

La peruanización de la pintura

La peruanización de la pintura

J. Nahuaca

Suplemento Dominical de El Comercio.
Lima, 31 de agosto de 1958, p. 8.

Desde hace más de treinta años, se viene creyendo que, para procurar verdaderas obras artísticas, es indispensable la peruanización de la pintura. En otras palabras, la peruanización de la iconografía debe constituir el único fin artístico o por lo menos una finalidad estética importantísima.

Las personas acostumbradas a mirar lo sustancial del arte, saben que esta ilusión está huérfana de justificaciones estéticas, y que cualquier tratamiento de este tema terminará, indefectiblemente, en una vana repetición de los elementos estéticos vigentes desde Altamira hasta nuestros días. Sin embargo, la peruanización de la iconografía es movida, desde su iniciación, por fuerzas indeclinables que, entrañadas en nuestro modo de ser, nos proporcionan recias razones sentimentales.

El natural y lógico despojamiento de fisonomías foráneas, impuestas por un fingimiento europeizante, se convierte en un inflexible imperio de la figuración de nuestra realidad física, es un fin que va a obstaculizar el desarrollo de las fuerzas intrínsecas de cada una de las artes. Teniendo justificaciones sociales, éticas y lógicas, todas ellas legítimas, se busca el predominio sobre todos los aspectos de nuestra vida espiritual, para, así, contrarrestar las rezagadas simpatías extranjerizantes de nuestro medio.

Desde un punto de vista estético-sociológico, el tema no carece de interés. Es hacer el balance y la limitación de los méritos y de los abusos de la peruanización. Nuestras apariencias étnicas, geofísicas, históricas y folklóricas conforman nuestra fisonomía, o sea, nuestra iconografía. Es innegable la importancia, que las apariencias han tenido, y tienen aún, en toda nuestra historia nacional. Es un atavismo que nos lleva a creer que cumplimos con nuestro destino histórico si adoptamos exterioridades. En realidad, es una proclivi-

dad, que nos lleva a aligerar o a huir del rigor de lo esencial, de lo intrínseco y de lo auténtico. Es una superficialidad y una frivolidad disfrazadas de sentimentalismo.

A diferencia de otros países, donde el ejercicio del congénito derecho para crear una iconografía propia no ha estado oprimido por períodos coloniales ni ha sido obstaculizado por una aristocracia de origen extranjero, el nuestro ha tenido que emplear energías y tiempo para recuperar tal derecho. Tenía que ser así por la paulatina elaboración de la unidad del mestizaje. El normal fluir de una práctica natural de otros pueblos, lo hemos transformado en una ostentación.

En un país en su mayoría mestizo y a la vez con diversidad étnica, tenía que sobrevenir la lucha de iconografías. Cada uno de los grupos busca practicar la suya para imponerla a los otros grupos. Si desde la Colonia sufrimos el mandato de una iconografía identificada con la clase dominante, era natural, que la maduración social y política trajera la ruptura de este mandato. Las aristocracias, por razones socio-económicas, siempre se han constituido en élite estética y han prescrito cánones.

¿Basta nacionalizar la iconografía para tener una pintura auténtica? Es algo necesario, si se quiere, indispensable, pero en ningún caso suficiente. Es una constante, sobre la cual deben desarrollarse las fuerzas específicas de la pintura. Pero nosotros la hemos beatificado esperando de ella milagros. Cuando se perciben los factores estéticos en arte, no se puede esperar sino milagros, que nunca llegarán.

Si colocamos la pintura de un peruano entre la de un francés y la de un chileno, ¿qué requisitos deben llenar todas estas y cada una de ellas? Es obvio que a las tres se les debe someter a las mismas exigencias estéticas. A pesar de eso, ¿debe

