

Resulta difícil e ingrato someter nuestra pintura a una crítica objetiva, ya que sus obras aún están constreñidas por circunstancias y vicisitudes nacionales o iberoamericanas. Modernidad auténtica tenemos desde hace uno o dos años apenas, poco tiempo en verdad para poder contar con aportes decisivos que permitan una estricta relación pictórica.

Resultados análogos tendríamos si, por recato, y alegando un relativismo cultural, pretendiésemos ver nuestra pintura como una mera derivación de la peruanidad, pues significaría jugar con la incógnita de una nacionalidad en agraz: simples posibilidades, presentimientos y sentimentalismos, si bien es cierto que algunas bases están ya definitivamente sentadas. Por otra parte, la estética pictórica representativa de nuestro tiempo anula los agudos y extrínsecos desputos nacionales

Sin obras de dimensiones universales y sin identidad colectiva definida, nos resta tan sólo el recuento de los esfuerzos que, en estos momentos, hacen nuestros pintores para convertir lo universal de la contemporaneidad en uno de los principales objetivos nacionales. Tal actitud artística, por ser todavía un conflicto, deja en las obras, como es de suponer, muchos rastros pictóricamente desfavorables: fondo y forma, intención y obra no llegan a unificarse; tampoco la emotividad y el provincialismo han cedido lo suficiente a lo universal y a lo racional. Nos limitaremos, por tanto, a relatar y a juzgar las respuestas que los pintores peruanos están dando a los postulados de la nueva conciencia estética de nuestro tiempo, y a las rupturas que hubo necesidad de hacer para ello. Una relación así, resulta más interesante de lo que generalmente se cree, porque la actitud de nuestra pintura actual nos permite hablar de un proceso de superación, de un fenómeno que, inclusive, contrasta con el conformismo de casi todos nuestros otros círculos intelectuales y artísticos.

La comunión con ideales vanguardistas, con el consecuente abandono de sentimentalismos y de afanes nacionalistas inmediatos y, al mismo tiempo, pasatistas, ha conducido nuestra pintura a la impopularidad. Y aunque ella no cuenta con un valor indiscutible, como por ejemplo nuestra poesía con Vallejo, se ha convertido en un movimiento en el que, precisamente, juegan un papel ejemplarizante los abandonos que Vallejo hace en lo que va de "Heraldos Negros" a "Poemas Humanos".

Todos los esfuerzos por incorporar en nuestra pintura los problemas vigentes son recibidos, sin embargo, con desconfianza y estimados como imitaciones por el público y por la mayoría de los críticos extranjeros. Sucede que el arte de nuestros países se ha mirado casi siempre a través de innumerables prejuicios, entre los cuales sobresalen —y sólo para nombrar los engañosamente favorables— los arqueológicos, los "novomundistas" y los pintoresquistas. Los primeros, exigen la presencia de reflejos formales, o bien espirituales, de nuestro pasado prehispánico; los segundos, confían

encontrar aquellas fuerzas renovadoras que se supone deban de corresponder a la agreste juventud o a la virginal infancia cultural del Nuevo Mundo; y los últimos, como es obvio, esperan hallar las características de las costumbres, del paisaje y del hombre peruanos. Nuestros artistas han respondido favorablemente, por cierto, y durante mucho tiempo, a estas solicitudes y argumentos que, no obstante buscar singularidades en la iconografía artística, son extrapictóricos.

