



ADOLFO WINTERNITZ

ITINERARIO HACIA EL ARTE

ONCE LECCIONES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ



ADOLFO WINTERNITZ

ITINERARIO HACIA EL ARTE

ONCE LECCIONES



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Adolfo Winternitz Wurmser (Viena, 1906-Lima, 1993), reconocido pintor y vitralista austriaco-peruano, fue fundador de la actual Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú y un querido y recordado maestro de muchas generaciones de artistas.

Adolfo Winternitz

ITINERARIO HACIA EL ARTE

ONCE LECCIONES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

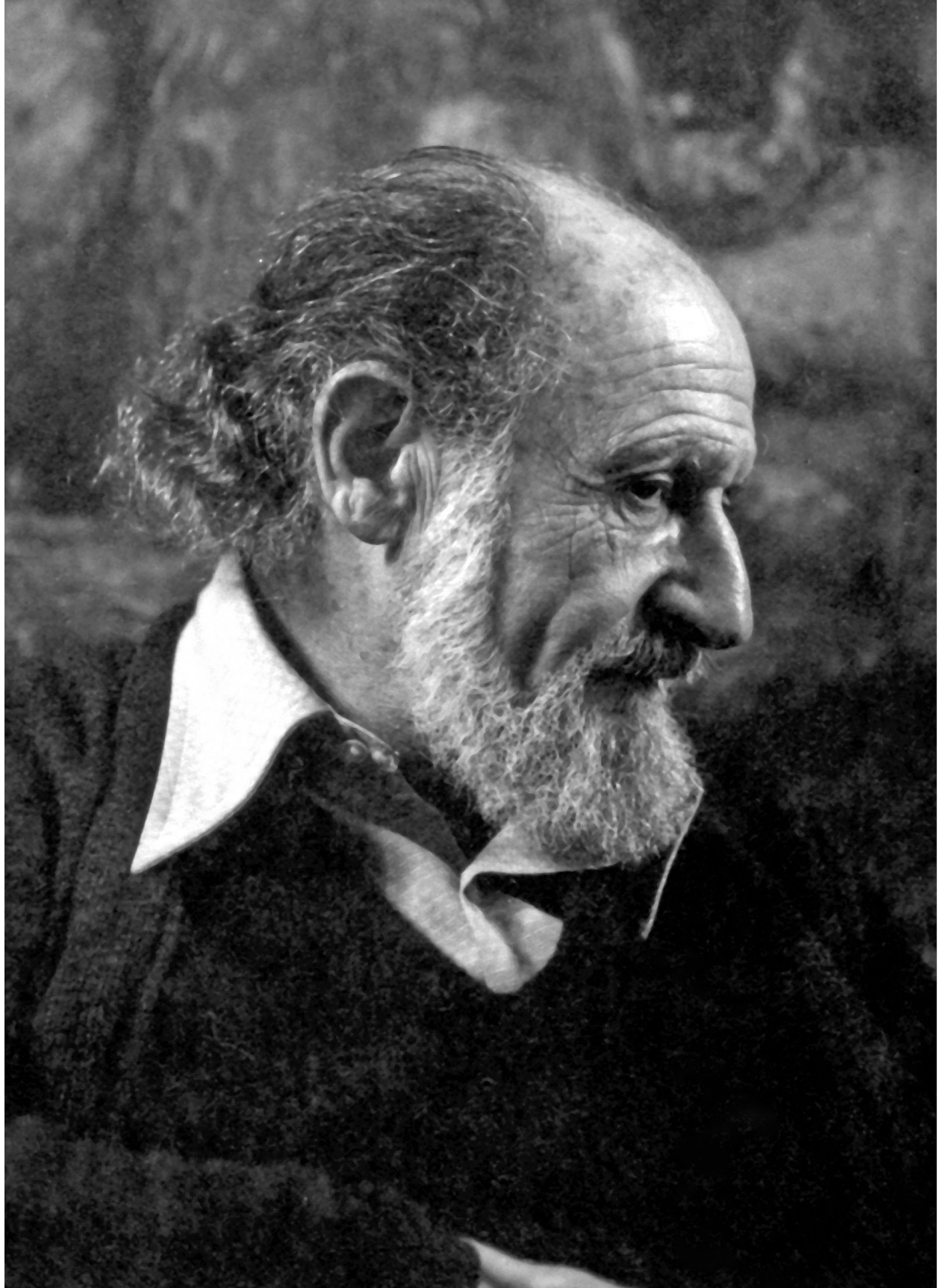
Itinerario hacia el arte
Once Lecciones
Adolfo Winternitz

© Adolfo Winternitz, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
Teléfono: (51 1) 626-2650
Fax: (51 1) 626-2913
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

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

ISBN: 978-612-317-130-8



PRÓLOGO

Adolfo creó la actual Facultad de Arte de la PUCP. Para ello, siguió los pasos iniciados en las clases de su curso de Introducción al Arte y recogidos en el breve volumen titulado *Itinerario hacia el arte*. Desde la Escuela de Artes Plásticas, introdujo a generaciones de alumnos a las artes de la pintura, la escultura, el grabado y el arte del vitral, especialidades que luego dieron lugar a la actual Facultad de Arte en 1984. Ya instituida como tal, la Facultad de Arte —que llevó desde el inicio la rúbrica de su creador, el maestro Winternitz— amplió su alcance con la instauración de dos especialidades más: la de diseño gráfico y la de diseño industrial. Iniciado sobre la base de apuntes y grabaciones de alumnos, el presente volumen tomó finalmente cuerpo como lecciones para convertirse en un texto sobre la experiencia de Winternitz como profesor y como maestro.

Itinerario hacia el arte vuelve a ser, en la actualidad, un texto válido para los alumnos a través de su lectura en tanto recuerda las palabras de Winternitz: «siempre hay algo nuevo...». Y si bien establecer el recuerdo y la memoria del amigo y maestro Adolfo Winternitz es remontarse al pasado, estas lecciones sirven aún hoy de estímulo para la creatividad de los jóvenes de nuestra universidad.

Silvio de Ferrari Lercari

I

INTRODUCCIÓN: PERTINENCIA DEL CURSO

Al principio de mis cursos siempre me hago esta pregunta y también se la hago a ustedes: ¿por qué tenemos que hablar hoy día de una «introducción en el arte» o, como se decía antes, «de una educación artística»? Piensen ustedes en épocas anteriores; piensen en Grecia, en la Edad Media, en el Renacimiento. ¿Creen que en esas épocas alguien hubiera hablado de «introducción al arte»? Recuerden que el arte forma parte de la educación natural del hombre. Entonces, ¿qué pasa con nosotros?, ¿por qué nosotros ya no *vemos*? Creo que ha pasado una cosa muy rara, nuestro olfato se ha refinado, mientras que nuestro oído y nuestra vista se han atrofiado.

Vamos a poner dos ejemplos: imagínense que nosotros, así como estamos todos aquí, fuésemos llevados como por arte de magia, de un momento a otro, a una ciudad medieval, en invierno. Ustedes recuerdan cómo eran esas ciudades medievales: calles muy estrechas, no había vidrios, no había agua ni desagüe, no había luz artificial (solo antorchas); la gente no se desvestía para dormir, no se lavaba. Pueden imaginarse las calles tan angostas por donde pasaban todos los animales. Imagínense qué hedor había en una ciudad medieval. ¿Ustedes creen que nosotros podríamos resistir ahora ese hedor?

Yo recuerdo, hace muchos años, cuando los embajadores llegaban a Lima. Se presentaban al presidente de la República en una calesa jalada por cuatro caballos blancos que pasaban por el Jirón de la Unión y los caballos dejaban ahí sus «regalitos». Uno pasaba por allí y no podía respirar, y decía «¡qué olor, qué hedor!». Si ustedes han viajado a la sierra, donde no hay desagüe ni agua, simplemente hay riachuelos; toda la suciedad, todo lo que queda en la calle tiene un olor muy fuerte, y uno necesita tiempo para acostumbrarse. En cambio, el hombre del medioevo vivía tranquilamente con todo ese hedor, con toda esa dificultad. Imagínense un cuarto en invierno, en la noche, con antorcha y lleno de humo. ¿Cómo respiraban?, ¿cómo dormían? Pero en todas

las esquinas de la ciudad había obras de arte, tocaban música muy suave con mandolinas y una serie de instrumentos muy delicados, pues tenían el oído muy fino. Hoy día es al contrario. Tenemos un olfato muy fino, y el oído y la vista atrofiados.

Hoy en día, cuando una pareja se casa y va a tomar en alquiler o a comprar una casa, lo primero que pregunta es si la cocina funciona bien, si todos los aparatos higiénicos son modernos, si son buenos; no les importa para nada si los colores de la casa son horribles o si las rejas de las ventanas no tienen armonía; eso no lo ven. Se ha atrofiado también nuestra vista, además de nuestro oído; hoy soportamos unos ruidos que el hombre medieval no hubiera podido soportar.

Tomemos ahora lo contrario. Escogemos un hombre del medioevo y lo ponemos de noche en Broadway, o en nuestro pequeño Broadway de la Plaza San Martín, donde todas son luces de colores en continuo movimiento y donde un ruido infernal de música estridente sacude las tiendas. Este hombre se moriría solo por la vibración. Entonces diríamos que es esto, todo esto, lo que nos ha influenciado y nos ha ido alejando del arte. Nosotros vivimos un poco con los ojos cerrados, no observamos. Si les pregunto a ustedes, sobre todo a los que viven en un edificio, de qué color y de qué material es su ascensor, yo sé que el noventa por ciento no lo sabrá.

Una vez hice una prueba en cierto colegio donde yo enseñaba a primaria. La primera prueba consistía en hacer que los niños dibujaran la puerta de entrada de su casa; el noventa por ciento no sabía cómo era. Entraban y salían de sus casas todos los días; pero no *miraban*. Por eso nosotros tenemos que acostumbrarnos nuevamente a mirar, no solamente a ver, sino a mirar: observar, abrir los ojos. Entonces sentiremos mucho más toda la fealdad que nos rodea, toda la huachafería que luce en las vitrinas.

A todo esto, ¿qué es huachafo?, ¿cómo podríamos distinguirlo?, ¿por qué una cosa es de mal gusto y otra de buen gusto?, ¿por qué una cosa es bella y otra no?, ¿dónde radica la esencia de lo feo? Lo huachafo no es auténtico, es falso, es imitación, es mentira. Es una cosa inútil, no es creada, no es necesaria, es el «adornito».

Otra cosa curiosa es que la imitación artística de los alumnos tiene por modelo al profesor del colegio, que no ha recibido nunca educación artística. ¡Nunca ha recibido instrucción artística! Ahora felizmente ya se está incluyendo esta asignatura en los nuevos programas. Lo mismo pasaba en el

seminario, donde había gente inteligente, gente de mucha educación y de mucho conocimiento, pero que no tenía ningún sentido del arte. Una vez sucedió que buscaba a una persona, a un teólogo, para hablar con él sobre un trabajo que yo debía realizar. Me citó en un convento: me hicieron esperar en una salita donde todo era feo, todo, desde la mesita hasta el florero y las flores de plástico; el corazón de Jesús era de plástico; el color de las paredes, los muebles, todo era feo, todo, todo, todo. De repente entró esta persona: era un gran teólogo, gran filósofo, pero no veía. Lo mismo pasó con un psicólogo, muy amigo mío, que vivía en una casa que era la cosa más fea. También recuerdo que yo estaba trabajando en una exposición con una personalidad muy importante que todos conocíamos: Raúl Porras Barrenechea. Porras era un hombre solo sensible ante el arte impresionista, no percibía el arte abstracto, lo no figurativo. Lo mismo Riva Agüero, quien era totalmente negado al arte, y eso como consecuencia de haber tenido una educación basada únicamente en la historia. Ninguno de ellos tuvo jamás una educación artística. Fueron hombres de una gran cultura y, sin embargo, les faltó todo sentido artístico. Grandes eruditos, hubieran podido gozar del arte si hubieran tenido la suerte de ser introducidos a este mundo tan especial.

Esta es la razón por la cual nosotros procuramos enseñar en estas lecciones cómo llegar a ser artistas, y en el caso de aquellos que quizás un día no lleguen a serlo (porque su vocación no es suficientemente fuerte), buscamos que por lo menos adquieran la visión de lo que es el arte. Esa es la razón de este curso, por eso se llama «Introducción al arte».

En consecuencia, vamos a hablar ahora de los siguientes puntos:

1. El mundo del arte.
2. Las obras de arte.

1. EL MUNDO DEL ARTE

¿Qué quiere decir introducción en el mundo del arte? Se trata del acceso a un mundo que mucha gente desconoce, un mundo que existe al lado del mundo corriente en el cual vemos y no nos enteramos, miramos la televisión y nos distraemos, oímos tantas cosas que nos manipulan, y por eso no tenemos tiempo para entrar en el otro mundo que existe al lado de este. Mucha gente admite la existencia de un mundo espiritual solamente porque una vez por

semana va a la iglesia, pero ignora la existencia de otro mundo, el mundo del arte, del cual vamos a hablar.

Pongamos un ejemplo: si yo les pido que me enseñen el mundo del arte que existe en Lima, ¿a dónde me llevarían? Seguramente me llevarían a los museos o a alguna iglesia colonial. Pero los museos son una especie de zoológicos del arte: así como en los zoológicos se agrupan animales exóticos de otros países y de otros climas, así también las obras de arte se han refugiado en los museos, para los cuales no han sido creadas.

Pero en todas las ciudades del mundo hay ámbitos donde la arquitectura forma un espacio artístico y armonioso. Lamentablemente se han destruido muchos de estos en Lima. De los pocos y más hermosos que quedan, uno es la Plazuela de San Francisco. Es una obra de arte perfecta. Es un espacio arquitectónico que en su conjunto, y a través de su ordenamiento armonioso, refleja la arquitectura auténtica de su tiempo.

En Europa es más común ver ciudades en las que se ha conservado intacta la arquitectura medieval y barroca; inclusive después de la guerra se han restaurado los edificios en ese estilo, y no se permite su destrucción ni la edificación de inmuebles por razones puramente económicas.

Por otra parte, en Lima como en otros lugares, también hay iglesias, edificios y casas contemporáneas que reflejan el arte de nuestro tiempo, y en ellas hay obras de arte plástico que están integradas armoniosamente.

En el mundo del arte hay una gran variedad de expresión. Si esta corresponde a una auténtica necesidad de ser creada, será bella. Por eso, inclusive el de los pueblos no «civilizados» que tienen su propia cultura, el arte popular, expresa belleza por su autenticidad. Este arte popular, que el hombre crea para su uso personal, es muy diferente a lo que llamamos hoy artesanía, que a mi entender degrada el arte popular y lo convierte en «comercio».

Les voy a contar una anécdota muy ilustrativa. Hace algunos años exhibieron aquí una película americana. Se veía a una pareja americana, un par de gringos que viajaban por México. Llegan a un lugar donde encuentran a un hombre que hace una canastita de mimbre muy, muy bella, y la hace para sí. Ellos le dicen:

- Esta canastita tan linda, ¿me la vende?
- Bueno, la vendo.
- ¿Cuánto vale?

- Diez céntimos.

Compran la canastita, vuelven a Nueva York, hacen una *party* y muestran la canastita. Todo el mundo, encantado, quiere comprar una canastita igual. Entonces la pareja piensa en el negocio. Piensa volver a México y pedir cien canastas, porque si por una el hombre pedía diez céntimos, por cien pediría cinco céntimos por cada una, y ellas podrían venderlas después por un dólar.

Bueno; vuelven a México y encuentran al hombre sentado allí, pero ya no hace canastitas, ahora hace animalitos de barro. La pareja le propone que le haga cien canastitas como la anterior:

- ¿Cuánto nos cobraría por cien canastitas?
- Bueno, cien canastitas... una costaría un peso.
- ¡Cómo! ¡Por una pedía diez céntimos y por cien un peso cada una!
- ¡Claro, hacer una es un placer, hacer cien es un trabajo!

La artesanía es un trabajo para la venta, ya no se hace la obra del pueblo para el pueblo. El hombre trabaja, repite y en la repetición siempre se pierde la belleza. Y les digo esto para que ustedes miren también un poco en sus casas si no hay allí objetos que son cursis, que son huachafos, que no son arte; para distinguir entre los que son arte y los que no lo son.

Ahora, si buscamos introducirnos en este mundo del arte que nos rodea y que encontramos naturalmente en los museos, ¿cómo podemos entrar en este mundo? ¿Con qué medios? Tenemos que pensar que el mundo del arte es un poco como el paraíso, tiene una puerta muy, muy chiquita y tenemos que entrar muy humildemente. No podemos entrar con unos anteojos prefabricados y decir «a mí me gusta solamente lo clásico». ¿Por qué? «Porque mamá lo ha dicho», o «porque en el colegio lo han dicho»; «a mí me gusta solamente lo barroco, el gótico no, es muy estrambótico... y el arte moderno ni hablar, no lo entiendo». Entonces, ¿cómo tenemos que entrar en el mundo del arte?

Hay muchas posibilidades. Una, sobre todo para ustedes aquí, que no pueden viajar y no pueden ver museos, que no pueden acercarse realmente a la obra de arte porque la ven solamente en *diapositivas* (que no es lo mismo), una posibilidad es leer. Leer y leer varios libros; es muy importante leer. Pero hay otro sistema mejor todavía: leer y escuchar mucha música y crearse uno mismo su propio juicio a través de la experiencia que uno tiene frente a las

obras de arte. Tenemos que entrar en este mundo humildemente. Este mundo no solamente está poblado por la pintura, sino también por la escultura, la arquitectura, la música, la poesía, etcétera, porque todo está interrelacionado. Y tenemos que ser auténticos. Cada uno de ustedes puede ser artista creador, grande o pequeño, pero de todos modos alguien que *necesita* expresarse, que necesita comunicarse, porque todo arte es comunicación.

