

Un encuentro entre pintura abstracta y poesía quechua. Szyszlo, Westphalen y Arguedas hacia una ‘tradición peruana’ en la plástica (1952-1963).

Abstract Painting Meets Quechua Poetry. Szyszlo, Westphalen, and Arguedas Towards a ‘Peruvian Artistic Tradition’ (1952-1963)

JOSÉ EDUARDO CORNELIO
Ursinus College
josecorneliob@gmail.com



Resumen

El presente artículo examina la lectura que hace Emilio Adolfo Westphalen de la serie pictórica *Apu Inka Atawallpaman* (1963) de Fernando de Szyszlo. El propósito es mostrar cómo el poeta formula una lectura de este trabajo de naturaleza abstracta dentro de las coordenadas de una tradición cultural que se vincula con lo andino. Junto con ello, se sugiere que la figura y las ideas de José María Arguedas fueron una influencia importante en un medio artístico que le reclamaba una ‘peruanidad’ a la pintura sin que, al mismo tiempo, cayera en el folklorismo. Precisamente, es Arguedas quien propone la idea de un arte y una literatura en los que fuese posible la coexistencia de mundo y comunidad.

Palabras claves: plástica, peruanidad, abstracción, universalismo, localismo, experiencia vivida, mundo y comunidad, cosmopolitismo vernáculo.

Abstract

This article examines how Emilio Adolfo Westphalen have read the series of paintings *Apu Inka Atawallpaman* (1963) by Fernando de Szyszlo. The purpose is to show the way Westphalen was reading those abstract paintings within the coordinates of an Andean cultural tradition. Moreover, I suggest that the figure and ideas by José María Arguedas were an important influence within the artistic field. During the 1950's and 1960's in Peru, there was an imperative of *peruanidad* in the practice of painting without falling into folklore. It is precisely Arguedas who proposes the idea of an art and literature in which world and community should coexist.

Keywords: Painting, *Peruanidad*, Abstraction, Universalism, Localism, Lived experience, World and community, Vernacular cosmopolitanism.

Recibido: 14/5/16 Aceptado: 11/6/16

“La pintura debe intelegir la sustancia
de nuestra cultura (...) debe alimentarse de aquella
línea espiritual que une a Garcilaso con Vallejo”

Juan Acha

En la última retrospectiva de la obra del pintor peruano Fernando de Szyszlo realizada en el Museo de Arte de Lima, en el año 2011, se puso énfasis en cierto aspecto de su itinerario artístico que quiero resaltar en estas páginas: la progresiva incorporación de una serie de fuentes provenientes de la plástica prehispánica peruana con las que el pintor entabló un permanente diálogo formal.¹ La muestra presentaba esa gravitación ancestral de lo precolombino en una de las obras pioneras de la abstracción en el Perú, poniendo de relieve un sentido específico: que en un momento determinado, en la obra de Szyszlo ocurre un giro crucial hacia el pasado andino en busca de una tradición plástica que fuese del todo propia.² El sentido museográfico de esa importante retrospectiva proponía, entonces, una genealogía que vale la pena explorar

- 1 Entre el 6 de julio y el 2 de octubre de ese año se exhibió una de las más importantes retrospectivas dedicadas a Szyszlo. La muestra estuvo a cargo de la curaduría de Luis Eduardo Wuffarden y se realizó en el Museo de Arte de Lima (MALI). El catálogo de la muestra presenta, asimismo, una serie de importantes trabajos monográficos sobre el itinerario artístico del pintor.
- 2 La muestra presentaba asimismo una propuesta de periodización de la obra de Szyszlo en cinco etapas definidas del siguiente modo: 1) Primeras obras (1944-1949), 2) París y la abstracción lírica (1949-1959), 3) La irrupción de lo telúrico (1959-1970), 4) Paisajes y espacios rituales (1970-1988), y 5) Obra reciente (1988-2011). De esas cinco etapas, me interesa aquella denominada bajo la metáfora cultural, de raigambre peruana, de “lo telúrico”.

para comprender mejor esa dimensión en el quehacer artístico del pintor. Este trabajo, precisamente, se detiene en un aspecto específico dentro de esa importante trayectoria: la lectura que hace el poeta Emilio Adolfo Westphalen de los cuadros del ciclo pictórico *Apu Inka Atawallpaman* (1963), en los que, de acuerdo con Luis Eduardo Wuffarden, Szyszlo consigue conciliar de manera cabal la abstracción³ con el ancestral legado andino.⁴ Intento mostrar que la intervención de Westphalen hizo posible formular el lenguaje adecuado para poder narrar esa nueva pintura que adquiriría importantes dimensiones. Como se sabe, la abstracción no sólo ofrecía la dificultad de ser un tipo de pintura donde toda representación estaba ausente. También implicaba la difícil formulación de un lenguaje adecuado para hablar de esos *pictures of nothing* —como los describe Kirk Varnedoe (2006) en su ya clásico libro—, lo cual resaltaba, inevitablemente, su carácter autorreferencial en un medio que junto con la condición universalista le reclamaba ‘peruanidad’ a la pintura. En ese sentido, Westphalen propone también un marco de sentido desde el que pudiera entenderse un esfuerzo como el de Szyszlo y, por extensión, el de muchos pintores que comenzaban a explorar el universo formal precolombino como una posibilidad para sus propios trabajos creativos. En ese proceso, la influencia de las ideas del escritor Jose María Arguedas sobre la producción artística fueron, en gran medida, decisivas tanto para los artistas como para la propia elaboración crítica de Westphalen. Hacia ese objetivo apuntan las siguientes páginas, para señalar ciertos puntos referenciales del campo de producción cultural peruano de mediados de mediados del siglo XX.

