hoy que ha hecho mucho daño a la producción artística de nuestra generación. A pesar de que dicho estado caótico, en el cual se desenvuelve hoy la vida y la producción artística, ha aumentado en ritmo vertiginoso, ya en 1904 Rilke escribía:

¿Cómo no habríamos de tener dificultades?

Y si volvemos a referirnos a la soledad, deviene cada vez más claro que ella, en el fondo, no es nada de lo que se puede tomar o dejar. Somos solitarios. Uno puede acerca de esto ilusionarse y hacer como si no fuera así. Eso es todo. Pero cuánto mejor es reconocer que lo somos; aún más; partir de allí. Ciertamente, entonces sucederá que experimentaremos vértigo, pues todos los puntos en que nuestros ojos solían descansar, nos son quitados: nada hay ya cercano y todo lo lejano lo es infinitamente.

Quien fuese transportado, casi sin preparación ni transición, desde su cuarto a la cúspide de una gran montaña, sentiría algo parecido,

una inseguridad sin igual, un estar a la merced de algo indecible lo anonadaría; se imaginaría estar cayendo, o se creería lanzado al espacio o estallado en mil pedazos: ¿qué mentira enorme tendría que inventar su cerebro para recobrar sus sentidos y serenarlos? Así cambian todas las distancias, todas las medidas para aquel que se vuelve solitario; de estos cambios, muchos aparecen de improviso, y como en el hombre de la montaña, nacen entonces figuraciones extraordinarias y sentimientos extraños que parecen desarrollarse hasta superar todo lo soportable. Pero es menester que también vivamos esto. Tenemos que aceptar nuestra existencia tan ampliamente como sea posible. Todo, aún lo inaudito, debe ser posible en ella. En el fondo, el único valor que se nos exige es: ser animoso ante lo más extraño, lo prodigioso e inexplicable que pueda accedernos. Que los hombres hayan sido pusilánimes en este sentido ha hecho infinito daño a la vida; los sucesos denominados «fenómenos», la totalidad del llamado «mundo de lo sobrenatural», la muerte, toda esas cosas que nos son tan afines, han sido reprimidas, tan alejadas de la vida por un rechazo cotidiano, que los sentidos con que podríamos aprenderlas se han atrofiado. De Dios, ni hablar. Pero el temor a lo inexplicable no sólo ha hecho más pobre la existencia del individuo; también las relaciones entre un ser humano y otro han sido limitadas por él, y por así decirlo, desviadas del cauce de las infinitas posibilidades hacia un lugar yermo de la orilla, al que nada ocurre.

En realidad, quienes se han dedicado a la creación artística habrán experimentado la fuerza pujante que ejercen la soledad y el silencio sobre el individuo. Esta incomunicación con el mundo exterior produce imágenes y configuraciones en el subconsciente del artista que le permiten crear obras cuyo profundo sentido sobrepasa a veces hasta su propio entendimiento. Es el momento en el que llega a su máxima aspiración: haberse realizado en toda su plenitud; haber obtenido que la obra se haya creado sola, es decir, a través de él y no por él.

Para que esta obra pueda crearse de esta manera es indispensable rodearla de un ambiente propicio y entregarse a ella con gran cariño. Tan indispensable como este ambiente es la paciencia que necesita el artista

para su creación, lo que no significa, en el caso del ambiente propicio, que el artista se tome —como persona— «muy en serio» o, en el caso de la paciencia, que adopte la postura de un falso bohemio que proclama poder trabajar solo cuando se siente «inspirado», es decir, cuando le viene en gana. Al contrario, el verdadero artista no solo se «toma en serio», sino que nunca llega a ser lo que se llama «un adulto con todo su aplomo», y en épocas áridas, sobre todo, tendrá que procurar con más esfuerzo crear un ambiente propicio a la «inspiración», que él, modestamente llamará «trabajo».

Hay una anécdota muy significativa del gran escritor alemán Thomas Mann², que como casi todos los grandes escritores se hallaba delante de su escritorio todos los días a la misma hora. Al ser preguntado por un amigo cómo era posible que todos los días a la misma hora pudiese tener «inspiración», contestó: «El artista, para crear una obra, necesita 10% de inspiración y 90% de transpiración». Y Rilke, en una de sus cartas, dice que en esas etapas áridas (de las que sufría con frecuencia):

Me pongo todos los días de rodillas en mi estudio, para estar presente siempre y en cada momento y para que inesperadamente se produzca el momento feliz de la creación; y de crear cosas que superen en mucho las fuerzas naturales del hombre.

Por eso, cuando hablamos de la paciencia nos referimos a la paciencia del artista durante su crecimiento como tal y al crecimiento de su obra, que no debe ser perturbado por nada externo. Corresponde esto, sobre todo, a la época de aprendizaje, donde la pequeña planta de la cual ha de salir un día una creación es aún muy débil. Todo progreso tiene que derivar de lo interior, suavemente, ayudado o empujado por el maestro.

Así nos lo dice también Rilke en otro párrafo de sus cartas:

Deje que en sus juicios se opere el desarrollo propio tranquilo, no perturbado que, como todo progreso, tiene que derivar de lo íntimo,

² Thomas Mann (1875-1955), escritor alemán, Premio Nobel de Literatura de 1925.

sin que pueda ser acelerado o instado por nada. Todo es: llevar hasta el término, y después dar a luz. Dejar completarse cada impresión y cada germen de sentimiento absolutamente en sí, en lo oscuro, en lo indecible, en lo inconsciente, en lo inasequible al propio entendimiento, y esperar con profunda humildad y paciencia la hora del nacimiento de una nueva claridad; sólo eso es vivir como artista: en la comprensión como en la creación.

Para ello no hay ninguna medida de tiempo; un año no cuenta; diez años nada son. Ser artista es: no calcular y no contar; madurar como el árbol; que no apura sus savias y que está, confiado, entre las tormentas de primavera, sin la angustia de que no pueda llegar un verano más. Llega, sin embargo. Pero sólo llega para los que tienen paciencia y viven despreocupados y tranquilos como si ante ellos se extendiera la eternidad. Lo aprendo diariamente; lo aprendo en medio de dolores a los cuales estoy agradecido: paciencia es todo.

Esta paciencia que requiere la renuncia a todo afán de éxito se aplica, en una escuela como la que proponemos, de la siguiente manera: el alumno procurará asimilar el consejo de su maestro en el sentido de que su meta está en aprender a crear y no en producir «objetos bonitos»; y también, en saber aceptar el fracaso de cada día como algo necesario, porque cada fracaso que el alumno experimente durante su aprendizaje tiene su remedio en la ayuda y experiencia del maestro, quien lo cuidará de los fracasos que puedan venir en el futuro. La única manera de resolver estos problemas sería recurrir nuevamente a los consejos dados en la época de estudios y a la comparación de los antiguos trabajos con los recientes.

Esta paciencia, de la cual Rilke nos habla, será necesaria para combatir las dificultades que podamos encontrar y que, de seguro, deberán aumentar gradualmente conforme progresamos. Pero, por la mayor responsabilidad que sentiremos frente a nuestra profesión, estaremos obligados a atenernos a la gran verdad de que tanto en el arte como en la vida tendremos que buscar y resolver lo difícil y no lo fácil.

De otra carta de Rilke citaremos el siguiente párrafo, que expresa perfectamente esta idea:

No tenemos ningún motivo de recelo contra el mundo, pues, no está contra nosotros. Si él tiene espantos, son nuestros espantos; si tiene abismos, estos abismos nos pertenecen; si hay en él peligros, debemos procurar amarlos. Y si organizamos nuestra vida con arreglo al principio que nos aconseja atenernos siempre a lo difícil, entonces aquello que todavía nos parece lo más extraño nos resultará lo más familiar y fiel. ¿Cómo podríamos olvidar los viejos mitos vigentes en el origen de todos los pueblos; los mitos de aquellos dragones que en el momento culminante se tornan princesas? Todos los dragones de nuestra vida tal vez sean princesas que esperan vernos un día, hermosos y atrevidos. Tal vez todo lo terrible no sea sino lo inerme, lo que requiere nuestra ayuda.

En la práctica habría que obrar de la siguiente manera: antes de comenzar las clases habrá que explicar al alumno que se le va a tratar como a un hombre primitivo, que va a evolucionar durante los primeros años como evolucionó el hombre durante los siglos; es decir, se le explicará cómo la humanidad conoció, a través de los milenios, los diferentes elementos fundamentales del arte que se pueden reducir a cuatro:

1. La línea.
2. La forma plástica proyectada en un plano en dibujo y en pintura.
3. La perspectiva lineal y la perspectiva irreal (aérea).
4. El color, en su doble aspecto de color absoluto y color relativo.

Una de las ideas fundamentales de este sistema se basa en la persuasión de que si un alumno ha logrado aprender a expresarse a través de estos elementos fundamentales (que tienen su base lógica y óptica), y si el maestro, a través de esos estudios, ha podido ayudar a que el alumno descubra su propia personalidad, este deberá, al final de los estudios, llegar a ser un artista creador.

Además, es muy importante que desde el principio, y antes de comenzar las clases prácticas, se dé a conocer al alumno toda la grandeza de este universo que es el arte explicándole brevemente, también, los elementos secundarios que el artista tiene a su alcance para la creación.

Estos elementos secundarios son: las diferentes formas que están a disposición del artista, y por formas entendemos las expresiones formales con sus respectivas técnicas, tales como: el mural, el vitral, el mosaico, la pintura mural, el cuadro de caballete con sus variaciones (óleo, témpera, pastel, etcétera), el dibujo puro como expresión artística, el grabado (xilografía, litografía, etcétera), la escultura con todas sus diferentes expresiones (piedra, madera, metal, cerámica, etcétera) y las artes gráficas elevadas más allá de la artesanía.

Todos estos elementos secundarios deben abrir el horizonte del alumno y quizá desorientarlo al principio para que vea la riqueza y enorme grandeza de este universo del mundo del arte, pero también la tremenda responsabilidad que le espera para cumplir su vocación.

El aprendizaje del primer año es necesariamente muy denso, justamente para que el alumno tenga la visión clara de la grandeza que se abrirá delante de él, la grandeza que forma el universo del mundo del arte.

Durante el primer año se le enseñará a asimilar y conocer los elementos del arte: la línea, la forma plástica, la perspectiva lineal e irreal y el color absoluto como factor expresivo a través de armonías de colores. Claro está que estos ensayos no lograrán perfección tanto en la habilidad como en la técnica hasta ser profundizados en los años futuros.

En la práctica se deberá colocar al alumno frente a su papel, explicándole que este significa para él algo parecido al mundo antes de la creación; es decir, hacerle sentir, desde el primer momento, que su actitud debe ser creadora y no reproductiva.

Por esta razón, hay que rechazar de plano todos los sistemas de las escuelas llamadas «académicas», que normalmente comienzan sus clases haciendo copiar a los alumnos reproducciones en yeso de cabezas o figuras grecorromanas o bodegones, enfrentándolos así con todas las dificultades

de reproducir fotográficamente lo que ven en lugar de hacerles comprender que el objeto natural debe servir únicamente como sugerencia para crear un «ser nuevo». Por eso, desde el primer día debe utilizarse como sugerencia un modelo vivo.

Para quitar las dificultades que cada neófito siente frente a la naturaleza, pensando que una figura dibujada o pintada es una aglomeración de detalles, es muy recomendable envolver la figura humana en un manto que esconda los detalles pero que subraye la expresión del movimiento de la figura.

El alumno, frente a su papel blanco, al ser obligado a no copiar la figura sino a crear un ser nuevo sugerido por esta, se encontrará con varias dificultades que él hasta ahora había ignorado y que nuestro método eliminará una por una, enseñando así al alumno a trabajar sus futuras creaciones con un cierto ritmo y un orden lógico.

En primer lugar, se va a obligar al alumno a que aprenda a sintetizar, como el hombre primitivo, todo lo que ve delante de sí en su aparición completa de forma, claro, oscuro, perspectiva, color, etcétera, en una creación lineal utilizando solo el primero de nuestros elementos fundamentales: la línea.

La línea es el elemento más importante de todos por ser el único que puede subsistir solo para describir cualquier ser o cualquier objeto; a este elemento lo podríamos denominar «elemento descriptivo». Cualquier otro elemento, sea la forma plástica expresada en el plano a través de oscuridades y claridades, sea la perspectiva o las pinceladas del color, es en buena cuenta realizable también a través de la línea, puesto que la línea es el elemento más sutil en tanto necesita el mínimo de materia (carboncillo, lápiz, pluma, etcétera).

Por esta razón, habrá que insistir desde el principio en que el alumno sienta el carboncillo, que se recomienda por su suavidad, como prolongación de sus propios dedos capaz de transmitir sus vibraciones; que procure utilizar la línea como una escritura personal, pues así como no pueden haber dos personas que tengan idéntica escritura, no puede haber dos artistas que tengan el mismo trazo.

Ha sido un error, durante mucho tiempo, pensar que el dibujo sirve solo como armazón para la futura pintura o para la copia de un objeto, así como también la idea que tuvieron las escuelas durante mucho tiempo de que la caligrafía podía ser un método para enseñar a escribir.

Esta poca importancia que se ha dado a la psicología del trazo personal se refleja, por ejemplo, en el hecho de que en el siglo pasado, cuando se descubrieron en los museos los dibujos de un maestro que había quedado olvidado por espacio de quinientos años y a quien hoy conocemos como Matthias Grünewald, se calificaron como dibujos de Alberto Durero y se les puso la falsificada firma de «A. D.» a pesar de que la expresión estilística de los dos coetáneos es totalmente diferente.

En esta etapa, será útil enseñar a los alumnos reproducciones de dibujos de diferentes maestros para que puedan apreciar la diferencia de su escritura, su arte de sintetizar y transformar el objeto en una recreación y también el valor que el dibujo encierra en sí mismo como arte propio.

Se deberá instar al alumno a intentar encontrar en cada ensayo su propia línea y trabajar con todo su ser y todo su cuerpo para que esta línea sea vital y para que sienta que la creación artística es, en cierto sentido, un proceso biológico.

Para que el alumno pueda realmente sentir la expresión lineal con la que debe expresar el ser creado por él e inspirado en el modelo, se le sugerirá, antes de empezar con el dibujo, realizar él mismo las poses del modelo e inclusive dibujar de espaldas a este para no caer en la tentación de copiar sino de crear. Esto lo obligará a ver, en cierto sentido analíticamente, con concentración y antes de comenzar, lo que va a crear luego con su imaginación. Pero el alumno se va a encontrar también con otra dificultad insospechada: que este ser que debe crear lo debe crear en un espacio definido y, para que este ser represente cabalmente la expresión del modelo, tendrá en su papel (que es el espacio que rodea la figura) un único sitio en el cual la expresión será máxima. De allí llegará a comprender que el espacio en una obra de arte sobre fondo

plano tiene tanta importancia como la figura misma; y si esta figura está en movimiento, el espacio servirá para transformar lo que pasa en el tiempo, dado que el arte plástico es estático.

Aprenderá que el espacio ejerce fuerzas sobre la figura. Sin saberlo, el alumno habrá aprendido con estas primeras clases tres cosas primordiales del arte:

1. La ubicación de una figura dentro del espacio o la ley fundamental de la composición.
2. Llegar a la síntesis del objeto o su metáfora (ejemplo: el arte oriental; China y Japón).
3. Encontrar su propia personalidad a través de su trazo o escritura única.

Y todo esto lo habrá aprendido eliminando el miedo que muchos neófitos tienen frente a la figura natural porque nadie los ha obligado a copiar detalles (narices, brazos, manos, etcétera).

Los primeros ensayos serán de un modelo humano en reposo; luego se dibujarán figuras en movimientos lentos, acelerados y rápidos, variando paulatinamente diferentes poses (ejemplo, figuras que suben o que bajan). Esto es para que el alumno aprenda a ubicar automáticamente la figura en su papel y para que sienta cada vez más, en su propio cuerpo, cualquier movimiento que observará más tarde en la naturaleza. Aquí se harán dibujos explicativos sobre la ubicación del objeto en el espacio. Son muy buenos ejemplos los dibujos de arte chino y japonés, tanto para estudiar la perfección en la ubicación del objeto como para apreciar el virtuosismo de estos artistas. Dichos artistas logran la síntesis del objeto (con un mínimo de medios) sin la necesidad de la perspectiva en la representación pictórica sobre una superficie plana y desestimando, también, la forma plástica (modelado) a través de un dibujo o una pintura con planos claros y oscuros. Estos artistas rechazan la creación de algo que no sea perenne, es decir, la creación de una imagen accidental.

Una vez que el alumno haya aprendido este primer elemento fundamental; que haya, a la vez, logrado transponer la figura real en un ser creado por él a través de unas cuantas líneas (con su trazo personal) y haya también aprendido que en cualquier arte figurativo, antes de dar forma, se debe expresar en líneas abstractas, se procederá a hablarle del segundo elemento fundamental: la forma plástica.

La forma plástica, que bien podríamos denominar «elemento constructivo» si hemos denominado a la línea «elemento descriptivo», obedece a leyes distintas; y si la línea será siempre la expresión subjetiva y personal de un artista y hasta de una época, la expresión formal o constructiva obedece a leyes objetivas y permanentes.

Para que el alumno comprenda lo que es «forma plástica» o «forma tridimensional» antes de que ensaye proyectar estas formas sobre una superficie plana a través de planos claros y oscuros (único medio que está a disposición del pintor), será necesario que el alumno haga ensayos de modelado, lo que en este sistema de enseñanza no corresponde a las clases especializadas de escultura, que se dictan paralelamente. Esto permite que el alumno pueda decidir al final del primer año (segundo año, ahora) si es que siente más talento para la pintura o la escultura, o bien si desea practicar ambas disciplinas artísticas a lo largo de su carrera (esto además de las otras tantas disciplinas que practicará, pues, como hemos dicho anteriormente, la idea fundamental de este método consiste en crear artistas completos).

En la práctica se escogerán los mejores dibujos que el alumno haya realizado a través de los estudios de la línea. En estos dibujos se deberá apreciar que el alumno ha aprendido a sentir, a través de su propio cuerpo, el movimiento de la figura en todo su desarrollo y cuya posición habrá dibujado desde diferentes ángulos. Colocando estos dibujos delante de su caballete de escultura, tratará de transformarlos en una figura modelada en barro, de una dimensión relativamente pequeña y fácil de abarcar y realizar sin armazón.

La importancia de estos ensayos consiste en que el alumno llegue a sentir con sus manos la tridimensionalidad de la forma en el espacio y también, naturalmente, la creación de un propio ser nuevo sacado de la nada; es decir, sacado del trozo de barro con el cual, aun más que con la línea, el alumno podrá expresar los movimientos de la figura experimentándolos a través de su propio cuerpo.

Es a veces muy saludable hacer modelar al alumno con los ojos vendados porque así experimentará (seguramente con mucha dificultad al principio) que el verdadero arte no se crea mirando con los ojos externos, sino con el sentir interior de todo su ser.

Claro está que después habrá que controlar con los ojos abiertos estos ensayos (que bien podrían llamarse «ciegos») con el propósito de terminar dichas figuras que deberán tener, así como en el caso de los ensayos de la línea, el mínimo de detalles posibles, pero sí la expresión y tratamiento personal de la superficie.

Simultáneamente a estos ensayos de modelado, comenzarán también las clases de escultura. Durante el primer año se observará al alumno y se le dejará libertad para decidir si su talento se inclina más hacia el dibujo y la pintura o bien hacia la escultura; o, en el caso de que su talento lo permita, hacia los dos cursos, lo que implicaría que los lleve en simultáneo durante todos los años de aprendizaje (el plan de estudios actual no lo permite).

Tanto los cursos de dibujo y modelado como de escultura están a cargo de un grupo de profesores que enseñan lo que llamamos «El Curso Fundamental» o «Formación Plástica General». Debe haber, al mismo tiempo, una persona que se halle dedicada exclusivamente a la escultura y que, desde luego, pueda ayudar con su experiencia más concretamente a hacer entender al alumno lo que es la escultura en sí. Como, por ejemplo, la escultura en su contraposición a la plástica: hoy día ya no significan lo mismo; si la plástica principalmente está ligada al concepto de «masa», la escultura hoy en día combina ya los dos conceptos de «masa» y «espacio».

Tenemos una famosa frase de Miguel Ángel³ que ayudará a comprender este concepto más claramente: «La escultura es solamente aquello que se hace por la necesidad forzosa de quitar»; es decir, liberar la figura del rigor de una masa.

Uno de los más adecuados ejemplos son sus figuras inacabadas de los prisioneros para el monumento (tumba) de Julio II, donde se ve cómo este artista genial sacaba con el cincel, previa preparación, las formas humanas de la masa de la piedra.

