

La imagen modelada

Conversación con Antonio Pujía

The Modelled Image
Dialogue with Antonio Pujía

Juan Longoni

juanlongoni@yahoo.com.ar

Laboratorio de Entrenamiento
Multidisciplinario para la Investigación
Tecnológica (LEMIT)
Comisión de Investigaciones
Científicas de la Provincia de Buenos
Aires
Argentina

Natacha Segovia

natachasegovia@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 14/10/2017

Aceptado: 26/1/2018

Resumen

La conversación con Antonio Pujía nos permitió apreciar la importancia que el artista ha dado al conocimiento técnico de la fundición a la cera, primero, plasmada en su proyecto de una Cooperativa de Técnicas de la Escultura y, luego, a través de su curso de modelado en cera (que aún hoy dicta). Al mismo tiempo, hemos revisitado, a través de su relato, una parte importante de su vida y de su carrera artística.

Palabras clave

Técnicas; fundición; cera; escultura

Abstract

The dialogue with Antonio Pujía allowed us to appreciate the importance that the artist has given to the technical knowledge of the foundry to the lost wax, first embodied in his project of a Sculpture Techniques Cooperative and then through his course of modeling in wax (which he still teaches today). At the same time, we have revisited through his story an important part of his life and his artistic career.

Keywords

Techniques; casting; wax; sculpture



Antonio Pujía nació en Polia, Calabria, el 11 de junio de 1929 y se radicó con su familia en la Argentina en 1937. Se formó como escultor en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y luego en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova. Sus maestros fueron Alberto Lagos, Troiano Troiani, Alfredo Bigatti, José Fioravanti y Rogelio Yrurtia, entre otros.

Ejerció la docencia en las escuelas Pueyrredón, de La Cárcova y Belgrano, y también en su propio espacio. En 1956 organizó el Taller de escultura escénica del Teatro Colón y estuvo a su cargo hasta 1970, cuando renunció para dedicarse enteramente a la escultura artística.

En esta ocasión, nos recibió en su taller-galería de Floresta para conversar sobre su vida y su obra.

Faustino Brughetti habla de la importancia que usted le da a la idea de artista-artesano. Quisiéramos que nos contara acerca de eso, ¿es posible distinguir entre el artista profesional y el artista artesano?

Yo no sé si hay diferencia porque en cada expresión artística está la artesanía, forma parte del idioma con el cual nos expresamos; es decir, puedo tener una idea fantástica y genial, pero si no sé tallar un mármol, si no tengo la artesanía suficiente para saber cómo obedecer a mi instinto o a mi imagen interna o a lo que quiero expresar, si no tengo ese medio, me está faltando algo muy importante. Y me vino recién a la cabeza algo de Rodin, que marcó y que sigue marcando el modernismo —al real modernismo, porque hay muchas modas que van pasando y no se sabe si vuelven a estar en la historia... pero a Rodin hace rato que la historia le dijo que sí, que es un grande—, él decía algo así: El oficio es tan importante como un jinete que no educa y no le da el suficiente alimento a su cabalgadura, muy lejos no puede ir. No es textual, es la idea que recuerdo del gran Rodin, del cual descendemos una gran cantidad de artistas internacionales. La artesanía es para mí una de las esencias, de las necesidades intrínsecas de la expresión artística, también para la música y para la poesía. Si un gran poeta como Dante Alighieri no hubiera sabido italiano o latín, ¿qué hubiera hecho? La idea se quedaba con él.

Pensábamos en su curso de modelado en cera centrado en el trabajo con el material, en la importancia del conocimiento sobre el material y en cómo llegar a completar ese proceso creativo en la fundición. ¿Usted cree que todos los artistas hacen o conocen ese proceso en su totalidad?

