

TRABAJO DE INTEGRACION FINAL

**TEMA: FERNANDO DE SZYSZLO,
ANCESTRALISTA PERUANO.**

**ALUMNA: CELIA LUBCHANSKY,
celialub@hotmail.com/celialub@datamarkets.com.ar**

11 de Mayo del 2007

CONTENIDOS

Introducción. Pag.1

Ancestralismo Peruano. Pag. 3

Presencia del legado precolombino en la obra de Szyszlo. Pag.8

La palabra en la obra de Szyszlo. Pintor de estados de ánimo. Pag.14

Primeros pasos en la pintura. Pag. 18

El impacto de la obra de Rufino Tamayo en la producción de Szyszlo. Pag.20

Acercamiento a la cultura Chancay. Pag.22

Vinculación entre poesía y pintura en la obra de Szyszlo a partir de su estancia en Europa. Pag.26

Regreso a Lima. Influencia de la poesía quechua y la historia épica local. Pag.33

Fidelidad a temas extraídos de su existencia como peruano. Pag.35

El símbolo en la pintura de Szyszlo. Pag.40

Conclusión. Pag. 59

Introducción

Como punto de partida tomaremos el señalamiento de Arthur Danto¹ que indica que el arte de hoy se encuentra en la poshistoria de su evolución, etapa a partir de la cual la creación artística va más allá de una narrativa que finaliza con el modernismo. La multiplicidad de expresiones subjetivas en el arte contemporáneo evidencia que las premisas contestatarias características de las primeras vanguardias han sido y siguen siendo reemplazadas, en muchos casos, por consignas que parecerían expresar las necesidades específicas de diversos grupos, donde —parafraseando la canción infantil— cada cual atiende su juego. ¿Pero es correcto pensar que cada cual atiende su juego? ¿De qué juego participan los diversos grupos? ¿Quién imparte las reglas de ese juego? Ciertamente la mayoría de los grupos siguen las reglas de un juego portavoz de una cultura sustentada sobre las bases de redes internacionales financieras y de comunicación provenientes de los países centrales del hemisferio norte.

Según Marshall Berman², vivimos en una edad posmoderna que ha perdido el contacto con las raíces de la modernidad. Por su parte, pensadores como Jameson³ y Eric J. Hobsbawm⁴ apuntan que, ya al final del siglo XX, los jóvenes crecían en una suerte de presente permanente sin relación orgánica con el pasado del tiempo en que vivían. Si lo que se busca es la permanencia del arte como una práctica cultural independiente, señalan ambos, resulta imperioso retomar ese contacto con la historia, no ya como un repositorio de formas o de métodos, sino por lo que ella nos enseña sobre la conducta ética, dedicación, sentido moral, solidaridad.

Retomar el contacto con la historia supone entre otras cosas volcar la mirada a las respectivas raíces, hecho que se ve cada vez más impedido por la tan nombrada globalización. Desde una perspectiva terciermundista, muchos de los cuestionamientos a la globalización recientemente realizados desde la esfera del arte encuentran ecos en la propuesta lanzada en la década de 1960 por la crítica de arte argentino-venezolana Marta Traba para que el arte latinoamericano se convierta en un arte de la resistencia que cumpla una función epistemológica y un servicio político. Aún si se acepta que la globalización es consecuencia ineluctable del desarrollo histórico, resulta difícil imaginar que el desarrollo de las naciones periféricas se afirme borrando su identidad. Así, sólo se profundiza el aislamiento. Por el contrario, el vaciamiento identitario provocado por la globalización podría ser contrarestado por aquellos creadores de un arte enraizado en sus propios orígenes, un arte que se proyecte tanto hacia el centro como hacia la periferia, haciendo realidad una consigna lanzada por Xul Solar: “*Nuestro patriotismo es encontrar el más alto ideal posible de humanidad —realizarlo y extenderlo al mundo.*”⁵

Creemos que la revisión sistemática de los procesos creativos de ciertos maestros latinoamericanos permitiría a los artistas jóvenes revalorizar el sentido ético de la creación artística. La toma de conciencia del “ser latinoamericano” reclamado por un abanico de artistas fundacionales de la plástica latinoamericana como Tamayo, Lam, Torres García, de Zsyszlo, entre muchos otros, podría impregnar las mentes de nuevas generaciones de

¹ Arthur Danto, *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el límite de la Historia*. Paidos, 2003. Bs.As..

² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Trad. Andrea Morales Vidal, Siglo XXI, 1989, México.

³ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*., Paidós, 1991, Barcelona.

⁴ Eric J. Hobsbawm, *Historia del Siglo XX, (The short twentieth century 1914-1991)*. Ed. Crítica, 1998, Barcelona.

⁵ José Emilio Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volumen I. Ed. Sudamericana. España, 1999.

receptores y artistas en un intento de forjar una resistencia cultural tendiente a que la globalización abandone su carácter excluyente y se convierta en un proceso inclusivo que albergue con igual valoración a las expresiones universales de los pueblos. Si se avanzara en tal sentido, se habrían dado pasos concretos hacia la consolidación de un espacio latinoamericano de contemplación y reflexión que contribuya a dar las respuestas que con urgencia busca el hombre contemporáneo.

En un texto dedicado a de Szyszlo denominado *Szyszlo en el Laberinto*, Mario Vargas Llosa se pregunta a cerca de la identidad latinoamericana: “*¿Existe América latina como categoría conceptual? ¿Somos distintos de los otros? Y si es así ¿Cómo se define esa identidad latinoamericana en la cultura?*”⁶ A nadie se le ocurriría interrogarse, afirma Vargas Llosa, sobre si existe lo europeo o lo oriental. Esas culturas nos parecen tan evidentes como soberanas, unas realidades incuestionables que cada cuadro, novela, sistema de ideas salidos de ellas consolida. La nuestra en cambio nos resulta mucho menos irrefutable. Como si América latina pudiera disolverse de pronto o no acabara nunca de cuajar en una totalidad coherente, esa multitud de tradiciones, mentalidades y lenguajes que la constituyen: lo prehispánico, lo europeo, lo africano; los diversos mestizajes.

Según las épocas y las modas dominantes, continúa reflexionando el escritor peruano, los artistas latinoamericanos se han considerado blancos, indios o mestizos. Y cada una de esas definiciones- el hispanismo, el indigenismo, el criollismo- ha significado una mutilación, pues ha excluido de nuestra personalidad cultural algunas vetas que tenían tanto derecho a representarnos como la elegida.

Pero, a pesar de los innumerables tratados, artículos, debates, simposios sobre un tema que nunca se agota -nuestra identidad-, lo cierto es que cada vez que tenemos la suerte de hallarnos ante una genuina obra de creación surgida en nuestro entorno, la duda se evapora en el acto: lo latinoamericano existe y está allí, es eso que vemos y gozamos, que nos turba y exalta y que, por otra parte, nos identifica. Eso que nos pasa con los cuentos de Borges, los poemas de Neruda o la prosa de Roa Bastos; los lienzos de Tamayo o las composiciones de Piazzola, nos ocurre también con la pintura de de Szyszlo: “*eso es América Latina en su más alta expresión; en ella está lo mejor que somos y tenemos.*”⁷

Fernando de Szyszlo pertenece al grupo de intelectuales que sostiene vehementemente la existencia de una identidad latinoamericana. Desde su realidad peruana adopta una posición política que exalta la necesidad de pensarnos como grupo identitario. Fernando de Szyszlo se muestra fascinado por una forma de concebir la historia del hombre americano como un flujo vivencial ininterrumpido que arranca desde tiempos precolombinos. Por ello denuncia e intenta reparar el hecho de que en nuestro continente la civilización precolombina, parte primordial del flujo vivencial, pretendió ser sumida en el olvido. La interpretación que de Szyszlo hace del hombre contemporáneo como sujeto que busca respuestas en sus propias circunstancias, es fiel al pensamiento existencialista de Sastre: el hombre no puede delegar la justificación de su existencia en manos de terceros. Por este motivo de Szyszlo nunca ha abandonado su gesta para encontrar la forma de expresar los misterios de su propia existencia a la luz de su realidad local y de su herencia histórica. Abraza así, desde muy temprano, tanto en su expresión plástica como en sus estudios e investigaciones lo que dio en llamarse Ancestralismo Peruano, entendido éste como una poética, un estudio y un rescate del legado precolombino.

⁶ *Szyszlo en el Laberinto*, Mario Vargas Llosa, 1996 , prólogo del catálogo de la exhibición "Szyszlo en el laberinto" presentada en el Museo de Arte de las Américas de la Organización de Estados Americanos.

⁷ Ibíd

El Ancestralismo se constituye en un eje estructural de la producción del artista; eje que acompaña la obra hasta sus más recientes producciones. El otro eje estructural de la obra de Szyszlo lo constituye el acercamiento del artista a la literatura universal en la cual abreva para nutrirse constantemente y para establecer un estrecho vínculo entre verso y forma plástica.

A lo largo de este trabajo se intentará dar cuenta de cómo ambas vertientes se entrelazan en cada una de las creaciones dándole a la obra una personalidad rotunda, contundente, inconfundible, un carácter iconográfico que nos lleva a reconocerla como única.

Ancestralismo Peruano.

El uso de referencias a lo precolombino, elemento fácilmente identificable a nivel internacional, se convirtió en una importante estrategia peruana de diferenciación dentro de los nuevos lenguajes plásticos en la década de 1960. Quien primero define el curso que tomará este Ancestralismo es Fernando de Szyszlo, empezando con su serie *Cajamarca* de 1959.



Cajamarca, 1955, óleo sobre tela . 50 x36
cm

Al inspirarse en la poesía quechua o en la historia épica local, su obra se convertirá en el paradigma de aquella tendencia que la crítica Marta Traba definió como un arte de resistencia: la alternativa media entre los peligros de la colonización cultural y el nacionalismo folklorista. De Szyszlo logra construir un refinado lenguaje, cuyas resonancias apelan simultáneamente a nuestra percepción sensorial y a nuestra memoria mítica u onírica. Su trabajo recobra la fuerza de las raíces ancestrales para formar parte del patrimonio simbólico de las nuevas sociedades latinoamericanas en una búsqueda constante de identidad local. En su obra, el color, la forma y las texturas ponen en tensión lo racional y lo mágico, lo refinado y lo bárbaro.

Se puede rastrear el origen del Ancestralismo peruano en la obra de los escritores peruanos Javier Sologuren (1921), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), del escritor y artista plástico Jorge Eduardo Eielson (1923), y del pintor Fernando de Szyszlo (1925). Todos estos intelectuales dan a conocer sus trabajos a mediados de los años cuarenta. Cercanos en un inicio por razones de edad y estudios, y luego por lazos de amistad y trabajo, en esos años estos artistas se vinculan a otros jóvenes con los que se reconocen constituyendo una promoción que se distingue de otras por su manera de relacionar la cultura peruana y el "arte universal". Esta última perspectiva la asume mucho antes entre otros: José María Eguren⁸, Emilio Adolfo Westphalen⁹ y José María Arguedas¹⁰. La promoción de

⁸ [Reseña biográfica](http://es.wikipedia.org/wiki/) (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **José María Eguren**, 1874-1942. Poeta y pintor peruano nacido en Lima. Creció en medio de grandes penurias económicas que le impidieron realizar estudios básicos completos. Si embargo fue un gran lector e investigador de la poesía europea y latinoamericana, circunstancia que le permitió compensar su imposibilidad para realizar estudios superiores. Vivió gran parte de su vida a la orilla del mar, en Barranco, donde cultivó además su gusto por la pintura. En sus últimos años, agobiado por la pobreza y su salud precaria, ocupó un puesto como bibliotecario en la ciudad de Lima. Su obra está compilada en las siguientes publicaciones: «*Simbólicas*» en 1911, «*La canción de las figuras*» en 1916, «*Sombra*» y «*Rondinelas*» en el año 1929.

⁹ [Reseña biográfica](http://es.wikipedia.org/wiki/) (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **Emilio Adolfo Westphalen**. Poeta y ensayista peruano nacido en Lima en 1911. Realizó estudios básicos en el Colegio Alemán de Lima y posteriormente ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos donde obtuvo la Licenciatura en 1932. Es uno de los más importantes poetas surrealistas de su país. Participó y contribuyó al enriquecimiento de la cultura peruana, dirigiendo las revistas *Las Moradas*, la *Revista Peruana de Cultura y Amaru*. Trabajó además como traductor para las Naciones Unidas y ocupó el cargo de Agregado Cultural de la Embajada Peruana en Roma. En 1977 obtuvo el *Premio Nacional de Literatura*, en 1991 recibió un Homenaje de la Universidad de Salamanca, en 1995 *Las Palmas Magisteriales*, la *Orden del Sol* y el grado de *Doctor Honoris Causa* de la Universidad Nacional. Entre sus libros publicados figuran: «*Las ínsulas extrañas*» en 1933, «*Abolición de la muerte*» en 1935, «*Arriba bajo el cielo*» en 1982, «*Amago de poemas de lampo de nada*» en 1984, «*Ha vuelto la diosa ambarina*» en 1988, y «*La poesía, los poemas, los poetas*» en 1995. Falleció en el año 2001.

¹⁰ [Reseña biográfica](http://es.wikipedia.org/wiki/) (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **Jose María Arguedas, 1911-1969**. Escritor y antropólogo peruano. Su labor como novelista, como traductor y difusor de la literatura quechua, y como antropólogo y etnólogo, hacen de él una de las figuras claves entre quienes han tratado, en el siglo XX, de incorporar la cultura indígena a la gran corriente de la literatura peruana escrita en español desde sus centros urbanos. En ese proceso sigue y supera a su compatriota Ciro Alegría. La cuestión fundamental que plantean estas obras, pero en especial la de Arguedas, es la de un país dividido en dos culturas —la andina de origen quechua, la urbana de raíces europeas— que deben integrarse en una relación armónica de carácter mestizo. Los grandes dilemas, angustias y esperanzas que ese proyecto plantea son el núcleo de su visión. Nacido en Andahuaylas, en el corazón de la zona andina más pobre y olvidada del país, estuvo en contacto desde la cuna con los ambientes y personajes que incorporaría a su obra. La muerte de su madre y las frecuentes ausencias de su padre abogado, le obligaron a buscar refugio entre los siervos campesinos de la zona, cuya lengua, creencias y valores adquirió como suyos. Como estudiante universitario en San Marcos, empezó su difícil tarea de adaptarse a la vida en Lima sin renunciar a su tradición indígena, viviendo en carne propia la experiencia de todo trasplantado andino que debe aculturarse y asimilarse a otro ritmo de vida. En los tres cuentos de la primera edición de *Agua* (1935), en su primera novela *Yawar fiesta* (1941) y en la recopilación de *Diamantes y pedernales* (1954), se aprecia el esfuerzo del autor por ofrecer una versión lo más auténtica posible de la vida andina desde un ángulo interiorizado y sin los convencionalismos de la anterior literatura indigenista de denuncia. En esas obras Arguedas reivindica la validez del modo de ser del indio, sin caer en un racismo al revés. Relacionar ese esfuerzo con los planteamientos marxistas de José Carlos Mariátegui y con la novelística políticamente comprometida de Ciro Alegría ofrece interesantes paralelos y divergencias. La obra madura de Arguedas comprende al menos tres novelas: *Los ríos profundos* (1956), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971); la última es la novela-diario truncada por su muerte. De todas ellas, la obra que expresa con mayor lirismo y honda el mundo mítico de los indígenas, su cósmica unidad con la naturaleza y la persistencia de sus tradiciones mágicas, es *Los ríos profundos*. Su mérito es presentar todos los matices de un Perú andino en intenso proceso de mestizaje. En *Todas las sangres*, ese gran mural que presenta las principales fuerzas que luchan entre sí, pugnando por sobrevivir o imponerse, recoge el relato de la destrucción de un universo, y los primeros balbuceos de la construcción de otro nuevo. Otros relatos como *El sexto* (1961), *La agonía de Rasu*

Sologuren¹¹, Eielson¹², Salazar Bondy¹³ y Szyszlo, insiste en utilizar conceptos como *poesía*, *pintura* o *escultura* para referirse a objetos culturales andinos que hasta esos años se venían rotulando de "folklóricos", "arqueológicos", o "artesanales". Esta última postura terminológica y conceptual que trae consigo escalas de valorización donde las "bellas artes" ocupan el punto más alto y las "artesanías" un lugar subordinado, es enfrentada por los Ancestralistas mediante la elaboración de un discurso distinto que, primero, se despega de las

Ñiti (1962) y *Amor mundo* (1967) complementan esa visión. El proceso de adaptación a la vida en Lima nunca fue del todo completado por Arguedas, cuyos traumas acarreados desde la infancia lo debilitaron psíquicamente para culminar la lucha que se había propuesto, no sólo en el plano cultural sino también en el político. Esto y la aguda crisis nacional que el país empezó a sufrir a partir de 1968, lo empujaron al suicidio, que no hizo sino convertirlo en una figura mítica para muchos intelectuales y movimientos empeñados en la misma tarea política.

¹¹ [Reseña biográfica](http://es.wikipedia.org/wiki/) (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **Javier Sologuren**.Poeta, ensayista y traductor peruano nacido en Lima en 1921.Es doctor en Filosofía por la Universidad de San Marcos, con especializaciones en México y en Bélgica. Entre 1951 y 1957 fue profesor de la Universidad de Lund en Suecia, Becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation de 1975 a 1976, de la Japan Foundation en 1981, y del Ministerio de la Cultura y de la Comunicación del Gobierno Francés en 1987.Ha desempeñado en su país una intensa labor cultural como miembro del Consejo General de Cultura del INC, publicando varias antologías de poesía peruana y dirigido revistas culturales y literarias. Fue además miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua. Obra poética: «*El morador*» 1944, «*Detenimientos*» 1947, «*Dédalo dormido*» 1949, «*Bajo los ojos del amor*» 1950, «*Otoño endechas*» 1959, «*Estancias*» 1960, «*La gruta de la sirena*» 1961, «*Vida continua*» 1967, «*Recinto*» 1968, «*Surcando el aire oscuro*» 1970, «*Corola Parva*» 1977 y «*Un trino en la ventana vacía*» 1992.

¹² [Reseña biográfica](http://es.wikipedia.org/wiki/) (<http://es.wikipedia.org/wiki/>) :**Jorge Eduardo Eielson** (Lima, 13 de abril de 1924 - Milán, 8 de marzo de 2006) es considerado uno de los mayores poetas y artistas latinoamericanos del siglo XX. Hijo de una limeña y de un escandinavo. Cuando tenía siete años falleció su padre. Desde su juventud se manifestó su inclinación hacia las distintas formas de arte. En 1945 gana el Premio Nacional de Poesía con “*Reinos*”, publicada gracias al historiador nacional Jorge Basadre. Al año siguiente, obtiene el Premio Nacional de Teatro, con “*Maquillage*”, inédita hasta la fecha. En aquellos años realiza sus primeros lienzos. En 1948 realiza su primera exposición en una galería de la ciudad de Lima. En ese año también realiza un viaje a París gracias a una beca del gobierno francés. Desde entonces vivió la mayor parte del tiempo en Europa y se asentó en Italia. Su obra se caracteriza por la búsqueda de la pureza en la expresión poética, de una forma que trascienda las limitaciones de la realidad y del lenguaje. Ello lo llevó a dedicarse además de a las letras, a las artes plásticas con una manifiesta influencia precolombina, haciendo interesantes pinturas y montajes que reflejan su sensibilidad. Por su trabajo en este campo recibió el premio nacional de pintura *Tecnoquímica* en 2004.El conjunto de su obra poética se ha editado tres veces con el título “*Poesía escrita*”, primero en Lima en 1977, luego México, el año 1989 y luego en Colombia, en 1998. Además, en 2005 la Pontificia Universidad Católica del Perú elaboró una edición especial con toda su obra poética, sumada a selecciones de sus trabajos en prosa y reproducciones de su obra plástica. Ese mismo año participó en el proyecto de arte público Itinerarios del sonido, con una pieza que se presentaba en una parada de autobús en el Paseo del Pintor Rosales, en Madrid.

¹³ [Reseña biográfica](http://es.wikipedia.org/wiki/) (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **Sebastián Salazar Bondy**, Lima, 1924-1964 .Dramaturgo, ensayista, poeta, periodista. Fue uno de los intelectuales más trascendentales en la vida cultural del Perú: promotor de jóvenes valores literarios entre estos Vargas Llosa; mostró igual inquietud para el teatro escribiéndolo o promoviéndolo en columnas periodísticas de la capital; igual empeño puso por la pintura llegando a dirigir el instituto de Arte Contemporáneo de Lima e incentivando la creación de los jóvenes valores plásticos del país. Premio Internacional de Poesía “*León de Greiff*” (Venezuela) en 1960. Ha publicado: *Voz de vigilia* (1944), *Cuadernos de la persona oscura* (1946), *Máscara del que duerme* (1949), *Tres confesiones* (1950), *Los ojos del pródigo* (1951), *Confidencia en alta voz* (1960), *Vida de Ximena* (1960), *Conducta sentimental* (1963), *Cuadernillo de Oriente* (1963), y el póstumo *El tacto de la araña* (1965), *Lima, la horrible* (1964), *El tacto de la araña / Sombras como cosas sólidas* (Poemas 1960-1965) (1966), *Poemas* (1967), *Sombras como cosas sólidas y otros poemas* (1974).

categorizaciones y se enfoca más bien en las prácticas y en sus resultados; adoptando una actitud que trata igualitariamente objetos culturales tanto precolombinos como europeos.

Su tipo de estudio, aprendizaje o toma de conciencia de los valores artísticos del pasado es una práctica de apropiación cultural que va acompañada de discursos legitimadores que responden ajustadamente a las demandas de la época por un mayor compromiso social de los intelectuales. Llámeselo estudio o apropiación, la práctica pretende ser profunda e ir más allá de la identificación o el mero uso de imágenes y temas nativos para llegar a explorar la naturaleza misma de la experiencia estética.

Actividad y estudio artísticos se conciben así como operaciones de rescate cultural del legado precolombino. Información e interpretaciones históricas, arqueológicas y antropológicas acerca del pasado prehispánico comienzan a circular vivamente en los ámbitos académico e intelectual capitalinos. Al hablar de un tipo de rescate como éste en la Lima de los cincuentas y sesentas, los Ancestralistas buscan que se expanda, en general, el campo local ocupado por las prácticas andinas; y, en particular, su acceso a información. Parte de esta idea de activación contemporánea de valores estéticos prehispánicos yace en la voluntad que estos escritores y artistas tienen de conscientemente interpretar y reformular, o repetir de memoria, técnicas antiguas con el fin de usarlas en la elaboración de sus propias obras y en la integración de éstas últimas a las demandas nacionalistas del contexto sociocultural. Se trata de concebir poéticas modernas en términos de operaciones de rescate del legado nativo por medio de su contemporánea interpretación, repetición de memoria, o reformulación. En 1975, Fernando de Szyszlo concede una larga entrevista en la que habla, entre otras cosas, de su acercamiento a la cultura andina durante la década del cuarenta, y de cómo esta experiencia lo vincula con otros intelectuales que muestran coincidencia de intereses:

“....Mi generación fue limeña y con un profundo interés en el arte europeo contemporáneo. Entonces descubrimos, como dije, el arte prehispánico sobre todo como una manifestación artística peruana de validez internacional. Arguedas, en cambio, venía del campo, y la gran raza que produjo el arte prehispánico es para él sobre todo una realidad contemporánea a la que se sintió siempre muy cercano. Aquí confluyeron elementos antropológicos y sociológicos. A Arguedas le importa mucho que el toro de Pucará sea hermoso, pero más le importa que sea producido por el pueblo que él quiere de alguna manera rescatar de su condición histórica. Es evidente que en la Peña Pancho Fierro nosotros aprendemos a interesarnos por la artesanía y Arguedas descubre una dimensión de lo prehispánico....”¹⁴

El grupo en el que se encuentra de Szyszlo valida artísticamente el pasado prehispánico nativo en lo que éste tiene de universal (y contemporáneamente valioso para Europa), la promoción de Arguedas da validez a la comunidad cuyas prácticas artísticas tienen origen prehispánico. La conjunción de ambas posiciones nivela valorativamente la cultura de la sociedad andina y la europea contemporánea. Los Ancestralistas intentan un acercamiento al arte prehispánico desde una perspectiva contemporánea y occidental utilizando como instrumento un estudio antropológico y sociológico; acercamiento que tiene un objetivo local de reivindicación inmediata a la vez que emprenden un estudio estético de dicho *corpus prehispánico*.

¹⁴ “Szyszlo indagación y collage” Mirko Lauer ensayos de Javier Sologuren y Emilio Adolfo Westphalen, Lima, Mosca Azul Editores, 1975.