relativizarse la valoración de cada una? Es decir, ¿hay algo que deba diferenciar a cada una y sin embargo coincidir en la esencia? Sería una candidez pretender que la obra del francés o la del chileno no pueda tener méritos por el simple hecho de no ser peruana. Se dirá entonces, que cada una de las pinturas debe llenar sus propios requisitos: la del francés debe ser francesa, etc., etc. En este caso los tres estarán usando la propia iconografía o sea una constante que en nada servirá para ayudar a los verdaderos valores artísticos. Sobre esta constante deben sobresalir los elementos estéticos que son universales y autárquicos. Regularmente sucede que estos elementos están sometidos, subordinados a una temática y a una iconografía nacional. Son imposiciones que actúan desde el exterior, desde un plano nacionalista. En estos casos, las obras ostentan una imposición sentimental, o sea que el francés pone el énfasis en su ideal de belleza étnica, geográfica o cultural; el peruano lo pone en la reciedumbre y en la inhospitalidad de su naturaleza o en la singularidad racial y consuetudinaria. Cada uno está abusando de un derecho natural. Cuando se ha superado estas presiones sentimentales, entonces la iconografía se torna en unpreciado y eficaz catalizador estético, y los elementos de PICTORICIDAD predominan y se imponen al espectador. La iconografía debe ser la urdimbre donde se tejen las constantes, las búsquedas y las creaciones pictóricas.

Es posible que en ninguna de las tres pinturas, arriba mencionadas, se haga uso de la iconografía autóctona, pero que en cambio posea los suficientes méritos artísticos. Aquí se ha hecho una simple omisión sentimental personalísima, ya sea porque el individuo no siente la iconografía - en este caso un defecto extra pictórico - o porque el pintor tiene tal compenetración espiritual con su

medio que puede, libremente, prescindir de manifestarlo sin sentir deserción ni traición.

Cuando el pintor adopta iconografías foráneas por simple simpatía racial o cultural, y hace uso ostentoso de ellas, está cometiendo el mismo abuso artístico que en el caso de que use la propia con alarde. Está fingiendo con menoscabo del necesario despojamiento sentimental e intelectual que el artista debe emprender ante su obra.

La natural afluencia de nuestra iconografía debe encauzarse en nuestra geografía, en nuestras costumbres y tradición –hoy día especialmente mestiza– y en la etnografía de cada grupo, y por una mayoría mestiza y una pluralidad de grupos raciales con vínculos en el extranjero o en un pasado lejano. Sería, pues, arriesgado, entre nosotros, unificar el aspecto étnico de nuestra iconografía. Alejados de todo prejuicio racial, creemos que cada grupo tiene una natural efectividad por lo suyo propio y no puede aceptar sentimentalmente –quizá intelectualmente sea posible– ninguna imposición venida de otro grupo, aún siendo el de la mayoría mestiza.

A los peruanos hijos de extranjeros, o a estos mismos –transidos de peruanidad después de decenios de convivencia– no se les puede impedir la natural afluencia de la iconografía de sus abuelos. Muchas veces ellos adoptan ostentadamente la iconografía indígena y estamos, entonces, ante un criollismo superficial.

Estando el peruano acostumbrado a las exterioridades y apariencias, es natural que demos tanta importancia a la iconografía. Nos falta madurez para que nuestro ámbito se encarne en nosotros y sea algo así como hablar el Castellano, es decir, la superación del hecho mismo y no su erección, en un valor absoluto. Inclusive, hemos creído dignificar al indio y a nuestro contorno cuando se les

introducía en la pintura. Si los hemos llevados a la pintura, ha sido como simple contraposición a los efectos de una estética anacrónica de la clase dominante, y no debemos caer en el mismo error: darle importancia estética. Resultan ridículos los inútiles esfuerzos de los pintores para lograr la expresión del indio. Como si la grandiosidad y la imponderabilidad del alma humana pudieran ser encerradas en efigie.

Para muchos, la nacionalidad es el cúmulo de factores tangibles con los cuales un pueblo entra en competencia con otros, buscando superioridad o por lo menos igualdad. Se ha construido una serie de obras y de símbolos que el orgullo nacional enaltece para poder amarles. En cierto sentido, la idealización y acomodo de obras y de hombres se hace para justificar el amor. No es el amor puro, sin justificaciones de superioridad o de igualdad. Los sentimientos nacionales han acaparado las obras de sus individuos, las presentan como un producto directo de la nacionalidad. Así la obra de Velázquez es española.

Evidentemente que la iconografía velazqueña tiene rasgos españoles como la tuvieron sus contemporáneos ahora ignorados. Pero Velázquez tuvo que atenuar lo español, que de por sí sobresale y se impone gracias a su singularidad, para no hacer peligrar el predominio de sus elementos pictóricos. Su mundo estético basado en la luminosidad de los cuerpos, fue una conquista del individuo solo. Es la iluminación del Caravaggio metamorfoseada y conformada velazqueñamente. Su técnica, las veladuras en su Venus, donde cada poro es una fuente de luz, son elementos irreductibles, son un misterio del individuo. Es indiscutible que dada la convivencia, hubo dentro de las fronteras españolas, en aquel tiempo, una tradición y una comunicación en los menesteres manuales y técnicos.