¿Se refieren a los escultores? Hay a quienes no les interesa, o no sienten, o no han tenido oportunidad de conocer la técnica de ese dialecto, llamémosle así, idioma. Se expresan con otros materiales, con otras imágenes que no son adecuadas al bronce fundido, o

también existe el bronce tratado de una manera directa, a través de planchas, de varillas o de molduras; a través de todo tipo de procedimientos que tiene el metal o los metales, porque son varios los que se pueden fundir a la cera perdida. Incluso, hay algunos, como los metales más duros —el acero, el hierro mismo—, que se hacen por fundición a la tierra o la arena, con moldes de un material resistente al calor fuerte, porque para resistir el bronce necesita de 1000° pero el hierro va mucho más arriba y el acero aún más. Con la cera perdida no va, es imposible de hacer. En cambio, sí se puede hacer con estos moldes de tierra comprimida, una tierra preparada especialmente: en húmedo se presiona sutilmente sobre la superficie de lo que quiero calcar. Entonces, apenas hecho el molde, se seca y ahí se vierte el metal, y se distribuye mientras está el metal en temperatura de fundición.

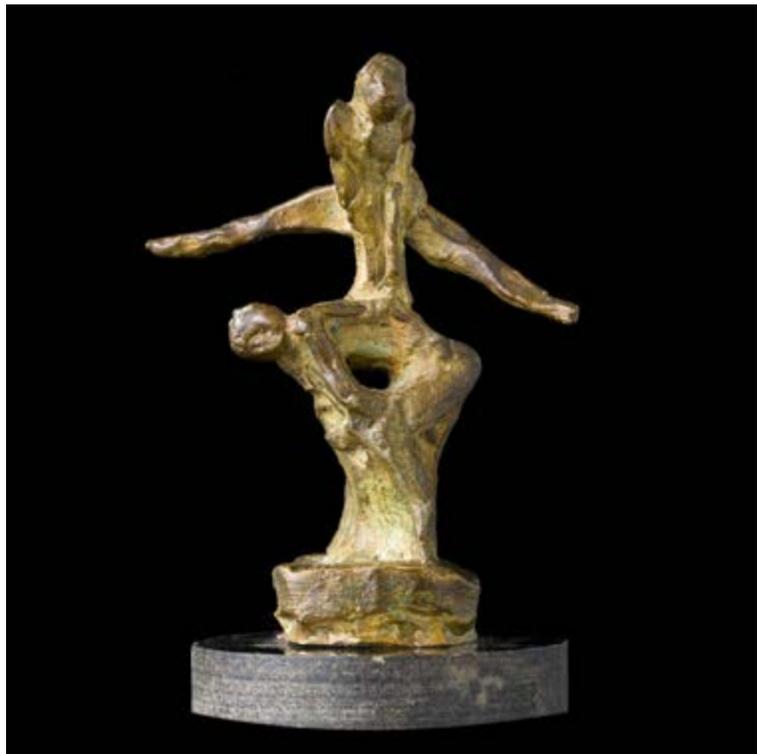


Figura 1: Rango 3. Antonio Pujía (1967). Bronce. 13,5cm x 13,5cm x 6cm
Colección particular

¿Usted hace todo ese proceso o hace el modelo y lo manda a fundir?

Lo mando a fundir desde hace unos cuantos años. También tuve un taller de fundición propio, para lo cual necesitaba conocer bien ese oficio y tener ayudantes. Esto lo hice durante muchos años, porque desde mi tierna juventud o casi niñez, sentí la necesidad de trabajar

para ganar mi sustento, para mis estudios, de no ser una carga en el hogar; al contrario, quería participar de la economía. Son cosas que tengo de la educación de una familia modesta. Nosotros venimos de una región de Calabria, una región de Italia, donde si no éramos modestos teníamos que cumplir el papel de modestos, sino no sobrevivíamos. Entonces, armé el taller bien pronto y por instinto nomás. También por la ayuda de los maestros que me llevaban o me pedían trabajar con ellos; durante todo el período de los ciclos de la enseñanza artística, prácticamente, me gané la vida trabajando con ellos.

En una ocasión, si bien ya había trabajado en fundición, uno de los profesores de la Cárcova, Nicasio Fernández Mar, hizo un monumento que está en La Plata: el Almirante Brown.¹ Lo ayudé a modelarlo de acuerdo a los bocetos que él había hecho y a pasarlo en yeso. Para ese entonces tenía bastante experiencia y también había trabajado en dos talleres de fundición, pero prefería colaborar con los maestros, de manera que aprendí mucho. Fue lo que se llamaba en el Renacimiento la *bottega*, es decir, aprender en los talleres, con la experiencia y el trabajo con destino. Este monumento está hecho en bronce y la columna es de granito rojo.