Al lado de estas solicitudes, es dable mencionar también la existencia de ciertas imposiciones y extorsiones que admiten señalar un imperialismo cultural ejercido sobre nuestras manifestaciones artísticas. Y es que el oficialismo europeo acostumbra limitarse a la ostentación altanera de su pasado, ya convertido en actualidad, sin acordarse para nada de la vanguardia, ni de que aquel pasado fue también vanguardia alguna vez. Nuestros países trataron entonces de imitar tal pasado europeo y cayeron en un colonialismo cultural. Así es cómo en el Perú la pintura se ha limitado a lo que Europa exportaba oficialmente: el Neoclasicismo —Merino (1817—76), Montero (1826—68), Bacaflor (1867—1941)— que duró hasta 1918—20; el Impresionismo de tercera mano, verbi gratia el "fortunismo" de T. Castillo (1857—1922), del 18 al 22; el Indigenismo de 1922 al 37; la "Ecole de Paris" naturalista de 1937 al 50; y aislados y fugaces brotes de abstractismo geométrico del 51 al 55. El atraso de nuestra pintura corresponde fielmente, pues, al anacronismo de las mayorías europeas con respecto a la vanguardia, casi siempre clandestina e ignorada. La estrecha comunicación mundial de nuestros días y, si se quiere, el remanso en que ha entrado la pintura desde hace cinco años, más o menos, en el mundo entero, han contribuido, por supuesto, a acortar nuestro atraso hasta llegar a su actual desaparición. En los últimos años, los gobiernos e instituciones europeas, en un gesto de hermandad cultural, nos han enviado exposiciones representativas del momento actual, pese a los ocasionales desvíos para complacer espíritus conservadores.

Hoy, en el Perú ya se ha tomado conciencia del mestizaje y de su cristalización cultural; y los artistas se han desligado, reverentes, de todo compromiso sentimental y vanidoso con el pasado prehispánico, para quedar en la condición de lo que Etruria, pongamos por caso, puede significar para el artista italiano actual: ejemplo de creación y de autenticidad, esto es, objeto de admiración, pero no de imitación. Ir tras una continuidad implicaría desconocer la esencia del arte, la realidad de nuestro siglo y el mestizaje mismo, y creer en la supremacía de aquel determinismo geográfico denominado lo telúrico. El mestizaje quiere fraguar su *Volksgeist* y no imaginárselo por medio de un cúmulo de exterioridades adoptadas o de obras heredadas geográficamente. En el tiempo que media entre el "Inca" Garcilaso (1540—1616) y Vallejo (1892—1938), el trazo del mestizaje se ha ido haciendo más universal y más firme.



Juan Manuel Ugarte Eléspuru,  
Materia Concreta 1960

Ricardo Grau, "Pintura" Oleo 1960





Lajos D'Ebner, Oleo, 1960

Sin renunciar a la busca optimista de nuestra identidad mediante lo universalmente vigente, nos estamos recuperando también de aquel "novomundismo" a que nos condujo la divulgación de la tesis spengleriana "La Decadencia de Occidente", la cual dio pábulo para que nos creyéramos los predestinados —por generación espontánea— a la renovación de la cultura occidental, y de la cual tomamos solamente un pueril desdén por lo europeo, que en un tiempo llegó a la xenofobia. El pintor peruano busca hoy universalidad a través de una valoración desprejuiciada.

La ingenua e incondicional devoción por nuestro paramento nacional, ha mejorado asimismo. Y si hoy no aparece en las pinturas no es por desamor, sino por los efectos inhibidores que las apariencias tienen en la creación artística. No necesitamos embellecer o este-

*tizar* nuestro mundo circundante de acuerdo a caducos ideales europeos, sino dar un mundo estético, donde de relance se revelará nuestra identidad. La pintura en el Perú se dirige, por consiguiente, a descubrir la dinámica de Occidente; renuncia, así, a la tan ejercida facultad de imitar sus obras. Saber superar el amor por el contorno es prueba de madurez artística; cuanto más auténtico es este amor, más fácilmente deja de gritar y de gesticular.

