

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE ARTE

# **El discurso sobre arte de Sebastián Salazar Bondy. El tacto imperceptible.**

TESIS Para obtener el Título Profesional de LICENCIADA EN ARTE

AUTOR

**Celia Herminia Rodríguez Olaya**

**Lima – Perú 2005**

A Marco Aurelio Denegri, maestro imprescindible en el  
presagio y el hechizo de la palabra

*La grandeza del arte consiste en ser una interpretación de la vida que nos permite dominar mejor el caos de las cosas y nos ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor, es decir, más imperativo y más cierto.*

*Arnold Hauser*

*Toda creación transforma las circunstancias personales o sociales en obras insólitas. El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles.*

*Octavio Paz*

## INTRODUCCIÓN

*Os firmo con mi rápido nombre de cuchillo  
Sebastián Salazar Bondy*

La importancia del estudio del discurso elaborado por la crítica de arte para la historia del arte es reconocida y obvia, puesto que la opinión acerca del arte que se publica y se dirige hacia el público, interactúa, corrige, dirige y modifica las circunstancias coyunturales y de época que intervienen directamente en el producto artístico y por ello en la historia del arte, como documento y protagonista. Tanto es así que la crítica de arte, como disciplina autónoma y reconocida, ha devenido en parte indesligable del quehacer artístico y sus aportes son aprovechados por la historia del arte como motivo de estudio e investigación.

El presente estudio es resultado, a través de la revisión continua, de la revelación y el descubrimiento de los finos límites que definen las nociones básicas en el discurso sobre arte de Sebastián Salazar Bondy (Lima, 1924-1965). Límites conceptuales que se entrecruzan, se difuminan, se tornan complejos, volviendo a su vez compleja la comprensión total del sentido del discurso en su integridad. En este trabajo nos proponemos esclarecer aquellos límites para su comprensión más cabal. Nuestro objetivo final es demarcar los lineamientos conceptuales del discurso, exponiéndolos de modo coherente, dentro de las

posibilidades interpretativas que ofrece el autor. Nótese que nuestras fuentes primarias son los escritos del autor que, publicados en diversos libros, periódicos y revistas, no pertenecen a un texto orgánico.

La evaluación completa del discurso sobre arte de Sebastián Salazar Bondy aún no se ha emprendido. Algunos avances, sobre todo en lo que respecta a la polémica sobre el arte abstracto, se encuentran en el trabajo de autores que analizaron en la historia del arte en el Perú, la época correspondiente a mediados del siglo XX. Entre ellos, Mirko Lauer, que en su texto *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, propone el estudio de algunas ideas de la polémica sostenida entre Salazar Bondy y Miró Quesada, y sus implicancias posteriores; en ese sentido también aporta *De abstracciones, informalismos y otras historias*, de Alfonso Castrillón, que evalúa el carácter y contenido de la polémica; Elio Martucelli, en *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, edificios y proyectos de la Lima del siglo XX*, un texto sobre la historia de la arquitectura limeña del siglo XX, inserta, adicionalmente a algunas frases de la polémica sobre el arte abstracto, otros textos que documentan la labor de Salazar como crítico del movimiento moderno, además de relevar la importancia de su opinión como crítico de arte. En otro sentido, ha sido de principal valía la investigación de Gerald Hirschhorn, *Sebastián Salazar Bondy. Bibliografía*, que contiene una investigación completa sobre la obra del autor, en todos los géneros que cultivó, e incluye el fichado, tanto bibliográfico como hemerográfico, de su obra.

En otras disciplinas, como la narrativa, la poesía y el teatro, el trabajo de Salazar Bondy ha sido estudiado en numerosas tesis y publicaciones. De ellas, hemos escogido algunas que son convenientes para el análisis que nos hemos propuesto, como el texto de Mario Vargas Llosa, publicado como homenaje luego de la muerte del escritor, *Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú*, y los análisis de la poesía del autor, pertenecientes a Emilio Adolfo Westphalen, Alberto Escobar, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren. De interés para nuestro estudio fue, así mismo, *El teatro de Sebastián Salazar Bondy*, del investigador cubano Juan Caballero, que reivindica el interés de su autor por el análisis de la obra de nivel sociológico.

Importante, también, es el testimonio de algunos autores como Fernando de Szyszlo, en el texto *Miradas Furtivas*, donde recuerda, más que a la obra, al personaje y la coherencia de su producción. Hemos revisado cuidadosamente los recuentos biográficos, las cronologías sumarias, los comentarios e investigaciones sobre la vida del autor, como *El escritor entre dos mundos. Sebastián Salazar Bondy, una vida de pasión y deber*, de César Escajadillo; semblanzas, como la de Guillermo Thorndike en *Ocupación, testigo* y las investigaciones en torno a la vida del escritor, porque aportan, dadas las características peculiares de la obra y de Salazar Bondy como personaje, parte del sentido medular del presente trabajo.

Con atención al discurso de Salazar Bondy, citamos a algunos autores coetáneos suyos, a otros que él reconoce como fuentes, algunos comentarios explicativos, etcétera, y con ellas, – las citas – elaboramos comparaciones, como con los textos de José Carlos Mariátegui, Herbert Read, Luis Miró Quesada, etcétera, encontrando contrastes o coincidencias convenientes de advertir para nuestro objetivo final. Del mismo modo, en las referencias bibliográficas reseñamos textos que nos han servido, en sentido secundario, para enmarcar el discurso de Salazar Bondy en su tiempo, contexto histórico, corriente intelectual y que no son citados directamente en nuestro trabajo.

La opinión certera, lúcida y polémica de las crónicas y ensayos de Sebastián Salazar Bondy tuvo importancia capital en la vida cultural y artística de mediados del siglo XX. Las controversias que promovió, las discusiones que animó en su momento, concitaron las expectativas de los intelectuales y los impulsaron a cuestionar los temas culturales de la época. Su espíritu crítico y creativo intervino en el decurso de la plástica nacional, motivando la creación de espacios de difusión para el arte. La importancia del estudio del discurso sobre arte de Salazar Bondy se deriva de la trascendencia del aporte del autor a las artes plásticas, a la discusión de temas culturales, y en general, al ejercicio intelectual de su época.

El presente estudio pretende ordenar las directrices del discurso sobre arte de Sebastián Salazar Bondy, pero no concluir un espacio, sino más bien acercar de manera más amplia la obra de un autor imprescindible para el arte peruano, reiterar sus nociones básicas proponer, en consecuencia, una relectura que ordene

las ideas, subraye su coherencia y madurez, considerando que es una obra aún dispersa en publicaciones periódicas de la época.

Nuestro trabajo consistirá en contrastar las fuentes, evaluar los contenidos más importantes del pensamiento activo de Salazar, definido por conceptos mudables y cambios recurrentes. Los términos elocuentes y directos del autor, la seguridad de sus afirmaciones, proponen nuevos alcances, nuevas rutas que definen lineamientos básicos para la relectura no sólo de su obra, sino de su participación en el panorama de las ideas de los intelectuales de la década de 1950 en el Perú.

Presentamos un primer capítulo de referencias históricas con respecto al quehacer político, cultural y artístico de la década recién mencionada, los cambios en este sentido y la importancia del activismo cultural de entonces. Abordaremos el tema centrándolo en Lima, insertando a Salazar Bondy en el ambiente cultural de la capital, como múltiple cultor de espacios activos dedicados a la difusión cultural. Para abordar el tema estudiamos las fuentes directas, que son los artículos del autor – publicados en diarios y revistas peruanos correspondientes al periodo 1952-1965– y algunos de sus libros; y secundarias, como textos históricos, sociológicos, políticos, etc, pertenecientes a otros autores. Proponemos, también, una introducción al universo textual de Salazar Bondy, dentro de sus directrices, patrones, época, y contexto cultural, como marco introductorio para el análisis siguiente.

En el segundo capítulo establecemos el tema de estudio directamente: las definiciones conceptuales básicas del discurso sobre arte de Sebastián Salazar Bondy, sus límites, su coherencia, su carácter discursivo y lógico. Las nociones básicas se refieren a sus conceptos preliminares, concernientes a los temas siguientes: **arte, artista, mito y vitalidad**.

En el tercer capítulo exploramos los conceptos que se forman a partir de las nociones básicas, que son las directrices constantes del discurso, como la **crítica de arte, identidad peruana y nacionalismo**. Estas segundas instancias reafirman los conceptos primarios, son delimitadas por aquellos y guardan entre sí un sentido simétrico, coherente y concordante. Además, constituyen la parte medular de la obra de Salazar, forman el universo de su imaginario.

Por último, en el cuarto capítulo presentamos una síntesis del pensamiento sobre arte de Sebastián Salazar Bondy, su estructura e implicancias. A partir del planteamiento de las categorías primarias y secundarias, se encuentra el hilo conductor de la totalidad orgánica del discurso. Incluimos las definiciones que hoy argumentamos a través de la perspectiva temporal, de la importancia del discurso sobre arte de Salazar, de sus enlaces y coincidencias, de sus fracturas y discordancias.

El análisis de la obra producida por Salazar Bondy requiere asumir la condición primaria del autor como creador, un artista de la palabra, un poeta que desde su propia óptica se propone evaluar la creación plástica, en sus formas y contenidos. El estilo de Salazar es punzante, polémico y en ocasiones cancelatorio. Sus premisas no dejan resquicios para las dudas. Es importante tener esto último en cuenta para el análisis de las polémicas que sostuvo con otros intelectuales del medio en temas coyunturales, como el sentido del arte abstracto, o el valor del arte colonial: en el primer caso estamos ante la reacción de un sector – del que formaba parte importante Salazar Bondy–frente a lo nuevo, lo moderno, las recientes formas de entender el arte. En el segundo, Salazar interviene para reafirmar sus conceptos nacionalistas, vanguardistas y para exponer su posición expectante de un orden coherente de la producción artística nacional, que logre su completa aprehensión.

Se destaca la importancia del entorno, de los medios, y del entendimiento del propio autor con respecto a su labor ejecutada en el campo de la crónica periodística, cómo la dirige hacia un público determinado, en qué sentido la entiende como educadora y formadora no sólo de un campo artístico propiamente dicho, sino extensiva a una cosmovisión del peruano como tal. El sentido holístico y universal del discurso de Salazar es inmutable y continuo. Para facilitar la comprensión de algunos conceptos, tanto secundarios como primarios, establecemos paralelos con otros autores con el objetivo de hallar, en las coincidencias, las bases que formaron y delinearon el pensamiento de Salazar Bondy. Partimos así de un universo polícromo y significativo, completo desde su propia perspectiva artística.



