

# PINTURAS DEL PERU PRECOLOMBINO

por Juan W. Acha

Con ocasión de abrirse al público la Muestra de Pinturas del Perú Precolombino en el local del Instituto de Arte Contemporáneo, llevada a cabo en el mes de junio, el crítico de arte Juan W. Acha ofreció en dicho Instituto la conferencia titulada "Valor Artístico de nuestra pintura precolombina", cuyo texto nos es grato reproducir a continuación:

EN UNO de sus escritos, el ensayista y crítico inglés Herbert Read, establece el año 1889 como la fecha memorable del descubrimiento estético hecho en el arte llamado primitivo por el hombre moderno; éste en aquel entonces está representado por artistas tales como Gauguin y Van Gogh, quienes entusiasman por las formas primitivas de los objetos que les fue doble admirar en la Exposición Universal llevada a cabo aquel año en París. De aquí en adelante vienen la égriga de Gauguin a Tahití, las predilecciones primitivistas, asaz conocidas, del expresionismo alemán y la influencia del arte negro, tanto en la vida de los "fauves" Vlaminck y Derain como en la obra de los cubistas; Charles Vauxcelles ante las obras de estos últimos, en 1909, estampa el mote de "Cubismus péruvien". Con el tiempo ha quedado solamente la primera palabra de la designación original, quizás debido a que lo de "péruvien" era un sinónimo de geometrización o de exotismo, que luego perdió fuerza estereotipadora por la diversidad de estilos determinada, posteriormente, en nuestras culturas prehispánicas.

Hoy, el arte primitivo encuéntrase ya completamente desagraciado de aquel injusto menosprecio estético que aún por desgracia, es dable advertir en mentes rezagadas o en sensibilidades adormecidas por los prejuicios excluyentes del naturalismo greco-romano. Y el arte moderno tiene el gran mérito de haberlo rescatado de la arqueología y etnología, donde era un simple documento, y de los "bric-a-brac" donde era curiosidad y exotismo, para restituirle definitivamente toda su dignidad estética y humana.

Sin embargo, todavía resulta oportuno repetir y subrayar las razones estéticas que el arte moderno ha dado con justicia a nuestro arte antiguo; es más, es imperativo arremeter contra las ingenuidades culturales de la mayoría y contra las distorsiones causadas por aquellos estudiosos que no han revisado y renovado su apreciación artística por medio de las ideas de los últimos 80 años, esto es, de Conrad Fiedler a Herbert Read.

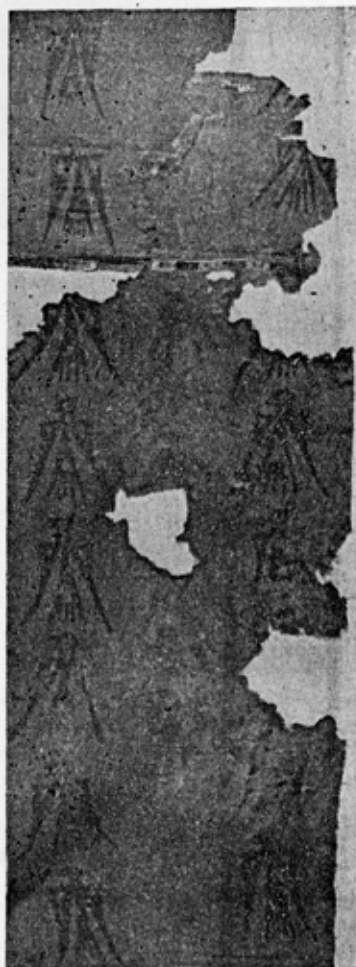
Pero para valorar el arte de los antiguos peruanos, también debemos tener cuidado con el amor que por lo nuestro podamos sentir, el cual no debe ser exaltado; al contrario, tenemos que reprimirlo y superarlo, ya que tras él acechan aquel localismo o nacionalismo sentimental que a toda costa busca asideros en adjetivos exagerados, casi siempre provenientes de los valores de una estética vulgar, ingenua y rezagada, verbigracia, habilidad manual, naturalismo, antigüedad, ideales de belleza, etc. Así es cómo el amor peruano, avergonzado por el carácter primitivo de las obras, anduvo buscando justificaciones estéticas y se extravió en medio de ese mundo puro y primigenio, por no haber sabido rebelarse contra la estética burguesa y académica; ni siquiera llegó a dudar de ella. Encarrilado en estrechos conformismos, que, dicho sea de paso, le sirvió para rechazar el arte moderno y propulsar el indigenismo, este amor se encontró con que el naturalismo sólo permitía hablar de ar-