Fernández Mar hizo un viaje de varios meses a Europa con su mujer y me dejó encargado del retoque de la cera y del taller de fundición. Llegamos a un lindo arreglo, me pagó muy bien. Él se fue tranquilito con su mujer —ella era alemana, así que hicieron un giro muy grande— y yo quedé con la responsabilidad y el temor, y traté de esmerarme. El fundidor era un italiano —Campanella se llamaba, era escultor también— que instaló una fundición muy buena; venía de Sicilia con un oficio extraordinario. Yo le contaba que trabajaba para Fioravanti, para Yrurtia, en fin, con varios escultores y él me dijo: «¿Por qué no te venís a trabajar conmigo? Cuándo está la cera haces otro horario para Nicasio Fernández y te ganas dos sueldos». Ahí aprendí a hacer moldes, a tomar las improntas del molde de goma, de taseles,² a hacer las divisiones para poder fundir la pieza, a encastrarlo y a terminarlo en el lugar, una experiencia extraordinaria.

Después me instalé, no aquí sino en un taller que tenía en casa (que lo usaba Susana, mi mujer, que hizo taller de cerámica) y ahí tenía mis hornos, la parte de los crisoles y hacía mis propios trabajos. Así se me ocurrió hacer una Cooperativa de Técnicas de la Escultura —también necesitaba tener ayudantes—. La escuela empezó a funcionar, pero me llevaba bastante tiempo porque tenía que enseñarles otros oficios: talla en madera, talla en mármol, yeso directo, muchas cosas para asistencia. Pero fue una oportunidad muy interesante para mí.

Al tiempo, un galerista español se entusiasmó con mis piezas de pequeño formato y me contrató, pero tenía que ir a hacerlas allá para hacer una seriada y para venderle los derechos de autor para reproducirlas, una oportunidad muy importante. Dejé el taller funcionando y, lógicamente, empezaron las internas. Nadie quería

1 El Monumento al Almirante Brown se encuentra en la plazoleta circular de calle 1 y 52 de la ciudad de La Plata.

2 Se refiere a las subpartes de un molde, cualquiera sea su material.

barrer, nadie quería llevarle el trabajo al escultor que lo había encargado. Pagué malamente con mi ausencia el hecho de que ese taller se terminara, porque cuando volví encontré un desastre: la gente iba en distintos horarios para no encontrarse; finalmente lo dejé.

Con relación al artista-artesano entendido como aquel que conoce las posibilidades de la técnica para realizar su obra, que no necesita «mediadores técnicos», ¿cómo ve usted a la formación artística en la actualidad?

Muy poca gente puede enseñar las técnicas tradicionales, van quedando cada vez menos que las saben.

Cuando trabajó en el Teatro Colón, ¿fue un cambio de actividad? Porque allí realizaba escenografía.

Trabajé como escultor escenógrafo. Ahí intervino un ser excepcional, maestro José Fioravanti (tiene un altar en el taller, en una foto en París junto a Leopoldo Marechal). Corría el año 1955, yo tenía 24 años, había terminado la Cárcova, había tenido como gran maestro en talla a Fioravanti y con él aprendí muchísimo. Cuando él tenía trabajo —pasar una cabeza, un busto o una figura en yeso o ampliar en arcilla, como lo hice con Nicasio Fernández—, me contrataba y así fue que me llamó para colaborar en una obra que hizo para el teatro San Martín que se estaba terminando —Mario Roberto Álvarez incluyó algunas obras de artistas plásticos en su arquitectura. Loable, ese ejemplo casi no se dio—. La obra era un alto relieve de unos seis o siete metros de recorrido por tres metros de altura. Me contrató para que pusiera a punto la arcilla del boceto que ya había hecho. Yo trabajaba con el maestro por las tardes y por la mañana con otro escultor, Troiano Troiani. Me dividía entre uno y otro, la gloria para mí.

El sistema de trabajo de Fioravanti fue un jalón importantísimo en mi vida. Ese relieve no se hizo acá abajo, sino a esa altura (señala la parte superior de la pared). Hubo que poner la tapia, subir la arcilla, tomar las medidas y poner la arcilla: él me indicaba desde abajo: «Dos centímetros más para allá. Ahí está, mantené ese perfil». Lo hizo a la misma altura que iba a ser puesto. Yo me sentía muy orgulloso de ser las manos del maestro.