Formalmente, el trabajo se sustenta en el análisis de los textos del autor, citas textuales obtenidas de su obra, en algunos casos bibliográfica, en la mayoría de ellos hemerográfica, publicada en el contexto peruano, la mayor parte entre los años 1953 y 1959; y en *Una Voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte* (Lima, 1990), texto que reúne considerable número de sus artículos publicados en diferentes diarios. Es el ejemplar que más hemos usado como fuente de estudio, por lo tanto, a partir de la segunda cita, sólo señalaremos el número de página a la que pertenece, según el caso, en el interior del texto, o al final de la transcripción. Así mismo, los artículos del autor firmados con seudónimo aparecen como tales, con la nota correspondiente. Los seudónimos que usó para firmar los artículos que aparecieron en la prensa local fueron: Juan Eye, principalmente para temas vinculados al arte, Diego Mirán, Diego Mexía, y Pepe Chacarilla, usado en la mayoría de los casos para asuntos políticos.

El sentido del presente trabajo es proponer las líneas de comprensión no sólo de los fragmentos, de las fases del discurso de Sebastián Salazar Bondy, sino de su coherencia total, de su sustancia orgánica. Hemos advertido que la personalidad de Salazar está presente en su obra de modo transparente y es un catalizador de las direcciones del pensamiento. Sus aversiones y gustos, sus aflicciones y adhesiones se exponen en los textos de modo tan claro, que permiten señalar un derrotero preciso, pero delicado, delineado con un tacto imperceptible. Ésa será nuestra tarea: ordenar y analizar el pensamiento estético de Salazar, de su conflicto y de su esperanza.

En las conclusiones ofreceremos la síntesis que resultará del análisis de lo anteriormente expuesto. Atávico y permanente, el tacto imperceptible con que Sebastián Salazar Bondy señaló los límites entre el ser y el no ser, entre lo pertinente y lo inapropiado, entre el enigma y el impulso vital es, a nuestro entender, el principal aporte del autor al arte peruano de mediados del siglo XX.

Para finalizar el presente texto introductorio, expresamos nuestro agradecimiento a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por su confianza, al hacernos merecedores de una beca como tesista; y a las informantes de la EAP de Arte, las profesoras Nanda

Leonardini Herane y Adela Pino Jordán, respectivamente, por su invaluable opinión, voluntad de trabajo y corrección certera del texto.

Desde el principio, nuestro trabajo se hizo más efectivo y agradable gracias a la intervención de un grupo de personas selecto e inmejorable: la profesora Martha Barriga, con su asesoría y consejo atento y paciente; Irma Lostanau, con generosidad y afecto me facilitó el ingreso a los archivos y biblioteca de Sebastián Salazar Bondy; así mismo, Lucrecia Lostanau colaboró conmigo con entusiasmo. Elio Martuccelli, que con su texto inolvidable me acercó a la crítica de arte de Salazar Bondy y Marco Aurelio Denegri, a cuya generosidad debo el hallazgo y la ubicación de múltiples fuentes y algunos alcances para la dirección del presente trabajo. A ellas y a ellos se deben las siguientes reflexiones.

## **CAPÍTULO I**

# **SEBASTIÁN SALAZAR BONDY Y EL CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO Y CULTURAL DE LA DÉCADA DEL CINCUENTA EN LIMA**

### **1.1 PERFIL HISTÓRICO**

Los años cincuenta se inician para el Perú con el gobierno dictatorial del general Manuel A. Odría (1948-1956), una etapa emprendedora, gestora e impulsora de gran número de obras públicas y que, sobre todo en el periodo de 1950 a 1953, generó la idea de bonanza económica.

Se construyó infraestructura estatal para la demanda de educación, salud y vivienda, hecho que otorgó al gobierno de Odría el carácter de activista y propulsor. Por ello, el nivel inmediateista y repentino signaron su periodo presidencial, características propias de un poder dictatorial que permaneció hasta 1956, año en que asume el poder el presidente Manuel Prado Ugarteche, que sería,

a su vez, depuesto por la Junta Militar el 17 de julio de 1962. Prado resulta electo y lleva a efecto un gobierno más abierto al consenso que el de su antecesor, de hecho llega al poder gracias al voto del Partido Aprista. Pero también, y en parte debido a una realidad económica internacional adversa, es considerado un periodo aristocrático y antipopular. Al ser depuesto el presidente Prado, el descontento de las mayorías se había elevado a niveles alarmantes.

Ante el caudillaje asumido por Odría y su arraigo en el sector popular, a pesar de su carácter dictatorial, el gobierno de Prado fue lejano a las mayorías populares, protagonizado por un presidente representante de la oligarquía peruana, venido del exilio y que cargaba aún aires de la *Belle Époque*.

Los gobiernos que se han sucedido en el Perú durante todo el siglo XX, fueron en su mayoría dictatoriales, alternados con escasas etapas democráticas de gran precariedad.

"El golpe de estado del general Odría, que da inicio a un nuevo periodo dictatorial (1948-1956), consolida el poder oligárquico, tímidamente amenazado en los años anteriores, y demuestra la extrema debilidad de la democracia en el Perú. Demuestra también dónde reside y cómo funciona el verdadero poder en la sociedad peruana. La ferocidad de la represión contra la izquierda y contra el APRA, represión ejercida ahora bajo el respaldo internacional de la Guerra Fría, la inmoralidad en la administración pública, el entreguismo frente al imperialismo y el creciente flujo de capitales hacia el Perú, que suscita un nuevo ciclo de modernización, especialmente visible en las ciudades y en particular en Lima, son las notas características."<sup>1</sup>

La organización del poder represivo del gobierno de Odría alcanzó en algunos casos ribetes de leyenda; la capacidad para neutralizar la popularidad alcanzada por los partidos políticos de izquierda y el Apra, se logró mediante un mecanismo de inteligencia y las operaciones de un gobierno militar con mando absoluto. Por su parte, el gobierno de Prado constituyó un remanso de libertad para los peruanos, pues propició el activismo político, las definiciones ideológicas

---

<sup>1</sup> Cornejo Polar, Antonio: Historia de la Literatura en el Perú Republicano. En *Historia del Perú*, tomo VIII, Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980, p. 135.

y los pronunciamientos partidarios. Fue la coyuntura ideal para que el partido aprista regresara a la legalidad y para el líder de Acción Popular, el arquitecto Fernando Belaúnde Terry, quien llegaría posteriormente a la presidencia de la República.

Los años que duró el mandato del general Manuel A. Odría se asientan mediante el apoyo de su propia maquinaria; es el poder instalado y maniobrado desde el mismo poder. El período recibió el nombre de la “Revolución Restauradora”. Las características definitivas de esta etapa no constituyeron el resultado de una experiencia fortuita y azarosa, única a nivel mundial, pues por los mismos años en América Latina se instalaban gobiernos dictatoriales similares. El régimen peruano no fue una excepción al orden y a la situación internacional.<sup>2</sup>

Comprendemos, por lo tanto, que la experiencia militar peruana de principios de la década del cincuenta no fue solitaria; al parecer, se entendía por aquellos años como necesidad de índole internacional el extirpar los brotes totalitarios de izquierda que surgían motivados por los acontecimientos coyunturales. El gobierno peruano de la época fue un ensayo dictatorial encuadrado en la filiación de derecha; fue el ejercicio del poder afincado dentro de los estrechos límites del control y la actitud represiva ejecutada desde todo ángulo posible. Un régimen totalitario que intentaba terminar con el germen de otro.

La dictadura militar se mantuvo en el filo del poder, mediante la dirección, el manejo y el diseño de la estructura de la política interna del país: se declaró la ilegalidad del Partido Aprista y del Partido Comunista, se continuó mediante diversos mecanismos la seguridad de la administración. “El régimen de Odría fue una demostración clara, impúdica y casi cínica de autoritarismo que deseó, sin lograrlo, revestirse de formalidades democráticas, totalmente vacías de contenido real”<sup>3</sup>. Curiosamente, lo que más preocupó a los representantes de la dictadura del Ochenio fue aparentar una vigencia democrática, un carácter constitucional a modo de careta o de artificio. Incluso se impusieron elecciones generales, como el montaje de una obra teatral de connotaciones farsescas, en las que el candidato

---

<sup>2</sup> Ver Guerra, Margarita: La dictadura militar (1948-1956). En *Historia General del Perú*. Lima: Editorial Milla Batres, 1984. T XII, p. 191.

<sup>3</sup> Arias Quincot, César: Historia Política del Perú. Siglos XIX XX. En *Compendio Histórico del Perú*. T VII Edición y producción de Carlos Milla Batres. Madrid: Milla Batres, 1986, p. 339.

único, el general Odría, “bajó al llano” para competir desde ahí por el poder, o contra sí mismo, pues sus opositores estaban en la clandestinidad.

Pero, los manejos del gobierno eran más maquiavélicos de lo que se puede sospechar, dadas las características notoriamente grotescas del perfil del régimen dictatorial del Ochenio: la actitud represiva tuvo un aparato censor que mantuvo bajo control a la prensa y los principales partidos políticos; el amedrentamiento fue sistemático para todo el que se opusiera a sus decisiones. El aparato represor y controlador del “orden” dentro del régimen estuvo a cargo de un personaje notoriamente singular: Alejandro Esparza Zañartu, a quien:

“No parecía impresionarlo la pobreza, ni conmoverlo el llanto de aquellas suplicantes que colmaban su sala de espera. Según donde estuviera, podía hablar a media voz o tronar órdenes con esa brutalidad de quien se sabe obedecido siempre. Aun aquellos poderosos que toleraban sus modales nuevos, de provinciano recién ascendido, se esforzaban por caerle simpáticos. En aquellos días el mundo estaba dividido entre lo amigos y los enemigos de Alejandro Esparza Zañartu. Acaso su caminar, como en punta de pies, ese estilo de pararse en las esquinas de una recepción, con un intacto vaso de whisky en una mano y la otra refugiada en un bolsillo del pantalón, fuesen consecuencia de su larga experiencia en la penumbra de un poder superior, que, si bien él administraba cotidianamente, pertenecía en su totalidad al General Odría.”<sup>4</sup>

La semblanza describe a un personaje de características sumamente complejas, servidor de un régimen tan oscuro como él, por ser la representación del poder escondido tras el poder, que ocultándose y fingiéndose termina por representar una caricatura de sí mismo<sup>5</sup>, concluye por conspirar en contra. Este tipo de control, que establece sus cuarteles a través del ejercicio del terror disfrazado de ordenamiento, fue el que estuvo a cargo de Esparza Zañartu, personaje que, como señala la nota de Thorndike que reproducimos, tenía una

---

<sup>4</sup> Thorndike, Guillermo: *Los Apachurrantes Años 50*. Lima: Taller de Creación Colectiva, Guillermo Thorndike Editor E.I.R.L., 1982, p. 74.