Para la pintura, empero, no ha sido tan sencillo romper con nuestro hábito de limitarse a las apariencias, pues llevamos varios siglos tratando de inferir el espíritu occidental por medio de simples exterioridades y remedos. Así, en la Colonia ocurrieron los famosos "repartimientos" cuando el analfabeto debía adquirir catecismos y el harapiento, seda para civilizarlo. En el



Szyszlo, "Auki". Oleo 1960

primer siglo republicano, el neoclasicismo francés fue imitado como índice de europeización y de antiespañolismo. Después de 1922, una minoría exalta las costumbres y el paisaje peruanos para contrarrestar todos estos fingimientos; desafortunadamente, no fue un estado de espíritu, sino una simple postura de contragolpe: opuso las apariencias nacionales a las europeas. A pesar de ser un movimiento emocional carente de programa estético, cúpole a la pintura el mérito de ser la abanderada del Indigenismo en el despertar de la conciencia nacional (Sabogal, Codesido, Camino Brent, etc.). En los años posteriores a 1945, los términos se invierten: grupos artísticos buscan universalidad adhiriéndose a la vanguardia europea, que también pide renovación de valores, y el oficialismo se declara indigenista. El snobismo localista contra la vanguardia: el arte popular y el criollismo son llevados a salones, *livingrooms* y oficinas; como si un deseo de eternizar las cosas recurriese al nacionalismo para evitar cambios y nuevos ideales. Y ese formidable arte popular—fiel testimonio de la gran vocación artística del pueblo andino y que ya está en inminente peligro de

fenecer, porque sus autores tienen las preocupaciones económico-sociales del hombre moderno— recibe entonces el golpe final: el oficialismo infecta mortalmente su frescura e inocencia. De esta manera, el redescubrimiento amoroso e ingenuo hecho por los indigenistas, es usado, 40 años después, de testafarro contra la universalización. Y en nombre del arte popular, se lamenta hasta el impulso progresista del hombre andino y se condena toda renuncia que el arte hace de lo extrínsecamente nacional. Porque no en balde, la universalización de nuestra pintura puede traer consigo un cambio de espíritu, un desmoronamiento de valores locales y un resquebrajamiento de jerarquías interesadas y artificiales.

Al pretender trazar el perfil ideológico, espiritual y afectivo del ambiente, donde se mueven nuestros pintores, es inevitable la referencia político-social. En esa pugna por encontrarse, el pintor peruano, como todo artista e intelectual contemporáneo, no puede escapar a las erradas interpretaciones a que en el oficialismo da lugar su simpatía por toda renovación económico-social justa, especialmente en países subdesarrollados,

donde el intelectual y el artista poseen una obsesiva preocupación por el descalzo, por el desnutrido y por el analfabeto. Si bien el artista de nuestro siglo tiene aún por delante aquella ofuscante encrucijada donde chocan el individualismo consubstancial del arte moderno y los ideales colectivos de nuestro tiempo, en ningún país, como en los nuestros, se reviste de tanto drama la invasión que en arte hacen las urgencias económico-sociales y los apresuramientos nacionalistas. Las más de las veces, se renuncia a la fragosidad de la creación artística en favor de un arte *ad hoc*, entonces se recurre al patriotismo, al sentimentalismo y a los ideales socialistas para hacerlos pasar por valores estéticos. Pocos son los que no pierden de vista lo esencial del arte y saben sobreponerse al sentimentalismo sin desarraigarse.

Hostilizado por doquiera, el pintor peruano, sin embargo, desemboca en la vanguardia. ¿Se ha mejorado con esto?, ¿no es acaso, otra imitación europea?

Creemos que tales preguntas están subordinadas a estas otras: ¿pertenece a Occidente?; y en el caso de que no sea así ¿tenemos derecho a su cultura? Porque si pertenecemos a Occidente por poseer su cosmovisión, y no obstante los ingredientes propios de todo mestizaje y a pesar de no haber participado activamente, hasta ahora, en su aspecto espiritual, no debe llamar la atención nuestra solidaridad con sus problemas pictóricos. En este caso, de búsquedas universalizadoras, no es posible hablar de imitación, por más que carezcamos de tradición, o sea de una estética nacional. Y porque si se nos niega pertenecer a Occidente, contra nuestro ligamen español, no se nos podría privar del derecho a su cultura, ya que implicaría ir contra su espíritu mismo. La cultura occidental ha invadido el mundo entero —por lo menos, todos desean disfrutarla—; no hay otra alternativa. Aquí tampoco cabría hablar de imitación como censura. Además, la cultura occidental trae consigo su propio remedio: renovación constante, exigencia de originalidad, descubrimiento y ejercicio de la propia idiosincrasia, racionalismo, etc., etc. Y bulle el impulso por descubrir nuestra realidad subjetiva.

