

ARTES Y LETRAS

"U-TÓPICOS"

La crítica como intervención militante

Por Alat

Está en circulación el número dual 4/5, de la revista "U-Tópicos" (entornoalvisual), la primera en su género que asume para analizar las artes plásticas y los productos visuales un instrumental crítico nuevo y riguroso y que pone en acción una precisa ideología sociológica. A partir de "U-Tópicos" no puede asumirse el fenómeno visual en el Perú del modo tradicional. ¿En qué consiste este nuevo rigor y a qué apunta esta ideología en marcha? La revista está dirigida por Alfonso Castrillón, editada por Gustavo Buntin y diagramada por Jesús Ruiz Durand. Para hablarnos de este esfuerzo por sistematizar una nueva crítica y divulgarla, tenemos a Sebastián Gris, crítico de "La República", cuya práctica ejerce esos principios y esa ideología. Hugo Salazar, redactor de "U-Tópicos" en el área del teatro, interviene brevemente.

—¿A qué imperiosa necesidad obedece el nacimiento y continuidad de una revista como "U-Tópicos"?

Gris: "U-Tópicos" surge como respuesta y propuesta a un medio artístico atrapado en sus propias contradicciones. La actividad plástica se encuentra cada vez más sometida a los imperativos de un mercado conservador y reactivo, al tiempo que la teoría, la crítica, la historia, la investigación del arte experimentan una transformación substancial. Pero este nuevo pensamiento que empieza a manifestarse a partir de 1975-76, carecía de órganos especializados en los cuales pudiera expresarse sin cortapisas ni concesiones. Hubo excepciones, pero una revista como "Hueso Húmero", por ejemplo, se aboca sólo excepcionalmente al tema plástico. Por eso, hace dos años, Alfonso Castrillón (que es el director de la revista), Hugo Salazar, Wiley Ludeña y yo pensamos que era imprescindible ofrecer un espacio propio a las nuevas perspectivas desarrolladas fundamentalmente por la teoría social del arte.

—¿En qué consiste esa revolución en el pensamiento crítico del arte a que responde "U-Tópicos"?

Gris: Revolución tal vez sea un término exagerado. Pero creemos estar en lo



"U-Tópicos" (entornoalvisual) es la primera revista que asume el análisis de las artes plásticas desde una perspectiva crítica rigurosamente científica y sociológica. Gustavo Buntin su editor y principal animador.



cierto cuando afirmamos que algo profundamente renovador está sucediendo cuando se abandonan los antiguos criterios de análisis del fenómeno artístico, para proponer una mirada más intensamente social que abarque no sólo la forma y el contenido de la expresión plástica, sino el amplio contexto de producción, difusión, gestión, y consumo en que ésta se realiza y adquiere su significado.

Hugo Salazar. Esta renovación incluye no sólo el terreno exclusivamente pictórico, sino que se engarza con otras disciplinas visuales, como la arquitectura, el urbanismo, el teatro, que también son susceptibles de ser analizadas bajo esta nueva óptica.

—¿Quiere decir que todos en el equipo de redactores de "U-Tópicos" piensan igual?

Gris: No precisamente. Sin duda en un primer momento las coincidencias fueron aplastantes. Pero la evolución personal de cada uno de sus miembros ha incidido en opciones diversas, aunque no siempre encontradas, de trabajo y de

análisis. —¿Lo que supone esa contextualización que ustedes imponen al arte, se impone también a los críticos?

Gris: Exactamente. La propia elaboración teórica de nuestra realidad visual debe ser sometida al rigor crítico que su metodología exige. Y esta es una de las importantes tareas aún por realizar.

—Pese a que hay una teoría muy clara de partida, al final se subjetiviza y pierde lucidez científica, puesto que los críticos terminan por imponer sus puntos de vista de evolución personal.

Gris: El problema está en que la subjetividad misma no es un producto espontáneo ni mucho menos aleatorio, sino por el contrario, surge de circunstancias y opciones sociales muy determinadas. Reconocer esto no implica relativizar el juicio crítico, sino contextualizarlo en el momento y en la circunstancia en que éste es producido. Creo que más allá de las diferencias existentes en el seno de "U-Tópicos", persiste una acti-

tud compartida, una vocación científica y un fundamental rechazo a la situación artística actual que hace posible la expresión de una línea homogénea como la que este número ofrece.