En nuestra época, a raíz de la evolución artística que se produjo en los últimos siglos y del lenguaje del arte contemporáneo, se ha llegado a una definición nueva aparentemente en contraste a la mencionada definición de la masa. Hoy se habla de una definición del espacio que no significa únicamente «espacio que rodea la escultura de masa» o que se produce cuando se unen dos o más figuras en un grupo, sino que refiere a esculturas espaciales que se producen por el contraste de masa y vacío; de transparencias, sombras y luces y materiales que ya no producen masas voluminosas compactas y donde no se trabaja con materiales como la piedra o arcilla —donde la escultura, como dice Miguel Ángel, nace por «la necesidad forzosa de quitar»—, sino donde se trabaja con materiales con los cuales se pueden crear formas que nacen añadiendo y quitando elementos. Por ejemplo: metales, alambres y (hoy en día) todos los materiales plásticos. Lógicamente, en el curso del modelado que nos interesa, al principio, se va a prescindir de estos materiales con el objeto de que el alumno empiece a comprender y a sentir lo que significa esa «masa» para la escultura.

Solo en el último ensayo, el de la transformación de la figura humana en figura abstracta, en esta metáfora de lo visto y lo vivido, podrán intervenir los primeros ensayos de introducción del «vacío».

³ Michelangelo Buonarroti Simoni (1475-1564), escultor, arquitecto y pintor italiano renacentista.

Dedicaremos un párrafo aparte a las clases especializadas en la escultura.

Una vez terminada esta primera figura, se pedirá al alumno inventar otra del mismo tamaño que pueda complementar a la anterior para formar un grupo. Habría que insistir en que la unidad de estas dos figuras no debe resultar a partir de una idea temática literaria, sino únicamente de la unidad formal.

Estos ensayos fomentarán mayormente la imaginación del alumno y le darán las primeras nociones de cómo un artista debe llevar sus trabajos mentalmente consigo durante todo el día y cómo debe sentir que estas figuras modeladas representan realmente seres creados por él y que están creciendo, desarrollándose en su interior a través de su imaginación y de su trabajo.

Allí también intervendrán las nociones de espacio, que servirán como introducción a lo que es la escultura.

Es importante exigir al alumno que modele las dos figuras sobre el mismo tablero, para que cada desarrollo lineal o de planos de la segunda figura corresponda a la primera y se obtenga una unidad equilibrada formal y espacial.

Realizada esta segunda etapa del modelado el alumno tendrá una nueva tarea que consiste en realizar una figura abstracta —o, si queremos, deshumanizada— de la primera figura y realizada según el dibujo del modelo.

El alumno tendrá que expresar a través de formas puramente plásticas el movimiento y la expresión que desarrollara antes a través de una figura humana.

La finalidad de este ensayo está clara: enseñar al alumno a no modelar lo que ha visto en la naturaleza, sino lo que sintió dentro de su cuerpo al hacer el movimiento o la pose del modelo.

Este es el primer ensayo que le pedimos al alumno para que aprenda a realizar arte abstracto; es decir, arte que se basa en figuras naturales de las cuales se abstrae todo lo figurativo, durante el desarrollo del trabajo artístico,

hasta llegar a una expresión artística inspirada originalmente en la naturaleza pero cuyo resultado es la realización a través de los elementos plásticos puros.

Siguiendo con los estudios de arte figurativo se explicará al alumno el segundo elemento fundamental, que es la «forma plástica», la que en la pintura y el dibujo únicamente se puede expresar a través de planos iluminados y no iluminados.

Se le explicará, también, por medio de estos primeros estudios de modelos, que no es lo mismo el objeto que recibe o no luz que el objeto sobre el cual cae una sombra. Y así se eliminará desde el principio la errónea idea de hacer dibujar sombras.

Estos primeros ensayos de la figura con y sin luz se harán siempre con los modelos envueltos en mantos que oculten los detalles.

El conocimiento de la forma natural, por ejemplo, de una cabeza, se comenzará no con el dibujo sino con el modelado de una cabeza del natural, para que así el alumno, tocando con sus propias manos las formas de la nariz, los pómulos, el cráneo, etcétera, tenga presente más tarde que todo dibujo de forma obedece a la creación de planos.

Habrà que recordar constantemente al alumno que dibujar una cabeza no consiste en hacer un retrato fotográfico, sino que el modelo sirve únicamente como sugerencia para crear formas.

Solo después de haber terminado el modelado de dicha cabeza del natural se procederá al dibujo de la cabeza del natural recordando constantemente al alumno no olvidar lo aprendido durante las clases dedicadas a la línea, y dándole al mismo tiempo una explicación sobre el retrato psicológico y la frenología, que se ocupa de analizar el carácter de la persona a través de las formas del cráneo.

Simultáneamente a estos ensayos se pedirá al alumno hacer ensayos de composición libre y, dado que sus experiencias con la figura son muy limitadas (debido a los pocos meses de aprendizaje), será preferible comenzar con ensayos de arte no figurativo.

Cabe aquí explicar al alumno la diferencia entre el «arte abstracto» y el «arte no figurativo». Ya habrá experimentado, durante los ensayos del modelado, cómo la palabra «abstracto» viene de abstraer la apariencia natural de un objeto o de buscar lo que en literatura se llamaría «metáfora». En el arte no figurativo, por otro lado, la fantasía del alumno debe ser guiada hacia un campo expresivo en el cual no interviene ninguna forma natural, sino, en último caso, signos y formas geométricas. Estos ensayos, que no pretenden llegar hasta la realización de un cuadro y que se realizarán por medio de signos y formas geométricas (que, de la misma manera que la figura humana, se desarrollan y mueven dentro del espacio que ejerce fuerzas sobre ellas), tienen su fundamento en que el alumno sepa que el arte no figurativo jamás debe terminar en un mero juego de equilibrios de buen gusto y que jamás puede realizarse una obra de arte solo por análisis o mediante el trabajo cerebral, sino que antes —y fundamentalmente— debe ser creada a través de la imaginación; y que si el alumno, delante de la naturaleza, trabaja según un modelo que le sugiere su obra, en el arte no figurativo tendría que trabajar también según un modelo que habría de crear él dentro de su imaginación.

Es interesante que en una época en la que aún no se hablaba del arte no figurativo, el gran filósofo y poeta Miguel de Unamuno⁴, en su prólogo a las *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, nos hable de formas geométricas que, según él (no conociendo todavía la reacción de los artistas de nuestra época), un geómetra sentiría como personajes trágicos.

Pues bien; un hombre, y un hombre real, que quiere ser o que quiera no ser, es un símbolo, y un símbolo puede hacerse hombre. Y hasta un concepto. Un concepto puede llegar a hacerse persona. Yo creo que la rama de una hipérbola quiere —¡sí quiere!— llegar a tocar a su asíntota y no lo logra, y que el geómetra que sintiera ese querer desesperado de la unión de la hipérbola con su asíntota nos crearía esa hipérbola como una persona, y persona trágica. Y creo en la tragedia, o en la novela del binomio de Newton. Lo que no sé es si Newton la sintió.

⁴ Miguel de Unamuno (1864-1936), perteneció a la generación del 98.

Por eso se obligará al alumno, a trabajar en la técnica del *collage*, recortando figuras geométricas (triángulos, cuadrados, círculos, etcétera), dándoles un sentido de movimiento a estas formas o manteniéndolas estáticas dentro de un espacio; y se procurará que el alumno sienta estas figuras como personajes y como posibilidades expresivas. El alumno tendrá opción de escoger papeles de diferentes colores para este fin, pero es preferible que al principio estos sean grises. Estas figuras podrán moverse de diferentes maneras dentro del espacio; al alumno se le darán temas como, por ejemplo, un ritmo acelerado o rápido (es decir, que las figuras se muevan en una dirección escogida) o un ritmo lento (en el que las figuras suban o bajen, etcétera). Al mismo tiempo, se le permitirá escoger los signos más aptos para expresar estos temas.

Otra finalidad de estos ensayos consiste en que el alumno, a través de estos ejemplos (que no pretenden ser cuadros), llegue más tarde a un arte no figurativo controlado por el artista; es decir, que el alumno haya absorbido el conocimiento de todas estas posibilidades que dan los diferentes signos geométricos y pueda jugar con ellos libremente, pero que todo lo que haga sea controlado por su imaginación interna y que sepa que «nada vale en el arte que no sea reflejo o traducción de una visión interior» (que puede ser lírica o trágica, alegre o triste, o que puede representar simplemente una tensión anímica u onírica del artista mismo), la cual siempre corresponde a lo que el artista ha querido hacer y no a un mero juego de equilibrios que puedan haber surgido por una simple coincidencia y que resulte finalmente siendo un conjunto de buen gusto.

Quiero recordar aquí la frase de un gran compositor contemporáneo conocido por ser sumamente intelectual: Arnold Schönberg⁵, quien ya anciano decía a sus alumnos, en una época en que la música se había vuelto sumamente cerebral: «No escriban jamás una nota que ustedes no hayan oído antes interiormente». Lo mismo habría que decir a los futuros

⁵ Arnold Schönberg (1875-1951), compositor, teórico musical y pintor austríaco de origen judío. Desarrolló el serialismo en la música de la segunda mitad del siglo veinte. Fundó la Segunda Escuela de Viena.

artistas plásticos: «no dibujen ni esculpan ni pinten jamás algo que no hayan visto con sus ojos interiores».

Una vez que el alumno haya sentido realmente las formas geométricas como personajes y haya sentido también cada una de ellas en su propio valor (porque ninguna figura geométrica tiene el mismo aspecto físico ni psicológico que cualquier otra), sus ensayos deberán ser enfocados de modo que el alumno sienta estas diferencias para que las utilice en su justo valor, y a su manera personal.

Luego de haber logrado un trabajo satisfactorio de este tipo, se dará un paso adelante y se procederá a los ejercicios de color. Se empezará por explicar el significado del color absoluto y del color relativo en la pintura y cómo y cuándo el conocimiento de la diferencia entre ambos fue conocido por la humanidad.

Durante el primer año solo se tratará de utilizar el color absoluto, cuyo conocimiento permaneció igual a través de todos los siglos hasta la época del impresionismo.

Todos los ensayos del primer año están dedicados únicamente a la ténpera, pastel, aguatinta y carboncillo.

Es por esto que, en nuestro método, el alumno aprenderá cronológicamente los diferentes elementos fundamentales de las artes, de la misma manera como lo ha hecho la humanidad; es decir, solo después de haber aprendido el conocimiento de la perspectiva, se hablará de la pintura con colores relativos, de la pintura impresionista.

Los ensayos y ejemplos de arte no figurativo, sobre el cual ya se ha hablado anteriormente, aumentarán en complejidad y se complementarán luego con armonías de colores, correspondientes a la expresión deseada.

Al principio se le dará al alumno plena libertad de buscar los colores, pero siempre explicándole que los colores deberán corresponder a armonías determinadas y que estos no están sujetos a sugerencias de colores naturalmente realistas.

Será conveniente, en este momento, si es que el alumno no logra encontrar los colores apropiados, ampliar sus conocimientos con unas clases sobre la psicología del color.

Cada color produce una reacción diferente en el espectador y sabemos que todos los colores producen diferentes sensaciones, como tranquilidad, inercia, alteración y excitación. Es muy útil recordar al alumno lo que es el color como desintegración de la luz y darle toda una clase sobre la física de los colores (arcoíris, círculo cromático, armonías de colores juntos y distantes en el círculo, etcétera).

Impartidos estos conocimientos, los alumnos serán capaces de captar y luego corregir los errores cometidos cuando no han encontrado por intuición los colores adecuados en sus ensayos. Es decir, comprenderán que a ritmos acelerados o rápidos corresponden diferentes armonías de color que las que corresponden a un ritmo lento y pausado.

El próximo paso en los ensayos de composición libre —no figurativa— consistirá en ensayos basados únicamente en armonías de colores con temas siempre no figurativos y con ideas abstractas. Estos temas podrán ser por ejemplo: expresar a través de pintura o *collage* las cuatro estaciones; distintas regiones del país; diferentes estados de ánimo como alegría, tristeza, soledad, etcétera.

Para esto se dejará al alumno hacer uso de su propia iniciativa para escoger la técnica que querrá utilizar, pero sin dejar de ayudarlo para que lo que produzca lo haga intuitivamente y que salga de una imagen subconsciente que corresponda cabalmente a lo vivido, experimentado o visto interiormente.

Allí cabe que los profesores hablen a los alumnos de la importancia del subconsciente en la creación artística y de la necesidad de encontrar un ritmo de vida que permita colocar en el centro de su existencia dicha creación artística.

En buena cuenta, habrá que recordarle constantemente y durante todos los años (y esta es una de las labores primordiales de un buen maestro) lo que se ha dicho sobre la vocación. Habrá que explicarle también

que las clases que se han ocupado del dibujo del modelo y las del modelado —esas clases en las que han trabajado delante del modelo vivo, es decir, del arte figurativo— se complementarán en este método con estas otras clases sobre el arte no figurativo. Todo esto porque pensamos que es erróneo dividir a las artes y a los artistas en dos grupos:

- a. El artista figurativo.
- b. El artista no figurativo o abstracto.

Es indudable que el arte plástico (que, como se ha dicho al principio) jamás ha sido un arte reproductivo o un arte que ha tenido la finalidad de copiar las formas naturales, y que tiene una tercera gran revolución. La primera revolución fue la del descubrimiento de la perspectiva lineal en el arte occidental, en el Renacimiento; este conocimiento de la perspectiva consiste en la posibilidad de proyectar profundidad en una superficie plana, posibilidad desconocida anteriormente. La segunda revolución viene a ser la del «impresionismo» o la pintura a base de colores relativos y no absolutos. Y la tercera es esta gran revolución, al comienzo de nuestro siglo, que nos llevó al arte abstracto y no figurativo, y que nos abrió dos caminos paralelos para la expresión plástica. Estos dos caminos son:

- a. El que trabaja con la figura y donde el personaje, que ha vivido o que vive, es irremplazable por una forma no figurativa.
- b. El otro, donde tratándose de ideas o conceptos puros, la figura humana o natural no tiene cabida.

Hay ejemplos para ilustrar esta idea: nunca podremos representar a un santo o un héroe que ha vivido y tenido una personalidad propia sin representarlo con su figura humana y características psicológicas, de retrato real o imaginativo; por el contrario, no podemos expresar con figuras los conceptos puros como, por ejemplo, amor y oración, pues al representar una figura humana cualquiera orando sería siempre una figura en oración pero jamás inspiraría en el observador la noción de oración propia. Sucede lo mismo con el otro ejemplo, «amor»:

sería posible representar dos figuras que se abrazan, pero jamás sería posible expresar el concepto de la idea metafísica del amor.

El arte no figurativo trabaja con la imaginación pura, donde lo único que existe como modelo es la imaginación interior del artista que ya no necesita, como en los siglos pasados, expresar estas vivencias y estos conceptos con alegorías, sino que se vale de un arte que en último caso podríamos llamar «simbólico», porque se expresa a través de signos que son imágenes puras y no representan imágenes naturales.

Habrà que explicar también al alumno que este lenguaje nuevo hablará al espectador, siempre y cuando el espectador esté iniciado en el nuevo lenguaje de la obra artística, que es el lenguaje del arte no figurativo, y cuando la obra emane una fuerza mágica que produzca impacto.

Habrà que explicar también al alumno que esta fuerza mágica se presenta automáticamente cuando colabora y corresponde a lo que el artista ha querido expresar y cuando lo que ha querido expresar corresponde, a su vez, a una «sinceridad» interna que la vida busca necesariamente.

Siguiendo las clases del arte figurativo el alumno comenzará con el dibujo de una cabeza humana; en este momento, y antes de comenzar los ensayos, será imprescindible hacerle observar dos cosas fundamentales:

- a. Que dibujar una cabeza no quiere decir copiar fotográficamente una cara como si fuera una máscara, sino «recrear» una cabeza humana observando las formas del cráneo, y esto solo después de una observación analítica.
- b. Que en el dibujo lineal el modelo solo significa una sugerencia para crear un ser nuevo a través de simples líneas. El modelo servirá ahora solo como sugerencia para crear formas —formas a través de tonos claros, oscuros y medios tonos—, explicando al alumno que toda forma humana se puede reducir a formas geométricas.

Muy saludable es hacer dibujar al principio un modelo que tenga los ojos cerrados para que el alumno comprenda «que la expresión de un retrato»

no consiste en el «brillo de los ojos», sino en la justa valoración de las formas del cráneo humano.

Los primeros ensayos se harán dibujando simultáneamente en un papel el cráneo y una cabeza humana, ambos en la misma posición y con la misma luz. Así el alumno, que a través del modelado de la cabeza ya se ha familiarizado con las formas y los planos que constituyen una cabeza humana, comprenderá el porqué de estas formas y el lógico desarrollo de los diferentes planos que se basan en la construcción anatómica.

Claro está que dentro del plan de estudios de la escuela debe haber un curso de anatomía artística, dictado preferentemente por un médico o por un escultor, en el que se tratará todo lo referente a la «condición» del cuerpo humano, los huesos y músculos y los movimientos que este cuerpo es capaz de hacer y cómo reaccionan los músculos en estos casos. Durante el aprendizaje del estudio de la cabeza se podrá ampliar el conocimiento en diferentes modos de dibujo, introduciendo nuevos materiales además del carboncillo utilizado hasta ahora, por ejemplo: *bistro* (material más duro que permite trabajar durante varios días en una misma obra).

Cuando los alumnos, en la clase de arte no figurativo, hayan llegado a las primeras nociones y ensayos de color, se podrá introducir en las clases del dibujo de cabeza la «tiza-pastel» con el propósito de simplificar el dibujo en:

- a. El color de la luz.
- b. El color de la no luz.
- c. El color del contraluz.

Nos referimos a un dibujo no naturalista, para el cual el alumno escogerá solo tres colores básicos.

Es lógico que en el primer año, en el cual (como se ha dicho anteriormente) las tareas del alumno son muy recargadas por las razones anotadas, no se va a pretender una perfección externa en los dibujos de retrato. Habrá que contentarse con que el alumno, a veces en forma torpe,

sepa recrear una cabeza y haya aprendido un cierto ritmo o método que le servirá durante toda su vida para construir un dibujo de retrato.

Se le aconsejará dividir su trabajo en varias etapas:

1. Observación psicológica del modelo, analizando a qué tipo de modelo corresponde (cabeza alta, redonda, etcétera); y esto no solo de frente, sino también con observaciones de perfil (todo esto antes de comenzar la ejecución del dibujo).
2. Observación psicológica de lo que podríamos llamar las diferentes regiones de un cráneo.
 - a. La primera región, que corresponde al espacio de la parte superior del cráneo, incluyendo la frente hasta la altura de las cejas.
 - b. La segunda es la parte que corresponde al centro de la cabeza, entre las cejas y la boca (labio superior); es decir, la parte que corresponde a los pómulos (tanto de tres cuartos como en la vista frontal y la de perfil).
 - c. La tercera región, o sea, la comprendida entre la base de la nariz y el mentón.

Estas regiones podrían denominarse (como deducción de lo que hemos aprendido en la clase de frenología, en términos análogos utilizados en la grafología) como «espiritual», la primera; como «emotiva», la segunda; y como «materialista», la tercera.

Aun así raras veces se encontrarán modelos típicamente pertenecientes a una de estas tres expresiones: el conocimiento de la tipología lleva al conocimiento psicológico del retratado. Se aconsejará al alumno no comenzar a dibujar detalles como ojos, narices, bocas, etcétera, sino, estudiando mentalmente al modelo, esbozar con algunas líneas preliminares las diversas regiones para poder equilibrar la expresión de ellas a través de las proporciones. A la anotación de la región en forma horizontal, que corresponde a la visión de la cabeza vista de frente, habrá que añadir lo que se ha estudiado analizando el modelo de perfil;

y se aconsejará al alumno añadir a estas primeras líneas, que anotan las regiones vistas de frente, las que corresponden a los diferentes ángulos que se producen entre la frente, la nariz, el labio superior, el labio inferior y el mentón. El alumno descubrirá allí que también en dibujos de cabezas en tres cuartos de perfil aparecerá en el centro de su dibujo la expresión anímica del perfil del modelo.

Si el alumno procede de esta forma y construye así el dibujo de cabeza, encontrará el lugar adecuado para cada detalle del rostro humano, no habrá perdido fuerzas intuitivas y podrá poner en cada lugar encontrado los planos claros y oscuros que determinarán la forma plástica sobre la superficie, todo esto de modo espontáneo y personal, y recordando siempre lo aprendido en la época dedicada a la línea. Habrá que cuidar mucho que el alumno no «sombree» su dibujo y que utilice, al principio sobre todo, cuando trabaje con carboncillo, este material de expresión lineal en forma de «dibujo»; es decir, que no comience a «pintar», perdiendo así la sensibilidad expresiva de su línea personal.

Sobre la forma de utilizar los trazos del carboncillo, se dejará al alumno plena libertad, siempre que utilice el carboncillo como materia de dibujo.

