

ARTE

Tole Peralta, “vivencias” del arte

SERGIO RAMON FUENTEALBA*

El nombre de Jorge Elliot –que fuera, además de pintor, profesor de literatura y director del Teatro de la Universidad de Concepción– se repite varias veces en nuestra conversación con Tole Peralta, en su casona de Villa Alemana. Por invitación suya, precisamente, llegó a esta ciudad, hace más de cuarenta años, a dirigir la Escuela de Bellas Artes.

“Tenía que ver, entonces, con una Sociedad de Arte, donde estaban el Dr. Hernán San Martín y la arquitecto Luz Sobrino. Funcionaba en el antiguo edificio del Instituto de Fisiología, en la primera cuadra de la calle Caupolicán y había en su patio una enorme palmera. Era una hermosa casa, con un muy lindo parque, y en esa casa funcionaba la Escuela. Allí se formaron mis primeros alumnos”.

–¿Quiénes eran esos alumnos?

“Artistas que hoy tienen renombre, como Jaime Cruz, que llegó a dirigir la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica de Santiago; como Santos Chávez, Pedro Millar y otros más”.

–Antes de convertirse en profesor, ¿usted conocía Concepción?

“Sí, porque mi padre, a medida que envejecía, sentía una más profunda

*SERGIO RAMÓN FUENTEALBA: Director teatral y escritor. Autor de *Volodia Teitelboim, o la contra-cultura de la muerte*, *Gonzalo Rojas, Poeta en su Torreón* y *Crónicas penquistas*, textos publicados en 1995.

vocación filosófica. Era una vocación que, como muchas, se revela tardíamente. Esto, le llevó a encontrarse allí con don Enrique Molina. Don Enrique conversó también conmigo, y por pedido suyo yo volví a Concepción. En esa oportunidad me señaló el gran vacío que había dentro de la Universidad con respecto a las artes plásticas, pero sin que llegásemos a ningún acuerdo que tuviese relación con alguna intervención mía en el plantel”.

—¿Ya había dejado definitivamente sus estudios universitarios?

“Abandoné los estudios de Derecho, en el segundo año. Antes había dejado Medicina y Arquitectura, pero seguí Leyes, pensando en tomar cualquier carrera que no tuviera nada que ver con ninguna vocación mía, como la arquitectura, ni con la tradición de mi familia, que era la medicina. Con gran dolor de mi padre, y optimismo y aplausos de mi madre, dejé—definitivamente, como usted dice— la Universidad”.

—¿Por qué el optimismo de su madre?

“Con mayor claridad que mi padre, ella conocía mi vocación por lo artístico, que yo le había manifestado en varias ocasiones. Ya había obtenido un premio en un concurso de dibujo de *El Mercurio*, y siendo estudiante de Derecho dibujé por largo tiempo, y a todo color, el cuento dominical de ese diario”.

—¿Compartían su interés por el arte algunos compañeros?

“A ellos, esencialmente, les interesaba la política. Entre mis compañeros de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, recuerdo a Arturo Alessandri Besa, que actualmente es senador; a Fernando Ríos Ide, hijo de un ex Presidente, y a Orlando Budnevich, que fuera ministro o diputado, no lo recuerdo exactamente”.

—¿Qué hizo después de abandonar la carrera?

“Más tarde viajé a Londres, con la familia de Jorge Elliot, y allí encontré el apoyo más grande de mi vida, para mi vocación, en el muy grande pintor y artista John Duguid. Con Jorge, fuimos sus discípulos”.

No sólo las enseñanzas de este maestro fueron determinantes en la obra de Tole Peralta, como bien lo señala Antonio Romera, en un breve ensayo acerca de “La Generación del 40”, publicado en el noveno número de la revista *Aisthesis*, del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile.