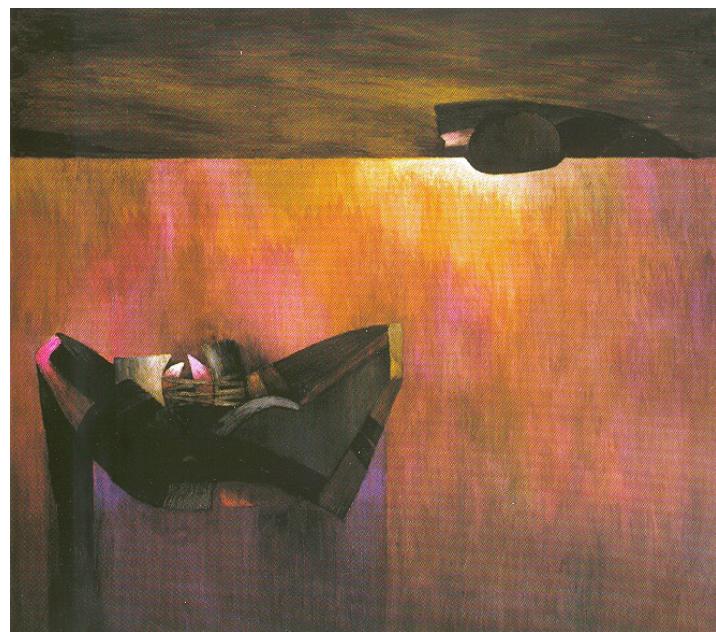
Sologuren, por su parte, presenta el arte indígena prehispánico como un *tesoro* que ha sufrido destrucción y pillaje a partir de la presencia histórica de Europa en América. Paralelo a dicho valor, Sologuren coloca otro, intrínseco: el de los grupos que han tomado conciencia del valor estético precolombino, sea por revelación o debido al estímulo externo. La metáfora del tesoro también construye una imagen del pasado y del mundo andino que, como patrimonios, han de enriquecer a quien o quienes los posean o conozcan, permitiéndoles acceso a una fuente de prestigio que con su propia escala de valores culturales entra en competencia con la jerarquía ya existente. Mediante una práctica y una poética pensadas en términos de rescate, la obra artística moderna toma también parte de la construcción de cierta idea de mundo andino, a la vez que se presenta como continuadora de sus tradiciones, buscando legitimarse en un contexto nacional. Esto también comprende la elaboración para el Perú de una narrativa histórico-cultural no causal, hecha de la secuencia de patrones repetidos a través del tiempo y en un mismo espacio, de un tipo distinto de historia del arte que permitiría imaginar una continuidad formada por muchas tradiciones simultáneamente activas.

La cultura precolombina es encarada no sólo por su expresión plástica, lo es también por su arte verbal. Sologuren, Eieslon, Salazar Bondy seleccionan, anotan y publican en 1946 la antología *La poesía contemporánea del Perú* que es ilustrada por Szyszlo, donde se proponen revalorizar en su más plena y suma vigencia la poesía de una secuencia de poetas que empieza con José María Eguren y llega hasta Westphalen. Con ello delinean una tradición poética nacional y moderna a cuya continuidad vinculan su propia obra. En los antologías hay un interés tanto en la poesía contemporánea como en la quechua. Por ese lado se trazan sus vínculos con el escritor José María Arguedas, y se construye una convergencia entre el estudio de lo propio y el de una estética moderna que se adapte a sus necesidades en una dinámica de apropiación cultural de dos sentidos. De esta manera se define estéticamente una actitud para encarar una realidad nacional y una poética acorde a ésta.

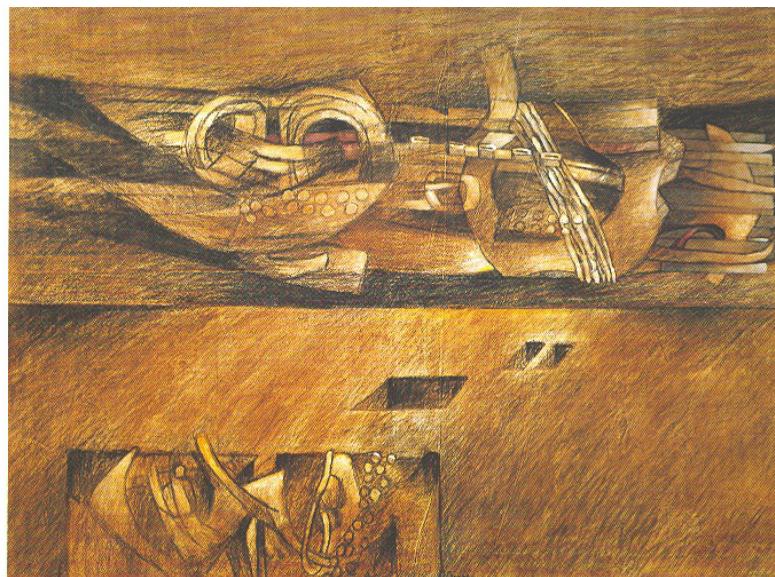
Podemos concluir entonces que a mediados del siglo XX los Ancestralistas se aproximan al pensamiento andino valiéndose de los instrumentos contemporáneos a su alcance: investigando sus orígenes e historia, asumiendo una relación de igual a igual entre "artista antiguo" (*individuo* que se preocupa en abstraer de prácticas colectivas) y artista moderno, enfocando lo formal, técnico y simbólico de las obras como patrones estructurales que reflejan maneras de pensar el universo. Todos estos aspectos van a ser usados para establecer su propia poética.

Presencia del legado precolombino en la obra de Szyszlo

No resulta difícil rastrear en las turbadoras obras de Szyszlo las huellas de una identidad precolombina siguiendo las diversas nociones que confluyen en el concepto de Ancestralismo peruano arriba comentadas. En sus lienzos se delinean una vasta geografía, un paisaje que lo ha rodeado la mayor parte de su vida: el cielo gris de Lima, su ciudad; los desiertos de la costa llenos de historia y muerte y ese mar que comparece con tanta fuerza en su pintura de los últimos años. A continuación adjuntamos algunas obras que ilustran lo afirmado; obras seleccionadas sin respetar un orden cronológico porque como ya se refirió toda la producción del artista abrevia en las mismas fuentes.



Camino a Mendieta, 1977. Acrílico sobre lienzo, 180x200cm. Colección particular.



Paisaje, 1988. Técnica mixta sobre lienzo, 130x175 cm. Col. Particular.

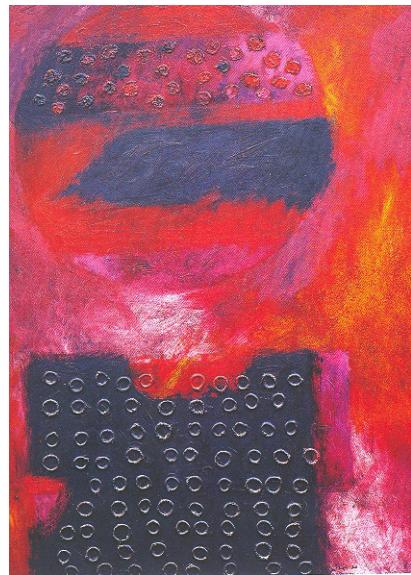


Mar de Lurín, 1989. Fragmento. Acrílico sobre lienzo, 140x380cm. Galería Avil. México.



Mesa ritual, 1974. Acrílico sobre lienzo, 150x120cm. Col. Particular.

Se vislumbra además la determinante influencia del viejo legado de los anónimos artesanos precolombinos cuyas máscaras; mantos de plumas, figurillas de greda, símbolos y colores aparecen con frecuencia en sus telas con la misma refinada audacia que participan los aportes del arte occidental moderno- el cubismo, la no- figuración, el surrealismo-, sin los cuales la pintura de Szyszlo no sería lo que es.



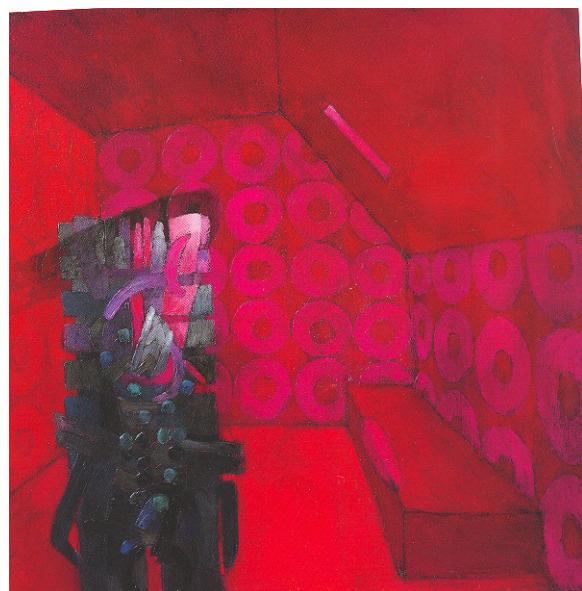
Puka Wamani, 1966, óleo
sobre lienzo, 162x130. Col.
Lima Tours.



Yawar Fiesta, 1963, óleo sobre lienzo 220x275
cm. Col. Compañía de seguros El Pacífico.

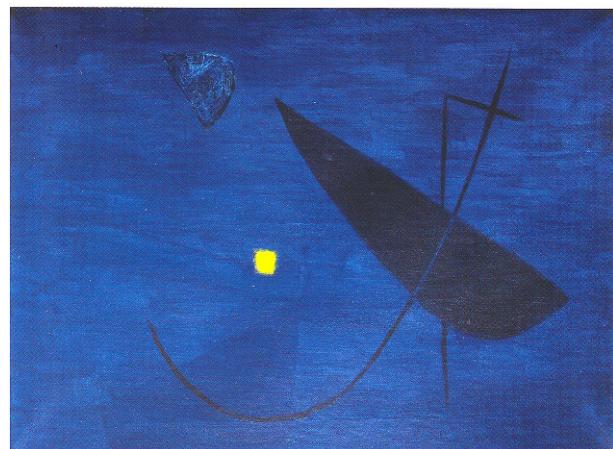


Homenaje a Picasso, 1973, acrílico sobre lienzo, 74x51 cm. Col. particular



Cuarto de Auvers, 2001, acrílico sobre tela, 150x150 cm., Col. particular

En 1949, cuando el pintor peruano de Szyszlo regresó a Lima, después de un año en Europa, transcurrido mayormente en París, su estilo era totalmente abstracto. No obstante, su sentido de la abstracción estaba vinculado a las antiguas culturas del Perú así como al lenguaje internacional que por aquel entonces se había desarrollado en Estados Unidos y Europa. Confecciona sus obras con pinceladas que evocaban hebras y fibras desgastadas.



Sin título, 1952, óleo sobre lienzo, 72x100cm. Col. particular



Sin título, 1955, óleo sobre lienzo, 35x28cm. Estudio Podrigo, Elías y Medrano

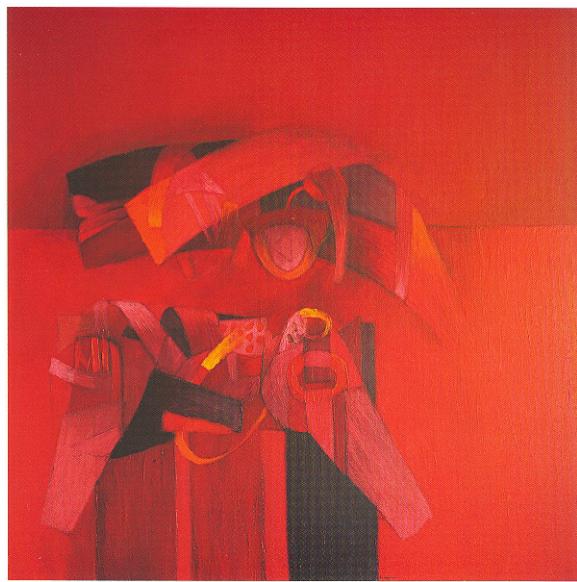
Con el tiempo, estos elementos se transformaron en formas geométricas similares a las que se encuentran frecuentemente en piezas de alfarería y decoraciones en relieve, o efectos de textura emulando nudos y entrelazados. Esos son algunos de los elementos que caracterizaron su obra desde entonces. La imagen se configura por medio de trazos geométricos abstractos y símbolos que juegan y se entrelazan creando una presencia casi mística. Un fondo neutro contribuye a crear una atmósfera especial de la que parece emergir, o quizás disolverse, esa imagen velada, como en un sueño de oráculos y connotaciones siniestras, rodeada del vasto espacio de un lugar abandonado.



Pasajero, 1978, acrílico sobre lienzo,
120x120 cm. Col. Particular.



Wanawasi, 1975, acrílico sobre
lienzo, 120x120cm. Col. Particular.



Camino a Mendieta, 1977, acrílico sobre lienzo, 122x122. Col. particular.

De Szyszlo retoma el misterio y la fantasía de los tejidos de Nasca, Paracas, la construcción lítica de Chavín, Tihuanaco y Machu Pichu y como si estuviera en trance de ayahuasca, nos descifra el incontenible universo. Desteje del *quipus* las cuentas de esas sociedades cuya expresión plástica nos habla de las plumas del cóndor, del guacamayo, del cielo y de la tierra. El maestro peruano es un chamán que sonsaca a los chamanes de los andes y del desierto todo el legado que subsiste de ese tiempo y de ese espacio, precisamente porque tiene la virtud chamánica de conectarse en forma intensa y profunda a la milenaria cosmovisión chancayana y luriniana.

La palabra en la obra de de Szyszlo. Pintor de estados de ánimo.

Unamuno al referirse a la producción artística solía recomendar alcanzar una “Universalidad desde lo profundo, dentro de una realidad local, circunscrita, eterna”. Si ha habido una fuerza que ha impulsado la obra vital de Fernando de Szyszlo, esa fuerza se puede definir como una expresión visual del ideal de Unamuno que se ha alcanzado desde “dentro de una realidad local, circunscrita, eterna”.¹⁵

En 1925 nació en Lima, Perú, Fernando de Szyszlo. Debemos subrayar, desde un comienzo, que el destino artístico de este pintor no puede separarse de la ciudad donde nació y vivió. Los problemas de un país en ese momento cerrado a los acontecimientos culturales internacionales obligaron tanto a de Szyszlo como a muchos otros intelectuales miembros de su generación a salir al mundo y después volver a la ciudad natal, donde lucharon para provocar un cambio cultural, a menudo con pobres resultados. Vargas Llosa comenta con amargura la inmensa ignorancia de las masas y de manera especial la indiferencia de la burguesía de aquel momento. De Szyszlo comparte esta opinión en algunos de sus escritos. En 1966, después de muchas batallas, comentó descorazonado que, bajo un gobierno autoritario, pragmático y autoproclamado, la palabra cultura había desaparecido del vocabulario de los gobernantes. De Szyszlo, Vargas Llosa e incontables peruanos lucharon

¹⁵ Martín de Ugalde, *Miguel de Unamuno: Novelista, poeta, ensayista*, 1966. Editorial Vasca Ekin, España. Pag.234.

incessantemente contra el caos cultural que ha atormentado siempre a los artistas de Latinoamérica, todos ellos obsesionados, de una manera u otra, con la necesidad de definir lo que José Martí llamaba “nuestra América” (definida en oposición a una América colonial española y al coloso del norte que había usurpado para sí hasta el nombre mismo). Ningún artista joven nacido en Lima podía eludir totalmente su obligación con “nuestra América” con plena impunidad espiritual. Alejo Carpentier creyó discernir los contornos de una creciente conciencia del “hombre americano”, hablaba desde el convencimiento de que él era una simbiosis de “criollos”, “huasos”, “chinos”, “bárbaros”, “gauchos”, “cholos” y “guachinangos”, “negros”, “prietos” y “gentiles”, “serranos”, “calentanos” e “indígenas”, “gente de color”, “gente de ruana”, “morenos”, “mulatos” y “zambos”; “blancas porfiadas”, “patas amarillas” y todo un universo de mestizos de tres, cuatro o cinco mezclas raciales....

De Szyszlo ha contado su vida hasta llegar a la mayoría de edad en numerosas entrevistas y en sus escritos publicados. En estos relatos se advierte que el trasfondo de su evolución personal viene determinado siempre por la circunstancia de haber nacido en Perú y, concretamente, en Lima, ciudad cuya historia está plagada de convulsiones y situaciones de perpetua inquietud. Poetas, artistas y arquitectos, estaban separados de Europa y de su propio país, ya que la mayor parte de la población era india y hablaba principalmente una lengua que ellos no conocían, el quechua. Pero, además de todas estas separaciones, de Szyszlo sufría otra: era hijo de un inmigrante polaco con una formación cultural enteramente europea. De hecho, su abuelo había ejercido su profesión de médico en Varsovia, mientras que su padre - naturalista especializado en botánica y geografía, además de autor de varios libros de viajes- emigró al Nuevo Mundo equipado con el conocimiento de catorce lenguas y una carta de crédito de su padre que gozaba de una holgada posición económica y social. La Primera Guerra Mundial sorprendió al padre de Szyszlo de paso por Lima, donde se vio obligado a permanecer con su fuente de ingresos cortada por los infortunios del conflicto bélico. Allí conoció a una joven de la ciudad y se casó con ella. Por suerte para de Szyszlo, la mujer era hermana del poeta Abraham Valdelomar,¹⁶ que había muerto a la edad de treinta y un años,

¹⁶ Reseña biográfica (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): Abraham Valdelomar .Escritor peruano. Nació en la ciudad de Ica el 27 de abril de 1888 y murió en Ayacucho el 3 de noviembre de 1919. Siguió sus estudios primarios en la ciudad de Pisco y en la Escuela Municipal Nº 3 de Chincha, y los secundarios en el Colegio Nacional de Nuestra Señora de Guadalupe de Lima (1900-04), donde fundó la revista *La Idea Guadalupana* (1903) al lado de su compañero Manuel A. Bedoya. En 1905 Valdelomar se matriculó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pero dejó las clases al año siguiente para emplearse como dibujante en las revistas *Aplausos y silbidos*, *Monos y Monadas*, *Actualidades*, *Cinema y Gil Blas*, donde también trabajó como director artístico. En 1909 publicó sus primeros versos de estilo modernista en la revista *Contemporáneos* y al año siguiente decidió reanudar sus estudios, aunque la universidad nunca le interesó mucho, y en 1913 terminó por abandonarla definitivamente. En 1910, a raíz de un conflicto con Ecuador, Abraham Valdelomar sentó plaza de soldado como integrante del Batallón Universitario, formado por estudiantes de San Marcos, y durante el acuartelamiento escribió una serie de crónicas bajo el título "Con la argentina al viento" que fueron publicadas en *El Diario* y *La Opinión Nacional* de Lima entre abril y junio de 1910, y que le valieron un premio por parte del Municipio de Lima; posteriormente viajó con una delegación universitaria al sur del país, visitando Arequipa, Cuzco y Puno. El mismo año de 1910 aparecieron publicados los primeros cuentos de Valdelomar en las revistas *Variedades* e *Ilustración Peruana*, y al año siguiente aparecieron por entregas en las mismas revistas sus novelas cortas *La ciudad de los tísicos* y *La ciudad muerta* -donde hizo manifiesta la influencia recibida por parte del escritor italiano Gabriele D'Annunzio-, iniciando también su colaboración con el diario *La Prensa* de la capital peruana. En 1912 participó en la campaña presidencial de Guillermo Billinghurst, siendo elegido presidente del Centro Universitario billingurista, y, luego del triunfo de su candidato, llegó a ser nombrado administrador de la Imprenta del Estado y director del diario oficial *El Peruano* (X-1912 a V-1913). Valdelomar renunció a ambos cargos luego de ser nombrado Segundo Secretario de la Legación del Perú en Italia (12-V-1913), embarcándose con destino a Europa el 30 de mayo. Después de pasar por Panamá, Cuba y Nueva York, llegó a Roma (7-VIII-

cuando él aún no había nacido. Este contacto fortuito con el arte tuvo sin duda una importancia premonitoria en la vida del pintor. El niño, que sufría de asma y estaba a menudo enfermo, se apoderó de la biblioteca de su tío, en la que había libros en francés e inglés, así como en español, y de este modo se procuró una formación en temas universales. Como casi todos los poetas y pintores sudamericanos, de Szyszlo empieza a leer a Julio Verne y Dumas, continúa con Dostoievski, Flaubert y Balzac, de éstos pasa a Proust, al que todavía lee, y después, cuando tiene diecinueve años, se atreve con James Joyce y la vanguardia del siglo XX. A pesar de la cultura europea del naturalista polaco, el hogar en el que de Szyszlo se crió y creció era muy parecido al de cualquier otro miembro de las clases ilustradas peruanas. La casa era grande y estaba llena de gente. Naturalmente había criados -cholos, como se llamaba a los indios-, así como algunos artefactos pertenecientes a la cultura nazca. Además de plantas y flores exóticas, había sin duda vasijas de barro para cocinar y cientos de pequeños detalles que hacían de la casa un lugar que no habría podido darse en ningún otro punto del planeta. La casa de Szyszlo -la casa de un hombre hechizado por la naturaleza de la América ecuatorial, como se titulaba uno de los libros de su padre, albergaba además de los numerosos miembros de la familia, una iguana y un perezoso, algo que un niño europeo deseoso de ser artista no habría podido conocer de primera mano. Desde esta casa, de Szyszlo accedió a la vida de las clases ilustradas de la ciudad gracias a su formación con los jesuitas. No el tipo de formación jesuítica conocida a veces por los europeos, con sagaces clérigos que enseñan a sus alumnos los métodos de argumentación propios de la compañía, sino más bien el tipo de enseñanza católica y provinciana, despótica y estrecha que tantas rebeliones encendió en Latinoamérica entre las personas sensibles. En varios reportajes de Szyszlo declaró que cuando leyó *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, pensó que era exactamente su propia historia; en ella "todo era una batalla".

De Szyszlo compartió esa batalla con algunos compañeros que encontró en su camino hacia la universidad. Su actividad como pintor se inició tanto por su identificación con otros espíritus creativos que se sentían insatisfechos como por el inevitable viaje a Europa. De hecho, el camino que de Szyszlo siguió hasta alcanzar la madurez como pintor puede verse en los motivos agrupados, o en el contenido temático, de su trayectoria; temas que se inician en la vida del espíritu al que accedió en la etapa final de su adolescencia limeña. La mayor parte de su posterior pensamiento pictórico fue abordado principalmente en el pequeño círculo de amigos que frecuentaba las tertulias de la peña Pancho Fierro. Como él mismo recuerda, en aquel animado lugar de reunión se podía ver a todos los que pasaban por Lima, desde Louis

1913), asumiendo inmediatamente sus funciones. Su estancia en esta ciudad la aprovechó para escribir una serie de artículos que bajo el nombre de "Crónicas de Roma" publicó en los diarios limeños *La Nación* (XI-1913 a I-1914) y *La Opinión Nacional* (V-1914 a VII-1914), pero definitivamente lo más importante de su estancia en Italia fue su participación en el concurso literario organizado por *La Nación* con el cuento "El Caballero Carmelo", que resultó ganador del primer premio (3-I-1914). Luego de enterarse del derrocamiento del presidente Billinghurst, renunció a su cargo diplomático (6-II-1914) y regresó a Lima. De nuevo en la capital peruana, y luego de una fugaz detención por conspirar contra el nuevo gobierno (VI-1914), Valdelomar comenzó a trabajar como secretario personal del polígrafo peruano José de la Riva-Agüero (1914-15). Bajo la influencia de Riva-Agüero escribió su primer libro titulado *La Mariscala* (Lima, 1914), biografía novelada de Francisca Zubiaga (1803-35), esposa del presidente Agustín Gamarra y figura importante de la política peruana durante algunos años. Para entonces Valdelomar ya era un colaborador frecuente de numerosas publicaciones limeñas como los diarios *El Comercio* y *La Crónica*, y las revistas *Balnearios*, *Mundo Limeño* y *Variedades*, en las que publicaba sus poemas, cuentos y artículos. Sin embargo, su labor como periodista estuvo ligada al diario *La Prensa*, donde tuvo a cargo la sección "Palabras" desde julio de 1915 hasta su alejamiento del diario en 1918. También publicó en *La Prensa* sus "Crónicas frágiles", donde hizo conocido su seudónimo de *El Conde de Lemos*; y los "Diálogos máximos", a manera de conversaciones entre dos personajes, Manlio y Aristipo, a través de los cuales descubrimos las personalidades de Valdelomar y del escritor José Carlos Mariátegui.

Jouvet¹⁷ hasta Pablo Neruda.

En 1926 José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano, publicó en la revista *Amauta* un vigoroso editorial en el que caracterizaba a Perú como “un país de posturas y etiquetas” y pedía “contenido, algo con espíritu, para un cambio”¹⁸. Al dar a su revista el nombre de *Amauta*, palabra quechua que significa maestro u hombre sabio, Mariátegui infundió energía al concepto de *indigenismo*, tendencia que equiparaba en ese momento el interés por la cultura precolombina con el folclore. Después de la Segunda Guerra Mundial, este mismo concepto se convertiría en campo de batalla para los representantes de la vanguardia y en objeto de acaloradas discusiones en la Peña Pancho Fierro.

