

existen leyes en favor del indígena, pero ellas se han cumplido muy poco. Por ello la reforma implica necesariamente transformar conscientemente aquello que podríamos llamar la cultura nacional. Es decir, los valores generales y universalizantes compartidos por la gran mayoría de los colombianos, reafirmados diariamente por la educación y los aparatos ideológicos del Estado. La nuestra es una cultura eurocéntrica que sólo considera como "civilizados" los valores y normas de tipo occidental-cristiano. Toda otra forma de vivir, pensar o actuar se considera como anómala, infantil y bárbara. Por eso, cualquier colombiano coparticipe de la "cultura nacional" se considera superior al indígena y con autoridad moral para vejarlo impunemente o, por lo menos, para no sentirse un igual con un ser tan diferente que no hace esfuerzos para "progresar". Cuando el colono se apodera de las tierras del indígena no está haciendo otra cosa que aplicar ese código civilizatorio, pues considera que el indígena no deforesta la tierra por ser un incapaz.

El libro deja, sin embargo, una enorme duda sobre la aplicabilidad de los modelos ecológicos del indígena para obtener aquello que se define actualmente como desarrollo sostenido en la selva húmeda tropical. Como bien lo define Thomas Walshburger en su artículo "Delimitación y manejo de territorios indígenas ecológicamente equilibrados en áreas de selva húmeda tropical", para el indígena "el principio ordenador del mundo está en no acumular y, por lo tanto, en reciclar permanentemente las energías extraídas de algún medio natural o sobrenatural". Mas, esa no acumulación puede darse solamente con una fuerte limitación al consumo de energía por el grupo: la población se mantiene estable aplicando fuertes restricciones demográficas; además, para no agotar los recursos se utiliza una gran dispersión poblacional; y, para mantener estable el balance entre oferta y demanda de los recursos, se utiliza la estrategia de abandonar los sitios poblacionales cada cierto tiempo, permitiendo así que la biota se regenere. Es decir, que para obtener un resultado semejante, la cultura europeísta tendría

que negarse a sí misma, pues ella se basa en la utilización intensiva de la energía y en la concentración permanente de enormes conjuntos poblacionales en las ciudades. En otras palabras, planteado en esa forma, el desarrollo sostenido significa excluir la civilización urbana, y ello no pasa de ser una especulación, imposible de aplicar.

Las ideas expresadas en el libro suscitan centenares de interrogantes, como el anterior, cuya respuesta tiene que darse muy pronto, pues la destrucción de la selva húmeda tropical avanza día a día y las culturas indígenas desaparecen junto con ella. Detrás de todo ello hay una urgente necesidad de replantearnos las bases totales de nuestra cultura, y para ello necesitamos el concurso de nuestros mejores pensadores latinoamericanos, como en la presente obra.

CAMILO DOMÍNGUEZ



Las cicatrices de la fugacidad

Fernando de Szyszlo

Reproducciones en color y textos en inglés (más separata con traducción castellana) de Mario Vargas Llosa, Ana María Escallón, Ricardo Pau-Llosa; entrevista de Ana María Escallón y cronología de Judith Alanís.

Ediciones Alfred Wild, Bogotá, 1991.

En sus conversaciones con Mirko Lauer, el pintor Fernando de Szyszlo (nacido en 1925 y sobrino, por la rama materna, de Abraham Valdelomar, el estilista por excelencia del modernismo peruano) relata su primer

encuentro con los museos europeos a fines de la década del cuarenta:

¿Saben lo que es para un pintor nunca haber visto un cuadro de Rembrandt, por ejemplo? [...] Recuerdo mi ansiedad por ver esos cuadros originales, y el shock que fue verlos por primera vez. Se me erizó el pelo. Y no era sólo por haber visto el cuadro aquel de Van Gogh, sino toda la carga que yo traía por no haber visto nunca uno en el original¹.