“Acaso por la influencia de la estética inglesa de ese tiempo –Roger Fry– se despertó en Peralta un agudo sentido de la imagen o ideas que sustituye a la realidad con un cromatismo más exaltado. Recibió también nuestro artista briznas de la circulante ‘forma significativa’ y las ideas de Clive Bell. Lo cierto es que la plasticidad, válida en sí misma, lo acercó a la formulación abstracta, sin que la existencia del tema la contradijera. Por otra parte afirmó su expresionismo, en donde se reconoce la admiración de Tole Peralta por la obra de Gutiérrez Solana. Como en el maestro español, en el chileno se funden puntos tan antipódicos como tradición y revolución”, observa el crítico.

Vuelto a Chile, y como ya lo sabemos, Tole Peralta se radicó en Concepción.

“Siendo rector don David Stitchkin, le dio carácter universitario a la Escuela de Bellas Artes, creando los Talleres de Artes Plásticas y entregándome a mí su dirección. Para mí, eso significó un trabajo muy intenso en lo que se refería a estudios, porque yo no sólo hacía clases, sino que las preparaba muy rigurosamente. El crecimiento mío fue paralelo, podríamos decir, al de mis alumnos, como ocurre tantas veces y es el mejor tipo de conocimiento. Es una interrelación, una correlación, que le lleva a uno a estar sobre el conocimiento, pero en forma viva, total: ‘Ya tenía parte de mi cuerpo dentro de la Universidad’”.

–¿Una Universidad tan “paternalista”, como la de don Enrique Molina?

“No. Siempre me pareció –¿cómo decirlo?– una gran Universidad. Esa era mi impresión. Había allí personas excepcionales, como don Enrique, que la había fundado. Intelectualmente poderoso era, también, el señor Stitchkin, hombre de trato exquisito. Su sucesor en la rectoría, fue alguien de tanto carácter como él Dr. Ignacio González Ginouvés, que poseía, además, una vasta cultura. A ellos tres les debe la Universidad haber pasado por etapas muy valiosas. Se produjo, entonces, un ambiente cultural de gran fuerza, vivísimo, diría yo. Cuando, en cierto modo, nos aunamos Gonzalo

Rojas y yo, cada uno en su campo, pudimos hacer una labor tan grande, que creo, sin lugar a dudas, que llevamos a la Universidad al más alto nivel nacional y superando la propia vida santiaguina. Por un corto período, desgraciadamente, los acontecimientos más importantes en el campo de la cultura se realizaron en Concepción”.

—*Como las Escuelas Internacionales de Verano, los Talleres de Escritores y la formación de la más completa Pinacoteca Nacional, ¿verdad?*

“Exactamente. Y todos estos acontecimientos, porque a ellos me refería, ocurrieron a comienzo de los años 60. También en 1960 se inició la actividad de los institutos centrales de ciencias (matemáticas, física, química, biología), primeros institutos en su género en América Latina, donde se debían formar profesionales de las ciencias puras indicadas, sin aplicación económica inmediata y destinadas esencialmente a la investigación. Ciencia y arte, único avance verdadero que puede experimentar un país, tubo su asidero en el Concepción de esos años y contribuyó significativamente al desarrollo posterior generalizado que experimentó nuestro país. O en una fecha muy cercana, como es el caso de la Pinacoteca”.

—*¿Podría detenerse en ese punto?*

“Hice una visita a Julio Vásquez Cortés, para conocer su colección, que ya tenía mucha fama. Me encontré con un hombre enfermo que, además de enfermo, estaba irritado el día que le visité, por un fracaso que había tenido en la Universidad de Chile. Volvía de ofrecerle su colección, y se encontró con un funcionario de poca imaginación, el cual le dijo que necesitaba elevar una solicitud y esperar una respuesta del Consejo y cosas por el estilo. Cuando un hombre se ha propuesto donar algo tan enorme, no recuerdo cuántas pinturas, era lógico que la desilusión y la frustración fueran inmensas para él. Entonces, yo le hablé de la Universidad de Concepción y de este espíritu de empresa que había en ella. Entusiasmado, ofreció, en ese mismo momento, y por intermedio mío, esa colección. Hablé yo con don David Stitchkin, y él, con esa lucidez suya tan característica, y ese espíritu creador que poseía, inmediatamente arregló las cosas, y así entró la colección al haber de la Universidad. Aunque la colección giraba en torno a la