La abstracción en el Perú: universalismo vs. localismo

La llegada de la abstracción al Perú no estuvo exenta de desencuentros a pesar de la urgencia con que los detractores del indigenismo reclamaban un nuevo “universalismo” para la plástica peruana.⁵ Tras el ingreso en la escena local de los pintores independientes, la abstracción aparecía como una opción

- 3 La llegada de la abstracción no estuvo exenta, en el Perú, de ambivalencias en cuanto a su recepción, pues generó entusiasmos y aceptaciones, así como viscerales rechazos. En un momento dado, esa apertura de la plástica peruana hacia un nuevo “universalismo”, fue motivo de polémicas, prescripciones y enfrentamientos en ese espacio de lucha por el prestigio simbólico que es el campo cultural peruano de mediados del siglo XX.
- 4 El notable crítico refiere, asimismo, que este ciclo constituye el punto culminante de una exploración del legado indígena peruano en la obra de Szyszlo. Comparto plenamente esa observación y es por eso que la reflexión que se propone en estas páginas aborda este ciclo y la forma en que fue entendida por Westphalen en su momento. Véase: Wuffarden: 2011.
- 5 Los términos “localismo” y “universalismo” provienen de la formulación planteada por Mirko Lauer (1976) en su clásico texto sobre la pintura peruana.

que reforzaba inevitablemente el camino hacia un cosmopolitismo urgente del cual, según la crítica de arte del momento, nos había alejado el prurito localista de José Sabogal y sus seguidores.⁶ Sin embargo, la naturaleza no figurativa de la pintura abstracta generaba una serie de dificultades para su consumo, pues aquella corría el riesgo de caer en lo decorativo, una cualidad que iba en contra de las demandas de un medio que, junto con el reclamado cosmopolitismo, estaba urgido de un nacionalismo que permitiera la clara identificación de una pintura peruana. En 1946, el crítico Juan Ríos concluía su libro sobre la pintura contemporánea en el Perú haciendo el siguiente balance:

Superados el desarraigo extranjerizante de los Independientes y la prematura y superficial xenofobia de los Indigenistas, la Pintura peruana encontrará su expresión dinámica y genial. Humana y Cósmica, será fiel al gran ritmo Colectivo del Futuro (1946: 80).

Esta doble consideración de superar el desarraigo de las modas artísticas extranjeras y encontrar una expresión que se encuentre en sintonía con el deseo de la colectividad, aparece tal vez como la principal demanda que se le reclamaba a la pintura peruana de ese entonces. Y este pronóstico del futuro, que es a la vez una exigencia, de una pintura “humana” y “cósmica” fue una constante en el discurso de la crítica de arte hasta la aparición de los primeros intentos de una plástica que pudiese ser al mismo tiempo signo de *lo peruano* y *lo universal*.

Más allá del desarrollo de su propia práctica, la llegada de la abstracción al Perú produjo una discusión que tomó un aire combativo y, como señala Mirko Lauer, “fue el punto de concentración de un enfrentamiento de ideas que recorrieran todo el ambiente intelectual peruano, y parte de un ciclo de polémicas que se dieron en los más diversos ámbitos del arte y la literatura” (1976: 147). En efecto, en 1955 la prensa local se convirtió en el frente de batalla por la autoridad cultural frente a la cuestión de la validez de la pintura abstracta en un medio que también consideraba la cuestión nacional como un aspecto importante de la producción artística. Esa pauta extra-pictórica fue menos una norma restrictiva, y se trataba más bien de la progresiva constitución de un discurso en el orden de la cultura que debía encontrar una resonancia en la pintura peruana. Superando las coyunturas y los resultados de la polémica —que de acuerdo con Lauer se planteó en términos maniqueos a partir de categorías

6 El grupo de “los independientes” estaba constituido por un grupo diverso y heteróclito de artistas plásticos entre los que figuraban Ricardo Grau, Sabino Springett, Sérvulo Gutiérrez, Teófilo Allain, entre otros. Dentro del grupo, Grau representaba el más importante de todos debido a su propuesta europeizante, debido a su formación en París, que se contraponía al indigenismo imperante. Véase: Castrillón: 2001; y Lauer: 1976.

como lo “puro” y lo “social”, donde lo puro hace referencia a lo estrictamente estético y donde encaja la abstracción; y lo social nos remite a un tipo de pintura más bien comprometida en términos sociales—, me interesa resaltar el desarrollo de una exigencia que en tanto discurso cultural tuvo un impacto en la producción de estos artefactos artísticos de mediados del siglo XX peruano. No obstante, cabe preguntar, ¿cómo resolver ese dilema?; ¿cómo dar en el centro mismo de esa encrucijada en la que se jugaba no sólo el prestigio cultural, sino además la posibilidad de marcar una diferencia con respecto a las experimentaciones previas?; ¿cuál era el lugar creativo desde el cual fuera posible encontrar un justo equilibrio entre *localismo* y *universalismo*?