Al comenzar a dibujar estas primeras líneas que indicaban levemente las regiones y los ángulos a través de los cuales se expresa la personalidad del modelo, se dirá al alumno que solo paulatinamente habrá que llegar a los detalles y que, al principio, habrá que reducir todo a la creación de formas cúbicas; también, que solo una vez creadas estas formas, se les dará lo que se llamará la «forma humana». Allí, el alumno llegará nuevamente a recordar lo que hemos dicho antes: que ninguna obra de arte y ninguna figura es en sí una aglomeración de detalles, sino que dentro de las formas grandes es posible producir siempre formas más pequeñas y detalladas; y que, si en el caso de una aglomeración de detalles hay el peligro de perder la unidad artística, en el caso de priorizar el orden de las formas no habrá jamás este peligro.

Aquí se deberá enseñar al alumno reproducciones de pinturas y dibujos de maestros del Renacimiento, por ejemplo: las obras de Durero,

donde, a pesar de una minuciosa observación naturalista y aparentemente fotográfica, siempre hay unidad en la forma plástica en general.

Al avanzar los estudios de la cabeza y para hacer comprender más cabalmente las diferencias que pueda haber dentro de las diferentes formas humanas y raciales, es muy aconsejable hacer ensayos de dibujos simultáneos de dos modelos en un papel y, naturalmente, escoger tipos de formas opuestas.

Al cambiar la técnica del carboncillo por un material más duro como el *bistro* (de preferencia que sea de color marrón y no negro), podrá enseñarse al alumno a utilizar este material ya no tanto como material de dibujo lineal puro, sino a utilizarlo de modo que permita crear planos.

Después de haber realizado la primera fase, o sea, la de las regiones y el ángulo de visión, se obtendrán los planos de claridades y oscuridades, y se usará el ancho de un trozo rectangular del *bistro* y ya no la punta. Este procedimiento permitirá obtener (después de haber distribuido el color marrón con la palma de la mano a lo largo de todo el dibujo) un medio tono. Dibujando ahora nuevamente con el *bistro* y aumentando los planos iluminados mediante la utilización de un borrador, el cual se maneja como si fuese otro material de dibujo al darle forma de punta, se obtendrá un dibujo con plasticidad tridimensional. Este procedimiento, dado que siempre se podrá frotar de nuevo con la palma de la mano lo ya dibujado, permite un estudio serio y prolongado y por eso puede llevar a una perfección progresiva.

El próximo ensayo de creación de formas inspiradas en una cabeza puede realizarse con colores al pastel. Con este tipo de colores y, por supuesto, siempre con la debida preparación del carboncillo, que anteriormente aconsejamos, el alumno podrá llenar los planos con los tres colores imprescindibles. Estos tres colores de ninguna manera deberán ser naturalistas, pero sí deberán obedecer a las leyes ópticas de la luz, oscuridad y contraluz.

La explicación de este procedimiento será progresiva de acuerdo a lo que haya aprendido el alumno cuando se le explicó la física de los colores correspondiente a las armonías de colores en el arte no figurativo.

Habiendo llegado el alumno a entender y asimilar el procedimiento de la «creación» de un retrato, y después de que haya experimentado lo que significa «crear formas plásticas» en una superficie plana, se procederá a explicarle lo que es la perspectiva en el arte.

Así como habrá un curso de anatomía, deberá haber un curso de perspectiva con dos finalidades: primero, habrá que hacer comprender al alumno que existe una perspectiva medible que obedece a leyes ópticas; y así como recién en la época del Renacimiento la humanidad descubrió la posibilidad de representar objetos en perspectiva, así descubrirá también el alumno esta posibilidad. Pero habrá que advertirle que la perspectiva lineal no solo se utiliza de la manera como lo hacen los ingenieros o arquitectos para representar «fotográficamente» edificios o paisajes, sino que este elemento en sí mismo fue una fuente de inspiración para los artistas de la época renacentista, pues sentían este elemento como una revolución y como algo con lo cual podrían «crear». Esto lo podemos observar en muchos artistas del comienzo del Renacimiento y del Alto Renacimiento; por ejemplo, Leonardo, Miguel Ángel, Piero della Francesca o Paolo Uccello. Y uno de los ejemplos más elocuentes son los dibujos de Piranesi, quien inventó palacios y cárceles con el único fin de llenar sus creaciones con perspectivas, mientras que la perspectiva del arquitecto o del ingeniero no necesariamente es válida para el artista plástico porque ella depende únicamente de un solo punto, en el cual habría que colocar el ojo para que esta perspectiva corresponda a las leyes ópticas y para que el cerebro asimile y transforme lo que ve a través de los ojos (que, a pesar de ser un aparato casi igual a uno fotográfico, transforma lo visto según nuestros deseos y aspiraciones, acerca o aleja; achica o agranda figura lejanas o cercanas según la importancia que tengan para nosotros).

La segunda finalidad de estas clases de perspectiva y la más práctica es la de enseñar a crear proyectos de ambientes y espacios para aplicarlos en la composición libre y las clases de integración de las artes.

Después de la perspectiva real y medible, la humanidad conoció, en la época barroca, otra perspectiva: la perspectiva irreal e inmedible; la perspectiva de ilusión; la perspectiva que podía representar o expresar lo subconsciente. En la práctica llamamos a esta perspectiva «la expresión a través del claroscuro», es decir, la aparición de los objetos ya no a través de la línea descriptiva ni de la forma constructiva, sino a través de la aparición de la luz y de las diferentes tonalidades de la gama de los grises claros hacia los oscuros. Para que el alumno pueda apreciar este efecto, se colocará un modelo en un ambiente de penumbra en el cual solo entrará un rayo de luz por una determinada parte que iluminará fuertemente a la figura, y se obligará al alumno a expresar esta aparición eliminando todo lo que es contorno o dibujo de línea. Así, procurará expresar todo a través de planos de diferentes tonalidades.

Esta técnica del claroscuro, que es la última que se aprende en el primer año de nuestro método, es seguramente la más pictórica, la que abrirá el camino hacia las dos artes que debe aprender el alumno:

- a. La pintura al óleo.
- b. El grabado en metal o la litografía (Rembrandt, Goya).

En estos ensayos habrá que dar énfasis a que el alumno sienta, como íntima vivencia, que entre un objeto y otro existe profundidad, y que, para que sienta esta profundidad en toda su fuerza, no puede haber contornos (pues el dibujo dentro de un contorno siempre expresará algo que se produce en el plano, pero no en este espacio de perspectiva).

Estos ensayos se realizarán con una plumilla muy fina y a través de líneas entrecruzadas o trazadas con plena libertad del alumno, siempre que consiga destacar los objetos uno del otro solo por la diferencia de tonalidades claras u oscuras.

Así se aprenderán también las primeras nociones del «aguafuerte» (debiendo simplemente cambiar la plumilla por el buril para luego dibujar sobre la plancha de metal) y las primeras nociones de la técnica de la «litografía» (donde solo habrá que cambiar la calidad de la tinta para dibujar sobre la piedra utilizando, en lugar de tinta «china», una tinta grasosa).

En la segunda fase de este aprendizaje el alumno dejará la plumilla y aprenderá a crear las diferentes tonalidades de grises utilizando pincel y tinta «china» diluida en agua. También esta técnica, que por una parte lo lleva hacia la pintura, le enseñará, por otra parte, lo que en el grabado es llamado «aguatinta»; es decir, el trabajo con el pincel sobre la piedra en la «litografía».

Siguiendo con las clases de composición y habiendo adquirido durante los estudios el conocimiento del dibujo de la figura, el alumno podrá dedicarse también a la composición figurativa.

Será necesario introducir unas clases sobre la integración de las artes y, especialmente, hacer comprender el papel que desempeñan en ella la pintura y la escultura. Hay que manifestar además (según nuestra idea del aprendizaje cronológico de los elementos fundamentales y secundarios de las artes a través de los siglos) que el «mural», arte integrado a una determinada arquitectura en la cual tiene su función, ha sido una de las primeras manifestaciones del hombre. A pesar de que el «vital» no ha sido la primera técnica mural conocida por el hombre, consideramos que es la más apropiada, pues exige solo dos elementos fundamentales del arte:

- a. La línea.
- b. El color absoluto.

El vitralista debe organizar su trabajo por medio de armonías de colores expresivos (colores absolutos) y de la línea que, según la técnica, será realizada en plomo o cemento. Por un lado, tenemos el vidrio coloreado y, por otro, el médium, que va a unir estos trozos de vidrio. Cuando el médium sea angosto, este tendrá que ser de plomo; pero cuando el médium tenga 3cm o más de grosor, deberá ser necesariamente de cemento armado.

Será necesario dar unas clases, a manera de introducción, sobre la importancia de la integración de las artes.

Vemos ya cómo durante el primer año hay un elaborado plan lógico entre los diferentes cursos que ha tenido el alumno. Por un lado, las primeras nociones de lo que es la «composición libre», a través de los ensayos de formas geométricas, de los cuales cada uno debe significar algo expresivo para el artista. Por otro lado, los ensayos de la figura natural envuelta en el manto, que enseñan a los alumnos que también la forma humana hay que comenzar a dibujarla en forma abstracta, iniciando con la síntesis de las líneas expresivas (a las cuales solo más tarde se añadirán los detalles y formas humanas). Al mismo tiempo, se aprenderá también en las clases de perspectiva la manera como hay que proyectar una pintura mural. Y si hemos visto, hablando de la integración de las artes, que forzosamente un mural integra una arquitectura existente (o inventada durante la época de estudios), no se podrá proyectar ningún vitral sin haber estudiado primero la arquitectura para la que se va a ejecutar.

También intervendrán en estos ensayos todas las experiencias que el alumno haya obtenido durante los estudios del modelado, en los cuales ha aprendido a formar y a hacer trabajar su imaginación. Además, sabrá unir, en el caso de que desee comenzar con composiciones figurativas, el conocimiento de mover o dejar inmóvil en el espacio las formas creadas, según los ejemplos realizados con formas geométricas.

Jamás se hará presión sobre la fantasía del alumno, obligándolo a un determinado «temario» (sea de índole nacionalista, costumbrista o religiosa). Por el contrario, se fomentará su completa libertad, aconsejándole, eso sí, buscar sus temas dentro de su propia vida, sus propios recuerdos, sus propias experiencias, expresándolas, en el caso de hacer arte figurativo, con personajes que en cierto modo representen lo que él ha experimentado, pero con cuya expresión serán elevados a un nivel más universal y comprensible para todos, sin caer en un sentimentalismo anecdótico, dándole mayor énfasis en su expresión dramática o jocosa (en el caso de que fuera necesario).

Basta recordar toda la producción de los pintores de los siglos pasados, cuando necesariamente tenían que recurrir a la alegoría para expresar sus propios sentimientos, ya que en esta época se desconocían las posibilidades del arte no figurativo. Un consejo muy importante que habrá que dar al alumno es el de rechazar temas muchas veces ya tratados, de los cuales ya hay ejemplos de una perfección tan lograda que difícilmente podrá él, en sus inicios, encontrar soluciones nuevas y válidas.

Rilke, en sus *Cartas a un joven poeta*, habla sobre estos consejos en forma tan elocuente que resulta conveniente citar textualmente los consejos que da:

Trate de expresar como un primer hombre lo que ve y experimenta, y ama y pierde. No escriba poesías de amor; sobre todo evite las formas demasiado corrientes y socorridas: son las más difíciles, pues, es necesario una fuerza grande y madura para dar algo propio donde se presentan en cantidad buenas y, en parte, brillantes tradiciones. Por eso, sálvese de los motivos generales, yendo hacia aquellos que su propia vida cotidiana le ofrece; diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que pasan y su fe en alguna forma de belleza. Diga todo eso con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de su recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígame que no es bastante poeta para suscitar sus riquezas. Para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre, indiferente. Y aún cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no le quedarían siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de recuerdos? Vuelva Usted a ella su atención. Procure hacer emerger las hundidas sensaciones de aquel vasto pasado; su personalidad se afirmará; su soledad se agrandará y convertirá en un retiro crepuscular.

Tanto como se le ha enseñado al alumno, con un sistema y ritmo de trabajo, a comenzar el dibujo y la construcción de una cabeza, así también se le ayudará para darle (sin interferir en su personalidad propia)

una noción de cómo habría que hacer para construir una obra de arte que, al final (a causa de muchos ensayos inútiles y avances prematuros), no aparezca como una obra que demuestra cansancio y donde se ve que el artista ha perdido toda la fuerza intuitiva y su espontaneidad.

En primer lugar, habrá que insistir en que el alumno fomente su imaginación y no comience con los ensayos de plasmación de la imagen antes de que esta se haya presentado en forma definida en su subconsciente; es decir, cuando ya la haya visto casi como una obra terminada. Los ensayos a base de muchos croquis debilitan la última expresión artística realizada, ya que limitan lo espontáneo del primer croquis (que se halla más cerca de la imaginación subconsciente del artista). Es cierto que no se puede pretender que un alumno llegue, al principio de sus estudios, a tal concentración interior que pueda retener esta primera visión subconsciente y logre elaborarla sin previos ensayos visibles en su interior. Esto depende también del temperamento de cada artista. Sabemos de la historia del arte que siempre han existido artistas capaces de preparar y elaborar obras silenciosamente dentro de sí y luego ejecutarlas en un plazo muy breve. Tal es el caso de Mozart, que sin apunte previo alguno era capaz de escribir sus composiciones musicales y quien un día respondió, cuando alguien se asombraba de la rapidez con que componía sus obras: «Escribir se puede rápidamente». Ejemplo opuesto sería el caso de Beethoven, de quien existen un sinnúmero de anotaciones musicales (apuntes, a veces vagamente explicados con palabras, los cuales solía unir lentamente para terminar sus obras). Hay que observar que Beethoven nunca perdió su espontaneidad al llegar la realización final de una obra; la razón es la siguiente: las pequeñas anotaciones, que a veces ni se parecían a escrituras musicales, no eran composiciones prematuramente terminadas propiamente dichas, sino que le servían solo para recordarle ciertos estados de ánimo que originaba en su subconsciente la obra proyectada.

Por eso habrá que aconsejar al alumno hacer dichas anotaciones en forma sumamente vaga, sumamente movable y (en caso de tratarse de arte figurativo) en forma muy abstracta. Más tarde elaborará mentalmente

estas anotaciones para llegar, a través de una serie de estudios, a culminar la obra en forma espontánea e intuitiva. Es recomendable conservar siempre este primer croquis, que por ser el más cercano a la inspiración original tendrá siempre mayor fuerza que todos los ensayos posteriores y que le servirá siempre para comparar y analizar lo que ejecutará más tarde.

Complementando la enseñanza del primer año hay que mencionar todavía dos especialidades que los alumnos deben llevar por lo menos un año:

- a. Artes gráficas.
- b. Grabado.

Las artes gráficas comprenden en primer lugar la escritura ornamental. El grabado consiste en las siguientes técnicas:

- a. El grabado en alto relieve (xilografía, colografía, etcétera).
- b. El grabado en bajo relieve o incisión (aguafuerte, etcétera).
- c. Y también: la litografía y todas las técnicas actuales.

Como anexo a las clases de escultura y estrechamente ligadas a ellas se dictarán también unas clases de cerámica artística (prescindiendo de la cerámica funcional: floreros, platos, etcétera) que también tendrán relación, en algunos casos, con las clases de pintura; es decir, cuando se trate de pinturas murales, en ladrillos de colores que serán cocidos en el horno.

El próximo paso que deberán dar los alumnos será, en primer lugar, profundizar los conocimientos de todo lo aprendido anteriormente, procurando lograr, año tras año, una mayor perfección de la técnica. Al mismo tiempo, tratarán de evolucionar en su expresión personal; además, aprenderán a pintar con la técnica del óleo y otras técnicas donde encontrarán un nuevo elemento fundamental: el color relativo.

Para lograr este fin y para que el alumno aprenda a pintar al óleo en forma libre, con pinceladas espontáneas y no como un autodidacta, recomendamos los siguientes ejercicios: limitar la paleta a ocho colores

que estarán situados en ella cada uno de acuerdo a un propio orden que será el siguiente: comenzando de derecha a izquierda se pondrá, en primer lugar, el blanco que, como hemos aprendido en las clases de la física de los colores, no es un color en sí. Luego se colocarán los colores básicos, de los cuales habrá siempre un par; es decir, uno frío y uno caliente.

El primer color junto al blanco será el amarillo cadmio o amarillo frío, y a su lado el ocre amarillo y la tierra de siena natural, que son los amarillos calientes. Junto a estos se situarán los rojos. El rojo caliente (tierra de pozzuoli) irá junto al amarillo caliente, y a su lado irá el rojo frío: laca de garanza. Junto a los rojos se situarán los azules, prosiguiendo con el mismo orden: primero el frío (o azul de cobalto) y después el caliente (o azul ultramar).

Una vez ubicados estos ocho colores, el alumno podrá realizar los primeros estudios, los cuales consistirán al principio en un adiestramiento del ojo. Será importante, en primer lugar, comprobar que no existe ningún color absoluto, sino que todos los colores dependen de: la luz que reciben, los efectos de contraluz que produce la luz en el ambiente y las influencias de los matices de los objetos cercanos.

Para eliminar dificultades que podrían llevar al alumno a una mera copia del objeto y del color, sin comprender el sentido del color mismo, se pondrá como modelo un bodegón formado por objetos blancos sobre una superficie y contra un fondo blanco. Así, el alumno observará primeramente que todos los objetos, fondo y superficie no solamente no son blancos, sino que será necesario estudiarlos en dos facetas:

- a. En lo referente al color.
- b. En lo referente a la tonalidad (claridad-oscuridad); esto quiere decir, su mayor o menor intensidad de gris.

Es lógico que hoy día (ya que desde la época impresionista el artista pinta sobre superficies blancas, lo que le permite valorizar los colores sobre el mismo color que los rodea) se utilicen paleta blancas (las paletas de color marrón son una reminiscencia de las épocas anteriores al impresionismo,

épocas de la técnica combinada por la preparación de la témpera y pinturas con veladuras sobre un fondo de color marrón-oscuro).

Antes de comenzar a pintar los objetos blancos del bodegón, que tendrán sus formas ocasionalmente bien escogidas (formas que representen círculos, cilindros, conos, etcétera, que el alumno identificar  más tarde con las formas humanas y vegetales), se ense ar  al alumno a preparar su paleta. Una vez preparada, esta contendrá todos los colores; es decir, todos los grises que aparecen en el bodegón.

Esta paleta debe representar para el alumno, en primer lugar, por su forma de colocación de los colores, algo parecido al teclado de un piano o a una máquina de escribir, donde, sin necesidad de detenerse para buscar las notas, encontrará el color apropiado para su mezcla. En segundo lugar, la paleta, una vez preparada, se asemejará a un órgano en el cual aparecen (como lo he explicado anteriormente) todos los colores, los cuales el artista deberá simplemente escoger para aplicarlos con el pincel sobre la tabla.

La forma de ordenar esta paleta obedecer  a una lógica, la cual nos enseña que el color de cada objeto es conformado por tres colores fundamentales: uno neutral, uno frío y uno caliente. Dicha lógica se deriva de las leyes ópticas. Por esta razón, se pintarn  tres columnas en la paleta: la del centro contendrá los colores neutrales (ni fríos ni calientes). Se situará a un lado la columna de colores fríos y al otro una de colores calientes, esto de forma tal que horizontalmente se produzcan las diferencias color sticas (los valores del color): calientes, neutrales y fríos. Por otro lado, se procurará obtener diferentes tonalidades en forma vertical; es decir, la graduación de la oscuridad hacia la claridad. Lógicamente, será necesario mezclar los colores neutrales con un color frío y un color caliente (en nuestro caso, el color frío será el azul cobalto y el caliente la tierra roja). Luego se añadirá el blanco, por tratarse de objetos blancos. El alumno deberá darse cuenta de que al mezclarse el azul con el rojo se obtendrá un violeta, dado que todos los colores consecutivos en el espectro solar, al mezclarse, producen un nuevo color. Recordar  también, de lo aprendido en las clases de la física de los colores,

que los únicos colores que al mezclarse no producen un nuevo color son los complementarios. Para transformar el violeta en un gris neutral habrá que añadir ocre amarillo. Obtenido este gris neutral, en la parte superior de la paleta se aumentará paulatinamente más blanco, logrando así, una columna vertical de grises que van de lo oscuro hacia lo claro.

Experimentará el artista allí un fenómeno curioso que es el siguiente: cuanto más blanco se añada a un color, más frío será su aspecto, y por esto, añadiremos a los grises más claros, paulatinamente, un poco de ocre amarillo. A la izquierda de esta columna central situaremos la columna de los colores calientes. Si para obtener el color neutral hemos mezclado uno frío con uno caliente, para obtener ahora un color caliente mezclaremos dos colores calientes. En lugar del azul cobalto, añadiremos a la tierra roja nuestro azul caliente, que es el ultramar. Se procederá añadiendo el blanco a estas dos columnas, de la misma forma como se hizo con la primera, y se mezclará el violeta obtenido con un amarillo caliente. Dado que los colores calientes son normalmente más oscuros a la luz del día, añadiremos el ocre oro o la tierra de siena natural en lugar del ocre amarillo.

Procediendo de igual forma como en la primera columna, de lo más oscuro a lo más claro (sin dejar entre la primera y segunda columna la influencia del espacio blanco de la paleta), se conseguirá así valorizar los diferentes valores y tonalidades.

