

LA HUMILDAD DE LOS GRANDES: FRANCISCO AMIGHETTI¹

CARLOS FRANCISCO ECHEVERRÍA²

Para entender la personalidad artística de Francisco Amighetti es necesaria, además de la observación de su obra plástica, la lectura de sus tres libros autobiográficos (*Francisco en Costa Rica*, *Francisco y los Caminos*, *Francisco en Harlem*) y de su hermoso libro de poemas (*Poesía*).

Allí nos enteramos de la gran curiosidad estética y humana, y del afán y el placer creador de Amighetti desde que era un niño. Lo vemos haciendo dibujos en el aire, con la brasa de un tizón, en la oscuridad de la noche. Lo vemos horadando la madera de su pupitre escolar con un compás, para luego, con papel y lápiz, producir una rudimentaria xilografía. Lo vemos, en sus paseos de colegial, haciendo caricaturas de sus compañeros que se bañan en una poza de río. Nos enteramos también de sus más remotos recuerdos: las impresiones que le causaban su barrio, su familia, sus amigos. Percibimos, en fin, una personalidad hipersensible pero admirablemente integrada,

¹ Artista costarricense (1907-1998) de una amplia, trascendente y variada producción plástica, además de poeta y ensayista, <http://www.franciscoamighetti.com>. Agradecemos de manera especial a Clotilde Fonseca, Carlos Francisco Echeverría, Raúl Babbar y los herederos de F. Francisco Amighetti el apoyo para la realización del presente artículo.

² Ex ministro de Cultura, Juventud y Deportes y destacado intelectual costarricense, ha trabajado múltiples temas culturales y de actualidad, particularmente en arte, cultura y política. Entre sus obras se destaca *Historia crítica del arte costarricense* (San José: EUNED, 1986).

reflexiva y observadora. Esta personalidad, en sus rasgos esenciales, se mantiene intacta a lo largo de toda la vida de Amighetti, y se refleja en su abundante creación figurativa.

Antes de cumplir veinte años de edad, Amighetti exploraba las escasas librerías de San José en busca de libros que lo pusieran en contacto con el arte moderno. Así descubrió el cubismo, que de inmediato le dio estructura y rigor a su dibujo. Junto con Juan Manuel Sánchez y Francisco Zúñiga, Amighetti leía ávidamente la revista argentina *Martín Fierro* y otras que llegaban a las manos inquietas de estos jóvenes artistas. Empleado en la Dirección de Tributación Directa, ocupaba sus ratos libres en dibujar, y en pulir sus rudimentos de inglés y de francés. Era, por lo tanto, el traductor del grupo. Ya por entonces escribía poemas. A los veintiún años de edad se casó con una intelectual de izquierda, varios años mayor que él: Emilia Prieto. Juntos leyeron el *Cézanne* de Eugenio D'Ors. Ella lo puso en contacto con Joaquín García Monge, quien publicó sus primeros poemas en *Repertorio Americano*, ilustrados con xilografías.

A esa altura, Amighetti ya había descubierto el arte japonés, en un libro de Louis Gonse sacado en préstamo de la Biblioteca Nacional. El descubrimiento del arte japonés no solo lo sacó del “callejón sin salida del cubismo”, como él mismo lo dice, sino que dejó en él un sello indeleble. Amighetti descubrió en el arte del Japón una nueva estética, una nueva visión del mundo que no lo abandonaría nunca. A lo largo de su vida llena de avatares, el espíritu sereno del Japón le ayudó siempre a ver el lado bello de las cosas, aun de las cosas más trágicas y dolorosas. Japón se le reveló no solo en el dibujo y la pintura, sino también en el *haiku* y posteriormente en la xilografía a color, con el descubrimiento de los maestros Hiroshige y Hokusai.

En 1928, al tiempo que Teodorico Quirós comenzaba a organizar los salones nacionales de artes plásticas en Teatro Nacional, llegó a Costa Rica la pintora irlandesa Doreen Vanston, que había sido en Francia discípula de André Lothe. Amighetti trabó amistad con ella, que le suministraba libros y conocimientos. Por esa época frecuentaba a los escritores Carmen Lyra, Carlos Luis Sáenz, Luisa González y otros intelectuales de izquierda amigos de Emilia Prieto. Salía a pintar con Teodorico Quirós y Fausto Pacheco a las afueras de la ciudad, pero mientras ellos trabajaban a la acuarela y al óleo Amighetti hacía dibujos. Dibujaba casas y paisajes, pero también

dibujaba a los campesinos, cosa que poco hacían sus compañeros. El panorama humano le interesaba más que el paisaje natural o las casas de adobes. Pero sobre todo, le apasionaba el dibujo. En su casa dibujaba plantas y animales domésticos con lápiz o con pluma. Con esos medios de expresión, occidentales, traducía el espíritu estético del Japón, que se complace en asimetrías delicadamente estructuradas, y en rasgos estilizados, sugeridos apenas, intensos en la evocación, no en la presentación. “Todos los demás vendían” –dice Amighetti– “Yo no vendía porque hacía dibujos de estilo cubista o japonés”.