<sup>5</sup> Sobre la naturaleza sorprendente y novelesca del personaje, también deja un testimonio interesante Mario Vargas Llosa, en *El pez en el agua. Memorias*. Seix Barral: Barcelona, 1993, pp. 245-246, señalándola como principal fuente de inspiración para una de sus novelas más celebradas: *Conversación en la Catedral*.

imagen tan terrible y equívoca como el gobierno al que servía. El régimen militar no dudó, mediante decretos, en declarar la ilegalidad de los partidos políticos opositores, deportar, perseguir, encarcelar, torturar y acabar violentamente con sus detractores. Sin embargo, ante la colectividad, se esgrimió una noción de orden, se creó una imagen de equilibrio peligrosamente emparentada con la forma dictatorial y a la vez con la idea de bonanza que por la coyuntura favoreció al Ochenio:

“...la consolidación y la popularidad del régimen autoritario de Odría; [...] ayudó a consolidar el sentimiento antidemocrático y autoritario que identificaba democracia con desorden, colas, inflación, falta de trabajo, y dictadura con orden, crecimiento, trabajo e incluso prosperidad”.<sup>6</sup>

El régimen dictatorial quedó en el imaginario popular como un ejemplo de dirección y gobierno, además de la bonanza y la capacidad constructiva que demuestran un buen manejo económico y la idea del bienestar administrado y compartido con todos<sup>7</sup>. El arsenal de las imágenes bien manejadas dio resultado porque, en efecto, lo estaban. Pero las grandes construcciones no bastan para saldar un buen régimen, pueden ser reflejo del activismo y del deseo propulsor, pues un edificio no suplanta a una buena administración, ni la democracia se logra mediante elecciones parecidas a un simulacro, ni el orden se obtiene por medio de la agresión, la constante manipulación y amedrentamiento de los enemigos.

“¿Era eterna la bonanza de la economía nacional y de la hacienda pública? ¿Fue aprovechada esa bonanza como se debía? El gobierno construye locales escolares, traza y pavimenta carreteras; [...] Pero tiene inocultable preferencia por la obra colosal en el corazón de Lima, los edificios suntuarios y suntuosos, la demagogia de cemento que, por lo visto, es inevitable en las dictaduras. Además, toda la obra pública de Odría y sobre todo, los edificios suntuarios y suntuosos abren margen para la corrupción

---

<sup>6</sup> Arias Quincot, *Op. Cit.* p. 339.

<sup>7</sup> El carácter populista del gobierno de Manuel Odría era evidente: se edificaron unidades vecinales y agrupaciones de viviendas para obreros y empleados, se reformó la educación pública, se decretó el seguro social obligatorio y se hizo una serie de hospitales obreros en el país, además de leyes sociales y laborales. Docafé, Enrique. *El Perú de 1900 a 1968*. En Valcárcel Daniel y otros autores. *Historia de los peruanos. T 3 El Perú republicano*. Lima: Imprenta Iberia, 1980, pp. 271273.

administrativa, el peculado, la defraudación –no por indirecta menos efectiva y onerosa– de los dineros del pueblo.”<sup>8</sup>

De modo inevitable, la veracidad de un periodo gubernamental sostenido mediante el furor constructivo decae ante el manejo inapropiado del erario público, que por entonces contaba con ingresos importantes. La bonanza del país durante los primeros años de la dictadura del general Manuel A. Odría no fue falsa, ni reproducida, sino mal proyectada. La gran corriente populista que sostuvo su lógica, sobre todo en las clases más necesitadas, atestigua su aceptación y habilidad para el manejo de imágenes elocuentes.

La civilidad fue la encargada de enfrentarse al régimen y a su intolerancia política de manipulación mediante el terror; la cohesión de algunos connotados líderes terminó por desbaratar la maquinaria desproporcionada del gobierno y logró recuperar el ejercicio democrático. En efecto, como consecuencia de las oposiciones civiles y sus expresiones públicas, en el año 1956 se vuelve al sistema democrático con el presidente Manuel Prado Ugarteche.

El nuevo gobierno se inicia en 1956. Prado, que regresa de Europa para ser el candidato reivindicador de la libertad y el derecho constitucional, triunfó en las elecciones con el respaldo del Partido Aprista. Se iniciaba el periodo llamado “Régimen de la Convivencia”, con él empieza para el país una nueva forma de gobierno y un consecuente sentido democrático recién estrenado. El presidente Prado inauguró un estilo de gobernar mediante un mandato no protagónico; para lograrlo, no sólo secundó al Ejecutivo con la labor de los ministros de Estado, sino que para ocupar tales cargos convocó a sus principales opositores.

## **1.2 EL MEDIO CULTURAL**

En el marco dictatorial y el posterior ingreso al periodo democrático, no hubo, por parte de los intelectuales, una aceptación completa del entorno, necesaria para el ejercicio de la labor cultural; en la mayoría de los casos existió una actitud crítica contra el medio, como receptor de su escepticismo y desconfianza, que llegó hasta

---

<sup>8</sup> Chirinos Soto, Enrique. *El Perú frente a Junio de 1962*. Lima: Ediciones El Sol, 1962, pp. 9798



el descreimiento; en el ambiente literario, la Generación del Cincuenta fue la llamada a la reacción por pertenecer a la coyuntura:

“La denominada ‘Generación del 50’ está marcada por estos hechos. Su común denominador es la frustración y el escepticismo. En algunos casos su referencia social e histórica se mantiene muy visible, en otros se internaliza y deriva hacia un pesimismo esencial, en parte también derivado de la filosofía existencialista, e inclusive, en un tercer caso, la decepción subsiste detrás de una literatura militante que con el correr de los años no puede dejar de cuestionar su eficiencia y reconocer la inutilidad real de sus esfuerzos.”<sup>9</sup>

En el aspecto de la plástica nacional la década de los años cincuenta fue propicia para la incursión definitiva del arte abstracto que, más allá de las reflexiones acerca de su pertinencia en un medio como el peruano y de su posterior desarrollo, es indudable que revolucionó el medio artístico, al que encontró debatiéndose entre un localismo cerrado y obtuso y el universalismo entendido de manera desordenada y caótica.

A partir de la década del cincuenta se evidencia en el ambiente cultural peruano la polarización de intereses en las creaciones, en la plástica, la narrativa, la lírica, etc., desde las cuales se reafirma un ferviente nacionalismo. Aún continuaba vigente la temática indigenista, o el realismo político, que denunciaba y reivindicaba los derechos populares (Realismo Social), frente al denominado “purismo”, que buscaba la expresión estética pura, la denominada abstracción para las artes plásticas.

Años después, quedaron atrás las diferencias temáticas y de contenido; la polarización posterior se planteó a partir de la figuración y la no figuración como los extremos de la expresión plástica, que de un lado propone el uso de imágenes reconocibles; del otro, la prescindencia total, o casi absoluta, de imágenes: la abstracción.

En el Perú la corriente modernizadora tuvo suerte disímil, fue incorporada al lenguaje de las tendencias plásticas nacionales por los pintores “independientes”, que fueron los que abrieron el camino para exponer opciones

---

<sup>9</sup> Cornejo Polar, *Op Cit*, pp. 135136.

más acordes con la marcha internacional del arte. La corriente abstracta tenía rasgos conocidos y definidos, que en los representantes peruanos se diferencian y se vuelven laxos, aunque algunos pocos casos sí guardaron el vigor de la vanguardia del ambiente internacional. Según Ugarte Eléspuru, con un grado beligerante de diverso calibre, cada artista intentaba imponer su criterio personal y en cierto grado, un individualismo renovado.<sup>10</sup>

Los defensores del arte moderno en el Perú, resultaron, merced a lo diverso y mistificado del ámbito nacional, pertenecientes a una clase muy distinta de la que lo propulsaba en el ambiente internacional. La misma corriente insertó en la cultura local la arquitectura moderna, con las formas nuevas y revolucionarias que implantaba.

“Ya se dijo antes que la arquitectura moderna no nació en el Perú en manos de una clase ‘revolucionaria’ que soñara con una socialización de los espacios. [...] Allí la tensión de un estilo original y radicalmente democrático, pero que en Lima encontraba una serie de aristas y deformaciones.”<sup>11</sup>

El movimiento moderno tuvo en el país su propia historia, siguió su propio derrotero. A pesar de las contingencias, la deformación con respecto a sus orígenes occidentales es tan radical, que a veces parte exactamente del punto contrario.<sup>12</sup> Es el caso del proyecto modernizador de la arquitectura,<sup>13</sup> caracterizado a nivel internacional como poseedor de una perspectiva social, que incluía la búsqueda de un bienestar posible para todos, que proponía la igualdad. Los defensores y propulsores de la arquitectura moderna en el Perú, sin embargo,

---

<sup>10</sup> Ver Ugarte Eléspuru, Juan Manuel: *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Perú Arte Ediciones de Difusión del Arte Peruano, 1970, p. 81.

<sup>11</sup> Martuccelli, Elio: *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y Edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: URP, 2000, p. 149.

<sup>12</sup> Las palabras del artista Fernando de Szyszlo son ejemplo del fenómeno de la modernidad en el Perú, porque señala que si para el artista occidental romper con la tradición era romper con lo que era convencional, el artista latinoamericano debió primero romper con una “tradición falsa”, entendida como lo occidental falsificado, para luego romper con la tradición occidental verdadera, y así emprender la búsqueda de lo propio. En Szyszlo, Fernando de. “Tradición y modernidad en la pintura latinoamericana”. En Sobrevilla, David y Pedro Belaúnde.(Ed) *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre la tradición y lo nuevo*. Lima: Epígrafe Editores, 1994, p. 68.

<sup>13</sup> Ver García Bryce, José. “La arquitectura en el Virreinato y en la República”. En *Historia del Perú*, Tomo IX, Lima: Editorial Mejía Baca, 1980, pp. 158159.

provenían de la oligarquía, condición que reordenó la imagen de la arquitectura moderna internacional, modificándola hasta en algunos lineamientos básicos.

“La irrupción de la modernidad en el Perú tuvo este otro rasgo, el de poner fronteras entre las disciplinas y definir los objetivos específicos de cada una. En arquitectura, estos conceptos ligados a lo específico, desembocarían en la utilización de formas puras, medida en la decoración y composición racional. Para muchos, la negación del ornamento se volvió el pretexto para realizar las obras de un modo más fácil, más rápido y más económico que en la etapa anterior, en que las cosas, por lo menos, exigían tiempo.”<sup>14</sup>

De hecho, el ingreso, tanto de forma como de contenido, del movimiento moderno en el Perú puede ser calificado como una irrupción, porque su aparición respondió a una lógica de choque y conmoción pública<sup>15</sup>. Esa carga de dinamita que conlleva definitivamente el arte moderno, en palabras de Sebastián Salazar, no se perdió nunca. Es importante notar que el principal propulsor de la arquitectura moderna en Lima, el arquitecto Luis Miró Quesada, se constituyó, también, en el principal teórico, defensor y por ello, polemista a favor del arte abstracto.