Como siempre, el equilibrio estaba afuera, en la pintura de Wilfredo Lam, en la obra de Roberto Matta, en los trabajos de los muralistas mexicanos; mientras que fronteras adentro ese equilibrio sólo había podido conseguirse en la producción literaria. César Vallejo, por ejemplo, representaba, en la lectura de José Carlos Mariátegui, el poeta de una “raza”, ya que en su poesía aparece por primera vez el “sentimiento indígena virginalmente expresado” (Mariátegui, 1928 [1994]: 308), pero no como folklorismo o expresión indigenista, sino como un “americanismo genuino y esencial” (Mariátegui, 1928 [1994]: 310). Por eso afirmaba Mariátegui que con Vallejo “principia acaso la poesía peruana” (Mariátegui, 1928 [1994]: 309), pues esa confluencia creativa entre lo occidental y lo indígena se consolida en nuestro poeta más representativo como un paradigma que, desde la literatura, se inscribe perfectamente en la narrativa de lo nacional. Quizá por ello no es casual que Szyszlo intentase en 1950, en París, algunas litografías inspiradas en los poemas de Vallejo, ya que detrás del acto de pintar hay una búsqueda que no sea un desarraigo. Y aquí no sólo se revela la posibilidad de una lectura de la obra de Mariátegui, sino también de establecer un primer vínculo entre pintura y poesía.⁷ Aunque es importante señalar que en este caso la poesía inspira un estado emocional que le permite al pintor la exploración de formas abstractas. Precisamente, y en mi lectura, ello encierra una dificultad inherente: esta experimentación poética que intenta un primer acercamiento entre pintura abstracta y poesía peruana de alguna manera se ubica en un lugar ajeno a esa urgencia de “peruanidad”. O, por lo menos, se encuentra en las orillas de ese deseo. Esto se explica porque, en última instancia, Vallejo es un pretexto para hacer del expresionismo abstracto de Szyszlo un motivo que pueda servir de referencia a una identidad precisa, a un origen, a un lugar de pertenencia.

7 El resultado final de las litografías de Szyszlo con el tema vallejiano se queda sólo en la pura abstracción.

Las ‘conscripciones’ de la pintura peruana en la década de 1950

Hacer abstracción en el Perú de la década de 1950 no fue una empresa fácil. En una entrevista realizada en 1995, Szyszlo rememora la recepción que tuvo su primera exposición abstracta y declara que hubo “muchísima hostilidad”, porque se trataba de “pintura abstracta” que en lo sustancial no era más que “una pintura extranjera, colonial y que no tenía nada que ver con el Perú” (Colmenares: 1995: 22). Entonces, los intentos de crear una pintura peruana de alcance universal no estarán al margen de las inquietudes de Szyszlo y de toda una generación de pintores que tuvo la misma suerte de conflictos ante una demanda interna orientada por esas directrices. En ese sentido, algunos de ellos se alejarán del abstraccionismo. Así, por ejemplo, Venancio Shinki, quien también se orientó hacia la abstracción en sus inicios, ha contado en varias ocasiones que cuando expuso en la Bienal de Sao Paulo de 1963 se dio cuenta que hacer abstracción a secas era algo común en la escena artística internacional. Tener consciencia de ello lo conduciría a replantear su propio lenguaje plástico y, eventualmente, volver a incursionar en la pintura figurativa.⁸ Los mismos esfuerzos, apuntados en la misma dirección, pueden observarse en la obra plástica de Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín, Alberto Dávila o Eduardo Moll.

Ciertamente, la cuestión de una pintura moderna hecha en el Perú no dejó de ser un asunto del todo relevante en la agenda de la crítica de este periodo. A lo largo de 1958, Juan Acha publicó una serie de artículos que indagaban el tema de la peruanidad de la pintura en la encrucijada universalista. En “Conscripción peruana de la pintura”, publicada en el *Suplemento Dominical* del diario *El Comercio* el 4 de mayo de 1958, Acha observa que la ausencia de una sólida tradición plástica somete a la pintura a influencias exógenas, razón por la cual aparecieron en el escenario local “fuerzas nacionalizadoras” de índole “político-social, iconográfico y espiritual” que actúan sobre la pintura como “verdaderas conscripciones” (1958: 9). De acuerdo con este importante crítico de arte, la primera ‘conscripción’ se remite a la demanda de un arte socialmente comprometido, que rechaza de manera categórica pues esteriliza “las energías esenciales de la pintura”; la segunda, al tema de la pintura, para lo cual toma como ejemplo la pintura indigenista de Sabogal, señalando que su gran amor a lo peruano lo inhibió “de avanzar hacia un problema estético”; la tercera presenta dos modalidades: un nacionalismo universal, definido por Acha como un humanismo telúrico que busca “un «Vallejismo» pictórico”⁹, por un lado, y

8 Véase: Cornelio, 2010: 30.

9 No deja de ser sintomático el uso de la expresión “vallejismo pictórico” para designar un deseo en el resultado final de la producción plástica que sea similar a lo conseguido en la

la existencia de una tradición prehispánica y colonial que consiga vincularse con nuestra pintura contemporánea. Esta última conscripción observada por el crítico, bajo sus dos modalidades, adquiere un significado revelador, ya que permite vislumbrar un alcance de los imperativos de la pintura en sus tensiones e interacciones dentro del campo cultural. Sobre la segunda modalidad, de la ‘conscripción espiritual’, el crítico dice que “busca hacer del arte prehispánico nuestro muestrario ideal y obligado”, pues constituye la “historicidad de nuestras formas” (Acha, 1958: 9). No obstante, encuentra una severa dificultad en el propósito de enfrentarse a esa tradición:

El arte preincaico nos presenta nuestro mejor y más antiguo repertorio de formas. Hoy las tenemos exangües de significado. Nos encontramos inermes para reconstruir la cosmovisión de sus productores y hacer de sus significados un contenido donde la estética cotidiana pueda operar (Acha, 1958: 9).

De acuerdo con esto, allí donde lo prehispánico se presenta como la posibilidad de enlazar con una tradición, la pintura debe afrontar la dificultad de entablar una continuidad, un diálogo entre formas, de dar un significado a un significante que, según el crítico, se presenta vacío. De modo que su artículo concluye con una precisión formulada mediante la siguiente pregunta: “las fuerzas telúricas, ¿no deben, acaso, hacer coincidir nuestra estética con la de nuestros antecesores?” (1958: 9). Volveremos después a esta cuestión, pues en Westphalen ese deseo de vincular nuestra pintura contemporánea con una tradición propia —que a su vez deviene con el peso de una autoridad milenaria—, se hace tangible, tras un fecundo encuentro, en la obra de Szyszlo de inicios de la década de 1960.