Incapaz de estarse quieto en su San José natal, comenzó por explorar las provincias y las costas de su país. En 1932, con el dinero que le produjo la ilustración de una serie de libros escolares, partió solo hacia la América del Sur. El altiplano de Bolivia y Perú generó una serie de pequeñas xilografías sumamente apretadas, de atmósfera cerrada y silenciosa, como los pueblos y las gentes de allí y de entonces. Varias de estas xilografías irían a ilustrar la primera edición de su *Francisco y los caminos*.

En Buenos Aires Amighetti descubre el paisaje humano de la gran ciudad, y la dureza empieza a asomar en los rasgos de algunos de sus personajes, examinados en o desde rincones íntimos: bares, habitaciones, asientos en los parques. La urbe de las calles, las multitudes y los automóviles está ausente de la creación de Amighetti. Para él la ciudad, por grande que sea, parece no ser sino una enorme suma de rincones, de pequeños espacios habitados.

En Buenos Aires lo conocían algunos intelectuales de importancia, gracias a sus publicaciones en *Repertorio Americano*. Retrató a Leopoldo Lugones, a Eduardo Mallea, a Luis Franco. En la Sala de Amigos del Arte hizo su primera exposición individual. En salas contiguas exponían Antonio Berni y Raúl Soldi. Amighetti expuso dibujos llevados desde Costa Rica, más algunos dibujos y grabados hechos en Buenos Aires. Vale la pena reproducir aquí, completo, el artículo que sobre esa muestra publicó en el diario *La Nación* de Buenos Aires el crítico José León Pagano:

En la sala segunda de Amigos del Arte expone Francisco Amighetti un extenso conjunto de xilografías y dibujos. La nota policroma se incluye como excepción. La intitula *Café porteño*, un episodio urbano visto de escorzo, desde lo alto. Ya están en ella definidas las cualidades de su autor: gusto afi-

nado y sensibilidad no menos delicada. Exceden de cincuenta las obras de ambas series. Grabadas en madera o dibujadas a simples contornos, todas son de reducidas dimensiones. Dijérase que su autor necesita concentrar en breve espacio la forma expresiva de sus figuraciones. A ratos el tema casi no lo parece. Ese es, en rigor, el matiz más claro, y a la vez el más profundo de su personalidad. ¿Qué busca en estos casos Amighetti? La belleza de lo sencillo, de lo tenue, de lo humilde. Veamos un título: *Planta*. Es una breve armonía de trazos minúsculos. Es una planta. Nada más. Su encanto reside precisamente en ello, en haberla visto, en haberse detenido a contemplarla, para darnos luego esta sencilla y noble configuración. Amighetti es, ya se ha visto, un evocador de intimidades. Siempre y en todo hallamos ese carácter. En los retratos más logrados, en las escenas portuarias, en un aspecto ciudadano, en un campesino, en las evocaciones más diversas, pone Amighetti el calor comunicativo que dota de significado las intuiciones logradas. La síntesis lineal de sus dibujos eso nos dice. Nos lo dice en la deliciosa brevedad de *Immigrantes*, *Plaza de los ingleses*, y en otro orden, en la gracia penetrante de *Viejos*, y pasando a otro género y a otro reino, en *Caballos*. La nómina puede ampliarse holgadamente. ¿De dónde procede este hombre joven, cuyo acento posee un timbre tan claro? Cuando habla es para decirnos su fervor ante el Greco —un pintor de ayer, y de hoy, y de todos los tiempos— cuando graba y dibuja es para mostrarnos cómo se transforma el mundo sensible en el proceso de su espíritu. En ambos casos le vemos libre de la retórica y del formulismo que reduce hoy a no pocas inteligencias. Amighetti bebe en su vaso el agua de una fuente clara y viva. De ahí que no sea pequeño su vaso. Al reflejar un alma da cabida en él a todas las cosas posibles. Así dibuja y así graba, haciendo converger en el claroscuro o en la línea lo mejor de sí mismo: su arte y la emoción de su arte. Por eso cautiva la parvedad de algunas obras suyas, por la simpatía humana que las ennoblece.