Empero, hay que acentuar claramente que si la conformación estética de Velázquez no es española, sus obras no son tampoco ANTI-ESPAÑOLAS ni A-ESPAÑOLAS. Ellas están tan transidas de hispanidad, hay en ellas tal afluencia natural –no se ostenta ni se grita– que no se nota lo español. La naturalidad de ser español es tan sentida y tan recóndita, que no se detienen en símbolos, en signos, en el folklore o en los rasgos faciales; se somete inadvertidamente a los elementos de PICTORICIDAD. Velázquez ante el lienzo se despoja de todo sentimiento, se queda en la soledad de su más honda vitalidad, para así poder operar libremente. Ser nacional es serlo de tal manera que resulte imposible negar su origen, aún cuando se lo imponga uno mismo. Es un simple caminar por senderos propios. En el Perú donde más de uno se cree más peruano que el otro –propio de la diversidad étnica– y donde más de uno sospecha de su vecino el no ser lo suficientemente peruano, la iconografía se emplea como una pública adhesión a lo peruano, como un incontrovertible testimonio de peruanidad. Empero, la madurez actual del país no está interesada en estos actos de fe personales. Merecemos y exigimos un arte auténtico que pueda ser admitido por ese juez implacable que es el futuro. Si nuestro Baca Flor no es ignorado, es por haber tenido el honor de pintar el retrato de P. Morgan, en cambio Jan Six pasa a la posteridad gracias a Rembrandt, y con él pasan los honores de Holanda. Vinatea Reynoso vivirá gracias a los méritos artísticos de sus obras, pero las pinturas de sus contemporáneos indigenistas quedarán inominadas a pesar de su amoroso acto de fe y de su ruptura con el academismo.

Nuestro indigenismo sigue el humano destino de toda inauténtica revolución: se detiene a disfrutar de sus primeros frutos en agraz. Armado de un legí-

timo derecho, opone nuestra iconografía a aquella europeizante que había puesto en vigencia nuestra clase dominante. Después de siete años gloriosos (1923-1930), durante los cuales debió evolucionar hacia el planteamiento de un programa estético, pierde su mejor oportunidad al no recoger, en su auténtica magnitud, el mensaje artístico, matinal y señero de un joven de treinta años: Vinatea Reynoso. El indigenismo, ofuscado por las preocupaciones y ocupaciones sentimentales de la peruanización de la iconografía pictórica como fin pseudoestético, se detiene a ver en Vinatea la figuración peruana y no entrevé los elementos esencialmente artísticos de sus obras. Y es que no lo podía hacer por la sencillísima razón de que en su programa no palpitaba un anhelo genuinamente artístico. Además, como ocurre en todos los pintores jóvenes, los valores artísticos de Vinatea no afloran con la energía y la decisión que tanto agreste, innata y virginal, lo lleva únicamente a equilibrar los elementos iconográficos con los elementos pictóricos. Aún hoy sentimos que estos últimos elementos buscan su autonomía sin conseguirlo. Es una tímida configuración pictórica. Le falta la impetuosa y beligerante imposición pictórica que sólo los años le hubiesen dado. Si los indigenistas encadenan o anulan los elementos artísticos en favor de una iconografía, Vinatea rompe el encadenamiento e iguala todos los elementos. Su muerte prematura nos arrebató la conquista franca de lo artístico sobre lo iconográfico. Y es que el destino no es tan generoso ni tan pródigo, sólo permite que Vinatea señale el camino. Si sus contemporáneos no lo advirtieron ni lo quieren ver en su magnitud, pagamos su culpa con el retraso o detención de la pintura por quince o veinte años más.

La obstinación de los adictos al indigenismo ya se ha atenuado y el número de ellos ha disminuido

en nuestros días. La iconografía como único fin estético ha perdido beligerancia y actualidad, pero hemos caído en otro mal menor: tomar la iconografía como símbolo de aquella interioridad nuestra que tenga vigencia universal, para conseguir validez estética. Es un "expresionismo subjetivo": ya no hay interés en la iconografía sino en la iconología, en la significación de nuestra fisonomía, pero no en lo alegórico sino en lo metafórico.