Westphalen sobre Szyszlo: la abstracción se encuentra con lo andino

Ese deseo de tradición que permitiera legitimar una práctica universalista de la pintura tendrá en Szyszlo un momento culminante que ha marcado un hito en la historia de la plástica peruana del siglo XX. Hacia 1963, el pintor realiza una serie de cuadros inspirados en el poema “Apu Inca Atawallpaman” —cuya mejor traducción del quechua al español, intuye Westphalen, fue hecha por el escritor José María Arguedas— que se convirtieron en un éxito inusitado en el mercado artístico y que contribuyeron a la renovación del panorama de la plástica de ese entonces a partir de esa conciliación creativa entre lo local y lo universal, entre ‘lo telúrico’ (un tropo muy común en la escritura de la crítica

expresión literaria.

de arte de entonces que metaforiza la 'peruanidad' y 'lo occidental'. Ante lo singular de este hecho artístico, la crítica buscará dar un sentido adecuado a esa experiencia estética y en medio de ese cúmulo de disquisiciones sobresale una de las más elaboradas.

En su famoso artículo "Poesía quechua y pintura abstracta" (1964), Emilio Adolfo Westphalen propone una sugerente aproximación a esta obra insólita. Resulta necesario precisar que la relación entre pintura y poesía en la crítica de Westphalen no se origina en el deseo de legitimar la práctica pictórica para ubicarla en un justo lugar dentro de las *Bellas Artes*, como ha ocurrido en la amplia tradición de la literatura artística occidental.¹⁰ En Szyszlo, y más precisamente en la lectura de Westphalen, pintura y poesía se encuentran para constituir una tradición creativa que se inscribe en un horizonte cultural al mismo tiempo peruano y mundial (o, si se prefiere, para usar los términos al uso de aquel entonces, *telúrico* y *universal*).

Para Westphalen, este giro pictórico en las tendencias locales de aliento universalista provee un ejemplo concreto que da forma a sus propias lecturas, así como a sus ideas sobre el arte prehispánico en el centro mismo de la cultura peruana. En principio, el poeta inicia su artículo declarando el desconcierto que provocó la vinculación entre "una pintura esencialmente moderna" y un "poema vernáculo" que "lamentaba la muerte del Inca" (2004: 429). Ese desconcierto inicial se aclara cuando señala que "las nuevas pinturas de Szyszlo continúan y amplían la línea evolutiva de un arte seguro de sus medios y de sus fines". De acuerdo con Westphalen, la pintura de Szyszlo crea un horizonte estético y cultural que lo acerca no al poema en sí mismo (es decir, el poema anónimo quechua no es un medio), sino a la experiencia subjetiva de su creador ante una legítima crisis existencial: esto es, la ausencia de un orden cultural alterado por la conquista y la muerte del Inca como símbolo de ese orden irrecuperable. Esta experiencia subjetiva se actualiza no sólo desde el reconocimiento de una condición de crisis similar propia del sujeto moderno, como observa Westphalen, puesto que también se explica a partir de esa prefiguración del arte prehispánico que anuncia desde una antigüedad periférica el advenimiento del arte moderno. En otras palabras, para el caso peruano, el arte prehispánico constituye un puente hacia un universo de formas que aseguran una continuidad artística, y señalan un derrotero por el que se debe transi-

10 Es decir, esa relación entre poesía y pintura no surge como un problema teórico-estético cuyo fin era considerar que el trabajo artístico no sólo consistía en una elaboración manual, sino que ante todo se trataba de una práctica mental, de la construcción de una idea que la convertía, así, en un ejercicio del intelecto, tal como ocurría con la escritura poética. Véase: *Tatarkiewicz: Historia de seis ideas* (2001). Asimismo, Julius Von Schlosser. *La literatura artística* (2000).

tar para hacer posible un arte que emerge de experiencias estéticas concretas, y no de imposiciones, concripciones o modas lúdicas y efímeras.

Muchos años después, plenamente consciente de esa experiencia, Szyszlo dirá que el “arte precolombino le habla en un idioma que el arte moderno ya le ha acercado mucho”, y donde “no hay nada que traducir” ya que se trata de “un lenguaje que entendemos perfectamente” debido a su prodigiosa actualidad (Szyszlo, 1996: 292). Evidentemente, de ahí se desprende que la relación entre plástica precolombina y arte moderno aparece inscrita en términos de una igualdad artística y estética dentro del museo imaginario del propio pintor. Pero también es cierto que esta conexión transhistórica fue un hallazgo posterior, que dependió no de esa atemporalidad que sitúa a Paul Klee y a una tela Chancay en un mismo espacio, sino que fue producto de una férrea defensa a contracorriente de la producción plástica de los Andes peruanos. En una entrevista realizada por Mirko Lauer en 1975, el mismo Szyszlo declaraba que entre las décadas de 1940 y 1960, el arte prehispánico era visto generalmente con un “profundo desprecio” (Lauer, 1975: 23); de modo que su legitimación fue parte de un gran esfuerzo en el que se vieron implicados varios agentes del circuito artístico local, es decir, artistas, críticos de arte y, desde luego, los propios consumidores.