Al entrar en este mundo del arte nos damos cuenta de que su población crece constantemente, porque, como dice el filósofo ruso Nikolái Berdiáyev: «Arte es la continuación de la creación de Dios».

Sobre este punto hablaremos en otra lección. Ahora nos preguntamos quiénes pueblan este mundo del arte y trataremos de definir lo que es la obra de arte.

2. LAS OBRAS DE ARTE

Imagínense aquí en la mesa una figura primitiva, al lado un huaco, después una figura gótica, otra barroca, una escultura abstracta contemporánea, una botella vacía de Coca-Cola, un teléfono. Todos son objetos reales, pero ¿son todos iguales? ¿Qué diferencia hay entre unos y otros? ¿Por qué he incluido una botella de Coca-Cola vacía? Porque si estuviera llena al menos tendría un contenido. La estatua primitiva, el huaco, la figura gótica, la barroca, la contemporánea, tienen un contenido; no están muertas porque no son simplemente objetos: nos hablan, nos emocionan, nos dicen algo si sabemos recibir su mensaje. (Sobre este punto reflexionaremos más adelante, cuando hablemos sobre la manera de acercarnos a una obra de arte).

Para explicar mejor esto, vamos a comparar una obra de arte, una creación, con un objeto construido científicamente o con un descubrimiento. Por ejemplo, tomemos la radio o la televisión. Son inventos geniales. Cuando se inventaron llamaron muchísimo la atención, impresionaron mucho; pero hoy todo el mundo tiene su radio y televisión en la casa y a nadie le llama la atención; se han vuelto un objeto más del mobiliario.

Por otro lado, recuerdo que mi padre me contaba que cuando vio el primer automóvil —¡un coche sin caballos y a diez kilómetros por hora!— le pareció un monstruo. Para nosotros, ¿qué son los automóviles? Corren a velocidades fabulosas y cualquiera sabe manejarlos.

Cuando se lanzó el primer satélite o cuando el hombre puso el pie por primera vez en la Luna, la gente se volvió loca y anduvo pendiente de estos acontecimientos. Hoy hay un sinnúmero de satélites girando alrededor de la Tierra y nadie los advierte. Y la última vez que el hombre fue a la Luna, ¿quién lo vio?, ¿quién se interesó por eso?

Lo mismo pasa con los descubrimientos: el átomo siempre existió, igual que América. No los creó el hombre. En cambio, una armonía de Bach o Beethoven, una pincelada de Miguel Ángel o de Goya o de Picasso, o un verso de Vallejo o de Goethe, aparecen por primera vez en el mundo, no han existido nunca antes. Y por eso una sinfonía de Beethoven, aunque la escuchemos mil veces, o un cuadro de Rembrandt con el que nos encontraremos mil veces en un museo, no serán nunca banales; nos emocionarán, nos hablarán siempre porque tienen vida, porque son «creados» por primera vez.

Y por esto he llegado a la conclusión, que también he encontrado en el gran filósofo Martín Heidegger —a pesar de no haber leído sus libros—, de que toda obra de arte es un *ser viviente* creado por primera vez. Estos *seres vivientes* son los que pueblan el mundo del arte y nos rodearán para siempre.

II

LOS ARTISTAS Y LA VOCACIÓN

Si nos preguntamos: ¿quiénes hacen las obras de arte? La respuesta es: aquellos que han sido llamados a ser artistas, los que siguen su vocación.

La palabra vocación viene del latín *vocare*, en castellano «llamar»; es, pues, el llamado que nos viene de no se sabe dónde (los creyentes dirán Dios) para orientar nuestra vida.

En una novela del escritor alemán Peter Bamm hay un relato apropiado al caso. Dos sacerdotes budistas, que por la lluvia han quedado atrapados en un templo durante varios días, comienzan a filosofar. Uno de ellos llega a la conclusión de que en la vida no existe la felicidad, sino solamente momentos felices. Muy sutilmente añade: «Por ejemplo este: abrir la ventana y dejar salir a una abeja que se había extraviado».

Esta aseveración sobre la felicidad puede ser muy cierta, pero yo les aseguro que sí existe una felicidad perenne, que no es solo del momento. ¿Cuál es, según ustedes, el anhelo más grande al que aspira el hombre? Por supuesto que —en general— no es el dinero, ni la riqueza, ni la fama, ni el poder. El mayor anhelo del hombre es realizarse plenamente como persona.

Esta realización se produce cuando uno sigue plenamente su vocación. Como hemos dicho antes, la vocación es un llamado y no una voluntad propia; no se puede «querer» tener una vocación determinada: hay que descubrirla.

¿Cómo? ¿Cómo se la descubre? ¿Cómo se la reconoce?

Imaginémonos una joven o un joven que sale de la ducha caliente y se encuentra frente al espejo empañado por el vapor. Mira y mira y no se puede ver. Pero lentamente el vapor se va disipando y poco a poco aparece su propia imagen. Esto es lo que sucede a la persona que busca en sí misma el camino de su vida, es decir, su vocación.

Aquí hemos hablado específicamente de la vocación artística, pero existen muchas otras vocaciones que vividas plenamente llevan a esa felicidad perenne

de la que he hablado.

Un ejemplo: la vocación del auténtico agricultor o del ganadero que ama su tierra y es consciente de que con su trabajo alimenta a su pueblo. Será feliz en el campo, no así aquel que simplemente invierte dinero en la agricultura y vive preocupado por las ganancias o pérdidas de su inversión. O la vocación del médico, de aquel que se ocupa con dedicación a sus pacientes y se interesa más por la persona a quien trata que por hacerse rico. Y una de las más grandes vocaciones para la mujer es la de ser madre de familia. Siguiendo su vocación nunca se sentirá sirviente de su marido ni esclava de sus hijos, sino sentirá que es el centro de una familia, es decir, de una comunidad.

Pero, así como no se puede «querer» seguir una determinada vocación (porque es, como dijimos, un «llamado» y no una voluntad propia), tampoco nos es permitido rehusarla. Tenemos muchos ejemplos muy ilustrativos en los profetas del Antiguo Testamento (profeta es un ser «llamado» por Dios) que intentaron rehusar su vocación. Uno de ellos es Jonás: enviado a profetizar la ruina de Nínive, en vez de dirigirse a esa ciudad huye en barco a Tarsis. En la travesía se desata una tormenta que amenaza con hacer zozobrar la embarcación, y entonces, reconociéndose culpable de este fenómeno, es echado al mar, que inmediatamente se calma. Un monstruo marino traga a Jonás y lo retiene en su vientre durante tres días, tiempo que Jonás emplea para convertirse y aceptar el llamado de Dios. Al tercer día el monstruo lo devuelve a tierra y Jonás cumple la misión para la que fue llamado.

Felizmente hoy en día los padres permiten que sus hijos escuchen «su llamado» y lo sigan, y no los obligan, como antaño, a seguir otra profesión, rehusando su vocación.

Ahora bien, hablando de vocación artística, no hay que confundir la habilidad manual con la vocación misma. Muchas veces hay artistas que en su juventud y durante años de aprendizaje fueron muy torpes, pero que, gracias a su dedicación constante y siguiendo este llamado que no les dejaba tranquilos, llegaron a ser grandes artistas, como por ejemplo Cézanne.

Hay vocaciones juveniles, de personas que desde la niñez se sintieron atraídas por expresarse a través del arte, y las hay también tardías, cuando sienten este repentino llamado misterioso y se dedican a la creación. Citaremos dos ejemplos de estas últimas, de las tardías: uno es Paul Gauguin, de ascendencia peruana, quien alrededor de los 45 años de edad, motivado por su amistad con los impresionistas, abandona bruscamente su vida burguesa de

banquero y la cambia por la difícil vida de artista. El otro ejemplo es el compositor austríaco Antón Bruckner. Hasta los 50 años de edad había sido solamente organista, pero a esa edad comienza a componer sus grandes obras sinfónicas y su música sacra.

Para ilustrar lo que venimos diciendo de la vocación leeremos el siguiente cuento chino:

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.

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, rompieron a llorar. A lo que Lao-Kung, extraordinariamente sorprendido les preguntó: «¿Qué es eso, hijos míos? 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 sonrióles, 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 cuantas 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 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 decías 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 hubiera 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 ser mío con solo 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, hizo 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 aspirar 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 de la Eternidad». Y dicho esto, bendijo a sus discípulos, los cuales le acostaron en su lecho y expiró.

Ahí tienen ustedes concentrada toda la idea de lo que realmente es la vocación. Hay dos pasajes en este relato que quiero resaltar: el primero, aquel en el que el viejo pintor dice que deliberadamente ha vuelto la espalda a cuanto pudo ser suyo con solo dejar enfrentarse la astucia con la astucia y la avaricia con la avaricia, para atender a su voz interior y seguir la senda solitaria. Así logró alcanzar el más alto fin al que puede aspirar persona alguna.

He encontrado a lo largo de mi vida mucha gente joven que simplemente invirtiendo dinero llegó a ser muy rica rápidamente, pero al conversar con ellos pude constatar que no tenían conocimiento, cultura ni inteligencia alguna. Me pregunto entonces, ¿cómo es que algunos pueden acumular fácilmente tanto dinero, mientras nosotros, los artistas o profesores, nunca lo logramos? Creo que el relato da la respuesta: nosotros nos negamos a la astucia y a la avaricia.

El segundo pasaje al que quiero referirme es el que habla de cómo el viejo se acerca a su obra favorita, «una brizna de hierba» pintada rápidamente con solo unos pocos trazos; porque, dedicado toda su vida a su vocación, había creado una brizna de hierba «que llevaba consigo el espíritu de cada brizna de hierba». Por eso agrega: «me he hecho igual a los dioses...»; nosotros diríamos, con nuestra mentalidad cristiana, que ha dejado el camino libre para que Dios pueda crear a través de él.

III

¿SE PUEDE VIVIR SIN CREAR ARTE?

Otro ejemplo de lo que significa la posición frente a la vocación artística nos lo aclara una de las cartas compiladas en *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke.

Rilke (1875-1926) mismo tuvo una infancia poco feliz; la época más dura fue la que pasó como alumno en una escuela militar austríaca. Pero, como todos los hombres con una vida interior fuerte, transformó estos padecimientos en algo positivo. Era introvertido, y dedicó toda su vida a la creación poética y epistolar. En *Cartas a un joven poeta*, casi dirigidas a sí mismo, como veremos a lo largo del curso, él se plantea tres preguntas fundamentales: ¿qué es la vocación?, ¿qué es la creación?, ¿cuál es la importancia de la soledad en la vida de un artista?

Las *Cartas* son respuestas a las de un joven llamado Kapus, quien, como Rilke, padece los rigores de una escuela militar, y también escribe poemas. Ha leído la primera edición de las poesías de Rilke y ha quedado fascinado; le envía entonces sus propios versos y le pide consejos y críticas.

Rilke le contesta con la carta que copiamos a continuación, y durante varios años mantiene correspondencia en la que le da consejos abordando los tres temas que hemos mencionado.

París, 17 de febrero de 1903

Estimado señor:

Hace solo pocos días que me llegó su carta, por cuya grande y afectuosa confianza quiero darle las gracias. Sabré apenas hacer algo más. No puedo entrar en minuciosas consideraciones sobre la índole de sus versos, porque me es del todo ajena cualquier intención de crítica. Y es que, para tomar contacto con una obra de arte, nada, en efecto, resulta menos acertado que el lenguaje crítico, en el cual todo se reduce siempre a unos equívocos más o menos felices.

Las cosas no son todas tan comprensibles ni tan fáciles de expresar como generalmente se nos quisiera hacer creer. La mayor parte de los acontecimientos son inexpresables; se consuman en un ámbito en el que jamás ha penetrado palabra alguna, y más inexpresables que todo son las obras de arte: existencias misteriosas cuya vida perdura, al contrario de la nuestra que pasa.

Dicho esto, solo queda por añadir que sus versos no tienen aún carácter propio, pero sí unos brotes lentos y recatados de personalidad. Donde más claramente lo percibo es en el último poema: «Mi alma». Ahí hay algo propio que ansía manifestarse anhelando cobrar voz y forma y melodía. Y en los bellos versos «A Leopardi» parece brotar cierta afinidad con ese hombre tan grande, tan solitario. No obstante, las poesías nada son aún por sí mismas, nada independientes. No lo es tampoco la última, ni la que dedica a Leopardi. La bondadosa carta que los acompaña no deja de explicarme algunas insuficiencias que percibí al leer sus versos; no puedo, con todo, especificarlas.

Pregunta usted si sus versos son buenos. Me lo pregunta a mí, como antes lo preguntó a otras personas. Envía sus versos a las revistas literarias, los compara con otros versos, y siente inquietud cuando ciertas redacciones rechazan sus ensayos poéticos. Pues bien —ya que me permite aconsejarle—, ruégole que abandone todo eso. Está usted mirando hacia fuera, y precisamente esto es lo que ahora no debe hacer. Nadie le puede aconsejar ni ayudar. Nadie... No hay más que un solo remedio: adéntrese en sí mismo. Investigue la causa que le impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más hondo de su corazón. Confiese si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir ya no le fuere permitido. Ante todo, esto: pregúntese en la hora más serena de su noche: «¿debo escribir?». Vaya cavando y ahondando, en busca de una respuesta profunda. Y si es afirmativa, si usted puede ir al encuentro de tan seria pregunta con un «sí, debo» firme y sencillo, construya entonces su vida según esta necesidad; su vida tiene que ser, hasta en su hora más indiferente e insignificante, un signo y testimonio de este impulso. Después acérquese a la naturaleza e intente decir, cual si fuese el primer hombre, lo que ve y siente y ama y pierde. No escriba versos de amor; sobre todo evite las formas y temas demasiado corrientes y socorridos: son los más difíciles. Pues se necesita una fuerza muy grande y muy madura para poder dar de sí algo propio ahí donde existe ya multitud de buenos y, en parte, brillantes legados. Por esto, líbrese de los motivos generales yendo hacia aquellos que su vida cotidiana le ofrece. Diga sus tristezas y sus anhelos, sus pensamientos fugaces y su fe en algo bello; y diga todo con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que lo rodean, las imágenes de sus ensueños y todo cuanto vive en el recuerdo.

Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígame que no es bastante poeta para lograr descubrir y atraerse sus riquezas. Pues, para un espíritu creador, no hay pobreza ni lugar pobre o indiferente. Y aun cuando usted se hallara en una prisión cuyas paredes no dejasen trascender hasta sus sentidos ninguno de los ruidos del mundo, ¿no le quedaría todavía su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, ese camarín que guarda los tesoros de los recuerdos? Vuelva su atención hacia ella. Intente hacer resurgir las inmersas sensaciones de ese vasto pasado. Así verá cómo su personalidad se afirma, cómo se ensancha su soledad convirtiéndose en un retiro crepuscular mientras discurre muy lejos el estrépito de los demás. Y si de esta vuelta hacia lo interior, si de este descenso al mundo propio brotan luego *versos*, ya no pensará en preguntar a nadie si los *versos* son buenos. Tampoco procurará que las revistas se interesen por sus trabajos, pues verá en ellos su preciada posesión natural: un trozo y una voz de su propia vida.

Una obra de arte es buena si ha nacido al impulso de una íntima necesidad. Precisamente en este su modo de engendrarse radica y estriba el único criterio válido para su enjuiciamiento: no hay ningún otro. Por eso, muy estimado señor, no he sabido darle otro consejo que este: volver sobre sí mismo y explorar las profundidades de donde mana su vida. En su venero hallará la respuesta cuando se pregunte si *debe* crear. Acéptela tal como suene, sin tratar de buscarle varias y sutiles interpretaciones. Acaso resulte cierto que está llamado a ser poeta. Entonces cargue con este su destino; llévelo con su pesadumbre y su grandeza, sin preguntar jamás por el premio que pueda

venir de fuera. Pues el hombre creador debe ser un mundo para sí, independiente, y hallar todo en sí y en la naturaleza, a la que se ha incorporado.

Pero tal vez, aun después de haberse sumergido en su mundo y en su soledad, tenga usted que renunciar a ser poeta. (Basta, como ya queda dicho, sentir que se podría vivir sin escribir, para no permitirse el intentarlo siquiera). Aun así, este recogimiento que yo le pido no habrá sido inútil: en todo caso, su vida encontrará de ahí en adelante caminos propios; y que sean buenos, ricos y amplios, es lo que le deseo más de cuanto puedan expresar mis palabras.

¿Qué más he de decirle? Me parece que ya todo queda debidamente recalado. Al fin y al cabo, yo solo he querido aconsejarle que se desenvuelva y se forme al impulso de su propia evolución; la perturbará profundamente si mira a lo exterior o si de lo exterior espera respuestas a preguntas que solo su íntimo sentimiento, en la hora más propicia, acaso pueda responder.

Fue para mí una gran alegría el hallar en su carta el nombre del profesor Horacek. Sigo guardando a este amable sabio una profunda veneración y una gratitud que perdurará por muchos años. Hágame el favor de expresarle estos sentimientos míos. Es prueba de gran bondad el que aún se acuerde de mí, y yo lo sé apreciar.

Le devuelvo los adjuntos versos, que usted me confió tan amablemente. Una vez más le doy las gracias por la magnitud y la cordialidad de su confianza. Mediante esta respuesta sincera y concienzuda, he intentado hacerme digno de ella: al menos un poco más digno de cuanto, como extraño, lo soy en realidad.