A una hora de la tarde aparecía Ludmila Feodorovna. Era una pintora rusa, venía de la revolución bolchevique; se escapó de Rusia y fue a dar a París, se conocieron y formaron pareja en los años veinte. Marcelo T. de Alvear llamó a Fioravanti para que viniera a hacer los monumentos, le dijo que él le iba a dar trabajo, le pedía que viniera a enseñar a nuestra juventud. Ya se había creado la Escuela Superior de Bellas Artes, una época extraordinaria.

Vuelvo al año 1955. Ludmila Feodorovna venía con el samovar que se había traído de Rusia, los bizcochitos y la vodka que también hacía ella, tomábamos ese descanso. Cuando terminamos lo nuestro, el maestro me comentó:

3 Se refiere a Héctor Basaldúa que en 1932 fue nombrado Director Escenógrafo del Teatro Colón.

—Estábamos con Ludmila, ayer, en un intervalo con unos amigos y uno de ellos me dijo: «Pepe, Basaldúa³ llamó a un concurso para poner un escultor, porque tienen el taller de pintura, que hace años que funciona, pero cuando hay que hacer una escultura tienen que buscar a alguien que lo sepa hacer» —porque lo tenían que hacer en *cartapesta*, otra técnica que aprendí en los talleres—. Me acordé enseguida de vos, ¿por qué no te presentas a ese concurso?

Lo miré y le dije:

—Maestro, yo le agradezco el aviso, pero no soy el indicado para ir a presentarme a un concurso de esta naturaleza. Mire, hay cantidad de escultores que ambicionan ese puesto, yo no tengo ganas de ir a perder el tiempo.

Él se sorprendió y se encogió los hombros. Yo subí para seguir trabajando y de pronto me llamó:

—Mirá, tengo que decirte algo porque sino esta noche no duermo bien. Me siento en el deber de decírtelo como si fuera tu padre, incluso, soy mayor que él: la respuesta que me diste hace un rato no es la mejor respuesta.

—Bueno, ¡le pido disculpas!

—No, no es cuestión de eso, es cuestión de ética. Porque fijate, vos, un chico educado, trabajador —me elogió—, ¡sos una promesa! Estás egresado con todos los honores, tuviste el gran premio del Salón Nacional de Estudiantes, estás muy bien ubicado, entonces, nadie debe ponerse a pensar en mandar o no (y mucho menos cuando se es joven) a un Salón o a un concurso «por si no gano el primero...». Eso no es bueno éticamente, es más importante participar que ganar.

Yo lo estaba escuchando. Era importante todo lo que decía y sentí que me llegaba al alma. Le pedí un abrazo, nos abrazamos, lagrimamos los dos, me palmoteó y dijo:

—Vos sabrás ahora qué actitud tomar.

—Mañana a la mañana mando todo.

Así que fui a la mañana por la calle Cerrito (que daba a la entrada del personal y del cuerpo artístico; todos entraban y salían por ahí), me indicaron dónde era la Dirección Técnica, me atendió una señora muy amable, le dije que venía por esto, me preguntó si había llevado documentos y me dijo:

—Antes de anotar lo tengo que hacerle una pregunta fundamental, que se la tengo que hacer a todos, ¿usted tiene taller?

Me vio jovencito.

—Sí, un taller de un joven, en un sótano en la calle Montes de Oca.

—¿Tiene obras ahí?

—Sí, sí...

—¡Listo! Ya está anotado. Déjeme todos sus datos, teléfono.

Al tiempito me llamó:

—Mire, el jurado va a ir a su taller a entrevistarlo y este es el concurso: van a ver sus obras y van a realizar un coloquio.

—¡Perfecto!

Lo limpié. Tenía entre manos un trabajo muy comercial para las grandes tiendas Etam (que tenían sucursales en toda la provincia).