En este lugar de encuentros de Szyszlo tuvo la oportunidad de conocer a Emilio Adolfo Westphalen, uno de los combatientes artísticos anteriores a la guerra cuyos poemas ya se habían publicado a finales de la década de 1930. Westphalen es una figura central en la vida de Szyszlo, junto con otros pocos espíritus afines -arquitectos y poetas- a los que menciona a menudo. Estas reuniones fomentaron el sentimiento de que había algo nuevo, algo diferente, algo generacional que podía cambiar (y de hecho cambió) el paisaje artístico del Perú. “...*Como generación -ha dicho de Szyszlo-, lo que queríamos, unas veces de manera consciente y otras de manera más bien oscura, era algo que no existía. Teníamos la sensación de que estábamos atrasados y, al mismo tiempo, percibíamos la necesidad de expresarnos en un lenguaje contemporáneo. Estábamos bajo la impresión de que los artistas que pertenecían a la vanguardia peruana estaban, aun así, atrasados en términos de pintura y algo menos en poesía ..*”¹⁹

En el círculo de Westphalen, de Szyszlo conoció a José María Arguedas, cuya traducción de la poesía incaica sería después una importantísima fuente de inspiración en la obra de Szyszlo. “*La presencia de José María Arguedas -ha dicho- y su interés por el problema peruano fueron decisivos en cuanto que, a partir de entonces, todos empezamos a interesarnos de manera simultánea por la situación del país.*”²⁰ Pero los entusiasmos de Szyszlo no se limitaban a discusiones sobre la situación peruana y su recién adquirido gusto por el arte indígena de épocas históricas. Como muchos otros, lejos de lo que consideraban las metrópolis de la vida artística e intelectual, investigó el pasado artístico y literario de Latinoamérica en los libros y descubrió para él un panteón habitado sobre todo por poetas. Como él, aquellos poetas eran exploradores que se buscaban a sí mismos; exploradores cuya poesía se abría al mundo pero que nunca renunciaron al sabor de sus lugares de origen; las huellas invisibles pero profundamente sentidas de un pasado que no había capitulado ante las artificialidades de la alta civilización. El primero de ellos iba a ser un hijo nativo del Perú, orgulloso de ser cholo: César Vallejo²¹. En 1942, cuando vio un poema de Vallejo en un

¹⁷ Reseña biográfica(<http://es.wikipedia.org/wiki/>) : Louis Jouvet (1887-1951) Actor teatral y cinematográfico francés, n. en Crozon (Finisterre) y m. en París. Su influencia en concepto de intérprete, director y crítico fue decisiva en el cine y teatro galos. Director de la compañía de los Campos Elíseos (1924-34) y del Ateneo (1934) y profesor del Conservatorio de París, interpretó, entre otras, las películas Topaze, Kermesse heroica, Crepúsculo de la Gloria y Volpone.

¹⁸ José Carlos Mariátegui, *Amauta*, nro.1,1926.

¹⁹ Fernando de Szyszlo,Bogotá,Ediciones Alfred Wild,1991,p.195.

²⁰ Ibíd.

²¹ Reseña biográfica(<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **César Abraham Vallejo Mendoza** (Santiago de Chuco, 16 de marzo de 1892 - París, 15 de abril de 1938), poeta peruano considerado entre los más grandes innovadores de la poesía del siglo XX. En Trujillo se le asocia con el grupo “El Norte”, conformado por Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, Victor Raúl Haya de la Torre, Alcides Spelucín y Juan Espejo Asturriaga; mientras que en

periódico de Lima, de Szyszlo tenía sólo 17 años. Quedó tan impresionado que al momento adquirió las obras completas de Vallejo y todavía hoy se maravilla con sus versos. Pablo Neruda, doce años más joven que Vallejo y poeta andino como él, fue una piedra basal para esa generación de artistas latinoamericanos. De Szyszlo cayó pronto bajo su hechizo y se conmovió con su palabra ya antes de leer *Alturas del Machu Pícchu*, la obra maestra de Neruda que apela directamente a los más profundos sentimientos de Szyszlo. Respondiendo a los elementos esenciales para un pintor: luz, aire, espacio, objetos, distancias, recintos, sombras, colores, vientos, soles de Szyszlo intenta traducir su mundo peruano en metáforas visuales. Como persona que capta atentamente su entorno sentirá la grandiosa presencia del paisaje peruano y se pondrá a buscar medios con los que plasmarlo. De Szyszlo emprendió de muy joven su búsqueda. Sería pintor no tanto de lugares como de estados de ánimo y ahí encontraría sus afinidades con poetas que, al fin y al cabo, beben en las mismas fuentes. No se trata de describir su obra como “poética” sino de comprender que el impacto de la palabra descubierta por el poeta está relacionado con el impacto del descubrimiento visual. Rilke, Mallarmé, Breton y Octavio Paz fueron otros poetas que han vivido en Szyszlo durante toda su vida de adulto.

Primeros pasos en la pintura

De Szyszlo iba a tardar algunos años en encontrar su voz como pintor. Su primer paso, después de terminar sus estudios en el colegio, fue ingresar en una escuela de arquitectura en 1943, una aventura de corta duración durante la cual descubrió su verdadera vocación. Un año después se matriculó en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, donde tuvo la suerte de conocer a Adolfo Winternitz, europeo de profunda cultura transplantado a América y profesor generoso. Nacido en Viena en el año 1906 y formado como pintor en esta ciudad, entonces en la vanguardia del arte, Winternitz había tenido que abandonar Austria y dirigirse a Italia en 1929. En 1939, cuando la situación se hizo peligrosa para él por su condición de judío, llegó a Perú como inmigrante. En una evocación de Winternitz, de Szyszlo nos recuerda que, cuando este artista austriaco llegó a Perú tenía ya treinta y tres años y quedó muy afectado al comprobar que entonces en Lima no había más museo que el Museo de Arqueología y que, para celebrar una exposición, los artistas tenían que utilizar salas improvisadas no necesariamente idóneas para este fin. Además, Winternitz, que estaba profundamente implicado en la música y tocaba el violín y el piano, se enteró de que la Orquesta Nacional había sido fundada sólo cuatro años antes y que la actividad teatral se reducía a representaciones ocasionales, siempre muy modestas, a cargo de actores locales. En pintura, los indigenistas dominaban la escena, “*no sin intolerancia y sectarismo*”.²² Ya entonces enfrentado con su mentalidad juvenil a los estrechos confines del indigenismo, Szyszlo encontró en Winternitz un mentor ideal, pues éste se había llevado consigo de Europa el profundo convencimiento de que un pintor no era un mero profesional sino un humanista en sentido clásico: un hombre para quien el arte era un estilo de vida y, lo que es más importante, un lenguaje con el que expresar la solidaridad humana. En los recuerdos de Szyszlo hay veladas con música de cámara europea, excursiones al campo y conversaciones en las que Winternitz explicaba a sus alumnos uno de los más conmovedores testamentos

Lima se le vincula con intelectuales como José Carlos Mariátegui, Abraham Valdelomar, Luis Alberto Sánchez, González Prada, José María Eguren, y Parra del Riego.

²² Fernando de Szyszlo, *Miradas Furtivas*, Antología de textos, 1955-1966. Colección Sierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica, p.208.

artísticos que existen, las *Cartas a un joven poeta*, de Rilke.²³

De Szyszlo se unió a los pocos pintores que habían resistido las seductoras llamadas del indigenismo sirviéndose de lo que habían aprendido en el extranjero. El primero de ellos fue Ricardo Grau²⁴, que había regresado a Perú en 1937, a la edad de treinta años, “después de vivir los tiempos dorados de la batalla por el arte moderno en París”.²⁵ La personal adaptación del cubismo que hizo Grau constituyó un modelo para de Szyszlo y un puñado de jóvenes rebeldes, como Sérvulo Gutiérrez,²⁶ que se había formado bajo la égida de Emilio Pettoruti en Argentina y había regresado a Lima en 1945. “En aquellos tiempos -dice de Szyszlo-, yo me consideraba cubista, me veía a mi mismo muy relacionado con él. Muchas de

²³ Reseña biográfica (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **Rainer Maria Rilke** (*Praga, Austria-Hungría, 4 de diciembre de 1875 - †Val-Mont, Suiza, 29 de diciembre de 1926) es considerado uno de los poetas más importantes en lengua alemana y de la literatura universal. Sus obras fundamentales son las *Elegías de Duino* y *Los sonetos a Orfeo*. En prosa destacan las *Cartas a un joven poeta* y *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*.

²⁴ Reseña biográfica(<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **Ricardo Grau** (1907-1970) fue un pintor modernista y surrealista peruano. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima bajo la dirección del maestro José Sabogal en 1920, siguió su educación en la Academie Royale de Beaux-Arts en Bruselas en 1924. Al año siguiente dejó los estudios y participó en varios salones de pintura en París durante los años 30. Su trabajo de ese entonces estuvo particularmente influenciado por Cezanne, Matisse y Braque. En 1937 retornó al Perú convirtiéndose en el primer representante latinoamericano de la pintura moderna europea, lo cual fue un gran contraste con el estilo indigenista que prevalecía en el Perú de ese entonces. Grau fue profesor en la Universidad Nacional de San Marcos en 1942 y fue Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1945 a 1949. Durante ese periodo su paleta se iluminó y para 1950 demostró considerable interés en el surrealismo y en el arte de culturas precolombinas peruanas tales como Nazca, Chímú (de la cual tiene una importante colección de artefactos). Retorno a la abstracción en 1960, usando el color como un medio independiente de expresión.

²⁵ Fernando de Szyszlo, *Miradas Furtivas*, Antología de textos, 1955-1966. Colección ierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica.p. 140.

²⁶Reseña biográfica (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **Sérvulo Gutiérrez** nació en la ciudad de Ica en 1914. Hijo de Daniel Gutiérrez Fernández y Lucila Alarcón Valverde, su familia era numerosa (16 hermanos) y estaba dedicada tradicionalmente a la artesanía y la restauración artística. Desde temprana edad trabajó en diversos oficios, como, por ejemplo, mozo de restaurante y peón en la construcción de la carretera Pisco-Castrovíreyna. Se dedicó también a fabricar huacos, con tal habilidad y maestría que muchos expertos llegaron a considerarlos auténticos. Ante la confusión, el propio Sérvulo declararía públicamente su autoría. También actuó en el boxeo, llegando a ser campeón nacional de peso gallo. Incluido en el equipo peruano de este deporte, participó en el campeonato sudamericano efectuado en Córdoba, Argentina y resultó subcampeón en su categoría. Atraído ya por la pintura y con el deseo de perfeccionar sus conocimientos, permaneció en Buenos Aires y trabajó durante varios años al lado de Emilio Pettoruti. Luego se dirigió a París (1938-1940), donde estudió libremente pintura y escultura. La Segunda Guerra Mundial lo obligó a regresar al Perú, donde continúa dedicado al arte y también a la bohemia. Con motivo de celebrarse el cuarto centenario del descubrimiento del río Amazonas se realizó, en 1942, una exposición amazónica en la que obtuvo el primer premio con unas esculturas que representan a las “amazonas” como arqueras. Ellas se encuentran ahora en el Museo de Historia Natural Javier Prado, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Por ese tiempo pinta su famoso cuadro “Los Andes”, para muchos su obra maestra. Posteriormente, expuso varias escenas de la naturaleza iqueña en la entonces Galería de Lima. Aparecen en sus paisajes, el desierto de Ica con sus lagunas y pantanos . El pintor y crítico Juan Manuel Ugarte Elespuru, consideraba que Sérvulo Gutiérrez: “[...] era en verdad un autodidacta, y fue, por encima de todas las circunstancias, un puro intuitivo; sin lugar a dudas la personalidad más singular que ha producido nuestra pintura en los últimos 30 años”. — *Juan Manuel Ugarte Elespuru* .En sus últimos años destacan sus cuadros sobre el Cristo de Luren y Santa Rosa. Falleció de una afección hepática en 1961, en Lima. Sérvulo Gutiérrez, también cultivó la poesía ocasionalmente; muchos de sus poemas están dedicados a Ica, su tierra natal.

*las pinturas que realicé durante aquel período más que cubistas eran "pettorutistas".*²⁷

Verse a sí mismo como pettorutista significaba aceptar que Pettoruti, que vivió sus años de formación entre los futuristas de Florencia, adonde había llegado en 1912, había vuelto a Sudamérica con un acento futurista pero sin miedo a trabajar con volúmenes más pronunciados que en el cubismo parisino. En la obra de Pettoruti, a su regresó a Buenos Aires, había una especie de eclecticismo selectivo que proporcionó espacio vital a la generación de Szyszlo. Esto se pone claramente de manifiesto en su obra de 1945 y, concretamente, en el bajorrelieve de yeso coloreado en el que las formas dejan entrever su conocimiento de Boccioni, vía Pettoruti, y el color se basa en los tonos apagados del ocre al gris primados por Picasso en los años 1912-1914, correspondientes al período culminante del cubismo.



Naturaleza Muerta, 1945. Bajo
Relieve en yeso coloreado, 27x21
cm. Col. particular

El impacto de la obra de Rufino Tamayo en la producción de de Szyszlo

Entre 1945 y 1948, de Szyszlo consolidó las lecciones formales de principios del siglo XX estudiando reproducciones de la obra de Cézanne, aprendiendo a utilizar el vocabulario de la recesión planimétrica antes que la perspectiva renacentista basada en el punto de fuga y consiguiendo entender la naturaleza de la abstracción europea en su vocabulario formal. Pero éstas eran lecciones casi técnicas. A un temperamento alimentado con la poesía de Rimbaud y de Rilke aún le faltaba algo.

En 1948, mientras hojeaba la revista mexicana *El Hijo Pródigo*, de Szyszlo descubrió la obra de Rufino Tamayo. El impacto de este mexicano de ascendencia azteca fue instantáneo, y para de Szyszlo tuvo un efecto sumamente clarificador, pues dice: “*Yo sentía exactamente*

²⁷ Fernando de Szyszlo, *Miradas Furtivas*, Antología de textos, 1955-1966. Colección ierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica.p.26.

el mismo tipo de búsqueda".²⁸ Evidentemente, la búsqueda tenía por objeto encontrar un medio de transformar el vocabulario importado de Europa en un medio con el que expresar la realidad local. La rebelión de Tamayo contra los poderosos muralistas del México revolucionario adoptó la forma de un reconocimiento directo y simbólico, no descriptivo, de sus raíces aztecas, sin renunciar por ello al legado de la modernidad europea. Más aún: fue la expresión de un temperamento lírico, antes que retórico, que percibía el oscuro poder de los mitos y las creaciones artísticas de su pueblo, un pueblo que avanzaba desde el México precolombino hasta un eterno presente. Aquí conviene recordar por su interés unas sorprendentes declaraciones de Octavio Paz, una de las figuras más importantes en la vida artística de Szyszlo. Después de todo, Paz era esencialmente poeta, no un conocedor del arte, aunque sentía curiosidad por la pintura y respeto por los pintores, y durante toda la vida frecuentó su compañía. Aun así, al hablar de su formación, este renombrado poeta alude a Tamayo y sugiere que el pintor fue un auténtico guía, tal vez incluso un referente, en su evolución como poeta. Octavio Paz entra y sale de la vida de Szyszlo como amigo, filósofo, admirador (no sólo de la obra de Szyszlo sino también de la poesía de su primera esposa, Blanca Varela) y comentarista, de Szyszlo ha citado constantemente un importante texto de Paz. En él el poeta escribió que sus años de aprendizaje fueron también de "desaprendizaje" durante los cuales comprendió que modernidad no es novedad y que para ser verdaderamente moderno uno tiene que regresar al "principio del principio", expresión que de Szyszlo utiliza a menudo. Al hablar de su primera visita a Nueva York poco después de los veinte años, Octavio Paz dice que, cuando conoció a Tamayo allí, "*vi clara e inmediatamente que (éste) había abierto una brecha*".²⁹ Tamayo se había planteado las mismas preguntas que Paz, y Paz tradujo así sus "*formas primordiales y colores exaltados*"³⁰: la conquista de la modernidad tiene que resolverse en la exploración del subsuelo de México, "no el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y de los escritores realistas sino más bien el subsuelo psíquico". En su obra *Mito y realidad*, Octavio Paz escribió: "*La modernidad fue la antigüedad más antigua, pero no una antigüedad cronológica; no estaba en el tiempo de antes sino en el ahora que hay dentro de cada uno de nosotros*".³¹ Todos los artistas -dijo más tarde el propio de Szyszlo-, especialmente los de los países andinos, tenían que tener en cuenta la presencia de las culturas precolombinas. "*Esta presencia*", escribe Szyszlo, "*implica una conciencia del hecho de que en nosotros existió una segunda fuente cultural, diferente de la que trajeron los conquistadores*".³²

Como era ante todo un pintor combativo, el joven de Szyszlo incorporó inmediatamente las lecciones de Tamayo a su estudio. El mismo año que encontró el artículo sobre Tamayo, abandonó la paleta importada de París y ejecutó *Interior*, una pintura realizada en los tonos nocturnos que aparecen en algunas obras de Tamayo: intensos azules, morados y rojos, así como matices verdosos. En esta naturaleza muerta, de Szyszlo incluye una cabeza a modo de máscara y una mano primitiva, recordando las estilizaciones de las figuras de Zapotec e incluso aboceta una media luna sutilmente definida, una de las alusiones preferidas de Tamayo.

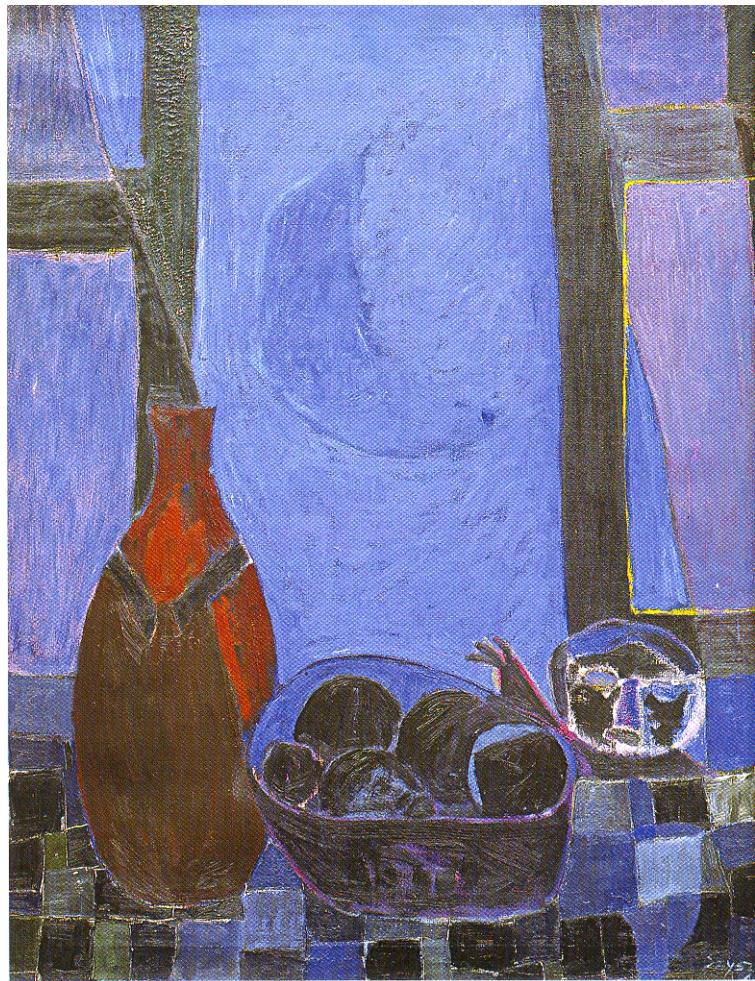
²⁸ Fernando de Szyszlo, *Miradas Furtivas*, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica, p.,p.77.

²⁹ Ibíd. P.76

³⁰ Ibíd. P.76

³¹ Ibid. P. 77

³² Ibíd, P.77



Interior, 1948, óleo sobre tela 85 x 65 cm. Col. Particular.

Acercamiento a la cultura Chancay

El primer giro hacia la orientación latinoamericana no se debió únicamente al encuentro con Tamayo, pues entonces en la Peña Pancho Fierro tenía lugar una rebelión en toda regla contra el indigenismo y las vanguardias europeas. El pequeño círculo de jóvenes poetas, pintores y arquitectos en el que de Szyszlo encontró su sitio estaba dispuesto a la acción y él se convirtió en un participante entusiasta. En 1947 Emilio Adolfo Westphalen fundó una revista titulada *Las Moradas*, de la que de Szyszlo fue nombrado director artístico. Aunque el cuerpo de redacción era reducido, el interés del público fue aumentando gracias sobre todo a la actividad de un nuevo y dinámico grupo llamado *Agrupación Espacio*, en el que Luis Miró Quesada, uno de los más fervientes seguidores de Szyszlo desde entonces, y otros jóvenes arquitectos reclamaban un cambio radical de actitud ante la arquitectura moderna y las artes visuales. Entre estos jóvenes entusiastas había pintores y poetas que habían empezado a fijar su atención en lo que más tarde de Szyszlo llamó la “segunda fuente cultural”, sus antepasados precolombinos, y se habían puesto a colecciónar obras de procedencia india. En el último año antes del inevitable viaje a Europa, de Szyszlo inició su estudio de la cultura Chancay, que iba a continuar durante toda su vida. Después de recorrer la región costera, de Szyszlo se convirtió en un personaje familiar en los lugares en los que los huaqueros

clandestinos trabajaban duramente y siempre se mostraban dispuestos a establecer contacto. Entonces, concretamente a finales de la década de 1940, inició su colección de productos textiles chancay, los pintados con preferencia sobre los tejidos, que todavía sigue enriqueciendo con nuevas aportaciones. Esta antigua sabiduría indígena de lo invisible y lo desconocido, el universo y el alma fue inmediatamente comprendida e interiorizada por el joven de Szyszlo. Los círculos, los puntos y los intrincados dibujos de las telas pintadas y tejidas, junto con el sorprendente colorido, especialmente los suntuosos tonos escarlata, de las telas decoradas con plumas, se iban a traducir, gracias a su imaginación, en los rudimentos de un vocabulario pictórico en el que lo que estos antiguos indios comunicaban podía yuxtaponerse al lenguaje del arte moderno.

Textiles Chancay



Obras de Szyszlo



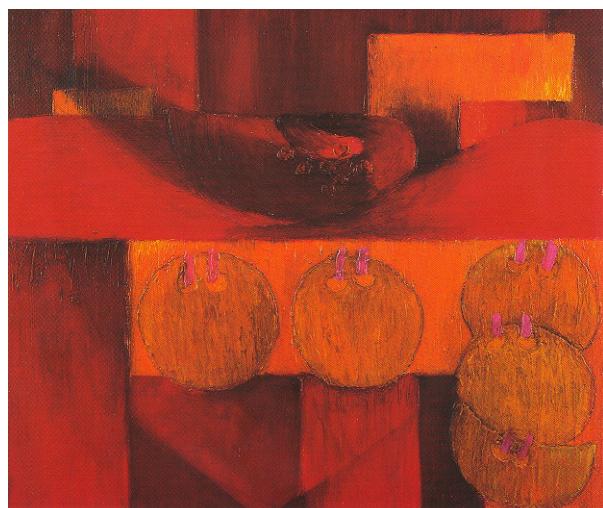
Cajamarca, 1960, óleo sobre lienzo, 92x73 cm.
Col. Walter Gross, Lima.



Camino a Mendieta, 1977, acrílico sobre
lienzo, 120x120 cm. Col. Elida
Roman, Lima.



Puka Wanami, 1966, óleo sobre lienzo, 162x130 cm. Col. Lima Tours.



Mesa Ritual, 1985, acrílico sobre lienzo, 120x150 cm . Col. Nissim Mayo.

Ningún artista latinoamericano olvida que los primeros pintores modernos se vieron atraídos en su interés por el arte tribal. De hecho, tan pronto como de Szyszlo vió la ventaja de apoyarse en sus propias tradiciones a la vez que se relacionaba con todo el arte moderno, puede decirse que casi estaba en condiciones para que pudiese encontrar su camino. Aún quedaba un obstáculo importante y era que en la imponente costa peruana no existía algo parecido a una galería de pinturas de la gran tradición occidental. Todo lo que los pintores jóvenes conocían de Europa, desde Giotto hasta Tiziano, desde El Greco hasta Velásquez, lo conocían exclusivamente a través de reproducciones y relatos. Y, lo que aún es más triste, sólo conocían los exponentes locales de la gran tradición moderna. De Szyszlo, que se declaraba muy interesado en la obra de Cézanne, sólo podía hojear libros de arte para elaborar una interpretación, pues nunca había visto un original. Para él, como para tantos artistas y poetas latinoamericanos que le precedieron, estaba claro que tenía que acceder al núcleo geográfico de su profesión, y percibía que ese núcleo estaba en Europa. En este sentido hay

que decir que, antes de embarcar con destino al viejo continente, de Szyszlo ya se había inspirado en Klee y Miró, pero el descubrimiento de las obras de la cultura Chancay había despertado en él un deseo vivísimo de un tipo de pintura más concreta, más densa y menos transparente y espiritual; de Szyszlo creía que lo iba a encontrar en la obra de los maestros venecianos. Poco después de casarse con la poeta Blanca Varela, el joven artista emprendió viaje con destino a París. Tenía veinticuatro años. Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, americanos del norte y del sur corrieron a Europa llevados por el deseo de superar la sensación de aislamiento que el conflicto les había impuesto. El París de finales de la década de 1940 se encontraba en un extraño estado de expectación. Las calles de la orilla izquierda del Sena estaban abarrotadas de candidatos procedentes de todo el mundo que buscaban ávidamente la cultura que Europa siempre había ofrecido y, también, de artistas locales decididos a iniciar una nueva era. Cuando de Szyszlo llegó en 1949, el surrealismo parisino, aunque en su fase de declive, aún seguía vivo en la persona de André Breton y de su discípulo Octavio Paz, a quien de Szyszlo encontró pronto en el círculo de latinoamericanos que como él, habían abandonado su patria. Por entonces ya se había impregnado de la visión del mundo surrealista gracias a sus contactos con Westphalen, sus lecturas del poeta César Moro³³ y, antes de ellos, de Vallejo, pero si pudo empezar a modelar un enfoque esencial para su obra durante toda la vida fue gracias a su constante relación con Octavio Paz y a sus ocasionales encuentros con Breton en París.