Una sensación análoga, respecto de la pintura de Szyszlo, podría experimentar quien se adentrara en el excelente volumen editado por Alfredo Wild con numerosas reproducciones en color de las distintas series expuestas por el artista, más cuadros de su juventud a los que difícilmente tendría uno acceso. En este sentido, la edición se torna casi monumento y, como tal, se ha de someter al bombardeo de toda clase de juicios.

Para algunos pintores revolucionarios (pensemos nada más en los impresionistas, en los *fauves*), ¿qué habría significado entrar de saque en el museo burgués? (¿qué deseos se habrían aplacado... o subvertido?). Pues bien: en el mundo actual de las ediciones de lujo no hace falta picar alto; basta la entrada en el museo portátil del libro, con grato acompañamiento de textos. De la chakra a la mesa, del taller a los ojos, en el buen y merecido sentido.

Mario Vargas Llosa presenta al pintor ("Szyszlo en el laberinto") de manera bastante flojilla, apelando a oposiciones ("...se hunde en la noche de las civilizaciones extinguidas y se codea con las novísimas...") y en un estilo que parece calco de algunas páginas de *Puertas al campo*, del Divino Octavio.

La entrevista de Ana María Escallón sí que es una invitación al "taller" de Szyszlo, pues se nota que la estudiosa domina el tema y además sabe hacer las preguntas precisas. De ahí que el otro texto suyo, "El caminante de la noche", quede un poco de lado (sin duda es bueno, pero como un complemento). Me pregunto si tanto en la versión en inglés (pág. 135) como en

la traducción (pág. 47) la referencia a los zuecos es más bien por Van Gogh y no por Gauguin (curiosidad, pues).

El ensayo de Ricardo Pau-Llosa, "La poética de la luz", resulta denso en algunos momentos, sobre todo cuando reflexiona acerca de la personificación tropos/luminosidad y trata de explicarnos, con apoyo en Jakobson (metonimia y metáfora), este eje. Cuando habla de Torres-García (pág. 37 de la separata, 92 del libro) como de un pionero "de la estética modernista", calculo que se refiere a lo que designa la palabra inglesa *modernism*, y el problema sería entonces de la traducción. Salvo que lo hubiese escrito en castellano, con lo cual se ganaría un coscorrón por parte —lo citaremos de nuevo— del Divino Octavio: "El *modernism* angloamericano es otra versión de la vanguardia europea, como el simbolismo francés y el *modernismo* hispanoamericano habían sido otras versiones del romanticismo"². Pero es más que interesante la conexión que intenta entre el concepto de conciencia en la fenomenología de Husserl y la propuesta expresiva de Szyszlo.

Finalmente diremos que la cronología de Judith Alanís es útil, por cierto, pero lo sería en excelso grado si hubiera dado fe de las fuentes que utiliza. Muchas de las referencias están sacadas del libro *collage* de Lauer (supongo que por motivos extrapictóricos se excluye ese dato, y sus razones tendrá Szyszlo para poner en la picota al personaje de marras; pero la verdad es que constituye una fuente indispensable, que aquí es citada pero sin darle los créditos correspondientes).

Haciendo un resumen hiperminimalista de la obra de Szyszlo en el contexto de la pintura peruana y del lugar común, nos topáramos con las siguientes credenciales: 1) el primer pintor "verdaderamente" abstracto, pese al magisterio de Ricardo Grau; 2) el primero que le dio la "estocada" a todo indigenismo (incluido su gestor, José Sabogal); 3) el primero que incorporó, de manera "creadora", las enseñanzas —valoradas por él mismo— del arte precolombino (textiles, cerámicas, arquitectura). A estos paradigmas, moneda corriente de una crítica laudatoria —vale decir, de la derecha ilustrada (si el oxímoron resiste)—, se

les sumaría un cuarto factor no menos decisivo y que es algo así como la madre del cordero: ser el primer pintor de "éxito" (y esto, en el Perú, se paga). La humorada no apologética, gacetillera o simplemente rascuachenta, nunca deja pasar la oportunidad de colgarle el sambenito: que Szyszlo tiene dinero, que tiene auto, que tiene taller frente al mar, que tiene discípulos, que tiene imitadores, que tiene admiradoras. En fin, que mejor pinta aquel que se muere de hambre.