Generación del 13, fundamentalmente, tenía muchos otros cuadros de la generación anterior, y de más generaciones anteriores, y cuadros posteriores a la Generación del 13. Eso nos sirvió de estímulo para completar, hasta donde nos fuere posible, esta colección, y crear un Museo de la Pintura Chilena. Brotó en forma natural eso”.

—Antes que eso ocurriera, ¿dónde se guardó la colección original?

“Se instaló, primitivamente, en la antigua Biblioteca, donde también funcionaba la Orquesta Sinfónica. Se habilitaron algunas piezas contiguas y se hicieron muy rápidamente algunas bandejas metálicas para colgar las pinturas. Así, y desde el primer momento, estuvieron muy bien resguardadas. Como la colección no cabía en todas esas habitaciones, el resto se colgó en el edificio, y eso tuvimos después que lamentarlo, porque el terremoto del 60 destruyó algunas de esas pinturas”.

—¿Y se retomó con más fuerza la idea del Museo?

“Sí, claro. El mismo terremoto nos llevó a pensar en los ofrecimientos que, en el campo deportivo, estaba haciendo México. Yo pensé, entonces, que México tenía una muy grande tradición cultural y que esa tradición estaba en el campo de las artes plásticas, con los muralistas de ese país. Ya estaba Siqueiros en Chillán, ya habíamos recibido la visita de Diego Rivera, y entonces, yo fui a la Embajada. Hablando con el embajador, ambos llegamos al acuerdo de que sería brillante para México, e inmensamente favorable para nosotros, el poder guardar en un Museo esa colección, que se estaba convirtiendo en la más grande y más completa de la pintura chilena en todo el país”.

—Hasta donde sabemos, en esa entrevista no se mencionó el Mural.

“El Mural surgió posteriormente. Desde el primer momento, se pensó que el artista más indicado para ese inmenso mural era Jorge González Camarena. Yo conocía bastante acerca de los muralistas mexicanos, y aún más, tenía libros con capítulos enteros dedicados a González Camarena. Sabía, pues, todo lo importante que era, pero no hubo ninguna intervención mía para solicitar a Jorge. Su nombre fue propuesto por la Embajada de

México, a cargo de un hombre cultísimo, que hizo más de lo que nosotros nos imaginamos al respecto. Entre eso 'que hizo más', está el viaje de dos pintores chilenos de gran calidad, como Eugenio Brito y Albino Echeverría, a conocer a este artista mexicano y a estudiar con él las técnicas del muralismo”.

—¿El propio González Camarena concibió la idea del Mural?

“Fue el propio González Camarena, en su entusiasmo por la obra de Neruda. Jorge era un hombre que leía a fondo y admiraba el *Canto General* que es, en realidad, un Canto a la América Latina. Una obra muy grande, extensa y profunda, sobre América Latina, y por eso colocó un verso sobre el Mural, para señalar la vinculación ideológica que había allí. Como todos los mexicanos, este artista amaba la tradición indígena mexicana, la cultura mexicana que es grande. Porque mayas y aztecas, unidos a los incas, crearon una cultura muy profunda, y eso estaba unido, al mismo tiempo, con la idea de la llegada de los españoles a América Latina. Estaba unida al *Canto General* de Neruda, o sea, y como es muy común, formaba todo un complejo no sólo ideológico, sino emocional, que se transforma en un símbolo. Todo el lenguaje de un mural es, lisa y llanamente, simbólico”.

—Al verlo realizado, ¿qué sensación experimentó usted frente al Mural?