Hacia la ‘peruanidad’ de la pintura en el ciclo pictórico de Szyszlo

En esta lucha por constituir una autoridad en el campo cultural para comprender esa aproximación de la plástica hacia la cultura andina, Westphalen defiende la posición de Szyszlo al enfrentar la cuestión de la experiencia estética como un orden discursivo superior al de la instancia inmediata que le reclamaba identidad nacional a la pintura. Westphalen, entonces, se alinea con las posiciones de Acha sobre las concripciones peruanas de la pintura, poniendo énfasis en lo estético como un dominio universal e irrevocable de todo acto creativo. De ahí que la experiencia estética entre el poeta anónimo quechua y Szyszlo resulte un aspecto común en ambos, pues tanto el poeta como el pintor afrontan un periodo de crisis que los ubica en un mismo plano creativo. Westphalen apunta:

El poeta de la elegía a Atahualpa se ha quejado contra la muerte y ha clamado, vociferado, delirado. Sin embargo, todo el padecimiento, todo el horror del abandono, la tenebrosa soledad, la incertidumbre absoluta no logran quebrar un último e inmovible aliento de vida, una voluntad irreprimible de vida. La elegía en fin de cuentas no sería sino otro extraño, exuberante y descomunal himno a la vida (2004: 436).

Para Westphalen el poema representa un canto de vida a pesar del terrible suceso que se simboliza con la muerte del Inca Atahualpa. Ese evento creativo, que metafORIZA el origen de nuestra colonialidad como un oscuro dolor (“¿Qué arco iris es este negro arco iris/Que se alza?/Para el enemigo del Cuzco horrible flecha/Que amanece./Por doquier granizada siniestra/Golpea/Mi corazón presentía/A cada instante,/Aun en mis sueños, asaltándome,/En el letargo,/A la mosca azul anunciadora de la muerte;/Dolor inacabable”), adquiere la resonancia de una crisis existencial, de un vacío de significado que deja un evento devastador de la historia. Es precisamente esta conjunción de experiencia existencial y acto creativo el lugar desde el cual se equiparaba al pintor abstracto con el poeta quechua. Al respecto, Westphalen señala:

Reconozcamos aquí otra clave del poema, el secreto de su especial atracción para quienes nos sentimos abocados a una crisis semejante en el mundo que nos rodea (...) Nadie encontrará injustificado considerar este siglo como época de crisis, de subversión de todos los valores, de inestabilidad individual y angustia colectiva, de crímenes en masa y odio irracional, como época en que, a pesar de los adelantos científicos y técnicos, nada nos hace alentar confianza en el porvenir del hombre (2004: 437).

En efecto, aquí se puede observar que la experiencia del sujeto moderno encuentra un feliz correlato con la dolorosa experiencia del poeta quechua, quien convierte en signo artístico el avasallamiento cultural producido por la conquista española. Szyszlo hará lo mismo a partir de una crisis múltiple que equivale a un avasallamiento no sólo en el ámbito social, sino también, y por encima de todo, en el de la propia subjetividad: ser moderno, ser de la periferia, poseer una condición colonial irrenunciable, andar en la búsqueda de una identidad propia y ser artista en un medio precario. De una crisis a otra, las diferencias cualitativas solo varían en función de las circunstancias, pero ambas se inscriben perfectamente, de acuerdo con Westphalen, en un mismo horizonte de significación.

Vivir la experiencia del pasado y el problema de la identidad en Szyszlo

La cuestión fundamental de vivir la experiencia de pasado, de transformarla en un elemento crucial del acto creativo, es un punto muy importante en la escritura de Westphalen con respecto a los cuadros de la serie *Apu Inca Atawallpaman* de Szyszlo. Esto le permite explicar la postura del pintor ante una nueva expresión plástica, que de alguna forma llena ese vacío de identidad en la pin-

tura al vincular el pasado andino con el presente, al crear una línea de continuidad entre una tradición milenaria y otra que comienza a surgir. De hecho, para enfatizar este aspecto clave, el poeta sostiene que “Szyszlo ha sido uno de los pocos entre nosotros que no ha compartido la concepción del arte como simulacro de equilibrios formales” (1964: 437). Es decir, su pintura no es simple reflejo de lo que se hace en Europa o los Estados Unidos; no es repetición vacía carente de densidad cultural o especificidad histórica. El signo de lo andino le da un carácter renovado a la pintura de Szyszlo al incorporarse como una expresión poética, que hace posible una *experiencia vivida*¹¹ común entre un poeta quechua de la temprana época colonial y un pintor abstracto. Esa *experiencia vivida* en ambos casos se propone como el síntoma de una de crisis:

A pesar de [la] angustia y desesperación Szyszlo no ha abandonado un núcleo vital de resistencia tenaz. (...) Esas razones de esperar las ha hallado no sólo en el poeta anónimo y lejano sino también en las circunstancias peculiares de nuestra actualidad. (...) Esta sería la gran crisis de “identificación” de Szyszlo. Sus problemas y soluciones propias adquieren validez más general al ser corroboradas por la obra del gran poeta del pasado, una de las tantas expresiones de una cultura con profundas raíces en la historia, de una cultura que no estaba muerta pues se hace presente de nuevo con una insospechada fuerza y seguridad (2004: 438).

La crisis del orden vital del poeta anónimo quechua se actualiza en la crisis del sujeto moderno, según la lectura de Westphalen. Asimismo, detrás de esa *experiencia vivida* común, que canaliza la expresión poética en Szyszlo, hay una actualidad de la cultura andina que es necesario apuntalar. No se trata de una crisis a secas, sino de una crisis que se revela en Szyszlo como una experiencia de la colonialidad que se produce en la destrucción de un mundo entero con el que el poeta anónimo se identificaba. El síntoma de una crisis identitaria. El poeta anónimo, de acuerdo con Westphalen, no evoca en Szyszlo “nostalgias pasatistas”, sino que lo convoca a una profunda reflexión por su propia identidad a través de esa lectura que le exige la “necesidad de tomar conciencia de la relación que mantiene con la historia de su país” (2004: 433). Más allá de esta peculiar relación entre experiencia, pasado andino, pintura abstracta e identi-