A la derecha se formará la columna de los colores fríos, que está integrada por el azul cobalto mezclado con la laca de garanza y su respectivo blanco; el resultado será un violeta más encendido que en las mezclas anteriores y tendremos, tratándose de una columna de colores fríos, que bajar dicho violeta con el amarillo frío (o amarillo cadmio). Obtenido este gris frío, se procederá a construir esta columna de las tonalidades oscuras hasta llegar a las claras teniendo en cuenta que los objetos, al ser iluminados por la luz natural, tendrán un color frío y, por consiguiente, la columna de los colores fríos será la más clara.

Los tonos de esta columna se unirán con los de la central por medio de la pincelada. Se deberá utilizar un pincel diferente para cada color.

Si la paleta ha sido realmente bien preparada, el artista encontrará en ella todos los grises que aparecen en el bodegón.

Se tratará ahora el procedimiento lógico del aprendizaje de la pintura al óleo. Estos conocimientos deben ser aplicados de manera tal que el alumno aprenda desde el primer día a no copiar objetos, sino a simplemente utilizarlos como sugerencia para crear formas y volúmenes por medio de pinceladas de color.

Muy importante es recordar lo erróneo que es mezclar los colores hasta producir una masa opaca como la que se utiliza para pintar paredes, ya que desaparecerá toda vibración y belleza en el color. Por el contrario, las pinceladas deberán ser dadas de tal manera que permitan entrever los distintos colores que darán vitalidad a la pintura.

Al proseguir con los estudios el alumno comprobará por sí mismo que el aspecto colorístico varía según el tipo de pincelada. Un color colocado en forma horizontal por el pincel no va a tener el mismo aspecto que el mismo color colocado en forma vertical o diagonal.

Para que el alumno no se acostumbre a copiar y pintar bodegones, sino que logre habituarse a la idea de que estos primeros ensayos no son otra cosa que un entrenamiento de la observación de colores, deberá concentrarse en pintar, al principio, únicamente manchas de colores que tengan como centro de partida algún punto definido en el bodegón y que permitan apreciar mejor la diferencia de los colores. Así podrá distinguir la diferencia de los colores y sus tonalidades. Analizará cuidadosamente el bodegón para darse cuenta de cuál es el color más caliente, cuál es el más frío, cuál es el más oscuro y cuál el más claro. La pincelada deberá ser adecuada para reflejar el volumen del objeto. Debido a que se eliminará la opción de pintar al principio todo el objeto, el alumno deberá colocar junto a la primera mancha el color adyacente al tercero, cuarto y quinto, etcétera. Es probable que con frecuencia haya que corregir los colores para afinarlos dentro de su tonalidad y su valor de frío o caliente.

Todo esto requiere de una gran concentración intelectual y se advertirá al alumno que no se le exige transformar el bodegón en una reproducción

natural de forma y perspectiva, sino simplemente en manchas de color valorizado en su tono.

La sorpresa que el alumno tendrá al final de un estudio serio y bastante prolongado estará en que, a pesar de que él solo se concentró en encontrar el verdadero color a través de manchas con pinceladas adecuadas, al final habrá logrado también el bodegón.

El segundo ensayo de la pintura al óleo consistirá en observar en una planta blanca (de preferencia una rosa grande) todas esas formas geométricas observadas en el bodegón.

Para eliminar las dificultades que se puedan presentar durante este estudio (ya mucho más difícil debido al cambio de modelo), eliminaremos el fondo blanco y con esto la búsqueda de la profundidad y la perspectiva, pintando la flor blanca sobre un fondo negro plano.

Una vez dibujada la flor suavemente con carboncillo, se llenará el fondo con tinta china negra. Podrá así el alumno concentrar toda su atención en los diferentes matices de los colores y, a veces, transparencias de los pétalos. Este nuevo estudio lo obligará a tener presente, durante el curso del trabajo, la forma original de la flor antes de empezar a marchitarse.

El tercer ensayo en nuestra enseñanza progresiva de la pintura al óleo será: pintar un modelo vestido de gris, sentado sobre un objeto gris y contra un fondo del mismo color. Este modelo deberá ser colocado de espaldas a los alumnos para que el único objeto que tenga colorido fuera de los grises sea el pelo. Dado que todos estos grises tendrán otro valor colorístico, el estudio será parecido al del bodegón de objetos blancos, con la única diferencia de que esta vez las tres columnas en la paleta tendrán una tonalidad más oscura, pues habrá que añadir los tres colores básicos del pelo, es decir, el color natural, el color frío y el color caliente.

Después de haber obtenido los resultados deseados con estos ejercicios preliminares de la pintura, se procederá añadiendo, en primer lugar, colores fuertes.

El próximo ensayo consistirá en pintar una flor de pétalos grandes que permita el estudio del volumen (por ejemplo, gladiolos o girasoles) sobre un fondo gris.

El procedimiento de nuestra preparación de la paleta será siempre el mismo, con la diferencia de que a las columnas de los colores neutros, fríos y calientes se añadirá el color básico de la flor (rojo, amarillo, etcétera) y se producirán columnas de dichos colores fríos, neutros y calientes.

En estos ensayos, más que en los anteriores, se podrá apreciar el cambio que sufrirá el gris del fondo, según la calidad del color que esté en primer plano. Se producirá siempre el color complementario al color del objeto en el gris del fondo, y también la tonalidad variará en su claridad u oscuridad respectiva.

Los alumnos que hayan sabido cumplir con estos ensayos podrán dar un paso adelante y hacer un nuevo ensayo de una figura del natural, vestida de uno o dos colores, sobre un fondo de un color bien determinado. Este estudio será de tamaño pequeño, sin entrar en detalles, sino únicamente manchando el tablero con estos colores. Estudiará sus valores tanto en lo que se refiere al color como a la tonalidad. Siempre será útil colocar al modelo entre dos luces diferentes (una fría y una menos fría o caliente), con lo que el color neutral se producirá en el centro de la figura, en la parte más pronunciada del volumen.

Los ensayos pueden intentarse, por un lado, con estudios de cabezas al tamaño natural, siempre con fondos de color fuerte; luego con ramos de flores de diferentes colores sobre fondos grises o de color; o con bodegones de legumbres y frutas. Habrá que poner mucha atención a que las dificultades que se presenten puedan ser superadas por los conocimientos y posibilidades del alumno, sin exigirle jamás una perfección que aún no está capacitado para lograr, pero que sí se le podrá exigir posteriormente. No existe nada más erróneo que exigir la perfección de un determinado trabajo; por el contrario, el alumno deberá dar un trabajo por terminado cuando el profesor encuentre que ha desarrollado el máximo potencial correspondiente a su preparación.

Si en el segundo año los ensayos de la pintura al óleo se concentran en lo que podríamos llamar la «enseñanza de los impresionistas», esto no quiere decir que en lo sucesivo los alumnos no puedan intentar todas las tendencias que se han producido más tarde; en realidad, consideramos pintar de tal manera únicamente como base fundamental para el conocimiento de todas las posibilidades de los colores relativos.

En general, los estudios en los años sucesivos darán plena libertad al alumno para buscar su propia técnica, su propia tendencia. Y se le enseñará únicamente que en el arte figurativo su trabajo debe llevar a la expresión íntima del modelo y, además, a su propio temperamento. El escritor Charles Baudelaire⁶ sostenía que era tarea del artista «Crear una imagen sugestiva que contiene tanto lo objetivo como lo subjetivo; el mundo externo como el mundo interno del artista»; el artista Eugène Delacroix⁷, por su parte, creía que el artista debe «Hablar a todas las almas que puedan comprender la vuestra».

De igual manera como se ha procedido con los ensayos del modelado (en el primer año), se pedirá a los alumnos abstracciones de estas figuras, acostumbándolos a realizarlas realmente a través de su arte: la transposición de lo figurativo a lo simbólico, a la síntesis, a la metáfora.

Si en el primer año, en la composición libre, se realizaron los primeros intentos de «mural» (a través de ensayos de vitrales), ahora, desde el segundo y el tercer año, comenzarán los ensayos de «murales» a base de mosaicos de piedra. La nobleza del material y la dureza del mismo influirán mucho en la apreciación de superficies. Pero no solamente se podrá utilizar en el mosaico materiales nobles; por el contrario, habrá que hacer saber al alumno que cualquier material puede convertirse en un «cuerpo perfecto» si se lo eleva a «obra de arte».

⁶ Charles Baudelaire (1821-1867), poeta, escritor, crítico literario y traductor francés. Exponente clave del simbolismo y gran renovador del género lírico.

⁷ Eugène Delacroix (1798-1863), pintor francés del romanticismo, precursor del impresionismo.

Así como no hay pobreza ni lugar pobre en la vida cotidiana, no hay tampoco material pobre que un verdadero artista no pueda convertir en este «cuerpo perfecto» del cual hablamos.

Lo mismo tratándose de la pintura mural, cuyas técnicas se enseñarán paulatinamente: el fresco, el fresco seco; es decir, pintura sobre una pared ya terminada con varias técnicas de la témpera, que podrán ser: témpera al huevo, a la caseína o a la cera.

Lo más importante en todos los ensayos será adquirir el conocimiento necesario para saber distinguir entre un cuadro de caballete y el mural, que de todas maneras deberá ser un arte integrado. Es por eso que, al principio, no solo se realizarán ensayos en las clases de perspectiva (cuyo propósito será el de aprender a proyectar murales), sino que también se estudiar  la influencia de la luz en las superficies de los materiales dentro de diferentes volúmenes. Esto último se hará con la cooperación de la Facultad de Arquitectura. En lo que se refiere al cuadro de caballete, se ense naran todas las posibilidades de superficies, dejando al mismo tiempo plena libertad de inventar técnicas propias.  nicamente se aconsejará al alumno para que la técnica obtenida sea durable y para que ella corresponda a su temperamento, dado que puede darse el caso de que el artista, por falta de preparación espiritual, copie técnicas que est n de moda pero que no corresponden a su propio temperamento. De lo expuesto hasta aquí se deduce la obligación que tendrá el alumno de ensayar todas las técnicas y todas las tendencias factibles para su temperamento, para que él, durante los últimos años de perfeccionamiento, pueda elegir lo que realmente será su propia expresión artística. Así, todos los que quizá en el futuro se dediquen al arte no figurativo tendrán necesariamente que haber pasado por los ensayos del arte figurativo, el cual podrán luego dejar, sin ser artistas frustrados que se dediquen solo a un arte por no saber expresarse con otro. También se dará el caso de que los que han estudiado las técnicas de murales se dediquen únicamente al cuadro de caballete o, quizás,

solo al grabado; pero, de todas maneras, la visión obtenida de lo que es el «arte» en sí será mayor y su entendimiento de las artes (aunque tal vez no las practiquen) les será más fácil.

Además, durante el primer año, habrá un curso puramente formativo sobre la educación artística⁸.

⁸ Ver artículo siguiente.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA

¿Por qué tenemos hoy día que aprender educación artística? En otros siglos no hubiera sido necesario; es más, nunca ha sido necesario, ni para los jóvenes artistas ni para la gente en general, simplemente porque la gente antes vivía con el arte.

Hoy día parece que nuestros sentidos han evolucionado en forma distinta; parece que nuestro olfato es más agudo, y que la sensibilidad está en nuestro oído. Imagínese que se han transportado, de un momento a otro, a una ciudad medieval, una ciudad donde no hay agua ni desagüe, donde las bestias pasan por las calles, donde la gente vive en ambientes en los que no hay vidrio, donde no hay ventanas, donde tiene que vivir durante el invierno totalmente encerrada, gente que no se desviste, gente que no se baña. ¿Pueden imaginarse el hedor de una ciudad medieval? Creo que nosotros no podríamos resistir a eso. No obstante, esa gente estaba rodeada de obras de arte; no existían más que obras de arte. Si pensamos el caso opuesto de un hombre del medioevo colocado hoy en una fábrica, en pleno trabajo, creo que se moriría debido al ruido. Un hombre de estos, puesto, de un momento a otro, en plena calle con todos estos avisos luminosos, se volvería loco. Parece, entonces, que algo ha cambiado.

En la actualidad, cuando una pareja de recién casados está buscando una casa, lo primero que pregunta es: ¿en esta casa los aparatos higiénicos funcionan bien? No les importa si las paredes tienen colores feos.

Es esta la razón por la que creo que tenemos que ocuparnos nuevamente de educación artística o, mejor dicho, de la reeducación artística. Yo creo que la mayor parte de la gente (no quiero generalizar, porque estoy seguro de que hay muchísima gente a la que le gusta el arte y que vive con el arte), la mayor parte del hombre común, vive con los ojos cerrados. ¡Y hasta los niños! Esto lo he podido comprobar cuando un año dicté clases experimentales en un colegio de primaria. Uno de las tareas que dí a los niños era que me dibujen la entrada de su casa. El 95% de los niños no conocía la puerta de su casa, porque viven con los ojos cerrados. Entonces ¿qué cosa había que hacer?

Pues hacer un curso de reeducación artística, un curso que tendría que ser, en primer lugar, para los futuros maestros, para los alumnos de la Facultad de Educación de la Católica. Y pensé: hay que abrirles el ojo interior, hay que decirles que al lado de su vida cotidiana hay otro mundo. Al lado del mundo en el que vivimos todos los días hay un mundo mudo, el mundo del arte, y hay que darles la posibilidad de entrar a este mundo. Entonces una de las conferencias es justamente esta, la introducción al mundo del arte y la meditación sobre cómo entrar en este mundo. Al mundo del arte no se puede entrar simplemente leyendo libros, no se puede entrar por razones filosóficas, sino que hay que entrar humildemente, sin prejuicios, diciéndoles a los alumnos que todo este curso tiene una finalidad primordial: que al final del curso sean capaces de gozar de todas las artes. Este curso sería para que la gente no entre a una exposición de pintura comprobando con el catálogo en la mano si los cuadros están bien colocados, para que no vayan de pared en pared diciendo: «paisaje, paisaje, retrato, retrato»; o, si hay exposiciones donde los cuadros no tienen nombre, para que no se ofenda la gente porque no pueden comprobar nada, sino que entren humildemente a hacer lo que Schopenhauer, el gran filósofo alemán, aconseja: «hay que presentarse ante la obra de arte como ante un soberano, hay que esperar a que ella hable primero; sin prejuicios, sin anteojos prefabricados, porque al fin de cuentas quien pierde siempre es el que no sabe gozar de ella».

Entonces, una vez que el alumno o la persona sepan entrar en este mundo, van a ver quién puebla este mundo. Comprobará que quienes lo

pueblan son las obras de arte. ¿Y qué cosa son las obras de arte? Las obras de arte no son objetos muertos, las obras de arte son seres creados. Es muy fácil decir esto, es muy fácil decir: es verdad, pero la mayor parte de la gente que yo conozco cree que el arte plástico es un arte resolutivo, que es un arte que representa algo que se ve en la naturaleza. Eso es totalmente falso. El arte plástico es tan arte creado como la música, como la poesía. Por lo tanto, hay que decirle a los jóvenes que no se imaginen que la obra de arte es copia de la naturaleza, sino que el artista la ha creado, y hay tanta verdad en esto que vemos que la humanidad, imaginada como un gran individuo viviente, siempre ha necesitado el arte plástico para expresarse, desde las cuevas de Altamira hasta nuestros días. La humanidad siempre ha buscado nuevos caminos si un camino le es vedado. Les voy a dar solamente dos ejemplos. Con la venida de la arquitectura gótica desaparecen las paredes; es una arquitectura revolucionaria, sin paredes. Los pintores de esa época, que estaban acostumbrados a pintar la Biblia sobre los grandes muros, de un momento a otro se encontraban sin esa posibilidad de expresarse, y es en ese periodo que nace el vitral. No es la técnica que simplemente se ha inventado porque sí, sino que se ha inventado por necesidad.

Otro ejemplo: en la Alemania reformada, en la Alemania luterana, estaba prohibido decorar las iglesias; las iglesias protestantes estaban totalmente sin decoración. Entonces, en esta época, toda la fuerza creadora del pueblo alemán se volcó sobre la música y es la época de los grandes genios musicales, de Bach, de Handel y de otros; mientras que los países católicos como España, como Italia, seguían la tradición de la pintura, de la cultura. Sí, hay grandes músicos, pero ninguno es de la grandeza de Bach. Son dos ejemplos, solamente, de la fuerza creadora del ser humano, de la humanidad misma, que siempre necesitó el arte y siempre lo va a necesitar para expresarse.

Ahora bien: si las obras de arte son seres creados, el próximo paso va a ser preguntarnos: ¿quiénes crean estas obras de arte? Llamamos a estos seres artistas, pero, ¿quién es un artista? Vamos a decir que el artista es un hombre dotado, especialmente dotado. Sí, puede ser. Pero el artista es más,

el artista es una especie de creador. ¿Por qué? Porque el artista crea algo que nunca ha existido. El científico, el descubridor, tan grande como sea, va a descubrir algo que siempre ha existido, pero que ha sido desconocido hasta ahora. Tomemos a Einstein: él no crea el átomo, el átomo siempre ha existido; él lo descubre. Tomemos a Colón: América siempre ha existido, él la descubre. Pero si escuchamos unas notas de Bach o de Beethoven, aparecen por primera vez en el mundo, de la nada. Tomemos un croquis de Miguel Ángel o de Rafael: son cosas creadas de la nada. Entonces el artista tiene otra posición, es una especie de creador o, como dice Platón, es un instrumento en las manos de los dioses, que siguen creando a través de los artistas siempre cosas nuevas.

Ahora, este artista, ¿cómo podríamos definirlo? Podemos definirlo en varios sentidos. Podemos verlo frente a Dios o los dioses, podemos ver que él no va a ser el creador decidido, sino que él solo va a ejecutar el mensaje que le viene. Entonces tenemos la posición humilde del artista que, no solamente en la época del anonimato, sino también hoy, es anónimo en el momento de la creación. Porque él sabe que no es él quien crea, sino que él ejecuta algo que debe decir, algo que debe transmitir a los demás. Y también vamos a analizar a este artista frente al mundo; en este caso, recuerdo una linda obra de Friedrich Schiller¹ que se llama *La distribución del mundo* (*Die Teilung der Erde*, 1795), en la que el poeta describe a Zeus, que ha terminado la creación del mundo, y llama a toda la gente para que lo distribuyan. Entonces, todos vienen corriendo, el campesino, el banquero, y cada uno toma lo suyo. Cuando todo se ha distribuido, recién viene corriendo un hombre y dice, «¿dónde está mi parte?». Y todos le contestan «ya no hay nada». En ese momento, se vuelve donde Zeus y dice: «¡Cómo es posible que yo, el poeta, solo porque me demoré en el Olimpo cantando la belleza de tu creación, ya no voy a encontrar sitio en la tierra!». Entonces, es esta la posición del artista, del verdadero artista, aquel que es artista por vocación y no por profesión, este va ser su sitio; no va a ser una persona que esté en las nubes, pero tampoco que

¹ Friedrich Schiller (1759-1805), poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemán.

esté en la tierra, sino que va a tener esta posición que yo llamo la tercera posición, que a veces le es muy difícil de comprender a la gente.

Ahora: esta posición dentro del mundo es también la posición frente a la época en que vive y el ambiente en que vive el artista. Ningún artista va a poder prescindir del ambiente en que ha nacido, en que trabaja, etcétera, pero hay siempre épocas propicias para el arte y épocas difíciles para el arte. Las épocas difíciles para el arte son siempre las épocas de dictadura, porque entonces, cuando no hay libertad de expresión, no puede haber arte, y siempre las épocas sin libertad han sido épocas de grandes dificultades para el verdadero artista.

Pero no solo eso, sino que el sitio del artista dentro de su época, dentro de su ambiente, ha ido cambiando durante siglos. Si pensamos en lo que era el artista primitivo de la época de las cuevas de Altamira, por ejemplo, unos 50 000 años antes, quizá haya sido el mejor sitio que ha tenido el artista jamás, porque él era el hechicero, el sacerdote y el artista, y tenía algo de su tribu, y expresaba todos los anhelos de toda la comunidad. Entonces él no era un ser inútil, sino que él era el portavoz de todos. Esto siguió durante muchos siglos también: en la época de los egipcios, de los babilónicos, de los griegos, de los romanos, siempre el artista ha expresado un sentido común hasta la Edad Media, cuando él era el gran misionero de la nueva religión. Esto siguió hasta la gran ruptura que conocemos todos, que vino con el Renacimiento.