Es más, quiero pensar que es en este número 4/5 de "U-Tópicos" que la revista define un perfil propio y un aporte específico al debate artístico actual. Y lo hace desde una línea radical, evidente sobre todo en el editorial, en la separata de análisis y en los guardafangos que publicamos en nuestra contracartula, espacio que antes le fuera reservado a artistas eruditos.

—¿Puede y debe un crítico empezar su tarea con un "rechazo" de partida?

Gris: El rechazo no va dirigido a la producción misma o a los propios productores, sino al sistema que asimila o reprime o encadena o mistifica o banaliza o bastardiza la labor creativa tanto de artistas como de críticos. La propuesta de una aproximación social al hecho artístico parte de la necesidad

sentida de un conocimiento cierto de esa porción de nuestra realidad, un conocimiento algo más libre que el admitido por el mercado y la crítica tal como la conocemos.

Hugo Salazar. En este sentido lo que unifica al equipo de "U-Tópicos" es su recusación a la crítica conceptualizada como un juego impresionista de bellas frases y de literatura. Las diferencias con esa crítica se dan en los instrumentos de análisis: los matices dentro de "U-Tópicos" se dan en los objetos de estudio.

—Este último número está dedicado a la indagación de una posible estética marxista. ¿Qué postulan al respecto?

Gris: En realidad el número está dedicado, en parte, a la crítica de aquel sistema idealista de valores que ha dado en llamarse "estética marxista" por las estentadas razones políticas e históricas en lo que algunos llaman el socialismo real. El conversatorio entre Mirko Laufer e Iring Fetscher que presentamos ofrece una clara perspectiva al respecto, que el

artículo de Paul Sweezy ubica en un contexto teórico aún más amplio. Pero lo importante en esa línea es destacar cómo la ruptura con estos criterios establecidos se manifiesta en el proyecto de transformación de nuestras propias sociedades y culturas latinoamericanas. Es exactamente eso lo que se propone en un editorial que lleva el deliberado título de "Desbordar los límites" y en un documento chileno que cuando nos sugiere poner el arte entre paréntesis nos está exigiendo una práctica crítica de la cultura que sea a la vez intervención militante en la vida.

—Hay artistas que no los comprenden. Si toda crítica está destinada en primer plano a motivar críticamente al trabajador del arte, tanto como al consumidor, ¿tienen ustedes conciencia de que hay un vacío conceptual entre ustedes y ellos? ¿Cómo se puede salvar ese vacío?

Salazar: Más que vacío conceptual se podría hablar de un puente aún no instituido entre los postulados de la teoría social del arte y el aspecto laboral y existencial de nuestros creadores visuales. Acá podríamos aludir a la fragmentaria formación conceptual de nuestros artistas y al bajo instrumental teórico de nuestras escuelas de formación plástica.

Gris: Sin embargo, quisiera añadir que el problema va también por el otro lado. Y es que si bien los artistas reciben una educación deliberadamente torpe en casi todo aquello que trasciende el nivel más inmediato de producción material de la obra artística, los críticos e investigadores hemos también sido apartados de ese aspecto de la realidad concreta, marginándonos hacia un análisis que podría perderse en la abstracción absoluta. Esta división del trabajo visual está diseñada, entre otras cosas, para impedir una acción conjunta que pase de la radicalidad de la crítica a la radicalización de los hechos.

—Este contexto social, me parece, no puede establecerse a rajatabla para todos los productores visuales. Por ejemplo, ¿cómo urdir una visión crítica de Szyzlo y de Humareda en un mismo crí-

rio de contextualización social del arte? Gris: La teoría social del arte ha sido a veces vulgarizada como un rígido esquema de análisis material que pareciera agotarse en la descripción del mercado y en la obtención de curvas de ventas, cotizaciones y tamaños. Pero en realidad, este tipo de aproximación es tan sólo el bagaje mínimo de una propuesta que en su proyección más ambiciosa abarca también la especificidad de lo plástico contextualizándolo en la realidad mayor que le proporciona sentido.