11 Esta idea de Westphalen se acerca bastante a la noción de *experiencia vivida* de Dilthey, para quien el poeta se sitúa en una trama de experiencias vividas que gobiernan la imaginación poética y se expresan en ella. Así, de acuerdo con Dilthey, el poeta nos provee de “the most vivid experience of the interconnectedness of our relations in the meaning of life” (Owensby, 1988: 505). De acuerdo con Dilthey, este significado de la vida, este sentido, sólo es posible de ser vislumbrado en relación con el pasado. Esa también es la consigna que guía las reflexiones de Westphalen sobre la pintura de Szyszlo y abren la posibilidad de actualizar nuestro propio pasado, andino y prehispánico, y experimentarlo desde el lugar de lo moderno, esto es, como parte de la experiencia de la modernidad. Véase: Owensby, 1988.

dad, cabe preguntar: ¿de dónde provino ese interés por lo prehispánico/andino no sólo en la lectura de Westphalen, sino también en la pintura de Szyszlo y de toda una generación de pintores que volcaron su mirada hacia ese universo de formas que, hasta ese entonces, habían permanecido en los anaqueles de los museos de arqueología y en el desprecio de muchos?¹²

“Ser un provinciano del mundo”: José María Arguedas en la escena artística local

La presencia de Arguedas en la escena cultural de mediados del siglo XX peruano fue fundamental no sólo para Szyszlo, sino además para aquellos artistas y escritores, como Westphalen, que frecuentaban la Peña Pancho Fierro y pudieron entablar una relación amical con el escritor de *Los ríos profundos*. En una entrevista de 1975, Szyszlo declaraba: “Es evidente que en la Peña Pancho Fierro nosotros aprendemos a interesarnos por la artesanía y **Arguedas descubre una dimensión de lo prehispánico**” (Lauer, 1975: 28; énfasis mío). Un testimonio similar aparece en una entrevista a Jorge Eduardo Eielson en 1995: **“Si bien el arte prehispánico lo descubrí a los veinte años, en gran parte gracias a José María Arguedas, el arte me ha acompañado desde niño”** (cit. por Rebaza Solaruz, 2000: 125; énfasis mío). De acuerdo con los testimonios de estos artistas, fue a través de la figura del escritor José María Arguedas que se canalizó cierta influencia en la mirada hacia ese ámbito de la producción cultural andina que es el universo de formas prehispánicas. Se nos sugiere, así, que en la escena cultural de aquel entonces la presencia de Arguedas fue en gran medida decisiva para esa recuperación de un ámbito del universo de lo andino en la plástica peruana.¹³

La participación de Arguedas en los círculos intelectuales limeños de su época, así como su entorno de amistades dentro de esos círculos, ha sido am-

12 En su famoso ensayo “Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú” (1964), Aníbal Quijano señalaba algunos aspectos de la problemática del sujeto andino en el Perú de aquel entonces. De acuerdo con el sociólogo, lo andino contemporáneo, transmutado en el vocablo “cholo”, estaba marcado por una “cultura indígena” en cuya composición se encontraba el mestizaje y los vestigios de la cultura indígena prehispánica. Si bien es cierto que la “cholificación” implicaba un proceso de desindigenización de la población indígena (que migraba del campo a las ciudades y se adaptaba las fórmulas de la cultura occidental), no es menos cierto que lo “cholo” llevaba el signo de lo andino y esa era la causa de su condición marginal dentro de la sociedad peruana de aquel entonces. Véase: Quijano: 1980.

13 Uno de los espacios determinantes desde los cuales se iba constituyendo un discurso sobre “lo peruano” —aunque informal, pero no exento de significativa modernidad— fue sin lugar a dudas la Peña Pancho Fierro.

pliamente registrada y no quiero detenerme en ello. Sólo quiero poner énfasis en la estrecha amistad que mantuvo con Westphalen, y que puede observarse con detalle en las cartas que ambos intercambiaron a lo largo de treinta años.¹⁴ En esas cartas se revela una sólida amistad que se sostiene en la complicidad y el constante diálogo intelectual. Arguedas, por ejemplo, le contaba sobre sus propias actividades, sobre el ambiente cultural y sus ocurrencias, sobre lo que pasaba en el Perú mientras aquél se encontraba en Europa. Westphalen, por su parte, hacía lo mismo y le contaba, entre otras cosas, sobre un anhelado proyecto de escribir una historia del arte prehispánico en el Perú. En relación con la producción plástica, Arguedas se muestra como un espectador muy atento. En una carta fechada el 23 de noviembre de 1951, le escribía a Westphalen sobre una serie de preocupaciones relacionadas con la pintura abstracta. El escritor le contaba al poeta que el medio limeño se encontraba lleno de un “artificio y efectismo de la peor especie” (Arguedas & Westphalen, 2011: 87) y que el joven pintor Szyszlo estaba escribiendo una serie de artículos en la prensa local sobre el arte abstracto. En otra carta escrita desde Lima y fechada en octubre de 1955, Arguedas le contaba a Westphalen sobre la polémica del arte abstracto y cómo ésta había terminado “en insultos” entre quienes habían participado en ella. Arguedas no sólo estaba plenamente informado, sino que, además, seguía con bastante atención las tendencias de la producción del campo cultural peruano de aquel entonces. Tal vez por esa razón se animó a escribir un par de artículos en los que la reflexión sobre el proceso cultural del Perú, en su relación con lo andino, fue el aspecto central.