Buscar el sentido de las formas —mujer, hombre, cosas— es animarlas por dentro. Así procede Amighetti. Cuando un contorno ágil se organiza y lleva en la sutileza del trazo una razón interna, nos da la imagen de una criatura selecta en Margarita Abella Caprile. Si la mano acentúa en la madera el trazo firme y busca la oposición de blanco y negro, nos da las efígies de Waldo Frank, Foujita, Eduardo Mallea, Leopoldo Lugones, Francisco Romero, por no citar la serie toda. El xilógrafo que hay en Amighetti se diversifica en otros temas. Su agilidad le permite oposiciones como *Palmeras y Burrito*, *Begonias* y *Campesino*, *Arrabal en la noche* y *Bueyes enyugados*, *Beatas en la madrugada* y *Buey negro*, *Niño indio del altiplano* y *Cristo de 1800*, *Costa Rica*. ¿Para qué citar más? La sala segunda de Amigos del Arte donde Francisco Amighetti reúne estas obras, adquiere por esa presencia otros alcances. Implica, dígase con todas las letras, una lección de probidad artística.

El crítico argentino, en su estilo periodístico, intuitivo, literario, cala hondo en la sensibilidad creadora de Amighetti, y perfila una imagen, una personalidad artística, que en lo fundamental permanece inalterable a lo largo de la carrera del pintor, si bien va enriqueciéndose constantemente con nuevas vivencias y nuevos hallazgos técnicos.

Amighetti regresa a Costa Rica en 1933, luego de atravesar nuevamente los Andes, dibujando y pintando para sobrevivir. Al regresar se divorcia de Emilia Prieto, recupera sus viejas amistades y establece otras más, que fueron para él sumamente importantes: con Max Jiménez y con Arturo Echeverría Loría. Max Jiménez era un hombre de múltiples talentos: poeta y narrador, además de pintor, grabador y escultor. Había vivido en París, en donde se relacionó con los surrealistas y con César Vallejo. En Costa Rica se integró al círculo de García Monge, y fundó, junto con Teodorico Quirós, Amighetti, Luisa de Sáenz, Manuel de la Cruz González, Arturo Echeverría Loría y otros, el Círculo de Amigos del Arte, que fue, en palabras de Amighetti, un oasis en medio del provincianismo del lugar y la época. El círculo se convirtió, según Alfonso Chase, en la antena receptora de la vanguardia en Costa Rica. Arturo Echeverría Loría, poeta y crítico de arte, completa aquel trío un tanto bohemio (Jiménez, Amighetti, Echeverría) que aprendía de memoria poemas de vanguardia mientras hacía lo posible por conmover el ambiente provinciano con su creación artística. En 1936 Amighetti expone en el Círculo, y a través de él publica su primer libro de poemas. En 1937 obtiene el Primer Premio en la XI Exposición Centroamericana de Artes Plásticas. En 1938, con financiamiento de Max Jiménez, establece una librería-galería de la cual Jiménez, hombre adinerado, era, además de socio, prácticamente el único cliente.

En aquellos años la vida artística de Costa Rica pareció adormecerse. En 1937 dejaron de efectuarse los salones nacionales y disminuyó la actividad del Círculo. En el orden político y social se había generado, a partir de la huelga bananera de 1934, un clima de represión que afectó a los intelectuales, especialmente bajo la administración de León Cortés Castro (1936-1940). En 1936 Joaquín García Monge fue destituido como Director de la Biblioteca Nacional. Hubo represalias contra maestros e intelectuales por apoyar la candidatura diputadil de Carlos Luis Sáenz, en 1938. En esos años, el avance del fascismo y el nazismo en Europa no dejó de tener eco en los círculos



Mujer
(1969), 40.0 x 60.0 cm., P. A.

gobernantes de Costa Rica, en particular en el propio Presidente de la República y algunos de sus allegados.

Estas cosas se explican solo en parte por la considerable influencia económica que tenían los emigrantes alemanes en la Costa Rica de entonces, así como por la importancia de Alemania como cliente de nuestros productos de exportación. No obstante, por estar Costa Rica políticamente subordinada a los Estados Unidos de América, al entrar esta última nación en la guerra contra Hitler las cosas (y muchas personas) cambiaron radicalmente de signo en el país. Pero lo hecho, hecho estaba.