El ambiente cultural de la década de los años cincuenta se distinguió por tener una serie de descubrimientos e inclusiones. El incremento de la difusión de los medios de comunicación y la estrategia diversa para el tratamiento de las imágenes, son los factores que mutan la fórmula cultural de una sociedad basada en una estructura de lógica aún semifeudal y premoderna, a una modernización constante. En el campo del arte, del mercado artístico y la defensa patrimonial también existe, a mediados del siglo XX, una diferencia cuantitativa y cualitativa importante.

---

<sup>14</sup> Martuccelli, Elio: *Op. cit.* p. 152.

<sup>15</sup> La Agrupación Espacio, con su manifiesto “Expresión de principios de la Agrupación Espacio”, publicado en *El Comercio*, Lima, 15 de mayo de 1947, fue una de las propuestas de la modernidad más contundentes del medio. El manifiesto fue suscrito, entre otros intelectuales, poetas, artistas, etcétera, por: Luis Miró Quesada, Paul Linder, Adolfo Córdova, Carlos Williams, Fernando de Szyszlo, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Piqueras, Javier Sologuren, entre otros. Belaúnde, Pedro. Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: La búsqueda de nuestra modernidad. En Sobrevilla, David y Pedro Belaúnde (Ed) *¿Qué modernidad deseamos?. El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*. Lima: Epígrafe editores, 1994, p. 146.

En el mundo cultural la apertura hacia el modelo de vida norteamericano trajo consigo usos que caracterizaron a la época: una renovada capacidad de disfrute, la moda del vestido, los enseres domésticos, las diversiones nocturnas, los inicios de la comida rápida y en líneas generales, el pragmatismo del *American style of life* resultó imperante desde aquellos años. Con ellos, la cultura masiva, sus iconos y referentes más inmediatos: la publicidad dirigida hacia el gran público se reconoce como la verdadera explosión del actual imperio de las imágenes.

La CocaCola era el símbolo efervescente de las generaciones que se originaban y maduraban al ritmo de la producción masiva y del continuo surgimiento de nuevas imágenes populares. Estos símbolos conforman una iconografía nueva, efectista, que acompaña en nuestro país, además, al asentamiento de la modernidad, la modernización y la tecnología: el apogeo constructivo de la época del gobierno del general Manuel A. Odría y las crecientes oleadas migratorias del campo a la ciudad, son las principales características que van a perfilar la nueva idiosincrasia cultural de Lima y de sus moradores.<sup>16</sup>

La modernidad, con sus puntos de partida específicos, con su propuesta racional, científica y progresista, aborda el contexto social del Perú desde sus linderos más difíciles. La modernidad arraiga en el imaginario colectivo que migra, al igual que los nuevos pobladores de las ciudades; pero se instala con su propia lógica, con circunstancias nuevas y peculiares de la realidad peruana.<sup>17</sup> Es, además, una experiencia repetida en cada país de Latinoamérica.

---

<sup>16</sup> En esta etapa de la ciudad tiene transformaciones radicales, según Ludeña, con matices muy claros: "...en este periodo Lima se convierte en el epicentro tanto del nuevo poder económico, como de la creciente y cada vez más incontrolable migración andina " Ludeña, Wiley. Ideas y Arquitectura en el Perú del siglo XX. Teoría . Historia. Crítica. Lima: SEMSA 1997, p 131.

<sup>17</sup> Según Sobrevilla, la modernidad en nuestro país se define de modo distinto, lo advierte con términos elocuentes: "En el Perú, un país con una fuerte tradición precolombina todavía viva (quechuaperuana y aymaraperuana), al lado de otras tradiciones asimismo activas (occidental, selvático-peruanas, africanoperuana, sinoperuana, nipoperuana), renegar de nuestras raíces más viejas es inviable, como lo es también renunciar a todo lo que nos ofrece –en tanto oportunidad y riesgo– la modernidad occidental. En verdad estamos "condenados" a ésta, pero no al precio de dejar de ser nosotros mismos. O mejor: estamos destinados a construir una modernidad alternativa a la occidental y crítica de ella, es decir, convocados a ganar nuestro porvenir pero sin enajenar nuestro pasado." Sobrevilla, David. Tradición y modernidad en la cultura y sociedad peruanas. En Sobrevilla, David y Pedro Belaúnde (Ed): *¿Qué modernidad deseamos?. El conflicto entre la tradición y lo nuevo*. Lima: Epígrafe editores, p. 66.

La modernización, que precisa de todo un aparato para realizarse, se plantea en diferentes instancias; pero, la más referencial, por sus características tangibles y evidentes, así como por su nivel simbólico, es la arquitectura. Las edificaciones públicas y privadas en esta época se distinguen por pertenecer al movimiento moderno. Los materiales constructivos se renuevan, las lógicas constructivas se modifican, es decir, la arquitectura y su producción se reevalúan. Los estilos anteriores, sobre todo los nacionalistas, es decir, el Neocolonial, el Neoindigenista y el Neoperuano, simbolizan la búsqueda de expresión de la identidad peruana pero, así mismo, establecen un sentido pasatista, superado por los nuevos tiempos. De modo especial, la arquitectura Neocolonial representó al sector conservador de Lima<sup>18</sup>, que tras una lógica tradicionalista, acentuaba el valor de un estilo colonial pasado e irrecuperable: la utopía irreconciliable con la realidad, que es sumisa al tiempo.

El movimiento moderno en la arquitectura que sigue el esquema de la modernidad internacional, es importante por su predilección por el discurso mesiánico y arrebatado, contundente en sus condenas y afirmativo en sus propuestas. La importancia de la arquitectura y del urbanismo para trazar el perfil cultural de la época es evidente, por ser el medio físico más tangible, grandilocuente y simbólico de las preferencias, apetencias y aficiones de la colectividad peruana de la década del cincuenta.

El ambiente bohemio, que por aquellos días estaba íntimamente ligado a la vida y producción de los intelectuales y creadores, tiñó el quehacer cultural de la época. Locales que se multiplicaban por el centro de la ciudad y marcaban el pulso nocturno de ésta. Lima se conmovía ante sus espectáculos y recepciones bulliciosas. La ciudad tranquila se transformaba, de tal modo que se formó una ciudad anexa a la cotidiana, hecha a partir de los centros nocturnos que se ofrecían para reunir a los intelectuales del momento. Aquellas veladas duraban hasta el amanecer.

---

<sup>18</sup> Pertenecientes a la etapa denominada la restauración nacionalista, el Neocolonial es un estilo que se volvió una constante, incluso para arquitectos que luego estuvieron por completo ligados a la modernidad Martuccelli, Elio. *Op. Cit* p. 71. El mismo autor cita a Pedro Belaúnde, que advierte que los sectores conservadores de la ciudad adoptaron el estilo Neocolonial, en tanto los progresistas lo hicieron con el Indigenismo, p. 65.

Surgieron, para el propósito locales diversos, que albergaban no sólo a los parroquianos habituales sino también a creadores y artistas, que hasta se transformaron en salas para presentaciones teatrales, recitales, etcétera; uno de esos locales fue el Negro Negro.

“...muy cerca del bar “Zela”, se encontraba el “Negro Negro”. Decorado al estilo parisién por Odile Marley [...]le dieron al local un aire intelectual. Funcionaba a media luz, con un jazz de fondo que tocaba un pianista ciego Freddy Ochoa. [...] Entre sus hábitos más famosos estaban, aparte de Sérvulo Gutiérrez –impenitente bohemio– Sebastián Salazar Bondy, Paco Moncloa, Gonzalo Rose, Albert Brun, periodista argelino, y el dibujante Pepe Bracamonte. A tono con sus aires intelectuales, a su entrada había una librería que exhibía libros, la mayoría de arte.”<sup>19</sup>

La nota, de cariz intimista y confidencial, describe un bar de la época que se tornó casi mítico. Es el que el pintor Sérvulo Gutiérrez immortalizó en interminables veladas. Entre pinturas vertiginosas y poemas corrían los años cincuenta tras la luminosa fiesta de sus amaneceres. Además, fue el lugar donde se estrenó, en 1951 *Los Novios*, con los actores Carmela Reyes y Raúl Valera y en 1953, el monólogo *El espejo no hace milagros*, con la actriz Ofelia Woloshin<sup>20</sup>, para hacer mención de dos obras de Sebastián Salazar Bondy de las que tenemos noticia.

Así como el Negro Negro, numerosos centros nocturnos fueron recintos de actos culturales, de pintura, poesía y teatro, entre ellos la peña “Pancho Fierro”, frecuentada por el escritor José María Arguedas y las hermanas Celia y Alicia Bustamante, importantes coleccionistas y defensoras del arte popular peruano.

Como símbolo de la diversidad artística y cultural de la época, estuvo aquella alterna al sistema establecido, junto a los bares de moda se buscó modos diversos de divulgación cultural: No sólo por las pequeñas dimensiones del sistema galerístico, el mercado casi inexistente y la escasez de salas para la exposición de arte, sino para acercar el arte al espacio público, hacerlo formar

---

<sup>19</sup> Tamariz Lúcar, Domingo: *Memorias de una pasión. Tomo I (1948-1963)* Lima: Jaime Campodónico Editor, 1997, p. 159.

<sup>20</sup> Ver Caballero, Juan: *El teatro de Sebastián Salazar Bondy*. Lima: Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro S.C.R.L, 1975, pp. 17 y 19.

parte de él. La idea de habilitar un "museo" en los escaparates de las tiendas de una avenida céntrica, se formó a partir de la necesidad de crear un espacio urbano, tangible y pensado para que el gran público interactúe con las piezas artísticas. A partir de la llaneza de los escaparates de las tiendas se proponía una noción museográfica diferente, que repetía experiencias europeas exitosas. Se buscaba que la mayoría de personas, que no asiste a las exposiciones artísticas ni acude a galerías, encuentre en su camino cotidiano, cual hitos del pasado, las obras de arte. La propuesta contó con la aprobación de algunos comerciantes del Jirón de la Unión, espacio donde se había pensado habilitar las vitrinas de los escaparates comerciales:

“Imaginémonos el Jirón de la Unión convertido en un permanente museo. En una vitrina un cuadro de la Escuela Cuzqueña, en otra, una pintura moderna, en la de más allá una obra impresionista, y así en cada local. Al cabo de algunos meses, los miles de personas que por diversos motivos [...] desfilan por esa vía central de nuestra ciudad, habrán tenido un contacto inmediato con el arte.”<sup>21</sup>

Los esfuerzos de Salazar Bondy por democratizar el arte, por volverlo accesible para las mayorías y acercarlo al público en general, no encontraron escollos ni dificultades; sobreponiéndose a las contradicciones obvias de propuestas como ésta, se rescata el impulso constante por educar a la colectividad y formar la educación artística del ciudadano común.