La injusticia de reprochar imitación a todo esfuerzo universalizador en arte, se encuentra fácilmente cuando nos percatamos que, hoy en día, ningún país —por muy extraño que a Occidente sea— puede continuar con modernidad su propia tradición; porque, ya que Occidente se ha inspirado en el repertorio formal de todas las culturas, lejanas y antiguas, cualquier intento en este sentido, dará la impresión de imitación. El problema de la pintura es uno en el mundo moderno; no es el caso de la insularidad de las culturas antiguas. Hablar de imitación sería posible, quizás, cuando el latinoamericano pretende asumir la estética de la Europa siglo XVIII o XIX, de la cual no tiene idea cabal; en cambio participa y siente los problemas del mundo actual.

El nivel cualitativo de las aportaciones vanguardistas, depende de la calidad del arte oficial o burgués contra el cual irrumpe. En el Perú mestizo es doble señalar —mal que bien— una estética nacional solamente en la Colonia, donde proliferó una pintura con incipientes despuntes muy nuestros; la República prefirió importar antes que fomentar, y últimamente adopta al arte popular, como ya lo hemos mencionado. Estas consideraciones hartamente sabidas, que subrayan la ausencia de un gusto nacional, promotor material de todo arte, exoneran al artista de culpa y lo obligan a buscar en los postulados vigentes de la pintura europea. Pero como los problemas pictóricos de hoy, desembocan en el abstraccionismo o parten de él, resulta que nuestro pintor toma una posición incómoda, al alejarse del mundo