Con todo afecto y simpatía,

Rainer Maria Rilke¹

Aquí está contenido todo lo que nosotros en la facultad podemos decirles, y la pregunta más importante que ustedes deben hacerse es esta: ¿puedo vivir sin hacer arte?

Es una respuesta de vida o muerte, y solamente si la respuesta es «¡No! ¡No puedo vivir sin hacer arte!», solo en ese caso, dedíquense plenamente a su vocación y pongan su talento al servicio de ella. Deben ser muy sinceros consigo mismos y no deben perder tiempo en pedir consejos de fuera ni en atender a críticas, ya sean positivas o negativas. Quiero recalcar lo que Rilke dice al respecto: toda crítica es casi siempre un equívoco, porque las opiniones de las mayorías se rigen por leyes establecidas y por eso pueden llevar al artista, sobre todo al joven, a desviarse de su camino. Si son afirmativas, el joven tenderá a repetir a sí mismo, y si son negativas se desilusionará de su obra y buscará imitar a los que tienen éxito en ese momento.

El joven debe, como dice Rilke, ir «cavando y ahondando, en busca de una respuesta profunda». Cuando busca ayuda de sus maestros, esta no será nunca una crítica, sino una guía para abrirse el camino hacia sí mismo, para encontrarse en sí mismo y no en los demás.

El otro punto importante es muy parecido a lo que dijimos de la obra de arte. Rilke dice que la mayoría de los acontecimientos son «indecibles», se consuman en un ámbito donde jamás ha penetrado palabra alguna, y que lo más indecible que todo son las obras de arte: «existencias» que vendrían a ser lo mismo que «seres creados», definición a la que hemos llegado al hablar de la obra de arte.

Rilke aconseja —y yo también— volver sobre sí mismo, mirar adentro y afirmar su vocación, este «llamado» que no sabemos de dónde viene. Hay que aceptarlo; «construya entonces su vida según esta necesidad».

Por eso es de suma importancia concentrar el espíritu sobre esta necesidad. Para aclarar este punto leeremos la parábola de Chuang-Tzu, filósofo chino que vivió 300 años a. C.

Al salir de un bosque camino al reino de Chu, Khung-Tzu se dio con un jorobado que se hallaba cazando cigarras con una varita, tal como si las cogiera con las manos.

«¡Eres hábil!», exclamó Khung-Tzu. «¿Hay un camino para llegar a esa destreza?».

«Sí, hay un camino», contestó el jorobado. «Durante cinco o seis meses, probé balancear dos bolas en mi varita. Una vez que estas no llegaban a caerse, se me escapaban solo unas cuantas cigarras; cuando fui capaz de sostener tres bolas, de diez cigarras solo una se me escapaba; al poder balancear cinco bolas, ya atrapaba cigarras como si lo hiciera con la mano. Mi cuerpo es como un tronco, como rama muerta mi brazo. Del cielo y de la tierra, tan grandes como son y de tantas cosas como en ellos existen, otra cosa no conozco sino las alas de mis cigarras».

«A ningún lado me vuelvo, a ningún lado me inclino. No cambio por todas las cosas del mundo las alas de mis cigarras. ¿Cómo podría, pues, dejar de lograr mi propósito?».

Todo esto no quiere decir que no nos interese por lo que sucede en el mundo o en las artes en general. Al contrario, todo puede servirnos de inspiración, siempre y cuando nuestro espíritu se concentre sobre *nuestro* trabajo y no nos dejemos distraer por trivialidades.

¹ El texto citado pertenece a la carta I de *Cartas a un joven poeta*, del poeta alemán Rainer Maria Rilke.

IV

EL ARTISTA FRENTE A DIOS CREADOR Y EL ARTISTA FRENTE AL MUNDO

Vamos a hablar un poco acerca de quiénes hacen las obras de arte: estos seres un poco raros que se llaman artistas.

¿Quiénes son? ¿Qué son? ¿Por qué son artistas?

¿Creen ustedes que un hombre de carne y hueso puede ser un artista creador de obras de arte? ¿Creen ustedes que uno puede decir: hoy voy a mi taller porque voy a tener inspiración y voy a hacer una obra maestra? ¿Es acaso posible controlar la inspiración? ¡No! Porque nosotros no somos los que creamos, es Dios quien crea y quien continúa su obra creadora a través de los artistas.

¿Podrían ustedes imaginarse a un Dios creador, un señor con barba blanca y manto rojo, sentado en su trono, contemplando su creación y diciendo: «¡Todo está creado, ahora me jubilo!»? ¡No!

Hay que ver, por otra parte, que en la naturaleza no hay ninguna nueva creación: las plantas, los hombres, los animales, todo se reproduce. Al contrario, nosotros somos los causantes de que la creación de Dios se extinga mediante la contaminación y las complicaciones humanas, como las guerras; hemos hecho que se extingan especies, que disminuyan los bosques, que desaparezcan civilizaciones.

Si ya el mundo fue formado y si nosotros, a pesar de ello, no podemos imaginarnos a un Dios jubilado: entonces, ¿qué es lo que hace Él? Él sigue creando, y sigue creando dos cosas: las almas, que no son de papá y mamá; y las obras de arte. Las obras de arte las crea a través de hombres elegidos por vocación; así es posible continuar la creación de Dios.

Yo tenía estas ideas desde hace mucho tiempo y guardaba un poco de temor de que fuesen una herejía; pero un día me encontré con el nuncio, monseñor

Arrigoni, quien era un hombre muy santo, y le conté lo que pensaba sobre la creación de Dios y el papel de los artistas frente a Dios. Le pedí su opinión, pues quería saber si lo que pensaba era una herejía o si podía ser así. Como buen italiano me contestó: «¡Professore, che bella cosa mi ha detto!», «¡Qué bella cosa me ha dicho!».

Muchos meses más tarde, al revisar un libro de filosofía (lo cual no suelo hacer muy a menudo), encuentro que Platón dice lo siguiente: «Los artistas son instrumentos en las manos de los dioses». Lo que viene a ser lo mismo que formulaba yo, pero no desde una perspectiva pagana sino desde la perspectiva cristiana de un solo Dios creador.

También encontré otro libro de filosofía, de Nikolái Berdiáyev, un filósofo ruso, que trata sobre el sentido de la creación, pero no solo sobre la creación religiosa o la creación amorosa, etcétera. Lo interesante es que respecto a todo lo que es crear él dice: «El arte es la prolongación de la creación de Dios».

Ahora bien, ¿cuál va a ser la actitud del artista frente a la gran maravilla de la creación? Será humilde, porque sabe que él no es el creador sino el medio, el instrumento, la prolongación, el ejecutante de la creación divina. El artista debe olvidarse de sí mismo para hacer entrar con mayor facilidad en él la voluntad de Dios. El artista debe tener una posición humilde frente a lo que está llevando a cabo. El artista tiene que esperar el momento en que el Creador se manifieste a través de él.

El momento de inspiración puede llegar de improviso y no importa si el artista es creyente o no. Por ejemplo, Beethoven, que no era muy creyente. Cuando un discípulo suyo se quejó de no poder tocar en su violín un cuarteto del maestro, Beethoven le replicó: «¿usted cree que yo voy a pensar en su miserable violín cuando el Espíritu viene sobre mí?».

Nikolái Berdiáyev compara de una manera muy linda al artista creador con el místico. Supone que el místico en su meditación se acerca a Dios en forma semejante a la del artista creador, con la diferencia de que mientras el artista transmite en imágenes lo que recibe en este acercamiento, el místico es llevado por su meditación a la ausencia total de imagen. Sabemos que los místicos empiezan sus meditaciones visualizando personajes o escenas bíblicas y que conforme suben la «escalera del misticismo» se enfrentan a la plenitud de Dios. Recordemos que San Bernardino de Siena, al llegar a la cima de esta escalera exclamó: «¡Già non vedo niente!», «¡Ya no veo nada!». Este fue el momento en que estaba frente a la plenitud de Dios.

Algo parecido le pasa al artista, en forma fecunda, cuando se entrega, olvidándose de sí mismo, a la realización de su obra; es decir, cuando permite a Dios «crear» a través de él.

La fama, el dinero, los reportajes, la publicidad poco importan a un verdadero artista, porque él sabe que tan solo es un obrero «en la viña del Señor», que su papel es el de trabajar constantemente, ya que es el trabajo artístico el lazo que lo une a la inspiración creadora o la fuerza creadora (en el caso de que no sea creyente).

Una vez tuve oportunidad de ver en Lima a uno de esos «magos» que poseen la facultad de la clarividencia. Mientras su ayudante permanecía en el escenario, el mago, con los ojos vendados, caminaba entre el público sin tropezar a pesar de no ver. Debía encontrar algunos objetos de los cuales solo el ayudante tenía conocimiento. El mago nos explicó que no era un «truco», que para hallar los objetos simplemente ponía la mente en blanco, dejaba de pensar, quitaba todos los pensamientos de su cabeza, y de esa forma podía entrar a su mente el pensamiento de su ayudante que sabía dónde estaban dichos objetos, y que así lo iba guiando a través del público.

Algo parecido les pasa a los artistas cuando llega la inspiración divina. Cuando el artista se olvida de sí mismo, cuando más olvida su realidad humana, llegará a ser más original y personal porque Dios podrá entrar en él con mayor facilidad. Y cuando hablo de Dios, no hablo de ninguna religión, sino de una fuerza creadora que existió siempre, existe y existirá. Escuchando una vez los *Cuatro cánticos serios* de Brahms sobre textos bíblicos, me impresionaron las palabras de San Pablo en su Primera Carta a los Corintios: «Ahora vemos como un espejo, confusamente; entonces veremos cara a cara. Ahora solamente conozco en parte, pero entonces conoceré perfectamente, como Dios me conoce a mí» (cap. 13). Al mismo tiempo me vino a la mente la visión de San Juan en el Apocalipsis donde dice: «Vi una puerta abierta en el cielo... y he aquí un trono se levantaba en el cielo y en él, Alguien...».

Me imagino que este espejo en el que vemos reflejado a este «Alguien» fue roto por los hombres y en cada partecita del espejo se reflejan los dioses de las diferentes religiones. Al ver nuevamente la imagen «cara a cara» veremos a Aquel a quien los cuatro seres adoran en la visión de San Juan cantando «Santo, Santo, Santo es el Señor, el todopoderoso. Aquel que era, es y será» (Ap. 4). Es por esto que en el momento en que el artista ve «cara a cara» es que se produce, como dice Berdiáyev, «la continuación de la creación de Dios».

Escuchemos ahora la voz de un gran contemporáneo, el físico nuclear alemán Max Planck, quien nos dice:

Como físico, es decir, como hombre que ha dedicado su vida entera a la sobria ciencia que investiga la materia, no corro el peligro de ser considerado un espíritu que se alimenta de ilusiones. Y por ello, de acuerdo a mis investigaciones sobre el átomo, digo lo siguiente: no existe la materia en sí. Toda materia surge y persiste solamente por una fuerza, que pone en movimiento las partículas de los átomos, manteniéndolas unidas en el más minúsculo sistema solar.

Puesto que no hay en todo el universo una fuerza inteligente, ni una fuerza eterna —la humanidad no ha logrado inventar el Perpetuum mobile tan intensamente anhelado— debemos asumir un espíritu consciente e inteligente. Este espíritu es el fundamento primordial de la materia. No es la materia visible pero precedera lo real, lo verdadero, lo efectivo —puesto que la materia no existiría absolutamente sin este espíritu— sino es el espíritu invisible e inmortal lo verdadero.

Sin embargo, puesto que no puede haber un espíritu en sí, y a todo espíritu le corresponde o pertenece un ser, debemos asumir necesariamente un ser espiritual. Dado que un ser espiritual no puede ser por sí mismo, sino que tienen que ser creados, no temo nombrar a este misterioso creador con el nombre que han utilizado todas culturas de la tierra de los pasados siglos: DIOS.

Todos los grandes artistas se han preocupado por saber qué es la vocación, qué es la creación, cuál es su posición frente al mundo.

El gran poeta alemán Friedrich Schiller, un contemporáneo de Goethe, también preocupado por estas preguntas, dice lo siguiente en el poema:

EL REPARTO DE LA TIERRA

*«¡Llevaos la Tierra!» dijo un día Júpiter a los hombres
desde las alturas. «Tomadla, ella debe ser vuestra.
Os la doy en feudo perpetuo y como herencia.
Pero repartíroslo como hermanos».*

*Entonces se apresuró a instalarse
todo el que tenía manos, joven y viejo.
El labrador cogió frutos de la tierra,
el hidalgo a su presa por el bosque.*

*Junta cuanto hay el mercader en su despensa,
el abad elige para sí el noble vino añejo
y el rey bloquea puentes y caminos
proclamando: «¡el impuesto es mío!».*

*Muy tarde, ya terminado el reparto,
llegó de muy lejos el poeta.
¡Ay! Ya nada más había,
ya todo tenía dueño.*

*«¡Desgraciado de mí! ¿Acaso solo yo,
tu hijo más fiel, debe ser olvidado?».
Arrojándose ante el trono de Júpiter,
dejó oír, clamoroso, su lamento.*

*«Si te has entretenido en el país de los sueños
—replicó el dios— no te enojés conmigo.
¿Dónde estabas cuando fue repartido el mundo?».
«Estaba —dijo el poeta— contigo.*

*Mi vista pendía de tu rostro,
de la armonía de tus cielos, mi oído.
Perdona al espíritu que, deslumbrado
por tu luz, perdió la Tierra».*

*«¿Qué hacer?» —repuso Júpiter— «ya el mundo fue entregado.
El otoño, la caza, el mercado, dejaron de ser míos.
Pero si quisieras vivir conmigo, acá en el cielo,
cuantas veces vengas, él ha de estar abierto para ti».*

Como ven, el poeta, el artista, quedó excluido de la posesión terrenal por llegar tarde, por haberse detenido en el Olimpo admirando a Júpiter y, seguramente, cantando la belleza de la Creación de la Tierra.

El artista es un ser ambiguo que debe vivir en la Tierra, dentro de la comunidad de los hombres como cualquier hombre; pero, siguiendo su vocación, tendrá su mente puesta en la creatividad. Es un ser con los pies un poco en la tierra y un poco tocando con las manos el cielo, porque no es burgués, no es «trabajador», no es «empleado». Por eso tantos padres de familia se oponen a que sus hijos sean artistas: «no es una profesión», dicen; y tienen razón: es una vocación.

El hombre creador no tendrá solamente el afán de gozar, de ilustrarse, de leer, de ver, de mirar cuadros, etcétera. Él trabajará, producirá durante toda su vida; gozará tanto al contemplar un cuadro como al hacerlo. No tendrá el afán de posesión, porque siempre estará ocupado en lo que él quiere «hacer». Hay un refrán chino que dice: «Unos son los que construyen los puentes, y otros los que por ellos transitan».

El verdadero artista no trabaja para su gloria, no trabaja por dinero, no trabaja para una exposición. (Hoy estamos obligados a hacer exposiciones y a

firmar nuestras obras, estrictamente porque hay que hacerlo). Está siempre ansioso por crear, siempre empujado a esta aventura que le ha sido encomendada, es decir, se le ha encargado crear obras de arte.

Claro está que a veces sufre con angustia momentos áridos. Entonces debe esperar pacientemente la llegada de nuevas motivaciones; y justamente por eso «estará ausente» en su lugar de trabajo huyendo de todas las distracciones.

Vemos que la posición del artista frente al mundo es muy difícil de vivir porque, debiendo entregarse a todas las obligaciones civiles como cualquier otra persona, debe mantener intacta la fuerza creadora a la que le obliga su vocación.

Veremos más adelante las dificultades que se presentan por la época y los ambientes en los que se desarrolla el artista.

V

EL ARTISTA FRENTE A SU ÉPOCA Y A SU AMBIENTE

1. LAS ÉPOCAS

Ahora que hemos visto al artista frente al mundo, nos ocuparemos de considerarlo frente a su época y sus ambientes.

Ningún artista puede aislarse totalmente de su época. ¿Creen ustedes que los artistas que conocemos, los grandes artistas han «nacido genios»? ¿O más bien se han realizado lentamente?

Tomemos dos ejemplos muy claros: el de Beethoven y el de Rembrandt.

Beethoven fue, cuando joven, hombre de mundo. Frecuentaba la nobleza vienesa y llegó a asistir a las asambleas del famoso Congreso de Viena, del que se decía por su frivolidad que «bailaba». Hombre de un talento excepcional, brillante pianista, compositor fecundo y admirado, se transforma en genio cuando, por la sordera, se ve obligado a vivir en un total aislamiento. Es que la sordera produce alrededor del hombre un vacío tal que la creación artística puede desarrollarse en su máxima forma, porque este vacío permite la máxima concentración de las fuerzas creativas.



La ronda de noche, cuadro del pintor y grabador holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn, parte de la colección del Rijksmuseum de Ámsterdam.

El otro ejemplo es Rembrandt. De joven fue un magnífico pintor y retratista muy admirado y considerado por la sociedad holandesa. Hombre exuberante y voluptuoso, hijo de un molinero, contrae matrimonio con Saskia, la hija de un comerciante adinerado, y empieza a comprar todas las novedades que llegan de las ricas colonias holandesas. No lo hace por coleccionista sino simplemente por curiosidad. Esta curiosidad lo llevará más tarde a pintar un sinnúmero de autorretratos, algunos de ellos vestido con llamativos trajes de ultramar.