Es así que nace este nuevo tipo de artista, el individuo. Y si antes el artista estaba como dentro de un gran círculo, rodeado de su comunidad, ya habrá más comunidades, habrá más arte, habrá artes nacionales. Ya en nuestra época podemos hablar de un arte alemán, de un arte italiano, de un arte francés, etcétera; y no solo eso, en el Renacimiento, en la Italia misma, tenemos rivalidades entre las ciudades. Tenemos un arte de Perusa, un arte de Florencia, un arte de Roma, etcétera. Y dentro de las ciudades tenemos los talleres: un taller de Verrocchio, un taller de Rafael, un taller de Miguel Ángel, etcétera. Más tarde, ya tenemos solo al individuo —sobre todo después de la época del siglo diecinueve sin arte—, el artista está aislado, ya que ha nacido algo nuevo: en lugar de la comunidad ha nacido la masa,

en lugar de la comunidad que rodea al artista ha nacido el monstruo que se llama público, un monstruo anónimo que no tiene opinión propia y que está frente al artista aislado. Esto hay que comprenderlo para comprender la dificultad que hay hoy, para entender nuevamente lo que es arte.

Hay una cosa también que quisiera recalcar bien. Una obra de arte no se puede comprender y no está hecha para comprenderla, sino para gustarla. Lo único que se puede entender es el lenguaje del artista; entonces, sí se va a hablar también a los alumnos del lenguaje del artista, de las técnicas, etcétera. Sobre el tema de no comprender una obra de arte, quiero contarles una linda anécdota del famoso pintor Henri Matisse²: cuando un día se acercó un amigo y le dijo: «¡Maestro quisiera comprender sus cuadros, pero no logro comprenderlos!», Matisse le contestó: «¡No hay que comprenderlos, hay que gustarlos!». Le replica el amigo: «¡No, esto no puede ser, hay que comprender!». Entonces Matisse se acercó a una mesa, sacó una rosa de un florero y le dijo al señor: «¿Le gusta esta rosa?». «¡Sí, mucho!», respondió el amigo. Entonces Matisse le contestó: «¿La comprende?».

Y con esto voy a terminar: les pido que, si en algo han servido estas palabras, ustedes se acerquen con benevolencia a las obras del artista, porque la obra de arte siempre va a vivir y va a desarrollarse. Es lógico que en un arte contemporáneo siempre va a ser difícil no comprender, sino entender el nuevo lenguaje. Yo mismo confieso que cuando regreso cansado a mi casa, no pongo un disco de música contemporánea, sino de una música de Mozart, porque la conozco de memoria. Y así como a los niños les gusta más oír los viejos cuentos cuando los saben —ahora viene el lobo, ahora viene la abuela y se la va a comer o no se la va a comer—, lo mismo pasa con nosotros: es más fácil gustar de algo que conocemos de memoria que colaborar con algo que es nuevo.

² Henri Matisse (1869-1954), pintor, grabador, dibujante y escultor francés.

ARTE, EDUCACIÓN Y SOCIEDAD¹

Refiriéndome al artículo «Arte, diseño e industria» de Fernando de Szyszlo, publicado recientemente en *El Dominical*², creo que la exposición que hace, y con la que me identifico plenamente, puede ser ampliada, ya que cada vez es más perentoria la agilización de los procesos de la educación y la búsqueda de metas que permitan el desarrollo de una sociedad de marcos más amplios y con un sentido humano más claro.

La redefinición de hombre que trata de hacer hoy el hombre lo ha llevado a comprender que solo en la base de su sistema podrá encontrar esa sociedad futura que anhela, en la medida en que trabaje con lógicas más amplias y raciocinios más desarrollados al servicio de la nueva sociedad.

En el enjuiciamiento de la educación para el arte plástico que Fernando de Szyszlo hace, aporta ideas fundamentales a la discusión y plantea con lógica claridad una alternativa frente a los costos de formación de un artista y la racionalización de los gastos que para ello se haga. Asimismo, propone elementos de superación para un problema de economía humana dentro de la formación del educando. Pero así como hay un aporte económico en cuanto al planteamiento del problema, es también fundamental la existencia de una filosofía de fondo para el mismo.

¹ Lima, 17 de setiembre de 1972.

² Ver capítulo siguiente.

El valor educacional de las artes plásticas dentro de ese proceso de descubrimiento del hombre es fundamental. Las artes plásticas son descubridoras de la realidad a través de la expresión sensible, y captadoras, por lo tanto, de una psicología, una sociología y una filosofía de nuestro medio. Es procesadora, asimismo de los diferentes datos de la realidad, para darle nuevos ángulos, nuevas ordenaciones, nuevos sistemas que permitan mejorar el marco social del desarrollo del hombre. Esta actitud nos obliga a dar un nuevo enfoque a la formación de los artistas del futuro o en vías de realizarse, lo cual significa un planteamiento de los centros formativos.

Si las academias tenían la vieja idea, renacentista y romántica, del artista como una individualidad dedicada exclusivamente a su éxito personal y a su propio triunfo —conllevando con esto a una incomunicación con la sociedad—, hicieron de la soledad —tan importante para la verdadera creación— un encierro en base a esa idea, una torre de marfil que en el futuro solo llevará a la inutilidad y al vacío.

En la sociedad moderna, el papel del artista como relacionador de carismas de la época solo se vuelve útil a la sociedad en la medida en que hace de su trabajo un puente, un *axis mundi* entre los hombres, llevándose a la búsqueda de sistemas más amplios y más humanos. El arte tiende así a convertirse en la conciencia individual encarnada en el medio social, con un papel de integrador de los hombres.

Esta integración, a la cual aspiraban artistas y arquitectos a comienzos del siglo bajo la guía del arquitecto Gropius del Bauhaus de Weimar, no ha significado ni debe significar de ninguna manera una dependencia frente a corrientes políticas, sino que, dentro de un pensamiento de trabajo en equipo, mantiene la integridad personal en el proceso creador de cada uno.

Creo que a través de esta integración de las artes, el artista será capaz de identificarse nuevamente con su época y la sociedad en la que vive y a la que se debe.

Hombres educados con este enfoque indudablemente encontrarán en la sociedad en la que van a vivir una amplia acogida y un inmenso

campo profesional para realizarse a través de sus fuerzas creadoras en tanto están capacitados para un nuevo acercamiento entre arquitectos y artistas plásticos, el mismo que es inexistente desde hace mucho tiempo por falta de artistas preparados para el diálogo fructífero e inspirador en el que ambas partes aportan ideas y conocimientos para lograr una obra global al servicio de la comunidad.

Es así como vemos en otras disciplinas que ha cambiado la actitud; por ejemplo, en el caso del científico y del arquitecto, en el cual los grandes espíritus han llegado a un cierto anonimato en su rol de servidores de las nuevas ideas. Basta citar el cambio del arquitecto individualista, creador de palacios y chalés, a los grandes planificadores de obras de interés comunitario; o el cambio del rol del científico, que antiguamente hacía la investigación en gabinetes individuales o en la soledad de su situación. Hoy las grandes conquistas son de índole colectiva e implican un aparente olvido de la persona en aras de una capacidad de coordinación.

Ejemplo claro de esto es la música moderna y la lucha por la conquista del espacio, en la cual los astronautas no son los grandes personajes del proceso sino tan solo la cara visible de un inmenso conjunto de hombres, técnicas, conceptos, capaces de crear entre ellos esa única aventura que es la conquista del espacio.

Hoy el hombre, dentro de su equipo social, se expresa no con una idea de afirmación personal, sino desde un punto de vista de la función en su medio. Es de esa manera como se desarrolla la investigación y el trabajo de los grandes cerebros de nuestra época: las computadoras son hechas por personas que tienen un sentido de su función claramente establecida.

Este nuevo modo de concebir el mundo implica ampliar el horizonte del artista en su proceso educativo con conocimientos de materias que, a primera vista, parecen no formar parte del aprendizaje artístico, tal como es el caso, de un lado, de los problemas sociológicos y tecnológicos —lo que incluye el arte industrial—; y, del otro lado, de lo estético e histórico, para ubicar esta formación dentro del momento de cambios que vivimos y como preparación de los jóvenes para un futuro inmediato.

ENTREVISTA A ADOLFO C. WINTERNITZ (EXTRACTO)¹

I. EMIGRACIÓN A ITALIA

¿El ambiente de Viena nunca te ha gustado?

¿El de Viena? No, jamás. En primer lugar, nunca me gustó el ambiente de Viena, todas las habladurías de los cafés, la afición a la vida en los cafés, esas querellas entre el Künstlerhaus y la Secesión². Además, los vieneses no me agradan.

¿Como estudiante se estaba de alguna manera involucrado?

Como estudiante siempre lo pasé mal. Tampoco fui un estudiante demasiado brillante, sobre todo porque no era capaz de trabajar en grupo. Tengo que estar solo. Yo he soportado durante ocho años la educación académica.

Pero lo que quiero preguntarte es: ¿se participaba en esta querella entre la Secesión y el Künstlerhaus?

¡Ah ya!, no. En aquella época yo era demasiado joven. Pienso que fui el más joven de todos. No he tomado parte en estas querellas.

¹ Entrevista realizada por Michael Perko (su nieto) en 1993.

² Los artistas de la Secesión Vienesa (fundada en 1897) se opusieron al conservadurismo que prevalecía dentro del Künstlerhaus (Asociación de Artistas Plásticos Austríacos, fundada en 1868), con su tradicional orientación hacia el historicismo.

¿Te parecía Austria un país estrecho de miras?

Sí; pequeño y estrecho de miras, como todavía lo es ahora. Me acuerdo cómo, en el año 1961, conseguí por pura coincidencia el encargo para la iglesia de Schruns, y el arquitecto, muy entusiasmado, me dijo: «¡Cómo me gustaría trabajar con usted! Yo hago ni sé cuántas iglesias en Feldkirch. Pero créame, eso no me está permitido. Tengo que abrir un concurso, pero no uno abierto, ni siquiera un concurso para austriacos, sino un concurso para pintores de Feldkirch».

¿Y el ambiente en Florencia? ¿Cómo era?

Eso era algo totalmente distinto. Cada vez que se pasaba la frontera uno se sentía libre. El aire de Italia era distinto. Allí tuve que crearme mi propio entorno, conocer gente. Solo que toda mi vida he vivido muy retraído. Lo mismo que ahora en Lima. Me asombra que tanta gente sepa de mí, porque nunca he tolerado lo que Sterrer llamaba el «amiguismo».

¿Y él te aconsejó ir a Italia?

Sí, eso fue en el año 1929. En aquella época se miraba hacia Italia como hacia el paraíso; entonces el fascismo era reciente, había orden, había trabajo. Sterrer³ me escribió respondiéndose a la pregunta: ¿a dónde podía yo ir? Me dijo: «Austria actualmente es miserable, pobre y nada de nada; en Alemania hay desorden (era la República de Weimar), en Francia todo está cuadrículado». Lo nuevo, en ese momento, era Italia. Por eso me fui allí. Inicialmente, allá se sentía un aire nuevo. Sí, entonces llegué a Florencia. En Italia nunca he tenido la intención de hacer carrera, solo quería estudiar, trabajar. Y yo no tenía ni idea de que en Italia se entendía como trabajo cualquier otra cosa que pintar. Recuerdo que cuando me presenté por primera vez en la municipalidad para obtener un permiso de residencia me preguntaron: «¿Qué quiere hacer en Italia?»; yo respondí: «*lavorare*», o sea trabajar. «Eso usted no lo puede hacer, porque no tiene permiso de trabajo», me dijeron.

³ Ver «Memorias», nota 3.

Entonces recién me di cuenta de que *lavorare* para mí significaba *dipingere*, o sea pintar.

¿Cómo pudo acostumbrarse Hannah, tu esposa, a las circunstancias de allá?

Lo comprendió muy bien. Al principio le fue difícil, porque estaba sola desde la mañana hasta la noche: yo iba a las siete de la mañana a mi estudio y volvía a las siete de la noche a casa. Desde ese momento yo me dedicaba totalmente a ella. Tocábamos música de cámara, hicimos paseos a Fiesole, comíamos en Fiesole, dábamos vueltas en coche, era muy bonito. Y más tarde tuvimos un pequeño círculo de amigos con los que formamos un cuarteto o quinteto.

A mí nunca me faltó nada. A ella nunca le faltó nada que necesitara, pero nunca compramos nada innecesario. Ella estaba de acuerdo, éramos de la misma opinión. Lo único por lo que no estábamos de acuerdo, podía ser... no compramos muebles. Cuando nos casamos, dijimos: «Todo eso está bien, pero nada de muebles, quiero vivir solamente en casa amoblada, para ser libre». Como tenía dinero, podía alquilar una vivienda amoblada bonita, y después de dos días, habiendo cambiado un poco la distribución y colgado mis cuadros, el apartamento quedaba maravilloso y estaba como si nosotros lo hubiéramos amoblado.

¿No estaba ella acostumbrada a una vida más acomodada?

No, por cierto, al contrario. Nosotros éramos mucho más acomodados que los Pollak. Yo sé que cuando mi padre murió y el testamento se abrió y la herencia llegó, me preguntó el albacea cuánto necesitaría al mes. Entonces le nombré una suma. «¿Qué? ¿Con eso le basta?». El resto lo guardaba.

¿Hasta cuándo alcanzó esta herencia de tu padre?

Hasta la Segunda Guerra Mundial. Nunca he tenido que vender cuadros. A pesar de eso, yo pintaba desde la mañana hasta la noche. Nunca he vivido para hacer dinero.

II. EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

¿El Perú ha ejercido una influencia sobre tu obra?

Por supuesto, pero no debido al estudio de la arqueología o algo parecido. Eso siempre lo he rechazado, solamente quería asimilar el país. Por ello mi arte evolucionó de esta forma, los colores cambiaron, aparecieron distintos dibujos, una liberación tuvo lugar. Esto es lo telúrico del país mismo. Yo no hice lo que muchos hicieron, como por ejemplo: estudios sobre las formas de la época incaica, etcétera. Eso no es interesante. Ya no somos incas. No se puede hacer un arte nacional. Este arte nacional debe nacer de dentro, sencillamente así. Pero cuidado con imitar el arte europeo, eso no conduce a nada.

Esto fue desde un principio el fundamento de la academia, no hacer de ninguna manera arte nacional, ni nacional ni religioso. En cambio, daba a los alumnos del cuarto o quinto año cartas de recomendación para que entraran gratis a los museos. Y les decía: «Tú vas tres veces por semana a un museo, por ejemplo el Museo Amano, y no haces ni esbozos ni estudios, sino hueles los colores, miras los colores, observas todo y asimilas todo, entonces harás arte auténtico».

¿Cómo pasaste de esta pintura llana y transparente a la pintura pastosa?

Precisamente a causa del país, por los colores. Finalmente asimilé el país, pinté totalmente distinto, porque el color es distinto que en Europa. Todos los colores telúricos, marrón, rojo, violeta, no existen allá. Me acuerdo cuando en el año 1953 o 1954 volví a Viena con mi primera exposición, el crítico de arte no supo qué escribir. Anteriormente, este mismo crítico había escrito: «pintor que pinta con colores suaves y discretos». Ahora era una explosión de colores.

¿Cómo llegaste a la pintura abstracta?

Debido a que me estaba interesando cada vez más por lo que había detrás de las cosas. No la cosa en sí, sino cada vez más el contenido de lo que yo quería expresar intuitivamente, lo que no se puede expresar

con la pintura concreta, figurativa. Hay cosas no se pueden expresar mediante la figura. Pero nunca he descuidado la figura. Tú ves, mis últimos vitrales para San Borja son todos figurativos, porque así están descritas. No puedes pintar un Cristo abstracto ni un jinete del Apocalipsis abstracto.

¿Cómo describirías la pintura de los años cincuenta? Entonces hacías algunos experimentos.

Yo nunca he «experimentado». Esto también es algo que detesto, cuando los pintores dicen: ahora voy a experimentar, ahora voy a hacer dibujos, ahora voy a probar esto y lo otro... hay que pintar lo que se siente. El experimento viene por sí solo, y yo he ido logrando cada vez más, como tú ya sabes, empiezo a pintar un cuadro recién cuando lo veo delante de mí. Entonces ya no es un experimento —el experimento viene antes— viene de dentro. Y fue en el año 1950 en el que tuve vivencias interiores, que fueron muy trágicas.

¿En qué sentido?

Preguntar eso es un poco atrevido. Siempre hay nuevas desilusiones amorosas que pueden ser muy fuertes, pero que no se pueden pintar de modo figurativo. Me acuerdo de un cuadro pequeño que se vendió y que se llamaba *La huida*. Este fue la transición, donde se puede ver que lo que huye no es un hombre sino algo distinto, algo más profundo. Y, luego, vino la pintura abstracta.

Y lo esencial: el gran paso fue llegar de la imaginación preparatoria interior a la ejecución plástica. Tú sabes, por ejemplo, que el proceso de preparación de la *Marcha fúnebre* ha durado cinco años. En el año 1980 estuve de paso en Zúrich camino a París —en París se estaba preparando en ese momento la Exposición de la Escuela de Artes Plásticas—, y vi en un afiche: Giulini⁴ viene con su orquesta, la de Los Ángeles, y dirige dos piezas: la *Heroica* de Beethoven y el *Adagio* de la *Décima sinfonía* de Mahler.

⁴ Carlo María Giulini (1914-2005), músico, director de orquesta italiano.

Me dije, ahora tengo que ir allí, y me permitió el lujo de gastar setenta francos por una entrada. Pero valió la pena. Tenía que ver de nuevo a Giuliani. Me acuerdo que después del concierto fui al camerino del artista. Allí se presentaron todos los notables de Zúrich. A todos los dejó plantados, abrió los brazos y me dijo: «*Che bello*». ¡Qué lindo! Luego, escribió unas palabras a mi mujer.

¡Ah, y la *Heroica!* Después me fui a comer —todavía veo todo tan claro ante mí— a un restaurante, Wienerwald, y el tema no me dejaba. Desde entonces empezó a trabajar en mí la imaginación, intenté hacer un dibujo; luego lo desestimé, lo puse de lado; luego, empecé de nuevo. Esto duró más de cinco años. Y en el año 1985 pinté el cuadro en dos días. Yo no quiero imponer nada a nadie, pero para mí este es el camino; así como para Dürckheim⁵ ha sido el camino hacia el interior, para mí, como artista, es este el camino hacia el interior. Acumular grandes fuerzas para algo que debe nacer. Pero el intento, que muchas veces solo es producto del azar, eso no; el azar llega en el momento de pintar, un «azar» que ya no es coincidencia, la *action painting*, pero la *action painting* de algo que ya está en la mente, que ya existe, y que se pinta de forma espontánea, que ya no se amplía. Por eso se pueden realizar trabajos grandes, excepto los muy grandes, sin necesidad de bocetos. No tiene sentido hacer bocetos que se amplían solamente. Es distinto con el fresco o el vitral: hay que concebirlos con mucho cuidado porque dependen de la estructura material con la que tienen que ser realizados. Aquí se requiere una elaboración detallada de la composición y de todo.

¿Cómo describes tu tipo de mosaico?

Es un mosaico-pintura con piedras, no es decorativa, no es una pintura trasladada a la piedra, sino una pintura realizada directamente con la piedra. Yo coloco las piedras directamente en el barro y pinto con ellas,

⁵ Karlfried von Dürckheim (1896-1988), diplomático, psicoterapeuta y maestro zen alemán.

mientras que la otra técnica consiste en colocar las piedras al revés y pegarlas. Este tipo de mosaico lo aprendí en el Vaticano, donde las imágenes no se pintaban con piedra sino con vidrio. Ellos allá habían ido tan lejos que trabajaban con piezas minúsculas, del tamaño de puntas de fósforos.

En el Vaticano, en la entrada de San Pedro, existen dos cuadros de Rafael. Si los ves de lejos crees que es pintura, pero todo está hecho con piedrecitas muy pequeñas, lo que es una aberración. Tuve largas discusiones con un padre, un alemán, que también fue político.

¿Se puede discutir, si se trata aquí de arte o no?

Sí, pero de esta manera llegué a la técnica de pintar con las piedras, es una cosa muy bella. Esto puede ser increíblemente expresivo y con muchos efectos de color.

¿Has seguido en la creación de los mosaicos a alguna tradición?

No, todo lo contrario.

Pero La Resurrección tiene referentes en otras resurrecciones...

¡Ah sí! En la forma de la composición. Eso sí, pero uno se vuelve cada vez más libre; ese mosaico ya es antiguo, de los años 1955-1957.

III. RELACIÓN CON LA UNIVERSIDAD Y LA FACULTAD

¿Al principio era fácil el trabajo en conjunto con las autoridades de la universidad?

Al principio fue difícil porque el programa de estudios era nuevo, la gente no lo conocía ni lo entendía bien. El comienzo fue así: el padre Dintilhac⁶ me dejó plena libertad. Luego vino el segundo rector, que estuvo en su cargo poco tiempo solamente, y no tuvo influencia. Luego vino el padre Vargas Ugarte, que también me dejó plena

⁶ Ver «Memorias», nota 19.

libertad. Con él se podía trabajar muy bien. Después vino monseñor Tubino⁷, con quien trabajar fue muy difícil.

¿Por qué?

Porque era un santurrón. No había candidato para el puesto de rector. Cuando fue elegido era tan inseguro que si un decano se iba de vacaciones él asumía el puesto de decano para supervisarlo todo. Entonces tuvimos una época difícil bajo la influencia de la gente de Letras.

¿De qué gente de la Facultad de Letras?