En efecto, en el artículo publicado en 1952 bajo el título de “El complejo cultural en el Perú”, en el que trata sobre la vitalidad de la cultura prehispánica y el proceso de modernización del mestizo, Arguedas escribe este singular párrafo vinculado directamente con una idea de ‘europeización’ de la literatura y la plástica:

Es quizá **este fenómeno de desarraigo** el que puede explicarnos la rápida desadaptación **que en algunos espíritus débiles de nuestros países causan** —especialmente en estos años— la permanencia en Europa y **la elección exclusiva de la literatura y artes plásticas europeas como modelos de trabajo** (1998: 7)

Se podría sostener que Arguedas está haciendo referencia a una poética de la escritura literaria desde una defensa del sustrato provinciano, como luego elaborará en el primer diario de *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).¹⁵

14 Véase: Arguedas y Westphalen: 2011.

15 En la entrada del diario del 15 de mayo, Arguedas les responde a Cortázar: “Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don Joao

Pero no puede dejarse de lado la posibilidad de que está proponiendo, al mismo tiempo, una mirada crítica hacia el campo cultural de su momento. Para entonces ya habían aparecido las primeras muestras de pintura abstracta en el medio local y un sector de la crítica de arte, entre los que se encontraba Sebastián Salazar Bondy, miembro de la Peña Pancho Fierro, de la cual también formaba parte Arguedas, la rechazaba porque eludía los grandes problemas vitales del ser humano y convertía el arte en mera decoración.¹⁶ ¿Acaso también se refiere a este tipo de artistas desarraigados que usan las “artes plásticas europeas” como único referente dentro de su propia obra? La observación del escritor sobre las prácticas artísticas ‘europeizantes’ concluye del siguiente modo:

Sin una sustancial relación con los fuertes caracteres del Perú como país, y sin una llama verdaderamente inextinguible y profunda de inspiración, los espíritus débiles no se nutren con las extrañas corrientes en las que se ven envueltos, sino que se acaban y agotan girando tras inalcanzables modelos; porque carecen de vínculos reales con alguna región del mundo. El universalismo puro, abstracto, no existe. El hombre adquiere sus caracteres particulares tanto en el vientre materno como en el seno de la comunidad, en la cual se forma. En nuestros tiempos esta necesidad de comunión con el hombre y el paisaje nativos, y a través de él con el universo, aparece al mismo tiempo que la “desesperación” y el individualismo extremo de quienes por haber perdido toda clase de vínculos de esta naturaleza se ven frente al vacío. (Arguedas, 1998: 7; énfasis mío)

De acuerdo con Arguedas, la cuestión del Perú es fundamental en toda poética que pretenda no agotarse en la simple búsqueda de modelos inalcanzables, esto es, que no sea un simple reflejo ‘europeizante’ anclado en la noción de un universalismo vacío. Sólo la debilidad de espíritu, su inconsistencia en la aprehensión de valores estéticos ligados a su propio entorno cultural, genera ese remedo artístico que emula, a través de formas vacías, un falso cosmopolitismo. Y la consistencia dentro de un proyecto artístico válido, si seguimos a Arguedas, sólo es posible desde el pleno reconocimiento de que no puede haber universalismo sin comunidad. He aquí tal vez una de las más importantes observaciones de Arguedas sobre la función de la comunidad en la experiencia y el proceso creativos. En otras palabras, que para escribir o pintar se hace necesario incorporar esa experiencia que trasunta al mismo tiempo en lo individual y lo colectivo, y cuyo resultado escaparía de esa abstracción vacía que

[Guimaraes] y que es don Juan Rulfo” (25). Véase: Arguedas: 1988.

16 Salazar Bondy, uno de los más férreos detractores de la abstracción, señalaba que la pintura abstracta había convertido el “arte en decoración”, un “ejercicio del espíritu en juego de los sentidos”. Véase: Miró Quesada, 1966: 55.

es el universalismo que se exige como un imperativo para el éxito al artista de la periferia. El propósito de esas observaciones, entonces, es llegar a “ser provincianos de este mundo”,¹⁷ como sugería Arguedas en el “Primer diario”.

Ciertamente, la propuesta de Arguedas adquiere múltiples resonancias desde una lectura actual, pero en su momento —y para el caso de la plástica, en particular— esta idea de la incorporación de la comunidad tenía que concebirse fuera del ámbito del indigenismo o el paisajismo, que a esas alturas terminaría siendo o un fracaso o un anacronismo. Entonces, ¿cómo conseguir un universalismo con comunidad sin caer en el folklorismo? Y, sobre todo, ¿cómo constituir una comunidad en la plástica? Para los pintores, había dos opciones: mirar el presente o imaginar la experiencia del pasado. En el presente lo artesanal adquiriría protagonismo, aunque se ubicaba en la orilla opuesta del (mal denominado) ‘arte culto’; en el pasado, se encontraban lo colonial y el legado prehispánico. Evidentemente, el pasado colonial quedaba fuera de ese sentido de peruanidad que se buscaba a través de la pintura, y así lo entendieron también críticos como Juan Acha o Sebastián Salazar Bondy.¹⁸ Entonces, sólo quedaban dos opciones: el presente artesanal o el legado de formas prehispánicas. Para los artistas de la generación de Szyszlo, y para Szyszlo en particular, lo artesanal, es decir, lo andino actual, carecía de “intensidad de contenidos”, pues “no tiene carne suficiente como para alimentar una obra ambiciosa”, tal como señalaba en una entrevista de 1972.¹⁹ De modo que el único ámbito de formas artísticas que ofrecía la seguridad de una tradición plástica se encontraba en lo precolombino. Y hacia ahí se dirigieron los esfuerzos y las formulaciones plásticas de los artistas peruanos de las décadas de 1950 y 1960 en el Perú.