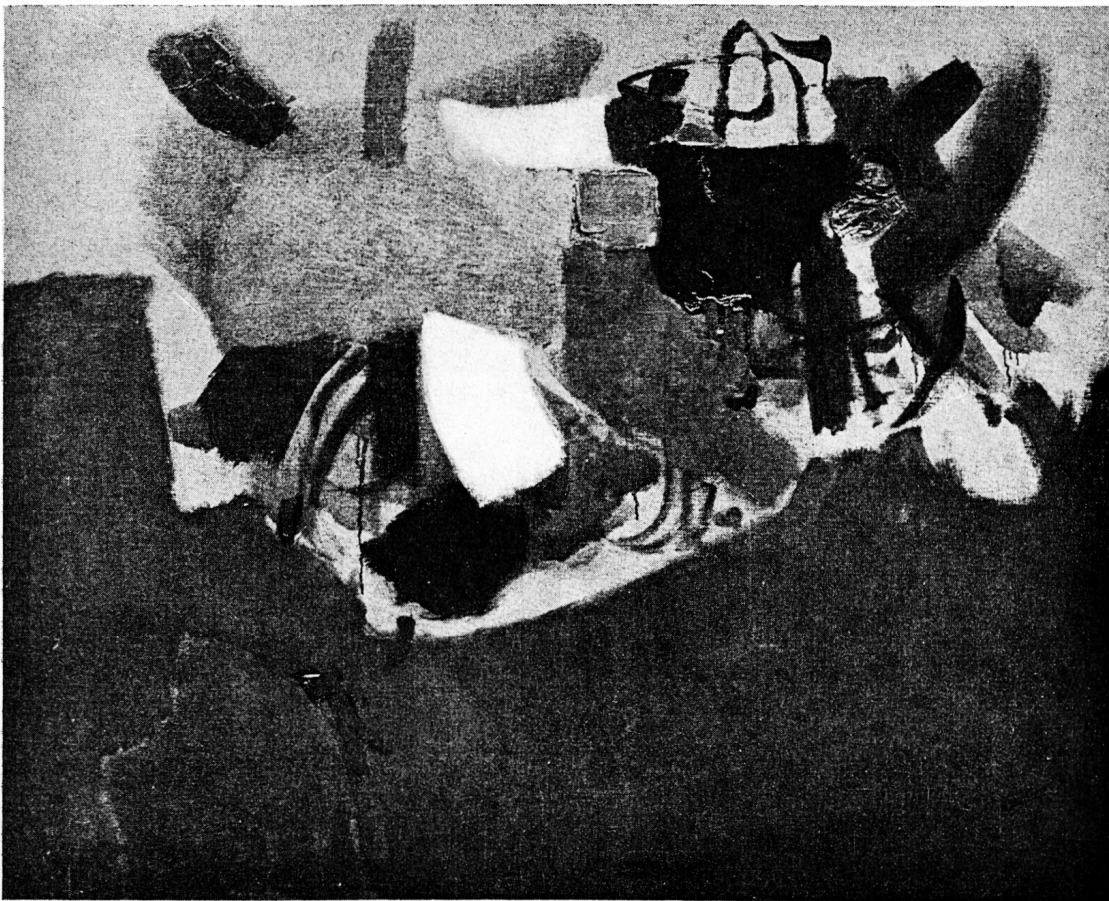
sentimental y de la posibilidad de dotar al mestizaje de una iconografía. Si bien aquella vitalidad constituida por fuerzas emotivas y conformada por el gran apego a lo inmediato, por decirlo así, a la vida, es la gran virtud humana del peruano, ella se torna superficial cuando encara la despiadada realidad y se convierte en sentimentalismo en presencia del arte. Y esto que puede ser propicio para el novelista, por ejemplo, deviene tragedia en el caso del pintor. La supresión de las imágenes significa, luego, traicionar las aspiraciones nacionalistas (En el primer Salón de Arte Abstracto, y único, de 1958, expusieron 27 pintores). Desligado aparentemente y hostilizado, el pintor abstractista no puede alegar que en su obra, además del mundo estético revelado, también se da el sustrato peruano. Indudablemente, la pintura ya ha perdido todo soporte popular. Y en el Perú, donde el arte ha embargado riesgo y aventura para dedicarse a inventar nuestra realidad subjetiva como única meta, la pintura abstracta resulta extraña por más que quiera instituir, como corolario, un concepto nacional de forma y por más que en la universalización haya un tácito sentido nacional. La nacionalidad en arte no es un ideal, sino una consecuencia. El cuadro abstractista, como también una sinfonía, tiene poco o nada que ver con las descripciones que, según la mayoría, necesitamos.

La ideología del abstractismo parece, sin embargo, ofrecer varios remedios para nuestros endémicos males artísticos: renuncia de las apariencias, superación sentimental, interiorización, nuevo espíritu para ver la naturaleza y ejercicio racional de los elementos esenciales. Un buen punto de partida para instituir una forma-visión nacional, que, dicho sea de paso, todas las culturas prehispánicas ostentan en grado superlativo.

Delinear las constantes formales de nuestra pintura actual, repetimos, es prematuro; aun referirse a detalles o a síntomas pictóricos sería caer en precoces generalizaciones, todas ellas basadas en una emotividad, en una inmadurez pictórica y en un apresuramiento profesional pasajeros. Mas por algo debemos empezar, aunque sea por simples inducciones.

Así por ejemplo, el hecho del viraje hacia el abstractismo, que se realiza cuando esta tendencia deviene expresionista y enfáticamente romántica, podría constituir un síntoma de nuestra recalcitrante subjetividad, ya que el abstractismo geométrico era demasiado racional para nuestra contextura sentimental, a pesar de que en varios países latinoamericanos tuvo gran difusión — Torres García, Maldonado, Ramírez, Fernández Muro, Otero, Carreño, etc. Pero la emotividad peruana es muy dada a la compostura, de allí que no pueda haber fructificación artística en aquella exaltación moderna de la improvisación o automatismo (Pintura-acción), factible ésta de ser prolijada por nuestro regusto romántico y mágico. Faltan la rebeldía necesaria para acerar el sentimiento y la perseverancia para el largo ejercicio que demanda el manchismo; o tal vez será porque este procedimiento es un racionalismo que apela a lo irracional.