te en el caso de los huaco-retratos y que el realismo era posible extenderlo a los dibujos mochicas y a las cabezas-clavas, quedando siempre estéticamente desamparados el simbolismo tiahuanaco y la estilización nasquense; ambas susceptibles únicamente —hasta hace poco— de exaltación etno-arqueológica y de una apreciación nacionalista aferrada a los atenuantes que un concepto errado de evolución, en cuanto a habilidad manual o técnica, y un relativismo cultural e histórico dan a todo lo que es antiguo, tornando la antigüedad en blasón vanidoso y en tradición huera.

Con una actitud de esta índole, era imposible desprender la apreciación estética del hecho mágico o religioso, ya que éste fue indudablemente el móvil único del antiguo peruano, móvil que nutría de datos a aquella arqueología aplicada que trataba de hacerse pasar por estética, y donde se afirmaba la imposibilidad de un impulso instintivo de carácter artístico, hoy señalado por la estética moderna en todas las artes primitivas o prehistóricas. Entre los arqueólogos y etnólogos aún maniatados por una idea anacrónica de arte, esta intención mágico-religiosa sigue siendo un obstáculo insalvable para poder denominar artísticos los objetos del mundo prehispánico que, según criterios actuales, se lo merecen casi por antonomasia. Agréguese a la intransigencia en lo referente a la intención mágico-religiosa, una falsa idea de evolución y se encontrarán los orígenes de la carga despectiva que nuestro arte antiguo tuvo que soportar estéticamente con su nombre: primitivo. Hoy, en cambio, para el arte moderno, primitivo es sinónimo de primigenio, de pureza, de elementalidad, de ordenación instintiva en *status nascendi* y de primordialidad.

Ese amor profundo y reverente, pero sin altanerías, que debemos tener por todo lo nuestro tal como es, sin acondicionarlo a prejuicios de otras culturas o sociedades, debe asimismo ser evitado, porque nos puede llevar con facilidad a la beatería, donde opera una falsa idea de lo telúrico y se quiere poner en práctica el deseo o anhelo de tradición para forzar, por medio de exclusivos móviles sentimentales, la continuidad peruana entre el arte anterior a Pizarro y el actual.

Porque si bien el ingrediente indígena es el principal elemento de nuestro mestizaje, el mundo prehispánico no puede ser otro fenómeno que lo que el arte etrusco es a Italia o el galo es a Francia, pongámonos por caso. Las formas artísticas precolombinas no pueden ser, pues, vigentes, menos aún continuadas por un mestizaje donde el elemento español también es importante, además de estar terciado con ingredien-



Las huellas de la palma de la mano con intención de juego rítmico N° 8.

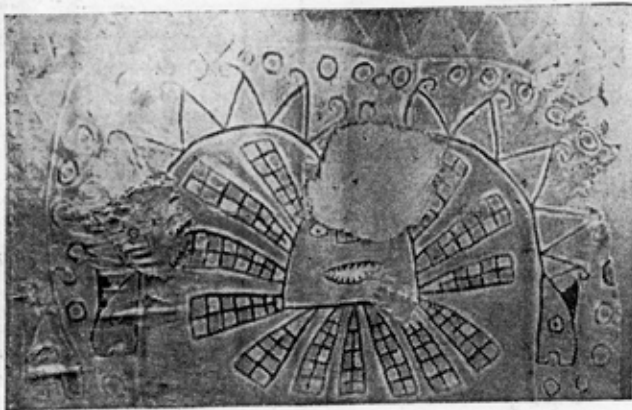


El personaje más importante es emplazado en el centro: jerarquía instintiva en el espacio.

tes africanos, asiáticos y, en algunos casos, anglosajones. De tal suerte que una imitación de las formas artísticas paleoperuanas no vendría a ser sino una adopción anacrónica, antinatural y antihistórica, amén de antiartística. Alguien ha dicho que tan luego se apela o se nombra a la tradición, ya ésta pierde su sentido y

aquel que quiera darse auténticamente, para llegar a esa pureza humana tan anhelada, en especial, por el legítimo artista de todos los tiempos y culturas.