Habían traído de Europa las medias de *nylon* para las mujeres, que no se corrían. Querían publicitarlas y el dibujante hizo en un rectángulo el relieve de una señora, muy esbozado, pero le salían de la pierna dos manitos que se ponían ahí (levanta levemente la pierna y pone sus manos cerca de la rodilla con los dedos como tomando la tela de las medias) y tenía que ser hiperrealista; después se esfumaba hacia el fondo. Lógicamente, los que encargaban esto querían ver cómo lo terminaba, así que hice dos terminadas casi iguales. Lo aprobaron y seguí estampando porque tenía el molde. Estampaba primero y después lo reforzaba por atrás con varillas de madera, varillas livianas. Puse esto a un costado: «Un trabajo comercial a quién le va a interesar», pensé. La escultura escenográfica se hacía con cartapesta (ahora se hace con este plástico, telgopor tallado, pero arriba los revisten con las telas que desechan de los telones y con engrudo, los forran con eso o con cola vinílica). En ese entonces, los plásticos no habían entrado, sí eran novedad las medias de *nylon*.

Llegó el jurado. Los esperé en la puerta. Pensaba que iban a venir cinco, como en los salones, pero no, vinieron tres: Basaldúa, que lo conocía de nombre porque era famoso y era el director técnico, de escenografía, y dos señores más. Los espere, les conté que en el sótano no había baño y que la señora que me alquilaba me dejaba pasar al suyo. Se rieron de mi cuento y bajamos. Miraron todo lo que había hecho, incluso lo que estaba arrinconado. El coloquio fue una serie de preguntas sobre historia del arte y estilo y salí más o menos como pude, porque yo muy teórico no soy, pero bien, no ponían nota, no clasificaban, no decían muy bien o mal, se equivocó, no, nada, dejaban libertad. Después dijeron:

—Queremos hacerle algunas preguntas personales: ¿cómo es su día de trabajo?, ¿trabaja usted o sus padres lo ayudan?

—Bueno, yo trabajo. En este momento estoy haciendo un relieve para el teatro San Martín con el maestro Fioravanti.

—Ah, ¡qué interesante! ¿Y con quién más?

—Con Yrurtia, hasta el momento, con Troiano Troiani...

Les nombré a toda una lista de escultores y luego dije:

—Yo trabajo no solo para mí, porque desde que estudio también trabajo y colaboro en casa. Cuando cobro el sueldo, semanalmente o a fin de mes, le llevo el sobre a mi madre, ella lo usa para la casa y yo le pido cuando necesito, como administradora. Esto les causó gracia. Cuando se levantaron para irse, Basaldúa se dirigió al rincón y yo, desde atrás, le dije:

—Mire, este es un trabajo comercial.

—Sí, sí, ya veo. Usted nos contó que había trabajado para teatros independientes haciendo cartapesta. Esta cartapesta puede ser una escultura teatral, se pone una luz acá...

Ya estaban con buen humor. Se fueron. A los pocos días, me llamó la secretaria porque el maestro Basaldúa quería verme lo antes posible.

—¿Puede tal día?

Era pasado mañana, una cosa así.

—Sí, sí, cómo no, trabajo a la tarde, puedo.

Me recomendó que fuera puntual, porque Basaldúa era muy escrupuloso. Fui media hora antes y mientras esperaba, por curiosidad, le pregunté a la señora:

—Y los otros postulantes, ¿van a venir también?

Yo pensaba que debían haber hecho una selección... y que el maestro querría hablar con los postulantes.

—Mire, yo no he tenido orden de llamar a nadie más que a usted, pero de lo demás no sé más nada.

Entró el maestro Basaldúa, me dijo que me quedara sentado, sacó la silla de detrás del escritorio y se puso al lado mío. Vino otro señor, Michele, el jefe de utilería, que también era italiano. Apenas me saludó y murmuró:

—Así que vamos a...

—¡Scht! —Basaldúa lo chistó para que se callara—. Joven artista, tengo mucho placer de darle el nombramiento como el primer escultor escenográfico del teatro Colón. Va a ser el primero —hacia poco que el Teatro había cumplido cincuenta años, nada más y Michele hacía años que estaba en el teatro, era el jefe de utilería—. El trámite ya lo pasé a la oficina de personal, de manera que tiene que venir el nombramiento. ¿Usted puede empezar mañana mismo?

—¡Sí! Yo trabajo a la tarde...