En tales circunstancias, los artistas de Costa Rica eran presas del desconcierto. Algunos escritores comenzaron a incorporarse a movimientos políticos de carácter anti-fascista y socialista. Eso era en ellos natural, puesto que su material de trabajo por excelencia —el enfrentamiento de las ideas y las emociones, las relaciones entre los hombres y entre los grupos sociales— se encontraba en ese momento en estado de crisis, tanto internacional como localmente. Los artistas plásticos no reaccionaron activamente ante las nuevas circunstancias. Incluso cuando se inició el proceso de reformas sociales en el país, bajo la administración de Rafael Ángel Calderón Guardia, los artistas plásticos se mantuvieron en gran medida al margen de lo que sucedía.

Sí tuvo importancia para ellos la fundación de la Universidad de Costa Rica en 1940, y el nombramiento de Teodorico Quirós, en 1942, como Decano de Bellas Artes. Pero el proceso de modernización del país que dio inicio en aquella época, y que se prolongó y profundizó luego de la revolución de 1948, no se reflejaría en la plástica sino en muchos años después.

Amighetti abandona el país nuevamente en 1941 para recorrer Centroamérica, principalmente El Salvador y Guatemala. A pie por los caminos recorre aldeas y mercados. De esas incursiones procede el examen y el uso, en dibujos apenas coloreados, de una luz tropical envolvente, que tiende a aislar los objetos y preñarlos con una vitalidad radiante. Ranchos y familias campesinas, mercados indígenas que derivan su encanto no de la policromía, como en el arte pintoresco, sino de esa luz grávida, viviente, que se incorpora en los seres y en las cosas y les comunica su carácter. Amighetti expone en el Casino Salvadoreño (1941) y en la Academia de Bellas Artes de Guatemala (1942).

En 1943 obtiene una modesta beca para estudiar arte en la Universidad de Nuevo México en Albuquerque. Poco le aprovechó un año de estudios académicos a este artista ya más que formado, pero la estancia en Albuquerque le permitió trasladarse a Taos, un pueblito donde “hay pintores, indios, y vivió D. H. Lawrence”. Allí Amighetti se entretuvo con ancianas artistas y poetas destacados, y allí aprendió a pintar acuarela. En el curso de esa especie de sabático viajó a Boston y a Nueva York, en donde visitó los museos y se entrevistó con Alfred Stieglitz. Después de un breve retorno a Taos se trasladó a Harlem. Allí padeció más que nunca la pobreza, en medio de la opulencia de la ciudad, como nos narra en *Francisco y los caminos* (San José: Editorial Costa Rica, 1980):

Pero vivía en Nueva York, viajaba en los buses al lado de las mujeres más bellas que tenían para mí la novedad del cabello bruñido y los ojos del color de las piedras preciosas, lo cual hacía que me bajara antes o después de la dirección necesaria. A ellas dediqué largas andadas, con las que pagué su contemplación en los buses. Me parecía el colmo de la democracia que mujeres dignas de una nueva mitología pagaran su tiquete de diez centavos como cualquier mortal. (111-112).

Debido a la pobreza y a la soledad, la experiencia de Amighetti en Harlem solo puede clasificarse como amarga. En medio de esa

amargura, sin embargo, rescató en grabados el calor humano de los negros, lo acogedor de las pequeñas iglesias urbanas de distintos cultos, y la “fiebre mística” que lo llevó a leer la vida de San Francisco de Asís escrita por San Buenaventura.

Terminó durmiendo en los parques de la ciudad y en las estaciones de autobuses, hasta que consiguió un alojamiento en Greenwich Village. Desde la ventana de su habitación (la ventana fue un requisito que siempre exigió, con no poco esfuerzo, desde Buenos Aires) observaba en otras ventanas escenas que dibujaba y trasladaba al óleo o la xilografía.

Dejé solamente las ventanas, en aquellos primeros días de Greenwich Village, para ir al Museo de Arte Moderno. Algunas veces fui a la Frick Collection, no tanto para mirar a Fragonard como por la frescura del agua y de las plantas. El Museo de Arte Moderno me pareció admirable; entré en él con la emoción del que penetra a un palacio de cristal encantado: iba por primera vez a ponerme en contacto con las telas originales de Gauguin y Van Gogh y a conocer las esculturas de Maillol y Lehmbruck. Sin embargo, hallé tantos cuadros de pintura abstracta que preferí volver a mis ventanas. Allí la vida usaba el estilo concreto de los maestros. (139).