Rembrandt tuvo dos grandes golpes en su vida: el primero, la muerte de su esposa y los consecuentes pleitos con la familia política; el segundo, un gran disgusto profesional. Este disgusto consistió en que, por no doblegarse ante las exigencias del gusto tradicional de los gremios, y al mantener su famoso

cuadro *La ronda de noche* tal como lo había concebido, como composición libre, fue rechazado por la sociedad holandesa. En ese momento comenzó para él una vida de gran aislamiento y al final, de gran pobreza. Más aún, el rechazo de la sociedad puritana fue total cuando se unió sentimentalmente a su empleada Enriqueta, con la que tuvo un hijo, Titus. (Tanto Enriqueta con Titus le sirvieron de modelos para muchos retratos).

En este aislamiento y pobreza Rembrandt se transforma en un pintor genial y transmite a través de alegorías tomadas de la Biblia su propia situación humana. Más adelante veremos que Rembrandt, quien no conocía todavía la pintura abstracta ni la no figurativa, se vio obligado a expresarse así en «alegorías».

Estos son, pues, dos ejemplos de cómo el hombre que padece por causas exteriores a él llega a transformarse en genio. Hay otros que se van transformando en genio por su propia conciencia: se aíslan, se retiran y se transforman en hombres superiores. Pero a ninguno de ellos, ni a Rembrandt ni a Beethoven, los podemos imaginar fuera de la época en que vivieron.

Hay épocas fuertes, como por ejemplo el románico, el gótico, el barroco, etcétera, en las que surgen grandes cambios histórica y artísticamente. Por eso podemos hablar de artistas románicos, góticos, barrocos, etcétera, aunque estos sean anónimos. Sin embargo, también hay épocas débiles, como por ejemplo el siglo diecinueve. No ha formado estilo. El invento de la máquina, el comienzo del capitalismo, no tienen estilo propio. Por eso no se puede hablar de un artista del siglo diecinueve, a no ser de la época de los impresionistas, que es un núcleo muy pequeño frente a un arte «oficial», «tradicional» y de «la Academia».

No existe arte sin libertad de expresión. Ejemplos claros de esto son las épocas de Hitler, Mussolini, Lenin, Stalin. Salvo en dictaduras más blandas, como la de Franco en su última etapa, en la que aparte del arte oficial, que era horrible, surgió un arte revolucionario, que naturalmente no fue aceptado por el fascismo. Es el arte «informalista» el que nace en este momento, fruto de la reacción.

El cambio sufrido por el artista frente al mundo en las diversas épocas lo podemos entender muy bien con un dibujo gráfico, un recorrido a través del tiempo. Veamos: hace 50 000 años las cuevas de Altamira. Allí vivió un grupo pequeño, una tribu, una comunidad. Su sacerdote, pintor, es también hechicero

y hace lo que el pueblo, la comunidad, necesita. Este es el lugar ideal del artista en la comunidad, porque nadie dirá que no entiende lo que pinta.

Después de miles y miles de años nos encontramos nuevamente con el artista en Mesopotamia y en Egipto, también al servicio de la religión, que es lo que reyes y servidores necesitan. Este «servicio» del artista continúa hasta la primera gran derrota del arte: el cristianismo. Con el cristianismo hubiera podido morir todo el arte... ¿por qué? Porque llega una religión que no es estética sino ética. Las religiones anteriores eran muy estéticas, pero no éticas.

Basta observar las artes que reproducían la mitología de los pueblos antes de Cristo (la egipcia, la griega, la romana, etcétera). Estas mitologías están pobladas de dioses hechos «a imagen y semejanza» del hombre, con todas las virtudes y los vicios de este.

Pero el arte no llega a morir con la llegada del cristianismo, porque el hombre siempre necesita expresarse a través del arte. Los primeros cristianos, pobres y perseguidos, se comunicaban entre sí en la clandestinidad por medio de dibujos primitivos y signos (símbolos) para dar a conocer puntos de reunión o de oración, ante la tumba de un mártir, etcétera. Más tarde, con la conversión de romanos ricos al cristianismo, cuando la eucaristía ya se pudo celebrar en los grandes comedores decorados por artistas no cristianos, se empezó a dar un significado religioso a estas pinturas, un significado simbólico. Y, más tarde aún, se llamó a los pintores, que en esa época eran griegos, para que pintaran escenas de mujeres, de pastores con ovejas o de orantes, a las que luego se interpretó como representaciones de la Virgen, del buen pastor y otros.

En la época de Constantino, cuando el cristianismo fue reconocido como religión oficial, nace lo que llamamos el arte bizantino, un arte cortesano, rico, lleno de oro y lapislázuli, que representa una corte celestial, pero que no es acorde en su forma artística con el mensaje evangélico de pobreza y humildad. Por eso, a mi entender, el arte cristiano, al que llamamos «arte cristiano primitivo», nace solo alrededor del año 1000 d. C. como arte románico. Después de la destrucción de Roma y de Bizancio, el hombre pasa por una época de penurias y vuelve a un primitivismo feroz, a su vida insegura, a una gran pobreza. Es en este momento cuando en las abadías se llama a los artistas, ya cristianos, para pintar escenas evangélicas que representen todo lo que el hombre, que no sabe leer, debe creer, abriéndole así la visión de un mundo de esperanza más allá del mundo terrenal.

El arte primitivo, que como hemos dicho refleja por primera vez el ideal cristiano, es un arte que no se ocupa de la perfección estética sino de la expresión de una vida interior, y el artista se convierte nuevamente en el centro de la comunidad y permanece anónimo. No solo durante el arte románico, sino también en el gótico persiste esta situación.

Durante el Renacimiento, con el cisma en la Iglesia católica, cuando se separan las religiones, en los países luteranos (Holanda, parte de Alemania, etcétera) desaparece el arte plástico en las iglesias, porque la nueva concepción religiosa se basa principalmente en la ética y rechaza las expresiones estéticas visuales. En estos países la fuerza creadora del hombre, por serle vedada la expresión plástica, se vuelca sobre la música. Así tenemos a Bach, Händel y muchos otros.

En cambio en los países católicos, como Italia, España, etcétera, cuna del Renacimiento, se forman diferentes estilos. Empieza la competencia entre el arte de Roma y el de Florencia, el de Génova, etcétera. Las grandes ciudades tienen su propio arte y sus grandes maestros en sus propios talleres. En este momento nace el pintor como individuo y ya no es tanto parte de la sociedad. Es muy cotizado y celebrado. Por ejemplo, cuando al principio del Renacimiento, Giotto termina su famoso retablo de Florencia, el pueblo lleva esta obra en procesión a la catedral.

Esta actitud continúa inclusive hasta la época barroca, en la que el pintor sigue siendo muy valorado y admirado.

A partir del siglo diecinueve aparece lo que el compositor Richard Strauss llama el «monstruo público», esta masa inerte y anónima que necesita primero las opiniones de los críticos para luego juzgar por sí misma una obra. Un público que no colabora con el arte que crece, el arte cuyo lenguaje hay que entender, como veremos más tarde. El artista creador comienza entonces a sentirse aislado porque ya no forma parte de una comunidad, porque esta ya no existe. Sobre todo en el siglo veinte la «comunidad» se convierte en «masa».

El artista, que siente intuitivamente todo lo que acontece en el momento mismo en que sucede, tanto en su vida privada como en lo cultural y lo político, refleja todo eso en su obra, y por eso, esta muchas veces es rechazada por «desagradable». Y es «desagradable» porque indica los cambios que se dan y que el público aún no ha percibido o que no quiere reconocer ni aceptar.

Pero este aislamiento no es debido únicamente a la incompreensión del público, también se debe a su propia falta de responsabilidad al no darse cuenta

de que hay un camino para ponerse al servicio de la sociedad en la que vive. A mi modo de ver, el camino para salir del caos muchas veces originado por las «argollas» de los galeristas es el de la integración de las artes plásticas en la arquitectura y, con esta integración, la incorporación nuevamente del arte en la sociedad.

La aseveración errónea de que un trabajo integrado es menos creativo que uno «libre» se puede rechazar fácilmente al contemplar la mayoría de las obras que encontramos en los museos. Ninguna ha sido creada para ser expuesta aisladamente, sino han sido sacadas de su lugar original, muchas veces por razones de conservación. Por ejemplo: retablos de diferentes épocas, estatuas de altares e incluso frescos, que con las nuevas técnicas se pueden desprender de los muros para los que originalmente fueron hechos. A pesar de eso, ninguna de estas obras ha perdido su valor artístico. La única diferencia entre la llamada obra «libre» y la «integrada» consiste en que la «libre» (por ejemplo, el cuadro de caballete) es movable, puede estar hoy aquí y ser llevada mañana allá, mientras que la «integrada» es inamovible. Es creada para un determinado lugar, una determinada arquitectura y está destinada a determinadas personas, entidades, comunidades, etcétera.

2. LOS AMBIENTES

Así como la época ejerce una influencia sobre el artista, también influyen en él los diferentes ambientes.

El primero es el ambiente en el que ha nacido y del que ha recibido las influencias de su etnia. El segundo es el ambiente en el que se educa y se forma. El tercero es el ambiente que él mismo crea para vivir y desarrollar su vocación; y el cuarto es lo que él debe generar para desarrollar su obra.

Si el ambiente étnico es importante, el ambiente formativo es más importante aún, pues tiene más fuerza para el desarrollo de su vocación, y la situación del ambiente familiar puede llegar inclusive a suscitar choques generacionales o matrimoniales.

Para evitar estos choques hay que saber y hacer saber a quienes nos rodean que en la vida de un artista creador hay ámbitos donde nadie puede entrar y que el artista debe cuidar celosamente para que su vocación pueda evolucionar, no sea que se ahogue en los menesteres cotidianos.

Acerca de cómo lograr esto, Rilke escribe lo siguiente en una de las cartas incluidas en *Cartas a un joven poeta*:

Por eso, estimado señor, ame su soledad y soporte el sufrimiento que le causa, profiriendo su queja con acentos armoniosos. Si, como dice, siente que están lejos de usted los seres más allegados, es señal de que ya comienza a ensancharse el ámbito en derredor suyo. Y si lo cercano se halla tan lejos, es que la amplitud de su vida ha crecido mucho y alcanza ya las estrellas. Alégrese de su propio crecimiento, en el cual, por cierto, a nadie puede llevarse consigo. Y sea bueno con cuantos se queden rezagados, permaneciendo seguro y tranquilo ante ellos, sin atormentarlos con sus dudas ni asombrarles con su firme confianza en sí mismo, o con su alegría, que ellos no sabrían comprender. Trate de conseguir algún modo de convivencia con ellos. Un algo común, que sea sencillo, modesto, sincero, que no tenga necesidad de alterarse, aunque usted siga transformándose más y más cada día. Ame la vida que en ellos se manifiesta en forma extraña a la suya propia. Y sea indulgente con aquellos que van envejeciendo, y temen la soledad en que usted tanto confía. Evite enconar con nuevos motivos el drama siempre tenso entre padres e hijos, que en los jóvenes consume muchas fuerzas, y en los ancianos corroe ese cariño que siempre obra y da su calor, aun cuando no comprenda... No les pida consejo, ni cuente con su comprensión. Pero tenga fe en un amor que le queda reservado como una herencia, y abrigue la certeza de que hay en este amor una fuerza y también una bendición, de cuyo ámbito no necesita usted salirse para llegar muy lejos².

Esta actitud del artista muchas veces provoca que se le acuse de egoísta, lo que no es cierto: puede ser que sea egocéntrico, y esto para poder mantener viva su vocación, como una plantita inerte, que no puede defenderse y que necesita el máximo cuidado para no ser destruida por las obligaciones de la vida común.

El último ámbito del que hablaremos es el que el artista debe crear para proteger su obra en desarrollo. Debe forjarse una vida dedicada continuamente a sus obras, una vida cotidiana que obedece a un ritmo interno creador.

Hay una anécdota que se atribuye a varios artistas; yo la conozco como del escritor alemán Thomas Mann. Se dice que todos los días trabajaba exactamente a la misma hora en su escritorio. Al preguntarle en cierta ocasión un amigo: «Thomas, ¿cómo es posible que tengas inspiración todos los días a la misma hora?», este le contestó: «Para crear una obra se necesita diez por ciento de inspiración y noventa por ciento de transpiración».

Sabemos también de Franz Schubert, de quien siempre se supone que era bohemio, que todos los días componía sentado en su escritorio —en invierno de 9:00 a.m. hasta la 1:00 p.m.— y en verano de 8:00 a.m. hasta 12:00 del mediodía.

Yo creo que el ritmo de trabajo es lo más importante en la vida de un artista y que este lo llevará a comprender la importancia de la concentración y de la

soledad. Sobre esta, la soledad, que tanto ocupó a Rilke, como ya vimos, leemos lo siguiente en otra de sus cartas:

Volviendo a hablar de la soledad, aparece cada vez más claramente que ella no es, en rigor, nada que se pueda tomar o dejar. Y es que *somos* solitarios. Uno puede querer engañarse a este respecto y obrar como si no fuese así; esto es todo. ¡Pero cuánto más vale reconocer que somos efectivamente solitarios, y hasta partir de esta base! Así, por cierto, ocurrirá que sintamos vértigo, pues nos vemos privados de todos los puntos de referencia en que solía descansar nuestra vista. Ya no hay nada cercano. Y todo lo que es lejano está infinitamente lejos. Quien fuera llevado, casi sin preparación ni transición alguna, desde su aposento a la cúspide de una gran montaña, tendría que experimentar algo semejante. Se sentiría casi anonadado por una inseguridad sin igual y por el verse abandonado al capricho de algo que no tiene nombre. Le parecería estar cayendo, o se creería lanzado al espacio, o bien estallando en mil pedazos. ¡Qué enorme mentira debería inventar entonces su cerebro para alcanzar a recuperar el anterior estado de sus sentidos y devolverles su serenidad! Así se transforman, para quien se vuelva solitario, todas las distancias, todas las medidas. Muchos de estos cambios se producen de un modo repentino, brusco. Y, al igual que en aquel hombre transportado a la cima de una montaña, surgen entonces aprensiones insólitas, sensaciones extrañas, que parecen rebasar todo lo humanamente soportable. Pero es necesario que también esto lo vivamos. Debemos aceptar y asumir nuestra existencia del modo más amplio posible. Todo, incluso lo inaudito, ha de ser viable en ella. Este es, en realidad, el único valor que se nos pide y exige: tener ánimo ante las cosas más extrañas, más portentosas y más inexplicables, que nos puedan acaecer.

El que los hombres hayan sido cobardes en este terreno ha causado infinito daño a la vida. Los sucesos a los que se da el nombre de «fenómenos» o de «apariciones», el llamado «mundo espectral», la muerte, todas esas cosas que nos son tan afines, han sido de tal modo desalojadas de la vida por el diario afán de defenderse de ellas, que los sentidos con que podríamos aprehenderlas se han atrofiado —¡y de Dios, ni hablar!—³.

La soledad y el silencio, al comienzo muy difíciles de soportar, ejercen tal presión sobre el artista que producen en él imágenes a veces incomprensibles incluso para él mismo, y se transforman a través de su trabajo continuo en obras de arte creadas por una necesidad interior.

Para completar estas ideas, habría que añadir una reflexión sobre el artista frente a sí mismo y a su obra; es decir, la posición del artista frente a la sociedad que lo rodea y a la que él se debe.

En este caso tendríamos que preguntarnos si un arte puede ser moral o inmoral. Creo que la estética y la moral no tienen nada en común, y es muchas veces el espectador quien encuentra algo inmoral en una obra —porque la ve como ojos inmorales—.

Recuerdo un paseo por las galerías del Vaticano en compañía de un amigo sacerdote; de pronto se nos acercó una señora de edad y algo «beata», escandalizada por los muchos desnudos que allí se exhiben. Mi amigo, el

sacerdote, tranquilizándola le dijo: «Seguramente no son las obras de arte las que son inmorales sino más bien sus ojos que las miran con malicia».

Ahora bien, hay obras de teatro y películas contemporáneas que tienen un fondo inmoral que no llegan a ser obras de arte, porque a veces describen situaciones familiares, sociales o políticas en las que los hombres viven y actúan inmoralmente, y al final de la obra no se llega a ninguna solución, más bien todo queda en una mera descripción de un ambiente morboso.

Tomemos, por el contrario, *La divina comedia* de Dante o el *Fausto* de Goethe. ¡Cuántas escenas de inmoralidad, escenas de sensualidad corrupta, se describen en estas obras! Pero el autor lleva al lector o espectador, al final, a la claridad y a la redención del hombre.

Una reflexión sobre la pornografía. La palabra misma lo dice: es vender la inmoralidad o hacer algo para venderla. La responsabilidad del artista frente a la sociedad consiste en expresar lo que quiere comunicar de tal manera que no pueda ser malinterpretado; que conduzca al hombre, aún si fuera necesario a través de lo bajo y oscuro, a la claridad y a lo positivo de la vida.

[2](#) Carta IV de *Cartas a un joven poeta*.

[3](#) Carta VIII de *Cartas a un joven poeta*.

VI

EL LENGUAJE DE LAS ARTES (LOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES Y SECUNDARIOS)

Cada rama del arte tiene su lenguaje característico, y solo si entendemos este lenguaje, que puede ser el de una época o el de un artista, podemos gozar de estas obras. Aquí hablaremos solamente de la música y del arte plástico.

Como el niño que va al colegio y aprende a leer, así también nosotros tenemos que aprender el abecedario de cada arte. Hay cuatro elementos fundamentales, tanto en la música como en el arte plástico, conocidos cronológicamente por la humanidad. Primero hablaremos de los elementos de la música y luego los compararemos con los del arte plástico.