Un año después, en un artículo publicado en *La Prensa* bajo el título “La sierra en el proceso de la cultura peruana”, y en el que mostraba la importan-

17 Véase: Arguedas, 1988: 28.

18 En un artículo titulado “El arte colonial entendido como represión”, publicado en *La Prensa* en 1955, Salazar Bondy establecía un juicio negativo sobre la producción artística de este periodo porque, en lo sustancial, eludía al Perú: “La pintura colonial escamotea el tema peruano porque tiene su propio tema. Un tema dado de antemano [el religioso], impuesto desde fuera, artificial y, lo que es peor, ajeno. Es una pintura fría que de mística solo tiene la apariencia. Y esa condición de arte dirigido, con una finalidad publicitaria, podríamos decir para emplear un vocablo típico de nuestra época, impide al arte del virreinato recibir, como parece lógico que debió ser, el arte renovador que la pintura respiraba en la Metrópoli. El arte peruano estaba detenido.” (1990: 258-259). Es evidente que para el crítico lo fundamental, tanto para la plástica contemporánea como para toda aquella producida en el Perú a lo largo de su historia, es la aparición del Perú, de lo peruano, como fórmula de la práctica artística, de su representación, de sus motivaciones. En otras palabras, la demanda de una *poética* que antepone al Perú por encima de los valores estéticos y los dilemas formales a los que debe enfrentarse todo artista.

19 Véase: Lauer 1975: 28.

cia y vitalidad de los Andes en la historia peruana, Arguedas señalaba que en todo el país se estaba produciendo “la incorporación precipitada de las formas externas que aparatadamente representan la civilización occidental” y que se trataba de “un síntoma de desconcierto que causa peligrosa ceguera para la apreciación de los valores propios” (1998: 27). Ese síntoma de desconcierto ante la transformación del Perú, sometida a un influjo extranjerizante que lo alejaba del camino de su propia historia, parece también hacer alusión a las tendencias de moda en la escena artística local. Aunque no se hace referencia de manera explícita, ese balance general que incide de manera negativa en esa aparatosa occidentalización y su consiguiente ceguera frente a los valores propios, apuntan hacia una crítica de la producción artística que, a la sazón, se encontraba enfrascada en los ejercicios formales de la abstracción. La mirada crítica de Arguedas no debe entenderse como un provincianismo cerrado y arcaizante (como algunos creen), sino que ese esfuerzo por imaginar una identidad que comulgue comunidad con mundo (y que se manifieste en la producción simbólica) proviene de una comprensión mucho más amplia de lo que significa ser peruano y andino, y asomarse a las orillas del universalismo. Sintomáticamente, para malestar de sus detractores, esta idea de Arguedas se parece mucho a la del *cosmopolitismo vernáculo*, formulada por Homi Bhabha como ese lugar de enunciación en el que intersecan distintas tradiciones culturales, y desde el que surgen formas híbridas de arte y vida que no se ven ni existen en los mundos de las culturas o las lenguas únicas (Bhabha: 2013, 93). De alguna forma, Szyszlo, Westphalen y Arguedas se anticipan a esta idea y dan forma a visiones y artefactos híbridos en los que conviven comunidad y mundo.

Aun cuando todo indica que la figura de Arguedas fue también decisiva en esa formación discursiva de lo andino y lo prehispánico en su relación con la plástica peruana de mediados del siglo XX, fue Westphalen quien consiguió dar forma a ese cúmulo disperso de ideas que luego serán formulados como un discurso cultural en la crítica sobre la obra de Szyszlo y los pintores alineados con esa tendencia. La experiencia de lo telúrico ha cuajado en una obra que se forma en la estirpe de lo abstracto, pero que ha vislumbrado no sólo una identidad peruana, sino algo mucho más importante: una tradición plástica que aparece como una alternativa válida frente a la tradición occidental y que puede comulgar con ella. La idea de que Szyszlo actualiza una experiencia estética ancestral le otorga densidad a una pintura que se constituye desde un universo de formas milenarias, que han pervivido a pesar de la violencia del tiempo y las circunstancias de la historia.

Referencias bibliográficas

- ACHA, Juan (J. Nahuaca). "Conscripción peruana de la pintura" en "El Dominical" de *El Comercio*, Lima, 4 de mayo de 1958; p. 9.
- ARGUEDAS, Jose María (1998). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- ARGUEDAS, José María (1988). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte.
- ARGUEDAS, José María y WESTPHALEN, Emilio Adolfo (2011). *El río y el mar. Correspondencia (1939-1969)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- BHABHA, Homi (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Argentina: Siglo XXI.
- CASTRILLÓN, Alfonso (2001). *Los independientes: distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- COLMENARES, David (1995). "Fernando de Szyszlo: los pinceles del tiempo" en "Suplemento Dominical La semana" de la revista *Gestión*, Lima, 31 de diciembre; pp. 21-22.
- CORNELIO, Jose (2010). "Venancio Shinki: fabulador de imágenes". En: *Venancio Shinki*. Lima: Empresa Editora El Comercio, [Tomo IX de la Colección Maestros de la Pintura Peruana]; pp. 17-41.
- LAUER, Mirko (1976). *Introducción a la pintura peruana del s. XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
- LAUER, Mirko (1975). *Szyszlo. Indagación y collage*. Lima: Mosca Azul Editores.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1928) [1994]. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- MIRÓ QUESADA, Luis (1966). *Arte en debate*. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- OWENSBY, Jacob (1988). "Dilthey and the Historicity of Poetic Expression" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 4; pp. 501-507.
- QUIJANO, Aníbal (1980). *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.
- REBAZA SORALUZ, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de Jose María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RÍOS, Juan (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica S.A.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1990). *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- SCHLOSSER, Julius Von (1976). *La literatura artística*. Madrid: Cátedra.

- SZYSZLO, Fernando de (1996). *Miradas Furtivas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- VARNEDOE, Kirk (2006). *Pictures of Nothing. Abstract Art Since Pollock*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (2004). *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2011). "Itinerario de un artista integral". En: *Szyszlo. Retrospectiva*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 28-53.