Amighetti señala con claridad el pecado original del arte contemporáneo, especialmente el abstracto: su incapacidad para aludir a las experiencias concretas de los seres humanos. La originalidad de Amighetti está precisamente en su indeclinable decisión de usar el arte como expresión de la vida. No le preocupa parecer anacrónico, o incluso serlo. No le interesa diferenciarse, ser original, y por eso su creación es distinta de la de la mayoría de los artistas contemporáneos. Amighetti aprendió su lenguaje plástico del cubismo, del arte japonés y posteriormente del expresionismo. Su idioma predilecto siempre fue el de la línea y el plano. Sus técnicas preferidas fueron el dibujo, el grabado y la pintura mural al fresco, aunque también trabajó la acuarela y el óleo.

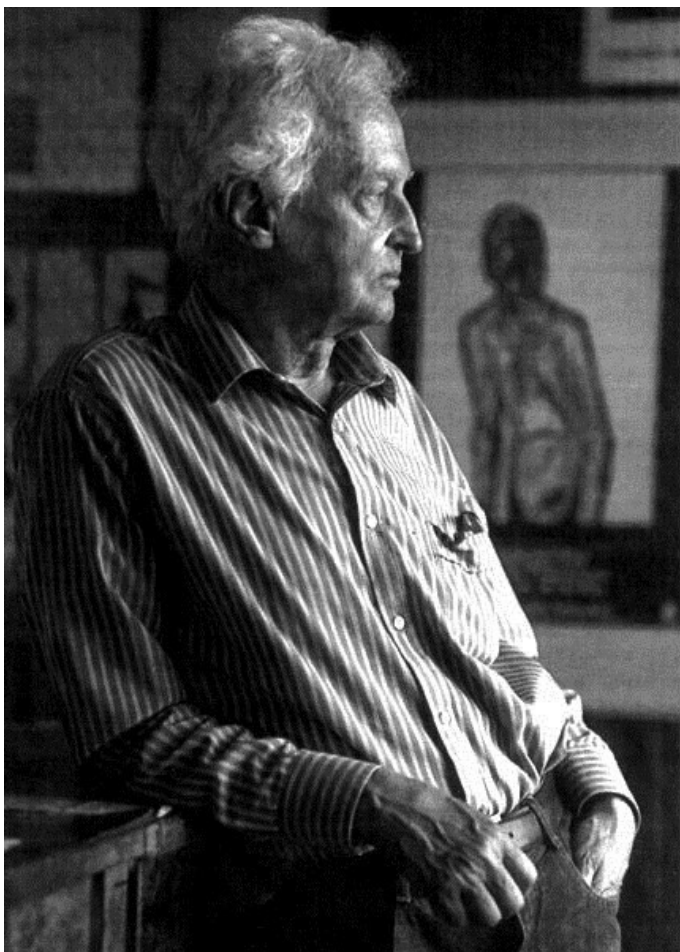
En efecto, en 1947, luego de exponer en Washington (1943) y en Costa Rica (1946), estudia pintura mural al fresco en México. En los diez años siguientes pinta una serie de murales al fresco en distintos edificios públicos costarricenses. Carlos Guillermo Montero sostiene que Amighetti intentó, junto con su amiga la pintora Margarita Bertheau, iniciar en Costa Rica un movimiento muralista, iniciativa que fracasó por falta de apoyo oficial. En todo caso, lo cierto es que

ambos artistas trabajaron juntos varios murales al fresco de carácter alegórico y atmósfera solemne, despejada y serena. Un escritor y coleccionista costarricense, Mario González Feo, hermano de la pintora Luisa González de Sáenz, compartía con Amighetti la devoción por Giotto. En su casa, semejante a un claustro, Amighetti pintó al fresco una serie de copias, a escala reducida, de los murales con que Giotto ilustró la vida de Jesús en la Capilla de la Arena, en Padua. Por esa misma época, Amighetti pinta al óleo y a la acuarela, e ilustra con xilografías y dibujos sus propios libros autobiográficos y los poemas de Fernando Centeno Güell.

Entre 1948 y 1968 se extiende un período de laboriosa maduración en la vida y en el arte de Amighetti. Habían pasado los años pioneros, heroicos y bohemios de la juventud. Había pasado ya la época de los viajes a la aventura. Además, en 1947 muere prematuramente Max Jiménez, y Amighetti se queda sin compañero de correrías. Se había vuelto a casar en 1932 con la pintora Flora Luján. Sus hijos crecían, y él tenía que pintar óleos y acuarelas que pudieran venderse, aceptar encargos, dar clases de dibujo en la Escuela Normal y de óleo, grabado e historia en la Universidad de Costa Rica.