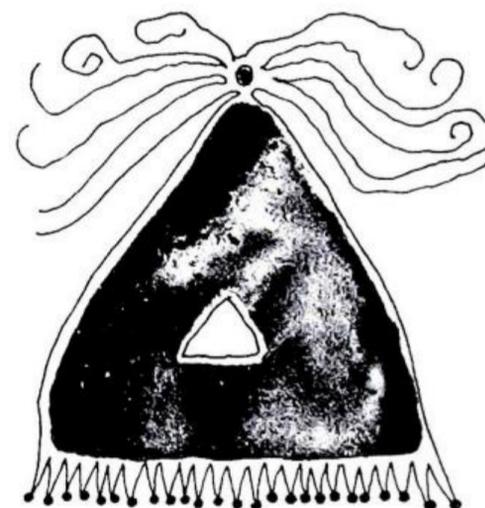
Existe también la crítica seria y de izquierda, que emplea otras coordenadas (con sus bemoles también, ya veremos) para explicar la situación de Szyszlo y su pintura.

Desde que en una entrevista en 1951 para el diario La Prensa Szyszlo declarara que en el Perú no había pintores, su opción personal debió aguzarse al máximo y dirigirse exclusivamente a la búsqueda de un lenguaje. Esto lo señalaron E. A. Westphalen a comienzos de la década del sesenta³ y Javier Sologuren en distintas ocasiones⁴. El que Szyszlo sea un pintor "literario" es motivo constante de apologistas y detractores. Lo cierto es que, como demuestra la entrevista de A. M. Escallón, se trata de una persona de cultura literaria envidiable (al respecto, sus traducciones de poemas de W. H. Auden en Creación & Crítica, Lima, núm. 17, julio de 1974). Ya en 1947, al comentar en la revista Las Moradas los caminos de Picasso después del *Guernica*, explicó que toda la obra del español "constituye un conjunto apasionadamente pensado"⁵ y simultáneamente parecía estar tomando el caso como expresión de su propia necesidad de integración, reconocimiento e identidad:

*Pero pintor ante todo y dentro de la tradición —ya que son los buenos pintores los que se hacen abarcar por ella y no a la inversa— Picasso encuentra en la pintura al óleo su expresión integral*⁶.

Treinta y cinco años más tarde, en una entrevista con C. G. Belli sobre su muestra "Anabase", a partir del poema de Saint-John Perse de título homónimo, mantiene separadas las aguas:

*En realidad, lo que trato es encontrar una respuesta visual al clima, quiero decir, a la impresión que recibo al leer el texto. Los cuadros tienen un verso del poema a manera de título, con la intención de situar al espectador en la atmósfera que quiero suscitar*⁷.



No es gratuito entonces que una crónica de la misma muestra se detuviera en el argumento ya conocido: "En cierta medida esta serie de cuadros son también consecuencia del éxito que la vida social regaló a un pintor consagrado..."⁸. A este reproche, Szyszlo podría repetir lo dicho en un artículo de 1975:

*Creo que la mayoría de edad de un arte no se mide por su éxito o por su mayor o menor difusión internacional, sino por la autoridad con que se manifiesta, la seriedad de sus motivos y la gravedad con que sus artistas lo producen*⁹.

Así, pues, las exigencias de un sector de la crítica se basan en la supuesta utilización caprichosa e interesada de elementos precolombinos y su mixtura con temas picantes (*La ejecución de Túpac Amaru* [1966], *Homenaje a Ernesto Guevara* [1969]). Sin embargo, en la valoración de una obra, amén de las asociaciones político-sociales que se le puedan atribuir en una tradición específica, intervienen factores que tienen que ver con la praxis manual, la lucha diaria con los materiales, la consecución de una manera de ver, el paso del óleo al