### **1.3 EL UNIVERSO TEXTUAL DE SEBASTIÁN SALAZAR BONDY**

El discurso de Sebastián Salazar Bondy se enmarca en la década del cincuenta y el primer quinquenio de los sesenta. Los textos, en su mayoría hemerográficos, fueron publicados en los medios de comunicación periódicos y masivos del país. Los contenidos están por ello, dispuestos en ese mismo sentido público y masivo; el perfil de los textos se adecúa al marco sencillo y cotidiano, propio de las crónicas periodísticas.

---

<sup>21</sup> Salazar Bondy, Sebastián (seud. Diego Mexía): Calle como Museo. En *La Prensa*, 29 abril, 1954, p. 8.

El discurso conceptual sobre el arte de Sebastián Salazar Bondy aborda múltiples temas: mediante la crítica, la crónica periodística y el ensayo comenta sobre exposiciones artísticas, agendas culturales, educación artística, política cultural, historia del arte, introducción al arte, técnicas artísticas, historia de las técnicas artísticas, patrimonio artístico y cultural, protección del patrimonio, actividad museográfica; además, añadimos a este estudio algunos escritos de crítica literaria y de política por ser pertinentes a nuestro objetivo.

La opción estilística, corresponde no sólo a las preferencias del autor, sino también a las características de la época, a la capacidad con la que reflejó su tiempo y las contingencias del entorno contemporáneo. La dirección de los textos es homogénea, a pesar de versar sobre diferentes estilos artísticos, artistas y épocas, se ordenan en razón de lo vigente en el momento. El autor realizó comentarios, crónicas, ensayos y críticas diarias a las exposiciones y a la obra de diversos artistas, tanto nacionales como extranjeros, promovidas, en su mayoría, por la agenda cultural de la ciudad.

Acorde a su época, Salazar se desenvolvía en un medio periodístico distinto, que luego se transformaría en la generación de oro del periodismo en el Perú. En *La Prensa*, uno de los diarios más importantes del país, ejerce desde su columna una labor importante y pedagógica, en tanto se distinguía por su prosa limpia y enérgica, y sus juicios certeros y pertinentes.

“Sebastián Salazar Bondy tiene fama de estricto, uno de esos incorruptibles que rara vez aparecen en una ciudad en la que todos se acomodan. Ha de tener más de treinta y menos de cuarenta años y es dueño de una prosa que a diario admiramos los seguidores de su columna editorial. Es un impulsor de la cultura. Incita a escribir, pintar, actuar. Se ha dedicado casi a todo, desde el teatro hasta la poesía.”<sup>22</sup>

La actividad múltiple del autor, sus intereses diversos, van a ser referentes de su obra en todo momento. La actividad febril, la laboriosidad obsesiva son las aristas que caracterizan la recurrencia de un discurso que se enmarca, así, de un modo personal y definitivo.

---

<sup>22</sup> Thorndike, Guillermo: *Ocupación, Testigo. La Edad de Plomo*. Lima: Universidad San Martín de Porres. Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación, 2003, p. 23



La imagen severa, acorde a la época, de Sebastián Salazar Bondy ha motivado muestras de afecto en el recuerdo de numerosos autores. Es importante el esbozo de su figura como crítico, del respeto hacia su opinión autorizada, porque es él mismo quien personalizó su obra, que en muchos de los casos adopta y defiende la postura personalista e individual. “Ahí estaba, todo perfil, adverso, defensivo y agresor, generoso, enorme y a la vez insuficiente, jamás recompensado en la medida de su infinito talento...”.<sup>23</sup> Con estas palabras, relata Guillermo Thorndike la sorpresa que le causó conocer a Salazar Bondy, sorpresa motivada por la fama del escritor. Nótese la observación de Thorndike que señala la capacidad de Salazar Bondy para albergar en sí mismo principios contrarios, que finalmente no resultaban contradictorios, sino complementarios.

“Este Sebastián Salazar Bondy, limeño de punta seca, poeta de verso quijotesco y alarde de tennista, gran jugador en lides espirituales, claro y sencillo y garboso de corazón, de palabra siempre al borde del poema y de la justicia, entre el ensueño y la tierra, este amigo nuestro ha escrito una comedia...”<sup>24</sup>

La concordancia de diferentes testimonios, provenientes de diversos autores acerca de su figura, demuestra que Salazar Bondy había logrado un perfil personal definido y labrado a través del tiempo, una imagen característica, sensible y a la vez angulosa, el ánimo dispuesto a la beligerancia y el rigor frente a la creación propia y a la ajena. La aseveración del espíritu frente a las empresas utópicas, la carga romántica del rebelde que afronta una lucha definitiva: la que se opone a sí mismo.

La vigencia del estilo del discurso de Sebastián Salazar Bondy discurre a modo de un testimonio frecuente y sentido, como una confesión. Este tono confidente e interior de su obra, subraya sus aficiones y desafectos personales. El sentimiento de una vida, entendida desde una lógica escindida por el mismo autor, enmarca su obra y su experiencia cotidiana; la escisión, que él entiende profunda, aparece a partir de una conciencia clasista, es decir, por pertenecer a la clase media peruana.

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 24

<sup>24</sup> Eielson, J. E.: Acerca de “Amor gran laberinto” de Sebastián Salazar Bondy. En *Mercurio Peruano*, N° 241, Vol. XXVIII, abril, 1947, pp. 189190.

“Soy un limeño de la clase media, lo cual quiere decir muchas cosas. Entre otras, haber vivido durante la niñez y la adolescencia en un mundo más de falacias que de realidades, haber aprendido a considerar la existencia como una carrera en pos del éxito económico (cuyo objetivo es, por sobre todo, el cambio de clase), haber estado obligado a aceptar la injusta organización social como un hecho inevitable, etc. La condición socialmente mediana de mi origen estuvo vinculada a las dificultades económicas de mi familia y también paralelamente, a la educación religiosa que postulaba la admisión de todo sacrificio como una prueba trascendental.”<sup>25</sup>

La calidad promisorio de la vida que apuesta por el desarrollo, por el ascenso social, enmarcó el orden de la clase media peruana en la primera mitad del siglo XX. La fe en el progreso individual, en su factibilidad y en su validez única para todos, fueron la constante del imaginario colectivo de una clase social que discurría entre dos realidades: lo que deseaba ser y lo que realmente era. El valor y el sentido de la vida eran revisados, en tanto se cumplía con un obligado ascenso. La reivindicación de gustos y aficiones personales, es en cierto modo el descubrimiento de sí mismo por parte de Sebastián Salazar Bondy, pero se hace presente como experiencia extensiva a toda la clase media del Perú.

“He escrito algunos cuentos que no han tenido muchos elogios, pero creo que en ellos he puesto algo que me interesaba; esa pequeña mitología del mundo de la clase media, ese entretejido sutil de relaciones, cosido, hilvanado con prejuicios y sentimientos muy profundos, con ideas recibidas, heredadas y aceptadas irracionalmente y con aspiraciones incumplidas, con esperanzas siempre frustradas y con terrores al hundimiento en la masa anónima del proletariado.”<sup>26</sup>

Las predilecciones y anhelos de una clase diferente, que establece vínculos precarios, con definiciones variables; es simbólicamente representada desde su interior por un creador, mediante sus personajes que se mueven dentro de la ficción, aludida en sus vivencias más conflictivas y polarizadas.

---

<sup>25</sup> Salazar Bondy, Sebastián: El deber del escritor en un país subdesarrollado. En *El Comercio. Suplemento Dominical*, 28 de febrero 1960, p. 3

<sup>26</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Sebastián Salazar por él mismo. En *El Tacto de la Araña. Sombras como cosas sólidas. Sebastián Salazar por él mismo*. Lima: Francisco Moncloa Editor, 1966, p. 66.

Tanto el autor, como su obra, se tornan testimonio del entorno. Nótese así mismo que la validez de las obras no reside en el aporte estético o literario, sino en tanto éstas son reflejo de la existencia, en tanto denuncian y comunican.

“Quienes viven la vida inauténtica son aquellos a los cuales la historia, la realidad social y económica los arrastra hacia abajo y los sueños tiran de ellos hacia arriba. Y están en una situación intermedia, en una situación en la cual cualquier descuido los puede arrastrar al abismo, que los aterroriza, del proletariado y cualquier traición los lleva como un rayo hacia la prosperidad falaz de la burguesía. Este ha sido el mundo que he descrito, porque es el mundo que conozco, porque es el mundo en que vivo, porque creo además, que es un mundo, una clase socialmente importante, pese a esta situación precaria. Es la clase que da a los intelectuales, que da a los maestros, que da a los revolucionarios, a los líderes de las revoluciones. Y creo que es una clase que crea el pensamiento, que consolida el pensamiento, la cultura de un país, que la hace consciente...”<sup>27</sup>

La situación intermedia, la no pertenencia, le da a la clase media la precaria situación de estar entre dos realidades, dos formas de ver el mundo. La precariedad se traduce en la inclinación por los extremos, en el peligro inminente de la caída, o en la esperanza de la elevación. Esta misma situación intermedia, no la mella, sino por el contrario, resulta un acicate para la producción intelectual y creativa. La capacidad directora de los individuos de la clase media peruana los convierte en protagonistas de la historia del país, los hace partícipes principales de los hechos más importantes y trascendentes. Su importancia, según Sebastián Salazar Bondy, es indiscutible, por lo tanto establece en ella su interés, tomándola como patrón y referente, que parte de su directa pertenencia a ella. Una participación que por sus testimonios, en algunos momentos puede ser calificada como tortuosa.

“Yo creo que esa crisis económica, que hizo pasar a mi familia de la posesión de un automóvil, de la posesión de ciertas comodidades, de la promesa de educación en Europa, a la reducción a una o dos piezas [...], ese paso de una cierta comodidad, no de la opulencia, a la estrechez económica, seguramente influyó muy poderosamente en

---

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

mi infancia y vi el mundo desde ese momento como dividido en dos planos irreconciliables.”<sup>28</sup>

La naturaleza escindida del universo de la clase media en el Perú se origina de una visión doble del orden, y de la doble pertenencia a mundos alejados entre sí. La visión escindida para Sebastián Salazar Bondy, parte de un estatus económico elevado que luego es perdido. Los dos mundos aparecen tangibles, palpables a los ojos del creador.