¿Cuáles son estos cuatro elementos? ¿Cuál será el elemento sin el cual no se puede hacer música alguna? ¿Qué es lo primero? ¿Con qué se comunica el hombre primitivo cuando quiere transmitir un mensaje, cuando quiere comunicar sus sentimientos? (Todo arte transmite un sentimiento). Lo primero es el *ritmo*; es decir, un único tono repetido a diferentes intervalos. ¿Qué usará para esto? El tambor. No se puede cantar una melodía sin ritmo, pero si se puede hacer ritmo sin melodía.

Nuestro oído está tan acostumbrado a oír melodías, que a veces no distingue entre ritmo y melodía. Un reloj, por ejemplo, si no cojea, no hace «tic-tac», como normalmente se dice, sino hace «tic-tic-tic» o «tac-tac-tac»; de todos modos, repite un mismo tono a intervalos iguales. «Tic-tac» ya sería melodía, pues no solo varía el intervalo en el tiempo sino el tono.

Cuando el hombre empieza cantando el ritmo de tambores, añade a este la *melodía*, que es el segundo elemento fundamental de la música. Podemos reconocer una melodía conocida —por ejemplo, el Himno Nacional— marcando solamente su ritmo. Quiere decir que del ritmo surge la melodía. Un

ejemplo claro de esto lo tenemos en las palabras de Johannes Brahms, quien escribió: «Cuando me propongo escribir un *Lied* sobre una poesía, me repito el ritmo de las palabras y de allí surge la melodía».

Recién en la época del Renacimiento aparece la *polifonía*, el tercer elemento, del griego *polis* = muchos, *phonos* = tonos; es decir, muchas melodías ejecutadas simultáneamente, pero no en forma armónica sino independientes la una de la otra. Es una música propia de una época dedicada a los estudios matemáticos y científicos. Es la misma época en la que el hombre descubre la perspectiva en el arte plástico. Es una música que para nosotros no es fácil de captar, pues estamos acostumbrados a la música armónica. La *armonía* es el último elemento fundamental que aparece recién en la época del barroco musical. Es el elemento más sensual y, si queremos compararlo con el arte plástico, equivale a la expresión colorista. Por eso hablamos de una armonía de colores o de colores armoniosos.

Durante mucho tiempo la Iglesia no permitía la música armónica durante la celebración de la misa porque la consideraba muy sensual; en cambio, sí permitía el canto gregoriano, que es mucho más austero. Los griegos nunca aceptaron la polifonía, menos la armonía, y no por tontos, sino porque iba en contra de su filosofía, que se ocupa más de la razón que de la emoción. También ellos preferían el canto llano.

Comparemos ahora estos elementos de la música con los del arte plástico. Observamos que también aquí aparecen cronológicamente los cuatro elementos fundamentales. El primero, que corresponde al ritmo, es la *línea*; el segundo, que corresponde a la melodía, es la *forma plástica*; el tercero, que corresponde a la polifonía, es la *perspectiva*; y el cuarto, que corresponde a la armonía, es el *color*.

La *línea*, como el ritmo, es lo más elemental, porque sin ella no se puede expresar nada. Un brochazo es una línea; la perspectiva se hace a través de líneas. Todos los pueblos primitivos trabajaban únicamente con la línea, por ser el elemento descriptivo por excelencia. Al igual que el hombre se comunica con el tambor, así también empieza con la línea la comunicación plástica. Dibuja animales de caza, guerreros, etcétera (por ejemplo, las cuevas de Altamira y de Lascaux, el arte rupestre de África y de Guinea, etcétera).

Podrán imaginarse lo difícil que es eliminarlo todo, la forma, la perspectiva, el color, y expresarse únicamente con la línea.

Si hablamos de un arte primitivo que solo usa la línea, recordaremos el

románico primitivo, época en la que el hombre retrocede a un primitivismo fundamental y se expresa en los frescos y en los bajos y altos relieves en forma lineal; mientras que los pintores griegos, que pintaron los murales en las villas de Pompeya, ya tenían conocimiento de forma plástica y de perspectiva.

Solo en la época gótica el arte occidental descubre que puede pintar *formas plásticas* e intenta representar la tridimensionalidad en un plano. (Pero, claro está, sin el conocimiento de la perspectiva). Este es el momento en el que el hombre descubre el segundo elemento fundamental, la forma plástica, añadiendo a la línea planos claros y planos oscuros.

Recién en el Renacimiento, época de los grandes descubrimientos y estudios científicos, vemos surgir la polifonía en la música y se descubre también la *perspectiva*, que es el tercer elemento fundamental. El padre de la perspectiva es Giotto, que evoluciona la pintura y abre el camino a los grandes maestros de la perspectiva: Paolo Uccello, Masaccio y Piero della Francesca. Esta revolución fue tan grande que, según se cuenta, la gente, acostumbrada a ver todo en un solo plano, al principio no era capaz de descifrar las pinturas de *La batalla de San Romano* de Paolo Uccello, donde aparecían caballos pintados en perspectiva. También era totalmente nuevo representar un hueco en una pared a través del cual se puede ver algo que está más lejos. En esta época renacentista la perspectiva es matemática, científica (medible), y más tarde, en el barroco, se añade a esta la perspectiva no medible, la perspectiva aérea, que se produce con el claroscuro: Rembrandt, Tiziano en su última época, Tiepolo, etcétera.





La batalla de San Romano, tríptico del pintor italiano Paolo Uccello. Actualmente se encuentra repartido en tres museos: el Louvre de París, la National Gallery de Londres y la Galería de los Uffizi en Florencia.

Los orientales desconocen, por sus principios filosóficos, tanto la perspectiva medible como el claroscuro.

Los chinos buscan la esencia de las cosas y desconocen lo accidental, lo cambiante. Se cuenta que en cierta ocasión, cuando un chino vio por primera vez un retrato europeo, preguntó: «¿es cierto que los europeos son más

oscuros de un lado que del otro?». Para su filosofía pintar un rostro en claroscuro era absurdo. ¿Por qué ha de ser más oscuro de un lado? ¿Simplemente porque la luz viene de aquí o de allá? El rostro es siempre el rostro. La perspectiva tampoco la necesitan, porque para ellos es el objeto en sí lo que importa y no cómo se ve de aquí o de allá. Son las grandes culturas, las grandes filosofías, las que imponen la manera de ver el arte, la manera de ver el objeto.

Como último elemento hablaremos del *color* en sus dos aspectos: el color absoluto, conocido desde siempre; y el color relativo, que aparece en la historia del arte como gran revolución en los impresionistas.

¿Qué es el color absoluto? ¿Qué es el color en sí? El color, como todos sabemos desde nuestros estudios de colegio, es la desintegración de la luz. Todos los colores juntos son *luz*. En el arco iris es donde podemos apreciar mejor esa desintegración. Allí aparecen todos los colores existentes. Para estudiar el color absoluto podemos imaginarnos el siguiente experimento: imaginémonos que con una gran tijera hacemos dos cortes, sacamos un trozo del arco iris en el que aparecen todos los colores desde el rojo-naranja-amarillo-verde-azul-violeta hasta el ultravioleta, que se parece casi a un rojo. Al unir el rojo con el ultravioleta, o sea el de más arriba con el de más abajo, tendremos atrapados en un círculo a todos los colores. Este círculo lo llamamos *círculo cromático* o círculo de colores.

Hay tres colores *primarios* que no se pueden obtener mediante una mezcla: el amarillo, el rojo y el azul. En cambio, el violeta, el naranja y el verde son producto de la mezcla del rojo con el azul, del rojo con el amarillo y del amarillo con el azul.

En el círculo de colores aparecen colores frente a frente: los llamados *colores complementarios*, porque al mezclarlos ópticamente de manera adicional se «complementan» y se convierten en «luz» y si los mezclamos por medio de la sustracción desaparece la luz. La mezcla de colores por adición se obtiene por medio de dos experimentos: 1) proyectando sobre un fondo blanco uno de los colores, por ejemplo el rojo, y luego proyectando sobre este su color complementario, el verde. En el caso de ser colores realmente puros aparecería «blanco», es decir «luz». 2) También está el caso del famoso disco de Newton, una especie de disco de gramófono pintado en una mitad de un color y en la otra de su color complementario. Al hacerlo girar rápidamente

debería aparecer blanco, pero por la impureza de los colores aparecerá un gris claro.

Al hacer mezcla de colores por substracción: se proyecta sobre una materia coloreada, por ejemplo sobre un tapiz de color, digamos rojo, su color complementario, en este caso, verde, y entonces aparece, porque se ha quitado la luz, el negro. Este segundo experimento no tiene importancia para el artista plástico, en cambio el primero sí, porque en el cerebro tenemos una especie de computadora que nos hace ver automática y ópticamente el color complementario de cada color. Sobre este conocimiento está basada toda la teoría del color. Fácilmente se puede hacer el siguiente experimento: si se mira fijamente durante unos quince segundos una imagen pintada de un color puro sobre papel blanco, y se mira luego una superficie blanca, aparecerá la misma imagen en su color complementario. Hay otro ejercicio fácil: al observar una casa pintada con cal —totalmente blanca— iluminada por el sol a las 4:00 p.m., se verá de color amarillo y violeta en la parte no iluminada directamente. A las 5:50 p.m., cuando baja el sol, iluminará la casa de color naranja y la parte opuesta aparecerá azul. Y cuando a las 6:30 p.m. el sol —muy bajo ya— ilumine la casa con un color casi rojo, la parte opuesta se volverá verdosa.

Estas observaciones, por sus razones ópticas, nos llevan a comprender que los colores se pueden volver *relativos* y no absolutos, como se pensaba hasta la gran revolución que se dio hacia 1860, gracias a los experimentos de los pintores expresionistas. (La casa no es «blanca», sino que adquiere color según el color del sol que la ilumina). La relatividad, empero, va más allá porque el aparato óptico de nuestro ojo observa también que un color se transforma según los colores que lo rodean. Por ejemplo: un objeto azul sobre un fondo rojo nos parecerá diferente que si estuviera sobre un fondo verde, violeta, etcétera.

El pintor de hoy también debe saber que el color de cada objeto dependerá del reflejo del color de otro objeto cercano o del ambiente que lo rodea.

Antes del impresionismo se pensaba que existían colores *absolutos*, por ejemplo, el manto de una Virgen era celeste de arriba abajo y solamente más oscuro en la parte opuesta a la luz. Si la relatividad del color es importante para la pintura figurativa, el color absoluto es importante para las creaciones de armonías de colores y tuvo en la historia del arte su máxima expresión en la época gótica, donde los artesanos vitralistas sabían expresarse sabiamente a través de las combinaciones cromáticas de los vidrios coloreados. Sabían que

la combinación de colores cercanos en el círculo cromático lograba un efecto de tranquilidad o tristeza, mientras que la combinación de colores complementarios produce efectos dramáticos o alegres.

Cada uno de los elementos fundamentales de las artes es simplemente un vehículo de expresión. Una melodía, a veces, necesita tan solo un instrumento, pues más sofocarían su intención; una sinfonía requiere de toda una orquesta. El artista, que para crear tiene todo un lenguaje a su disposición —el cual ha ido enriqueciéndose a través de los años según sus motivaciones—, va a emplear todos o algunos de estos elementos, ya sean los básicos, de los cuales hemos hablado —la línea, la forma plástica, la perspectiva y el color—, o los elementos secundarios, que vendrían a ser todas las técnicas en general.

Todos estos elementos los tiene que aprender el artista hasta llegar a manejarlos con destreza, de manera tal que sean parte de su naturaleza.

De los elementos secundarios hablaremos más tarde detenidamente en la lección sobre apreciación de las obras de arte.

VII

ARTE FIGURATIVO, ARTE ABSTRACTO, ARTE NO FIGURATIVO

Hemos tratado de introducirnos en el mundo del arte, vivir con la conciencia de que nos rodea arte por todas partes y que nosotros somos capaces de percibirlo además de saber apreciar el que está en los museos. Hemos llegado a definir la obra de arte como un ser nuevo, como un ser creado por primera vez. Esta palabra, «ser», y la expresión «ser creado por primera vez», excluyen toda copia.

Los artistas de hoy tenemos tres posibilidades para expresarnos: el arte figurativo, el arte abstracto y el arte no figurativo, alternativas todas que los antiguos maestros no conocieron.

El arte primitivo de la época de la cueva de Altamira es figurativo, es decir que el hombre se expresa con la figura, ya sea la humana o la animal, y llega hasta la síntesis de esta figura. Deja de lado todos los detalles secundarios para expresar solamente lo esencial de los contornos o de su movimiento.

Es curioso observar, empero, que en una época posterior, por ejemplo, en la segunda era glacial, encontramos abstracciones de figuras humanas; es decir, la aparición del primer arte abstracto. Asimismo, los pueblos primitivos contemporáneos representan en objetos de uso diario, por ejemplo en tambores o remos, abstracciones de cabezas humanas.

El arte figurativo no es, pues, una reproducción, no es una copia de la naturaleza, porque la naturaleza no se puede copiar: está creada por Dios y existe... ¿cómo se le va a hacer una copia? Si podemos recrearla a través de nuestro arte, re-crearla e interiorizarla, sacamos de nuestro interior la síntesis de ella y así la re-creamos.

Para entenderlo mejor les voy a dar un ejemplo: un periódico envía a dos personas a la Costa Verde un domingo de verano: uno es periodista y el otro

poeta lírico. El periodista irá con su libreta de apuntes, se sentará en el malecón y escribirá: «Había mucha gente en la playa, algunos se bañaban, hubo muchos autos, más que otros días, el cielo está tal y cual...», y así describirá, enumerará todo lo que ve, todo lo que sucede. Después irá al periódico y redactará todo tal como lo vio. Al día siguiente se publicará el relato, la gente lo leerá y sabrá cómo es un atardecer dominical en la Costa Verde, pero no se conmoverá.

En cambio, el poeta lírico seguramente no tendrá ninguna libreta de apuntes. Se sentará también en el malecón y mirará, percibirá plenamente todo lo que ve y luego, cuando regrese a casa, creará un poema lírico en el cual, quizás, no van a figurar las palabras mar, ni cielo, ni azul, ni barquito, ni personas, ni autos. Para todo esto va a encontrar una metáfora. A través de los ritmos de las palabras que él inventa, de lo que él describe, creará una obra, y la gente que sabe gozar de un buen poema lírico sentirá, verá —sin quererlo así— todo este atardecer en la Costa Verde.

Hay una gran diferencia entre el artista creador y el periodista. El arte figurativo no es simplemente la descripción de un objeto, este servirá solo como sugerencia para crear una obra de arte. Para el artista el objeto en sí no es nada. Lo voy a explicar con un ejemplo: tal vez algunos de ustedes ha ido a Chosica en invierno, huyendo de la neblina limeña. Allí, en las alturas, han gozado de un día de sol. A eso de las cuatro y media de la tarde emprenden el regreso, cuando el sol ilumina esos cerros áridos, sin vegetación, con una luz anaranjada, produciendo sombras violeta-azuladas. Y delante de esos cerros se mueven en el aire de la tarde las hojas verdes de los eucaliptos al borde del camino. Una imagen sumamente agradable. Al verla todo el mundo exclama «¡qué lindo es nuestro paisaje!». Sigamos con nuestro cuento: al llegar a Lima uno del grupo se da cuenta de que se le ha extraviado su billetera, y al día siguiente regresa para buscarla. Sale a las once de la mañana cuando el sol está casi en el zenit e ilumina los cerros con una luz blanca sin producir sombras. Todo parece árido y triste, y el viajero pensará: «¡qué feo es ese paisaje!». Es el mismo paisaje que el sol había transformado en armonía de colores la tarde anterior.

Pero hay otro detalle más que nos hace ver que no solo la sugerencia del objeto es importante, sino también el estado de ánimo de la persona que percibe esta sugerencia. Volviendo al cuento, supongamos que entre los que regresan jubilosos y entusiasmados por el panorama hay una pareja que se ha

peleado y que por eso está de mal humor; o tal vez uno de ellos ha tomado demasiada cerveza y se siente mal. Y mientras todo el mundo grita: «¡qué hermoso es este paisaje!», ellos no lo ven ni lo pueden gozar.

Esto explica claramente todos los factores necesarios para que un objeto pueda resultarle sugerente a un artista para su «re-creación».

El hombre debe estar preparado interiormente para poder percibir algo de la naturaleza y poder re-crearla en una obra figurativa. No es el objeto lo que se pinta, sino determinado momento, feliz o deprimido, todo de acuerdo con lo que se ve y lo que se quiere transmitir. Aquí sucede la transformación: lo real de la creación, lo nuevo que propone el artista. No hay que creer que el arte figurativo es imitación o copia de la «figura», nunca puede serlo. Si ustedes ponen a tres o cuatro artistas juntos ante un mismo paisaje, todos los cuadros resultarán diferentes. Por eso Cézanne lo describe así: «El paisaje en un cuadro es la naturaleza vista a través de un temperamento». El arte figurativo es simplemente un arte sugerido por algo natural del mundo visual.

Hoy día tenemos otra posibilidad, tenemos el arte abstracto, que no se debe confundir con la tercera posibilidad, el arte no figurativo. ¿Qué es el arte abstracto y cuál es la diferencia entre este y el arte no figurativo?

«Abstracto» viene de la palabra latina *abstractum*, del verbo *abstrahere*: quitar, quitar lo anecdótico y quedarse solo con la esencia. El arte abstracto está siempre unido a una figura, pero de ella abstrae todo lo exterior y anecdótico y expresa solo su contenido íntimo, lo esencial.

El artista plástico no representará lo que ve con los ojos de la cara, sino lo que él mismo sentiría si hiciese el movimiento del modelo, el movimiento de lo que ve.