En el óleo se afirma, paradójicamente, el Amighetti grabador. El óleo es, por excelencia, la pintura del espacio virtual, del modelado, de la perspectiva. Dice Paul Westheim³: “Opérase en el arte un cambio trascendental a consecuencia de la aparición de la pintura al óleo y del cuadro de caballete, que, ambos, llevaban inherentes la tendencia a destruir uno de los más importantes elementos funcionales: la superficie”. Pues bien, aun cuando pinta al óleo, Amighetti sigue pintando superficies. La línea y el plano de color siguen siendo sus elementos más fuertes. Incluso cuando pinta a la acuarela —técnica extrañamente favorecida por los pintores costarricenses— a pesar de las difuminaciones, inevitables en la acuarela húmeda, el cuadro sigue definiéndose esencialmente como una sucesión o una yuxtaposición de planos, no como un espacio virtual continuo.

³ Crítico alemán, historiador del arte y editor (1886-1963) que fue en Europa uno de los principales impulsores del expresionismo y exiliado en México fue pionero en el análisis del arte de Mesoamérica.



Amighetti es en esto un rebelde, una anomalía: pinta sin pretender crear la ilusión de espacio. El cuadro se define por líneas de dibujo o de diseño, y el color es un elemento expresivo autónomo, no un elemento de recreación de la realidad visual.

A lo largo de los veinte años que transcurren entre 1948 y 1968, Amighetti llega a ser, además, un auténtico erudito en la historia del arte y la arquitectura, temas que expone en clases y conferencias con un lenguaje nutrido en la poesía imaginista y parnasiana. Así pasa un período en el que Amighetti se enriquece interiormente y

escribe libros, mientras su obra pictórica se desperdiga entre pequeños coleccionistas.

Como si fuera algo deliberado, planificado, Francisco Amighetti renace artísticamente en 1968, recién cumplidos los sesenta años de edad. En ese momento abandona la Universidad, deja prácticamente de pintar al óleo y a la acuarela, y empieza a desplegar toda la riqueza de sus experiencias en una técnica que no había utilizado nunca antes, pese a su afinidad con el arte japonés: el grabado en madera a colores, o cromoxilografía. Según Westheim, esta técnica fue inventada en 1743 por el japonés Shiguenaga. Las obras de los grabadores japoneses Utamaro, Hiroshigue y Hokusai alcanzaron gran difusión y prestigio en Occidente a fines del siglo XIX y principios del XX, principalmente entre los círculos artísticos de espíritu modernista. Westheim cuenta que el grabador checo Orlik viajó hasta Japón para familiarizarse con la mentalidad y el modo de trabajar de los grabadores japoneses. “Pero –comenta– como la mayoría de los artificiales intentos hechos por el movimiento de las artes aplicadas y decorativas, también este trasplante del grabado japonés no pasaba de ser una ilusión, una adaptación exterior y hasta puede decirse: ecléctica”.

El caso de Amighetti es radicalmente distinto del de aquellos artistas europeos. Él había entrado en contacto con el arte japonés hacía casi cincuenta años, y nunca intentó “trasplantarlo” a su obra. En su largo aprendizaje artístico, la estética japonesa se integra con muchos otros elementos que no tienen nada que ver con ella. Toda la abundante producción de grabados de Amighetti antes de 1967 –grabados de pequeño formato, en madera de cafeto cortada transversalmente, hechos en blanco y negro, a menudo para ilustrar libros propios o ajenos– está hecha bajo la clara influencia de los expresionistas alemanes y en particular del belga Frans Masereel, como lo había señalado ya el rumano Stefan Baciú, gran conocedor y admirador de la obra de Amighetti⁴. Dice Baciú: “Amighetti es, en este sentido, un pionero y un renovador, puesto que supo dar al expresionismo, que hasta hoy día ha sido considerado únicamente en su forma alemana, un rostro y una sensibilidad mestizas, únicas en el arte y en la literatura del continente”. Sin duda Baciú exagera, pues hay un expresionismo mestizo en Posada y en mu-

⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/%C8%98tefan_Baciú

chos otros artistas y literatos latinoamericanos anteriores a Amighetti. No obstante, es cierto que las ilustraciones grabadas de Amighetti son una reformulación, modificada por el paisaje y la sensibilidad criollos, de la “narrativa sin palabras” de Frans Masereel. En 1933 Amighetti había publicado en *Repertorio Americano* un artículo acerca de Masereel en el cual expresaba abiertamente su entusiasmo por la obra de aquel genial grabador del pequeño formato.