“La primera sensación, en realidad, no la tuve como espectador. El espectador llega de afuera y, súbitamente, se enfrenta a un cuadro. En cambio yo, como pintor y formado en la Universidad de Chile como pintor muralista, estuve preocupado desde el primer momento de la preparación del muro con Jorge González Camarena y su equipo mexicano-chileno. Se preparó el muro, y luego, se fue realizando la pintura, ya no como la pintura tradicional y clásica del fresco, sino que con esta nueva técnica mexicana, prácticamente”.

—¿Y consistente en qué?

“En que el muro está preparado en su totalidad, y no se va colocando por partes, y desechando, a la manera del enlucidor de muro. No, no, no. El fresco tiene otro carácter. Aquí, no. Es como una tela gigantesca y se puede ir pintando de un extremo a otro, como también tomar partes, arriba, abajo, etc. Para mí, entonces, el Mural fue surgiendo lentamente, por lo que no se

produjo, como para el espectador común y corriente, la sorpresa. Claro que, no por eso, el resultado final no dejó de ser impresionante”.

–¿Continúa siéndolo para usted, al volver a la Casa del Arte?

“Las muy escasas veces en que en estos largos años de retiro he llegado a la Casa del Arte –no más de dos o tres, en quince años– he sentido el impacto del Mural con mucha fuerza y creo que lo sentiré siempre”.

–¿También es fuerte el recuerdo de su autor?

“Lo recordamos en nuestra familia con un inmenso cariño. Jorge forma parte de nuestra vida familiar, como padrino de mi segunda hija. Amorzaba y comía constantemente en nuestra casa, y a veces, él mismo cocinaba. También conviví mucho con su equipo. Le admiré como un hombre muy culto y juntos viajamos al Brasil, a una de las tantas Bienales de Sao Paulo y en las que yo participé como crítico de una importante revista argentina dedicada al arte”.

–Un oficio que nunca ejerció en Chile, ¿verdad?

“Nunca. Nunca, tampoco, traté de imponer mis puntos de vista, ni hice hincapié en mis tendencias culturales. Siempre fui un hombre más bien callado y riguroso en mis estudios. Con una persistencia absoluta en lo mismo, aunque sin vestir el desaliño de ciertos artistas. Me considero una persona normal y natural”.

–Pero muy poco sociable, según dicen.

“Y lo dicen, porque ni siquiera mantengo vínculos con mis propios discípulos. Es cierto que no los visito, pero sé que el trato es excelente. Tampoco visito a don David Stitchkin, aunque lo quiero con toda mi alma”.

–Pero cuando viaja a Santiago, ¿visita exposiciones?

“Muy pocas. Todo lo nuevo, para mí, en realidad no es novedad. En Washington, por ejemplo, vi la exposición más grande de Matta Echaurren. Seis salas dedicadas a sus obras, seis. Y también otras muestras de grandes artistas extranjeros, desde Van Gogh a Picasso”.

–*Desaparecidos la Mistral, Neruda y Claudio Arrau, Roberto Matta es nuestro último mito viviente. ¿Se aproximará alguien a su genio?*

“No creo. Como tampoco creo que ningún artista se repite. Sea grande o pequeño, un artista es un artista. Existen artistas grandes y existen artistas menores, pero no por ser menores dejan de ser artistas y jamás se repiten. Matta Echaurren, para mí, tiene un significado muy especial. A mí, debo confersarlo, nunca me gustó como pintor. Es la primera vez, creo, que lo digo públicamente. Sólo dentro de conversaciones muy privadas, se lo había manifestado a artistas muy dignos, seguro de que no lo repetirían en voz alta. Cuando lo conocí personalmente, porque lo tuvimos nosotros algunos días en la Pinacoteca, se comportó como uno de los más grandes amigos. Fue excelente amigo mío”.