Los que querían meter a su gente como profesores en la academia. Luego, en el año 1950, me fui al Congreso de Artistas Católicos a Roma y le escribí en 1952 que ya no volvería. Más tarde, a partir del año 1963, todo cambió.

¿Quién era rector?

Creo que fue el padre Mac Gregor⁸. Sí, Mac Gregor fue el rector. Luego vino Alberto Varillas como secretario general y todo de repente cambió. Éramos una Escuela solamente. Después se dio una ley por la que las universidades no podían tener escuelas.

Eso fue después...

A pesar de ello, continuamos otros cinco años como Escuela; después fuimos por fin «programa» en 1981 y de «programa» pasamos a ser «facultad» en 1984.

¿Notaste una intromisión en los asuntos de la Escuela?

En realidad todos han sido comprensivos, menos Tubino, como te dije. Con Mac Gregor se podía trabajar muy bien. El ingeniero Tola⁹ era rector cuando se hizo toda la reestructuración hacia los «programas».

⁷ Ver «Memorias», nota 71.

⁸ Ver «Memorias», nota 62.

⁹ Ver «Memorias», nota 72.

Entonces se introdujeron todas las asignaturas teóricas que no habíamos tenido. Hubo muchas reuniones.

¿Con qué rector hubo la mejor colaboración?

Con el ingeniero Hugo Sarabia¹⁰. Él por fin entendió todo lo que queríamos.

¿Y la cooperación con los primeros profesores?

Bueno, todos ellos fueron exalumnos. Los primeros profesores fueron Fernando de Szyszlo, Anna Maccagno¹¹, Julia Navarrete, ellos eran las columnas. Pero, como acabo de decir, el método es tan claro, tan seguro, que cualquiera lo puede seguir.

Y, ¿fueron aceptados la Escuela y el método en Lima?

Las exposiciones desde un principio fueron muy admiradas, porque eran una novedad, porque mostraban lo que nunca antes se había enseñado. También hoy se sigue admirando lo que se logra en el primer curso. Eso no lo ves en ninguna escuela, no existe en ninguna parte. Y al final, la independencia de los alumnos. Naturalmente que recibimos críticas de la Escuela de Bellas Artes, aunque yo nunca quise hacerle competencia.

¿Pero te hicieron la guerra?

Sí, también hoy todavía. Por eso me sorprendí tanto cuando el crítico Bernuy, de la Escuela de Bellas Artes, escribió aquella crítica sobre mí cuando cumplí ochenta años¹².

¿Cómo ves el futuro de la facultad?

Pues bien, yo espero que siga igual, que no pase nada. En lo referente a la metodología no veo riesgo alguno, porque el método es muy claro, muy simple, y actualmente se va perfeccionando. El año pasado no fui

¹⁰ Ver «Memorias», nota 69.

¹¹ Ver «Memorias», nota 58.

¹² El artículo «Justo homenaje al Maestro», aparecido en *El Comercio* el 16 de noviembre de 1986.

ni una sola vez a corregir a los estudiantes del primer ciclo, y los jóvenes profesores han continuado magníficamente. Al contrario, me han hecho propuestas de mejoramiento. Quién va a ser el nuevo decano y lo que va a hacer dependerá de si tienen suerte de encontrar a alguien que mantenga el espíritu humanista que yo introduje. Por el momento va a continuar, porque Anna Maccagno quedará como decana interina. Cuando nos deje, Dios verá. Pero creo que algo que ha durado más de un lustro no puede desaparecer así nomás.

¿Dónde estarían los peligros?

Que sea alguien que fuese autoritario, verticalista. O que al decano no lo quieran. Eso sería un peligro. O si fuera alguien que dejara marchar las cosas, que no tuviera iniciativa. Para ser un buen decano hay que tener iniciativa, hay que estar siempre presente, ser siempre conciliador, dar nuevas iniciativas y resolver todos los problemas de manera humana y no burocrática.

¿Cómo se hace para evitar la mediocridad?

Sacando a la gente mediocre, siempre que se pueda, o educándola lentamente para que se vea forzada a mejorar.

Pero todo tiene sus límites...

Claro, nada es perfecto. Tampoco la facultad es perfecta. Pero dentro de lo humano es perfecta. Sobre todo, hay que ver que cada profesor que enseña allí lo haga con gusto y no por dinero. Eso se lo he dicho ayer a alguien, que me parece está muy pendiente del dinero. Y después se me ocurrió lo siguiente: «Sabes», le hubiera dicho, «en el momento en que yo enseñé, me olvidé totalmente de que me pagan por eso. Si no, sería infeliz».

Sobre todo, no se debería actuar como lo hacen otros decanos, que solamente se encuentran en sus facultades entre la una y las tres de la tarde. El decano tiene que estar a disposición todo el día, vivir allí, aun si no puede venir.

¿Qué significa conciliador? ¿Combinar lo bueno con lo malo?

Conciliador, es decir, corrigiendo lentamente lo que está mal, sin rechazarlo ni tampoco admitirlo. Por eso he despedido a muchos profesores. Pero como ya dije, si la relación y el entendimiento entre decano y profesores son buenos, todo va bien.

IV. LITERATURA Y MÚSICA

¿Cuándo se inició tu relación con Hesse?¹³

Desde hace tiempo. Con Hermann Hesse, por otro lado, hay algo curioso. Se vive actualmente un renacimiento de Hesse. Hace algunos años, quizás diez, Hermann Hesse fue dejado de lado como último poeta romántico, hasta que la gente se dio cuenta de que su pensamiento es totalmente contemporáneo. *Demian*, *Siddhartha*, son obras que son sumamente humanas, especialmente cercanas a la juventud. Ahora todo está repleto de Hesse. Cuando estuve en Múnich en 1986 constaté lo mismo. Ahora todavía leo a Hesse de buena gana porque es una persona sincera, ha sido una persona difícil, neurótica. Pero transformando su neurosis ha creado algo.

¿Existe otro escritor a quien tú equipararías con Hesse?

Goethe. Me encanta leer a Goethe, he leído la segunda parte del *Fausto* no sé cuántas veces. En su biografía, escrita por un francés, Goethe no viene descrito como príncipe de escritores, sino como un humanista. Yo creo que no hay hombre más humano que Goethe, que estaba continuamente enamorado, y que no escribió ni una sola poesía de amor sin saber exactamente para quién. No existe ningún poema de él que no fuera autobiográfico.

¹³ Hermann Hesse (1877-1962), escritor, poeta, novelista y pintor suizo de origen alemán, Premio Nobel de Literatura de 1946.

*¿Y cómo te ves a ti mismo con relación a Goethe?*¹⁴

Ya lo decía. Hay personas como Goethe, que están por encima de su época, y que han vivido su vida en total independencia de todo lo que les rodeó. Goethe, en la época en que fue consejero de la Corte, fue capaz de concentrarse de tal forma que, cuando dictaba y dictaba, si lo interrumpían, salía afuera y, al volver, continuaba dictando con la misma palabra en la que se había quedado. Un hombre que tuvo una concentración increíble. Y lo más curioso es que él valoró mucho más sus ensayos que sus poesías. En el caso de Goethe, así como en el de Hesse, lo que me atrae tanto es lo humano sin reserva.

Con altos y bajos...

Así es. Esos no son, pues, escritores, son más que poetas, son creadores.

*Freud*¹⁵ *tenía la idea de que pasados los cuarenta años podía morir en cualquier momento. ¿Has tenido una fase semejante?*

No. Freud también fue un neurótico, ¡terrible! No tenía apoyo porque no tenía fe, a diferencia de Jung. Sobre la muerte se puede pensar de distinta manera.

¿Has leído alguna vez la biografía de Bruckner?¹⁶ Estremecedor. Pero más todavía la de Schubert. Lo más triste que se puede imaginar de una vida. El librito sobre Schubert (Editorial Rororo) está muy bien escrito. Lo hemos leído con tu madre. No podíamos parar de leer, era tan atractivo, terriblemente triste cómo murió, terrible.

¿No por la enfermedad?

¿Enfermedad? Él tuvo sífilis. Una de sus últimas obras fue el *Quinteto para cuerdas*, una de mis piezas favoritas de Schubert, al igual que el *Quinteto* de Bruckner. Existe una grabación del Cuarteto Amadeus, y que ya no se consigue. Tengo un disco, que está rayado por un lado.

¹⁴ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), escritor y poeta alemán, funcionario de la Corte de Weimar.

¹⁵ Sigmund Freud (1856-1939), médico y neurólogo austriaco, creador del psicoanálisis.

¹⁶ Anton Bruckner (1824-1896), compositor y organista austriaco.

Tengo otras tres versiones, pero no las puedo escuchar, las interpretaciones son muy confusas, mientras que la del Cuarteto Amadeus es muy transparente. Conocí personalmente a dos grandes solistas que fueron Pierre Fournier, el chelista, y Hans Richter-Haaser, pianista. ¿Has escuchado alguna vez a Furtwängler?¹⁷ Grandioso. ¿Has leído recortes de periódico acerca del septuagésimo quinto cumpleaños de Giulini? ¿No? Están con las partituras. Allí se lee: «No se puede enseñar a dirigir, uno es director o no lo es». Allí pone que Furtwängler dirigía constantemente con imprecisiones, pero que dirigía maravillosamente. Y aquel cómico americano, Danny Kaye, que representaba a un director, llevaba la batuta maravillosamente, pero no dirigía.

V. SOBRE EL CARÁCTER: EL HORÓSCOPO

¿Cómo describirías tu carácter?

¿Has leído alguna vez mi horóscopo?¹⁸

No...

Tienes que leerlo. Es increíble. Yo me mandé hacer un horóscopo en el año 1929, antes de casarme. Le di mis datos por teléfono a un señor, nada más. Él escribió seis largas páginas. Hace poco lo encontré de nuevo. Es increíble, increíble. Tan exacto...

¿Cómo puede uno hacer una apreciación de sí mismo? Creo ser una persona muy introvertida. Esto ya significa que me es imposible trabajar cuando alguien más se encuentra en la misma habitación; ni siquiera si alguien está en la habitación contigua. Si viene un gasfitero a mi taller, tengo que esperar hasta que se vaya antes de poder trabajar. Tengo que estar absolutamente solo.

¹⁷ Wilhelm Furtwängler (1886-1954), director de orquesta y compositor alemán.

¹⁸ Ver «Memorias».

Y además —así lo creo, por lo menos— yo me tengo por una persona conciliadora, que no agrede a nadie. Sobre todo, intento considerar a toda persona por lo que vale en su dignidad, ya sea un obrero o una secretaria. Desde el inicio lo estimo como un ser humano. No me interesan las jerarquías. Lo humano debe estar siempre en primera línea. Lo mismo en relación a los alumnos. De antemano siento simpatía por ellos, supongo que todo lo que hacen lo hacen con la mejor voluntad. No diría nunca: «¡Qué me has hecho!», pues personalmente no me han hecho nada. Esto lo aprendí, porque siempre veo todo lo que viene de fuera.

¿Has observado en ti una evolución en tu carácter?

Sí, seguro. De ser un niño muy tímido, retraído, indefenso, llegué a ser una persona que conoce su valor y que a través de este reconocimiento se siente libre, que puede decir las cosas libremente. Al principio era inseguro en muchos aspectos, inclusive mientras daba mis cursos, ¿no? Estaba inseguro sobre lo acertado de mis pensamientos, y me dirigía a personas que sabían más que yo para sentirme seguro antes de hablar. Inclusive ahora todavía.

Después de escuchar las *Canciones serias* de Brahms he incluido algo nuevo en el curso. Ahí encontré un pasaje maravilloso de una carta de San Pablo¹⁹, una imagen, una imagen mística que quería introducir. Entonces pregunté al padre José Luis Rouillón²⁰, S.J., si lo que yo pensaba no era una herejía, o si estaba bien. A él le encantó. Además, dijo que ya un místico por el año 1000 lo había dicho. ¿Conoces las *Canciones serias* de Brahms? Y ahora, al final de mi vida, eso ya no es difícil: encontré una cita de Planck²¹ que también introduje en el libro de las memorias.

¹⁹ San Pablo, Carta I, Cor. 13.12.

²⁰ José Luis Rouillón Arróspide, jesuita, humanista, crítico y realizador cinematográfico fallecido el año 2001.

²¹ Max Planck (1958-1947), físico alemán, fundador de la física cuántica, Premio Nobel de Física de 1918.

Pero creo que lo que dice el horóscopo no es cierto: «Su vida familiar no se puede considerar muy feliz a causa de la atmósfera cargada de contradicciones y su actividad sin descanso, que perturban su vida profesional».

Sí, es cierto, es cierto, me he ido retirando cada vez más, por esa razón, por la discrepancia e incomprensión de mi esposa. He vivido mi vida interior más solitariamente. ¿Entiendes? También eso puede ser algo positivo. Esto es muy cierto. Mira: en el desarrollo de cada ser humano que se encuentra, que se encuentra en el amor, como dice Goethe: «el amor es algo ideal, el matrimonio algo concreto. Nunca he conocido a nadie que, confundiendo el uno con el otro, fuera feliz». Del amor que se puede vivir debe surgir algo distinto. Y allí se reconocen las discrepancias mucho más tarde. Tienen que ser solucionadas favorablemente.

Y en el ámbito de la vida familiar, ¿de qué manera te has preocupado por tus hijos, cómo fuiste para con ellos?

Mira, durante la semana yo no estaba. Mientras los niños eran pequeños salíamos en auto todos los sábados y todos los domingos, hacíamos paseos, íbamos de excursión. Salíamos todos los días festivos. Luego, más tarde, cuando fueron mayores, cuando yo tenía mucho que hacer, tuve que emplear los sábados y domingos para pintar, porque durante la semana no tenía tiempo. Pero la familia ya se había acostumbrado. Yo había hecho un arreglo con mi esposa, como en un pequeño Estado: ella era la ministra del Interior, y yo el ministro de Relaciones Exteriores. Yo decidía o seguía las grandes determinaciones: viajes, cambios de domicilio, etcétera; y ella se encargaba de la educación de los niños, en conformidad conmigo, a qué colegios iban, etcétera.

¿Siempre ella estaba de acuerdo?

Sí, absolutamente.

Eso es cierto, eso dice el horóscopo: «las luchas, que hacen sentir su profesión como su verdadera patria...».

Eso es lo que te dije. Esas luchas ya las tuve en casa. Las contradicciones con la vida burguesa. Y, después, con mi esposa; en la vida burguesa que también tenía que vivir, he sentido más fuertemente que mi patria está en el taller. Todo lo demás, lo que tenía que hacer, lo he hecho —como se diría en francés— *à contre coeur*.

Tenía que resolver todo lo que se tenía que resolver, tenía que comprar muebles, tenía que hacer todo tipo de cosas... no lo hice con agrado, no compré muebles por los muebles mismos, sino porque eran necesarios. Lo único donde estaba toda mi alma residía en el *atelier*.

Creo que es muy importante que un artista lo comprenda a tiempo. Que no se pierda en las cosas exteriores que lo circundan; que no se acomode plácidamente, como el buen burgués, diciéndose: «me siento, tomo mi aperitivo y estoy contento», sino que esté motivado interiormente siempre.

¿Pero, un cierto grado de éxito tiene que haber?

Eso es otra cosa: es la tercera parte. La primera es crear, la segunda es la familia, la tercera es el éxito. El éxito es entrar al ámbito público, es defender lo que se ha producido. Pero yo nunca he sacado a alguien de su puesto para tener éxito, o he corrido detrás de un cargo.

Pero se tienen que hacer exposiciones, no solo pintar, pintar y pintar, y guardar sentimentalmente las cosas en un cajón, como lo hacen muchos jóvenes. Alguien que tiene talento y hubiera podido lograr algo es Américo Tissoc. Pero se encerró en Ollantaytambo, se volvió sentimental y dejó de avanzar. Tú lo has visto. Un hombre de mucho talento.

¿Qué consejos entonces le darías a una persona con vocación artística?

Creo que si un artista quiere llevar una vida feliz, tiene que llevar su vida sobre dos carriles: por una parte, la vida familiar y, por otra, la vida para el arte. Y las dos vías no deben tocarse, y cuanto menos se toquen,

creo, tanto mejor. No creo que el gusto de la mujer o de los hijos deba tener influencia sobre el trabajo del artista. Por otro lado, el artista siempre debe recordar que es un ser humano normal y no un ser superior, y un ciudadano normal, y por eso mi vida discurrió así: tuve una vida familiar y una vida de artista. Es difícil para la familia superar al principio esta situación, pero yo le dije a mi mujer que mi jornada laboral tenía que ser continua, sin interrupciones. No puedo decir, como un funcionario, yo trabajo de ocho a doce, luego voy a casa a comer y después regreso a mi estudio a trabajar. Y, sobre todo, no por no ser un pedagogo de profesión, sino un artista independiente, que tiene todo el día a disposición para su trabajo. Así repartía el día de tal forma que por la mañana salía de casa, entre las siete y las siete y media, después del desayuno, decía: «a las siete de la noche estaré de regreso». Y esto lo he mantenido a lo largo de mi vida. Y mi esposa solamente venía al estudio cuando la invitaba, a veces después de cuatro o cinco semanas, para enseñarle, «mira lo que he hecho». Habría sido insoportable si hubiera venido todos los días. Me acuerdo de una anécdota de Degas, quien dijo por qué motivo no se había casado. Dijo que para él habría sido insoportable si su esposa estuviera parada detrás de él y dijera: «Edgar, que bonito cuadro has pintado». Yo aconsejaría a toda persona joven, especialmente a las mujeres, separar la vida conyugal de la vida artística, pero por las buenas y no por las malas; igualmente, la vida entre las generaciones; por ejemplo, entre padre e hijo. Rilke escribe muy bien sobre esto, sobre cómo se pueden evitar estas dificultades, porque sabemos que la otra generación nos ama, como también nosotros la amamos, conscientes al mismo tiempo de que no nos pueden seguir, ¿no es así? Nadie puede seguir al artista en su ámbito, donde crea. Nadie puede pedir que el otro tenga comprensión para ello, ni pedir que le dé consejos, sino saber que es una vida totalmente aparte. Así sería la relación entre matrimonio y arte, vida profana y artística.

Esto no lo dices de forma peyorativa...

No, de ninguna manera. Solamente así se comprende con acierto que todo artista, todo joven artista, debe saber que él no es un superhombre, que no puede dejar a un lado a su familia y decir: «no puedo ocuparme de ella». Por otro lado, todo lo que hará será «de mala gana». Yo he sido, en cierto modo, un esposo desagradable, porque no me preocupaba por amoblar el departamento, ni por el jardín; sencillamente no podía, no tenía imaginación para todo eso. Hay gente que es totalmente diferente.

Dice el horóscopo: «La problemática repercute especialmente en el ámbito erótico y consiste en la discrepancia eterna entre el deseo impulsivo idealista y su consiguiente realización».

El erotismo ha jugado en mi vida un gran papel, y creo que el erotismo tiene una gran importancia en la creación. Parto de esta hermosa frase de Hesse: «Al principio de todo arte está el amor». Esto es verdaderamente cierto. En mí sucedió con frecuencia así: que la realización del amor no era una realización si no se plasmaba en lo artístico. ¿Entiendes lo que digo? Todo estaba dirigido hacia esto, pero sin el erotismo, sin amor, no hubiera sido posible. Que un hombre en sus 86 años de vida no haya sido siempre un esposo fiel, es lógico y necesario. Sin embargo, eso no debe llevar a la decadencia, de modo que la actividad creadora sufra. Si el erotismo, el amor a otro ser humano, no conduce a la creación, a la imaginación plástica, es malo. Entonces hay que cortarlo de raíz

¿Erotismo no es sexualidad?

No, ¡no! Mira, creo que —y Platón lo ha dicho, pero no lo he leído en él— hay dos pequeños dioses: el Eros y el Daimón. El Eros no es la sexualidad y el Daimón no es el demonio, sino que ambos son los elementos creadores que tiene el hombre dentro de sí. Sin ambos, no hay nada; sin esos dos elementos el hombre no puede crear. Pero el Eros es amor en el sentido de la sublimación de la sexualidad.

El amor sublima la sexualidad. Y debo decirte que nunca he podido amar en mi vida a alguien sin el Eros. No hubiera podido amar a nadie sin haber tenido la necesidad de amar, de amar desde la sexualidad. Quien sabe, pero parece un poco ridículo si escucho a otras personas, ¿no es cierto? Y nunca he estado en un prostíbulo. No hubiera podido hacer nada allí. Me acuerdo que una vez en París, solo una vez, invité a una prostituta para hablar con ella, para conversar. Sería incapaz de amar así. Pero si está Eros presente, entonces, mucho.

¿Cómo fue tu educación sexual?

No tuve ninguna. Tuve que buscarme todo yo mismo y estoy contento. Era nuestra época, que fue totalmente diferente, más bella. Disculpa, quizás me equivoque, pero en mi opinión era más bella, porque todo se desarrollaba dentro del misterio; no todo era tan banal. No se explicaba tanto: «hacen esto y esto... y esto». Era misterioso. Ustedes lo llaman hipocresía, pero no lo es. Hay una gran diferencia entre esto y la hipocresía.