En 1967-68, al regresar al grabado con una concentración y una decisión absolutas, Amighetti realiza una síntesis estilística y técnica entre aquel expresionismo criollo y el esteticismo japonés. Además de incorporar el color en sus grabados, amplía su formato, pasando del grabado con buril sobre pequeños trozos de madera “de pie”, o en todo caso, sobre maderas duras, al trabajo con gubias sobre maderas relativamente suaves y cortadas “al hilo”. Además, el grabado deja de ser para él una forma de ilustración y se convierte en un género artístico autosuficiente, como lo es la pintura.

Amighetti sigue siendo en estos grabados un expresionista, quizá el único que hace cromoxilografía, porque los expresionistas usaron el grabado en blanco y negro. Pero el expresionismo de Amighetti es un estilo, un instrumento, no un credo estético. Es, en ese sentido, distinto del de los alemanes, del noruego Munch y los belgas Ensor y Masereel.

Aunque conserva el trazo fuerte y el lenguaje de los planos, característicos del grabado expresionista, sus diseños son generalmente más complejos y sutiles. Por lo tanto, sus obras carecen de ese carácter de “lectura instantánea” que tenía el grabado expresionista; exigen una descodificación más serena, acorde con el espíritu en que son realizadas. El uso de varios colores en distintas gradaciones, hasta llegar incluso a una semitransparencia en la que se aprovecha las vetas de la madera, le permite a Amighetti expresar emociones imposibles de verter en el lenguaje dramático del plano negro y el trazo blanco. La gama temática que abarcan estas cromoxilografías es tan amplia como la gama emocional que alienta a través de ella.

En pleno dominio de los elementos técnicos, el tema es tratado libre e imaginativamente. Lo más hondo de la personalidad de Amighetti se revela en sus temas predilectos, sus temas amados: los niños, el erotismo de las mujeres tropicales y la aspereza de sus hombres, y los ancianos. La infancia está valorada en la obra de Amighetti



La modelo
(1972), 59.0 x 38.2 cm. P. A.

como en la de muy pocos artistas contemporáneos. Repara sobre todo en la condición del niño como contemplador profundo, como sensor exacerbado. Los niños de Amighetti no están allí para despertar los sentimientos maternos o paternos del espectador, ni para evocar la ternura con que el artista se aproxima al tema. Por el contrario son los niños los protagonistas de la obra, y es por medio de ellos que tenemos acceso a uno de los aspectos más profundos de la percepción del mundo del artista. Un vasto sentimiento cósmico está presente en *El niño y la nube*: el niño que contempla hasta ser uno con el objeto contemplado, y en *La niña y el viento* y *El Caballo*, en donde el personaje se convierte en un sensor absoluto, totalmente permeable a las sensaciones suscitadas por los elementos de la naturaleza: el viento y el oscuro calor del crepúsculo en la costa. Difícilmente podríamos evocar tal entrega a la existencia en su manifestación más plena si no por medio de la experiencia infantil. Amighetti nos presenta así al niño que más a menudo ignoramos: el niño cósmico, profundamente perceptivo, entregado por completo al acto de vivir, con una sensibilidad que el tiempo luego irá llenando de escamas.

Francisco Amighetti vivió en un país en el que la voluptuosidad es celosamente cultivada por las mujeres, y ávidamente sobrevalorada por los hombres. Se trata no de una voluptuosidad enfermiza y decadente, sino de una voluptuosidad vital, que lleva dentro de sí un cierto culto a la juventud. La fibra y las vetas de la madera se convierten así, en muchas de las cromoxilografías de Amighetti, en la tensión de las formas prietas de la mujer criolla. *La Modelo* es paradigma del erotismo amighettiano, también presente, con vigorosa intensidad, en *La Conversación*. En esta última xilografía, en la que dos hombres ásperos y rudos conversan, evidentemente, sobre una mujer, esta se hace presente como evocación en el plano superior del cuadro, desnuda y con sus formas sensualmente destacadas, en lo que constituye un acierto plástico solo posible en quien posee la experiencia de un maestro, junto con un afán de mostrarlo todo en el que convergen el expresionista y el primitivo. En *Peñ* la presencia erótica de las mujeres en el balcón de un hotel de puerto está presidida por la redondez de la luna, que ilumina y fortalece la de las formas femeninas y, una vez más, por la avidez de los hombres que se encuentran en la calle.