El empeño puesto por algunos para encontrar, y hasta violentar, una conexión entre nuestro arte actual y el antiguo, como prueba de identidad peruana y de ori-



El primitivismo es una actitud de espíritu: conceptos claros y el mentalidad.

valor. Tradición, por tanto, es aquella fuerza del pasado que nos empuja a crear, a transformar y a renovar. Y el ímpetu creador y la pureza antropológica que ha demostrado tener el artista prehistórico en la sucesión de diferentes culturas o estilos, es el mejor ejemplo que puede seguir todo

genialidad, por supuesto, no sólo apela al ingrediente étnico, sino que recurre al factor telúrico, a esa fuerza del medio natural que hace que los hombres que habitan en su seno tengan elementos espirituales y formales comunes, a pesar de las diferencias del tiempo, de cultura y

Tamaño jerárquico: la escolopendra es aumentada con relación a la figura humana.



de raza. Este determinismo geofísico ha llevado a la busca, una veces racional y otras sentimental de las constantes telúricas sin pensar que en el caso de que tal fuerza telúrica exista, sus efectos no podrán determinarse en medio de la complejidad de la obra humana, esto por un lado; por otro, porque la actividad de esa fuerza tendría solamente repercusiones irracionales en el peruano y, entonces, bastaría un ensimismamiento profundo y sincero para que el artista peruano, de cualquier tiempo, deje esa huella común, esa constante telúrica, en forma espontánea, dactiloscópica, es decir, en forma involuntaria. Consideraciones como éstas, alejadas del tema central, son necesarias para señalar el peligro de toda nostalgia pasatista, pues esta es la que frena, muchas veces, la evolución; y no digamos las revoluciones o renovaciones culturales y artísticas.

Como vemos en lo que llevamos dicho, no nos resta otra actitud que ir hacia las obras con un criterio moderno, probo y objetivo, para poder descubrir su aspecto artístico. Pero inmediatamente nos asalta la primera interrogante. ¿Cómo buscar arte en obras que tuvieron una exclusiva intención mágico-religiosa?

No todo lo existente es consciente en el hombre, sería nuestra réplica, pues la facultad estética es innata y puede darse inconscientemente, instintivamente; de allí que entre utensilios hechos por diversos individuos puede haber — y lo hay casi siempre — distinto concepto de forma. Y aquí es donde es forzoso detenernos; aquí radica la esencia de la apreciación estética; y aquí se esconde el elemento que une al hombre moderno con el arte primitivo. Pero para llegar a esa esencia y a ese elemento, o elementos, es imprescindible desbrozar el camino, así conseguiremos un punto de vista desprejuiciado, desde donde poder, posteriormente, examinar y valorar estas pinturas aquí expuestas.

La magia en las culturas primitivas es el embrión cultural y sociológico que encierra todas las actividades del hombre: la religión, la ciencia, las artes plásticas, la música, la danza, la poesía, etc., que después, con la división del trabajo, con el politeísmo cultural y con el monoteísmo religioso, irán saliendo y buscando su autonomía. Por esto un especialista como el abate Henri Breuil — uno de los mejores estudiosos de pintura prehistórica — sostiene lo siguiente: "Si el arte por el arte no hubiese nacido, el arte mágico o religioso no hubiera jamás existido; naturalmente que si las ideas mágicas o religiosas no hubiesen permitido insertar, en su más grave preocupación diaria, el arte nacido por sí mismo, éste hubiera estado en peligro de permanecer embrionario".

Imposible resulta, por consiguiente, negar la existencia del impulso creador estético en las obras del hombre primitivo, por más que éste no haya tenido conciencia de ello.