Pero lo misterioso es absolutamente bello. Goethe, cuando finalmente se casó con la Vulpus —que vivía en la casita del jardín detrás de la casa—, mantuvo la casita porque él decía: «¿Qué es el amor sin misterio?». ¿Entiendes lo que quiero decir? Y eso es bello.

¿Tú te refieres a que lo oculto tiene algo atractivo?

Absolutamente, cien por ciento. Igualmente, como en el arte, ¿no? Lo oculto, lo que adviene de repente, lo que no se sabe de dónde viene, a dónde va. En el inconsciente está la creación, en lo no deseado conscientemente, en la aparición repentina.

ANEXOS



EL ARTE SACRO¹

El arte sacro ordena el mundo en función de su último sentido. Si el arte es, como escribe Huyghs, «un medio de comunicarnos con lo que nos rodea, como una respiración del alma», el arte sacro abre esta comunicación a la trascendencia con el Ser «en el que vivimos, nos movemos y somos», que no solo nos rodea, sino que nos penetra y nos sostiene en el ser; el arte sacro nos hace respirar, como dicen los místicos, a Dios. Devuelve a la creación herida su capacidad de cántico, suelta las corrientes del gozo, frenadas por las criaturas, para que entonen el canto de los tres jóvenes en el horno de Babilonia: «Sol y luna, lluvia y rocío, fuego y calor, rocíos y escarchas, alaben al Señor». En definitiva, crea el espacio de la liturgia, el ámbito de la oración, del silencio y de la alabanza.

Adolfo Winernitz es un caso único de realización del arte sacro en nuestra época. Sus vitrales crean en muchas iglesias de América Latina, Estados Unidos de Norteamérica y Europa el espacio sagrado de la liturgia. Los vitrales son, tanto en la arquitectura sin muros de la Edad Media como nuevamente en la actual, parte integrante de las masas y dadores de sentido. En el espacio, que recortan o cobijan los muros, establecen una relación luminosa con el exterior, unas formas expresivas con o sin figuración y un clima interior que introduce en la oración personal

¹ Texto del padre José Luis Rouillón, S.J.

o en el gesto comunitario de la liturgia. Winternitz vive la gestación de las formas y colores de sus vitrales en su propia soledad, realizando en sí mismo la verdad de San Pablo: cada cristiano es templo del Espíritu Santo. Los vitrales de Winternitz son primero una realidad interior, parte integrante de su propia vida; cuando se vierten en bocetos, pasan de su realidad personal a su proyección social. En cierto sentido, las iglesias marcadas por sus vitrales son una gigantesca difusión de su vida íntima, como la cristalización de su experiencia de Dios.

EL APOSTOLADO DEL ARTE INTEGRAL (HOMENAJE)¹

La figura de Adolfo Winternitz evoca en muchos solo al maestro y vitralista y olvida al artista integral. Ciertamente, Winternitz dedicó más de cincuenta años a la enseñanza del arte en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Paralelamente estaba su trabajo artístico, que nunca dejó.

La muestra de dibujos que se exhibe actualmente en la Galería del Centro Cultural de la PUCP nos da en pocos ejemplos una visión panorámica del desarrollo artístico de Winternitz. Empieza el recorrido con un autorretrato a lápiz de 1921, que, aunque hecho antes de ingresar a la academia, ya muestra algunos rasgos del artista maduro; es decir, un trazo seguro, la voluntad de definir la forma plástica y el interés por el clarooscuro.

Ejemplos autobiográficos son los dibujos relacionados con la muerte de la madre y del padre; el dibujo de la esposa Hannah (pianista), padre e hija (Clara); y los dibujos en tinta y pincel del Valle Sagrado (1945). La vida familiar del artista o sus viajes son motivación directa para los temas trabajados en dibujo o pintura.

¹ Texto de Michael Perko preparado para la exposición póstuma de los dibujos de Adolfo Winternitz, su abuelo, realizada en 1997 en el Centro Cultural de la PUCP.

El retrato que a Winternitz interesó casi hasta el final de su vida lo trabaja en las técnicas del carbón, la acuarela o el pastel. Con los encargos de mosaicos y vitrales, la temática en su pintura cambia y se interioriza.

Podemos definir a grosso modo estos cambios en su lenguaje, hasta los años 1956-1957, como el desarrollo de una idea dentro de la figuración, donde los personajes van perdiendo su materialidad a la vez que son trabajados con más empaste y un cromatismo exaltado. La materialidad de sus vitrales es consecuencia directa de este camino. A partir de esos años Winternitz empieza a trabajar en forma abstracta y ese descubrimiento le posibilita expresar vivencias y sensaciones personales intensas y oscuras.

La década del sesenta es la época de los grandes vitrales. Consecuentemente, se conservan pocos dibujos, ya que los bocetos de vitrales Winternitz los realizó directamente en témpera, sin un dibujo previo. Alrededor de 1974 surgen los primeros claroscuros en bolígrafo negro: inicialmente las manchas de grises, formadas por un tramado fino de pequeños trazos, evocan algún personaje frente a la luz o una determinada atmósfera de paisaje. El desarrollo en el claroscuro pasa por diversas etapas paralelas a su pintura y los últimos dibujos muestran formas más definidas en el espacio, que se entretajan alrededor de la luz, pero dejando parte del papel circundante sin afectar.

De los años 1989 a 1992 se conservan pocos dibujos. Todo el trabajo pictórico se gestaba interiormente y nacía en pocas sesiones. No había la necesidad del dibujo como apunte previo para la pintura y por la enfermedad también poco tiempo. Estas escasas hojas de bocetos contienen apuntes en lápiz o plum n negro de composiciones imaginadas, incluyendo la descripción de colores y en ocasiones el cálculo de las dimensiones.

El dibujo como herramienta para esbozar, precisar, equivocarse, permite conocer directamente los intrincados y espontáneos caminos que la mente recorre cuando crea. La muestra de dibujos quiere contribuir no solo a tener una visión más amplia del trabajo de Winternitz, sino a afirmar también la necesidad de una educación vocacional y visual seria.

UN RECUERDO PERSONAL Y ALGUNAS CONSIDERACIONES¹

No sin cierto temblor me doy cuenta, a raíz de este homenaje a Adolfo Winternitz, que han transcurrido más de veinticinco años desde aquella noche de mayo de 1944 en que Jorge Piqueras, José Bresciani y yo nos presentamos en la Academia de Arte —como entonces se llamaba— de la Universidad Católica, para seguir un curso vespertino de dibujo.

Estoy seguro de que para ellos, como lo es para mí, aquel fue en día importante porque entramos —irremediablemente, en el caso de Piqueras y en el mío— en el mundo del arte que antes habíamos practicado en una forma privada, anárquica y casi clandestina.

La enseñanza —en el profundo sentido de la palabra— que con sus consejos o simplemente con su forma de vida nos diera entonces Adolfo Winternitz nos ayudó decisivamente a encontrar nuestro propio camino para intentar, vanamente, resolverlo. Podría hablar de sus clases de apreciación del arte; sus traducciones al español de las cartas de Rilke antes de que llegara a Lima la primera edición, hecha en la Argentina; o de las tardes de los domingos en que asistíamos a su taller de la calle

¹ Discurso pronunciado por Fernando de Szyszlo con motivo de la exposición realizada en el Museo de Arte de Lima, en el año 1969, por los treinta años de la Escuela de Arte de la PUCP. En dicha ocasión se expusieron vitrales y cartones para vitrales. Parte del discurso aparece como texto con el título con que lo reproducimos acá en: De Szyszlo, Fernando (1977). *Revista de la Universidad Católica, nueva serie* (1), 159.

Los Álamos, en San Isidro, a largas sesiones de música grabada y discusión sobre lo escuchado, tardes que frecuentaban también César Arróspide, Enrique Iturriaga, Paco Pinilla (a las que alguna vez llevé los interminables discos de la *Séptima* de Bruckner en 78 rpm).

Me disuade el hecho de que estos recuerdos podrían carecer de interés para quienes no los vivieron. Pero aprendimos algo que, desgraciadamente, no es común en la enseñanza artística en el mundo actual: aprendimos que la pintura no es una profesión, sino «una manera de vivir», que la meta final del pintor no es hacer un cuadro, que el cuadro es solamente el subproducto, el testimonio, el despojo de la batalla por expresarse, por comunicar, por emplear la pintura como lo que es: un lenguaje, lugar de encuentro de lo inefable con la materia. (Dice en alguna parte Octavio Paz que el «fin de la actividad artística no es la obra sino la libertad. La obra es el camino y nada más»).

En la medida en que todo artista expresa, conscientemente o no, esta relación con el universo, con el destino, en suma, con la muerte, todo arte, si no es religioso, por lo menos trabaja, actúa sobre un terreno vecino, sobre una zona similar o fronteriza. Pero Adolfo Winternitz ha intentado en su obra, con inusitada gravedad, intensidad y concentración, una empresa poco común nuestra época, como es la de ir un paso más allá y tratar de crear un arte dedicado totalmente, en forma y contenido, a la expresión de un sentimiento religioso definido.

Su obra de vitralista, que no vacilo en colocar al lado de los mejores ejemplos que nuestro tiempo ha producido, está llena de fuerza, originalidad y belleza, y emana de ella un austero y misterioso sentimiento que nace de la pintura misma cuando, como es el caso, la forma no es un ejercicio visual ni un juego, sino que está habitada por el contenido que nos habla incesantemente.

ARTE, DISEÑO E INDUSTRIA¹

En la reglamentación de la nueva Ley de Educación pueden ser interesantes algunas acotaciones en el campo de la enseñanza de pintura, pues creo que hay algunos conceptos contemporáneos que merecen tomarse en cuenta al reestructurar los programas de Bellas Artes.

En el Perú, mejor dicho en Lima, porque las escuelas de arte que he tenido la oportunidad de conocer en el interior no merecen en absoluto el nombre de tales, la enseñanza de pintura ha quedado en los conceptos que prevalecían en la época de su iniciación y que estaban copiados de los programas de las escuelas de bellas artes europeas de fines del siglo pasado y comienzos de este. Conceptos que se podrían resumir en una frase como esta: «entre los alumnos que siguen el curso hay algunos que tienen verdadero talento, la función de la enseñanza es proveer a esos alumnos con los elementos para que ese talento se desarrolle y fructifique». Esta idea, que teóricamente puede parecer sensata, produce unos resultados desastrosos y completamente divorciados de la realidad de un país subdesarrollado y con necesidades apremiantes. Trataré brevemente de demostrar por qué.

¹ Texto escrito por Fernando de Szyszlo, aparecido en *El Dominical*, suplemento del diario *El Comercio*, el 17 de setiembre de 1972.

Cualquier persona vinculada al mundo de la pintura en el Perú estará de acuerdo en que el número de pintores dignos de interés que aparecen en la plástica peruana se puede estimar de manera conservadora en diez pintores en una década; o sea que se podría decir, sin exagerar demasiado en un sentido o en el otro, que en el Perú sale un pintor por año. Siguiendo este raciocinio se pueden sumar, para calcular el costo de la producción de un pintor, los presupuestos de los centros destinados a la enseñanza de pintura, públicos y privados, lo que daría una suma de x millones de soles. Si esta suma la dividimos entre el número de pintores producidos (en este caso, uno), el resultado sería que en el Perú gastamos x millones de soles al año para producir un pintor. Cualquiera que sea el caso, el valor que tiene esta cifra x es exorbitante y absurda (lo es por razones diferentes, pero todas importantes).

La enseñanza de bellas artes en el Perú está destinada exclusivamente a la formación de pintores, escultores y, ocasionalmente, grabadores. A los pintores se les enseña modelado en barro para una posible fundición en metal, yeso, talla en piedra o madera y, ocasionalmente, soldadura. Cuando existe la especialidad de grabado, se enseñan las técnicas conocidas (xilografía, litografía, aguafuerte, aguainta, etcétera). Después de por lo menos seis años de estudios, los alumnos salen recibidos de pintores o escultores con un título que los capacita para enseñar en colegios. Si no demuestra al cabo de este entrenamiento unas dotes especiales, que como he mencionado antes son raras e imprevisibles al comienzo, el alumno añadirá a la grave frustración de haber seguido una carrera para la cual la realidad le demuestra que no sirve, la de no estar realmente preparado para ninguna otra cosa.

De otro lado, consideramos el asunto desde un punto de vista social. Es inevitable que el nuevo enfoque de la realidad peruana debe traer, a mayor o menor velocidad, una progresiva industrialización del país. Este desarrollo industrial producirá o deberá producir una industria que sea no solamente peruana en sus materiales y en sus técnicas, sino también en su diseño;

sin embargo, hasta el día de hoy la enseñanza de diseño industrial o de toda la enorme rama de artes aplicadas es en el Perú casi inexistente y, salvo contadas excepciones, no solamente no se dictan cursos sobre estas disciplinas, sino que es difícil encontrar alguien que conozca profesionalmente la materia.

La conclusión a la que quiero llegar es evidente y es la misma a la que llegaron las escuelas de arte de las universidades de los países desarrollados hace muchos años: las artes de creación plástica (pintura y escultura) solo pueden ser llevadas como especialidad para título por alumnos que, al segundo año de estudios comunes, hayan demostrado dotes muy especiales comprobadas por sus notas, que han de ser sobresalientes. Las vocaciones de los otros alumnos deben ser canalizadas hacia disciplinas de arte aplicado y diseño en el enorme horizonte que abarcan; ello evitará, de una parte, la frustración de individuos que pueden ser valiosos en las ramas que elijan y, simultáneamente, se contribuirá a la formación de técnicos cuya existencia será capital para un verdadero desarrollo industrial. (Tengo entendido que la industria textil —una de las más antiguas y desarrolladas en el país— produce muchas telas completamente nacionales cuyo diseño, hasta el día de hoy, es la mayoría de veces lo único importado).

Desgraciadamente en estas tareas la improvisación es imposible, no se pueden crear las nuevas escuelas de arte y diseño de un día a otro. Pensemos que, aun si se proveyera a las escuelas —públicas y privadas— con presupuestos suficientes, no se podría encontrar en el Perú sino dos o tres personas que pudieran dictar algunos de los numerosos cursos que serían necesarios para el currículum; sería preciso, entonces, enviar al exterior un grupo de alumnos recién egresados e interesados a que siguieran cursos ellos a su vez para poder estructurar todo un programa. Al inicio será inevitable la contratación en el exterior de los profesores de los cursos básicos de cada especialidad.

Creo que la reforma de la enseñanza de las escuelas de arte es un paso que se ha hecho necesario desde hace largos años. La reglamentación de la nueva Ley de Educación debe contemplar esta situación y tomar las medidas necesarias para enfocar con criterio contemporáneo un asunto que afecta, de un lado, a un numeroso grupo de alumnos; y, de otro, fuertes inversiones; y que finalmente puede ser un factor importante y necesario para el desarrollo de la industria peruana.

BIOGRAFÍA

1906

Adolfo Cristóbal Winternitz (inscrito como Adolf Gustav W. en los registros, ver año 1939) nace en Viena el 20 de octubre. Su padre Gustav era de Bohemia, su madre Clara Zerline Wurmser de Mannheim, Alemania. Él se cría junto a su hermana Gertrud, cuatro años mayor, en el seno de una acomodada familia burguesa de origen judío. Va primero a una escuela experimental en Kahlenberg (Viena) y luego pasa a la Escuela Evangélica de Viena (Karlsplatz). Cuando allí aparecen dificultades de aprendizaje en clase, su padre le proporciona un tutor en casa (cuarto de secundaria). Desde muy temprana edad aprende a tocar el violín, y gracias a su gran talento hace grandes progresos. Además, dibuja apasionadamente escenas medievales (de caballería) y caballos al natural. Su padre le manda donde un retratista académico (debiendo olvidar luego todo).

1921-1928

A la edad de quince entra en la Academia de Bellas Artes de Viena, siendo inusitadamente joven. Durante una estada veraniega en el Zillertal (Tirol, Austria), el entonces rector de la Academia de Bellas Artes, el escultor Joseph Müllner, reconoce el extraordinario talento del joven Winternitz y recomienda a su padre que lo exima de la escuela y lo mande a la academia.

Hace carrera académica hasta 1929 en la clase del joven profesor Karl Sterrer, donde estudia pintura, escultura y grabado y es introducido a la filosofía de Chuang Tzu, de Rilke y del Bauhaus. Las fuertes críticas al principio lo deprimen considerablemente. Deja el violín por algunos años.

Su padre le facilita a él y a su amigo, el pintor y dibujante Hans Fronius, diversos viajes de estudio a Alemania, Noruega, Dinamarca, Italia, Suiza y Suecia.

En el año 1927 conoce en Bad Ischl a su futura esposa, Hannah Pollak, concertista de piano. Con ella y otros músicos profesionales comparte su gran afición por la música clásica tocando regularmente música de cámara.

1929

Después de los años académicos y siguiendo el consejo de su profesor, sale del ambiente burgués de Viena y va por tres meses, en invierno, a Venecia, acompañado por su amigo, el pintor Günther Baszel. Italia lo entusiasma. Muerte de su madre, hecho que lo influencia grandemente.

1930

Vive en Florencia. Pinta paisajes de Toscana y vistas de Florencia, y durante sus vacaciones en Austria pinta además retratos y composiciones figurativas.

1931

Matrimonio en Viena y traslado a Florencia.

Muerte del padre.

Los cuadros de esta época reproducen la luz y la transparencia de los colores de Italia.

1932

Primera exposición individual en Florencia, en el Palazzo Ferroni: paisajes, escenas familiares y retratos.

Nace su primera hija, Clara Dorothea.

1934

Traslado a Roma. Sus paisajes reproducen el nuevo ambiente del centro de Italia.

Exposiciones en Roma, Viena (Neue Galerie) y Milán (Carlo Carrà escribe la crítica sobre sus pinturas).

Visita Palermo y queda fascinado con los mosaicos bizantinos, que lo influyen.

La idea de sus paisajes: buscar la geometría del espacio paisajístico y urbano; es decir, transmitir la estructura oculta. Trabaja con colores transparentes y tenues.

Nace su segunda hija, María Elena.

1935-1938

Exposiciones en Venecia, Florencia y Roma.

Su cuñada, Susana C. Polac (registrada como Susanne M. Pollak), se traslada a Roma donde la familia Winternitz después de la muerte de su propio padre.

Sterrera llega a Roma y lo introduce al Taller de Mosaico del Vaticano. Aquí realiza el mosaico *Anunciación* para la Capilla de las Religiosas Alemanas en Roma.

Winternitz y su familia se convierten al catolicismo. Adopta el nombre Christoph en lugar de Gustav, y se llama más adelante Adolfo Cristóbal Winternitz.

Realiza obras en formato grande, retratos de familia y, más tarde, pinturas de contenido religioso.

Conoce al prelado Celso Costantini, entonces director de Propaganda Fide, quien inaugura en la galería La Barcaccia su exposición *Arte Sacra* con los primeros motivos religiosos (bizantinismo en las figuras).

Nacimiento de su hijo Cristóbal Andrés.

1939

Emigración a Lima, Perú, siguiendo el consejo de monseñor Costantini, quien le previene del inminente estallido de la guerra y le informa acerca

de una academia de arte en Lima, donde Winternitz podría enseñar, pero que nunca existió como tal. Durante el viaje de Génova al Callao, Winternitz desarrolla un nuevo método para la enseñanza del arte, que será la base de su futura academia en Lima.

Conoce al nuncio monseñor Fernando Cento y al reconocido intelectual Víctor Andrés Belaunde, quien lo presenta al rector de la Universidad Católica, padre Jorge Dintilhac.

Se abstiene de pintar paisajes durante este tiempo: prefiere primero asimilar interiormente el ambiente, con la diversidad de los paisajes costero, serrano y selvático; le impresiona sobre todo el paisaje serrano. Esta renuncia la entiende como una decisión positiva que lo llevó a un desarrollo inesperado.

Exposición en la sala Entre Nous, Lima.

Dicta su primer cursillo (de agosto a diciembre) en el local del Centro de Estudiantes de la Universidad Católica, cuyo éxito convence al rector para apoyar la creación de la academia.

1940

Funda y dirige la Academia de Arte Católico con el apoyo de la Iglesia Católica, del movimiento Acción Católica y de las autoridades de la Universidad Católica.

Susana Polac es una de las primeras alumnas y luego será profesora de la academia.

Se dedica a la restauración de cuadros y al montaje de exposiciones (Exposición Amazónica, Exposición de Industria, Exposición Panamericana de Arquitectura).

Conoce al crítico de arte Carlos Raygada, quien lo apoya.

1941

Winternitz diseña bocetos para murales en la iglesia Santa Teresita, Lince, Lima, y ejecuta el mural *Bautismo de Cristo*, que durante su ausencia es borrado intempestivamente, lo que le causa gran malestar (el proyecto se anula).

1942-1946

Winternitz y su esposa adoptan la nacionalidad peruana.

Nace su tercera hija, Isabel (1942).