—Bueno, aquí tiene que cumplir seis horas, el horario suyo va a ser... —Los utileros, los escenógrafos y los maquinistas tenía franco los lunes porque, generalmente, había función. El asunto eran las seis horas—. Entonces, le va a decir a Michele todos los materiales que necesita en la oficina de suministro.

La oficina de suministro tenía los elementos listos para distribuirlos y debía ir el jefe con una orden del superior. Así que hicimos una lista. ¿Qué era lo que tenía que hacer? Estábamos en febrero y el 25 de Mayo se iba a dar una función de gala con *La Traviata* y con Basaldúa como escenógrafo. Había dos estatuas grandes con luminarias, parte y contraparte ¡Me agarró un miedo! Tuve que tranquilizarme porque no tenía a quién decirle nada. Basaldúa nos dejó todo eso y se fue a atender sus cosas. Compramos arcilla, yeso, estopa y fui al taller de utilería porque no habían tenido un lugar como para armar un taller, además querían ver cómo funcionaba todo este asunto. Así que me puse a hacer la tarea con todo mi amor, con toda mi fuerza, para hacerlo lo mejor posible.

Lógicamente, salí de allí, de la calle Cerrito, crucé la avenida 9 de Julio como un loco, para ir a contarle a Fioravanti y me tomé el primer colectivo que encontré a Olivos. Llegué a la puerta de calle, toqué la campanilla y se asomó desde lejos:

—Bueno, enseguida vengo, ¿qué te pasa? —Yo no podía hablar, primero, porque había llegado corriendo hasta ahí y, segundo, por la emoción que tenía. El maestro abrió la puerta—. ¿Pasó algo?

—¡Sí!, ¡El Colón!

Así fue mi entrada a ese paraíso que resultó para mí el teatro Colón. Para mí y para todo el mundo, es uno de los teatros más prestigiosos que hay, una maravilla. Si no hubiese sido por el maestro Fioravanti que con dos palabras —*participar* y *ganar*— me iluminó

el camino, no hubiera llegado. Estuve quince años. Después formé un equipo, de los primeros escultores.

Trabajábamos adentro del teatro: en el subsuelo estaban los talleres. El escenógrafo de turno era el que traía el personal y lo ubicaba en los distintos espacios, en maquinarias, en escenografía, pintura o escultura. Y tuve que formar un equipo porque venía cada vez más trabajo y no me alcanzaba el tiempo.

Nunca llegué tarde, nunca, digamos, a no cumplir con la fecha de los ensayos que había que hacer.

¿Cómo sentía que funcionaba su obra?

Era una obra de interpretación, como cuando un músico interpreta con el director, que le marca cómo, dónde y cuándo. No era propia. Yo tenía que interpretar la partitura del escenógrafo, lo que él quería. De hecho, la costumbre era que ellos iban a los talleres a supervisar cómo pintaban los telones. Aparte del telón había un taller de carpintería donde se hacían muebles, los muebles que se necesitaban, y los escenógrafos iban con sus ayudantes a controlar. Al taller de escenografía fueron los escenógrafos más grandes del planeta porque venían de Europa, muchos contratados, venía la *regie*, venía el maestro repositor, los directores de orquesta; la temporada italiana era la más numerosa e importante, generalmente traían maestros contratados de Italia. Me sentía como uno de esos obreros de las catedrales góticas, hacía mi parte en la gran obra de arte donde confluían todas las artes, ahí, en el teatro, para tres, cuatro o cinco noches como mucho. Era un trabajo delicioso, exquisito. Hoy el taller tiene, después de sesenta años, doce personas.

Me retiré cuando tenía cuarenta años, después de quince años largos que hice en el Colón. Realmente, durante esos años no sé de dónde sacaba la energía, porque hacía seis horas matinales. Llegaba a los talleres muy temprano para poder irme antes. Entonces, cuanto más temprano salía más tiempo me quedaba para mi taller particular, que fue mi capilla; todas las tardes tenía que estar haciendo mi obra. Como si eso fuera poco, cuatro noches por semana tenía cátedra en la Belgrano y en la Pueyrredón, es decir que dormía poquísimo, pero estaba tan feliz.