acrílico. El problema eterno del lenguaje pictórico. A mí personalmente me incomoda, me fastidia y hasta me podría "dar lástima" (si fuera el caso ponerme tanguero) el que Szyszlo apoyara la candidatura presidencial de Vargas Llosa en 1990 y que le diga luego —con sinceridad, seguro— a Ana María Escallón, lamentando la derrota política de su amigo, que "era el momento en que se podía dar la vuelta al siglo XX" (pág. 15, separata). Pero si el pintor compartiera mis sentimientos y convicciones, ¿el sentido de su obra variaría? (la cosa es que no los comparte y punto). Mejor preguntemos: ¿esos móviles cuentan acaso para el observador colombiano, o el bielorruso, o el vietnamita, o el ciudadano de Islandia? En última instancia uno tendría que agradecer la honestidad y transparencia política de Szyszlo en un medio tan chato y culturalmente trepador como esa Lima "que es el Perú" (según cantaba su tío Valdelomar a comienzos de siglo), ahí donde tantos pintores (y en el resto de Hispanoamérica, ni se diga) cultivan las buenas relaciones con Dios y con el Diablo, porque nunca se sabe.

Pero ahí donde un espectador de fuera reconoce ah las gordas de Botero, ah las alimañas eróticas de Gerardo Chávez, ah los bichos oníricos de Matta, ah el bestiario siniestro de Toledo, ah las manazas de Guayasamín, también ha de identificar los picos, las mesas, los tótemes, las puertas, los remaches de Szyszlo. A partir de entonces será dable juzgar. Interesante es comprobar cómo los extremos se tocan por regla general. La interpretación de la obra de un pintor como una especie de punteo de guitarra cuyo ritmo estuviese marcado por esa batería de hechos histórico-nacionales, es válida y además necesaria. Pero desde ese particular punto de vista nunca llega a explicar el todo. Cuando Szyszlo dice que "no pueden aparecer atisbos de originalidad si no existe previamente un control técnico" ¹⁰ o que "tomar en cuenta que uno no puede inventar y adquirir un lenguaje al mismo tiempo, ya que se trata de un esfuerzo muy grande" ¹¹, no hace más que declarar los mecanismos de orden artístico que le son vitales como el oxígeno. Al mismo tiempo, una ob-

servación tan pertinente como la que sigue no debería pasar inadvertida:

...tanto en el óleo como en el acrílico mi pintura procede, digamos, por negaciones. Bajo cada cuadro hay un ordenamiento muy complejo de colores muy fuertes, muy planos, muy evidentes, y a partir de ellos comienza el trabajo de negación ¹².



Sin embargo, críticos de talla pero no regalones prefieren tocar otras puntas. En su *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Mirko Lauer despacha (¿quizá porque el año anterior había dado a conocer el libro *collage*?) con suma rapidez a Szyszlo:

Desde Cajamarca (1962) Szyszlo empieza una investigación plástica frente a los límites de la abstracción que lo conduce, hacia el final del proceso, a fijar dentro de su obra la función del símbolo como signo cultural. [...] Con este esfuerzo de síntesis empieza el embrión de dos líneas dentro de la ética figurativista en el país: la representación como determinación histórica, y la representación como función simbólica. Al asumir el segundo camino Szyszlo unió el destino de su obra a un momento muy específico de la

cultura dominante, que una vez pasado —a partir del año 1969— obligó a su obra a volver a entenderse exclusivamente con su universo personal ¹³.

Por su parte, en "Szyszlo frente a la crítica", Alfonso Castrillón empieza por separar "el mito del pintor más representativo del Perú" de la real perspectiva histórica, única vía que permitiría hacer "recuperable" su obra. Pero el resultado, como toda lectura sociológica, tiene sus toques:

El programa de reformas del 68 [del gobierno del general Velasco] revela al artista y la acometida ideológica inhibe su ideología de clase: las formas de Szyszlo han quedado deshabitadas de los contenidos del 63 [la serie Apu Inka Atawalpaman] para llenarse de "misterios y enigmas, iluminaciones breves, tenebrosidades continuas, esperanzas inciertas y descalabros inevitables", según E. A. Westphalen en la corta presentación del catálogo del año 1978 [cf. "Szyszlo, pinturas recientes", Galería 9, Lima, noviembre]. [...] Westphalen, que descubre el compromiso de Szyszlo en el año 1963 [cf. "Poesía quechua y pintura abstracta", reproducido en Eco, Bogotá, núm. 166, agosto de 1974, págs. 397-411], tiene muy poco qué decir en 1978: recurre al conjuro, al talismán, para ver si la esfinge le responde; pero la esfinge ha preferido el silencio ¹⁴.