Vinculación entre poesía y pintura en la obra de Szyszlo a partir de su estancia en Europa.

La distancia entre poesía y pintura se hizo aún más corta cuando llegó a París y empezó a dar forma secretamente, en su imaginación, a sus ideas poéticas. Aparte de las fiestas, que naturalmente sus compatriotas latinoamericanos animaban con canciones y guitarras (Tamayo y el poeta nicaraguense Carlos Martínez Rivas cantaban y tocaban instrumentos musicales), cada semana en los cafés de la orilla izquierda celebraban tertulias, dirigidas por Octavio Paz, en las que de Szyszlo podía hablar regularmente, entre otros, con

³³Reseña biográfica (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): **César Moro** (Lima, 19 de agosto de 1903 - 10 de enero de 1956), pseudónimo de **Alfredo Quíspes Asín**, fue un poeta y pintor surrealista peruano. Tras una formación autodidacta firma su primer trabajo, un dibujo modernista, en 1921 como "César Moro", nombre de un personaje de Ramón Gómez de la Serna. En 1925, como tantos otros artistas, viaja a París, etapa inevitable para la mayoría de los artistas de cualquier actividad. César Moro prueba distintas disciplinas artísticas en esa etapa, asiste a clases de ballet en la Academia de Ballet (actividad que abandona por motivos de salud), pinta y escribe poemas. En 1926 presenta su primera muestra pictórica y en 1927 la segunda, ambas son acogidas favorablemente por la crítica. En 1928 ingresa en el surrealismo y empieza a escribir poemas en idioma francés. En el periodo comprendido entre 1928 y 1934 continuará con sus actividades europeas tanto en el ámbito de la pintura pero sobre todo del de la poesía (*Ces poèmes*) y regresa a Lima a finales de 1933. En 1935 organiza con el poeta Emilio Adolfo Westphalen, la primera exposición surrealista de Latinoamérica, en la Academia Alcedo de Lima; participan en ella a parte del propio Moro los chilenos Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia, que ya habían realizado en su país, en 1933, una exposición de arte abstracto. En 1938 y por motivos políticos Moro abandona su país y se refugia en México donde permanecerá 10 años en los que seguirá con sus actividades tanto pictóricas como poéticas. En 1940 organiza con el pintor Wolfgang Paalen y André Bretón la Cuarta Exposición Internacional del Surrealismo para la Galería de Arte Mexicano. Regresa a Lima en 1948 para seguir escribiendo bajo los auspicios del poeta francés André Coyné, en 1955 culmina una de sus obras principales, *Amour à mort* y el 10 de enero de 1956 muere víctima de una enfermedad desconocida. Su amigo y protector André Coyné continuó con la labor de recopilación, edición y difusión de la obra de Moro.

Julio Cortázar, Jaime del Valle-Inclán y Josep Palau.³⁴

Décadas más tarde, en su homenaje a Octavio Paz en el que describe su vida en París durante el año 1949, de Szyszlo termina con una cita de Quevedo, uno de los grandes amores del autor mexicano, que sintetiza lo que consiguió gracias a su estancia en París: «Nada me decepciona. El mundo me ha embrujado». ³⁵

De Szyszlo y algunos otros pintores que se beneficiaron de las ideas de Breton, como Lam y Matta, respondían al sentido de lo sagrado de Breton. Szyszlo ha mencionado a menudo lo sagrado y ha investigado su ropaje durante toda su vida: lo sagrado tal como lo entendía Breton y, según dijo una vez Malraux, se encontraba dentro de los límites de cierto arte moderno que, aunque no era religioso, era lo opuesto a lo profano. De Szyszlo busca lo sagrado en las raíces de su tierra natal y trata de desenterrarlo de sus entrañas. Como señala Octavio Paz: "... *Entre cosmopolitismo y americanismo, mi generación cortó por lo sano: estamos condenados a ser americanos como nuestros padres y abuelos estaban condenados a buscar América o a huir de ella. Nuestro salto ha sido hacia dentro de nosotros mismos.*"³⁶

En Paris de Szyszlo tuvo la oportunidad de contemplar las pinturas que empezaban a aparecer en las pequeñas galerías recién fundadas, la mayoría de ellas en la orilla izquierda del Sena. No puede haber duda de que las nuevas expresiones, deliberadamente antiformalistas, de artistas como Hans Hartung³⁷ y el joven Pierre Soulages³⁸, cuyo

³⁴ Reseña biográfica (<http://es.wikipedia.org/wiki/>): :**Josep Palau i Fabre** (Barcelona, 21 de abril de 1917) es un polifacético poeta y escritor español en catalán. Hijo de un pintor y decorador, hacia finales de los años treinta va a iniciarse en la creación literaria en el campo de la poesía. Estudió letras en la universidad y, durante los años cincuenta va a trabajar activamente como colaborador en revistas literarias (*Poesía* y *Ariel*), además de la editorial La Sirena (que editaría obras, por ejemplo, de Salvador Espriu. De 1946 a 1961 residió en París. Además de poesía, ha escrito obras de teatro, narrativa breve y ensayos, género en el que destacan especialmente los elaborados sobre Picasso. Palau i Fabre es, también, un activo traductor. Ha llevado al catalán obras de Antonin Artaud, Arthur Rimbaud, Honoré de Balzac y del libro *Cartas de amor de Marianna Alcoforado (la monja portuguesa)*). Sus trabajos han sido traducidos a numerosos idiomas.

³⁵ Fernando de Szyszlo, Miradas Furtivas, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p. 185.

³⁶ Octavio Paz, Los hijos del Limo,p.p. 210-211.

³⁷ Reseña biográfica(<http://es.wikipedia.org/wiki/>):Hartung, Hans. Leipzig 1904–Antibes, 1989. Pintor germano – francés. Estudia en las Academias de Leipzig, Dresde y Munich, donde conoce a Kandinsky. A partir de 1922, ignorando las vanguardias, comienza a pintar obras abstractas y en 1926 se establece en París, donde recibe las influencias del cubismo y del fauvismo. Tras un breve retorno a Berlín, se establece definitivamente en París en 1935. A finales de la década de los treinta inaugura su estilo de madurez, caracterizado por unas composiciones basadas en manchas de tonalidades apagadas y fragmentos lineales negros, observándose progresivamente una reducción cromática y una valorización del negro. Se le reconoce como uno de los principales precursores del informalismo y del tachismo. En 1961 su obra sufre grandes cambios decantándose, a partir de entonces, por las raspaduras ("grattage") en la pasta fresca y, más tarde, por los fondos coloreados recubiertos por un negro opaco. Sus últimas obras quedan sometidas a la mutación formal debido a la utilización de escobillas, peines y ramas que dañan el soporte, exentas de todo grafismo.

³⁸ Reseña biográfica(<http://es.wikipedia.org/wiki/>): :Pierre Soulages. Pintor francés nacido en Rodez (1919), una de las principales figuras de la Escuela de París posterior a la II Guerra Mundial. En su obra presta una especial atención al tratamiento de la luz. Utiliza principalmente el negro, mezclado con otros colores oscuros, reservando a veces pequeñas zonas sin pintar. Sus lienzos aparecen cubiertos por gruesos empastes y amplios trazos, semejantes a la escritura china. Desde 1979 sus cuadros, que se organizan a menudo en polípticos

despertar al lenguaje abstracto fue estimulado por su interés en el arte oriental, así como las obras de la corriente más formal de la abstracción capitaneada por Jean Dewasne³⁹, produjeron una fuerte impresión en de Szyszlo, que aún seguía buscando un lenguaje “más denso” que el de Klee y Miró. La búsqueda le llevó también a visitar el Louvre, donde encontraría a los venecianos y pasaría mucho tiempo copiando fragmentos de obras de Tiziano y donde, probablemente, su incipiente amor por el claroscuro se vio impulsado por su primer encuentro con Rembrandt. Aún así, lo más importante en su formación pictórica fue un creciente interés por la especialidad veneciana, que, en el siglo XVI, se centró en la manipulación de los barnices. Se dice que cuando preguntaron a Tintoretto cuál era el secreto de su arte, contestó: “Molte, molte svelatures”. De Szyszlo incorpora esta técnica cada vez con más maestría. Si estas lecciones elementales en el vasto campo de la pintura iban a contribuir al desarrollo de Szyszlo en sentido técnico, también le acercaron a sí mismo, en cuanto persona sumamente susceptible a lo que Breton llamaba “lo sublime”. Más tarde de Szyszlo citaría determinadas palabras de Breton que le impresionaron profundamente, como cuando Breton invoca la noche, “*he cerrado los ojos para llamar con todas mis fuerzas a la noche real, la noche despojada de la máscara del horror... Es insonable como el diamante... es una noche fructífera y sólo en ella encuentran su respuesta infinita todos los impulsos del corazón y de los sentidos*”⁴⁰.

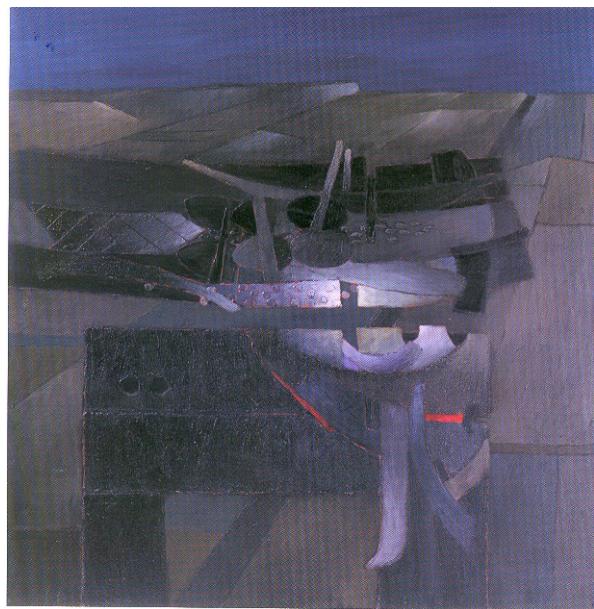


Noche estrellada, 1979, acrílico sobre lienzo, 120x180cm. Col. Paticular.

monumentales, están totalmente cubiertos por pintura negra, que, dependiendo del modo en que ha sido aplicada, parecen vibrar bajo la luz, e incluso, cambia de tono.

³⁹ Reseña biográfica (<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/>):(Lille, 1921) Pintor y escultor francés. En sus primeras obras, realizó una pintura de abstracciones geométricas. Sin embargo, hacia 1960, se orientó hacia la *antiescultura* y utilizó piezas de uso industrial. En los años ochenta realizó proyectos de carácter público. En 1988 realizó en París la que fue calificada como la pintura mural más grande del mundo. En 1991 realizó *Lusine Peter Stuyvesant* en Zevanaar (Países Bajos).

⁴⁰Fernando de Szyszlo, *Miradas Furtivas*, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p.46.



Camino a Mendieta, 1998, acrílico sobre lienzo, 150x150 cm. Galería Durban Segnini, Caracas.

Si de Szyszlo era sensible a la poesía nocturna de Breton, también era sensible a la obra de otro importante poeta de su panteón, Benjamin Péret⁴¹, a quien conoció

⁴¹ [Reseña biográfica \(http://www.fundanin.org\)](http://www.fundanin.org): Benjamin Péret (1899-1959) quizá el mayor poeta surrealista o al menos el más fiel a la tradición amén del más persistente compañero de Breton. Exceptuando los casos de Pierre Naville y Gérard Rosenthal, Péret sería el surrealista de primera hora más comprometido con las causas revolucionarias en general, y con el trotskysmo en particular. Nacido en Rézé (Francia) en una familia modesta. Enrolado, a instancias de su madre, en la guerra de 1914-1918, fue desmovilizado a finales de 1919. Llega a París y milita en el movimiento Dadá, con el que romperá en 1922 junto a Desnos, Breton, Aragon, Eluard. En 1924 dirigió con Pierre Naville *La revolución Surrealiste*, y publica los poemas *D'immortale maladie*. En 1927, igualmente (como Breton) seducido por la lectura del Lenin, de Trotsky, Péret se afiliará a pesar de su desconfianza en el PCF y toma parte activa de las luchas contra el colonialismo francés en Marruecos. En esta época publica *Dormir, dormir dans les pierres* y *Au gran jour*, y en 1928 aparece *Le gran jeu*. Casado con Elsie Houston, cantante brasileña, llega al Brasil en 1929, donde permanece hasta 1931 cuando es encarcelado y expulsado por su militancia trotskysta. Viaja a España donde asiste, con Breton, a la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en Sta. Cruz de Tenerife, durante la cual el grupo firma algunas declaraciones solidarias con Trotsky, *Planeta sin visado*. También será uno de los firmantes del célebre Manifiesto, *De cuando los surrealistas tenían razón*, que significa la ruptura definitiva con el PCF. En agosto de 1936, después de la ruptura del surrealismo con el estalinismo, Benjamin Péret llega a España en plena insurrección proletaria. En marzo de 1937 lucha en el frente de Aragón en el batallón Nestor Makhno de la División Durruti. En 1936, publica *Je ne mange pas de ce pain-la*, y *Le sublime*. En abril de 1937 vuelve a París. En esta última fase, Péret colabora con la fracción bolchevique-leninista que lidera Manuel Fernández Grandizo, alias Gregorio Munis. En 1939, colabora con Breton en la tentativa de creación de la Federación Internacional de Artistas Revolucionarios Independientes (FIARI), y colabora en los dos número de su órgano, *Clé*. En 1940 es detenido en Francia como agitador internacionalista y antimilitarista y es encarcelado en la prisión de Rennes, pero cuando el avance de las tropas alemanas es liberado. Vive un tiempo en la clandestinidad en París hasta que, franqueando las líneas de demarcación, se refugia en Marsella, donde se refugia en villa Air-Bel auspiciada por el Comité de Socorro norteamericano animado por los intelectuales y artistas próximos al SWP. Allí se encuentra nuevamente con Breton (con el que ha mantenido una constante correspondencia), Victor Serge, el canario Oscar Dominguez, Victor Brauner, y la pintora gerundense Remedios Varo, y que más tarde será reconocida como una de las más inquietantes pintoras surrealistas. En 1956 regresa nuevamente a Francia. Hospitalizado en la primavera de 1959, muere el día 18 de septiembre .

personalmente en aquellas singulares noches parisinas. Por entonces, Péret ya había profundizado en las culturas de Latinoamérica, y especialmente en la de México, plasmando muchos mitos antiguos. Por lo tanto, era un surrealista especialmente dotado cuando se puso a escribir sobre el pintor cubano Wilfredo Lam y de paso abordó algunos de los motivos predilectos de Szyszlo: “*La verdadera misión del artista -sea pintor o poeta- ha consistido siempre en la búsqueda, en su interior, de los arquetipos que el pensamiento poético conlleva, en cargarlos con una renovación afectiva de una manera que circula entre él y sus fuentes originales, una corriente de energía con la intensidad que hace que estos arquetipos actualizados aparezcan como la expresión más evidente y nueva del medio que ha condicionado al artista ..*”⁴²

Péret pensaba que Lam había consiguido expresar “*el fundamento eterno del espíritu que, en todas las lenguas y todos los tonos, habla alternativamente de deseo y terror.*”⁴³ Muchos escritores han observado en la producción de Szyszlo un aspecto oscuro, una violencia que aflora incluso en las obras compuestas de la manera más armoniosa como si la creencia de Péret de que “el deseo y el terror” hablan alternativamente también se plasmara en su obra.

De Szyszlo iba a encontrar un correlato a la naciente conciencia de sus orígenes “americanos”. Pero durante el primer período de sus cinco años de estancia en Europa esa conciencia estaba todavía en proceso de formación. Mientras tanto, en sus experiencias con los artistas parisinos implicados de diferentes maneras en la corriente del llamado “art informel” o “tachisme” o, en América del Norte, “expresionismo abstracto”, de Szyszlo, como el español Tapies, se dedicó a buscar una voz personal o, como ellos acostumbraban a decir en aquellos días de existencialismo, “auténtica”.

En 1950, por ejemplo, de Szyszlo realizó una serie de litografías dedicadas a César Vallejo cuya poesía le había impresionado profundamente.



Sin título,litografía,1951,
75,5 x 55 cms .

Por entonces, de Szyszlo estaba experimentando asimismo con técnicas de pintura al óleo sobre superficies duras en las que se pudiera construir un fondo denso del que a su vez emergieran figuras ambiguas. Por ejemplo, una pintura de 1951 con su forma oscura, casi amenazadora, compensada por una esfera dorada: el sol que más tarde se convertiría en un sol americano que emerge de la compleja mitología de los Andes.

⁴² Ibíd.p.44.

⁴³ Ibíd.p.45.



Sin título, 1951, óleo sobre
masonite, 63 x 96 cms. Col.particular

Poco tiempo después, el joven pintor volvió a la superficie de la tela. Al mismo tiempo había entablado amistad con Jean Dewasne, integrante de un grupo de pintores parisinos que se resistían a prestar oídos a los cantos de sirena del informalismo. Firmemente asentados en las obras de los constructivistas y los pintores estrictamente no objetivos durante el período de entreguerras, buscaban una fusión de elementos expresivos extraídos esencialmente de la geometría no euclidiana. Su libre uso de arcos y esferas, junto con su interés por la dinámica de la forma, liberada de asociaciones terrenas, como en Malévich, proporcionó nuevas posibilidades compositivas a otros pintores jóvenes. La actitud momentánea de Szyszlo ante sus principios puede verse en una pintura de 1952, titulada *S/T*. Aquí, la nítida separación de planos cambiantes y superficies curvas es enfatizada por contornos lineales, y, como en las pinturas de Dewasne, varios ejes se encargan de determinar el movimiento diagonal. Aún así, ya se aprecian ciertas características específicas de Szyszlo, como, por ejemplo, la insistencia en la ambigüedad apreciable en las profundidades rojas y ahumadas; las formas afiladas como una daga que en lo sucesivo iban a aparecer constantemente en su obra, y los contrastes tonales graduados incluso dentro de las formas geométricas agrupadas.



Sin título, 1952, óleo sobre lienzo, 200x180 cm. Col. Luis Miró Quesada G.

Mientras se exponía a las nuevas corrientes parisinas, de Szyszlo sintió la necesidad de acercarse a la tradición pictórica italiana. En el círculo de Breton nunca fue tabú volver atrás si era suficientemente atrás, y de hecho, cuando de Szyszlo tuvo el privilegio de visitar a Breton en su casa, pudo contemplar las magníficas pinturas de De Chirico acerca de las cuales el teórico del surrealismo había escrito en su momento. Breton, como su gran antepasado Montaigne impulsó activamente las recuperaciones del pasado, siempre con la condición de que estuvieran vivificadas por una experiencia auténtica en el presente. Así pues, en 1954 de Szyszlo se dirigió a Italia y se instaló durante algún tiempo en Florencia. Aparte de sus visitas a los magníficos museos, especialmente al Palacio Pitti, con objeto de copiar las obras de Tiziano y Tintoretto, y de estudiar con la mayor precisión posible el uso de los barnices, de Szyszlo se incorporó al pequeño círculo de artistas contemporáneos agrupados en torno al marchante Fiamma Vigo. Un tiempo después decidió regresar a su lugar de origen y, como había recomendado Rimbaud, tratar de cambiar la vida allí.

En su caracterización de los poetas de después de la Segunda Guerra Mundial, Octavio Paz había hablado de “*la zona en la que se funden lo externo y lo interno*” y había dicho que la nueva zona era la zona del lenguaje; y, asimismo, que “*ellos sabían que el poeta era el instrumento del lenguaje*”.⁴⁴ Evidentemente es muy fácil transferir esa idea al ámbito de la pintura, que para algunos artistas, entre ellos de Szyszlo, es un lenguaje que combinaba de manera precisa lo interno y lo externo. Pero, tal vez aún más, para los artistas de la generación de de Szyszlo la pintura había asumido una presencia corpórea, una insistencia en su fuerza interior que convertía al pintor en su instrumento.

Regreso a Lima. Influencia de la poesía quechua y la historia épica local.

⁴⁴ Octavio Paz, Los hijos del Limo Seix Barral, Barcelona 1974,p.p. 212.

Ciertamente, la búsqueda de profundidad, de diferentes texturas, y la infinita gama de luces y sombras se apoderó de él, le obsesionó, le introdujo en la cargada atmósfera de la ensoñación que tan a menudo había experimentado cuando leía poesía. En 1955, de regreso en Lima, de Szyszlo se convirtió no sólo en instrumento de la pintura sino también en su abogado. La situación en su ciudad natal era, como de costumbre, tensa y difícilmente propicia para la cultura superior. La dictadura militar del general Manuel A. Odria llevaba ya seis años atenazando al país y el recuerdo de las persecuciones todavía envenenaba el ambiente. Durante estos años, muchos estudiantes habían sido encarcelados o habían tenido que exiliarse. Después de Szyszlo dijo que “*la aventura europea se vio coronada por la convicción de que tenía que vivir en Perú y aquí intentar crear su obra, contribuir en alguna medida a que las cosas cambiaran efectivamente en este país*”.⁴⁵ Poco después de su llegada fue nombrado profesor de pintura de la Universidad Católica e inició una activa vida en Lima. No obstante, su pintura aún no estaba a la altura de sus ideas y durante algún tiempo trabajó en consolidar las lecciones técnicas y teóricas que había recibido durante su estancia en Europa.

Pero ya estaba nuevamente en suelo peruano, entre viejos amigos empeñados, más que nunca, en resucitar el espíritu de los antiguos pobladores de Perú. Poco después de reingresar en el círculo de Westphalen, de Szyszlo recuperó su interés, ahora tal vez más intenso, por el antiguo arte peruano y empezó a buscar seriamente un lenguaje modulado con sus descubrimientos. En esta tarea contó con la ayuda de José María Arguedas. Arguedas había nacido en Cuzco, donde, gracias al odio de su madrastra, había vivido relegado en la cocina, espacio de la casa en el que sólo se hablaba quechua. De acuerdo con Szyszlo, Arguedas no aprendió español hasta los catorce años. Él fue quien introdujo a los demás en el pasado indio y, de manera especialísima, en la riqueza de su poesía y su arte. Y él fue también quien tradujo, el mismo año del regreso de Szyszlo a Perú, el prodigioso poema anónimo, en lengua vernácula, *Apu Inca Atawallpaman*, un poema en el que, como él escribió, se lamentaba “la desolación de un pueblo hundido en el extravío y la esclavitud”. Después, de Szyszlo, profundamente impresionado, siempre profundamente impresionado por este extraordinario poema, elaboró su respuesta en las pinturas de la década de 1960, ya en plena madurez artística.

Fragmento del poema *Apu Inca Atawallpaman*:

“Un arco iris negro cubre Cuzco, apretado como un arco....

El granizo golpea nuestras cabezas; los ríos fluyen con sangre;
Los días son negros y las noches son blancas.
Se abruman nuestros corazones porque Atahuallpa es muerto,
La sombra que nos protege contra el sol....

Los españoles se hicieron ricos con tu oro.

Con todo sus corazones se descompusieron con avaricia, energía, y violencia.
Atahuallpa, los abrazaste y diste todos,
Pero te decapitaron....”

En el poema una de las causas de la gran carga emocional no es tanto la muerte de quien como Inca tenía soberana potestad sobre todos los súbditos del Imperio, sino un ser más elevado: el hijo del dios sol, dios él mismo. Por ello los grandes portentos, los sucesos contra

⁴⁵ Fernando de Szyszlo, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p.42.

natura, el arco iris negro, el sol que amortaja a Atahualpa, el río de sangre que camina, los ojos del Inca convertidos en plomo. Quien era pilar fundamental del mundo ha sido muerto, asesinado con ignominia.

“...La tierra se niega
A sepultar a su señor
Como si se avergonzara del cadáver
De quien la amó,
Como si temiera a su adalid
Devorar.....”



Arco Iris Negro, 1962. Acrílico sobre tela,
160x160 cm. Col. Alfredo de Toro.

De Szyszlo sigue analizando la misma temática para elaborar años más tarde la siguiente obra también inspirada en el poema quechua:



Sol Negro, 1992, acrílico sobre lienzo, 200x200 cm. Col.particular

Fidelidad a temas extraídos de su existencia como peruano.

