

## **ADOLFO WINTERNITZ: UN RECUERDO PERSONAL Y ALGUNAS CONSIDERACIONES** Fernando de Szyzsló

En febrero del presente año el Ministerio de Educación de España presentó en la Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural una muestra retrospectiva del pintor peruano Adolfo Winternitz; en noviembre de 1976, el Instituto Nacional de Cultura del Perú había presentado en el Museo de Arte Italiano una exposición semejante conmemorando los 70 años del artista. Homenaje merecido a una vida consagrada a la creación y, como lo prueban los 38 años de existencia de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica —Escuela que él fundara y hasta hoy dirige— consagrada también, con la misma pasión a la enseñanza. Mucho se ha escrito sobre ambas actividades de Winternitz y, no siendo crítico de arte, sería inútil de mi parte agregar algo a lo dicho por los especialistas, puedo sí rescatar algunos recuerdos y agregar algunas consideraciones de carácter personal y eminentemente subjetivas que no tendrán otro valor que éste y el de su intención de participar en dicho homenaje.

159

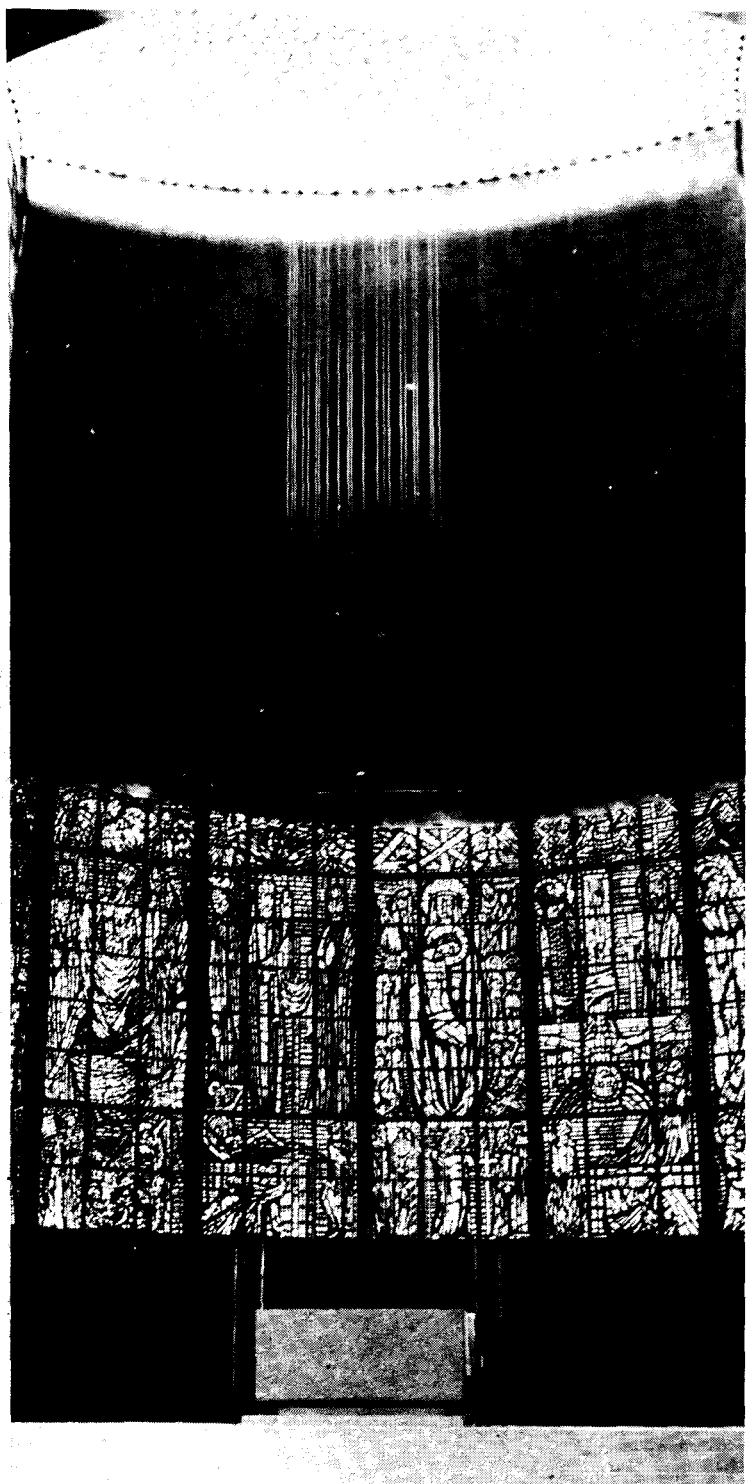
Recordemos algunos hechos: Adolfo Winternitz nació en Viena en 1906. Hace sus estudios en la Academia de Bellas Artes de esa ciudad y en 1929 se radica en Italia. En 1939, la situación política europea no debe ser ajena a ello, decide mudarse con toda su familia a América del Sur y elige el Perú. Llega a Lima en 1939 y desde 1942 es ciudadano peruano. El mismo año de su arribo funda la Academia de Arte, bajo el auspicio de la Universidad Católica, Academia que más tarde, reconocida oficialmente, se convertiría en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica.