–*¿En los años 70?*

“Sí, y entonces me ofreció un cuadro para la Pinacoteca que no lo envió jamás. Pero, como le decía, y más allá de esa amistad, yo no lo apreciaba como pintor. Cuando vi su exposición en Washington, sin embargo, me quedé perplejo por su tremendo valor como pintor. Fue, le diría, una revelación. Porque Matta, aunque ya es un hombre muy viejo, es un pintor muy actual. Siempre está en el primer plano. Como también lo está otro artista chileno que es todo lo contrario a Roberto Matta”.

–*¿Claudio Bravo?*

“Justamente, Claudio Bravo. Eso, para mí, me da la enorme amplitud del abanico de la pintura, y la pintura es la amplitud de la vida misma”.

–*Esa “amplitud”, ¿la dan otros pintores chilenos, en su opinión?*

“No quisiera tocar ese punto, en realidad. No me gustaría. No lo he hecho nunca en mi vida. Una de mis cosas más características, es que no me refiero a mis colegas. Se comprende que no siempre pienso bien de ellos. Yo encuentro que, en general, la pintura de hoy día es muy mala. Hace muchos años, leí con cierta angustia, y con un poquito de pavor, un muy interesante ensayo de José Ortega y Gasset acerca de esta ‘insipidez’ que siente el público frente a las artes plásticas, y en lo general, en lo que se refiere al arte. También a la música, a la escultura. Eso, para mí, se ha venido agravando cada vez más.

Me ha impresionado mucho, por ejemplo, el ver en Washington las salas que podríamos denominar nosotros como de pintores más clásicos, con gran número de público, y la soledad absoluta, impresionante, en las salas de los contemporáneos. Ya no hay público. A veces, he pasado horas completamente solo. Es un índice de un rechazo muy hondo, porque no se le está hablando allí a la persona acerca del arte que podría mentirnos. Este vacío de las salas de exposiciones nos demuestra que hay una escisión entre el público y el artista. Y lo que ocurre en Washington, sucede en Santiago y en todas partes”.

–Con mayor razón, en las provincias.

“Aunque en Concepción hay artistas de mucho valor, no sé por qué, ni a qué maldición se debe, las provincias continúan siendo tan provincias. Esa es una de las cosas más dolorosas para mí. Creo yo, pero no podría asegurarlo, que otra vez se produjo un gran ‘descenso cultural’. Sé, claro está, de los esfuerzos que se han hecho y cómo se han tenido momentos brillantes, como los Salones del Sur, por ejemplo. En Concepción, le repito, hay pintores buenísimos. Me duele, por lo mismo, no verlos sobresalir a nivel nacional, ni proyectarse al plano que les corresponde”.

–¿También le duele, por así decirlo, la situación de la enseñanza de las artes plásticas en nuestras universidades?

“Como estoy separado de la enseñanza hace ya más de quince años, no tengo la menor idea de lo que se está haciendo en las universidades. Si nos refiriésemos, en general, a la enseñanza de la pintura, yo creo –y todo el mundo tiene que comprenderlo perfectamente– que hay un punto débil en el ‘basamento’, en la base de sustentación de una escuela en que se enseña arte, porque el arte no puede ser enseñado. Lo que se enseña es a pintar en general, pero el arte es individual y concreto. Lo general siempre es abstracto. Por lo tanto, el arte no puede ser enseñado. El arte es de cada cual, es del artista. Sin embargo, hay una serie de problemas técnicos que el artista necesita alcanzar. Es algo así como el bailarín, ¿no? El artista que baila necesita del ejercicio que dé ductilidad a su cuerpo. Cuando a través de la gimnasia ha logrado la total ductilidad de su cuerpo, es imposible que tropiece consigo mismo. Eso es lo que tiene el artista que aprender primero y eso, digamos, se enseña en una disciplina de algo así como cinco años. Se

enseña a pintar en general en las escuelas, y allá el que sea artista o no sea artista. Esto mismo da hincapié a que las personas que aprenden a pintar pueden meterse dentro del mundo de los artistas enseñando al público. No me refiero a que ellos lo hagan en forma intencionada, pero, lisa y llanamente, la inmensa mayoría de los pintores no son artistas. Así, también, como la inmensa mayoría de los frailes no son santos; así como la inmensa mayoría de los laboratoristas no son científicos”.