El antiguo peruano, claro está, no quería hacer una obra de arte, como no lo



quiso tampoco el egipcio, el griego, el bizantino y el medieval; en todos ellos primaba la magia o lo religioso. Sus obras, que hoy llamamos artísticas, eran simplemente la actualización, la revelación, el hacer visible una realidad suprasensible, ya sea de un dios, de un ángel, de un santo, del infierno o del tótem. Esta realidad suprasensible, que opera y operará siempre en la obra de arte, a pesar de no haber sido oída o vista, es tan real como después lo será la tridimensionalidad y la perspectiva central en el Renacimiento, luego de haber sido aprendida o no aceptada durante casi 100 años, de Giotto a Masaccio — perspectiva y tridimensionalidad que dio un aspecto cientifista a la burda tendencia realista de la nueva sociedad burguesa que tomaba lo visible como el móvil de la pintura, estética contra la cual ya Rembrandt se rebela — y es tal real como lo es hoy la subjetividad, ese mundo inconsciente e irracional descubierto en el hombre y que ha dado origen a una nueva ciencia la siquiatria, y que el arte abstracto tiene como objeto o meta. Cada una de estas realidades ha constituido siempre para los artistas la intención extraestética inmediata, y decimos extraestética porque el arte tiene como propiedad sustancial — desde que es algo innato en el hombre — el mimetismo, esto es, escabullirse por entre esa intención para ordenar un lenguaje propio del individuo, no sólo para comunicar esa intención, sino para connotar algo inherente a toda nueva ordenación de los elementos del lenguaje.

En otras palabras, el tótem y sus signos, inclusive los colores-símbolos, obedecen a una intención mágico-religiosa, pero el orden, el emplazamiento, la distribución de estos elementos convencionales y la valoración o entonación de esos colores no son dictados más que por instinto artístico. De allí que el valor estético de la obra radique en aquel aspecto del lenguaje que va más allá de la simple comunicación racional y que connota, precisamente, el aspecto suprasensible de la realidad representada, y que en las obras maestras llega hasta la culminación al hacer de la belleza del lenguaje individual lo esencialmente artístico. O sea, la categoría artística vendría a ser el modo, la manera de comunicar los convencionales, y si decimos manera o modo, estamos diciendo forma, consecuentemente forma de decir las cosas. Y esto es lo que la estética moderna llama forma artística, y no su caparazón o apoyatura sensible que está constituida por las formas comunes y corrientes, por aquellas que son sensoriales y analizables y que pueden llevar al formalismo hedonista, al decorativismo.

En la vida diaria nos sucede con frecuencia algo parecido; a veces nos topamos con personas, cuyo impulso artístico imprime al idioma usual una calidad y una sintaxis particular que admiramos, porque la forma de expresión repercute en nosotros espiritualmente, revelándonos aspectos nuevos e insospechados, y que están en tal grado más allá de la comuni-

cación consuetudinaria que ésta pierde por completo importancia. En el arte profesional acontece lo mismo; la mejor comprobación la tenemos en todo arte antiguo, cuyas obras como las aquí expuestas — nos interesan por su calidad de expresión solamente, pues la intención mágico-religiosa, o sea lo que expresaban inmediatamente, no lo sabemos, y si lo presumimos, deduciéndolo del estudio de otras culturas o de datos arqueológicos, no lo podremos, en caso alguno, convivir o sentir. Las obras han perdido, consecuentemente, su eje semántico. Es el destino de la obra de arte: "la intención de la obra de arte no es la obra de arte", "el contenido se pierde con el tiempo y la forma artística queda" afirmaba Facillón

En aquellas obras, cuyo contenido o intención convivimos por ser contemporáneas, es lo mismo. Aquí, la estética actual no discute la existencia de tal intención, que muchas veces es indispensable en la estructuración material e iconográfica de la obra, ella niega, eso sí, su suficiencia artística. Y aquí tampoco nos interesa, pues, artísticamente, la intención, lo que se expresa, sino la forma cómo se expresa.