No fue sólo el renovado contacto de de Szyszlo con la otra cultura del Perú y su expresión en las artes lo que transformó paulatinamente el carácter de su obra. A ello se suma el ambiente limeño creado por los edificios de estilo colonial que aún seguían en pie con sus balcones, sus paredes encaladas o pintadas de color y sus patios; las alturas siempre presentes detrás de los tres mil kilómetros de desierto; el paisaje de la carretera, el insondable mar. Podemos imaginar que Los Andes causaban en de Szyszlo el mismo embrujo que describe Neruda “*Desde lo alto vi las antiguas construcciones de piedra rodeadas por las altísimas cumbres de los Andes verdes. Desde la ciudadela carcomida y roída por el paso de los siglos se despeñaban torrentes. Masas de neblina blanca se levantaban desde el río Wilcamayo. Me sentí infinitamente pequeño en el centro de aquel ombligo de piedra; ombligo de un mundo deshabitado, orgulloso y eminente, al que de algún modo yo pertenecía. Sentí que mis propias manos habían trabajado allí en alguna etapa lejana, cavando surcos, alisando peñascos.... Me sentí chileno, peruano, americano. Había encontrado en aquellas alturas difíciles, entre aquellas ruinas gloriosas y dispersas, una profesión de fe para la continuación de mi canto.*”⁴⁶

El Machu Picchu, que de Szyszlo visitó dos veces, como “el punto de encuentro visible de lo sagrado con la materia física”⁴⁷ iba a quedar grabado en su imaginación, junto con los misterios del Perú costero y sus diferentes culturas. Tanto es así que cuando Marta Traba escribió su primer y extenso ensayo sobre la obra de de Szyszlo en 1964, lo tituló *Una América que se llama Szyszlo* y habló de una “actitud” profundamente americana, una actitud latinoamericana, nacida de un “*aliento poderoso y bárbaro, también épico*”, y de un “*himno grandioso, oculto*”.⁴⁸ Además Traba señaló a de Szyszlo como portavoz visual por excelencia

⁴⁶ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido, Memorias*, p.195.

⁴⁷ Fernando de Szyszlo, *Miradas Furtivas*, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p.53.

⁴⁸ Marta Traba, *Una América que se llama Szyszlo*, El Tiempo, Bogotá, 1964.

de esta actitud tan deseada. Szyszlo conocía a Traba desde sus primeros tiempos en París, cuando ella ya había empezado su extraordinaria campaña para clarificar la distinción de la actividad artística latinoamericana. Además señaló repetidamente los valores específicos de la pintura de Szyszlo, valores derivados de su fidelidad a temas extraídos de su existencia como peruano.

De Szyszlo, que ya tenía unos treinta y cinco años, había explorado desde Chancay, en la costa, hasta el Machu Picchu en la cordillera; desde los mitos y las leyendas hasta la vida en tiempo real; desde un interés general por todo lo antiguo y sagrado hasta un conjunto específico de referentes peruanos sobre los que, a partir de entonces, iba a volver constantemente. Esta intensa búsqueda de una experiencia auténtica se grabó en él mediante unas pocas imágenes, cuidadosamente labradas, del terreno, la tragedia y la creación artística peruana que recogió en sus viajes a las *huacas* (yacimientos sagrados) y en sus largas meditaciones, ayudadas por versos, donde palabras específicas en lengua quechua resonaban constantemente, como los *Klange* interiores de Kandinsky, estimulando su imaginación visual. Su articulación de emociones intensas nacidas de estos encuentros con el pasado peruano empieza a cobrar fuerza con un grupo de pinturas que lleva el título de *Cajamarca* que apareció por primera vez a finales de 1959 para continuar después durante varios años. Al utilizar un título colectivo, de Szyszlo mostraba con toda claridad su intención de reinventar el género de la pintura de historia, pero esta vez es una historia que no describe acontecimientos, ni héroes visibles, pero, aun así, marca un período de tiempo y el *estado de ánimo* que ese tiempo provocó no sólo en los que lo vivieron sino también en el propio de Szyszlo a través de un acto de la imaginación. Cajamarca, no debemos olvidarlo, era un lugar fatídico, una región pero también una ciudad situada al norte de Lima, en la que en el siglo XVI tuvo lugar una terrible tragedia. Esa tragedia, que había afectado a los más profundos sentimientos de Szyszlo a través del poema quechua traducido por Arguedas, fue narrada, desde el lado español, por varios cronistas que explicaban cómo el último inca, Atahualpa, llegó de los baños termales situados cerca de Cajamarca para entrevistarse con Francisco Pizarro. En el relato compuesto por Francisco de Jerez en 1535 está reflejado todo el fabuloso esplendor de la gran civilización inca: “....Pronto, las primeras personas empezaron a entrar en la plaza; delante venía un grupo de indios en uniformes de colores a cuadros. Venían retirando la paja del suelo y barriendo el camino. Detrás de ellos venían otros tres grupos, todos cantando y danzando, vestidos de otra manera... Entre ellos, Atahualpa dentro de una litera cubierta con vistosas plumas de colores y decorada con placas de oro y plata...”⁴⁹

Pizarro urdió una terrible traición: encarceló a Atahualpa, quien se pasó meses recogiendo inmensas riquezas de todas sus tierras como precio de su rescate, sólo para asesinarle finalmente. Esto es materia de los cronistas, pero también de la historia popular, e incluso de los soldados españoles, alguno de los cuales se referían a Atahualpa con la admiración debida a un gran gobernante.

Probablemente lo que estimuló a Szyszlo no fue tanto la existencia real de Atahualpa y su condición de gran gobernante como la huella mítica tan magníficamente reflejada en el poema vernáculo, mantenida en la tradición oral desde los años siguientes a la muerte de Atahualpa hasta el presente: de hecho, preservada por la imaginación artística de Szyszlo, Westphalen, Arguedas y otros muchos contemporáneos. Con algunos versos del elegíaco poema resonando incesantemente en su oído interno, intentó ver si podía transmitir, exclusivamente dentro del lenguaje de la pintura, lo oscuro y lo luminoso, con todas sus connotaciones simbólicas a lo largo de la historia del arte. Para él, que había sido penetrado hasta sus entrañas por la poesía de la leyenda de Atahualpa, de acuerdo con la transcripción

⁴⁹ Craig Morris and Adrian Von Hagen, *The Inka Empire and its Andean Origins*, Nueva York, 1993, p.151.

hecha por Arguedas, y que a su vez había reflexionado largamente en la obra de Rembrandt, el énfasis estaría puesto en las tensiones de opuestos, en la armonía de tensiones opuestas.

Inspirado en su lectura de Breton, de Szyszlo entendió, que “*los hombres, en su sueño, trabajan con los acontecimientos del universo y participan en ellos*”.⁵⁰ La obra de los años sesenta, empezando con las pinturas de Cajamarca, establece rápidamente el ambiente de mito. De Szyszlo, con pleno dominio de su técnica de múltiples barnices, interpone un velo oscurecedor entre las profundidades de la pintura y la superficie final. Éstas pinturas responden al sentido de identidad que todos los mitos provocan cuando hablan de un tiempo indeterminado y remoto, como cuando los narradores de antiguas leyendas empiezan diciendo: “Érase una vez...”. Para captar esa atmósfera de Szyszlo desarrolló un vocabulario de formas que se podía utilizar fácilmente en diferentes relatos; formas que adoptaban la coloración de la naturaleza del relato; formas que no denotan tanto como sugieren una atmósfera de misteriosas tensiones. Por entonces, de Szyszlo ya tenía su paleta, en la que predominaban las tonalidades oscuras del rojo, el morado y el negro o el azul, el negro y el verde. Para él, como ha dicho a menudo, el color es sólo un adjetivo. Los sustantivos están siempre en la peculiar amalgama de tonos claros y oscuros. Valores altos del círculo cromático son contrastados a menudo con los valores bajos pero estos colores están amortiguados por la acumulación de materia, y por una singular manipulación de los barnices que realza las profundidades. Los títulos del grupo Cajamarca deben leerse como se lee una armadura en música: fijan el tono. Ejemplo: la pintura titulada *Illa*, que en quechua posee múltiples connotaciones, entre ellas “claro de luna”.



Illa, 1961,
óleo sobre lienzo, 127 x 125 cm. Col.particular.

No resulta sorprendente que, a veces, de Szyszlo hable de su admiración por pintor norteamericano Albert Pinkham Ryder⁵¹. El estilizado movimiento horizontal de las nubes de

⁵⁰ André Breton, *Mad Love*; traducción, Ann Caws, Lincoln, Londres, 1987, p.71.

⁵¹ Reseña biográfica (<http://www.fundanin.org>): Albert Pinkham Ryder (New Bedford, 1847-Elmhurst, 1917) Pintor estadounidense. Autor de cuadros de temática romántica con temas shakesperianos y de la epopeya bíblica, paisajes y pequeños óleos con el mar como protagonista (*Claro de luna sobre el mar*).

Ryder, en algunos paisajes marinos iluminados por la luna, es similar. En esta pintura abstracta, de Szyszlo ha formado una espesa nube de luz rosada mediante capas y más capas de pintura. La materia corpórea de la pintura se hace tangible mediante un complejo de pinceladas que adoptan una dirección sutil a medida que se va construyendo la composición a partir de un fondo oscuro. El drama de la oscura forma central que cubre toda la tela es realzado por una cortante ráfaga de luz rosada en lo alto, y el encarte de un rectángulo igualmente rosado. Abajo, dos verticales asientan la pintura en una base inexistente, una paradoja que de Szyszlo utiliza a menudo. Incluso aquí el énfasis geométrico es contrarrestado por el ambiguo empaste de las dos medias lunas en sus crestas.

Evidentemente, algunos de los acentos geometrizados pueden asociarse con los símbolos, fuertemente abreviados, que se encuentran en el antiguo arte peruano, un arte que se manifiesta sobre todo en esos espectaculares tejidos en los que los estudiosos han detectado símbolos específico a menudo tan fuertemente reducidos que la mirada casual sólo ve en ellos decorativas repeticiones. Si, como cree de Szyszlo, la pintura es un lenguaje, esos signos son su enigmático alfabeto, deteriorado por el tiempo y sometido a una creciente generalización. De hecho, en muchas de las pinturas que ostentan títulos en lengua quechua, o alusiones a acontecimientos históricos, uno percibe la respuesta de Szyszlo a determinadas características de la antigua práctica artística peruana. A veces, por ejemplo, hay un conjunto de pinceladas que sugiere que quiere captar la asombrosa coherencia de los antiguos artistas que usaban plumas, no pintura, en sus composiciones. A menudo resucita la saturación que se encuentra en las plumas de ave, de manera especial en las aves tropicales de plumaje rojo, y lo hace mediante contrastes; rojo escarlata con una iluminación óptima, negros acentuados (siempre con la incorporación de otros colores) con sombras profundas. En otras pinturas Szyszlo alisa y suaviza los contornos y a veces une entre sí formas densas para sugerir, como hace en *Paisaje ritual de Machu Picchu*, de 1963, los prodigios de piedra de aquel pasado lejano.



Paisaje Ritual de Machu Picchu, 1963, fragmento de tríptico, óleo sobre lienzo, lado izquierdo, 160x130cm..Col. Banco del Nuevo Mundo, Lima.

Todavía está por dilucidar si en sus pinturas de la década de 1960 de Szyszlo siguió utilizando o no motivos temáticos específicos. Los títulos sugieren no sólo lugares del Perú en los que había hurgado en busca de inspiración (Cajamarca, Paracas, Machu Picchu) sino también acontecimientos dramáticos que ocurrieron en esos lugares. En los títulos aparecen

lugares como Paracas, 1961, que van a permanecer de manera indeleble en su memoria, como cuando, en 1983, recuerda: “...Cuando uno visita los misteriosos desiertos en los que moraban, paisajes casi lunares en su silencio y su desnudez, y ves y lees la casa en la que vivían y las tareas que ocupaban sus días, es difícil comprender la riqueza, la solemnidad y el esplendor de estos ponchos y estas ropas...”⁵²

Del polvo y el viento de esta costa, a menudo árida, llega una imagen que de Szyszlo va a llamar *Paracas*, pero, como siempre, eso es una imagen-adivinanza. La imagen-adivinanza más profunda, más punzante, con la que de Szyszlo batalló aparece en esas primeras líneas indelebles de la elegía anónima *Apu Inca Atawallpaman* en la traducción de Arguedas: “... ¿Qué arco iris es este negro arco iris que se alza?... ”. En esta extraordinaria elegía del siglo XVII hay muchas líneas memorables, cada una de las cuales, muy seguramente, de Szyszlo ha guardado en su memoria, y cada una de las cuales sugiere para él como pintor, la atmósfera de angustia vital que ha acompañado a tantos artistas sensibles del siglo XX. En un extenso ensayo sobre las respuestas pictóricas de Szyszlo a este poema, Westphalen comprendió muy bien que la elegía quechua tejida en torno a un hecho histórico no era el aspecto fundamental de las nuevas pinturas. “Sospechamos que lo que exaltaba a de Szyszlo por encima de todo, era no tanto la referencia a ese hecho como la actitud del poeta ante el enigma de la muerte y la sombría y amarga soledad de los condenados a una vida errante”.⁵³ En la elevada respuesta de Westphalen a este poema de muerte y resurrección puede equipararse la expresión plástica de Szyszlo. Westphalen escribe: “...Debajo del caudal de palabras, detrás del fuego de las imágenes y el espejismo de todas las sutilezas del arte poético, suena un murmullo opaco y silencioso que llega a nuestro oído más íntimo y nos irradia con el sentimiento más profundo”.⁵⁴ Por último, dice, “...la elegía es un himno extraño, exuberante, inusual, a la vida, la cual vemos con todo nuestro ser, no sólo con el ojo.”⁵⁵

El oscuro rumor de tragedia persiste en las pinturas de la década de 1960, muchas de ellas adaptadas al resonante y poético lenguaje de la poesía quechua. De Szyszlo plasma su respuesta a las muertes más conocidas de la historia peruana, como la muerte de Tupac Amaru, en la que los dos Tupac Amarus están integrados en un concepto único. En 1569 Tupac Amaru, el último inca, fue apresado por los españoles, conducido con una cadena de oro en el cuello y decapitado sin ningún protocolo. En el siglo XVIII fue capturado el que era conocido como Tupac Amaru II, que había luchado contra los corregidores en defensa de su pueblo, había exigido derechos humanos y había promovido una rebelión asesinando a un odiado corregidor. Después de presenciar la muerte de toda su familia, fue ahorcado y descuartizado en la plaza central de Cuzco. La actitud de Szyszlo ante este horrible hecho histórico no estaba exenta de implicaciones políticas. En ese sentido, de Szyszlo y sus colegas seguían insistiendo en la dignidad de la presencia histórica de los indios a través de su poesía, sus pinturas y sus revistas, llevando a cabo una rebelión por su propia cuenta. En las pinturas ubicadas en la atmósfera de hechos sangrientos aparece siempre algo duro, algo pétreo, algo obstinadamente decidido a persistir. A menudo, estos elementos son literalmente realizados. Tan pronto como descubría los acrílicos, de Szyszlo empezó a trabajar con un relieve sólido convertido en una gruesa pasta con polvo de mármol, mientras que motivos tales como los círculos que había observado en los tapices chancay se vuelven materiales e

⁵² Fernando de Szyszlo, *Miradas Furtivas*, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p.119-120.

⁵³ Emilio Westphalen, Poesía Quechua y Pintura Abstracta, Revista Peruana de Cultura nro.2, Julio 1964,p.p. 59-78.

⁵⁴ Ibíd

⁵⁵ Ibíd

intransigentes, al igual que las ráfagas de luz con perfil de daga que van a caracterizar sus pinturas de ahora en adelante.

Durante toda la década de 1960, de Szyszlo, por un acto de voluntad imaginativa, se adentró en lo que Neruda llamó “el tiempo sumergido” y allí encontró el contenido apropiado a su naturaleza emocional. También encontró el coraje necesario para resistir las sucesivas oleadas, cada vez más estridentes, de posturas y etiquetas que el mundo del arte, en fase de expansión, solicitaba. Estaba al corriente de los últimos “ismos” desarrollados en los Estados Unidos y Europa durante aquel período y había pasado largas temporadas fuera del Perú. No obstante, su temática seguía fiel a aquellos evocadores versos escritos por el anónimo poeta quechua. De hecho, a medida que se acercaba a su madurez como pintor, de Szyszlo iba recuperando una fuerte tradición occidental -la del simbolismo- y fundiéndola con la otra tradición que conformaba su vida.

El símbolo en la pintura de Szyszlo

La actitud “simbolista” se manifiesta en el cúmulo de sensaciones y pensamientos que de Szyszlo conjuga en un símbolo único y bien elaborado; símbolo denso donde el pintor condensa infinidad de significados que cada nueva generación podrá utilizar, ampliar, contar una y mil veces, aunque el símbolo creado por el artista -ese misterioso *summum*- permanecerá siempre intacto. Maurice Denis declaró en 1909 que “*el punto de vista simbolista nos pide que consideremos la obra de arte como un equivalente de una sensación recibida*”.⁵⁶ Una sensación compuesta como los estados de ánimo determinados por las piedras de los altos Andes por los muchos mensajes que contienen. En el Machu Picchu vio las piedras grabadas, con sus superficies extrañamente redondeadas, en las grandiosas geometrías de la arquitectura incaica. También subrayó las frecuentes formas circulares que aparecen como muros curvos. Las líneas curvas en el imperio extinguido, asumían connotaciones de sacralidad. Allí, en las alturas del Perú, las piedras hablan una lengua diferente, como Neruda explicó con palabras magníficas en *Las alturas del Machu Picchu*. No es difícil imaginar que de Szyszlo se emocionara con el torrente de cosas de piedra propio del poema de Neruda: “polen de piedra, pan de piedra, libro de piedra, luz de piedra”.⁵⁷ Como se emocionó con los provocadores e inolvidables primeros versos del canto X:

“Piedra en la piedra, el hombre, ¿dónde
estuvo? Aire en el aire, el hombre, ¿dónde
estuvo?
Tiempo en el tiempo, el hombre, ¿dónde estuvo?”⁵⁸

Como Neruda, de Szyszlo pudo oír y ver los secretos encerrados en esas alturas cuando meditaba en la herencia inca.

Neruda escribe:

“¿Quién va rompiendo silabas
heladas, idiomas negros,

Estandartes de oro, bocas

⁵⁶ Herschel B. Chipp, Theories of Modern Art, Berkeley, 1968, p.75.

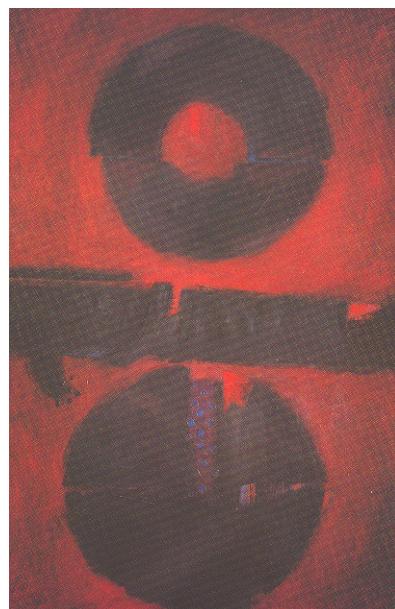
⁵⁷ Pablo Neruda, Alturas de Macchu Pichu, Canto General, Random House Mondadori, Barcelona, 2003, p.49

⁵⁸ Ibíd. P.50

profundas, gritos sometidos, en
tus delgadas aguas arteriales?"⁵⁹

Las piedras hablan a de Szyszlo en su lengua nativa. El pintor argentino César Paternosto narra en el libro *La piedra y el hilo*, el mito de los hermanos Ayar, fundadores de linajes primitivos. Uno de ellos escaló el pico Huanacauri y lanzó piedras enormes con una honda para abrir grietas. Otro fue transformado en una roca. Otro se cubrió con pequeñas placas de plata y caminó bajo el sol. El reflejo cegador llevó a la gente a creer que era el Hijo del Sol y después el "gran Manco Capac se convirtió en una roca que fue muy venerada."⁶⁰ Tal vez las afiladas y a veces violentas ráfagas de luz que visitan tantas pinturas de Szyszlo reflejan esas imágenes y se pueden leer como energía luminosa y como piedras que desvían la luz.

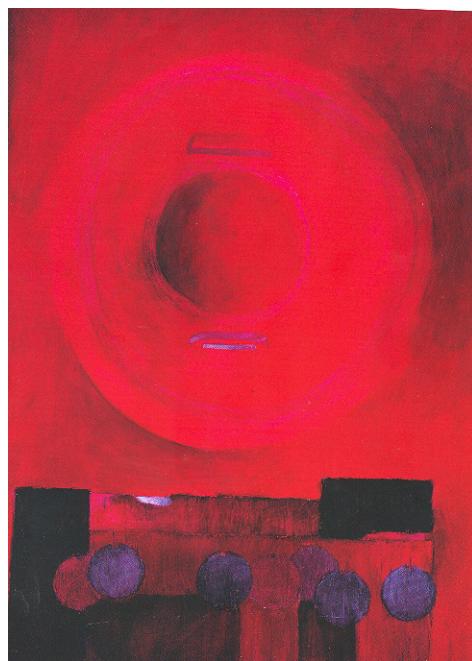
A menudo, las piedras de las pinturas realizadas por de Szyszlo en la década de 1960 presentan rocas imbuidas en los encendidos tonos que indican por un lado el calor del sol pero también la sangre impregnada en los altares ceremoniales, testimonio de sacrificios como en las formas circulares y semicirculares de *Ejecución de Tupac Amaru*, 1966 y *Wanan Wasi* de 1975.



La ejecución de Tupac Amaru, 1966, óleo sobre lienzo, 180x120cm. Col. Luis Miró Quesada, Lima.

⁵⁹ Ibíd p. 48

⁶⁰ César Paternosto, *La piedra y el hilo*, Austin, 1996, p. 183.



Wanan Wasi, 1975, acrílico sobre lienzo, 190x140 cm. Col. Blanca Varelo, Lima.

La densidad de los atuendos con plumas de los Chimu, de acusada materialidad inspira el empaste de estas obras. Cuando, a finales de los años sesenta, de Szyszlo introdujo una forma totémica que, en su verticalidad, sugiere inevitablemente una figura de pie, también adquiere calidad de piedra en sus profundidades añil y en su patente inmovilidad. A veces, estas imágenes verticales compuestas -pues en ellas siempre hay una cierta ambigüedad, una deliberada sugerencia de velos en movimiento o plumas en diente de sierra- recuerdan a una de las más imponentes piedras del Machu Picchu llamada Intiwatana, que literalmente significa “el poste al que está atado el sol”. César Paternosto la ve como una verdadera escultura, esa es la impresión que produce al observador. El tótem que de Szyszlo empieza a elaborar a finales de la década de 1960, con sus polivalentes alusiones, aparece en sus pinturas con el aire distante de ese santuario de piedra situado en las alturas, impenetrable, inamovible. En la obra de este período de Szyszlo intenta además transmitir el dolor de una pérdida. Por perdida entiende ese sentimiento de privación de un legado cultural debido a la codicia y la avaricia de los conquistadores que se apoderaron de las magníficas obras de arte y las fundieron frenéticamente en lingotes. En sus pinturas de Szyszlo recurre de manera creciente a esos sentimientos como fuentes de inspiración al tiempo que la obra se convierte en reclamo vivo de reivindicación, restauración, resurrección...



Piedra de Sol, 1973,acrílico sobre lienzo, 150x120 cm. Col. Luis Abrulú, Lima.



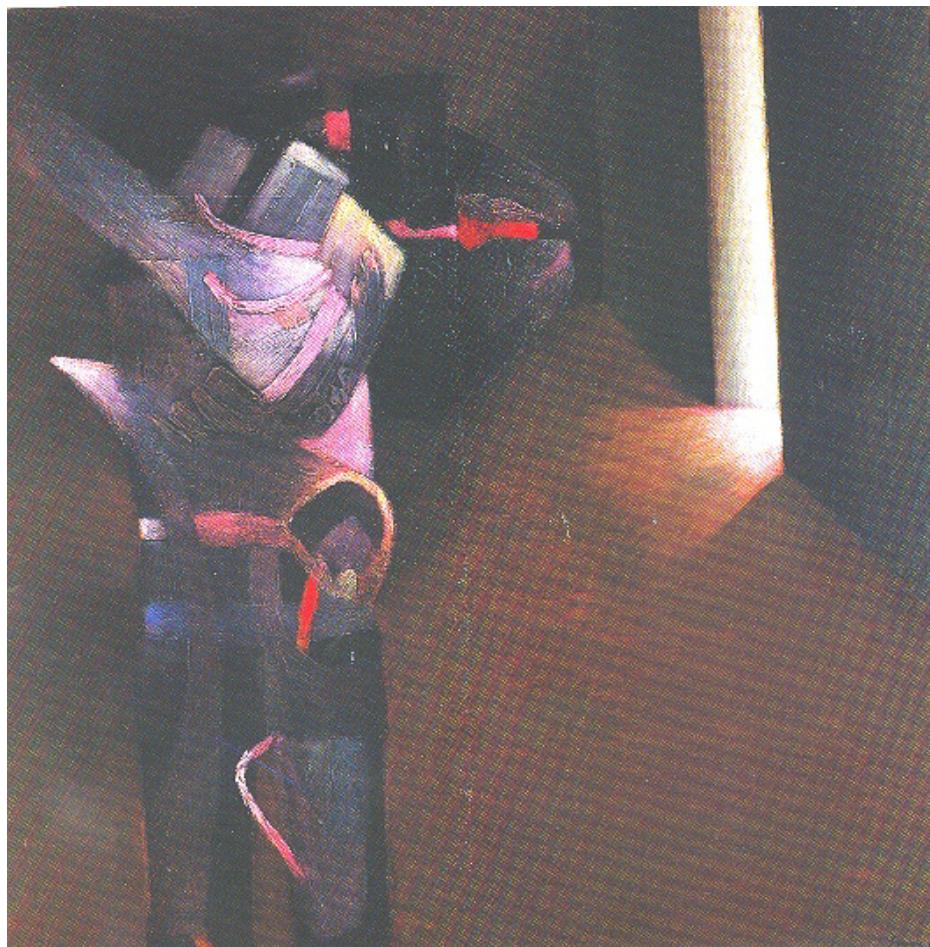
Paisaje VIII, 1969,acrílico sobre lienzo, 150x120cm.Col. Luis Miró Quesada,Lima.