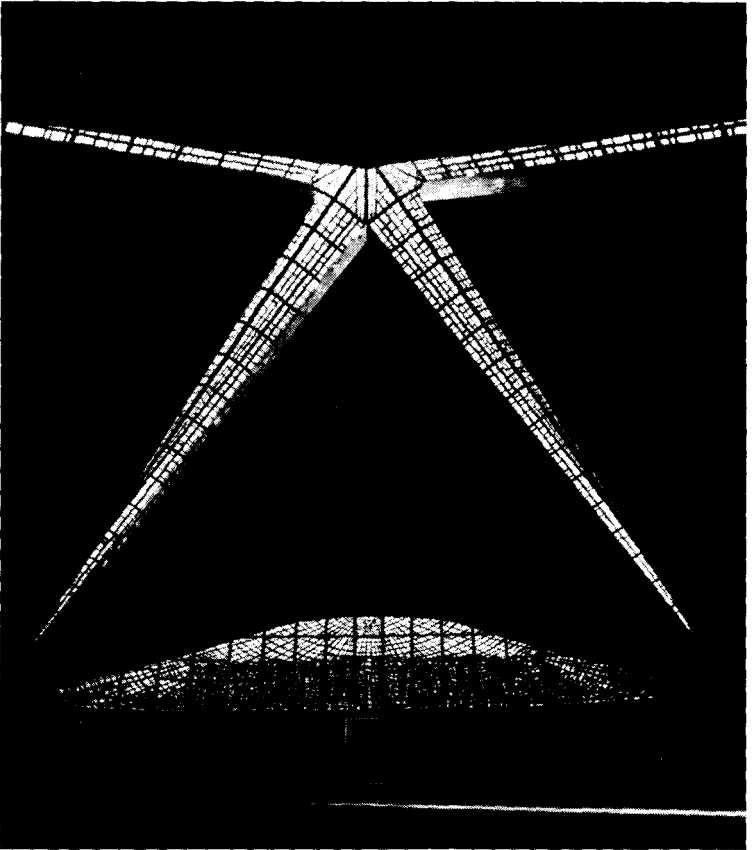
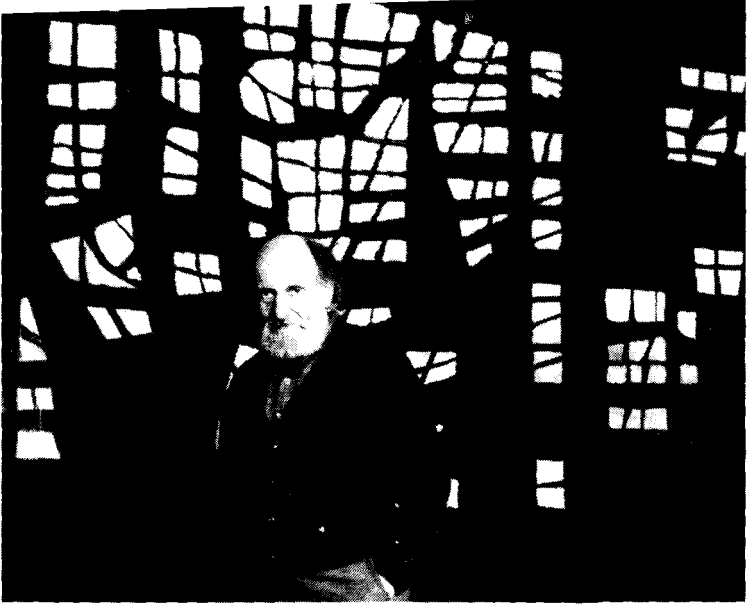
Debe haber sido impresionante para un artista austriaco de