Y este "cómo expresarse" es tan inconsciente en el artista moderno como en el primitivo; ninguno sabe cómo saldrá su obra, la intuye pero no la ve. El hecho de que el artista contemporáneo, a diferencia del primitivo, tenga plena conciencia de estar haciendo arte, pertenece a un fenómeno sociológico nuevo, en cuya descripción no nos toca detenernos. Baste decir, o repetir, que el artista de las sociedades primitivas, como el de las feudales, y como el de la industrial contemporánea, lo hace a través de una realidad suprasensible. El artista de la sociedad burguesa — del Renacimiento hasta mediados del siglo pasado —, en cambio, ha sido el único que ha tomado una realidad visible; de aquí el realismo o naturalismo (el naturalismo aurignaciense de Altamira, por ejemplo, fue un animismo sensualista). Lo cual indica que en todos ellos — primitivos o naturalistas —, además de lo instintivo del logro artístico, se revela la existencia de cerebralización; tanto el primitivo como el realista, tanto el feudal como el industrial, demuestran una misma ordenación intelectual primordial en la simetría, armonía, periodicidad, ritmo, etc. de los elementos formales. Demuéstrase, así, que tanto la intención extra-artística de representar una realidad suprasensible, como el uso de los medios intelectuales para producir la obra han sido idénticos en todos los artistas. Ahora bien, si la sociedad burguesa actual o la sociedad industrial del futuro, suprimen toda función social o religiosa a la pintura, no es culpa del artista contemporáneo, o sea, no hay que reprochar a éste que su intención espiritualista, de despertar las fuerzas primigenias y puras de la subjetividad del hombre, sea tomada como intelectualización o simple arte sin función social.

Antes de seguir adelante, es preciso hacer un paréntesis para referirnos a la relación del artista contemporáneo con el arte primitivo. Y es que existe la creencia muy difundida de que el arte moderno se ha inspirado en el o lo ha imitado; las si-

milidades abundan en Picasso, Klee, Henry Moore, Miró, por ejemplo.

Con la publicación de las lecciones de Klee en 1956 (El Pensamiento Pictórico) y con los estudios de los escritos de Kandinsky y Mondrian, es posible hoy determinar que las similitudes se deben a coincidencia, y no a que estos grandes maestros de la pintura abstracta se hayan abrevado en las formas primitivas. Se debe a búsquedas racionales puras en el caso de Kandinsky y a un misticismo utópico en Mondrian, de allí las coincidencias visuales de Klee, artísticas las de Kandinsky y antropológicas las de Mondrian con las formas primitivas. Coincidencias demostrables como lo sería la existencia del ideal clásico en los huaco-retratos por pura coincidencia antropológica y no por influencia greco-romana. En este caso tratase del realismo conceptual que caracteriza a nuestras culturas, frenando al naturalismo sensorial de los mochas, para llevar la simetría inherente a los rasgos faciales a una culminación serena y sin sensualismo; al fin y al cabo la faz posee una rigurosa simetría en las horizontales de los ojos con su eje central, la vertical de la nariz; además de la horizontal inferior y centrada de la boca.

Sabido es que Klee con su racionalización de los elementos pictóricos, si no se adelanta, por lo menos llega a las mismas conclusiones que la psicología de la forma. Rebasando las ideas de simetría, descubre los ritmos de alternancia, la inversión y repetición elementales, para arribar luego a estructuras y balances complicados de efectos modernos, líricos y poéticos. Klee llega, de esta manera, a la elementalidad más pura, y sus obras adquieren semejanzas, naturalmente, con el arte primitivo y con el de los niños, sobre todo en sus dibujos donde la línea se presta de por sí a ritmos elementales y a la expresividad más intensa.

Kandinsky, por otro lado, si bien llega a la elementalidad en su libro "El Punto y la Línea con relación al plano", se decide en su pintura por estructuras más complicadas, donde es ya imposible ver similitudes con el arte primitivo.

