

Conscripción peruana de la pintura

J. Nahuaca

Suplemento Dominical de El Comercio.
Lima, 4 de mayo de 1958, p. 9.

La pintura en el Perú está sufriendo la presión de ciertas fuerzas que pugnan por señalarle un destino especial. Todas ellas tienen su origen en preocupaciones nacionalistas; actúan desde afuera y son portadoras de síntomas muy significativos. El uno revela la debilidad interior de la pintura, donde sus fuerzas endógenas, de reciente adquisición, no son aún lo suficientemente fuertes para contrarrestar y vencer presiones extrañas. Nuestra tradición artística, mucho tiempo interrumpida, y el súbito incremento y desarrollo de los últimos años, hacen de la pintura el arte más susceptible de influencias. El otro síntoma evidencia la fortaleza de una sociedad en búsqueda desesperada de la afirmación de su nacionalidad. Su pujanza, donde se mezclan las ideas político-sociales en busca de predominio, inunda a las manifestaciones artísticas, sobre todo a la pintura.

Existen razones sociológicas, étnicas é históricas para explicar el cauce que estas fuerzas quieren dar a la pintura. Muchas de ellas se han convertido en justificaciones beligerantes, pretendiendo, así, reemplazar a las auténticas razones estéticas. Todas ellas insisten en la peruanidad como el único camino transitable para nuestra pintura. Difícil es resistir a la extorsión sentimental implicada en este mandamiento, si no se tiene ecuanimidad para identificar la idoneidad de cada uno de los elementos que se suele verter en el concepto de peruanidad.

Las fuerzas nacionalizadoras que actúan sobre la pintura son de índole político-social, iconográfico y espiritual. Todas ellas son verdaderas conscripciones. La primera demanda servidumbre a la pintura. Las imágenes deben propagar y acusar el incumplimiento de la justicia social. No se trata de propagar una justificación teórica, si no de reclamar un cumplimiento se quiere hacer de cada pintura una confesión, un acto de fe, el cual, con criterio católico, redima al individuo de todo cargo de con-

ciencia o complicidad. Impotente de acción, el hombre actual busca un refugio en la ilusión. Resulta así que la inoperancia político-social del arte se agrava con la esterilización de las energías esenciales de la pintura, y con la paralización de la acción político-social misma.

Si en tiempos pasados, la pintura en Europa fue literatura para iletrados, hoy día el cinematógrafo ha tomado su lugar. En aquellos tiempos la pintura estuvo subordinada a ideas religiosas, y así surgieron obras de un inmenso valor artístico, fueron fruto de aquellos grandes espíritus que supieron hacer de esas ideas simples constantes o vehículos de pictoricidad. Del resto de los pintores salió la infinidad de obras colmadas de religiosidad y sin valor artístico que llenan las reservas de los museos. Pasaba lo que hoy día pasa con las innumerables obras del cinema; las obras maestras son excepcionales. La pintura actual se ha alejado de las masas, sobre todo de las clases afectadas por el incumplimiento de la modernidad político-social. En nuestro medio, ofrecerles un consuelo o solidaridad

en imágenes, sería ahondar aún más el descreimiento producido por la inoficiosa palabra del político o del literato.

La conscripción iconográfica es la más antigua de las influencias. Si ha perdido el ímpetu de sus primeros años, es porque su misma naturaleza lo exigía. No propugna una pintura funcional, sino una invocación a todo lo nacional: dignificación iconográfica de nuestra realidad, de las apariencias étnicas, topográficas y climáticas. Demanda amor a lo nuestro. El Romanticismo que irrumpe con la República, trae esta conscripción que se inicia con un llamado a la anécdota histórica y costumbrista. Temas nacionales con iconografía europea y factura académica (Merino, Montero, Castillo) Todo, simple modernidad importada de la

Francia y de la España oficiales. Sabogal que principia llevando la anécdota folklórica al lienzo, con renunciamiento al academicismo (sic), introduce en la iconografía nacional después de su viaje a México. La beligerancia inicial de la pintura mexicana se transforma, en manos de Sabogal, en un problema técnico-expresivo. La expresión de nuestra realidad, no llega, sin embargo, a ahondar la espiritualidad de las imágenes. Sólo llega a lo afectivo que portan las figuras peruanas hechas símbolos. Su gran amor a lo peruano inhibe a avanzar hacia un problema estético. La incipiente resolución del Indigenismo termina siendo una metáfora La amorosa nacionalización de la iconografía no bastó para dar los frutos deseados.