Picasso nunca ha sido un pintor no figurativo. Él ha llegado a la abstracción: la famosa cabra. Hubo una exposición en París que incluía las setenta obras sobre una cabra. La primera que dibujó fue muy naturalista, la cabra como se ve, no fotográficamente, pero sí muy naturalista. La última era una cabra que él había creado: no quedaba nada de la primera, todo había sido abstraído, solo quedaba la metáfora de la cabra.

Matisse también tiene un desnudo muy naturalista primero, y luego, en el cuarto estudio, llega a la abstracción total de lo «real» de la figura.

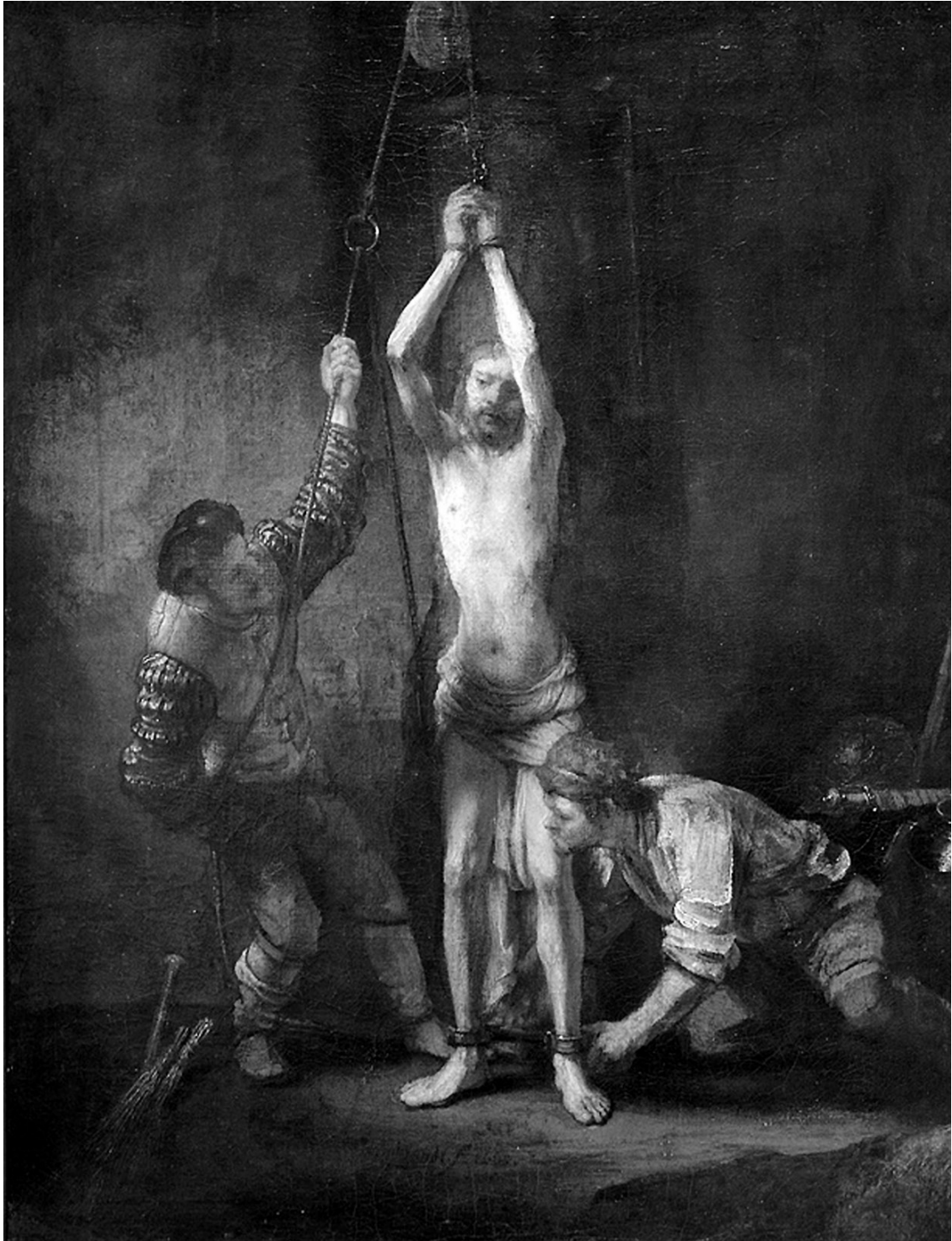
En cambio, el arte no figurativo no proviene de una figura, sino de tensiones, de emociones interiores o de puros pensamientos que se expresan en formas geométricas o con armonía de colores, a veces solo con manchas.

Unamuno, quién aún no conocía el arte no figurativo, dice en su obra *Tres novelas ejemplares y un prólogo* que «un símbolo puede hacerse hombre. Y hasta un concepto puede hacerse persona. Yo creo que la rama de una hipérbola quiere —¡así quiere!— llegar a tocar 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 a esa hipérbola como a una persona, y persona trágica».

Si ustedes quieren representar algo histórico o algo bíblico de personajes que han existido, no los pueden negar, están ahí, son figuras y hay que estudiarlas, ver cómo eran, etcétera. Pero cuando tienen un tema libre como, por ejemplo, «la oración», «la fe», o en lo profano «el amor», estos temas rechazan la figura, porque aquí no existe figura. Si ustedes ponen a dos personas que se abrazan, no es «el amor». Si pintan una beata en posición de oración, esto no significa «la oración». Para estos temas que son puramente espirituales, que no tienen ninguna realidad física, es preferible aplicar el arte abstracto o el no figurativo.

A mí personalmente me parece un absurdo que un artista diga de sí mismo «yo soy solamente un artista abstracto» (muchos lo son porque no saben hacer la figura), o al revés, «yo el arte abstracto no lo acepto, yo todo lo tengo que hacer con figura». ¿Por qué digo que me parece un absurdo? ¿Qué pasa? Si un pintor trata de desarrollar un tema abstracto por medio de una figura, terminará por crear una alegoría; es decir, pintará una escena anecdótica para reemplazar la idea o el sentimiento en sí. Tomemos a Rembrandt, quien en su última época usaba escenas bíblicas, por ejemplo la *Flagelación de Jesús*, para expresar sus propios sufrimientos. En la actualidad, en cambio, no tenemos que reemplazar el sentimiento propio con una imagen fácilmente legible por todos, porque la alegoría si bien «representa» algo, puede tener diferentes significados.

Hoy tenemos, pues, estas tres posibilidades: el arte figurativo para la representación de sucesos y figuras reales (es decir, del mundo exterior), el arte abstracto y el no figurativo para representar puramente pensamientos, sentimientos o emociones.



Flagelación de Jesús, cuadro de Rembrandt conservado en el Hessisches Landesmuseum (Darmstadt, Alemania).

VIII

LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Vamos a meditar un poco más acerca de la creación artística. Ya hemos visto que el artista puede ser motivado por lo que le rodea, y sobre todo por lo que él vive, porque para ser artista hay que vivir intensamente y no solo vegetar por ahí como la mayoría. Vivir el amor, vivir el paisaje, vivir plenamente para poder interpretar y transformar. Si transformamos lo que vivimos creamos algo y esto puede ser un personaje. Este personaje puede ser una melodía, puede ser una persona ficticia, una persona de novela; puede ser una persona real porque la hacemos vivir a través de nosotros. Este personaje es único, es nuestro. Este personaje puede aparecer en cualquier momento, porque la creación no tiene horario, y cualquier momento, ya sea banal o importantísimo, puede transformarse en una obra de arte.

Todo esto lo explica muy bien don Miguel de Unamuno en su libro *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. En el prólogo de este libro Unamuno confronta la realidad exterior y el realismo observado por los críticos frente a la realidad interior y el verdadero realismo del arte. Pone el ejemplo del Quijote de Cervantes, que hoy es un personaje tan o más real que el mismo Cervantes. También nos explica la existencia de este realismo del arte —muy diferente de la técnica realista o del hiperrealismo— a través del ejemplo de su Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*. Se trata de un señor que se llama Pérez —nombre bastante común— que vive bajo la niebla. El día antes de su boda lo abandona su novia. Pérez toma el tren a Salamanca y va a visitar a Unamuno. Tienen un largo diálogo, discuten sobre cómo se va a desarrollar el final de la trama. Entre Unamuno, creador, autor de la novela *Niebla*, y Augusto Pérez, personaje ficticio... ¿ficticio?, creación de Unamuno y de todo aquel que lea *Niebla*, ¿cuál de los dos es más verdadero? A continuación, incluyo fragmentos importantes del prólogo de Unamuno como invitación a que lo

lean completo porque, como él mismo dice, este prólogo es otra novela, «la novela de mis novelas»:

Y llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo —así, como suena—, ejemplo de vida y de realidad.

¡De realidad! ¡De realidad, sí!

Sus agonistas, es decir, luchadores —o si queréis los llamaremos personajes—, son reales, realísimos y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser, y no con la que la den los lectores.

Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario. Porque, ¿qué realidad es la de ese realismo?

Verdad es que el llamado realismo, cosa puramente externa, aparental, cortical y anecdótica, se refiere al arte literario y no al poético o creativo. En un poema —y las mejores novelas son poemas—, en una creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo. En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. Un poeta no saca sus criaturas —criaturas vivas— por los modos del llamado realismo. Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera.

¿Recuerdan la comparación del poeta y el periodista, sus diferentes interpretaciones de un atardecer en el malecón? Esas son las diferentes realidades a las que se refiere Unamuno. Describir lo exterior como una recopilación de información no es suficiente, es solo una parte. En cambio, describir o, mejor dicho, «re-crear» lo exterior a través de lo suscitado en nuestro interior es mucho más real porque participa tanto la realidad de afuera como la realidad de adentro. Sigamos con Unamuno: «¿Qué es lo más íntimo, lo más creativo, lo más real de un hombre?».

Aquí tengo que referirme, una vez más, a aquella ingeniosísima teoría de Oliver Wendell Holmes —en su *The Autocrat of the Breakfast Table* (III)— sobre los tres Juanes y los tres Tomases. Y es que nos dice que cuando conversan dos, Juan y Tomás, hay seis en conversación, que son tres Juanes:

1. El Juan real; conocido solo para su Hacedor.
2. El Juan ideal de Juan; nunca el real, y a menudo muy desemejante de él.
3. El Juan ideal de Tomás; nunca el Juan real ni el Juan de Juan, sino a menudo muy desemejante de ambos.

Y tres Tomases:

4. El Tomás real.
5. El Tomás ideal de Tomás.

6. El Tomás ideal de Juan.

Es decir, el que uno es, el que se cree ser y el que le cree otro. Y Oliver Wendell Holmes pasa a disertar sobre el valor de cada uno de ellos.

Pero yo tengo que tomarlo por otro camino que el intelectualista yanqui Wendell Holmes. Y digo que, además del que uno es para Dios —si para Dios es uno alguien— y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y que este, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser.

¿Comprenden? Una cosa es existir tal cual hemos sido creados y otra cosa es conocernos. Uno es como cree que es: bueno, malo, chistoso. Uno es como cree su amigo que es. Pero, hay otro más, el que crea el que quiere ser, el que se empeña en hacer algo, el hombre positivo. El hombre positivo es realmente el creador y no solo crea figuras o novelas, crea su vida. Y como dice Unamuno: «por lo que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos».

A veces hemos querido ser de un modo o hacer algo y las circunstancias no nos han dejado, no ha sido posible, pero lo más importante está en que hemos querido hacerlo y hemos vivido queriéndolo... o queriendo no hacerlo. Continuemos con Unamuno:

Ahora que hay quien quiere ser y quien quiere no ser, y lo mismo en hombres reales encarnados en carne y hueso que en hombres reales encarnados en ficción novelesca o nivolesca. Hay héroes del querer no ser, de la *noluntad*.

Mas antes de pasar más adelante, cúpleme explicar que no es lo mismo querer no ser que no querer ser.

Hay, en efecto, cuatro posiciones, que son dos positivas: a) querer ser; b) querer no ser; y dos negativas: c) no querer ser; d) no querer no ser. Como se puede: creer que hay Dios, creer que no hay Dios, no creer que hay Dios y no creer que no hay Dios. Y ni creer que no hay Dios es lo mismo que no creer que hay Dios, ni querer no ser es no querer ser. De uno que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela; pero de uno que quiere no ser, sí. Y el que quiere no ser, no es, ¡claro!, un suicida.

El que quiere no ser lo quiere siendo. ¿Qué? ¿Os parece un lío? Pues si esto os parece un lío y no sois capaces, no ya solo de comprenderlo, mas de

sentirlo y de sentirlo apasionada y trágicamente, no llegaréis nunca a crear criaturas reales y, por tanto, no llegaréis a gozar de ninguna novela, ni de la de vuestra vida. Porque sabido es que el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la re-crea y se recrea con ella. Y por eso Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* hablaba de «horas de recreación». Y yo me he recreado con su licenciado Vidriera, recreándolo en mí, al recrearme. Y el licenciado Vidriera era yo mismo.

Cuando uno crea, se re-crea en la figura, se transforma en la figura. Un buen actor se transforma en el personaje que va a representar. Se tiene que olvidar que él es un actor, que se llama fulano de tal, que está casado y que tiene que pagar el teléfono antes que venza. Él, ahora, toma la identidad del personaje que representa en la obra y ya no lo «representa» porque él se ha vuelto el personaje:

Sólo que este hombre que podríamos llamar, al modo kantiano, numérico, este hombre volitivo e ideal —de idea-voluntad o fuerza— tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparential, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia y la comedia y la novela y la nivola. Pero la realidad es la íntima. La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni...

Comparad a Segismundo con Don Quijote, dos soñadores de la vida. La realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes. Los molinos eran fenoménicos, aparentiales; los gigantes eran numéricos, substanciales. El sueño es el que es vida, realidad, creación. La fe misma no es, según San Pablo, sino la substancia de las cosas que se esperan, y lo que se espera es sueño. Y la fe es la fuente de la realidad, porque es la vida. Creer es crear.

¿O es que la *Odisea*, esa epopeya que es una novela, y una novela real, muy real, no es menos real cuando nos cuenta prodigios de ensueño que un realista excluiría de su arte?

Sí, ya sé la canción de los críticos que se han agarrado a lo de la *nivola*; novelas de tesis, filosóficas, símbolos, conceptos personificados, ensayos en forma dialogada... y lo demás.

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 —¡así, 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 a esa hipérbola como a una persona, y persona trágica.

Es maravilloso cómo Unamuno, que no conocía todavía el arte no figurativo, siente las líneas como personajes. La asíntota que nunca puede llegar a tocar la hipérbola marca una tensión en el lenguaje plástico... un drama.

Y creo que la elipse quiere tener dos focos. Y creo en la tragedia o en la novela del binomio de Newton. Lo que no sé es si Newton la sintió.

¡A cualquier cosa llaman puros conceptos o entes de ficción los críticos!

Te aseguro, lector, que si Gustavo Flaubert sintió, como dicen, señales de envenenamiento cuando estaba escribiendo, es decir, creando, el de Emma Bovary, en aquella novela que pasa por ejemplar de novelas, y de novelas realistas, cuando mi Augusto Pérez gemía delante de mí — dentro de mí más bien—: «Es que yo quiero vivir, don Miguel, quiero vivir, quiero vivir...»⁴, sentía yo morirme.

Ustedes conocen la historia de Madame Bovary, la mujer que se envenena al final; pues Unamuno dice que Flaubert al escribirlo se sentía envenenado. Su creación fue tan auténtica, tan vívida, que la escena en que se envenena Madame Bovary trasciende la ficción y se vuelve real.

Si quieres crear, lector, por el arte, personas, agonistas trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles, no te dediques a observar exterioridades de los que contigo conviven, sino trátalos, excítalos si puedes, quíérellos sobre todo y espera a que un día —acaso nunca— saquen a luz y desnuda el alma de su alma, el que quieren ser, en un grito, en un acto, en una frase, y entonces toma ese momento, mételo en ti y deja que como un germen se te desarrolle en el personaje de verdad, en el que es de veras real. Acaso tú llegues a saber mejor que tu amigo Juan o que tu amigo Tomás quién es el que quiere ser Juan o el que quiere ser Tomás o quién es el que cada uno de ellos quiere no ser.

Balzac no era un hombre que hacía vida de mundo ni se pasaba el tiempo tomando notas de lo que veía en los demás o de lo que les oía. Llevaba el mundo dentro de sí.

Esto de llevar el mundo dentro de sí me trae a la memoria una entrevista hecha a Gabriel García Márquez. Él no comienza una novela antes de tenerla toda en su cabeza y jamás cuenta a nadie nada sobre esta historia. Una vez un amigo lo importunaba muy curioso acerca de la novela que estaba pensando hacer. Lo fastidió tanto que García Márquez le contó una novela que nunca iba a escribir.

Hay que tener mucha paciencia y mucho respeto por nuestro interior. No significa ociosidad, es el tiempo necesario para madurar nuestro personaje y no correr el riesgo de abortarlo. Una vez que ha nacido, después de un debido lapso de germinación, tenemos que trabajar mucho para darle forma. Es aquí donde interviene la composición, la destreza técnica, la constancia y la dedicación.

⁴ Parlamento extraído de *Niebla*, novela de Miguel de Unamuno.