Mondrian, en cambio, se acerca en espíritu al arte primitivo; y si no hace ninguna alusión importante en sus escritos, su preocupación por el absoluto, por el "Lo" subconsciente, lo acerca al primitivo más de lo que su obra nos puede indicar. Mondrian en su quimera creía que el hombre estaba muy próximo a la felicidad máxima, donde el arte devendría superfluo, por ello es que busca lo absoluto de lo visible, aquella estructuración u ordenación eterna y universal que debería estar más allá del individuo, "de lo mío y de lo tuyo", y que sería la simplificación máxima de equilibrio y armonía, de allí el ángulo recto y los colores primarios. Y no es que el arte primitivo tenga esta ordenación geométrica, sino que su estructuración simple y pura, ostenta, a pesar de las incipientes preocupaciones culturales, los elementos formales comunes a todas las razas y culturas. Y esta primordialidad que persigue con un ascetismo admirable Mondrian, sirve también de postulado al arte abstracto, no para detener-

se en la ordenación antropológica más simple que lo uniría a todos los hombres, sino para construir sobre esa elementalidad y avivar la subjetividad, la carga primigenia del hombre contemporáneo.

Es así cómo el arte abstracto aprecia el arte primitivo y su fuerza embrionaria y simple. Y si Pollock toma la pintura como acción no fue porque pensó en el rito aurignaciense, ni porque copió a los navajos; y si imprime las huellas de la palma de su mano en su obra "Number 1" de 1948 no fue porque vio la tela violeta N° 8 — arriba expuesta — donde el antiguo peruano estampó la misma huella con intención de juego rítmico. Los actos puramente antropológicos habrán de coincidir sobre el tiempo y las culturas.

Las telas Nos. 26 y 33 podrían estar firmadas por Klee, como una cabeza de piedra que hay en el Museo de la Magdalena podría ser egipcia o del protoclasicismo griego; y las cabezas clavos de Chavín, esculturas de Miró. Resulta pues un error creer que hombres de gran poder creativo como Klee, Pollock y Miró hayan llegado a estas coincidencias por simple contagio, entusiasmo arqueológico o imitación. La imitación por parte de la mayoría en la pintura o escultura modernas no interesa, por lo demás.

Hasta aquí hemos tratado de fundamentar y legitimar todas las razones que asisten al hombre moderno para llamar artísticas a estas telas, y también presentar y aclarar las coincidencias que hay con el arte de vanguardia de nuestro tiempo. Tócanos ahora continuar con la pregunta siguiente: ¿se puede llamar con propiedad pintura a este grupo de telas pintadas?, ¿podemos hablar de pintura precolombina?

Entre las obras aquí expuestas cabe distinguir tres clases de telas: las estampadas, como la No. 6 y los fragmentos de pinturas como las Nos. 23 y 34 para ejemplo y las propiamente pinturas por estar intacta su delimitación original. Estas últimas son el objeto de todas nuestras reflexiones, pues su delimitación por los cuatro costados encierra una superficie individual donde distribuir las líneas y colores, razón por la cual son, sin duda alguna, pinturas en el sentido estricto y moderno.

Componer o estructurar esa superficie delimitada sería el problema pictórico instintivo, el problema mágico-religioso queda reducido a representar fetiches, signos y símbolos por medio de líneas y colores. El problema pictórico se resuelve con ritmos, simetría y armonías propias del instinto ordenador del hombre, el mágico-religioso con habilidad manual y conocimiento de los signos y fetiches.

Naturalmente que entre estas telas delimitadas, es preciso distinguir las pinturas, de aquellas que son decorativas u ornamentales, porque la repetición del motivo hace a estas telas, individuales, divisibles: cualquier fragmento es igual al todo.

Por esta determinación de decorativismo no se podrá aplicar a la tela N° 24 de las escolopendras en yuxtaposición vertical, porque el color, su ritmo, no obstante la repetición dividida, hace de la tela una obra de arte, y, por tanto, es individual.

Las telas estampadas, por otro lado, y como ya lo dijimos, no se podrían denominar pintura, y no por el estampado que es permisible en el arte moderno, sino por el aspecto decorativo.

Si por varias razones podemos hablar con toda propiedad de pinturas, basta, entonces la existencia de 4 ó 5 pinturas para tener derecho a referirnos a una Pintura precolombina.

Ahora bien, ya con la aclaración de que aquí tenemos que ver con pintura, ¿cuáles son las características de esta pintura?