Además, tuvimos dos hijos con Susana. Fue un período lindísimo, de lindo crecimiento. Tuve la suerte de que un magnate, un tipo excepcional también, como algunos de los que me tocaron, como Fioravanti, quisiera poner una galería en un edificio de varios pisos en Florida y Viamonte. Tenía sus oficinas ahí, era un coleccionista, yo no lo conocía, pero había comprado obras mías en galería. Para hacerla corta: estuve cinco años trabajando con él, al segundo año de estar amplió su galería porque se la quería dejar a una de las dos hijas que tenía, que no encontraba qué hacer y entonces vagabundeaba por ahí. Él quería que tuviera algo lindo en su vida, ¿no? Además de la fortuna que le dejaba en dinero y en propiedades

quería dejarle un lindo trabajo. Bueno, con el tiempo no sirvió, pero mientras estuvo él, al segundo año se amplió la cosa, se hicieron dos salas en los grandes pisos, contrató a Carlos Alonso para que los dos hiciéramos una muestra conjunta, fue también excepcional. Al año y medio Carlos se compró un piso en Esmeralda y Paraguay, un quinto piso y una casa grande, que la tiene todavía. Y nosotros pudimos comprar la casa que tenemos acá a cinco cuadras, una casa con un terreno grande como ésta, mucho más linda como casa, con Samuel Malá, que así se llamaba el magnate. Ganaba mucho más dinero que el sueldo que tenía en el teatro y tenía cuarenta años. Todos estaban pensando en la jubilación y yo decía: «Nunca me voy a jubilar, no quiero jubilarme», y cumplí.

Malá también me enseñó a moverme en el ambiente y tanto Carlos como yo entramos en el mercado. Esa década, estoy hablando de los años sesenta, fue muy propicia para el arte, ganaba mucho más con lo que se vendía de mi trabajo que con los sueldos. Y pensaba: «Si sigo a este ritmo me voy a enfermar porque es muy exigente. Voy a dejar, de tres noches me quedo con una, renuncio», ¡y era titular, eh! Las escuelas no me preocupaban porque podía entrar en cualquier momento que quisiera, el problema era el Colon, ¿cómo hacer?! Le di muchas vueltas hasta que me convencí, no lloré, pero me costó mucho tomar la decisión. Fui una mañana a avisarle al director general que me retiraba, Montero se llamaba (el hijo después resultó un buen músico, lo conocí de nene). Él creyó que había tenido algún problema con alguien de ahí, que no me sentía cómodo:

—No, mire, yo acá tengo una relación magnífica con todos, en general no me puedo quejar de nada, al contrario, me gustó mucho.

—Bueno, pero no, ahora que se formó un equipo lindo...

—Bueno, precisamente por eso, lo dejo en funcionamiento.

—Hagamos una cosa: usted renuncia y le hacemos un contrato para que venga una vez al mes o cada quince días a controlar el trabajo.

—No arquitecto, mire, siento mucho decirle que no, pero no sirvo para eso. Yo trabajo a la par de los ayudantes, modelando también, no es que dirijo solamente.

En eso entró el director técnico, que ya no era Basaldúa, se enteró de la cosa y dijo:

—Justamente, hace tiempo que venimos pensando, que nunca le dimos una oportunidad de hacer una escenografía. Hay una ópera, *Medea*, que le vendría al pelo a usted, es de Boccherini, dramática, densa.

—Mire, he tomado una decisión. Les agradezco enormemente a ustedes, pero no soy escenógrafo...

—¡Ay! pero sus conocimientos, acá adentro, ¿cuántos los tienen?

—No, eso no basta, soy intérprete acá, no soy un escenógrafo.

Si me meto con esto, tendría que estudiar mucho.

Yo conocía *Medea*. Era una ópera muy alambicada, muy dura, tremenda era. Y le dije que no. Entonces me pidió que lo pensara un mes. Pasó ese tiempo, fui de nuevo y le dije:

—Mire, me quiero retirar, quiero hacer mi obra. Quiero hacer mi obra y tener todo el día como artista.