IX

LA DIFERENCIA ENTRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA COMPOSICIÓN DE UNA OBRA DE ARTE

En la creación artística intervienen tres elementos principales, como una trinidad: espíritu, emoción, cuerpo. Sin estas tres fuerzas en el artista no puede surgir la obra de arte. La creación de una obra de arte es algo muy biológico, sale de nuestro ser, de todo el ser, no solamente del pensamiento, no solamente de la emoción. Todo lo que nos rodea, todos los choques que tenemos los unos con los otros, todo lo que vemos, todo lo que vivimos espiritualmente, todo lo que vivimos corporalmente, todo lo que nos enriquece y nos lleva a «ver» de una manera particular, a un músico lo lleva a oír, a un poeta a escribir.

Al artista plástico le puede nacer una idea al ver un paisaje, luego se olvida del paisaje pero le queda la emoción del placer de haberlo observado; esta emoción le puede sugerir colores o ritmos de líneas. Sus relaciones personales de amor o tristeza pueden influir en la selección de colores, de ritmos, de formas; cualquier sentimiento puede servir de motivación para que el proceso de creación empiece a gestarse en la mente del artista. Quizás la única recomendación que se le pueda dar a un artista para que en él surja la motivación es que viva con intensidad, de tal manera que cualquier acontecimiento, sea este apoteósico o totalmente cotidiano, le suscite la emoción creadora.

Cuando la emoción creadora ocurre hay que dejarla crecer; es muy parecido al crecimiento de un ser humano, pero el artista es papá y mamá al mismo tiempo. Es la creación de un nuevo ser porque en nosotros nace un embrión que todavía no sabemos cómo va a ser, como tampoco una madre sabe qué aspecto va a tener su bebé o si va a ser un Juan o una Inés.

Los bebés necesitan nueve meses para formarse y estar suficientemente fuertes para afrontar el mundo exterior, igual que nuestro embrión creativo necesita desarrollarse plenamente en nuestra mente para estar listo y ser plasmado en un lienzo, en una piedra, en un mural... Durante este período de germinación es mejor no hablar de nuestro pequeño feto porque ni siquiera nosotros mismos sabemos cómo va a ser realmente. El hablar de él podría anticipar su nacimiento, podría también malinterpretar su sentido porque casi siempre el tema es lo último del proceso; solo cuando la imagen está totalmente clara nos damos cuenta de sus intenciones y así le damos un nombre.

El proceso racional de la composición es el que ordena las ecuaciones e impulsos creativos motivados por nuestras experiencias y vivencias. Escogemos el lenguaje o lenguajes plásticos que vayan de acuerdo con nuestro impulso creativo, ya sea a través del dibujo, el claroscuro, el modo abstracto, el modo figurativo... las posibilidades son infinitas. Todas estas posibilidades se van aclarando en nuestra mente, en nuestro interior, hasta que el embrión ya es un niño listo para nacer, porque nuestra fantasía, nuestra imaginación, ha logrado darle forma, se ha creado un ser, un universo en sí mismo; fruto de un impulso creativo ha podido convertirse en una imagen real a través de un lenguaje plástico y una distribución compositiva.

No existe un límite de tiempo para el proceso creativo. Puede durar dos años o una semana. Como aconseja Rilke en una de sus *Cartas a un joven poeta*:

Deje que sus juicios tengan quedamente y sin estorbo alguno su propio desenvolvimiento. Como todo progreso, este ha de surgir desde dentro, desde lo más profundo, sin ser apremiado ni acelerado por nada. Todo está en llevar algo dentro hasta su conclusión, y luego darlo a luz; dejar que cualquier impresión, cualquier sentimiento en germen, madure por entero en sí mismo, en la oscuridad, en lo indecible, inconsciente e inaccesible al propio entendimiento: hasta quedar perfectamente acabado, esperando con paciencia y profunda humildad la hora del alumbramiento, en que nazca una nueva claridad. Este y no otro es el vivir del artista: lo mismo en el entender que en el crear.

Ahí no cabe medir por el tiempo. Un año no cuenta y diez años nada son. Ser artista es: no calcular, no contar, sino madurar como el árbol que no apremia su savias, mas permanece tranquilo y confiado bajo las tormentas de la primavera, sin temor a que tras ella tal vez nunca pueda llegar otro verano. A pesar de todo, el verano llega. Pero solo para quienes sepan tener paciencia, y vivir con ánimo tan tranquilo, sereno, amplio, como si ante ellos se extendiera la eternidad. Esto lo aprendo yo cada día. Lo aprendo entre sufrimientos, a los que, por ello, quedo agradecido. ¡La paciencia lo es todo!⁵.

A eso quiero añadir unos pensamientos: cuando Rilke sugiere «dejar que cualquier impresión, cualquier sentimiento en germen, madure por entero en sí mismo, en la oscuridad, en lo indecible, inconsciente e inaccesible al propio entendimiento», tenemos que tener en cuenta que lo inaccesible al propio entendimiento es lo más real en la creatividad, porque realizamos algo que nos viene no de nuestro entendimiento, sino del subconsciente.

Como ejemplo, he aquí una anécdota del mismo Rilke: a la pregunta que le formula la mujer de su editor: «¿Qué significa la imagen que usted escribe en el “Soneto a Orfeo número XXXII”?», él contesta simplemente: «No lo sé. He tenido que escribirlo así».

Por otra parte me interesa subrayar aquello de: «Ahí no cabe medir por el tiempo» y que hay que esperar con paciencia la evolución de la obra de arte dentro de uno mismo. Hay que tener muy presente que paciencia no es flojera, y que no hay que hacer lo que hacen los falsos bohemios cuando dicen «hoy no tengo inspiración; es mejor que vaya a la cafetería». Rilke en otra carta — no al joven poeta— habla de las épocas áridas por las que atraviesa todo artista, que justamente en estos momentos él se encierra en su escritorio y, como dice muy poéticamente, «espero de rodillas una nueva claridad, porque solo cuando estoy presente, ella puede llegar».

No en todos los artistas la creación artística tiene el mismo proceso. Tenemos ejemplos de artistas que son capaces de completar la obra de arte dentro de sí mismos sin necesidad de bocetos, como por ejemplo Mozart o Le Corbusier.

El gran arquitecto Le Corbusier se prohibió a sí mismo hacer ningún tipo de croquis de la ciudad que le habían encargado reurbanizar hasta no haberla visitado durante meses, haber hablado con sus habitantes, haber analizado el suelo, el clima, la geografía, etcétera. Esperó hasta que la idea había crecido dentro de él, hasta ver el proyecto de la nueva ciudad como si volara en avión sobre ella. Solo en ese momento se acercó a su tablero y empezó a crear.

Una historia conmovedora es la de Mozart cuando va a Praga para estrenar su ópera *Don Giovanni*. Al llegar, faltando solo dos días para el estreno, el empresario le pide la partitura y se da cuenta que está incompleta, le falta la obertura. Mozart lo tranquiliza y le dice que no se preocupe, que se la dará a tiempo. Pero al día siguiente Mozart desaparece de Praga y sale de paseo en coche junto con su mujer. Cuando vuelve por la tarde, el empresario, ya nervioso, insiste en que le entregue la obertura. No la ha escrito todavía.

Mozart va a casa, le dice a su mujer que se siente muy cansado y que se retirará a dormir unas dos horas, que ella lo despierte luego y le prepare un ponche. A las dos horas empieza a escribir y escribe toda la noche. A la mañana siguiente, el mismo día del estreno, la obertura está lista. Corre donde el copista, y con la tinta aún fresca en el papel dirige él mismo la ópera completa. Lo interesante de este episodio es que no fue por ociosidad o por negligencia que Mozart escribiera la obertura a último momento, sino que tenía tres oberturas distintas en la cabeza, cada una en otra tonalidad, y no sabía por cuál decidirse.

Hay artistas que necesitan comprobar visualmente o acústicamente su idea, o que para no olvidar lo que quieren realizar trabajan con apuntes.

Volviendo a la creación artística, que hemos comparado con el proceso de formación de un nuevo ser humano, hemos visto que este proceso comienza con un germen, se transforma en un feto y finalmente nace un niño. Ahí termina para el artista la creación artística. Este niño, que al nacer necesita ser lavado, amamantado, criado, educado, etcétera, según las leyes de la sociedad en que nace, algún día será entregado a la humanidad.

Igualmente la obra de arte concebida en el subconsciente, al llegar a la luz tendrá que ser sometida a una serie de cuidados según las leyes de la composición; entre ellas las más importantes son las leyes ópticas, las acústicas, las gramaticales y ortográficas, etcétera. Aquí empieza el trabajo consciente del artista.

Para resumir lo expuesto podemos decir que una obra de arte se produce en dos tiempos: uno subconsciente (la creación artística) y el otro consciente (la composición). Solo cuando los dos tiempos se han unido aparece la obra de arte.

Por eso, por bellos que sean los dibujos o las pinturas de los niños, no son obras de arte, porque les falta la segunda parte, es decir, la composición.

X

LEYES DE LA COMPOSICIÓN

El historiador de arte Heinrich Wölfflin, al asistir a una conferencia sobre historia de arte, notó que algunos de los asistentes protestaban al ser proyectada la imagen de un cuadro al revés, cosa muy común si se proyectan diapositivas. Le llamó mucho la atención la facilidad de algunos en el público para reconocer el error. Un cuadro no se puede invertir porque entonces cambia todo su sentido y pierde su equilibrio. En su libro *De la izquierda y de la derecha de un cuadro* él dice que toda obra de arte tiene un lado débil, que es la izquierda, y un lado fuerte, que es la derecha, y al invertirlo pierde su equilibrio y su fuerza de expresión. Wölfflin, sin explicar el por qué, lo demuestra en este libro con reproducciones de diferentes obras de arte en su forma original y en forma invertida. Por ejemplo, el cuadro de la *Madonna Sixtina* de Rafael. En este cuadro el Papa Sixto está, en el cuadro original, en la parte de abajo a la izquierda de la Virgen. Es la figura más voluminosa que la acompaña. Al invertir el cuadro, pasa a la derecha y de esta manera lo desequilibra todo y la composición parece venirse abajo.



Madonna Sixtina, del pintor italiano Rafael Sanzio. Actualmente se encuentra en la Gemäldegalerie alter Meister de Dresde, Alemania.



Imagen invertida: una simple inversión, a manera de espejo, de la *Madonna Sixtina* deja en evidencia el desequilibrio que se produce en la composición del cuadro.

Otras reproducciones en este libro de Wölfflin presentan grabados de Rembrandt trabajados directamente sobre la plancha de metal. Estos aguafuertes aparecen naturalmente al imprimirlos al revés. Mirando las impresiones en el espejo, adquieren mayor sentido y mayor expresión de la intención del artista. Lo interesante es que durante muchos siglos, sobre todo en la época renacentista, cuando artistas extranjeros copiaban obras de arte italiano, grabándolas directamente en planchas de metal para llevarlas a sus países, la gente no reconocía la diferencia entre la pintura original y el grabado, en el que la pintura aparecía invertida, por no conocer el original.

Wölfflin no va más allá en su tesis sobre la «derecha y la izquierda» de una obra de arte, lo que me llevó a estudiar este fenómeno durante muchos años comparando grabados de Rembrandt dibujados primero y grabados luego al revés, y obras de Goya. Sobre todo me llamó la atención descubrir que los grandes pintores renacentistas —pongo solo dos ejemplos, Leonardo da Vinci y Rafael— ya conocían estas leyes de composición. Ejemplos de Rafael son

los cartones para los tapices del Vaticano, donde se puede observar que los cartones están pintados de tal manera que al bordarlos (se borda la tela por el revés) aparecen con la composición adecuada. Claramente se ve esto en el tapiz *La pesca milagrosa*, que representa a Jesús con el lago de Genesaret, donde en el cartón Jesús bendice con la mano izquierda; y todos los movimientos de los apóstoles van de derecha a izquierda. Naturalmente, en el gobelino la imagen se ve como debe ser.



La pesca milagrosa es una de las obras más conocidas del pintor italiano Rafael. Se trata del primer cartón de una serie de siete que el artista realizó para la Capilla Sixtina. Estos cartones, que retratan escenas bíblicas, fueron convertidos en tapices. Se exhibe en el Victoria and Albert Museum de Londres.

Otro ejemplo clásico es *La última cena* de Leonardo da Vinci, quien, como sabemos, era zurdo. Todos los movimientos de las manos de los apóstoles tienen mucha más expresión si se mira la obra con un espejo. Leonardo, que sabía las leyes de la composición, mantiene el equilibrio del cuadro por medio de una gran pared iluminada a la derecha. Así, al invertir, la pintura esta pierde

su equilibrio, a pesar de que aumenta la expresión en las manos de los apóstoles. Estas observaciones y la observación del automatismo de mi propio brazo a pintar me llevaron a las siguientes conclusiones: así como existe la ley de la gravedad, que nos obliga a caminar sobre la tierra y no nos permite flotar, así también tenemos en nuestro cerebro una programación que nos obliga a ver y a oír según leyes ópticas y acústicas. Por ejemplo, oímos automáticamente las octavas superiores de todos los sonidos, y sobre esta ley se ha construido todo el sistema armónico. Por otra parte, al ver un color, automáticamente aparece en nuestro cerebro el color complementario y sobre esto está construida toda la teoría de los colores.



La última cena, pintura mural de Leonardo da Vinci realizada entre 1495 y 1497 en el refectorio de la Iglesia Santa Maria delle Grazie, en Milán.

Estamos pues, «obligados», los diestros, a mirar de izquierda a derecha, de abajo hacia arriba, y también así son nuestros movimientos; mientras que los zurdos mirarán de derecha a izquierda, de abajo hacia arriba, y así serán sus gestos.

Esta reflexión explica claramente lo esbozado por Wölfflin en su libro.

Estas leyes de composición nacen en el arte occidental en la época renacentista, igual que el conocimiento de la perspectiva, y fueron utilizadas según la expresión artística de una época. Así como se representa todo lo que es estable e inmóvil a través de horizontales y verticales, así todo movimiento

se expresa a través de diagonales. El ejemplo máximo es la época barroca, en la que la arquitectura desafía todas las reglas de estabilidad y en las artes plásticas todo se vuelve movimiento. Es por esto que la diagonal es la máxima expresión de esta época.

Podemos observar en los cuadros de Tiziano, quien en su última época se convierte en pintor barroco, el cambio en su estilo de composición. En sus últimas obras, como por ejemplo la *Coronación de espinas* o *La Pietà de Venecia*, toda la composición es a base de diagonales y está resuelta para verse desde la izquierda-abajo hacia arriba a la derecha.



Intensamente dramático, *Coronación de espinas* es un cuadro de Tiziano realizado entre 1542 y 1544. Se encuentra en el Museo Louvre de París.



La Pietà (en castellano, «La Piedad») es el último cuadro del maestro italiano Tiziano. Este óleo sobre lienzo se encuentra actualmente en la Galleria dell'Accademia, en Venecia.

Para dibujar un movimiento ascendente, automáticamente (si no somos zurdos) lo haremos con una línea que va de la izquierda-abajo a la derecha-arriba. Y a la inversa, el movimiento descendente será de la izquierda-arriba a la derecha-abajo.

Un ejemplo del siglo diecinueve es Edgar Degas, descubridor de la belleza de las xilografías japonesas, de las que sacó gran provecho para el ordenamiento del espacio de sus composiciones. Lo podemos observar en sus

cuadros motivados por las carreras de caballos y en la serie de sus lienzos sobre el ballet y las bailarinas.

También en obras de Cézanne, como por ejemplo en un paisaje marino, el punto más lejano del horizonte está situado al lado derecho, para así crear la sensación de profundidad. La vista es llevada a la lejanía del mar, y si invirtiéramos el cuadro se perdería la perspectiva.

Esta ley la podemos observar también en cuadros no figurativos; por ejemplo, al invertir un cuadro de Kandinsky, la obra pierde su equilibrio.

Este descubrimiento de Wölfflin, que es una parte de las leyes de la composición, nos hace comprender que la obra de arte se basa siempre sobre dos columnas: una, la parte puramente creativa; y la otra, que está demostrada en el capítulo «La diferencia entre la creación artística y la composición de una obra de arte».

XI

CÓMO ACERCARSE A UNA OBRA DE ARTE

Veamos ahora la obra de arte desde otro ángulo. Tenemos que tener presente en primer lugar que una obra de arte no se puede «entender» o «comprender», sino que hay que «gustar de ella» o no. La única manera para poder gustar de ella es entendiendo el lenguaje de la época en la que ha sido realizada o el artista que trata de comunicarse; y conociendo los elementos secundarios que mencionamos antes, elementos que cambian en cada época.

Estos son: por un lado, las *formas* de las que dispone el artista para crear su obra; y por otro, las diversas *técnicas* que surgen a lo largo de los siglos en la evolución del arte.

En las artes plásticas tenemos como ejemplo los murales de grandes dimensiones (la *forma* más antigua que conocemos, en sus diversas *técnicas*: los mosaicos, los frescos y los vitrales), luego cuadros de caballete con todas sus técnicas (óleo, témpera, acrílico, acuarela), etcétera.

En la música podemos poner como ejemplo la evolución de todas las expresiones desde el canto de una sola voz o un solo instrumento, pasando por todas las combinaciones posibles desde el canto llano a la polifonía, hasta las grandes obras sinfónicas, corales y óperas, evolución que es motivada por el descubrimiento de nuevos instrumentos y nuevas técnicas que generan diversos y diferentes timbres y sonidos.

Para ilustrar lo dicho sobre la necesidad de conocer las técnicas de las diferentes épocas y así poder gozar de esas obras, recordemos la diferencia entre la pintura opaca del medioevo (no se conocía otra), la témpera al huevo, la pintura luminosa, transparente, con esmaltes, del Renacimiento —a partir de la invención de los barnices por los hermanos Van Eyck— y más tarde la pintura sin veladuras de los impresionistas.