Pero para llegar a la forma artística, de que hablamos hace poco, es indispensable principiar por las formas sensibles, a pesar de que la forma llamada artística no es la adición de ellas, sino la relación funcional de ellas. Y es que el examen estético ha de principiarse por las formas visibles, que es lo que está en la obra de arte, en el objeto, para luego de aquí ir hacia la forma artística, que para la estética moderna es la relación — adviértase bien — del sujeto con el objeto; son los imponderables que, superando todo objetivismo y subjetivismo, no están en el objeto ni en el sujeto, sino en la relación de ambos.

Al ir hacia las formas sensibles —visibles en el caso de la pintura— encontraremos relaciones, las cuales, en el caso de la pintura paleo-peruana, nos muestran la elementalidad más pura y antropológica. Podemos ver simetría, centralización jerárquica, ritmos lineales, y armonías de un cromatismo refinado que nunca llegan a poner en peligro el predominio de la línea activa, su movimiento, dirección y medida, y evitan, salvo la tela estampada N° 6, conformar planos activos. En ninguna se llega al volumen precoz de Bonampak, por ejemplo.

Lo primero que nos llama la atención en el conjunto de telas, es su estilo primitivo; se diferencian por completo de todos los estilos hasta ahora conocidos del Perú precolombino. Y no es que sean una decadencia, un amaneramiento o una imitación torpe de Chavín, Nasca, Paracas, Moche, Tiahuanaco, etc. —varios de cuyos elementos subsisten en estas telas—, sino un neoprimitivismo lineal con elementos tradicionales: iconográficos, simbólicos y cromáticos refinados. ¿Cómo es posible, entonces, que haya tenido lugar este primitivismo después de la sucesión de altas culturas con arte propio y desarrollado?, ¿cómo se explica esto en Chancay, lugar de donde viene la mayoría de estas telas, y en un período posterior al estilo Tiahuanaco y casi contemporáneo a los incas?

A pesar de carecer de los datos arqueológicos necesarios para dar una explicación, o al menos esbozarla, debemos tratar de encontrar alguna por medio de la Historia del Arte, ya que aquí estamos ante un problema histórico-artístico muy cercano a la estética sociológica y muy emparentado con el primitivismo del arte moderno.

Por ningún motivo podemos aceptar la suposición de una insularidad cultural en Chancay donde haya sido posible un primi-

tivismo rezagado de carácter provincial, en medio de las influencias de Moche por el Norte, Tiahuanaco después y Pachucamac por el Sur. Tampoco nos atrae la explicación que intenta trazar Luis Miró Quesada en su prólogo al álbum de reproducciones de esta exposición, al escribir lo siguiente: "Es presumible que las telas pintadas se deriven de los mantos tejidos y es posible que en su origen constituyeron una versión modesta, un sustituto económico de los elaborados y ricos mantos bordados", pues parece —y aquí hablamos de una comunicación personal— que estas telas pintadas vienen incluidas en los fardos funerarios casi siempre en modalidades de "paquete", además de las telas bordadas de la envoltura del fardo. Dicho sea de paso, el hecho de que telas de interés —bordadas o pintadas— encuéntrase solamente en las tumbas de los personajes de importancia, descarta la posibilidad de un arte popular o de un arte público o multitudinario destinado al pueblo. Por otro lado, el factor económico determinaría tanto sólo los materiales y los procedimientos, más no el estilo; salvo que lo económico haya sido una consecuencia o un factor coadyuvante de una transformación social de importancia, que es la que determina los cambios de estilo. Y en este caso, estaremos ante un hecho, ante un problema conocido en la Historia del Arte: el primitivismo que a menudo aparece tras una decadencia, tras una transformación social y que precede a un nuevo estilo artístico.

Dos son los puntos de vista con los cuales se puede juzgar un movimiento primitivista; el uno, el más conocido, lo toma como una decadencia de la sociedad y del hombre — adviértase que no es decadencia artística, como Chimú, el arte helenístico o los manieristas italianos del siglo XVI, donde hay regodeo en las formas heredadas—; el otro va más allá, al interpretar el retroceso a lo infantil y prehistórico; por ejemplo Deonna, historiador del arte griego, escribe: "La mentalidad primitiva constituye el fondo permanente de todas las artes, no importando a cuál raza ellas pertenezcan", aquí, como podrán notar, la idea de decadencia es superada, aunque queda implícita. Se regresa al arte primitivo porque se pierde contacto con el pasado inmediato, debido a violentas transformaciones sociales, y porque se requiere principiar a construir partiendo de lo elemental; así, los primeros cristianos —revolucionarios y clandestinos— hacían dibujos primitivos en el mismo ámbito donde antes hubo arte romano o helenístico y lo mismo hoy; el artista contemporáneo regresa a lo primitivo empujado por una sociedad burguesa que es ecléctica y copia todos los estilos, y porque quiere forjarse un estilo y conformar la sociedad industrial del futuro.