La redondez de las formas femeninas contrasta en Amighetti con la dureza de los rasgos masculinos, muchas veces presentes tam-



Esfiges
(1970), 5 x 38.5 cm.

bién en rostros de mujeres. Las caras de los hombres de Amighetti están llenas de aristas, y en ocasiones de formas casi geométricas, como el gran *Friso de los Observadores Observados*, grabado de una concentración dramática aterradora. En muchos otros grabados, esas formas angulosas, contrastadas a menudo con la hueca redondez de los ojos, llegan a constituir casi un lenguaje autónomo de carácter abstracto, un testimonio o retrato de la vida, áspera y violenta, llena de corrientes encontradas de energía que brotan como chispas candentes en la superficie del grabado.

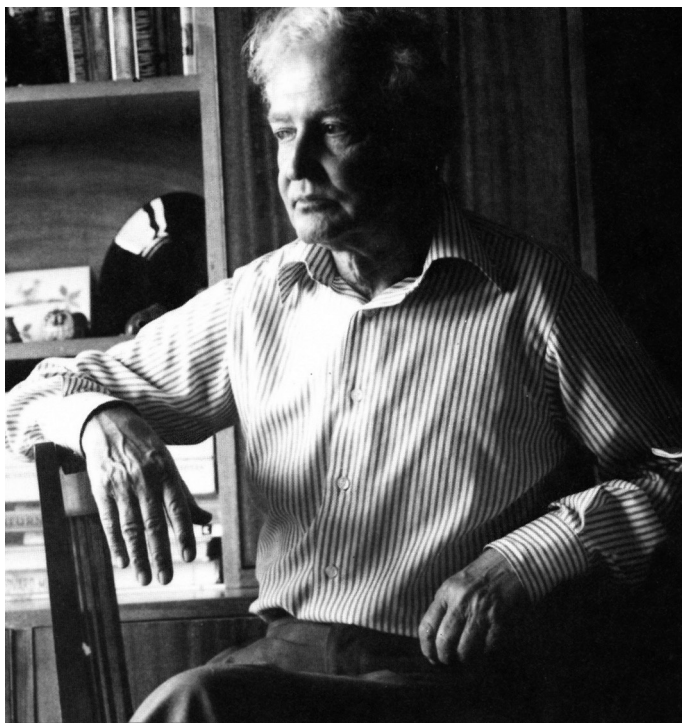
Gran parte de la obra de Amighetti se genera en el asombro, y nada lo produjo más en ese ser pacífico y sereno que la violencia de los hombres. Dentro del contexto del arte costarricense, Amighetti es el único que se ha enfrentado, sin aspavientos, a la dimensión trágica presente en la vida de los campesinos. Y lo hizo no describiendo escenas patéticas, ni figurando campesinos oprimidos bajo la bota del patrono, sino mostrando la forma en que la tragedia cotidiana se ha ido incorporando en los rostros de esos hombres, curtidos por el sol y la amargura. Desde siempre Amighetti se interesó por figurar ancianos y ancianas. *Los viejos*, *La Ventana Blanca*, *La Cruz*, *Las Beatas* y *La Virgen*, *Asilo de Ancianos I y II*, *Vieja*, *Niño* y *Nagual* y *Cabeza de Vieja* son algunas de las manifestaciones del tema en su producción de cromoxilografías. Entre ellas, dos destacan como piezas cumbre. Se trata de *La Ventana Blanca* y *Cabeza de Vieja*. Ambas son piezas realizadas dentro de la gama del blanco y el negro, y dentro de propósitos más o menos esquemáticos que acentúan su condición de “negativos”, de presencias casi espectrales, particularmente en el caso de *La Ventana Blanca*. Son retratos no del camino hacia la muerte, sino de la aceptación de la muerte. Están exentos de toda emoción, salvo por la presencia de algunos tonos que apenas evocan la tristeza en la *Cabeza de Vieja*. En esta hay un énfasis en la resignación, y en el desgaste producido por los años en ese rostro velado, agobiado, que sigue la inclinación de las vetas de la lámina y parece venir hacia nosotros buscando un punto de reposo, un ámbito cálido en el que la muerte sea propicia. En *La ventana blanca*, hay calma y serenidad en el vistazo retrospectivo que el hombre da a la vida, desde el fondo límpidamente blanco de su ventana. Como toda verdadera obra de arte, estas cromoxilografías de Amighetti son a la vez un reto y una invitación a formas más plenas de existir.

Lecturas sugeridas:

Francisco Amighetti. *Francisco y los caminos*. San José: Editorial Costa Rica, 1980, 192 p.

---. *Francisco en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1983, 199 p.

---. *Poesía*. San José: Editorial Costa Rica, 1983, 183 p.



Don Francisco Amighetti (circa 1968)