---

33 años, los últimos de los cuales los había pasado en Italia, el llegar a Lima en 1939. En esa época no existían museos, salvo el Museo de Arqueología, y para hacer exposiciones se habilitaban salas que no estaban necesariamente preparadas para ello; la Orquesta Sinfónica Nacional tenía cuatro años de fundada, la actividad teatral se reducía a esporádicas visitas de dudosas compañías de zarzuela e irregulares presentaciones de comedias del más modesto nivel en el Teatro Segura. El ambiente literario como es característico en el Perú, en Lima, era más activo, ya habían sucedido cosas importantes en la literatura peruana, no hablemos solamente de Vallejo, que había muerto un año antes, ni de Eguren, se habían publicado ya "Las Insulas Extrañas" y la "Abolición de la muerte" de Emilio Westphalen, quien junto con César Moro, había hecho diversas manifestaciones de carácter surrealista. El panorama de lo que pasaba en pintura era menos estimulante. Los indigenistas dominaban el ambiente, no sin cierta intolerancia y sectarismo, desde la Escuela Nacional de Bellas Artes que José Sabogal dirigía a partir de 1933. Los únicos focos de resistencia consistían en las obras de Ricardo Grau, de regreso de Europa desde 1937 —y que trajo consigo el aire refrescante de la Escuela de París— y el trabajo siempre casi clandestino de Carlos Quispez Asín; Sérvulo Gutiérrez no volvería de París hasta 1942 y el resto de la pintura peruana no sometida directamente a la égida indigenista sufría la presión del éxito mundial de los muralistas mexicanos. De ellos el indigenismo había tomado únicamente el interés por los temas vernáculos pero había evitado cuidadosamente el mensaje político de un lado, y de otro, las aventuras técnicas evidentes en el expresionismo de Orozco, en la obra mural de Diego Rivera debajo del pre-renacentismo de la cual se podía leer sin dificultad sus interesantes búsquedas en la escuela cubista de la primera hora; aventura técnica que también era obvia en las experiencias que Siqueiros realizaba con la pintura al duco.

Recuerdo en 1939 cuando yo cursaba el cuarto año de media del Colegio de la Inmaculada de los Jesuitas haber visto al Profesor Winternitz, recién llegado, conversando en el patio con el Padre Casimiro Belaústegui, Rector del





Colegio, hombre cuya lucidez y sensibilidad dejaron un recuerdo imborrable en quienes lo conocimos; pero no fue hasta abril de 1943 en que llevados por el escultor Jorge Piqueras fuimos a matricularnos en la Academia de Arte José Bresciani y yo, y conocimos a Adolfo Winternitz en el antiguo local de la Plaza Francia. Para nosotros fue ese un día indudablemente importante porque le dimos carta de ciudadanía a una vocación clandestina, marginada como un vicio secreto, que a partir de entonces iba a ir ocupando rápidamente todos los resquicios de nuestra vida. La enseñanza, en el sentido que los griegos la entendían como formación total del hombre, que con sus indicaciones, consejos y opiniones recibiéramos entonces de Winternitz nos hizo claro desde el primer momento cuál era el tipo de compromiso de un artista creador y como el resultado final, la obra de arte no es sino el reflejo de la propia vida y el testimonio de una conducta no meramente en el sentido moral sino en el sentido que Rimbaud le daba a la palabra. Inolvidables clases de apreciación del arte en las que nos hizo descubrir las "Cartas a un joven poeta" de Rilke que todavía no estaban traducidas al castellano y que iniciaron mi interminable frecuentación del poeta pragués. Los domingos en la tarde íbamos a su casa de la calle Los Alamos en San Isidro para largas sesiones de música grabada u ocasionales conciertos de música de cámara, de los que eran hábitos también César Arróspide, Paco Pinilla y Enrique Iturriaga. (Me recuerdo cargando los innumerables discos en 78 r.p.m. de una sinfonía de Bruckner prestada por mi padre y me recuerdo también llegando a Obrajillo, desde Canta, con la intención de pintar paisajes en esa hermosa aldea serrana que Winternitz pintó tanto en una época, a la que fuí con Bresciani y llegamos, después de un viaje en ómnibus Lima-Canta, trepados en un burro y con dificultades para guiarlo porque llevaba en una mano mi maleta y los materiales de pintura y en la otra el enorme volumen del segundo tomo de Proust en la edición argentina de Santiago Rueda).

de la enseñanza artística del mundo actual: que el arte no es una profesión sino una manera de vivir y que la meta del pintor no es el cuadro, ni menos la exposición, que el cuadro es solamente el testimonio, el despojo que queda de la batalla por expresarse, por comunicar, por emplear la pintura como lo que es: un lenguaje, y también el lugar de encuentro de lo inefable con la materia visible.