La observación del crítico es más que atinada, si es que en todo momento una obra tuviera que estar dando cuenta, de manera inmediata, del tiempo histórico en que se mueve. Pero el *impasse* surge cuando una interpretación que se sabe parcial —y parcializada, como todas— desea reclamarse opción totalizante. De igual modo, la crítica del incienso pretendería restar toda vinculación de esta plástica con el entorno social, cosa tan absurda como creer que los materiales con que pintaba Leonardo no fueron *productos* de su época (igual que sus resultados, pues). En este sentido una argucia terminológica como la que emplea Enrique Verástegui no es mala idea:

"De este modo es como debemos reordenar nuestras aproximaciones a la plástica peruana del siglo, hasta ahora: Sabogal fue la ruptura, y Szyszlo la apertura. Sabogal debe enfrentarse a la historia, Szyszlo al arte"¹⁵.

Hace falta, pues, una crítica que recupere las distintas interpretaciones a partir de la noción de producción artística en los términos en que se suele dar (materiales, representación, engarce con una o varias tradiciones). Y pase a explicar de qué manera las distintas obsesiones que emanan de las telas son testimonios que expresan acuerdos o disonancias (nunca indiferencia) con la sociedad (y no sólo la "nación") en que se despliegan, interna y externamente. Tales formas *dirán* otra "historia", particular y general, dentro de no muchos años. Si esto es así, los trazos abrigan sólo la esperanza de permanecer y prolongar, más allá de sus límites físicos, el tiempo que presenciaron y que hizo posible la transfiguración.

EDGAR O'HARA

¹ Mirko Lauer, *Szyszlo. Indagación y Collage de Mirko Lauer con ensayos de Javier Sologuren y E. A. Westphalen*, Lima, Mosca Azul, 1975, pág. 83.

² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, pág. 179.

³ Lauer, *op. cit.*, págs. 70 y 72.

⁴ *Ibid.*, pág. 37.

⁵ Fernando de Szyszlo, "Picasso después de *Guernica*", en *Las Moradas*, Lima, núm. 1, mayo de 1947, pág. 83.

⁶ *Ibid.*, pág. 85.

⁷ C. G. Belli, "Szyszlo, pintor lector", entrevista en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima, 5 de diciembre de 1982.

⁸ Sebastián Gris, "Szyszlo: crónica social", en *La República*, Lima, 11 de diciembre de 1982, pág. editorial.

⁹ Fernando de Szyszlo, "Autonomía y creación en el arte latinoamericano", en *Después*, Lima, núm. 2, diciembre de 1975, pág. 27.

¹⁰ Lauer, *op. cit.*, pág. 96.

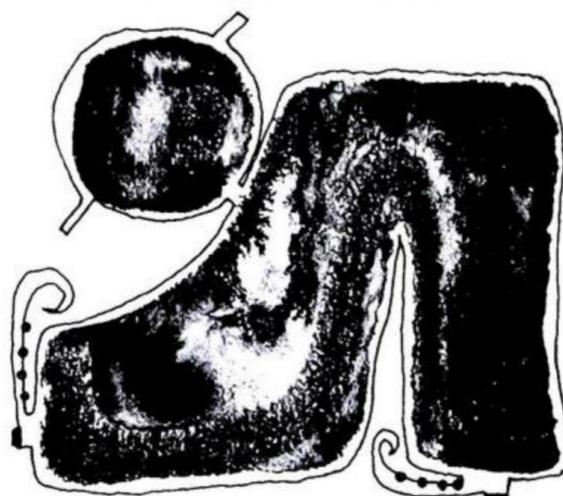
¹¹ *Ibid.*, pág. 88.