Muerto Mario Urteaga (1875—1957), cuya pintura "naïve" tiene la calidad absoluta de lo que Kandinsky llamaba "la gran realística", encontramos que en nuestra pintura figurativa solamente Sérvulo Gutiérrez, gracias a la fuerza expresiva e indómita que caracteriza a su riquísimo instinto pictórico, ha superado todo sentimentalismo; desgraciadamente, su rebeldía y sus grandes dotes no han llegado todavía a eliminar ciertas configuraciones expresionistas inoperantes, que le restan impulso renovador y sentido histórico.



Sabino Springett, "Aguaje" 1930

Si echamos mano del concepto de síntesis, como una tendencia marcada en nuestro arte —y que lo será mientras Lima centralice políticamente al Perú—, podríamos identificar un poco más nuestra tónica sentimental. Son la civilidad y la compostura limeñas, de efectos anestésicos, las que llevan a la síntesis o al eclecticismo; ninguna corriente extremista prospera: manchismo, informalismo textural, monocromismo, geometrismo pierden todo su vigor y agresividad entre nosotros. No es una novedad esto; en los huacos de la cultura Pachacamac, que floreció cerca de Lima, advertimos una alta síntesis artística: lo escultórico del Norte (Moche) y lo pictórico del Sur (Nazca).

Pero la civilidad, que hace que el sentimentalismo sea propenso a la melancolía (tan sólo en Vinatea Reinoso (1900—1931), y como excepción, se ha dado un grito extraño de alegría)—, es proclive al refinamiento; como si por medio de artificios modosos se quisiera soslayar los problemas sustanciales de la pintura. Por acentuar tonalidades complacientes, se abdica del color franco y vario.

Muchos de nuestros pintores, sin embargo, han sabido superar —cuál más, cuál menos— todas estas proclividades y mejorar un ambiente adverso, hasta el punto de haber facilitado la labor de las nuevas generaciones. Y entre ellos están nuestros más destacados pintores: Ricardo Grau y J. M. Ugarte Eléspuru con casi 25 años de profesión, Alberto Dávila y Fernando de Szyszlo. V con más o menos 10 años, y Lajos d'Ebneth, pintor maduro, con más de 10 años de residencia en el Perú y Sabino Springett con una larga trayectoria, a pesar de haber participado, hasta ahora, solamente en exposiciones colectivas. Fácil es comprender la omisión de los hoy ausentes del Perú, como Piqueras y Rodríguez

Larraín, conocidos en el mundo artístico europeo, y A. Villegas en Colombia.

A Ricardo Grau lo encontramos en una conformación cromática pura, o sea exenta de forma. Es un informalismo a base de ritmos cromáticos: un amarillo, un verde, un rojo, un blanco y un negro se distribuyen en la tela, entretejidos con las enfáticas huellas del pincel que les dan un aire de espontaneidad. Paleta encendida y agresivamente contrastada y, en la ejecución, un vibrante estriado fueron ya los atributos de aquella pintura de rasgos picassianos del Grau de 1950—58, pero abandonada cuando le arrancaba actualidad creativa a nuestro mundo prehispánico (1958—59). Hoy, desfigurado y hasta informalista, retorna a esa paleta que él supo encender al contacto con la tierra y nuestro ambiente andino de coloraciones estridentes, después de una larga permanencia en Francia y de 12 años de paisajes y desnudos (1938—1950). Si su pintura está ahora dentro de una estricta sintaxis abstractista, es porque obedece a un planteamiento mental y pictórico, y porque su dramatismo reside más allá de la realidad y de lo emotivo.