Durante la década siguiente, en sus dibujos, y sobre todo en sus aguafuertes, de Szyszlo ha trabajado con meticulosos entramados, casi como los viejos maestros de la tradición occidental y ciertamente en la línea de Rembrandt en su tratamiento de las luces y las sombras. Pero si examinamos de cerca estas notaciones gráficas comprobamos que revelan configuraciones extrañas, a menudo irracionales, y que, en su apariencia reticular, están relacionadas con los misteriosos tejidos Chimu compuestos de cintas hechas con gasa muy fina. Redes de significados pueblan algunas pinturas de la década de 1970 en las que Szyszlo empieza a utilizar perspectivas más profundas e introduce objetos con sus nombres, como las mesas rituales.



Camino a Mendieta, 1966-1977, carbón
sobre lienzo, 140x120cm. Estudio
Rodrigo, Elías, Medrano.

En 1975, de Szyszlo trabaja sobre la idea teatral del rito. Este es ejecutado en lugares extraños y sobrecogedores. En obras como *Mesa Ritual*, *Cámara Ritual* realizadas el mismo año, una inquietante luz acompaña al terrible acto que tiene lugar en la mesa ritual, enfatizado por sugerentes formas agudas que aluden a cuchillos.

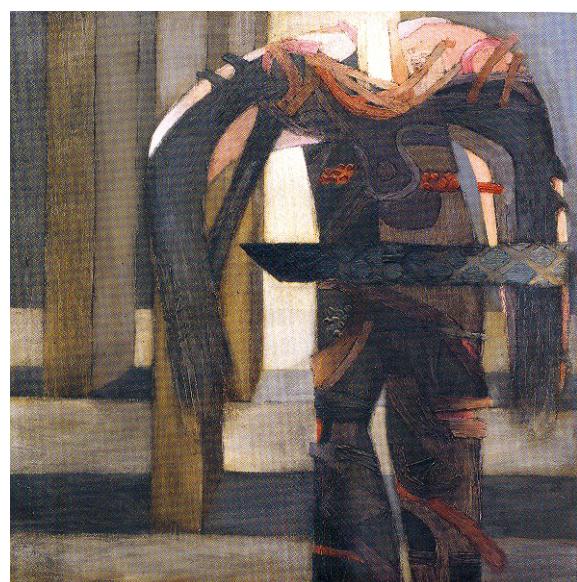


Cámara Ritual, 1986, acrílico sobre lienzo, 100x100cm. Col. particular.

Una enigmática figura vertical recorre las pinturas de la década de 1970, una amalgama de referencias y texturas que a veces resulta ser un símbolo ardiente, belicoso, temible. De hecho, esta figura asumirá más tarde una pose mucho más humana, como un bailarín en un ritual y, por último, aparecerá como el ángel de Rilke. En estas pinturas de Szyszlo nos lleva a reconocer el orden angélico de Rilke pues les pone el título de *Duino*. Es importante destacar que el nombre *Duino* procede del castillo de Duino, cerca de Trieste (Italia), propiedad de la amiga y protectora de Rilke Marie von Thurn und Taxis. Fue durante una estancia en este lugar, en 1912, cuando el poeta comenzó la redacción de las *Elegías de Duino*. El motivo central de esta obra poética es el hombre, la posibilidad de trascender, el del héroe y los verdaderos amantes, que son los únicos capaces de trascenderse y, por lo tanto, de perdurar; el amor y su naturaleza, la relación hombre-mundo, el verdadero dolor y su secreta felicidad.



Duino, 1993, acrílico sobre
lienzo, 120x80cm. Col. Luis
Arbulú, Lina.



Duino, 1993, acrílico sobre lienzo, 120x120 cm.
Col. Luis Arbulú, Lima.

Las pinturas de este período en la vida de Szyszlo fueron bien recibidas y su obra generó muchas respuestas escritas, entre ellas una reseña escrita por el crítico Damián Bayón. Bayón dice que los temas de Szyszlo están “ejecutados directamente con amplias pinceladas, exactamente como hierbas peinadas por un viento abstracto” y compara las totémicas figuras erguidas con los mástiles negros o las proas de ciertas embarcaciones polinesias. Por último define la singular atmósfera de estas pinturas con la expresión “vibrante ambigüedad”.⁶¹

Hacia finales de la década de 1970 se observa que de Szyszlo ha centrado su atención en la costa meridional, en el camino que lleva a Mendieta. En su imaginación, este camino está plagado de oscuras asociaciones, como indican claramente las obras de 1977, y sus misterios siguen ocupándole hasta el día de hoy. Su lenguaje pictórico abarca el aspecto paisajístico - estas pinturas tienen generalmente una división horizontal que insiste en la línea del horizonte natural-, así como ese otro “fondo del espíritu” que, según palabras de Péret, habla alternativamente “del deseo y el terror”. Aquí, de Szyszlo combina dos elementos -la antigüedad de las piedras y la inmensidad del mar o, suele decir, “las piedras dentro del mar”- en composiciones sumamente variadas. Mendieta existe. Es una playa que se encuentra junto al desierto de Paracas y da a un mar muy cambiante. El Inca Garcilaso nos recuerda la importancia que el mar tenía para sus antepasados:... “Hay que observar que en general los indios de la costa desde Trujillo hasta Tarapaca, unas quinientas leguas, adoraban al mar..., le llamaban Mamacocha, “madre mar-...”.”⁶² En varias pinturas de *Camino a Mendieta*, la luz fosforescente que nosotros asociamos con el mar alcanza su más alta intensidad gracias a los fuertes contrastes, mientras que los acentos ocres nos recuerdan que en quechua la palabra paracas significa “arena que cae como lluvia”.

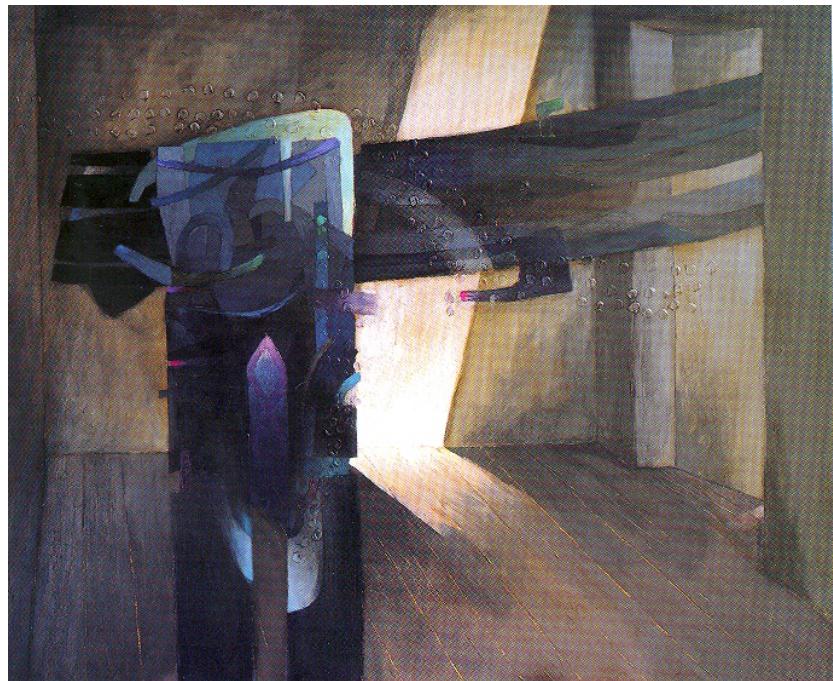


Camino a Mendieta, 1977, acrílico sobre lienzo, 120x120 cm. Col. Luis Miró Quesada.

⁶¹ Damián Bayon, 1970, citado en Fernando de Syzzlo, p.213.

⁶² Garcilaso de la Vega, el Inca, Royal Commentaries, Madrid . Editora Nacional 1976, p.150.

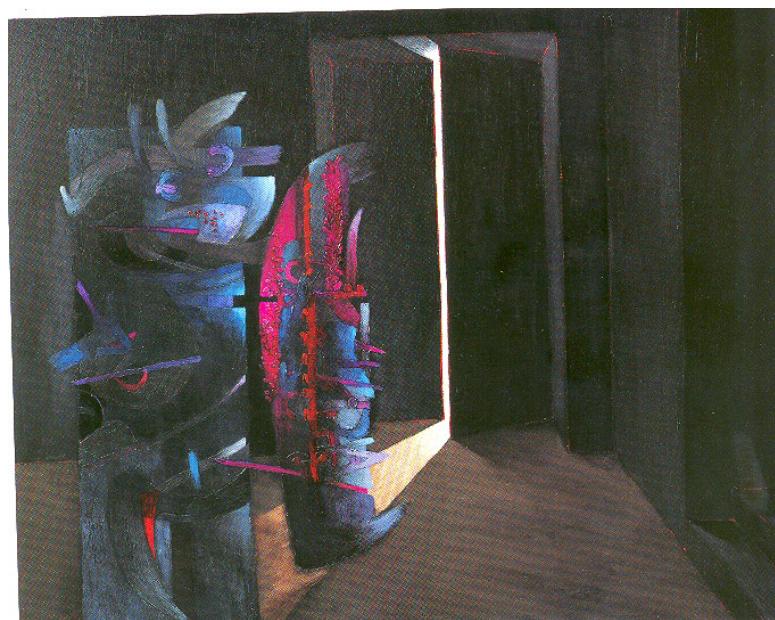
Los otros motivos que empiezan a aparecer hacia finales de la década de 1970 y florecen en la de 1980 se sitúan en espacios cerrados o, al menos, en espacios que pueden reconocerse como interiores tectónicos. Pero incluso en las señales del espacio cerrado hay matices míticos. Con acentuada frecuencia de Szyszlo pinta esas escaleras inclinadas, situadas en las alturas del Machu Picchu, que no conducen a ninguna parte. Él las enriquece con todas las asociaciones que pueden encontrarse en Neruda cuando, al final de su poema épico, habla del corazón humano cuya memoria se ha perdido y nos recuerda que “*el hombre es más ancho que el mar y que sus islas*”⁶³ y después, refiriéndose al cóndor, nos dice que “*el huracán de plumas carníceras barre el polvo sombrío de las escalinatas diagonales...*”⁶⁴. Pero, naturalmente, esas misteriosas escaleras han honrado otras historias. En la historia de la humanidad abundan las alusiones a las escaleras. En la Biblia, en la historia del arte desde los pintores medievales se alude a ellas. Como siempre, en la obra de Szyszlo los símbolos son construcciones en donde se funden múltiples interpretaciones pues de Szyszlo es un pintor impulsado por infinitas lecturas.



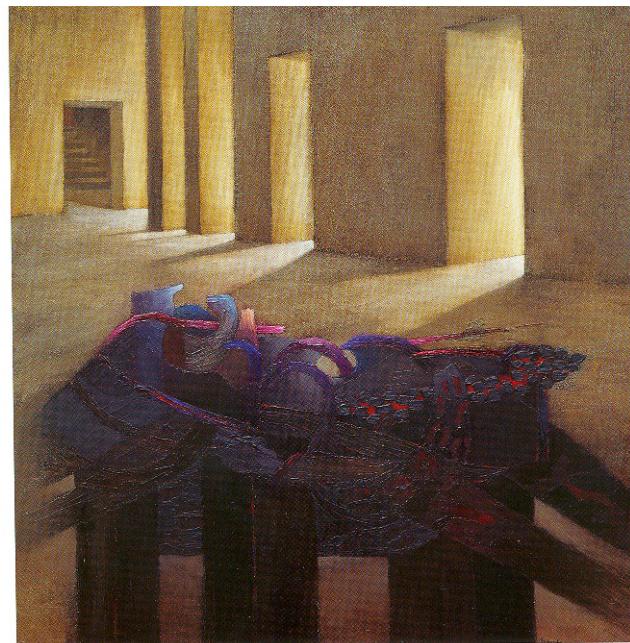
Habitación, 1988 , acrílico sobre lienzo, 160x200cm. Col. particular.

⁶³ Pablo Neruda, Alturas de Machu Pichu, Canto General, Antología Esencial. Editorial Losada, 1999. p.51.

⁶⁴ Ibíd.p.52.



Interior, 1989, acrílico sobre lienzo, 160x200 cm. Col. Particular.



Recinto, 1990, acrílico sobre lienzo, 180x180 cm. Galería Durban/Segnini, Caracas.

Cuando de Szyszlo introduce la idea de senda en las pinturas agrupadas bajo la rúbrica de *Camino a Mendieta* nos señala una senda hacia dentro de sí mismo. El camino conduce a un lugar, repleto de asociaciones no sólo de arena, viento y mar embravecido sino también de todo el pasado precolombino que esconde en las entrañas de su tierra. Los caminos siempre han atraído a los seres humanos con imaginación. El camino que tomó de Szyszlo mas tarde para llegar al *Mar de Lurín* estaba lleno de marcadores visuales que reclamaban nuevas asociaciones, unidas, naturalmente, a otras viejas impregnadas de reflexión. Las inmensas

noches estrelladas le recuerdan una de sus experiencias más impactantes: su viaje a París cuando era joven y el momento en que vio por primera vez un Van Gogh: “*Recuerdo cuando, en la Orangerie, estuve frente a un retrato de Van Gogh, una cabeza con estrellas detrás; recuerdo que se me puso la carne de gallina*”.⁶⁵ Las estrellas del pintor holandés están con él, tal vez, cuando mezcla sus colores, añadiendo materia en forma polvo de piedra, de manera que las estrellas son tan tangibles para él como lo fueron para Van Gogh: círculos densos, brillantes, redondos, que forman nuevas constelaciones en cielos igualmente densos. También debemos recordar que una de las singulares cualidades de Van Gogh consistía en su capacidad para sugerir los movimientos del universo mediante los ritmos de sus pinceladas. Muchas de las pinturas integrantes de la serie *Mar de Lurín* se basan en los ritmos que de Szyszlo adivina cuando recorre el paisaje y se expresan en los agrupamientos de pinceladas largas y cortas, en sus cambios de dirección. En estas observaciones nocturnas hay también apariciones fugaces que complican la lectura de las pinturas a los que los críticos a menudo llaman “tótems”.



Mar de Lurín, 1990, acrílico sobre lienzo, 200x200cm. Col. particular.

⁶⁵ Fernando de Szyszlo, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p.27.



Mar de Lurín, 1989, acrílico sobre
lienzo, 150x150cm. Galería
Durban/Segnini, Caracas.



Mar de Lurín, 1990, acrílico sobre lienzo, 190x190cm. Col.
particular.



Mar de Lurín, 1988, acrílico sobre lienzo, 150x120cm. Col. particular.

Mar de Lurín se despliega como un gran tapiz con sus varias alusiones de ensueño. Se presenta como una retraducción, a cargo de Szyszlo, de una traducción anterior hecha por los tejedores y los pintores de Chancay. En varias importantes pinturas de los años ochenta, Szyszlo alude a Saint John Perse, uno de los grandes poetas del siglo XX, cuyo extenso poema *Anábasis* es una respuesta al gran desierto de Gobi. De Szyszlo mismo lo definió como “el poema de la soledad en la acción”⁶⁶ y después calificó la naturaleza de la acción, “las acciones entre hombres y la acción del espíritu”.⁶⁷ El poema fue traducido por el poeta italiano Giuseppe Ungaretti, que compuso una introducción en la que señaló: “Lo significativo es el misterio de los fenómenos naturales, la furia del sol, los cambios de clima, la hostilidad del viento, la creciente desecación del suelo ... Lo que importa en tales lugares es la sed, lo que tiene importancia es la misma angustia del sueño.”⁶⁸

En las pinturas de la *Anábasis*⁶⁹ Szyszlo comenta cada una de las frases descriptivas de Ungaretti.⁷⁰ Su paleta se ajusta al carácter polvoriento de la arena movida por el viento.

⁶⁶ Fernando de Szyszlo, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p.223

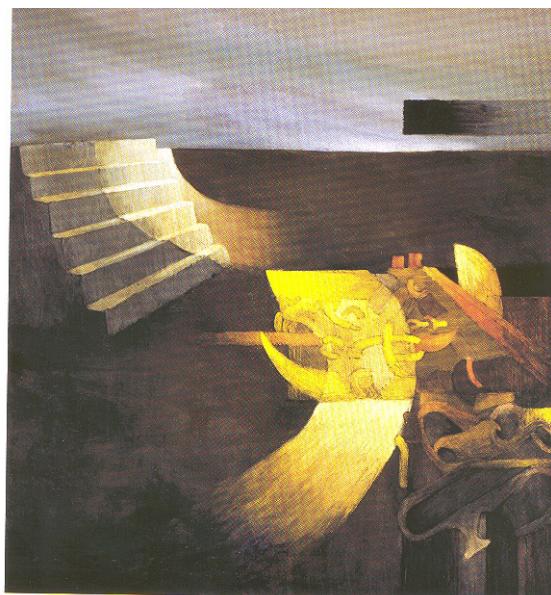
⁶⁷ Ibíd.p.223

⁶⁸ Ibíd.p.224

⁶⁹ *Anábasis* :La más célebre crónica de la legendaria Marcha de los Diez Mil, la Anábasis fue escrita por un tal Temistógenes de Siracusa, que según creen los académicos en la actualidad, era el seudónimo del propio Jenofonte.

⁷⁰ Reseña biográfica (<http://www.fundanin.org>):Giuseppe Ungaretti (1888 – 1970) fue un poeta italiano. De padres italianos, nació el 8 de febrero de 1888 en Alejandría (Egipto), a donde su familia se había trasladado porque el padre trabajaba en la construcción del canal de Suez. Estudió durante dos años en La Sorbona de París y colaboró con Giovanni Papini y Ardengo Soffici en la revista “Lacerba”. En 1914 volvió a Italia y al estallar la Primera Guerra Mundial se enroló voluntario por compartir el destino de sus contemporáneos. Combatió en el Carso (provincia de Trieste) y luego en Francia. En 1916 publicó en italiano la colección de poesías *El puerto*

Destacan los ocres y a veces hay brillantes, incluso violentas muestras de oro que hablan de “la furia del sol”. Pero estas pinturas son también recordatorios de las preocupaciones del pasado. Pues allí, alejándose en el horizonte, aparecen unas escaleras de piedra que no conducen a ninguna parte, como no sea acaso al abismo sagrado, reverencial, cantado por los poetas románticos franceses favoritos de Szyszlo: Baudelaire, Rimbaud e incluso Mallarmé. En ellos el abismo se conecta con lo sagrado y lo sagrado con un temor reverencial. El temor reverencial de Szyszlo es palpable en estos dramas del desierto iluminados como si fueran representados en un escenario.



Anabase, 1982, acrílico sobre
lienzo, 150x150 cm. Col. particular

sepultado donde refleja sus experiencias en la guerra, en la que se ha encontrado con la humanidad más pobre, la del dolor cotidiano; en 1919 publica una segunda colección titulada *Alegria de naufragos* en la que muestra una poesía nueva, alejada de la retórica y el barroquismo de Gabriele D'Annunzio. En 1933 publica *Sentimiento del tiempo*. aunque de origen judío, se acercó al catolicismo llegando incluso a convertirse, pero sin abandonar por ello a sus correligionarios durante el acoso nazi. Durante su estancia en París, Ungaretti frecuentó la compañía del filósofo Henri Bergson. Después de la guerra colaboró asiduamente con revistas y trabajó en un ministerio como profesor de idiomas. Solamente obtuvo un puesto fijo cuando, a causa de su fama como poeta, fue nombrado en 1942 profesor en la Universidad de Roma, puesto en el que se mantuvo hasta 1958. Antes de entonces, entre 1936 y 1942, había sido también profesor de italiano en la Universidad de São Paulo (Brasil), periodo durante el cual sufrió la pérdida de su hijo de nueve años. Entre 1942 y 1961 publica una serie de poesías titulada *La vida de un hombre*, la cual le convierte junto a Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo en uno de los fundadores y miembro destacado de la escuela hermética italiana. La evolución artística de Ungaretti sigue un itinerario que va del paisaje a la humanidad, a la revelación religiosa, al impacto del contacto con la poderosa naturaleza brasileña, al dolor por la muerte de su hijo y al retorno a Roma en el momento en que estalla la Segunda Guerra Mundial. Estos dos últimos sucesos son el origen de su libro *El dolor*, publicado en 1947. A través de la desesperación, el poeta descubre la responsabilidad humana y la fragilidad de sus ambiciones. Ungaretti, en medio del pesimismo con que contempla la trágica condición humana, encuentra un mensaje de esperanza para los hombres. Los últimos veinticinco años de su vida representan un examen crítico del pasado y traslucen una fuerte ansia de renovación. Murió en Milán el 2 de junio de 1970.



Anabase, 1982, acrílico, carbon y
pastel sobre lienzo, 100x 100 cm.
Col. Elida Román , Lima.

Casi todos los escritores que se han ocupado de las obras de Szyszlo durante los últimos veinte años han subrayado que sus telas recuerdan poderosamente espacios cerrados, decorados teatrales y dramas escenificados. Estos espacios cerrados empiezan a aparecer en la década de 1970 y reaparecen de vez en cuando en los años siguientes con diversos títulos. Lo que pasa por estos lugares, con sus paredes de piedra hendidas por luces intensificadas desde atrás, es generalmente algo siniestro. Entre los bastidores acechan presencias igualmente sobrecogedoras. A veces, como en las pinturas llamadas *Recinto* de la década de 1990, de Szyszlo se muestra explícito. Estos recintos son plazas de piedra -el tipo de plazas que conoce el turista que explora los monumentos peruanos o mexicanos de las culturas antiguas-, y el artista se permite la libertad de presentarlas de acuerdo con una perspectiva clásica. Con frecuencia en estas plazas repletas de puertas, ventanas y escaleras que ceden, aparecen en primer plano algunos de los objetos construidos que utiliza de Szyszlo: mesas para sacrificios rituales o, como él ha dicho, símbolos eróticos de la cama. Lo que acontece aquí tiene sangrientas implicaciones. No hay posibilidad de escapar del lúgubre y a veces excesivamente siniestro ambiente de estas cámaras.



Recinto, 1990. Díptico, acrílico sobre lienzo, 200x200cm. Durban/ Segnini Gallery, Miami.

Entre las imágenes más convincentes de composiciones a modo de escenarios están las obras que de Szyszlo realizó en respuesta a un poema de Enrique Molina titulado *Habitación número 23*. Esta habitación es anunciada por su título como una habitación de hotel, un lugar de tránsito, pero para de Szyszlo sólo lo es de nombre. Las pinturas agrupan suelos de madera que parecen retroceder, entradas engalanadas y bloqueadas por la luz, figuras que se retueren, unidas en rituales eróticos, figuras de pie que sirven de centinelas y a veces son tan premonitorias como la inscripción que figura en la puerta del infierno de Dante: “Lasciate ogni speranza voi che entrate qui...”



La habitación Nro.23, 1998,
aguafuerte/aguatinta, 87x120cm. Polígrafa,
Barcelona.

Muchos de los motivos que aparecen en la obra más reciente de Szyszlo son recapitulaciones extraídas de su cultura como europeo desplazado, con todos los equívocos, y también con todos los beneficios, que ésta identidad dual confiere. En una reciente entrevista ha dicho citando a Arquíloco: “*La zorra sabe muchas cosas; el erizo sólo sabe una, pero importante. Yo soy un erizo, siempre trato de pintar un mismo cuadro, pero lo abordo desde un punto de vista diferente*”⁷¹. Esa única pintura, cada vez más precisa a medida que de Szyszlo avanza. Uno de sus motivos de otros tiempos, el “sol negro”, por ejemplo, reaparece en los últimos años aún más saturado con las elusivas pero impactantes alusiones de Gérard de Nerval⁷². El poema, con el significativo título de *El Desdichado*, es una de las obras más celebradas del romanticismo francés.

....Yo soy el temnebroso,-el viudo- el desdichado,
El príncipe de Aquitania de la torre abolida;
Mi sola estrella ha muerto,-y mi laud constelado
Ostenta el negro Sol de la Melancolía.....”