Y en la poesía tenemos a su vez toda la gama lírica, la épica y la dramática, con todas las facetas de las obras teatrales (desde el drama hasta la sátira).

Resumiendo: es indispensable conocer y apreciar las formas y las técnicas de las diferentes épocas, lo que llamamos los elementos secundarios, para poder gustar de una obra de arte.

Más aún, al principio de estas explicaciones quiero poner una frase del filósofo alemán Schopenhauer que dice: «Hay que acercarse a una obra de arte como a un soberano: hay que esperar que ella hable primero». Esto quiere decir que no nos acerquemos con prejuicios o con anteojos prefabricados para ver solo algo ya conocido, sin intentar entender un lenguaje nuevo, una voz que nos dice cosas para nosotros hasta ahora desconocidas, o nos permite ver formas o temas musicales cuya expresión no nos es familiar.

Yo mismo confieso que al llegar a casa, cansado del trabajo, rara vez escucho música electrónica o concreta, sino más bien algo conocido, como Mozart, Bach o Beethoven. Escucho atentamente, esperando los pasajes que más me gustan. En cambio la música contemporánea me costaría una colaboración mental para entender su lenguaje y su mensaje, cosa que en ese momento no estoy dispuesto hacer. Recuerdo que durante una época una radio transmitía música japonesa «güe-güe-güe», que al principio yo siempre encontraba sumamente desagradable, pero al escucharla muchas veces terminé por gozarla. Es como si alguien dijera «esta poesía japonesa es fea y tonta» simplemente porque no entiende japonés.

A la mayor parte de la gente le pasa lo mismo que a los niños, que prefieren oír muchas veces un cuento ya conocido, porque sabiendo el final ya no tienen temor a los pasajes que les asustan. Tomemos como ejemplo el cuento de Caperucita Roja y el lobo: es agradable escuchar este cuento porque se sabe que a la abuela al final no le pasará nada y que el lobo será vencido.

Muchas veces se oye decir que los artistas son profetas o futurólogos, lo que no es cierto. El artista vive profunda e intuitivamente el presente y expresa de alguna manera este presente a través de su obra. Mientras que el público en general vive en el pasado, como unos cien años atrás y acepta con gusto lo ya conocido, y le es difícil captar el lenguaje de los artistas. Es cierto que no es fácil y hay que tener la voluntad de colaborar para poder descifrar este lenguaje hasta ahora desconocido. Habrá que oír, por ejemplo, muchas veces una música muy antigua, como la gótica o una contemporánea; leer con mucha atención muchas veces literatura contemporánea; visitar con frecuencia museos o galerías de arte para poder gozar de las obras expuestas.

Recuerdo que un amigo mío, un prelado chileno muy culto, me contó que a

los cincuenta años de edad viajó por primera vez a Europa y que la primera ciudad en la que fue a un museo fue Florencia. Allí, en la primera sala Degli Uffizi, se encontró con Giotto y su escuela, pinturas del siglo dieciocho. Me dijo que, conociendo solo el arte clásico del helenismo y las pinturas del alto Renacimiento como válidas, Giotto y su escuela le parecían horribles por falta de proporciones y de perspectiva y por la exageración y deformación de los gestos. «Pero», me dijo, «yo era lo suficientemente inteligente como para decirme que la culpa de mi disgusto no era cosa de Giotto sino de mi falta de educación artística. Me obligué, entonces, a ir durante semanas a ver estas mismas salas, y ahora me encantan. Me encantan porque he empezado a comprender el lenguaje de la época».

Otro ejemplo para ilustrar el hecho de que nos gusta solo lo conocido es el caso de un chino muy culto que por primera vez asiste a la ópera en París. Al preguntarle, después, si le había gustado, contestó cortésmente a la usanza china: «Me gustó mucho. Pero lo que más me gustó fue la música que tocó la orquesta antes de la entrada del director». Los sonidos producidos por el afinamiento de los diversos instrumentos es lo que más se parecía a la música china, a la que él estaba acostumbrado. No comprendía todavía el lenguaje occidental. El prelado chileno había comprendido no solo el lenguaje de la época sino también había captado la verdad y la belleza que emana de esas obras de arte que fueron pintadas por una necesidad interior de esa época.

Todo lo que se puede decir acerca de la belleza, que es un tema inagotable, tan inagotable como en la filosofía es el tema de la verdad, se puede reducir en esta frase: lo bello en el arte es lo auténtico y lo que se ha creado por necesidad.

La obra de arte permanece, es un ser viviente con valor intrínseco; si no nos gusta es porque no sabemos descifrar su mensaje, porque no entendemos su lenguaje. Somos nosotros los que perdemos si no sabemos aceptar su mensaje, el mensaje del artista, y gozar su obra.

Unamuno tiene una frase maravillosa con un juego de palabras que dice: «Sabido es que quien gusta de una obra de arte es porque la crea en sí, la recrea y se recrea en ella». Y él también dice que cuando leyó el Quijote se volvió él mismo un personaje del Quijote. Lo que Unamuno llama «re-crear» es lo que decíamos antes sobre colaborar y tratar de entender lo que a su manera dice el artista. Porque es así como las personas que están en contacto

con las artes se vuelven ellas mismas creadoras y pueden por esto compenetrarse con las obras.

Mi experiencia me ha llevado a constatar que hay tres maneras de oír música, leer libros o contemplar pinturas. La primera y más frecuente es la de oír música sin escucharla, leer un libro sin darse cuenta de lo que se lee y ver una obra plástica sin mirarla. Es conocido que mucha gente pone su radio en la mañana y la deja prendida durante todo el día, como hilo musical que funciona ininterrumpidamente. Ellos oyen algo pero no se dan cuenta de qué música se trata. Conozco personas que tienen tal don musical que no soportan música de fondo, porque se sienten atraídas por las melodías y las distraen de sus ocupaciones. Yo soy una de ellas. Lo mismo puede pasar con la lectura: leer para matar el tiempo, sin percatarse de lo leído. O visitar una exposición o un museo, mirando las obras expuestas sin darles tiempo a que le hablen al visitante.

La segunda manera es la activa, en la que se trata de escuchar las formas musicales, las melodías y los ritmos; al leer se deja uno «manipular» por el autor de un escrito, aceptando lo que él expresa a través de sus personajes; y al ver obras plásticas uno construye una serie de leyes de composición o teorías de color o de formas y espacios en las obras expuestas.

Pero hay una tercera manera y es la creativa: cuando tratamos, como dice Unamuno, de re-crear, entrar dentro del pensamiento musical, verbal o plástico del artista; esta obra será entonces profundamente sentida por nosotros, y a veces añadiremos partes que complementan el pensamiento del primer creador.

Creo interesante contarles una experiencia propia. Para preparar mis clases de historia del arte había leído un libro de Max Dvořák en el que dice lo más fundamental sobre el cambio que se produjo en el Renacimiento con Giotto. Él explica cómo Giotto no es solamente el primero que introduce el movimiento y la perspectiva en sus cuadros, sino que es el primero que ordena el movimiento y la expresión de las figuras y las mueve por la fuerza del espacio. En este libro hay dos reproducciones de Giotto: *Encuentro en la puerta dorada* y *La resurrección de Lázaro*. Yo siempre he usado las diapositivas de estas dos obras, explicando que «según Dvořák» la conducción de líneas, el ordenamiento de espacios y el movimiento de las figuras, son ordenadas por primera vez como protagonistas de un drama, lo que constituye la gran novedad del comienzo del Renacimiento. Después de dictar estas clases

durante diez años, juzgué necesario refrescar mi memoria, volviendo a leer el libro de Dvořák. Pero para mi gran sorpresa descubrí que de todas mis explicaciones no había ni una sola palabra en el escrito. Leyendo a Dvořák, yo había añadido, creado, unas teorías que solamente fueron sugeridas por el autor. Lo mismo puede suceder con obras musicales y con obras de arte plástico.



Encuentro en la puerta dorada es una obra del célebre pintor, escultor y arquitecto italiano Giotto di Bondone, acaso el primer artista en contribuir a la creación del Renacimiento italiano. Se encuentra en la Capilla de los Scrovegni, en Padua.



La resurrección de Lázaro es una pintura mural al fresco elaborada por Giotto, uno de los artistas más famosos del Trecento. Se encuentra en la Capilla de los Scrovegni, en Padua.

Resumiendo: el hombre que no tiene vocación de creador de obras sí puede ser creador al re-crearlas, haciéndolas suyas, gozando de todo este mundo del arte que ya existe y que está a su alcance si sabe entrar en él. Para esto debe tener presentes dos hechos fundamentales: primero, que la obra de arte no puede explicarse; y segundo, que hay que tomarse tiempo para que la obra le hable a uno.

Terminaré con dos anécdotas, la primera de Henri Matisse. Un coleccionista de sus obras insistía en que se las explicara para que así le gustaran más y Matisse insistía en hacerle ver que sus obras no se podían explicar. Al final de la discusión, Matisse, disgustado, se acercó a una mesa donde había un florero con una rosa. Cogió la flor y mostrándosela de cerca al coleccionista le preguntó: «¿Le gusta esta rosa?». Este, sorprendido, contestó, «¡Sí!». A lo que Matisse preguntó: «¿La comprende?».

La segunda anécdota es la historia de un coleccionista americano que viaja a Pekín a visitar a un colega suyo para ver su colección. El chino lo recibe muy amablemente, lo lleva a una habitación toda pintada de blanco y lo invita a sentarse en un sofá. Luego se acerca a un armario, y abriéndolo, reflexiona y saca de él un kakemono y lo cuelga frente a su invitado. Se sienta a su lado y los dos contemplan largo rato la pintura. Al cabo de un tiempo el chino se levanta, se inclina delante de su huésped y le dice: «Señor, esta es su casa, vuelva usted». El americano, sorprendido e irritado, contesta: «Pero señor, yo he venido desde lejos para ver toda su colección». A lo que más sorprendido aún el chino le pregunta: «¿Es usted capaz de ver más de una obra de arte al día?».

De todo esto se deduce lo siguiente: las obras de arte son entes que tienen una existencia per se y si nosotros no somos capaces de recibir y captar su mensaje, los perdedores somos nosotros, porque este mundo del arte, que crece infinitamente y nos rodea, nos invita a recrearnos con estas obras que lo pueblan y a vivir el testimonio del presente a través de los signos que de ellas nos presentan los artistas creadores.

CRONOLOGÍA

- Adolfo Wintgenitz nace el 20 de octubre de 1906 en Viena. Su padre era oriundo de Bohemia y su madre de Mannheim, Alemania. 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 lo manda donde un retratista académico (debiendo olvidar luego todo).
- A la edad de quince años entra en la Academia de Bellas Artes de Viena, siendo inusitadamente joven. Durante una estada veraniega, el entonces rector de la Academia de Bellas Artes, el escultor Joseph Müllner, reconoce el extraordinario talento del joven Wintgenitz y recomienda a su padre que lo exima de la escuela y lo mande a estudiar arte.
- Hace carrera académica hasta 1929 en la clase del joven profesor Karl Sterrer, donde estudia pintura, escultura y grabado. Es introducido en la filosofía de Chuang Tzu, de Rilke y del Bauhaus. 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.
- Después de los ocho 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. Vive en Florencia. Pinta paisajes de Toscana y vistas de Florencia, y retratos y composiciones figurativas durante sus vacaciones en Austria.
- En 1931 contrae matrimonio en Viena y se traslada a Florencia. Los cuadros de esta época reproducen la luz y la transparencia de los colores de Italia.

- En 1934 se traslada Roma. Sus paisajes reproducen el nuevo ambiente del centro de Italia. Visita Palermo y queda fascinado con los mosaicos bizantinos, que lo influyen. Sus paisajes, por otro lado, buscan la geometría del espacio paisajístico y urbano, es decir, intentan transmitir la estructura oculta. Trabaja con colores transparentes y tenues.
- En 1935 Sterrer llega a Roma y lo introduce al taller de mosaicos del Vaticano. Aquí realiza el mosaico Anunciación para la Capilla de las Religiosas Alemanas en Roma.
- Winternitz y su familia se convierten al catolicismo. Entonces 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.
- En enero de 1939 emigra con toda la familia a Lima, siguiendo el consejo de monseñor Constantini, 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 costeros, serranos y selváticos. Le impresiona sobre todo el paisaje serrano. Esta renuncia la entiende como una decisión positiva que lo llevó a un desarrollo inesperado.
- Ese mismo año 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.
- En 1949 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.

- Se dedica a la restauración de cuadros y al montaje de exposiciones (Exposición Amazónica, Exposición de Industria, Exposición Panamericana de Arquitectura).
- En 1942 Winternitz y su esposa adoptan la nacionalidad peruana.
- El paisaje peruano tiene gran influencia en sus pinturas. 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 (adonde lleva también a sus alumnos) y trata de introducir el mosaico decorativo con antiguos motivos peruanos.
- En los años sucesivos los paisajes, retratos y autorretratos, los óleos con temas bíblicos (Apocalipsis) tienen un carácter fuertemente expresionista y anticipan ya futuros elementos (color, composición) de sus vitrales.
- El primer vitral en vidrio-cemento se coloca en Lima, y es el rosetón para la iglesia del Colegio de Santa Úrsula (1953). Esta nueva etapa inicia un segundo camino en su arte, así como su interés por la integración de las artes dentro del espacio público. Esto significa para Winternitz una estrecha colaboración entre cliente, arquitecto y artista. Desde esta perspectiva pueden contemplarse distintas obras de Winternitz realizadas en Lima y otros puntos del Perú, así como en Chile, Ecuador, EE.UU., España, Alemania y Austria.
- En la segunda mitad de los años cincuenta, profundas vivencias interiores conducen a Winternitz a los primeros ensayos de pintura no figurativa. Al principio pinta todavía al óleo, y después descubre que la pintura gouache y la témpera exigen la figuración (como, por ejemplo, temas religiosos) y otras materias el arte no figurativo (vivencias interiores).
- En 1960 Winternitz es nombrado profesor principal de la Facultad de Humanidades de la PUCP.
- En 1961 Winternitz gana el concurso internacional en Santiago de Chile para el diseño de seis vitrales en vidrio-cemento para la iglesia del Colegio El Verbo Divino de Santiago de Chile, 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.

- Más tarde, Winternitz descubre las posibilidades del uso del papel arroz para texturas y formas. Pinta en Obrajillo sus últimos paisajes del natural, en pastel.
- En 1965 Winternitz obtiene una condecoración del gobierno peruano por sus veinticinco años de labor artística y educativa en el Perú.
- En 1966 Winternitz recibe la Gran Cruz de Honor por Ciencias y Artes de Primera Clase de la República de Austria. Recibe también el premio anual del Círculo de Críticos de Arte de Santiago de Chile.
- En el año 1967 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. Además, en ese tiempo de reflexión y en base a su experiencia docente, llega a proponer una nueva forma de enseñar composición.
- Obtiene el Premio de la sexta Bienal de Pintura Tecnoquímica (1969-1971) de Lima por su obra plástica.
- Es nombrado 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.
- En 1976 Winternitz recibe la condecoración El Laurel de Oro del Künstlerhaus de Viena.
- Se organiza una gran retrospectiva por sus setenta años, organizada por la PUCP, en el Museo de Arte Italiano de Lima.
- En diciembre del mismo año es nombrado profesor emérito de la PUCP en reconocimiento a sus destacadas labores como profesor y director fundador de la Academia de Arte.
- El estilo de Winternitz adopta formas geométricas como símbolos para lo trascendente.
- En 1980 viaja a París a la inauguración de la exposición en la sede de la UNESCO sobre la Facultad de Arte y sobre el método de enseñanza, que es reconocido internacionalmente y elogiado por dicha organización en 1979.

- El programa de enseñanza (currículo) de la Escuela se moderniza y nivela con el estándar universitario; la Escuela pasa a ser Programa de Arte.
- En 1984 el Programa de Arte pasa a ser Facultad de Arte y Winternitz es elegido decano, pasando luego a ostentar el cargo con carácter vitalicio.
- 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.
- En 1989 Winternitz recibe del Ministerio de Educación las Palmas Magistrales en el grado de amauta por sus labores como pedagogo.
- En 1990 aparecen las primeras señales de su última enfermedad.
- Durante los últimos años, Winternitz pinta incansablemente. Pinta sobre lienzo, utiliza papel de arroz y témperas, veladuras al óleo o témpera barnizada.
- En 1992 dicta su curso Introducción al Arte por última vez (marzo a junio) a los alumnos del primer año.
- En 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* a través del Fondo Editorial de la PUCP. Es traducido al alemán y publicado en 2006.
- Winternitz recibe la Orden del Sol del Perú en el grado de comendador.
- Dicta sus memorias a su hija Clara (publicadas en el año 2013).
- Muere el 17 de junio y descansa en el Cementerio Británico de Callao, Perú.

Este volumen reúne once textos de introducción al arte ideales para cualquier artista en formación. Se trata de las lecciones transcritas de Adolfo Winternitz, uno de los personajes más gravitantes en el desarrollo de la Facultad de Arte de la PUCP.

Las lecciones han sido estructuradas como breves conferencias. En estas pequeñas clases maestras el mítico profesor pone de manifiesto con tono sencillo su visión del arte y del llamado vocacional, a la par que revisa los fundamentos básicos de la creación artística y de la composición. El resultado, apoyado en breves citas de autores como Rilke y Unamuno, es un ameno acercamiento, de tú a tú, al infinito mundo del arte y, a la vez, una demostración de la trascendencia de Winternitz como figura tutelar de generaciones enteras de artistas.

ISBN 978-612-317-073-8



9 786123 170738