La etapa de la infancia más tierna es en la que se establecen los mitos, los símbolos, las creencias que luego darán sentido y rumbo a la vida: en el caso de Salazar Bondy se establece una doble génesis de todo aquello. El precario equilibrio entre dos órdenes, dos formas de vida irreconciliables y dramáticamente distintas se resuelve de modo dúctil, con una estrategia trazada a través de los años, que traduce perplejidades y desencantos, pero que se instala como una experiencia del mundo diferente y extraordinaria. Ante la amenaza de la atomización, de la anomia absoluta, se establece la recurrencia del arte, como salida, como consuelo.

La experiencia creativa se vuelve una catarsis y una defensa contra la rutina y la cotidianidad: “Busqué en los libros una evasión de la realidad inmediata cuya imagen más precisa fue siempre la de mi madre sobrellevando la penuria con ejemplar estoicismo.”<sup>29</sup> Aparece la idea del arte que deviene en pretexto para la evasión, para la huida de la realidad, pero también se vuelve esperanza. A partir de que se admite la idea del arte tomado como un juego estético sumado a una concepción escindida de la vida, se construye el imaginario de un autor que luego va a tomar un sentido distinto, no ajeno sino adyacente a la tendencia purista del arte.

“Cuando la inclinación artística se fue precisando, mis convicciones estéticas se decidieron por el purismo. Así, en todo caso, eran denominados en la nomenclatura local, no muy rigurosa por cierto, los poetas y los artistas que se interesaban por el logro de una obra ajena a cualquier referencia dramática a la sociedad, a las multitudes

---

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>29</sup> Salazar Bondy, Sebastián: El deber del escritor en un país subdesarrollado. En *El Comercio. Suplemento Dominical*, 28 de febrero 1960, p. 3.

despojadas, al universo en conflicto político y, por ende, moral. Las dictaduras [...] me repugnaron por vulgares, no por violentas o crueles, y es debido a ello que estuve con quienes las combatieron.”<sup>30</sup>

La práctica artística que se aleja de todo fin específico, ya sea social, político, ideológico, figurativo, etc., deja atrás otras instancias para consagrarse al fin puramente estético. Subrayamos la afirmación de cómo los regímenes dictatoriales –como el que había vivido el Perú con el ochenio del general Manuel A. Odría– son desagradables para Salazar Bondy por su connotación burda, vulgar: el poder ejercido de manera grotesca. Es un juicio antes estético que ético. Se señala que lo inapropiado no es el contenido sino la forma.

El denominado “purismo” o la noción estetizante del arte, es el postulado del arte como fin en sí mismo y no como vehículo de comunicación, como vínculo social, etc. El arte sin justificación, que permanece autárquico en sus fines. Sebastián Salazar Bondy reconoció sus inicios cercanos a las corrientes modernas del arte esteticista y puro. Luego definiría su opción de modo diverso, se separa del grupo de propulsores del arte de vanguardia, una modificación dentro de los principios que marcaban su preferencia:

“La obra esteticista (...) no me satisfizo nunca. Me dejó siempre un sabor amargo, de frustración, en la boca, en el alma. Y esa angustia desesperante crecía y crecía en mí conforme verificaba que las páginas que ardientemente trataba de crear no me expresaban ni expresaban mi mundo. Tampoco, por supuesto, el folklore, el indigenismo, la poesía y la literatura empeñados con el partidismo político –que parecían ser el frente contrario al que yo estaba incluido– tenían la razón.”<sup>31</sup>

Es importante destacar la inflexión breve pero demarcatoria de la posterior línea referencial de la obra creativa y del discurso sobre el arte de Sebastián Salazar Bondy, que deja de modo nominal la línea purista, pero no se afilia tampoco al arte partidista y de contenidos ideológicos: parte de un punto medio que guarda el respeto del arte con un contenido estético –no estetizante–, pero, así mismo, lo entiende funcional, vital y humano. Lo que antes había consistido en

---

<sup>30</sup> *Loc. cit.*

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

ser una saludable evasión, un ejercicio catártico, se vuelve pusilánime, débil y resulta culposo.

Sin embargo, Salazar Bondy nunca deja de interesarse ni de revisar conceptos y discutir con otros intelectuales sobre el propósito del arte y de la creación. El acto creativo en sí nunca pierde su importancia capital dentro de su discurso.

“En uno de sus más antiguos libros de poesía Sebastián Salazar Bondy usó como epígrafe una línea de Hölderlin que dice ‘y si un día alcanzo lo que es caro a mi corazón, el poema, bienvenido entonces el reino de las sombras...’, creo que toda su vida Sebastián fue leal a esta elección, a esta escala de valores que situaba a la poesía en el peldaño más alto. Aun si las difíciles circunstancias en que le tocó vivir lo obligaban a ocuparse de los más variados menesteres y como escritor de los temas más diferentes, supo guardar en lo más profundo de su ser, inviolado, immaculado, este amor total a la poesía.”<sup>32</sup>

A pesar de que la continua controversia del valor del arte –sostenido como un fin en sí, o en función de algo– quedó irresuelta, polarizada en sus razones más extremas, no queda margen de duda de que la creación, llámese poesía, arte, o literatura, es la que ocupa el lugar más importante en el orden establecido por el discurso de Salazar Bondy. Más allá de su carácter y función, de su rigor y estilo, de su importancia y perfil, el acto creativo es el más importante dentro de su imaginario, tanto en su labor periodística como en la artística.

El tacto imperceptible con el que Sebastián Salazar Bondy maneja los límites que finamente demarcan los conceptos, se adecuaba a un modo nuevo de entender el arte y la expresión plástica. Es una propuesta intermedia, vitalista, ligada siempre a la experiencia vital y generadora de un mito, que le da sentido y consistencia.

La declaración de la experiencia personal, del testimonio, va acompañada por la actividad política; Salazar Bondy nunca ocultó, más bien subrayó su pensamiento de izquierda. Por ello, su obra y su labor cultural tuvieron una

---

<sup>32</sup> Szyszlo, Fernando de: *Miradas Furtivas. Antología de textos 1955-1996*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 217.

dirección determinada, por ello la actividad progresista <sup>33</sup> y activista dentro del terreno político que determina, ante todo, un compromiso vital:

“Enseñar a defender la dignidad humana cada vez que ella es objeto de un atropello, y sindicarse como bárbaros los hechos en que se insinúa un retroceso de las conquistas de la razón, constituyen obligaciones éticas insoslayables del escritor y del artista de nuestro medio. Las discriminaciones sociales, raciales o políticas; la persecución por causa de la libre opinión, el destierro como castigo contra cualquier clase de justa rebeldía, la arbitraria censura a lo que se piensa, escribe o dice; la comercialización de la enseñanza y su conversión en un impuro tráfico lucrativo, el establecimiento de las penas capitales bajo el impulso de circunstancias pasajeras y sin la debida fundamentación jurídica, el centralismo que ahoga a la provincia y concluye por matarla, la servidumbre y la miseria del indio, el campesino y el obrero; el negociado al amparo del poder y en desmedro de los intereses generales, la falta de pan, abrigo y techo que padecen los grandes sectores de la población; la burla de las leyes por aquellos que detentan la fuerza económica o la autoridad, la deslealtad a los fundamentos democráticos que nos rigen por voluntad popular, la entrega del patrimonio patrio a la voracidad de cualquier tipo de imperialismo, el menosprecio a los valores de la tradición y la historia, la reaparición, en suma, de cualesquiera de las formas del crimen que nos devuelve al más negro pasado de la humanidad, deben ser combatidos por el intelectual con la intachable potestad que le otorga en nombre y defensa del derecho, la libertad y la cultura.”<sup>34</sup>

Signo primordial de la expresión de un intelectual de la época, era la filiación política asumida como un compromiso, como voluntad indiscutible. A propósito de la actividad intelectual, el autor encuentra que el grado de compromiso con su sociedad es aún mayor. De ello además depende su vigor creativo y la pertinencia de su opinión.

---

<sup>33</sup> Según Pablo Macera, Salazar Bondy sería “el creador del modelo de intelectual progresista” en nuestro medio. Ver Macera, Pablo. *Pintores Populares Andinos*. Lima: Banco de los Andes, 1979, p. XXIII.

<sup>34</sup> Salazar Bondy, Sebastián: La Misión Docente del Escritor y el Artista. En *La Prensa*, 24 de septiembre, 1955, p. 8.

Tal como Sebastián Salazar Bondy encuentra un ánimo propio y adecuado para la creación que lo exprese a sí mismo y a su mundo, también encuentra el modo de reformular su pensamiento sobre el arte: “A través de la nostalgia del país natal y de los míos, por un conducto sentimental, fui hallando en el extranjero, la verdad.”<sup>35</sup> El hallazgo de la noción última, que al final dará sentido a la búsqueda, que será el pilar de la estructura, se vuelve un acto de fe. La ferviente empresa de buscar la creación adecuada, el hurgar en el pasado lejano e inmediato por la identidad y la conciencia públicas, son vertientes que proponen una nueva forma de considerar el arte, no sólo desde una perspectiva distinta, sino con fines diferentes. Los criterios para evaluar la obra artística, al autor, etc., difieren, así como su rol ante la sociedad. El sentido final de la obra creativa nace de una experiencia emocional; se hace factible a partir de una vía sensible y sentimental: el país es tomado como el mito del paraíso perdido, añorado –porque el autor residía por aquella época en el extranjero– como una dicha absoluta.

El vínculo de Sebastián Salazar Bondy con el Perú es reconocido por los especialistas, incluso por él mismo, como principio de sus compromisos y búsquedas, motiva todo su trabajo y expectativas, le otorgó definición y sentido a su obra y a su existencia. Una experiencia que lo ató al Perú, con una necesidad de pertenencia y una voluntad irrefutable de afincamiento dentro de los límites de su territorio:

“En realidad, no quería, no podía partir, porque en la segunda etapa de su vida de escritor había renunciado definitivamente a separar el ejercicio de la literatura del contacto carnal con el Perú y ambos constituían para él una misma, indivisible necesidad vital. El antiguo exilado había cambiado de piel, el deseo de evasión de su juventud se había transformado en una arrolladora, obsesionante voluntad de arraigo.”<sup>36</sup>

El compromiso con el Perú se convierte para Salazar Bondy en una tarea resuelta mediante el contacto físico con su tierra. A pesar de tener oportunidad de emigrar a lugares más propicios para su labor creativa, él entendía que el ejercicio

---

<sup>35</sup>Salazar Bondy, Sebastián: El deber del escritor en un país subdesarrollado. En *El Comercio. Suplemento Dominical*, 28 de febrero 1960, p. 3.