—¿*Tampoco los críticos de arte son críticos de arte?*

“En la crítica hay una cosa que siempre, para mí, tiene un carácter especial. El crítico es, muchas veces, un buen artista, y lo que hace es una obra distinta a la obra que critica y paralela a ella. Hay una diferencia fundamental entre la ciencia, por ejemplo, y el arte. La ciencia no sólo se muestra, sino que se demuestra; el arte, tan sólo se muestra, no se puede demostrar. Entonces, ¿cómo se conoce lo artístico? Bueno, a través de una vivencia reiterada, constante, de toda la vida, y en una profundización de lo estético que, al mismo tiempo, significa levantar el nivel de la comprensión. De tal modo, una persona que dice que ama la música, pero, en verdad, lo que ama es hasta Johann Strauss, tiene absolutamente toda la razón porque ha llegado, en el nivel de la música, hasta Johann Strauss. Eso, por cierto, nos está diciendo bien claro que no comprende a Chopin, y hay personas que llegan a Chopin, pero no comprenden a Beethoven, y para qué seguir, ¿verdad? Por eso, el hombre que ha profundizado mucho en arte, que ha profundizado de verdad en lo artístico, cuando oye opiniones acerca del arte en torno suyo, calla. Y calla, porque sabe que es un terreno donde no puede argumentar. De esta manera, creo satisfacer su inquietud”.

—*Sólo a medias, para serle franco.*

“Es que hay aspectos de la crítica que habría que diferenciar. Por ejemplo, el crítico que es, al mismo tiempo, historiador del arte. Ese crítico nos habla de una obra realizada, que tiene ya una perspectiva para él. Pero hay otro crítico que vive como el periodista del diario hacer y presentarse de los artistas. Y en ese periodista, naturalmente, tiene que haber un cuidado muy especial, porque es peligroso. Algún juicio suyo, puede ‘tocar’ a artistas de verdad y crearles frustraciones. Meterse en el campo de lo artístico, es meterse en el alma de una persona. ¿Por qué aquella exagerada sensibilidad

que tienen los artistas, respecto a la crítica? ¿Por qué son tan dolidos cuando se dice algo acerca de su obra? Porque no es un ‘hacer’ objetivo, sino que es un “hacer objetivo subjetivo”, en que arrastra parte de su ser y lo compromete. Cuando a un artista se le critica su obra, se le está ‘tocando’ a él mismo en su esencia. De allí que sea muy grande el tacto que tiene que tener un crítico con respecto a la obra de arte, y este tacto es difícil cuando tiene todos los días de Dios que esgrimir la pluma y comenzar a escribir sobre cosas que tienen que presentársele, en primera instancia, como superficiales. Porque las está mirando allí, en ese momento, que es el pecado, también de los premios en las exposiciones. ¿Qué persona que no haya participado en un jurado siente que ha cometido en su vida tantas injusticias? ¿Y por qué razón? Porque lo que se da en torno a una exposición, es una vuelta como quien dice en bicicleta o en automóvil. Eso no quita gravedad al hecho de tomar en forma tan superficial, ¿no?, el arte de un artista de verdad, a través de una crítica que se presenta pasajera y efímera, pero que puede hacer un daño enorme. Y esto, porque el artista se siente aludido en lo público, también; es sacarlo al balcón y presentarlo. Es un problema, así es que yo no hablo mal de los críticos, sino que yo me refiero a lo inmensamente responsable y delicado, en el sentido del tacto que tiene que tener, que debe tener un crítico. Porque está siempre pisando una tierra donde hay explosivos y puede hacer un daño inmenso”.

—No menos daño hace, también, el crítico “asociado”, por así decirlo, a los propietarios de galerías de exposiciones y que pareciera no existir todavía en Chile.