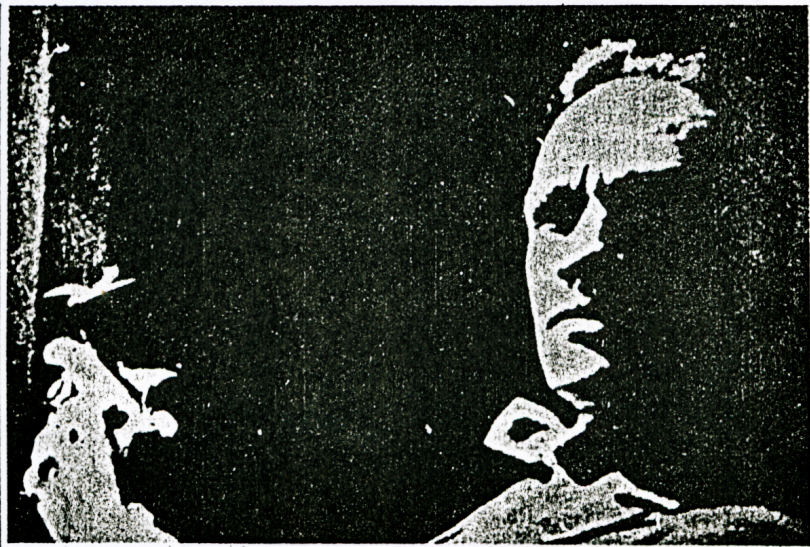
Y es desde esa perspectiva amplia que debe abordarse el problema que plantea. En Szyzlo y Humareda, como en cualquier otro pintor, los apremios sociales, económicos o ideológicos son interiorizados de un modo más o menos inconsciente pero que varía de acuerdo a la inserción particular del artista en el medio. Por supuesto en este proceso es necesario admitir una cierta cuota de subjetividad, pero esta subjetividad surge también de las relaciones que un determinado circuito hace posible.

Los mecanismos de la marginación (aparente o no) son tan variados y complejos como los de la consagración. Y no podremos explicar el tipo de imagen que cada uno de ellos genera deteniéndonos tan sólo en la mayor o menor excentricidad del artista. Por lo menos en el caso de Szyzlo contamos con importantes estudios como los de Alfonso Castrillón y Mirko Laufer que nos permiten comprender esto con claridad. El fenómeno que la pintura de Humareda expresa también debe ser entendido en esos términos, si es que realmente lo queremos entender. El problema está en que tanto para un caso como para el otro hay un evidente interés en impedir esta comprensión distinta.

—Lo visual es expresado por ustedes en función del lenguaje escrito. Vuestros textos, sin embargo, se

tornan "visuales" en este último número de "U-Tópicos" en el trabajo gráfico de Jesús Ruiz Durand, gran artista plástico de trayectoria muy precisa. ¿En qué medida estas formas de Ruiz Durand son también las formas de vuestras "ideas"?

Gris: La contribución de Ruiz Durand a la coherencia no sólo formal sino ideológica de este número es fundamental. Un diseño gráfico audaz potencia un contenido que intenta ser provocador en todos los sentidos del término. Los notables dibujos y viñetas que literalmente invaden y distorsionan el espacio físico de la revista traducen visualmente el interés de esta publicación por la realidad escandalosa de lo que suele considerarse extra-artístico. Las siluetas que aluden a los muertos y desaparecidos de nuestra cotidianidad actual perturban deliberadamente la lectura al anunciarse o insinuarse en los márgenes, en los lomos, en los espacios vacíos del papel, que son también los de nuestra propia historia presente y su censurada memoria colectiva. Lo notable es cómo la relación texto — imagen — diseño gráfico surge casi espontáneamente de nuestro trabajo con Ruiz Durand. Y pensamos que en este entendimiento inmediato hay una respuesta adicional, más optimista, a la pregunta que anteriormente nos planteaste sobre la relación entre el arte y la crítica. Tal como el propio Ruiz Durand lo describe en su artículo sobre los sistemas de comunicación alternativa, existe la posibilidad de un trabajo visual críticamente dirigido hacia la realidad. Por supuesto esta posibilidad pasa casi siempre por el abandono o la postergación de los circuitos elitistas administrados por el mercado convencional. Pues son las experiencias de inserción afectiva en la comunicación popular y de masas las que hacen posible una práctica cultural que reelabora, cuestiona y denuncia la propia categoría del arte y el orden lamentable que se reproduce en ella.



César Vallejo, nuestro mayor realista, César Moro fue nuestro mayor surrealista.