En Chancay, si los síntomas no nos engañan, parece que aconteció algo similar: una sociedad ecléctica; sus tumbas constituyen el muestrario más completo de los estilos antiguos y vecinos que siente el impulso de las fuerzas creativas, no obstan-





Podría estar firmada por Klee. Nº 26

te la admiración que sentía por todos los estilos paleo-peruanos, y prefiere volver al origen, a la elementalidad, a lo primitivo. La venida de los Incas retarda los frutos de estas fuerzas y los españoles los truncan para siempre.

Esta actitud de los Chancay es más valiente y más llena de posibilidades fructíferas que la que, por ejemplo, y para referirnos siempre al Perú antiguo, tuvieron los habitantes o descendientes de la cultura mochica después de la invasión tiahuanaco y después de haber hecho arte tiahuanacoide, al querer revivir su pasado mochica y sólo atinaron a dar un arte inferior: el chimú. Y esto a pesar del adelanto social y técnico de las sociedades bajo el Gran Chimú.

Pero el primitivismo es una actitud de espíritu, de allí que en estas telas sorprenda su estilo primitivo y no los símbolos, la iconografía y el refinamiento en el color, elementos todos tradicionales. Y si hay espíritu renovador, hay conceptos claros, es-



Color refinado y simbolismo tradicionales con línea primitiva. Nº 34.

quemados y elementalidad, razón por la cual cualquier sensibilidad desprejuiciada puede ver en estas telas los elementos formales en su primordialidad.

El artista del Perú antiguo, como cualquier otro, toma la tela como problema. Y no pinta a la deriva, sino que coge al personaje importante y lo emplaza en el centro, es la jerarquía instintiva en el espacio, y le da el tamaño también jerárquico —recuérdese a Giotto—, es decir, lo aumenta como en el caso de la escolopendra con relación a la figura humana (Tela Nº 23), y como en el caso de la proporción humana con su canon primitivo —tres a uno— y la cabeza, que es lo más importante, es aumentada hasta llegar al tercio del total, tercio que se repite en el tronco y en los miembros.

Una vez centrado el personaje principal, se le flanquea con los otros elementos en una simetría rigurosa. Los signos, los aditamentos del protagonista son, entonces, distribuidos hasta que la tela esté cubierta y evite lo que se llama la agorafobia —el instintivo miedo al vacío—. Pero la distribución ha de ser rítmica, y como se trata de dos elementos, por lo general, viene

la alternancia. Nótese cómo el negro y el marrón en la tela No. 5 se combinan o alternan para evitar, en lo posible, la contigüedad de dos elementos del mismo color.

Hecho el trazo lineal de todos los elementos, se les colorea; esto, como ya lo dijimos, los hacen con refinamiento. Se desconoce el simbolismo de los colores en el arte paleo-peruano; si tuvieron significado espacial, de los puntos cardinales, como en México, u otro. Lo que sí podemos ver es la coincidencia cromática —negro, negro azulado, ocre, marrón, gris, rosa y amarillo— todos de una sutileza refinada y alejados por completo del sentido primitivo del color, sobre todo en las telas Nos. 24 y 34.

El color juega un papel armónico sin sensualidad y sin efectos planos —a excepción de la tela estampada Nº 6—, por eso la belleza de aquella tela del Escalonado, la Nº 29. La armónica cromática, empero, es frenada muchas veces para dejar libre toda la fuerza del ritmo puramente lineal, como en la Nº 26.

(Concluye en la antepenúltima página)

Las escolopendras en yuxtaposición vertical y ritmos cromáticos. Nº 24.



El negro y el marrón se alternan para evitar la contigüedad cromática.