<sup>36</sup>Vargas Llosa, Mario: Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú. En *Revista Peruana de Cultura* N° 78 Lima, junio 1966, p. 38.



creativo apropiado, comprometido y el exilio, eran incompatibles, la idea es notable en el siguiente párrafo, dedicado a un escritor como Ventura García Calderón:

“De ahí que el testimonio peruano de Ventura García Calderón fuera únicamente un pretexto para que el genial prosista que era manifestara su soledad, su melancolía orgullosa e infortunada. Por ello lo vemos como la imagen del exilado que ama el exilio, aún cuando allí se desgarrar y desangra. Su ejemplo es, en ese sentido, aleccionador. Nos enseña la grandeza de una poderosa energía creadora y, al mismo tiempo, la miseria de una débil voluntad definidora. En suma, nos enseña que para ser no basta el arte, porque la belleza se nutre de vida y la vida es una aventura en la que el individuo se juega por sí y por los suyos. Tal es en cada hombre la razón de la comunidad, del pueblo, de la historia que hace y modela con sus actos sencillos o perdurables.”<sup>37</sup>

La facultad volitiva del compromiso con el país y su gente, se traduce en una experiencia raigal; lo contrario, es decir, el exilio, es la vivencia solitaria, deshabitada, infértil, que no resulta productiva para la sociedad. Porque aun si el artista realiza una obra bella a espaldas de su tierra y su realidad, –según Salazar Bondy, García Calderón sería el ejemplo de ello– es una obra lejana, desértica y estéril. Porque el arte y la belleza están ligados indefectiblemente a la vida y a sus contingencias. Ni la creación más bella, como abunda en la literatura de Ventura García Calderón, encuentra justificación ajena o apartada de la vida. Toda obra de arte se debe nutrir de emoción vital, de la energía que encuentre el creador en el compromiso que se hace patente en su obra.

El ejercicio vigoroso y vehemente de los intelectuales, su participación activa en la sociedad y la vida cotidiana, se vuelven propuesta y pedido constante dentro del discurso personal de Salazar Bondy, que entiende a la inteligencia como una de las facultades más promisorias y potentes de la humanidad:

“Se piensa que ese sector de la humanidad que suele denominarse la *“intelligentzia”* está reñido con el deporte, con el ejercicio físico. Ante tal *“élite”*, la mayoría adopta una actitud que mezcla curiosamente el respeto y el

---

<sup>37</sup>Salazar Bondy, Sebastián: Ventura García Calderón, distancia y soledad. En *El Comercio, Suplemento Dominical*, 8 noviembre, 1959, p. 4.

desprecio. Respeto al uso de la facultad más penetrante e implacable del hombre, y desprecio a la incapacidad que los intelectuales muestran con relación a la vida práctica. La culpa de esto la tienen, en cierto modo, los propios intelectuales –especialmente aquellos que moran en las asfixiantes torres de marfil–, quienes se han divorciado, por un prurito de desvitalización consciente de la existencia del hombre común, que debiera ser precisamente su lector, su público. Cuando alguien me encuentra en el fútbol y se admira de mi presencia allí, no demuestra otra cosa que un flagrante desconocimiento de que la inteligencia no es una mutilación sino un enriquecimiento...”<sup>38</sup>

La inteligencia no constituye una falencia, por el contrario, es una motivación. La insistencia del grado proporcional entre la vida y el arte o la actividad intelectual, era común en el discurso de Salazar Bondy: la vitalidad, aquello que se hace parte de la existencia. La actividad artística, como la intelectual, no pueden ser ajenas a la vida y a la existencia común. Un alejamiento de este tipo tiene un costo: la obra se torna vacua, estéril, lejana a lo más importante, es decir, la emoción vital. Los lineamientos que definen el desenvolvimiento de la vida del creador o del intelectual, se pueden ordenar por ser de forma y de contenido:

“Si alguien, hace diez años, me hubiera preguntado qué don quería yo que me fuera otorgado por la naturaleza o la divinidad, yo habría respondido sin vacilaciones que el talento, la inteligencia. Hoy, al cabo de la experiencia, sé lo que en ese caso solicitaría: voluntad, creciente voluntad, infatigable voluntad. Prefiero la obra copiosa que refleja ese espíritu indomable de hacer, que la precaria que es nada más que un vago reflejo de lo que encierra una personalidad sin cultivar, destruida en la indolencia, la pereza, la liviandad.”<sup>39</sup>

A pesar de las polémicas, los detractores, los críticos, Salazar Bondy produce una obra en forma cotidiana y periodística, numerosa y diversa; en el texto citado sostiene los lineamientos que deben dirigir la obra de los creadores de la época, que debieran sumar la diligencia al talento. La vastedad de una obra,

---

<sup>38</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Deporte e “Intelgentzia”. En *La Prensa*, 8 agosto, 1953, p. 8.

<sup>39</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Talento, Ocio, Voluntad. En *La Prensa*, 15 septiembre, 1954, p. 10.

tanto en número como en géneros e intereses, logra la riqueza propia de la actividad intelectual fértil y remunerativa.

Formalmente, el discurso de Salazar Bondy presenta un desarrollo dúctil, su fraseo parte del desarrollo de temas opuestos, trabaja por oxímoron, con un lenguaje sencillo y en algunos casos específicos, como el de *Lima la Horrible*, es retórico y arcaizante según la calificación de algunos especialistas.<sup>40</sup>

En múltiples casos, Salazar Bondy prefiere usar galicismos –es conocida su simpatía por la cultura francesa, y su dominio del idioma– como el vocablo "depaysé", que traduce de modo directo como despaisado.<sup>41</sup> En otros casos, toma los términos directamente, como "engagé", por comprometido; otros vocablos son móviles en el tiempo, como el referente al *Sobrerrealismo*, que usa intercalado al *Surrealismo*, –tomado directamente del francés– que después arraigaría para designar a aquella tendencia.<sup>42</sup>

Aparece, asimismo, un nuevo tipo de compromiso: el que el autor adopta con la realidad, la verdadera razón de ser que se genera como la consecución de deseos, a través de la conmoción propia, de asumir la actitud adecuada para participar, de un modo comprometido y lúcido en la realidad.

“Rechazar la realidad puede significar no quererla ver, apartarse de ella, encaramarse en una torre distante, o luchar por el contrario en tierra, con los pocos medios con que se cuenta, contra lo que anda defectuosamente, contra lo que hace daño, contra el yerro consagrado. El evasivo [...] tiene su drama y, por más que quiera disimularlo, lo lleva consigo como un estigma, impreso en el rostro, en el alma, en la conducta. [...] Entre la afirmación y el rechazo, semeja una aguja magnética inquieta, móvil, detenida en un polo o en el otro, en el sí o en el no. En tanto, el que asume su deber, el que se propone luchar en el terreno vocacional y profesional por la destrucción del sistema reinante y, en consecuencia, por el progreso de la comunidad, confronta una tragedia que, paradójicamente, podemos llamar feliz. Tiene sentido, sabe dónde va, y su conciencia le dice que cada paso que da,

---

<sup>40</sup> Sobre el estilo arcaizante de *Lima la Horrible*, ver Élmoré, Peter: *Los muros invisibles. Lima y la Modernidad en la novela*. Lima: Mosca Azul Editores, El Caballo Rojo Ediciones, 1993, pp. 147-148.

<sup>41</sup> Salazar Bondy, Sebastián: En torno al Desarraigo. En *La Prensa*, 13 de julio, 1954, p. 8.

<sup>42</sup> Sobre el devenir y la pertinencia del término *Surrealismo*, ver Denegri, Marco Aurelio: *Surrealismo*. En *De esto y aquello*. Undécima Serie, Lima: Asociación de Estudios Humanísticos, 2004, c 17.

por insignificante que sea, es una conquista. Esfuerzo tras esfuerzo fractura el mundo del error. [...] Es éste el verdadero creador.”<sup>43</sup>

Entre huir y asumir las variantes que ofrece la realidad, el ritmo pendular de la conciencia propia se afirma como una condición del hombre valeroso. Mientras quien evade la responsabilidad de afrontar la realidad la padece de un modo perverso e infecundo, quien se rebela contra ella termina por rebatirla, por modificarla. La naturaleza de su rebelión es necesariamente fructífera.

Para Sebastián Salazar Bondy la vida tiene sentido en tanto significa contundente fractura de lo establecido, crítica al sistema, porque es el modo de configurar un universo nuevo y más justo. Los patrones de la sociedad son concebidos como erróneos, el orden tiene una lógica perversa, destruirlo se entiende como un deber y una tarea a cumplir. El verdadero creador es el que asume este compromiso. La precariedad de la existencia no supone que sea posible asumir las condiciones del *establishment* sin más; por el contrario, la lucha es definitiva y válida por sí y, en tanto, se transforma en búsqueda de un mundo mejor. La plenitud, la felicidad, la sintonía con el universo dependen de un acto creativo: de la existencia que presume el deber de establecer contracorriente, las condiciones menos indignas y más justas, a favor de la sociedad en general y del individuo en particular.

La prosa de Salazar Bondy tiene un ánimo exacerbado, sostiene sus ideas con la pasión y seguridad de un creyente; intransigente con aquello que intuye incierto, sus planteamientos no dejan –formalmente– el más leve resquicio para las dudas. Su estilo, cercano al movimiento moderno, parte de la sencillez de un lenguaje dirigido al público masivo: Sebastián Salazar Bondy entendía su labor, sobre todo la periodística, como pública y deudora de sus lectores. Por ello allana el lenguaje a un nivel cotidiano, nunca simplista ni populista; tenía gran interés por la labor periodística, por su función comunicativa y social, y por sus nexos con el campo literario:

---

<sup>43</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Escritos políticos y morales. (Perú 1954-1965)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2003, p. 130.

"Unen al periodismo y la literatura contemporánea algunos rasgos que pueden asociarlos nuevamente: el realismo crítico y social, el interés por el lenguaje popular (el auténtico), el humanismo, la búsqueda de lo original en lo corriente, la presencia de la multitud como personaje de la historia, etc."<sup>44</sup>

El periodismo y la literatura parten de un mismo punto: el escritor y su creación y se dirigen a un mismo fin: el público. Es notable cómo las coincidencias entre ambas disciplinas son subrayadas por Salazar Bondy como necesarias para producir una obra de mayor importancia y solvencia.

El universo textual de Salazar Bondy es tan múltiple como su propia obra; tiene aristas disímiles que se disponen a través de los argumentos sostenidos siempre con el mismo vigor y contundencia. A partir de las directrices que el discurso propone, es posible señalar su rumbo, a pesar de que los conceptos cambian y permutan de valor, la comprensión de su totalidad parte también de su ubicación temporal y espacial, en la coyuntura de mediados del siglo XX y del movimiento cultural limeño.

Con una prosa pulida y un contenido sostenido de modo intransigente, el estilo depurado, que surge de preferencias muy circunscritas y de las opciones personales de Sebastián Salazar Bondy, su universo textual se plantea de modo estructurado por elementos básicos que se ordenan por categorías. Los afectos y desencantos del autor, sus temores y aflicciones, como sus alegrías y esperanzas, se vuelcan en el texto de modo tan claro que resultan evidentes. La vida misma, y la aventura que ésta involucra, aquella que se yergue “contra el odio, la destrucción y la muerte”, la vigencia de lo sobrenatural, resultan ser elementos catalizadores del discurso, que subraya el tono personal y hasta confidencial del autor.