Alguna vez le conté a Armando Chiesa, que era el intérprete que venía junto al escenógrafo a distribuir el trabajo por los talleres, que estaba fantaseando con eso y no sabía cómo hacer y él me dijo: «¿Cuántas esculturas tuyas hubieras hecho que este papel mojado, descartable?». Eso me ayudó. En 1970 renuncié y fue una década tremenda. Sentía el drama, también la belleza, la paz, por supuesto, pero en esa época empezaron a suceder cosas tremendas en la política internacional y aquí se estaba engendrando algo que desembocó en el golpe de 1976

¿Qué me salió apenas terminé el Colón? *Los niños hambrientos del Biafra*. Veinticuatro piezas hechas una tras de otra, no podía parar, ¡increíble! Tenía todo el tiempo y podía largarme con todo, no tenía que viajar, irme hasta el centro, volver a la noche, comía cuando podía, cuando Susana me traía al taller la comida o iba comiéndome un sándwich en el ómnibus, así que, tiempo entero. Fue providencial también para mí. A partir de 1970 no necesité más del sueldo, seguimos viviendo con los trabajos intrínsecos.

¿Qué influencia que tuvieron Arturo Martini y Giacomo Manzú en su obra?

Sí, sí. Pero antes recibí la influencia de Troiano Troiani, radicado en la Argentina. El otro taller, que está acá al lado, lleva su nombre, es su «altarcito». De joven tuve la influencia de él y en la talla, indudablemente, de Fioravanti. En nuestro viaje (pudimos viajar con más facilidad, no tenía que pedir permiso) descubrí a Arturo Martini y a Giacomo Manzú, dos líderes que me fascinaban ya en los libros. Cuando los vi, ¡por Dios! Fue fuerte.

Y junto con esas influencias, me llamaba siempre la atención, porque además por instinto lo hacía desde mi tierna infancia, el pequeño formato. En mi pueblo natal los chicos hacíamos nuestros propios juguetes porque no había plata. Tampoco se podía comprar yendo a Catanzaro o Pizzo, no teníamos juguetes. Es decir, la pelota la hacíamos con trapo, las nenas hacían sus muñequitas también con trapo. Eso era la *Befana*,⁴ cuando venían los reyes; la *Befana* te traía caramelos o chocolates y si te portabas mal, ceniza en las medias. Lo demás eran juegos que hacíamos nosotros con una arcilla. Los chicos mayores nos llevaban a buscar arcilla a una cava que había más o menos cerca, íbamos caminando y volvíamos con pelotas de arcilla y en la fontana del pueblito aprendíamos a modelar ¿Qué modelábamos? La vida y la muerte, la Navidad y la Pasión de Cristo. Hacíamos la procesión con Cristo muerto, un *bambino Gesù*. Y ya en esa época, los otros chicos me designaban para que yo hiciera, sobre todo, las caras de muñequitos. Aprendimos que si la arcilla se pone un poco dura se puede ablandar con el agua, se puede hacer líquida también y hacíamos lo que se llama *spruzzo*, que era tomar un poco de agua y soplarla, como el pulverizador.

4 La Befana es una típica figura del folclore italiano. Su nombre deriva de la palabra epifanía, a cuya festividad religiosa está unida su figura. La leyenda sostiene que la Befana visita a los niños la Noche de Reyes para rellenar los calcetines, colgados a tal fin por los niños, si han sido buenos, con caramelos y chocolates, en cambio, si han sido malos los rellena de carbón (formado en realidad por dulces de color y forma parecida al carbón). A menudo, es descrita como una anciana sonriente, que vuela sobre una escoba.

El pequeño formato me acompaña desde mis primeros pasos.

En cuanto a las temáticas, ¿ha tratado todos los temas?

Esa marca de la vida y de la muerte me dejó marcado, porque oscilo entre el amor, la familia, la pareja, el drama, la dictadura, la injusticia y sigo con esto. Ahora estoy agregando una pieza más a la familia amorosa, que es la que estoy viendo, viviendo, contemplando, de la que estoy participando. Y el drama hace un tiempito que no me entusiasma. Empecé a hacer una cabeza de negrito, también en ébano y no, no me llama; en cambio, sí me pongo con esta que hice de la familia y digo «mañana voy a dibujar un poco», entro e inmediatamente me llama ver como quedó de anoche, destapo y me pongo a modelar. Y la cera es un material muy consustanciado con mi personalidad, desde que lo descubrí, cuando iba a las fundiciones.