Existen dos modalidades de la conscripción espiritual. La una promueve los valores humanos nacionales que llevan en sí universalidad. La otra busca el eslabón que una nuestra pintura con la tradición prehispánica y colonial, que la reconecten con el repertorio de formas del pasado peruano. Busca un arte de evocación.

La primera modalidad trae un humanismo telúrico, busca un "Vallejismo" (sic) pictórico. Nuestras apariencias deben convertirse en meros portadores de nuestra subjetividad donde no caben fingimientos al lado del mestizaje reperuanizador. La pintura debe intelegir la sustancia de nuestra cultura. La presentación heráldica de nuestro medio geográfico y étnico debe inferir un esbozo de nuestra interioridad, debe alimentarse de aquella línea espiritual que une a Garcilaso con Vallejo. Precursores de esta conscripción son las obras de Laso, a pesar de su iconografía de balbuceante peruanidad, y no obstante su factura y composición clásicas, un poco extrañas a la línea barroca que predomina en nuestro arte. Hoy día podemos señalar como un ejemplo las obras de Ugarte Eléspuru. Esta conscripción

humanista ha inundado nuestra pintura, haciéndola perder su anclaje estético.

La segunda modalidad espiritual busca hacer del arte prehispánico nuestro muestrario ideal y obligado. Principia con la imitación de las formas, para luego introducirse en el espíritu de las mismas. Va tras las características fundamentales del arte autóctono para actualizarlas. Si la conscripción de valores humanos es la sublimación de la iconografía, ésta -la formal- es la sublimación de nuestro pasado, es la historicidad de nuestras formas.

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. Si en su origen la ornamentación preincaica fue mágico-religiosa, la evolución de esas culturas hizo que estos significados primitivos se fueran cubriendo de otras categorías hasta llegar a tener como principal razón de ser lo estético. De otro modo no se explicaría la calidad y organización de los ornamentos, como, también, la estilización de las formas. Todo es ornamental, inutilidad práctica e intelectual.

La cerámica, la textilería y la lítica nos ofrecen formas de carácter propio. Lejos del realismo y del impresionismo precoz del arte de México precortesiano, el nuestro es naturalista, o sea idealizado, en Moche y, sobre todo, estilizado en la línea de Chavín, en el juego de planos de Nazca y en el contrapunto cromático de Paracas. Detrás de todas las líneas, los planos y colores corre un espíritu que crea e inventa formas. Es una estética idealizante y estilizante que predomina, a pesar de la existencia de obras de carácter realista la línea estética principal está dada. La estilización y proliferación de

formas hacen un arte dinámico barroco. Los huacos-retrato no son la negación de esta línea; en ellos palpita una idealización que en cierto sentido, también es estilización; ellos corresponden al más puro concepto clásico. Los huacos-retrato de Moche, junto con sus dibujos aireados, las figuras con frontalidad que intentan un móvil visual, constituyen la línea secundaria y clasicista de nuestro arte. Línea que más tarde continuará con Pancho Fierro y se interrumpirá en Laso.

En resumen, las obras prehispánicas, ya sean de homenaje, de exvoto o de utilidad práctica, siempre exhibirán un espíritu artístico, refinado y viril, que tiende a la acción, revelando así el sentimiento estético autóctono.

En la Colonia, la decoración y la ornamentación constituyen también nuestra única fuente de formas. El barroco español encuentra su eco natural en la estética indígena; juntos confluirán para ir a verteerse en el arte colonial. Curioso arte que se estereotipa y se anquilosa, es extraño y ajeno al transcurrir de dos siglos. Sólo se distinguen variaciones formales leves entre el siglo XVII y el XVIII.