Su figura dominante, el “sol negro de la melancolía”, ha servido a Szyszlo durante años y ha pasado a ser de manera progresiva omnivalente, agrupando significaciones procedentes de todas sus incursiones en la penumbra poética. Esa recolección de referencias concuerda con su actitud simbolista. A partir de sus escritos publicados se ve con toda claridad que su estudio de las fuentes peruanas, en especial de las culturas preincaicas, ha reclamado un enfoque simbolista. En su ensayo sobre el arte de Paracas utiliza citas del físico Max Planck y del psiquiatra Gustav Jung para reforzar su argumentación: Planck dice: “*El físico tiene que medir todas las cosas mesurables y reducir las cosas incommensurables a cosas mesurables*”.⁷³ El pintor escribe: “*Con respecto al mito, uno puede*

⁷¹ Fernando de Szyszlo, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p.225

⁷² Reseña biográfica (<http://www.fundanin.org>): Gérard de Nerval (22 de mayo de 1808 – 26 de enero de 1855) era el pseudónimo literario del poeta, ensayista y traductor francés Gérard Labrunie, el más esencialmente romántico de los poetas franceses. Nació en París en 1808. La muerte de su madre, Marie Antoniette Marguerite Laurent, cuando aún era un niño marcó no sólo su vida sino también su obra. Murió de meningitis en Silesia cuando acompañaba a sus marido Etienne, un doctor al servicio de la Grande Armée. Fue educado por su tío-abuelo en la campiña de Valois hasta 1814, cuando fue enviado a París. Durante las vacaciones visitaba Valois y escribió su libro *Canciones y leyendas de Valois*. En 1826-27 tradujo el *Fausto* de Goethe, lo que le dio a conocer, a Schiller, y los poemas de Heinrich Heine. Tuvo diversos trabajos: periodista, aprendiz de imprenta, ayudante de notario. Escribió varias obras dramáticas en colaboración con Alejandro Dumas, además de ser gran amigo de Théophile Gautier (con el cual se reunía en el “club de los hachisianos”) y Víctor Hugo. En 1833 se enamoró de la actriz y cantante Jenny Colon, a quien le dedicó un culto idólatra. La muerte prematura de esta en 1842, con 34 años, le dejó gravemente transtornado. Viajó y peregrinó por Oriente, en donde le encandiló la cultura turca, en Siria estuvo a punto de casarse con la hija de un jeque y en Beirut se enamoró de la muchacha drusa Salerna. Por el norte de África, en El Cairo compró una esclava javanesa. Su salud se vio deteriorada por estos exóticos viajes. Fue figura de la bohemia parisina donde se convirtió en una persona extravagante, como partido en dos, escindido de sí mismo: la realidad y el otro lado. Todo esto se refleja en la continua tensión de contrarios que manifiesta su obra. Después de este suceso se dedicó a viajar por Europa, y en Inglaterra conoció a Charles Dickens. Gérard de Nerval fue durante toda su vida un espíritu atormentado que en los últimos años de su vida, los más fecundos, sufrió graves trastornos nerviosos, como trastorno bipolar, sonambulismo y esquizofrenia, lo que le llevó a temporadas en varios hospitales psiquiátricos, en donde lejos de curarse aumentaba su locura leyendo libros de ocultismo, cábala y magia, pero también escribiendo relatos. En una de las situaciones que provocaban sus internamientos fue el de verlo pasear a una langosta con una cinta rosa. Estos sucesos unidos a sus problemas económicos, le llevaron a suicidarse ahorcándose de una farola en París, en 1855. Este trágico evento inspiró una litografía de Gustave Doré, quizás la mejor de su obra. Esta enterrado en el famoso cementerio parisino de Père-Lachaise.

⁷³ Fernando de Szyszlo, Miradas Furtivas, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica p.p.109-110.

estar de acuerdo con Jung en que un símbolo, un verdadero símbolo, sólo aparece cuando hay una necesidad de expresar lo que el pensamiento no está en condiciones de pensar, o lo que sólo es adivinado, intuido o sentido.⁷⁴ Para encontrar “verdaderos símbolos” el artista se remonta en el tiempo y busca objetos que puedan confirmarle en sus intuiciones, en sus propias maneras de hacer las cosas, cosas mesurables, a partir de lo incommensurable. En su cariño y dedicación al arte de la cultura chancay, “un arte menor, su poesía es íntima y lírica, ajena a la ostentación, a la búsqueda de la forma, a lo solemne y lo espectacular”,⁷⁵ de Szyszlo busca siempre los símbolos de lo que aluden a “la condición humana” y los encuentra en los objetos concretos fabricados por los seres humanos de una cultura distante, esos objetos están hechos, como él los hace, respondiendo a necesidades expresivas que cualquier persona con sensibilidad puede percibir.



Sol Negro, 1991, acrílico sobre lienzo, 120x120 cm.
Galería Ramis Barquet, Monterrey

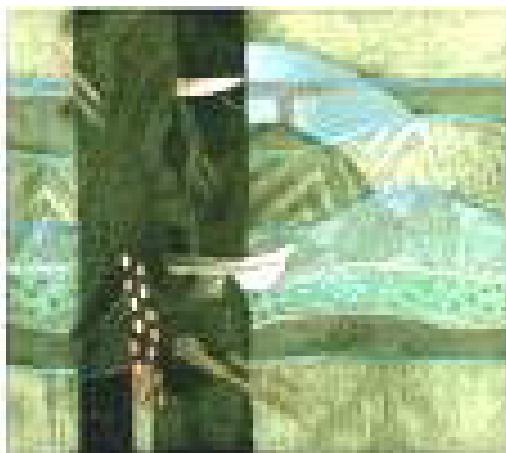


Sol Negro, 1992, díptico, acrílico sobre lienzo, 200x360 cm.
Col. particular.

Su última serie en cierta donde despliega un oficio maestral es un homenaje a Rembrandt, por los 400 años de su nacimiento. Y por eso la mayoría de los cuadros se llaman Ronda nocturna, como el cuadro de Rembrandt

⁷⁴ Ibíd.p.110.

⁷⁵ Fernando de Szyszlo, Miradas Furtivas, Antología de textos, 1955-1966. Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica,p.234.



Ronda Nocturna 1, acrílico sobre lienzo, 150x150 cm. Col. particular.

Hay críticos que encuentran en la obra de Szyszlo el legado hispano impreso en un cierto espíritu barroco marcado por la unión de contrarios: por el constante movimiento de vaivén entre la oscuridad y la luz, lo siniestro y lo gozoso (expresado sobre todo en los motivos eróticos), lo oculto y lo visible. Esta lectura supone una auténtica reconfiguración de la poética barroca que resulta bastante probable debido a la estrecha vinculación del pintor con la poesía. De Szyszlo, que quedó profundamente impresionado por la maravillosa exploración poética de Octavio Paz en *El Arco y la lira*, ha citado más de una vez la afirmación de éste: “*Ser un gran pintor significa ser un gran poeta: alguien que transciende los límites de su lenguaje*”.

En una magnífica carpeta de aguatintas tituladas *El lugar, los instrumentos*, publicada en 1991, Szyszlo selecciona algunos de los textos que han producido la resonante perturbación que aparece en su imaginería. Para ello elige dos epígrafes: uno, extraído de *Nadja* de Breton, que formula la pregunta central del artista: “*¿Soy yo mismo?*” El otro, debido a Georges Bataille, dice: “*Toda pregunta quedará finalmente sin respuesta*”. Consideramos que estas preguntas han acompañado al artista durante toda su madurez. Si se analiza las recientes entrevistas que el maestro ha otorgado a diferentes críticos se puede observar que sus apreciaciones acerca de su arte, su vocación y su necesidad de expresión no han variado con respecto a sus manifestaciones mas tempranas. En una entrevista concedida a Manuel Eráusquin y Carlos M. Sotomayor en julio del 2006 de Szyszlo habla de su oficio de Pintor: “*Es muy difícil concebir el trabajo pictórico si uno no tiene una entrega total. La pintura es un arte de madurez. Tiene esa cosa complicada que es al mismo tiempo un arte manual y, de otro lado, es una cuestión espiritual. Entonces esa mezcla es la que la hace tan inasible, tan difícil. Porque, en general, pintar cuadros decorativos es fácil. Eso no es un problema, eso se aprende. Eso se puede copiar. Cuando uno se da cuenta de que la pintura tiene contenido, está perdido. Entonces comienza a buscar qué cosa es lo que transmite la pintura y cómo hacer para transmitir eso que uno tiene adentro y que, sin embargo, si es auténtico y si ha sido transmitido correctamente, es legible para los otros. No es entendible..... Mirar un cuadro no es una cosa que pasa por la cabeza, es algo que va directamente a los sentimientos. No hay nada qué comprender. Mi pintura nunca ha cambiado mucho. Siempre ha sido un trabajo hacia adentro. Un cuadro está basado en otro, y éste en otro anterior. Todos están vinculados.*” Y luego agrega: “*Es importante que un artista se nutra de otras artes. Un artista tiene una compulsión por expresarse. Pero si el alma no está enriquecida*

*por otras experiencias humanas y artísticas, literarias, musicales, cómo lo hace. Todo eso enriquece el campo de lo que uno tiene que expresar. Para los estudiantes de arte lo más difícil es terminar la carrera, porque la Escuela de Arte es un microclima en el que uno estimula al otro. Pero cuando uno termina la carrera se encuentra solo. Y eso es muy fuerte. Si uno no tiene un contenido, es muy difícil salir adelante. Por eso hay tantos estudiantes y tan pocos pintores. Ser artista es tener la piel más delicada. Uno es más sensible a lo que pasa alrededor, bueno y malo. Y lo otro es aquella compulsión por expresarlo. Un impulso, como me imagino tienen los alcohólicos, una adicción. Una necesidad y, al mismo tiempo, un apoyo. Yo no sé si hubiera podido sobrevivir cosas que me han pasado si no hubiera tenido la pintura. Vargas Llosa escribió que todos mis cuadros eran variantes de un mismo tema: la metamorfosis. Hay un género de pintores al que pertenezco, que sienten dentro de sí, confusamente, un cuadro que tratan de aproximarse de mil formas diferentes pero que no es el mismo cuadro, es la misma "sensación de un cuadro", que durante toda su carrera tratan de conseguir, tratan sin éxito de conseguir..... Yo toda mi vida he perseguido una cierta sensación en la pintura, que es lo que vincula todos mis cuadros unos a otros: son realmente intentos de apropiarse de una cosa que se escapa .Hablo de una sensación porque no es una forma. Si fueran formas o unas cosas definidas sería más fácil: es una sensación de luz, sombra... André Malraux dijo una vez "ser pintor es tratar de poner junto a cuadros que existen cuadros que no existen", o sea, frente a la pintura de otros descubrir la propia pintura. Lo mismo que Caravaggio cuando dijo frente a los cuadros de los renacentistas compañeros suyos "yo también soy pintor", queriendo decir "yo también tengo una cosa que decir". Eso es, en el fondo, lo que es ser pintor: tratar de sacar de dentro de sí una imagen, una forma que es propia. Ha sido esta búsqueda de una imagen inasible lo que me llevo a trabajar cuadros en series. Yo me pongo a hacer un cuadro, y la sensación de un cuadro termina siendo un "Sol Negro", entonces esa sensación que tenía la hago en un cuadro. Entonces cuando ese cuadro está terminado me doy cuenta de que no era lo que yo quería, hay un desfase entre lo que quería hacer y lo que acabo de hacer; entonces esa misma sensación la vuelvo a intentar en otro cuadro. Y el mismo problema se produce y sigo intentándolo, aproximándome a esa idea de diferentes lados, y en total resulta una serie de cuadros con el mismo título y que nacen de la misma sensación, pero que son diferentes."*⁷⁶

El 5 de Julio de 2005 Szyszlo cumplió 80 años en medio de una actividad creadora firme e inquieta como siempre. Mario Vargas Llosa, su entrañable amigo lo menciona en los periódicos de Lima como el mayor artista peruano vivo y el más conocido y prestigiado fuera del Perú. El artista recibió sinnúmero de homenajes de sus compatriotas, que le reconocían toda una vida de entrega a la creación y de compromiso con la cultura en su país a la vez que los miembros de la directiva del Instituto de Arte Contemporáneo --proyecto privado en gestación-- hicieron saber que el futuro museo llevaría su nombre. En Noviembre de ese mismo año Buenos Aires disfrutó de una importante retrospectiva que recorrió numerosos países celebrando al maestro octogenario.

CONCLUSION

Frente a la obra de Szyszlo sentimos el impulso de definir la pintura como el encuentro visible de lo sagrado con la materia, como la materia sacralizada, o lo espiritual materializado, como la confluencia de esas dos extraordinarias fuerzas. Sus cuadros se asimilan a los ideogramas cuyos conceptos son más poderosos que la palabra. Para acceder a este sistema logográfico hay que emprender un viaje chamánico, un trance estimulado por la fuerza de sus texturas, de sus tonos, de su lirismo, de su violencia, de su claroscuro

⁷⁶ entrevista realizada por Manuel Eráusquin y Carlos M. Sotomayor, publicado en *La guía de arte de Lima*, Julio 2006.

rembrandtiano. Gran colorista, combina tonos oscuros con gamas brillantes y luminosas, haciendo una evidente alusión a tintes y diseños de la tapicería indígena. Sus pinturas recrean mundos prehispánicos poseídos de vorágines cromáticas y penumbras inquietantes. De Szyszlo es un virtuoso del color saturado, determinando con cada tonalidad el orden emotivo del cuadro. Las telas muestran monocromías en gradaciones que se desplazan de rojizos o azules bajos a zonas de iluminaciones casi celestiales. La luz es protagónica en su arte; ella invade en forma de rayos y de haces los imaginarios recintos de sus obras. Luz y color se combinan con la pasta maciza y densa de sus diferentes capas de pigmento para crear formas sugeridas donde predomina el mundo del inconsciente presente y pasado. En la obra de Szyszlo no hay figuras determinadas, el escenario es un conjunto de formas inmateriales e invisibles, donde dominan los ritmos del trazo o de la pincelada rápida y segura.

Su obra responde al ser latinoamericano, su obra “*es América Latina en su más alta expresión*”.⁷⁷ Sin embargo las fuentes de que se nutre no explican la totalidad de su arte. Lo personal es seguramente en de Szyszlo tan importante como el pasado precolombino y las corrientes pictóricas “universales” en las que su obra abreva. En su personalidad esta parte de la clave de la fascinación que ella produce. Esta personalidad logra que algo ocurra siempre en sus obras. Algo que es más que forma y color. Un espectáculo difícil de describir aunque no de sentir. Algo, en todo caso que hay que llegar a aprehender por la vía de una visión introspectiva, mítica, onírica.....

⁷⁷ Szyszlo en el Laberinto, Mario Vargas Llosa, 1996 , prólogo del catálogo de la exhibición "Szyszlo en el laberinto" presentada en el Museo de Arte de las Américas de la Organización de Estados Americanos.

BIOGRAFIA

Establecida por Miguel Angel Rodríguez Rea. Temas de Arte Peruano. Universidad Ricardo Palma. Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas Publicaciones. Lima, 2006.

1925

Fernando de Szyszlo Valdelomar nace en Lima (Perú) el 5 de julio.

1943

Ingresa a la Escuela de Ingenieros (actual Universidad de Ingeniería) para estudiar arquitectura, estudios que abandona al poco tiempo.

1944

Ingresa a la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica de Perú, dirigida por el maestro austriaco Adolfo Winternitz.

Frecuenta círculos de intelectuales y artistas, como los que asistían a encuentros en la Librería Ayra y la Peña Pancho Fierro, donde conoce y traba amistad con Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, José María Arguedas, Raúl Deustua, Alfonso da Silva (h), Enrique Pinilla, entre otros.

1944

Deja la Escuela de Artes Plásticas.

Se profundiza su interés por las corrientes artísticas internacionales que se estaban produciendo, así como por las culturas prehispánicas y sus legados artísticos.

1947

Primera exposición personal en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) - 12 al 24/5/47. Presenta 26 obras: 17 óleos, 1 acuarela, 2 tintas,

4 dibujos a lápiz, 1 bajorrelieve y 1 escultura.

El *Autorretrato*, dibujo a lápiz, que figura en esta primera muestra, forma parte hoy día de la colección de L'Uffizzi, Florencia.

Realiza una serie de grabados como ilustración del poemario *Detenimientos* de Javier Sologuren.

Realiza un dibujo a tinta para el primer número de *Las Moradas*, revista dirigida por el poeta Emilio Adolfo Westphalen, formando parte del cuerpo de redacción.

Adhiere al Manifiesto de la Agrupación Espacio, que lidera el Arq. Luis Miró Quesada Garland.

1948

Galeria de Lima (exposición conjunta con Jorge E. Eielson). Participa en la exposición colectiva «Pintura americana», simultánea al Congreso Americano de Arquitectos en Bogotá.

1949

Galeria de Lima.

Matrimonio con Blanca Varela.

Traslado a París (agosto). Encuentro con pares latinoamericanos (E. Zañartu, N. Antúnez, A. Obregón, R. Tamayo, A. Otero, Soto, son algunos).

1950

Galerie Mai, París - 16/6 al 6/7/50. Presentación de Olivier Le Corneur.

Encuentro con Octavio Paz. Frecuenta las tertulias en el Café de Flore, donde asisten Cortázar, Eielson, Cardenal, Breton. Conoce al pintor Hans Hartung.

Realiza la serie de litografías "Homenaje a Vallejo".

1951

Sociedad de Arquitectos, Lima (exposición auspiciada por la Agrupación Espacio).

Participa en el Salón de Mayo, París.

Participa en la "Muestra Itinerante de Pintura Latinoamericana", que se lleva a cabo en Alemania Occidental.

Obtiene el Premio IV Centenario, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

En visita de la Agrupación Espacio a Brasil, se exhiben obras suyas y de Guido Strazza, en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro.

Conoce a Candido Portinari y al Arq. Oscar Niemeyer.

1952

Galeria de Lima.

Participa en la Bienal Internacional de Litografía del Cincinnati Art Museum, Cincinnati (Ohio).

1953

Galería de Lima - 15 al 28/11/53. "Palabras para el incrédulo", presentación de Sebastián Salazar Bondy. Exhíbe óleos, técnicas mixtas, témperas, pasteles,

4 aguadas que son estudios sobre aguafuertes de Rembrandt.

Pan American Union, Washington, D.C. - 8/6 al 4/7 53 Óleos, témperas, pasteles, aguadas (estudios sobre aguafuertes de Rembrandt) y algunas litografías de serie "Homenaje a Vallejo".

Galería Sudamericana, Nueva York (junto al escultor Joaquín Roca Rey).

Grabados suyos ya forman parte de colecciones como el MoMA (Nueva York), The Cincinnati Art Museum, The John Herron Art Institute (Indianapolis), Union Panamericana (Washington), etc.

1954

Mudanza a Florencia (Italia) donde reside por un año. Participa en Galería Sudamericana (Nueva York), muestra colectiva; Bienal Internacional de Litografía en color, Cincinnati Art Museum; "Pintores de América", Wichita Art Association; «Festival Latinoamericano de Artes,, Texas University, Austin. Interviene activamente en la polémica sobre arte abstracto que se ha presentado en Perú. Testimonio es el documento que enviará desde París, respondiendo a 'Juan Eye' (seudónimo de Sebastián Salazar Bondy). publicado por *El Comercio* (13/6/54).

1955

Galería Número, Florencia - 17/2 al 213/55. Presentación de Jean-Jacques Lebel. Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), Lima – diciembre. Texto de presentación de Jorge Eduardo Eielson. Participa en la muestra «6 pintores abstractos» en el Palazzo Strozzi, Florencia. Obtiene el Premio Manuel Moncloa y Ordóñez, Lima.

1956

Galería Sudamericana, Nueva York (junto a Joaquín Roca Rey). Presentación de José Gómez Sicre. Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro, - noviembre, "Dos artistas peruanos", con Joaquín Roca Rey. Presentación de Marc Berkowitz (25 óleos, 2 dibujos y 6 litografías: 3 en blanco y negro y 3 a color), fotografías de dos murales en mosaico de mármol. Profesor en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (permanecerá en el cargo hasta 1977).

1957

Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) - 5 al 16/11/57. Presentación de Marc Berkowitz. IV Bienal de São Paulo, Mención Honrosa. Junto al escultor Joaquín Roca Rey obtiene el Primer Puesto en el Concurso para un mural destinado al Nuevo Cementerio de Lima. Participa en "Semana Peruana", Santiago (Chile); y en Institute of Contemporary Arte, Washington, exposición colectiva.

1958

Asesor de la División de Artes Visuales de la OEA, Washington, D.C., XXIX Bienal de Venecia. Representa al Perú, Participa en el Carnegie International, Pittsburgh (Pennsylvania). Nace su hijo, Vicente de Szyszlo.

1959

Galería Antonio Souza, México, D.F. - febrero/marzo. V Bienal de São Paulo. Mención Honrosa. Comienza a pintar la Serie "Cajamarca". Participa en las muestras: "The US Collects Pan American Art", Art Institute, Chicago (Illinois); y "South American Art Today", Dallas Museum of Fine Arts, Dallas (Texas).

1960

Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), - julio 1960 Se incluye en el catálogo el texto de Octavio Paz aparecido en *Claridades*. Participa en la muestra "Three Latin American Artists", junto a Armando Morales (Nicaragua) y R. Abularach (Guatemala), The Studio Gallery, Alexandria (Virginia), abril 1960. Nace su hijo Lorenzo,

1961

Galería Bonino, Buenos Aires - 30/5 al 13/6/61. Presentación de José Gómez Sicre. Series "Saywa", «Viento negro», «Cajamarca3», «Ayarrachj», «Lurin», «lila», «Paisaje Ritual», «Yawar Fiesta», «Auki» y «Paraca». Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) - octubre. Serie "Apu Inca Atawallpaman". VI Bienal de São Paulo. Mención Honrosa. Participa en "Latin American New Departures", Institute of Contemporary Arts, Boston (Massachusetts). Curaduría de Thomas Messer.

1962

Galería Bonino, Río de Janeiro - 27/4 al 12/5/62. Presentación de Marc Berkowitz, Galería Carlos Rodríguez Saavedra - 22/6 al 7/7/62, Gouaches y una pintura. Universidad Nacional de Ingeniería-Dpto, Extensión Cultural - 1 al 10/9/62. Series "Auki", "Cajamarca", "Yana Soncco", "lila", "Waman" y "Uku-Pacha". Obtiene el Premio Tecnoquímica. Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) - 2 al 14/11/62. Exposición con motivo del Premio Tecnoquímica, Series «Cajamarca3», «Yawar Fiesta», «Auki», «lila», «Lurin», «Lave Letter», «Arco Iris Negro», «Paraca» y «Paisaje Ritual», Profesor visitante en la Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York. Asiste al simposio organizado por Huntington Hartford en el que participan intelectuales americanos y latinoamericanos, entre ellos E. Albee, A. Schlesinger, W. Styron, Carlos Fuentes, Marta Traba, J. L. Cuevas, etc.

1963

The Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca (Nueva York) - febrero, Galería Marta Faz, Santiago (Chile) - 30/7 al 17/8/63, Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) - 10 al 22/12/63.

Serie "Apu Inca Atawallpaman", Texto de José María Arguedas, transcripción del poema en castellano y quechua y texto de Fernando de Szyszlo.

Participa en Guggenheim International.

Conferencista en el Departamento de Arte del Institute of Latin American Studies, Texas University, Austin.

1964

Museo de Arte Moderno, Bogotá - mayo.

Galería Antiquariato - 25/6 al 16/7/64, Presentación: texto de Marta Traba.

Museo de Bellas Artes, Caracas - julio. En el catálogo se reproducen textos de O. Paz, T. Messer, M. Traba, Dore Ashton y E. A. Westphalen,

I Premio Concurso ESSO.

Participa en: Exposición Premio Internacional Guggenheim (seleccionado), The Solomon Guggenheim Museum, Nueva York.

II Bienal Americana de Arte, Córdoba (Argentina). Realiza un mural para la Capilla del Puericultorio Pérez Araníbar.

1965

Galería Marta Faz, Santiago (Chile). Obras de las series "La ejecución de Tupac Amaru" y "Paisaje Ritual de Macchu Picchu",

Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) - 30/6 al 10/7/65.

Obras de las series "La ejecución de Tupac Amaru" y "Paisaje Ritual de Macchu Picchu". En esta exposición se presenta el documental *Fernando de Szyszlo pinta un cuadro*, producido por la Unión Panamericana y dirigido por José Gómez Sicre.

Participa en el Concurso ESSO de Artistas Jóvenes, Washington, D.C., como ganador del Concurso en el Perú, presentando la obra *Huanacaouri*, la que es portada de la *Revista Fanal*, 73.

1966

Galería Castro Soto - mayo. Gouaches.

Galería Artes, Quito - mayo/junio. Obras de las series "Apu Inca Atawallpaman" y "La ejecución de Tupac Amaru".

"Visiting Lecture" (10 semanas), Yale University, New Haven. Participa en "Art of Latin America Since Independence", Yale University, New Haven y en «The Emergent Decade», The Solomon Guggenheim Museum, Nueva York.

1967

Galería Moncloa - 11 al 29/4/67. Serie "Puka Wamani".

En el catálogo se reproduce el texto de T. Messer.

Galería Forma, Miami - mayo

Galería Carlos Rodríguez Saavedra - agosto/setiembre. Gouaches.

1968

Galería Latinoamericana-Casa de las Américas, La Habana.

Obras de las series "La ejecución de Tupac Amaru", «*Puka Wamani*» e «*Inkarri*», Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) - mayo/junio. Serie "El mito de Inkarri".

Museo de Arte Moderno, Buenos Aires - julio/agosto. Obras de las series «*Aco Aco*», «*Ylla*», «*Cajamarca*», «*Apu Inca* Atawallpaman», "La ejecución de Tupac Amaru", "Puka Wamani" y "El mito de Inkarri". En el catálogo se reproducen textos de O. Paz, Hugo Parpagnoli, T. Messer y Sebastián Salazar Bondy.

1969

Galería Carlos Rodríguez Saavedra - junio. Serie "Paisajes". Galería Juan Martín, México, D.F.