162

En Adolfo Winternitz se da el caso —que felizmente no es demasiado raro en el Siglo XX, pienso en Joseph Albers, en Hans Hoffman, en la Bauhaus— en que la actividad creadora personal y la labor pedagógica están inseparablemente unidas al punto de constituir una sola vocación con dos manifestaciones paralelas: la propia obra y la que se realiza a través de otros, con una voluntad de trabajo colectivo. Me parece éste un aspecto que merece reflexión dentro del contexto general de la obra de Winternitz. Esta voluntad de realizar colectivamente una obra está presente a lo largo de toda su carrera y tiene manifestaciones muy definidas, de las cuales es la primera —pero no la menos notable— su deseo de fundar una escuela de arte que hace realidad cuando sólo contaba 33 años de edad; su interés y apasionamiento por el arte gótico y por el trabajo solidario y anónimo que produjo las catedrales de esa época; su indesmayable fe en la integración de las artes, curso que inventó, impuso y dictó no solamente en la Escuela de Artes Plásticas y en la Facultad de Educación de la Universidad Católica sino que también lo enseñó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería; sueño de reencontrar en un lenguaje contemporáneo la realización de conjuntos en los que el arquitecto, el escultor y el pintor trabajando juntos y, confundidos los límites entre sus respectivos campos, produzcan colectivamente —como sus ilustres antepasados del siglo XI— una obra que es a la vez pintura, escultura y arquitectura.

Esta condición íntima anímica, este rasgo característico de su personalidad, esta voluntad colectiva y solidaria explicaría lo que a mi modo de ver constituyen las dos más importantes vertientes de la obra de Winternitz: su obra de vitralista y su obra de maestro. Toda auténtica vocación de

maestro comporta una compulsión de ayudar, de transmitir lo conseguido y de compartir con otros lo conquistado; hay en la raíz de todo maestro una enorme solidaridad humana (alguna vez en esta misma vena se preguntaba Auden: "¿Qué es la felicidad sino ser testigo de la alegría en las facciones de otro?") El mismo hecho de que lo más denso, lo más grave y lo más ambicioso de la creación personal de Adolfo Winternitz se haya realizado en vitrales testimonia, igualmente, de esta voluntad colectiva y solidaria a que me refería anteriormente. El vitral por su propia naturaleza es una obra para ser colocada en sitios públicos, en muy contadas excepciones puede ser usado como decoración de una casa privada, pero el vitral con un deliberado y definido carácter religioso sólo puede estar contenido en una estructura pública destinada al culto. Es difícil decir si es la tradición o la naturaleza misma del material, o ambas, que hacen que el vitral tenga siempre un carácter polifónico, anónimo, en el que los pequeños contenidos subjetivos desaparecen fundidos en el canto plural y colectivo, que se percibe tanto en un templo gótico como en las iglesias con ventanas de Winternitz; en ellas, sin importar la arquitectura que las sostiene, se logra esa integración de las artes que infatigablemente ha buscado.

163

Demás está decir que toda esta obra de vitralista no ha sido cosa sencilla de ejecutar, que no era que los arquitectos de Lima o Santiago de Chile tuvieran iglesias diseñadas y buscaran desesperadamente alguien que diseñara los vitrales, ni que las autoridades de la Iglesia en estos países hace veinte años hubieran milagrosamente abandonado sus gustos estilo Saint-Sulpice y estuvieran al día en el desarrollo del arte sacro en el siglo XX, ni mucho menos; todo esto supuso un lento, laborioso y permanente trabajo de culturización, ilustración y persuasión, tanto de arquitectos como de Obispos y párrocos que sólo la paciencia y la voluntad incontenible de plasmar su obra pudo llevar a cabo.

Creo que si no fuera por su inherente inquietud de artista, Adolfo Winternitz podría mirar con entera satisfacción hacia atrás. La pequeña Academia de Arte que fundara en

---

1939, con un puñado de alumnos, abrumadoramente del sexo femenino, es hoy uno de los centros de enseñanza artística más importantes y prestigiados del Perú; a las disciplinas iniciales de pintura, escultura y vitral se han agregado el Taller de Grabado, en el que por primera vez se enseñan, profesionalmente, disciplinas conectadas con esa rama de las artes plásticas en el país, y el Taller de Artes Gráficas que constituye el único centro profesional de formación a nivel universitario en ese campo en el Perú.

Su obra creativa en pintura y en vitral ha alcanzado una difusión internacional como lo atestiguan los templos con vitrales suyos en Perú, Chile, Estados Unidos, España y Austria. Como alguna vez he dicho, 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 un contenido que nos habla incesantemente.