No atestigua el decremento religioso ni el incremento áulico habidos de un siglo a otro. Se le impone una iconografía religiosa con la inflexibilidad de la Inquisición en vigilia permanente. Todas las fuerzas creadoras se refugian en la ornamentación, llegando hasta dar un sello propio a un arte mayor como la Arquitectura. La pintura, con sus elementos ornamentales y su tímida estilización de origen popular, adquiere su carácter peculiar en la verdadera escuela cuzqueña, aquella escuela ajena y despreocupada del academicismo (sic) ecléctico de Tito Quispe y de los pintores limeños.

Entre las fuerzas artísticas de nuestro pasado se ve una continuidad patente aún hoy día en nuestro arte popular con sus tendencias estilizadoras ¿Dón-

de se encuentra esta continuidad en el primer siglo de la República? Pancho Fierro no es un eslabón, es una influencia nueva, lejana como las máscaras de Yoruba y Benin. Es sangre mandinga que revive la estética clásica de Moche.

Los cien primeros años de República hacen perder todo contacto con el pasado. El apresuramiento por europeizar nos hizo engullir importaciones materiales con que aparentar nuestra occidentalización. Al fin y al cabo, la España de la cual nos habíamos recién independizado, era el país Europeo menos occidental. Así perdimos en tradición. Hoy día se está empeñado en hallar el entronque con las formas artísticas de nuestro pasado y en buscar el espíritu pan-peruano de ellas. Esto no es sólo un problema espiritual es ya un programa estético, lo alimenta un determinismo geofísico. Es el medio de Taine sobreponiéndose a su raza y a su momento. Las fuerzas telúricas, ¿no deben, acaso, hacer coincidir nuestra estética con la de nuestros antecesores? Nuestra actual respuesta estética, ¿no debe ser análoga a la respuesta milenaria del arte precolonial? No se trata de esperar un isomorfismo sino de encontrar una continuidad espiritual. La pintura de Dávila, Grau, Szyszlo y Villegas, por ejemplo, ¿valen por el entronque que manifiestan, cual más, cual menos, o por su vigencia pictórica? Llevan las dos cosas.

Compelida por las fuerzas hasta aquí descritas, nuestra pintura llega a su estado actual, aún vacilando seguir siendo función de las conscripciones peruanas o buscar su insobornable autonomía. Entre una pintura panfletaria y otra de invocación iconográfica hay una ganancia y una purificación en amor. Entre ésta y una pintura patética hay una ganancia en humanismo. Y por último, para llegar a la evocación de formas y a su espíritu, debe haber un afán de pictoricidad. Lo admirable es que, por

medio de esta última conscripción, se ha acelerado el fortalecimiento de las fuerzas endógenas de la pintura, cosa que, quién sabe, se hubiese retardado mucho si se limita a importar esas fuerzas. Encuentra la pictoricidad a través de la sublimación de las fuerzas nacionalizadoras.

Una reseña somera, como la presente, de fuerzas sociológicas, sirve sólo para determinar las causas de la existencia o de la ausencia de una pintura dada. No sirve para emprender el balance de las fuerzas interiores de nuestra pintura. En ningún momento se puede negar la existencia de estas fuerzas, por muy débiles e incipientes que ellas sean. De otro lado, se puede registrar casos individuales, en nuestra pintura, que disponen de un vigoroso estado de fuerzas esenciales y específicas, insensibles a las fuerzas nacionalizadoras. Pero el número de estos casos es aún muy limitado como para cambiar el panorama general de debilidad. Para escudriñar la interioridad estratificada necesitaríamos una descripción y valoración detallada de las obras mismas. Recién entonces podríamos precisar los elementos promovidos o escamoteados por la acción de las fuerzas aquí descritas. Empero, la tarea es casi imposible debido a que la mayoría las pinturas no está al alcance del público para su estudio, comparación y testificación, salvo que se haga en términos generales.