“Yo diría que por suerte, todavía. Para mí, ese tipo de crítico es, en realidad, un mal terrible que es muy difícil de extirpar dentro de la difícil vida contemporánea. No puede uno fácilmente deshacerse de los empresarios dueños de galerías, y ellos, ya lo sabemos por experiencia, tienen intereses especiales. Levantan a un artista mediante el dinero, para hacerse ellos de más dinero. Es una inversión. Ellos rebajan artistas, porque son rivales. Es una forma de trabajar con las inversiones. Son como los negocios que se producen en las mesas largas de norteamericanos y japoneses. Es una cosa terrible. Pero eso es grave. La verdad es que merece conversarse más extensamente acerca de este fenómeno de las galerías, sobre cómo se trabaja con muchos artistas y cómo se levantan a muchos artistas, que son fuentes

de dinero para esta gente. Hay muchos intereses creados, y de eso, no cabe la menor duda”.

–Y menor, también, nos parece a muchos esa suerte de “reparación por graves ofensas recibidas”, que fue su designación como Profesor Emérito de la Universidad de Concepción. ¿Lo sintió así, Tole Peralta?

“Sentí, en primer lugar, una –no sé, en realidad, cómo llamarla–, bueno, una especie de descanso. Había sobre mí, como tantas veces ocurre con las personas que en la vida realizan alguna cosa, el peso de gente oscura, enemiga, que aprovechaba esta situación, provocada por un estado político anormal, para abrumarme un poco en lo que más me podía doler. Pese a tener una sensibilidad de artista, carezco yo de esa insolencia un poco ligera como para poder eludir al burgués que hay dentro de mí. Yo estoy formado como un hombre de una familia tremendamente seria, y entonces, los comentarios que había en torno al Museo, mientras yo no podía defenderme, me herían en una forma profunda. Esto se prolongó muchos años, y para mí era un dolor constante. Luego que el rector Augusto Parra tiene este gesto extraordinario y un consejo de hombres tan serios me nombra como Profesor Emérito, fue para mí un descanso. Eso es lo primero. Me levantaban una lápida. Lo segundo fue que ya podía yo visitar el Museo y lo miré con cariño, sin especial deleite, porque a mí la mucha pintura me aburre, y es natural que yo me sintiera un poco aburrido de la vida en el interior de la Pinacoteca, antes de salir”.

–¿Cómo es eso, Tole, de que “la mucha pintura le aburre”?

“Si a mí me preguntaran cuál es la pintura que más me interesa, sin ningún espíritu de escándalo y creyendo que digo la verdad más sincera, yo contestaría que la pintura que más me interesa es la mía. No estoy diciendo que sea la más importante, pero es la mía la que más me interesa. Ahora si yo estoy preocupado de hacer ‘mi pintura’, porque fui prisionero de las funciones universitarias durante tantos años, y estuve ‘obturado’, además, por mis clases, es natural que sólo quiera ‘hacer’ mi propia pintura y que únicamente ella me interese”.

–*Ya está liberado de clases y funciones. ¡Qué felicidad la suya!*

“Nunca olvidaré que uno de los libros que más me impresionó en la antigua biblioteca de mi padre, que fue donada y que era muy grande, fue un libro de Eugenio D’Ors, que se titulaba *Cuando ya esté tranquilo*. Yo sentía nostalgia por el título de ese libro, porque pensaba salirme temprano de la Universidad, todavía joven, con vitalidad, y poder dedicarme a la pintura. ‘Cuando ya esté tranquilo’... Desgraciadamente, no lo he podido estar jamás”.

–*¿El desasosiego continúa?*

“Sí, pero como puedo, trabajo. Y naturalmente, pinto”.

Tomé, diciembre de 1995.