Ugarte Eléspuru viene de un indigenismo atemperado con un simbolismo de grandes masas, donde el personaje peruano desbordaba la tela (1938—59), para buscar hoy renovación en el relieve del empaste denso, pero conservando su típica paleta de un vigor terroso. Sus configuraciones últimas dejan notar todavía su obsesado simbolismo de raíces místicas que trata de ir más allá de los sentimientos. Son intenciones subjetivas proyectándose en el cuadro para adquirir color y materia.

Alberto Dávila es de formación enteramente peruana. Es su virtud y, al mismo tiempo, su pequeña y aparente



Alberto Dávila, *Composición*. Oleo, 1960

desventaja. Porque si bien él es quien tiene más sabor a tierra, su planteamiento es racionalmente el menos claro. Es un instinto que, ora en la textura ora en la entonación de grises, encuentra un no sé qué evocador y delicado. Su parquedad y serenidad nos llevan a mundos melancólicos de sabor a costa, a arena y a soledad. Desde su primera exposición individual (1953) lo vemos abstrayendo más y más la figura, de la cual quedan todavía las líneas que arman y articulan; el uso de planos está ahora limitado a aquello que es indispensable para obtener un sentido espacial muy peculiar, que en ningún caso es caduca tridimensionalidad. En pocos años ha logrado, gracias a su seriedad, dedicación y entusiasmo, expresarse con un lenguaje personal y moderno.

F. Szyszlo Valdelomar, nuestro pintor de mayor prestigio —Mención Honrosa en las Bienales IV y V de Sao Paulo—, fue quien realizó la primera exposición individual de pintura abstracta en el Perú (1951). Desde entonces viene evolucionando dentro de una ceñida modalidad personal, hasta llegar a la tenebrosidad de su última exposición (1960). Eran formas afacetadas y vistas como a través de la penumbra, donde unos avaros toques de rojo otorgaban al conjunto un misterioso e incitante lirismo. Los estriados, las veladuras y el encerado tamizan y quintaesencian su gran sensibilidad hasta dotarla de un alto sentido poético. Si bien su sutileza pudo hacernos pensar en un refinamiento cosmopolita, en Szyszlo hay todo un mundo de anhelos y ensueños, donde, inclusive, se anida una romántica evocación prehispánica, sin llegar a la invocación de sus formas. Hacer visible su mundo poético con modernidad y con tradición, es la estética de Szyszlo. Últimamente (1961) hemos visto aclararse esa poesía; los to-

ques rojos ya son centros lumínicos que dan solidez plástica y vertebran pictóricamente.

He aquí cuatro temperamentos y mundos distintos: Grau, mental; U. Eléspuru, emotivamente religioso; Dávila, instintivo; y Szyszlo, poético; usan un mismo lenguaje con tonos personales. ¿Hasta qué punto hay un común denominador nacional? Imposible determinarlo.

Lajos d'Ebneth viene al Perú en 1949 con una pintura de ostentosa artesanía renacentista. Su "Madona Azul" fue objeto de elogios injustificados y de ataques exagerados, pero sin repercusión en los círculos profesionales. Hoy, después de una paciente labor abstractista (1954), ha conseguido una síntesis personal. Y lo incluimos en nuestra pintura, porque él mismo atribuye al Perú, a su ambiente, este logro. (En la IV Bienal de Sao Paulo tomó parte en nuestro envío.) Es notable cómo este solitario encuentra aquí, entre nosotros, esa ansiada síntesis abstractista, hoy tan urgente y buscada. Es un informalismo bien meditado y elaborado, lírico y personal. Parece como si d'Ebneth quisiera ordenar un caos de texturas, líneas y colores hasta el punto límite de su espiritualidad, evitando para ello toda ordenación racional. Hay, si se quiere, voluptuosidad en homogeneizar la superficie entera, mas ella está debidamente encauzada por una madurez conceptual y artesana.

A pesar de no haber expuesto, hasta ahora, en forma individual, es dable mencionar a Sabino Springett, fino pintor, cuyas últimas obras abstractistas afirman plenamente su habilidad y delicadeza. Son grandes planos que se complementan cromáticamente entre sí y que a la vez están contrastados con un núcleo de formas y trazos espontáneos.