¹² *Ibid.*, pág. 48.

¹³ Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1976, pág. 164.

¹⁴ Alfonso Castrillón, "Szyszlo frente a la crítica", en *Hueso Húmero*, Lima, núms. 5-6, abril-septiembre de 1980, pág. 82.

¹⁵ Enrique Verástegui, "Szyszlo y la caligrafía más sobria", en *Variedades de La Crónica*, Lima, tercer domingo de diciembre de 1975, pág. 21.



Más que mil palabras

Santander, un testimonio fotográfico

Oscar Martínez Vásquez

s. e., s. l. f.

Nacido en Italia en 1861, Quintilio Gavassa abrió su gabinete de fotografía en 1894 en Bucaramanga. Ante su lente desfilaron la sociedad bumanguesa, los grandes acontecimientos colectivos y las transformaciones de la ciudad. Gracias a su trabajo y al de sus hijos Edmundo, Quintilio y Rafael, que lo continuaron, disponemos hoy de un registro invaluable de la vida de la capital santandereana, parcialmente divulgado en el libro *Fotografía italiana*, que en 1982 publicó la Papelería América. Todo parece indicar que el propósito original de Gavassa fue ser un cronista social que supo crear y aprovechar un mercado para sus fotografías, apoyado tanto en la destreza con que aplicó los conocimientos aprendidos de don Juan Martínez Lión en Bogotá, como en el deseo de pasar a la posteridad de una activa clase mercantil y agrícola, artífice del progreso de la población.

En cierto modo, las fotografías de Oscar Martínez Vásquez son herederas de la intención original de Gavassa, común en realidad a cualquier buen fotógrafo: preservar un instante particular, escogido tras el lente, ofrecién-

donos no una visión objetiva de la realidad, sino construyéndola bajo el imperio de una necesidad interior. No obstante esta común empresa, la temática es bien diferente. Martínez no es un cronista social sino un observador lírico de la naturaleza.

El libro está dividido en tres capítulos: *La Naturaleza*, *La Naturaleza y el Hombre*, y *La Ciudad*. Adolece de un texto fragmentado en verso, que se pretende fastidiosamente poema, salido de la pluma del escritor Augusto Pinilla. Ello permite establecer, en contraposición, que a estas fotografías no les es debida la palabra. Sólo la mirada y la contemplación, porque allí ya está nombrado el mundo, pero con los ojos.

La introducción, a cargo de Aída Martínez Carreño, ofrece un recorrido relámpago por la historia de la región, tratando de sustentar la vieja tesis de que el medio natural condiciona el carácter del hombre que lo habita. Demostrable o no, esta hipótesis no se comprueba con el libro. Curiosamente, el texto introductorio no establece ninguna relación con las fotos que prologa, y apenas sirve de telón de fondo desenfocado.

El propio artista no ha resistido la tentación de escribir algunas líneas donde da rienda suelta a la consabida moraleja ecológica y humanista, a la trivialización de la maravilla, al lugar común de periodista sin tema, lo cual no conduce ni al esclarecimiento ni al goce. Basten dos ejemplos: "Tenemos que reflexionar sobre el tratamiento que a la tierra le debemos dar, para no destruir la única base de nuestro sustento y así de una manera racional podamos mantener su equilibrio, para poder gozar de su bondad y belleza. ELLA sin nosotros vive; nosotros sin ELLA no". "El hombre campesino ha despertado como lo vienen haciendo desde siempre; al alborar el día" (¿"alborar" o *alborear*?).

Así pues, los textos funcionan más como escollos que el lector debe sortear, hasta encontrar, por fin, las imágenes que se inician con el páramo de Santurbán, donde de repente comienza un emocionado y contenido canto, una sucesión de imágenes que nos llevan desde altos parajes hasta el insípido trajinar de la ciudad, pasando por