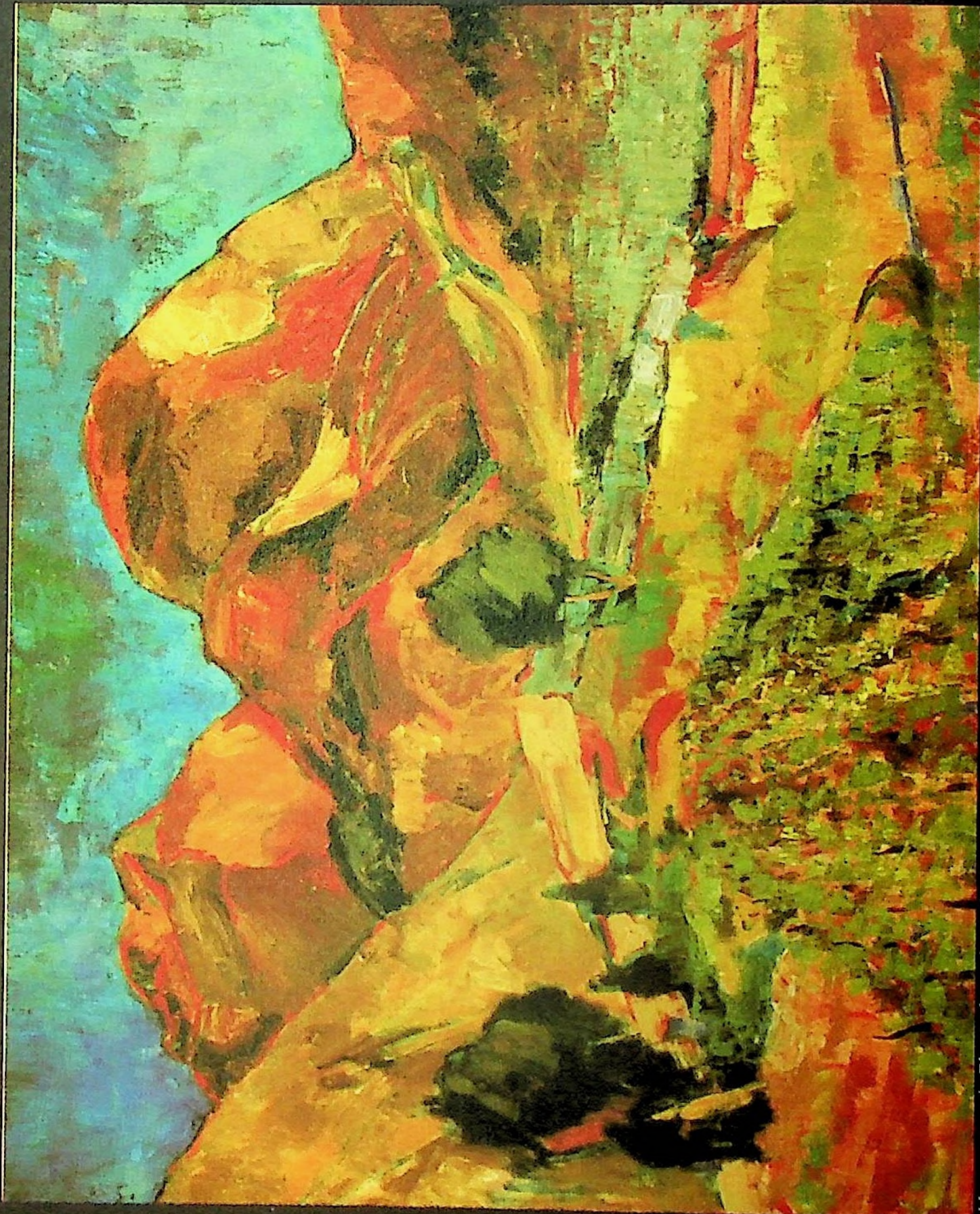
Tole Peralta



El artista junto a su esposa.



Cuarto de criada, óleo sobre tela, 1,02 x 76 cm.



Hierro ciego de Elqui, óleo sobre tela, 0,92 x 0,73 cm.



Naturaleza muerta con pollo, óleo sobre tela, 1,02 x 82 cm.