Participa en el Salón Independiente, Ciudad Universitaria, México, D.F.

1970

Galería San Diego, Bogotá.

Galería Carlos Rodríguez Saavedra - junio.

Galería Carmen Waugh, Buenos Aires - noviembre. En el catálogo se reproduce texto de T. Messer.

Sala José María Arguedas-I NC - noviembre/diciembre. Participa en la II Bienal Coltejer, Medellín (Colombia). Comienza la serie «Runa Macih».

1971

Galería Carlos RODRÍGUEZ SAAVEDRA - octubre. Serie "dmago". Galería Arequipa, Arequipa - octubre. Museo de Arte-Universidad de Puerto Rico, San Juan (Puerto Rico).

Galería el Morro, Puerto Rico - abril. Serie «Runa Macih». Galería Juan Martin, México, D.F.

1972

Galería San Diego, Bogotá - agosto/setiembre. Center for Interamerican Relations, Nueva York -

setiembre/octubre. Exposición retrospectiva.

Galería Carlos Rodríguez Saavedra - noviembre. Serie "Interiores".

1973

- Museo de Arte Moderno, Bogotá - enero/febrero.
Retrospectiva organizada por el Center for Interamerican Relations de Nueva York.
- Museo de Arte Moderno, México, D.F. - 22/3 al 15/4/70.
Retrospectiva organizada por el Center for Interamerican Relations de Nueva York.
- Bienal Coltejer, Medellín (Colombia) - julio/agosto. En el catálogo textos de E. Molina, O. Paz y J. Manrique Galería Nueve, Lima - octubre/noviembre. Serie «Travesía»
Participa en "Twelve Latin American Artists", University Art Museum, Austin (Texas).
- 1974**
- Forsythe Gallery, Ann Arbor (Michigan)
Alianza Francesa - 6 al 21/6/74. «Cortes y sondeos», exposición antológica 1960-1974.
- Galería Portobello, Caracas - julio. Serie «Casa-Ocho». Galería Forma, El Salvador.
- Galería Juan Martín, México, D.F.
- Galería Nueve, Lima - 14 al 27/11/74. Serie "Casa-Ocho".
- 1975**
- Galería el Túnel, Guatemala - julio/agosto. Galería San Diego, Bogotá.
- Galería Nueve, Lima - octubre. Serie "Casa-Ocho". Galería Trapecio - 3 al 16/11/75. «Toda la obra gráfica. exposición retrospectiva 1950-1975.
- XIII Bienal de San Pablo - (Sala especial). Serie "Waman Wasi".
- Participa con una ponencia en el «Simposio sobre arte, literatura contemporáneos de América Latina», Texas University. Austin.
- 1976**
- Galería Aege, Madrid - 10/2 al 6/3/76. Presentación: texto de Mario Vargas Llosa.
- Galería Juan Martín, México, D.F. - abril.
- Sala de Arte Petroperu - setiembre Exposición retrospectiva 1945-1975.
- Galería Astrolabio, San Juan (Puerto Rico) - julio. Obra sobre papel: dibujos y grabados.
- Galería Adler Castillo, Caracas.
- Galería Nueve, Lima. Serie "Ciudad prohibida".
- 1977**
- Galería San Diego, Bogotá - 10/2 al 28/2/77.
- Galería Nueve, Lima - 31/10 al 13/11/77. Serie "Camino a Mendieta".
- Arte Actual de Iberoamérica, Madrid - 15/5 al 15/9 (Sala especial), Exposición organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, Profesor visitante de Pintura. Texas University, Austin.
- 1978**
- Instituto Panameño de Arte, Panamá - mayo,
- Galería Juan Martín, México, D.F. - julio, Serie "Camino a Mendieta". En el catálogo se publica "Piedra de toque o conjuro o talismán", del poeta E. A. Westphalen.
- Galería La Galería, Quito - 16/8 al 20/9/78. Forma Gallery, Miami.
- Galería Nueve, Lima - 9/11 al 21/12/78. Serie «Noche Estrellada».
- Asiste como representante peruano al «Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos», Caracas.
- Serie «Casa de Venus».
- 1979**
- Galería Adler Castillo, Caracas En el catálogo, «Castillo en el aire», texto de Octavio Paz dedicado a Fernando de Szyszlo.
- Galería San Diego, Bogotá - 28/9 al 13/11/79,
- Galería Nueve, Lima - noviembre. Serie «Noche estrellada».
- 1980**
- Galería Juan Martín, México, D.F. - agosto/setiembre. Galería Nueve, Lima - 26/11 al 15/12/80.
- Serie «Cuarto de paso».
- 1981**
- The Signs Gallery, Nueva York. Serie «El innombrable». Galería Moll - agosto.
- Galería Nueve, Lima - 26/11 al 18/12/81. Serie «Cuarto de Paso».
- Realiza el mural «Paisaje de Paracas» para la sede de la OEA en Washington, D.C.
- 1982**
- Forma Gallery, Miami - 2 al 25/4/82.
- Galería de Arte Moderno, Santo Domingo - marzo/abril.
- Presentación de Jeanette Miller.
- Galería San Diego, Bogotá - setiembre.
- Galería Nueve, Lima - noviembre/diciembre. Serie «Ana base» (sobre poema de Saint John Perse).
- Diseña una serie de cartones para tapiz, que realiza Kela Cremaschi. Se presentan en la Galería Nueve en el mes de marzo.

1983

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (Colombia) enero/febrero,
Galería San Diego, Bogotá.
Galería Arte-Consult, Panamá - 1811 al 4/2/83. Obras de las series «Waman Wasi», «Casa Ocho»,
«Ana base» y «El Innombrable». En el catálogo se publica texto de Mario Vargas Llosa.
Galería Arte Actual, Santiago (Chile) - abril. Obras de las series «Anabase» y «Viento de otoño»,
Prólogo de Jorge Edwards,
Galería Nueve, Lima - octubre/noviembre, Serie «Punchao», Galería La Galería, Quito - 16 al
30/11/83, En el catálogo se publica texto de Jorge Edwards.
Intar Gallery, Nueva York. Esta exposición se presenta en simultáneo con la presentación de la
obra teatral *La Señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa.
Realiza un gran mural en mosaico en un tramo de la Via Expresa de Lima,

1984

Forma Gallery, Miami - 17/4 al 4/5/84. Serie «Mesa Ritual»/«El Canto de la Noche» (tríptico).
Galería Praxis, Buenos Aires - 20/11 al 8/12/84, Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo.

1985

Museo de Arte Contemporáneo de America Latina OEA, Washington, D.C. Exposición
retrospectiva.
Galería Arte-Consult, Panamá - 26/5 al 13/7/85.
Galería Nueve, Lima - 16/9 al 31/10/85. Serie «El Canto de la Noche».
Galería Quintero, Barranquilla (Colombia) - 10/11/85 al 20/11/85.
Indian Council for Cultural Relations (India). Por invitación de este Centro realiza tres exposiciones
en India:
Rabindra Bhavan Gallery, Nueva Dehli - 24 al 30/4/85; Karnataka Chitrakala Parishath Art Complex,
Bangalore, y Lalit Kala Akademy Regional Center, Madras.
Dicta conferencias en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

1986

Aleman Galleries, Boston.
Moss Gallery, San Francisco. Galería Art Actual, Santiago (Chile),
Galería Felipe Cossío del Pomar - Municipalidad de San Isidro. «Szyszlo: obra gráfica».
Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores.
Exposición retrospectiva, 1976-1986.

1987

Galería Alfred Wild, Bogotá - mayo. Exhibe *Villa e Umu* (de la serie «Camera Ritual») y obras de la
serie «Mesa Ritual».
Marta Gutierrez Fine Arts Inc., Miami.
Galería Nueve, Lima - noviembre, Serie «Abolición de la muerte».
Galería Nacional de Arte Contemporáneo, San José (Costa Rica) - 9/12/87 al 9/1/88.
Participa en el Coloquio «Cultura, Identidad e Integración Latinoamericana», Antiguo Colegio de
San Ildefonso, México, organizado por la Secretaría de RREE de ese país, con la ponencia
«Algunas reflexiones sobre la creación artística en América Latina».

1988

Galería Nueve, Lima - abril. Antología de la obra gráfica. Museo Rufino Tamayo, México, D.F. –
junio/octubre. Obras
de las series «Ana base», «Mesa Ritual», «Abolición de la Muerte» y «Los visitantes de la Noche».
En el catálogo, textos de Mario Vargas Llosa y Teresa del Conde, y fragmentos de «Szyszlo,
indagación y collage»,
Museo de Monterrey, Monterrey (México) - agosto.
Casa de la Cultura de Mexicali, Mexicali (México) - 15/11/15/12/88.
Matrimonio con Liliana Yabar,
Participa en «Fifty Years of Collecting and Anniversary Selection. Painting Since World War II»,
The Solomon Guggenheim Museum, Nueva York
Art», Seúl, Corea del Sur; y en «The Latin American Spiril: Art and Artists in USA, 1920-1970», The
Bronx Museum of the Arts, Nueva York - setiembre 1988. Esta muestra itineró por El Paso Art
Museum, Texas - abril 1989; San Diego Art Museum, California - mayo 1989; Instituto Cultural
Portorriqueño, San Juan - octubre 1989; y Center for the Arts, Vero Beach (Florida) - enero 1990.

1989

Galería Alfred Wild, Bogotá - 11/5 al 10/6/89. Galería Sacheta, Varsovia.
Galería de Arte, Cracovia.
Midland Private Banking Gallery-Latin American Art Association, Londres - 11 al 18/5/89.
Casa de la Cultura, La Paz (Bolivia) - 26/6 al 17/7/89.
Retrospectiva de la obra gráfica.
Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores. «Mar de
Lurín» - setiembre.
Galería Arvil, México, D.F. - 2 al 28/11/89.
Kimberly Gallery, Washington, D.C. - 21/19 al 31/11/89. Iturrealde Gallery, La Jolla (California).
Participa en Park Gallery, Fort Lauderdale (Florida), con Victor Chab (Argentina) y Elmar Rojas
(Guatemala); en The 4th International Contemporary Art Fair, Londres, marzo; y en «Abstracción-

Figuración» (selección de la Colección Latinoamericana), Archer Huntington Art Gallery - diciembre 1989.

Dicta la conferencia «The Path of Tradition: Latin American Abstraction», Texas University, Austin.

1990

Galería Magister, Asunción - 28/6 al 18/7/90.

Galería Durban, Caracas - noviembre/diciembre. Obras de las series «Mea ritual», «Visitantes de la Noche», «Mar de Lurin» y «Recinto»; también esculturas.

Park Gallery, Boca Raton (Florida).

Participa en «Octavio Paz: los privilegios de la vista».

Muestra en homenaje al poeta Octavio Paz en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México, D.F. marzo/junio.

1991

Galeria Alfred Wild, Bogotá - abril.

Sala Luis Miró Quesada-Municipalidad de Miraflores. «Obra en tres dimensiones» - abril. Exposición retrospectiva.

Galeria Trapecio - abril. Obra gráfica. Galería Banco Wiese, Arequipa - mayo.

Galería Ramis Barquet, Monterrey (México) - junio/julio.

Obras de las series «Sol Negro», «Mar de Lurin» y «Recinto». Texto de José González Quijano.

Galería Sextante, Bogotá - agosto. Selección de obra gráfica, 1950-1991.

Galería Arte la Ia, Medellín (Colombia) - noviembre. El Gobierno de Francia lo condecora con la Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y la Letras.

Se publica *Fernando de Szysz/o*, Ediciones Alfred Wild, Bogotá, con textos de Mario Vargas Llosa y Ricardo Pau-Llosa y entrevista con el artista por Ana María Escallón.

Aparece *El Lugar, Los Instrumentos*, edición de Arte dos Grafico, Bogotá, libro-carpeta con grabados acompañados de textos escogidos por el artista.

1992

Museo amar Rayo, Roldanillo (Colombia).

Galería Arte Actual, Santiago (Chile) - 30/6 al 21/7/92.

Grabados.

Municipalidad de San Isidro - 11 al 30/8/92. Homenaje a sus 45 años de labor.

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Chile).octubre/noviembre. «Las puertas de la Noche». Muestra retrospectiva itinerante.

Participa en la muestra de cinco artistas latinoamericanos organizada por la Galería Ergane, Nueva York.

Forma parte del proyecto «Cuerpos Pintados», creado por artista chileno Guillermo Edwards.

1993

Museo de la Nación - enero/febrero. «Las Puertas de la Noche». Exposición retrospectiva itinerante.

Museo de Arte Moderno, Bogotá - junio/julio. «Las Puertas de la Noche». Exposición retrospectiva itinerante.

Centro Cultural Fundación Fes, Cali (Colombia) - mayo. «Las Puertas de la Noche». Exposición retrospectiva itinerante.

Museo de Arte Moderno, México, D. F. - octubre. «Las Puertas de la Noche». Exposición retrospectiva itinerante.

Associated American Artists, Nueva York. Obra sobre papel, 1975-1993.

Corriente Alterna, Lima - junio. Grabados.

Iturralde Gallery, San Diego (California) - 23/4 al 29/5/93.

Obras de las series «Mar de Lurin», «Sol Negro», «Duino» y «Paraca».

Sala Simon 1. Patiño, Ginebra - junio. Grabados.

1994

Museo de Arte de Ponce, Ponce (Puerto Rico) - 19/2 al 30/3/94. «Las Puertas de la Noche». Exposición retrospectiva itinerante.

Galería Forum de las Artes, San Juan (Puerto Rico) - 21/2 al 31/3/94. Grabados y mixografías.

Galería Alfred Wild, Bogotá - marzo. Pequeños formatos. Galería Forum, Lima - abril.

Instituto Cultural Peruano-Alemán, Arequipa - julio/agosto.

Grabados.

Estudio Lisenberg, Buenos Aires - 1 al 30/9/94. Exposición de grabados, realizada en colaboración con la Galería Sextante, Bogotá.

Durini Gallery, Londres - 9/9 al 8/10/94. Obras de las series «Mar de Lurin», «Sol Negro»! «Paraca» y «La Habitación 23». En el catálogo, texto de Edward LucieSmith y Mario Vargas Llosa.

Associated American Artists, Nueva York - 27/10 al 3/12/94. Obras de las series «Habitación '23», «Sol Negro», «Paraca» y «Mar de Lurin». Texto de Dore Ashton. Realiza una escultura de gran dimensión para la autopista El Dorado, Bogotá.

Participa en "Portfolios", AAA, Nueva York - 2117 al 9/9/94; Y en «4 surrealistas latinoamericanos»: Gerzso, Lam, Malta y de Szyszlo», Galería López Quiroga, México, 8/6 al 16/7/94.

BIBLIOGRAFIA

ESCRITOS DE FERNANDO DE SZYSZLO

Libros

Miradas furtivas: Antología de textos, 1955-1996, Colección Tierra Firme, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, 306 pp.

Volúmenes colectivos

“Sobre la integración cultural de América Latina”, en Francisco Miró Quesada, Fernando de Szyszlo y José María Arguedas, *Notas sobre la cultura latinoamericana y su destino*, Lima, Industrial Gráfica, 1966, pp, 15-20. Ponencia en el simposio de Austin sobre “El artista latinoamericano y su identidad”, Octubre de 1975, en Damián Bayón, ed., *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 33-37.

“El arte en la cultura Chancay”, en *Chancay*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1982. Recogido en sus *Miradas Furtivas*, *op. cit.*, pp. 91-102.

“Algunas reflexiones sobre el Arte de Paracas”, en *Paracas*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1983, Recogido en sus *Miradas Furtivas*, *op. cit.*, pp. 103-127.

“De los medios y los fines en la pintura”, Revista Peruana de Cultura, n.º 5 (abril de 1965), pp. [28J-36.

“Artesanos maestros del antiguo Perú”, *Amaru*. n.º8 (octubre-diciembre de 1968), pp. 78 Y 83. Recogido en su *Miradas furtivas*, *op. cit.*, pp. 129-135.

“El bagaje ideológico de Grau”, *Oiga* 8, n.º 378 (12 de junio de 1970), pp. 34-35. Número de homenaje al pintor Ricardo Grau: «Ricardo Grau: Valoración y homenaje», pp. 34-36, 38.

“Encuesta sobre política y cultura”. *Apuntes* 3n.º 5 (1976), pp. 72-73.

“Homenaje a Rufino Tamayo”, *Oiga*. 4ta. etapa. N.º 69 (4-11 de junio de 1979), pp. 16-17. Rufiro Tamayo, pintor mexicano.

“Recuerdo de Marta Traba”, *Oiga*, 5ta. Etapa (5 de diciembre de 1983). Recogido en su *Miradas furtivas*, *op. cit.*, pp. 239-241.

“Sebastián: A 20 años de su muerte”, *Oiga*, n.º 247 (30 de setiembre de 1986) pp. 53-56. Opiniones sobre Sebastián Salazar Bondy. Su participación lleva el subtítulo “Szyszlo: “Puso amor en todo”.

“Sebastián Salazar Bondy”, *Oiga*, 5ta. etapa, n.º 247 (30 de setiembre de 1985). Recogido en su *Miradas furtivas*, *op. cit.*, pp. 217-218.

“Días de París del 49”, *ínsula* (Madrid) 46, n.os 532-533 (abril-mayo de 1991), pp. 11-12. Número de homenaje a Octavio Paz. Recogido en su *Miradas furtivas*, *op. cit.*, pp. 179-185.

“José Gómez Sicre: Pequeño homenaje”, *Oiga*, 5ta. etapa, n.º 545 (30 de julio de 1991), pp. 56-59. Recogido en su *Miradas furtivas*, *op. cit.*, pp. 249-251.

“Confieso que he vivido”, *La Casa de Cartón de Oxy*, 2da. época, n.º 8 (verano de 1996), p. 42.

“Visionarias reflexiones de Fernando de Szyszlo en *Miradas furtivas*», *Caretas*, n.º 1429 (29 de

agosto de 1996), pp. 70-71. Transcripciones de su *Miradas furtivas*, op. cit.

“¿Cómo reconstruir la decencia?”, *El Comercio*, revista Somos 14, n.º 708 (1 de julio de 2000), p. 14.

Periódicos

Salvo indicación en contrario, todas las publicaciones periódicas son de Lima.

“Eco de la polémica sobre arte abstracto: Carta del pintor Fernando de Szyszlo: Remitida desde Paris”, *El Comercio*, suplemento *Dominical*, 27 de junio de 1954, p. 10.

“La pintura de Arteaga”, *El Comercio*, suplemento *Dominical*, 11 de septiembre de 1955, pp. 10, 11. Recogido en su *Miradas furtivas*, op. cit., pp. 83-90, con el título “La pintura de Mario Arteaga”.

«La defensa de nuestro patrimonio cultural», *El Comercio*. 6 de mayo de 1981, p. 2.

«¿Una nueva ley sobre el patrimonio cultural?», *El Comercio*, 7 de mayo de 1986, p. A2. Recogido en su *Miradas furtivas*, op. cit., pp. 149-153.

“Vincent van Gogh: Cien años después”, *El Comercio*, suplemento *Dominical*, 22 de julio de 1990, pp. 10-11. Recogido en su *Miradas furtivas*, op. cit., pp. 223-228.

“Pablo Picasso: El rastreo de la realidad”, *El Comercio*, suplemento *Dominical*, 11 de julio de 1999, p. 11.

“Proust, Joyce, Malraux”, *El Comercio*, suplemento *Dominical*, 12 de diciembre de 1999, p. 5. Antes del título: «¿Cuáles son los libros más significativos del siglo?».

Mesas redondas

“Szyszlo habla en mesa redonda”, partes 1, 2 Y 3, *Oiga*, 5ta. etapa, n.º 2 (27 de octubre de 1980), pp. 32-35; n.O 3 (3 de noviembre de 1980), pp. 36-38,

Libros dedicados a su obra

Fernando de Szyszlo, Colección Pintores Peruanos, Lima, Banco Popular del Perú, 1979, 117 pp. Prólogo de Mario Vargas Llosa.

Fernando de Szyszlo, Bogotá, Ediciones Alfred Wild, 1991, 233 pp. Texto en inglés. Contiene crítica a su obra de Mario Vargas Llosa, Ricardo Pau-Llosa y Ana María Escallón, una entrevista de Ana María Escallón («Reflexiones con Szyszlo», recogida en su *Miradas furtivas*, op. cit., pp. 265-300) y una cronología preparada por Judith Alanis.

Libros con referencia a su vida y su obra

“Arte peruano”, Colección Lima Tours, Lima, Lima Tours, 1987, 141 pp. Presentación de Carlos Rodríguez Saavedra. «Fernando de Szyszlo», pp. 111-114.

“Arte de ruptura”, Bayón, Damián, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 24-25, México,

“La transición a la modernidad”, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989, 242 pp. “Fernando de Szyszlo”, pp. 155-156.

Lauer, Mirko, "Introducción a la pintura peruana del siglo XX", Lima, Mosca Azul Editores, 1976. "Szyszlo como conciliador", pp. 162-165.

"Un pintor peruano" Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México, D.F., Siglo XXI Editores, 1967, 223 pp.

"Pintura contemporánea", 2da parte, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1976, 193 pp. Introducción de Teodoro Nuñez Ureta. "Fernando de Szyszlo", Rodríguez Saavedra, Carlos, *Palabras, Lima, Editorial Apoyo*, 1987, pp. 150-185.

"La pintura del siglo XX", Romero Brest, Jorge (1900-1974), 2da. ed. corr., Breviarios, 65, Mexico D.F., Fondo de Cultura Económica. 1978, p. 417.

"Szyszlo indagación y collage" Mrko Lauer *ensayos de Javier Sologuren y Emilio Adolfo Westphalen, Lima, Mosca Azul Editores, 1975, 103 pp.*

"La pintura nueva en Latinoamérica", Traba, Marta, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961, 163 pp. «Fernando de Szyszlo», pp. 93-94.

Entrevistas y reportajes

"La importancia de nuestra generación es haber puesto al día al Perú artístico", El Comercio, 11 de octubre, p. 9. «La pintura abstracta: Proceso de subjetivación: Szyszlo trata de explicar lo que pocos entienden», *El Comercio*, 21 de octubre 1955

edición de la tarde, p. 3.

"Yo comencé a pintar abstracto cuando nadie lo hacia en América": Szyszlo, *Novedades*. Poniatowska, Elena, Charla con un pintor: (México, D.F.), 16 de mayo, 1959.

Fernández de Soto, Berta Beatriz de, «Szyszlo: "En el Apu Inca Atawallpaman encontré mi destino", *Tercer Mundo*, Bogotá, mayo 1964.

"Un arte autónomo americano debe buscar lo universal más que lo internacional: Así declaró Fernando de Szyszlo, pintor peruano que expone en el Museo". *El Nacional* (Caracas), 31 de julio 1964.

"Creo en la posibilidad de una pintura propia de Latino América, declara Szyszlo", *El Comercio* (Quito), 29 de mayo 1966, p. 6.

,"Szyszlo: Las travesías de un pintor", Benavides Alicia ,*Oiga* 12, n.º 549 ,2 de noviembre 1973, pp. 33-36.

"Fernando de Szyszlo: Entre lo occidental y lo indígena", *El Mercurio* (Santiago de Chile), 10 de abril 1973, p. El.

"Fernando de Szyszlo persigue el misterio", Correa, Magdalena, *Paula* (Santiago de Chile), n.º 401 ,17 de mayo 1973.

"Szyszlo, pintor lector", Belli, Carlos Germán, *El Comercio*, suplemento *Dominical*, 5 de diciembre 1981.

"Fernando de Szyszlo", Calderón, Camilo, *Al Ola* ,Bogotá ,enero 1981., pp. 46-52.

"Szyszlo, artista arraigado", Loaiza, Héctor, *El Universal* (Caracas), 3 de enero 1983 , pp. 1-4.

"Szyszlo, el Neruda del color", Adaro, Jaime, *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile), 6 de abril

1986, p. 21.

García Mayer, Iván, "Fernando de Szyszlo: Por un arte de raíces», *Posible*, n.º 11 ,mayo 1987. pp. 48-51.

"De Szyszlo: Conversación con... », Lauer, Mirko, *El Sol de México* (México, D.F.), 7 de agosto 1988, pp. 9-11.

“Szyszlo: El arte y lo sagrado”, *El Comercio*, revista Somos, 17 de diciembre 1989.

¹⁰“Fernando de Szyszlo: Una paleta sumergida en poesía lírica”, Fábregas, Ana Teresa, *Pandora*, Caracas, nº 422, 17 de noviembre 1990, pp. 20-24.

"La historia interminable: Para el pintor peruano Fernando de Szyszlo toda su obra no ha sido más que la búsqueda de un cuadro soñado y nunca conseguido", Semana ,Bogotá,29 de junio1992. pp. 88-89.

“Fernando de Szyszlo: Evocación de un pintor: 70 años de un maestro”, Ray [seud], *El Comercio*, suplemento *Dominical*, 17 de diciembre 1996, pp. 14-15.

"El sol negro y el Mar de Lurlin", Velásquez, Fernando, *El Comercio*, 5 de marzo 1997, p. Cl.

"Szyszlo de América», Alvarado, Juvenal, *El Comercio*, 8 de junio 2003, p. C6.

- * - * - * - * - * - * - * - * - * - * - * -