CESAR MORO

El proyecto de lo insólito

Por José Luis Sardón

En el siglo nuestro, el romanticismo del pasado tiene un nombre distinto: se llama surrealismo. Ambos movimientos, al portar en sus entrañas el mismo espíritu, representan la misma sensibilidad. La pasión por la pasión: de una manera o de otra, eso es lo que ambos reivindican. Las caras lánguidas, los pelos largos, la toxicomanía y el refinamiento: Chopin es Breton. Románticos, surrealistas: dos versiones del mismo aliento. Yo no sé, me veras, cuál es el sentido de la historia; me doy cuenta, sin embargo, que ella avanza dando vueltas, girando en torno a erGUIDOS polos que se mantienen. La centuria pasada se las pasó rotando entre el romanticismo y el clasicismo; ésta, entre el surrealismo y el realismo. Por si faltan pruebas, exhibo ahora ésta: las dos cumbres opuestas, en la poesía peruana, las ocupa el mismo nombre. Nuestro mayor realista: César Vallejo; nuestro mayor surrealista: César Moro.

César Moro es, efectivamente, nuestro mayor poeta romántico. La novedad del romanticismo de nuestro tiempo, sin embargo, en su intoxicación intelectual. El surrealismo es una rebelión racional contra la razón, una crítica de la crítica, una búsqueda de la inocencia. De allí que toda la obra de Moro apele siempre a un solo truco, a un mismo recurso: lo insólito. Sorprender, levantar al lector en vilo: todo su afán se resume en eso. Presa de la sorpresa, quien visita sus poemas no se aburre: se entusiasma. Las figuras audaces arrancan desde los inicios: "Varios leones al crepúsculo lamen la corte-



La poesía de André Breton influenció grandemente en César Moro.

za rugosa de la tortuga e-cuestre", se titula uno de sus poemas más logrados. La imaginación estalla en una eclosión de fuegos artificiales: todo es luz. Pianos apollillados, mundos ilustrados, el humo se disipa. La poesía es eficaz en la medida que devuelve al hombre su capacidad de asombro. Su vieja meta es alcanzar lo nuevo. Y es que, si se mira el mundo con ojos limpios de rutina, hasta las cosas más humildes algo muestran de maravilla: este lápiz con que escribo, por ejemplo, obedece mansamente mi neurosis y proyecta en mis papeles blancos mis turbios pensamientos. Lo insólito nos devuelve hacia dentro y danzamos felices en el ser. César Moro: el proyecto de lo insólito.

A pesar de lo que llevo

dicho, sus versos tienen los bemoles de toda poesía que se encasilla en una escuela: caer en excesos. El surrealismo busca la inocencia pero, al excederse, encuentra la ingenuidad. Con frecuencia reprochable, en la poesía de Moro el lector se ciega: mucha luz no alumbrada nada. Olvida: el poeta algo que es cierto: para lograr lo de veras nuevo hay que incluir lo viejo, para lograr lo realmente fresco hay que contar con lo seco. Lo seco del lenguaje tiene nombre: gramática. Gran escriba es quien sabe equilibrar en la delgada cuerda que separa la tradición de la invención, el que a un tiempo transgrede y respeta la gramática. César Moro prescinde demasiado de ella: más que un gran escriba es un gran surrealista. Ignoro, por eso, el des-

tino último de sus versos: ¿comprenderán sus audacias los del siglo que viene? Mucho me temo que no. Mientras llega, sin embargo, es obligatorio zambullirse y empaparse bien en ellos. Todavía los entendemos, todavía nos refrescan: son fuente de vida, son poesía auténtica.

Por demás, cabe recordar que en César Moro hubo otro asunto más extravagante, más romántico y más surrealista que sus versos. Alfredo Quiépez Asín. El hombre verdadero, agazapado tras el sudónimo, es digno ciertamente del escándalo. Sus opciones por el margen y la condición de paria las asumió en todos sus extremos: la pobreza, el silencio y la soledad. De no haber mediado la amistad y el fervor de André Coyné y Ricardo Silva Santisteban, su obra hoy sería apenas un montoncito de papeles dormidos en unas cuantas cajas o incinerados en algunos basureros (esto último es lo más probable). Al poeta (al poeta adulto, por lo menos) le interesó un camino el ser leído; viviendo entre Lima y México compuso sus poemas en francés. Criptido y subterráneo, el hombre huyó del nombre. ¿Es lícito o válido?, ¿debe un autor desentenderse respecto al destino de su obra?, ¿no tiene responsabilidad alguna frente a ella? Preguntas que difícilmente pueden ser respondidas: no me atrevo a tanto. Lo evidente es que una obra literaria finalmente, debe defenderse sola. Para que ella ingrese al ámbito sagrado de la cultura humana, el hombre que la hizo (aun a costa de su vida) ha de quedarse fuera. Alto destino de la poesía: trágico destino de los poetas.



La estirpe de nuestra cultura. Un guarda-fango de un cañón exhibe una iconografía peculiar.