Pinta un mural para la hoy destruida iglesia La Virgen del Pilar, ubicada en San Isidro, Lima.

Exposiciones en Lima.

Gran influencia del paisaje peruano. Hace muchos viajes a Obrajillo, un pueblo serrano a 100km y —antaño— a cinco horas de viaje de Lima. Su pintura se vuelve progresivamente expresionista. Pinta pastoso, con los dedos y con espátula.

Trabaja con una fábrica de mármoles (a donde lleva también a sus alumnos) y trata de introducir el mosaico decorativo con antiguos motivos peruanos.

Realiza el mosaico para el ábside de la iglesia del Colegio Santa Ursula, San Isidro, Lima; además, pinta un Vía Crucis y prepara la decoración interior para la misma iglesia (1946).

1947-1949

Exposiciones en Lima, Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo.

Winternitz se ocupa del diseño y la realización de la exposición Arte Sacro del Virreinato.

Los paisajes, retratos y autoretratos, así como los óleos con temas bíblicos (Apocalipsis), tienen un carácter fuertemente expresionista y anticipan ya futuros elementos (color, composición) de sus vitrales.

1950

Viaja a Roma al Primer Congreso de Pax Romana como delegado de la Universidad Católica y del Ministerio de Educación.

Funda junto con otros tres artistas el Secretariado Internacional de Artistas Católicos (SIAC).

1951-1955

Realiza mosaicos para el Colegio Mayor San Pablo, en Madrid, y para el Seminario Menor San Isidoro de León (España).

Exposiciones en Milán, Florencia, Madrid, Lima, Viena y La Habana (Primera Bienal).

El arquitecto suizo Pfammatter (Zúrich) comenta a Winternitz que el estilo de dos de sus cuadros es apropiado para hacer vitrales en vidrio-cemento. Le invita a hacer bocetos para una iglesia en Suiza, gana el concurso, pero los vitrales no llegan a realizarse.

Regresa al Perú en 1952, al asignársele un sueldo como director de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP.

El primer vitral en vidrio-cemento se coloca en Lima, el rosetón para la Iglesia del Colegio Santa Ursula (1953). Desde esta época, los vitrales los ejecuta la firma Vitraux Chiara et Cie. de Lausana, Suiza.

Esta nueva etapa inicia un segundo camino en su arte, así como su interés por la integración de las artes dentro del espacio público.

Winternitz trabaja en España y Perú (pasa temporadas de varios meses en Europa).

Organiza para el Congreso Eucarístico y Mariano una exposición de Arte Sacro en el Museo San Marcos, Lima. Su opinión crítica frente a la cursilería del arte religioso produce escándalo.

1956-1960

Obtiene el encargo para diseñar 300m² de vitrales en vidrio-cemento para el Teologado de los PP. Dominicos en Alcobendas, Madrid. Los realiza en cooperación con Susana Polac, quien se encarga de las esculturas. Pinta los cartones en una vieja capilla en Bellavista, Callao, que se puso a su disposición. La capilla es destruida en 1959. Estos cartones y todos los que les siguen son pintados por él en tamaño original (1:1).

Vitrales en vidrio-cemento y decoración (mosaico, crucifijo, diseño de altar y bancos) para la capilla del Cementerio Británico, Callao. Aquí crea el primer vitral abstracto (1957).

Profundas vivencias interiores conducen a Winternitz a los primeros ensayos de pintura no figurativa. Al principio pinta todavía al óleo; después descubre que la pintura *gouache* y la ténpera exigen la figuración (como, por ejemplo, los temas religiosos) y otras materias el arte no figurativo (vivencias interiores).

Exposiciones en Lima y Salzburgo, Austria.

Vitrales en vidrio-cemento para la parroquia Santa Rosa de Lima, Lince, Lima.

Fundación de Renovare en Lima, en representación de SIAC, con la idea de proveer el interior de las iglesias con una decoración moderna.

Winternitz es profesor principal de la Facultad de Humanidades de la PUCP (1960).

1961

Se ve obligado a usar audífonos, cuando se agudiza su sordera.

Vitral para la parroquia Am Gellertplatz, Viena.

Gran exposición en Viena (Künstlerhaus) y en Lima.

Winternitz gana el concurso internacional en Santiago de Chile para el diseño de seis vitrales en vidrio-cemento para la iglesia del Colegio del Verbo Divino, ubicada en Santiago, que se ejecutan el mismo año.

A partir de los vitrales de Chile se percibe un cambio en el estilo: las piezas de vidrio son más grandes y los vitrales en general más luminosos.

Vitrales en vidrio-cemento para la parroquia St. Louis en Washington D.C., EE.UU.

1962-1963

Decoración interior, fresco (ábside) en blanco/negro, diseño del altar y vitrales para la parroquia Jesús Obrero en una zona obrera (Surquillo, Lima).

Vitrales en vidrio-cemento para la parroquia Schruns-Gantschier, Vorarlberg, Austria.

Vitrales en vidrio-cemento y vidrio emplomado para la parroquia The Holy Infant of Prague ubicada en Jacksonville, California del Norte, EE.UU.

Winternitz descubre las posibilidades del uso del papel arroz para texturas y formas.

Pinta en Obrajillo sus últimos paisajes naturales, en pastel.

1964-1965

Vitrales en vidrio-cemento para la parroquia Nuestra Señora de Guadalupe, Lima. Marca el comienzo de una cooperación de muchos años con Anna Maccagno.

Mosaico de mármol en la fachada de la iglesia parroquial de Santa Rosa de Lima, Lince, Lima.

Exposición en los locales de la IAC en Lima y Santiago de Chile. Pinta *Vivencias*: pintura abstracta e informal. Winternitz obtiene una condecoración del gobierno peruano por su labor artística y educativa durante veinticinco años en el Perú.

1966-1973

Winternitz recibe la Gran Cruz de Honor por Ciencias y Artes de Primera Clase de la República de Austria (1966).

Vitrales en vidrio-cemento y vidrio emplomado para la parroquia San Antonio de Padua, Lima.

Recibe el premio anual del Círculo de Críticos de Arte de Santiago de Chile.

Exposición itinerante en el Museo de Arte Moderno de Santiago de Chile y sus similares de Buenos Aires, Lima y Río de Janeiro.

Se somete a una operación de cadera y debe guardar cama durante seis meses. Durante este tiempo dicta un texto sobre su concepción del arte y su método. Gracias a ese tiempo de reflexión y en base a su experiencia docente, llega a proponer una nueva forma de enseñar composición (1967).

Exposición del ciclo *Vivencias* en Lima.

Vitrales en vidrio-cemento (1000m²) para el Templo Votivo Nacional de Maipú, Chile.

Vitrales en vidrio-cemento para el Santuario Nuestra Señora de las Mercedes, Paíta, Perú.

Vitrales en vidrio-cemento para la sala de computadoras de la IBM, Lima.
Obtiene el premio de la Sexta Bienal de Pintura Tecnoquímica (1969-1971), realizada en Lima, por su obra plástica.

Profesor Honorario de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Chile.

Winternitz descubre el bolígrafo (en negro) y comienza a dibujar composiciones abstractas en claroscuro.

1974

La lectura del libro de Teilhard de Chardin, *Himno al Universo*, conduce a la exposición con el mismo nombre y en homenaje a Teilhard de Chardin realizada Lima.

1975

Vitrales en vidrio-cemento para la parroquia Our Lady of Carmel, ubicada en Carmel, Indiana, EE.UU.

El tema de la muerte y la música del *Réquiem* de Mozart lo llevan a pintar la serie *Réquiem*, que se expone en Lima.

1976

Exposición del ciclo *Presagios* en Lima.

Winternitz recibe la condecoración El Laurel de Oro del Künstlerhaus de Viena.

Gran retrospectiva por sus setenta años, organizada por la PUCP, en el Museo de Arte Italiano, Lima.

En diciembre es nombrado profesor emérito de la PUCP en reconocimiento por sus destacadas labores como profesor y director fundador de la Academia de Arte.

1977

Exposición en Madrid, España.

Exposición del ciclo *Laudes* en Lima.

El estilo de Winternitz adopta formas geométricas como símbolos para lo «transcendente».

1979

Vitral en vidrio-cemento para la Capilla de la PUCP, Lima. Desarrolla una variante del vitral en vidrio-cemento: crea fragmentos de vidrio-cemento que van en aberturas en el muro.

Vitrales en vidrio-cemento para la parroquia Nuestra Señora del Carmen, Miraflores, Lima.

1980

Viaja a París a la inauguración de la exposición en la sede de la UNESCO sobre la Facultad de Arte y sobre su método de enseñanza, que es reconocido internacionalmente y elogiado por dicha Organización en 1979.

1981-1983

Vitrales en vidrio-cemento para la iglesia El Guaico, ubicada en Guaranda, Ecuador.

Exposición en Tuttlingen, Alemania.

Vitrales para la iglesia luterana parroquial en Tuttlingen, Alemania.

El programa de enseñanza (currículo) de la Escuela se moderniza y nivela con el estándar universitario; la Escuela pasa a ser Programa de Arte.

Un amigo, el literato Alberto Wagner de Reyna, crea una traducción poética del *Apocalipsis* de San Juan; Winternitz pinta un ciclo de veintitrés cuadros inspirado en ese libro.

Pinta el tríptico *La hora*, según una poesía de Javier Sologuren, porque le interesa la transformación de la palabra en imagen plástica.

Mosaicos para el Templo Votivo Nacional de Maipú, Chile, que no se realizan.

1984

El Programa de Arte pasa a ser Facultad de Arte y Winternitz es elegido decano.

1985

Mosaico para el ábside de la iglesia parroquial San Francisco de Borja, Lima.
Exposición del ciclo *Miserere, Respuesta a Job*, según el libro del mismo título de Carl Gustav Jung, en Lima. Interés por los temas de la obediencia y de la fe.

1986

Muerte de su esposa Hannah.
Exposición en Madrid y después en Lima de los grabados en madera, según el ciclo del *Apocalipsis*, realizados en Madrid por François Maréchal.
Cartones para los vitrales en vidrio-cemento de la parroquia de San Francisco de Borja, Lima. Temas del Apocalipsis, cuya ejecución póstuma en vidrio-cemento se realizará recién en 1997.
Durante diversas estancias en Europa queda fascinado por la luz que se filtra en los bosques y pinta esos recuerdos con fuertes efectos de claroscuro.

1987

Exposición del ciclo *El silencio y la esperanza* en Lima, concebido como protesta silenciosa contra la apología de la agresión, de la violencia, del ruido, etcétera.

1989

Winternitz recibe del Ministerio de Educación las Palmas Magistrales en el Grado de Amauta por sus labores como pedagogo.

1990

Vitrales en vidrio-cemento para el Foyer de Charité, Ñaña, Perú.
Pinta el díptico *Eros* y otros cuadros: *Elegías, Nocturnos*, etcétera. Desea expresar una cierta melancolía, la de un hombre mayor cuya juventud quedó muy atrás.
Aparecen las primeras señales de su última enfermedad.

1991

Durante los últimos años, Winternitz pinta incansablemente. Pinta sobre lienzo, utiliza papel de arroz y témperas, veladuras al óleo o témpera barnizada. Winternitz lee el libro de Albert Schweitzer sobre Johann Sebastian Bach y se interesa por el texto de la cantata *BWV 20*, también conocida como *Oh Ewigkeit, du Donnerwort* («Oh eternidad, tonante palabra»). Crea ocho cuadros, que se exponen como un ciclo, y que él entiende como unidad entre palabra, música y pintura.

Winternitz viaja por última vez a Europa (agosto de 1991).

Retrospectiva de la obra de 1981 a 1991 en el Museo de la Nación, Lima, en la que se muestran nuevos cuadros, como *Nocturnos*, *Elegías* y el tríptico *Canticum Canticorum Salomonis*, compuesto según la música de Krzysztof Penderecki. Sufre una hemorragia ocular de la que se recupera solo parcialmente.

1992

Dicta su curso Introducción al Arte por última vez (marzo a junio) a los alumnos del primer año.

Winternitz debe guardar cama (setiembre de 1992).

1993

Trabaja en la transcripción de su curso Introducción al Arte en base a la transcripción de Luz Letts; se publica como *Itinerario hacia el Arte, XI Lecciones* en 1994 a través del Fondo Editorial PUCP. Es traducido al alemán (aún sin publicar).

Winternitz recibe la Orden del Sol del Perú en el Grado de Comendador.

Dicta sus memorias a su hija Clara.

Muere el 17 de junio y descansa en el Cementerio Británico del Callao, Perú.

CRONOLOGÍA DE LA FACULTAD DE ARTE

1939

Winternitz llega al Perú a principios de enero. El nuncio monseñor Fernando Cento lo recoge del puerto del Callao.

Conoce a través de él al intelectual Víctor Andrés Belaunde, prorector de la Universidad Católica, quien lo presenta al padre Jorge Dintilhac, rector de la Universidad Católica.

Inauguración el 18 de agosto del primer cursillo de arte, que Winternitz dicta de agosto a diciembre y que termina con una exposición de alumnos. El cursillo se da en el Centro de Estudiantes Católicos.

Conoce a algunos intelectuales que lo apoyan y le ayudan a establecerse en Lima como artista y maestro.

1940

Fundación de la Academia de Arte Católico, con el apoyo de las autoridades de la Universidad Católica, la Iglesia Católica y del Movimiento Acción Católica.

La academia se convierte en un centro promotor del arte con la organización de ciclos de conferencias, conciertos de música de cámara y exposiciones. Los músicos participantes son profesionales de la recientemente creada Orquesta Sinfónica Nacional.

1941

Se otorga valor oficial a la academia que cambia de nombre a Academia de Arte de Lima. Se define el plan de estudios regular: seis años de duración otorgando el diploma de artista plástico en la especialidad respectiva y el de profesor de Bellas Artes (estos últimos tienen que acreditar secundaria completa, un año de práctica de enseñanza en secundaria y presentar una tesis de investigación en educación).

1943-1945

Al final de cada año académico se presenta una exposición de los trabajos de los alumnos (práctica que se continúa hasta el presente).

1946

A partir de este año se trabaja mosaico en piedra mármol natural como parte de la formación general, que ya incluía las técnicas del óleo, la acuarela, etcétera, y se trabajan bocetos de vitrales, escritura ornamental y diseño de letras, así como modelado/vaciado de figuras.

La academia se muda al local del Jirón Camaná 956-958.

1947

La resolución ministerial 2923 del 14 de agosto de 1947 autoriza el funcionamiento de la Academia de Arte de Lima como afiliada a la Universidad Católica.

1950

Décimo aniversario de la Academia de Arte, que se celebra en enero con una exposición de dibujos y acuarelas en facsímiles prestados por Friedrich Herz, y con un concierto de música de cámara y coral de Bach (ese año R. Cugler transcribe piezas de Bach para cuarteto). También se realiza una exposición de alumnos de los últimos diez años de la academia.

Viaje oficial de Winternitz a Europa en 1950 como delegado peruano del Ministerio de Educación para asistir al Congreso de Pax Romana en Roma. Deja a Consuelo Vigil, exalumna suya, en el cargo de directora interina.

1950-1952

Estos primeros años de la década del cincuenta son difíciles porque se suscitan problemas internos en la Universidad Católica. Un diario comenta la existencia de críticas malintencionadas y sale en defensa de la academia, opina que es el único espacio de arte en una universidad y, además, comenta la calidad del trabajo realizado durante los primeros diez años.

Winternitz regresa al Perú en 1952.

1953

Superadas las dificultades se crea la Escuela de Artes Plásticas el 22 de setiembre de 1953 como dependiente de la PUCP (la resolución ministerial es del 22 de setiembre de 1955).

El desarrollo artístico personal de Winternitz (obra integrada a la arquitectura) lo lleva a plantear la necesidad del curso Educación Artística, que él dicta en la Facultad de Educación. Posteriormente dictará el curso Integración de las Artes (relación de la plástica con el espacio arquitectónico) en la Escuela de Artes Plásticas y en la Universidad de Ingeniería.

1958

Fernando de Szyszlo, alumno de Winternitz de 1944 a 1946 y uno de los artistas nacionales de mayor prestigio, regresa de Europa y es profesor de la Escuela de Artes Plásticas (hasta 1963). Szyszlo regresará a la docencia luego de su estadía en Washington, hasta 1978.

1963

El crecimiento de la Escuela de Artes Plásticas la obliga a mudarse a un espacio más grande: se instala en una casa ubicada en la Avenida Arequipa 1010.

1964

Ese año la escultora Anna Maccagno se integra a la plana docente. Ella comienza a desarrollar el modelado a escala mayor y sienta las bases para la especialidad de escultura.

Se celebra este año el vigesimoquinto aniversario de la Escuela con una muestra en el Museo de Arte de Lima (julio de 1965).

1966

Aunque ya se trabajaban diferentes técnicas de grabado (xilografía, metal) con Eliana Jeanneau, recién se formará el taller de metal con el profesor Orlando Condezo, quien viene de la Universidad Nacional de Ingeniería invitado por Winternitz en 1969.

Inés Pardo, quien estudió en Viena, Austria, comienza a desarrollar los estudios de artes gráficas como especialidad. Hasta la fecha solo se realizaban ejercicios de escritura ornamental y afiches.

1967

Julia Navarrete (exalumna) llega de París, donde había estado gracias a una beca de estudios, e integra hasta la fecha la plana docente (hace un gran aporte en diferentes aspectos: didácticos y estructurales —nuevos cursos teóricos— para el desarrollo de la Escuela).

Se trabajan las primeras esculturas de fierro, con lo que la escultura adquiere un gran auge y se pone a la vanguardia en el país.

La Escuela se adapta al sistema universitario y adopta el sistema semestral de los cursos.

1969

Mudanza de la Escuela al Fundo Pando, en San Miguel, donde ocupa nuevos talleres de construcción prefabricada. La falta de espacio no permitía ningún crecimiento y la mudanza abre nuevas posibilidades gracias al rector, padre Felipe Mac Gregor S.J., gran impulsor del desarrollo de la PUCP y de la Escuela. El arquitecto Cartucho Miro Quesada organiza la distribución del espacio asignado a la Escuela, a pedido expreso de Fernando de Szyszlo.

Hay, además de los talleres comunes, treinta talleres individuales para los alumnos de perfeccionamiento.

El nuevo espacio permite contar con las especialidades de escultura (se tiene el primer taller de escultura en fierro), de diseño gráfico (con cursos de

fotografía), de grabado (taller de metal; Víctor Femeninas desarrolla en 1973 el taller de litografía), y se pueden dictar cursos como el de Integración de las Artes, etcétera.

1974

Trigesimoquinto aniversario de la Escuela de Artes Plásticas (14 de setiembre - 5 de octubre), exposición en el Museo de Arte Italiano, muestra de profesores y alumnos.

1979

Cuadragésimo aniversario de la Escuela de Artes Plásticas, exposición en el Museo de Arte Italiano.

Se crea el Departamento de Arte en 1979, con Anna Maccagno como primera jefa. El Departamento reúne a todos los profesores y asistentes de la Escuela.

1980-1985

La Escuela es invitada por la UNESCO a exponer su método de enseñanza en París. Viajan a París Adolfo Winternitz, Anna Maccagno, Julia Navarrete y Alberto Varillas (secretario general de la PUCP).

La Escuela pasa a ser Programa de Arte en 1981 y, luego, Facultad de Arte en 1984, con los cambios curriculares correspondientes. Los estudios conducen al bachillerato con la presentación de una tesis escrita y a la licenciatura con obras artísticas según cada especialidad. Además, se aumentó el número de cursos teóricos, en relación a los planes de estudio de las demás facultades de la universidad. La estructura del plan de estudios sigue vigente hasta la fecha, con obligadas modificaciones y la inclusión de nuevos cursos. En la actualidad (2004) se está trabajando en una nueva malla curricular.

Winternitz es decano de la facultad desde 1984 hasta 1993.

La facultad crece con la construcción de nuevas aulas y con ello el número de alumnos (que en la actualidad llega a los cuatrocientos [2004]).

En 1981 se crea la especialidad de Diseño Industrial, única en el país.

1986

Con motivo de los ochenta años de Winternitz se realiza una exposición de alumnos de la Facultad de Arte en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores.

La modalidad de tesis cambia con el bachillerato automático: se requiere de una tesis escrita y obra visual/plástica para obtener la licenciatura.

1993

Winternitz fallece el 17 de junio; Anna Maccagno lo reemplaza ese año y es elegida luego decana en 1994 y 1998.

2001

Anna Maccagno fallece y Alejandro Alayza asume interinamente el decanato. Alejandro Alayza es elegido decano en 2001 y 2005.

2003

Concurso para el diseño de la Facultad de Arte. El ganador es el proyecto de los arquitectos Ledgard y Borasino.

2008

Roberto Agapito es elegido decano de la Facultad de Arte en 2008.

Se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Litho & Arte SAC
Jirón Iquique 046, Lima 5,
email: ventas@lithoarte.com
Teléfonos: 332-3989 / 332-8397 / 332-9077

Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
Julio 2013 Lima - Perú