La actitud irreverente, iconoclasta y contestataria de Salazar Bondy se hizo evidente tanto en la publicación de sus artículos, como en su ensayo *Lima la Horrible*. A propósito de su estilo, se plantearon diversas hipótesis:

---

<sup>44</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Periodismo y Literatura. En *El Comercio*, 1 de octubre, 1961, p. 2

“La crítica de Salazar Bondy tenía un radical contenido democrático, pero se vierte en una prosa cultista, casi barroca. Esto, que puede parecer una contradicción, sirve bien a los propósitos del ensayista, pues lo que le objeta al mito oficial de lo limeño es no sólo su insensibilidad ante los cambios, sino su esteticismo de pacotilla.”<sup>45</sup>

Sirviéndose de una prosa refinada, Salazar Bondy continúa mediante *Lima la Horrible*, la senda trazada por Manuel González Prada<sup>46</sup>, el régimen de la crítica firme y extrema, los contenidos impugnadores del canon establecido y las razones reprobatorias.

El discurso de Sebastián Salazar Bondy se permite, antes que nada, la discrepancia, el ánimo disidente, aunque las más de las veces aparezcan revestidos de una prosa cultista y de connotaciones arcaizantes. “En el discurso de Salazar Bondy, la disidencia es la condición necesaria de una cultura genuina. La adaptación ideológica al orden establecido deriva, necesariamente, en productos que son estéticamente deleznable y moralmente corruptos.”<sup>47</sup> La elocuencia propia de un proyecto discursivo, hegemónico y riguroso se orienta hacia la reiteración de un lenguaje formal que es simbólico con su entorno.

La comunicación evidente entre el autor y sus lectores se desenvuelve dentro de una lógica de estricta condición formal. El discurso disidente por excelencia, uno de los fundamentales en su obra, es el que presenta en el mencionado ensayo, por esa categoría inobjetable, constante fuente de estudios y análisis. Con respecto al discurso de Salazar Bondy, nos interesa subrayar los aspectos concluyentes de analistas como Peter Élmore:

“Salazar Bondy se concentra en demostrar que la Arcadia Colonial es una trampa ideológica que escamotea, bajo la apariencia del idilio y la fantasía, el carácter contradictorio e inorgánico de la sociedad limeña. La denuncia y el rechazo definen la actitud del ensayista: su fervor

---

<sup>45</sup> Élmore, Peter: *Los muros invisibles. Lima y la Modernidad en la novela*. Lima: Mosca Azul Editores, El Caballo Rojo Ediciones, 1993, pp. 147148.

<sup>46</sup> Manuel González Prada (1844 – 1918) es el escritor emblema de la tendencia anarquista en el Perú, sus textos asestan una crítica furibunda y enérgica a la sociedad decimonónica y a sus gobernantes. Sobre la relación de Salazar Bondy con Prada, ver Velásquez; Marcel. *El revés del marfil*. Lima: Universidad Federico Villarreal, 2002.

<sup>47</sup> Élmore, Peter: La ciudad enferma: "Lima la Horrible" de Sebastián Salazar Bondy. En Panfichi, Aldo y Portocarrero, Felipe: *Mundos Interiores. Lima 18501950*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, 1998, p. 304.

contestatorio no conduce a imaginar una utopía inclusiva, sino a enfatizar el malestar del sujeto crítico.”<sup>48</sup>

A pesar del tono impugnatorio apuntado hacia la Arcadia Colonial y sus defensores, el autor pretende no sólo el voto en contra, sino marcar una dirección precisa de implicancias éticas; puesto que tras de la crítica certera e inflexible está la propuesta de un mito<sup>49</sup>, que ciertamente no es una utopía inclusiva pero sí define el derrotero a seguir por el colectivo. El “deber ser” circunda todo el texto como un referente metatextual; queda subrayado de forma implícita, porque se insiste en lo que no debe ser.

A partir del ensayo célebre que dedica a Lima, *Lima la Horrible*, Salazar Bondy es entendido como un crítico frontal al orden establecido, poseedor de un ánimo sin concesiones, subversivo; realmente lo era: en el caso específico de Lima, ataca lo tradicional y conservador. Lima como ciudad era el referente continuo para autores que enmarcan su obra a partir de la lógica reprobatoria<sup>50</sup>, la alusión a Porras Barrenechea es obvia y subrayada en el trabajo de Élmoré. Porque ser un crítico no implica la manifestación de un desafecto, por el contrario, la crítica devastadora, la reprobación intransigente y la impugnación son maneras del amor, de una pasión sostenida con furor.

“Falta también una categoría de testigo del más alto valor para la caracterización de Lima. Es la que podríamos llamar la casta de sus detractores y censores apasionados. Ellos han contribuido en parte a modelar el juicio sobre nuestra ciudad, a apabullar la hinchazón de ciertas hipérbolas y descubrir defectos tan significativos, como muchas cualidades. Su irritación y su exaltación son un homenaje a la inversa, que no excluye, sino que prueba, su exaltado

---

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 312.

<sup>49</sup> Ver Pracht, E. Mito, realismo y revisionismo contemporáneo. En AAVV . *Las luchas de las ideas en la estética*. pp. 77 – 135 .

<sup>50</sup> Uno de los críticos más célebres y ácidos fue J. C. Mariátegui., que como sarcástica respuesta a la publicación de José Gálvez *Una Lima que se va*, apunta : “Adorar, divinizar, cantar al virreinato es, pues, una actitud de mal gusto. Los literatos e intelectuales que, movidos por un aristocratismo y un estetismo ramplones, han ido a abastecerse de materiales y de musas en los caserones y guardarropías de la colonia, han cometido una cursilería lamentable [...] Aquí debemos convencernos sensatamente de que cualquiera de los modernos y prosaicos **buildings** de la ciudad vale estética y prácticamente, más que todos los solares y todas las celosías coloniales. [...] Lo lamentable no es que esa Lima se vaya, sino que no se haya ido más de prisa.” Mariátegui, José Carlos. *Peruanicemos al Perú*. Décima primera edición. Lima: Empresa editora Amauta, 1988, p. 32.

limeñismo. Alguna vez se ha dicho que esas diatribas apasionadas no son en el fondo sino una forma militante del amor.”<sup>51</sup>

El texto desaprobatorio y el crítico, se sobreponen a su propia lógica para, además, denotar una forma de desencanto que redundará más en un deseo afirmativo que de negación, se torna finalmente constructivo a través de su destrucción. Porque existen formas múltiples de demostrar afectos, pasiones, aficiones y preferencias. La capacidad para tomar distancia, de rebelarse ante lo instituido y confrontarlo con lo propio es una de ellas; una que cumple con los propósitos de modo más evidente, aunque resulte más corrosivo, y por ende, conmovedor.

El engaño, la ficción, el artificio que se sobreponen a la veracidad y a la sinceridad, son las causas que resultan intolerables para la admisión de una sociedad y de su índole, o en el caso específico de *Lima la Horrible*, de una ciudad. Sebastián Salazar Bondy pretende instaurar formas, reafirmar el sentido ético que subyace a todo proyecto. Y lo logra. Mediante la definición específica de un perfil bien desarrollado del individuo y de su esencia. En el universo textual de Salazar Bondy se recuperan las definiciones que superan, desde un campo ético, todas las instancias anexas a ésta mayor y más importante.

La sinceridad, de otra parte, es la única forma de vivir ferviente y coherentemente la experiencia humana. La disposición del autor a preferir el tono confidencial, hasta confesional, es importante en toda su obra y es reconocido por otros autores: “Siempre estuvo dispuesto a confesarse, a la confidencia en alta voz, aun de lo que muchos vergonzosamente ocultan, y a admitir errores y arrepentimientos.”<sup>52</sup> La exigencia de la sinceridad se sobreponía a lo demás, debía demostrar la capacidad de hacer una confidencia, de revelar la verdad propia. La aceptación de los errores, de las derrotas personales, se trasluce en los textos y la experiencia personal es tomada como reflejo de la sociedad. Esto no implica un narcisismo, menos aún un espíritu egocéntrico, sino la necesidad de

---

<sup>51</sup> Porras Barrenechea, Raúl: *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda*, Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1965, p. 13.

<sup>52</sup> Westphalen E.A: La Poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar. En *Revista Peruana de Cultura* N° 78 Lima, junio 1966, p. 151



sentirse portador privilegiado de las primeras instancias de la sociedad, sus necesidades, sus tradiciones y sentido de identidad.

La vida propia, la necesidad vital, se desenvuelven dentro del discurso de Salazar Bondy en un sentido literal y simbólico. Los referentes cotidianos, las características que enmarcan esa necesidad de vitalidad, de subrayar las primeras peripecias, las contingencias propias, las vivencias personales como un modelo y motivación creativa, son las que caracterizan y a la vez personalizan el discurso. Permanece la necesidad de autorreconocimiento a través de la obra y de su primera función, así aparece, también, en la poesía de Salazar Bondy:

“Comprobada que la necesidad de expresión poética de Sebastián no sería sino paradigma claro y evidente de una ley de aplicación general humana, que la ausencia de esa urgencia vital sería más bien síntoma de deshumanización, evidencia de un proceso de reversión y descomposición, no podemos sin embargo sino asombrarnos de la capacidad de resistencia que tuvo en Sebastián, de su renuencia a ceder posiciones, su facultad de rehacerse en el ambiente más hostil y contra toda adversidad.”<sup>53</sup>

Negar o excluir la vitalidad, la apuesta vital, representa la enajenación total del último sentido de la vida para Salazar Bondy, la reivindicación de su fuerza y energía es argumento principal para la opción vital, que sólo así se justifica. La verdadera pasión del autor se produjo a través de su obra y en ella, de su apuesta esencial y su defensa de la vitalidad, ligada al mito y al misterio. A pesar de las diversas circunstancias y de los puntos en contra, Salazar Bondy logró la subversión posible, la más radical dentro de la creación más eficaz: la conmoción total de las nociones deshumanizantes, de los conceptos enajenantes, la apuesta por la vida y por sus exigencias.

“El aceptar la vida como un oficio amado y cruel, enternecedor y lastimoso al par. El admitir que es aquella atravesada, en su centro mismo por un eje temporal que hace inevitable el cambio, y que ese cambio ocasiona su esplendor y miseria, y la perfecciona o la niega.”<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 148.

<sup>54</sup> Escobar, Alberto: Estancias poéticas de "El tacto de la araña". En *Revista Peruana de Cultura* N° 78 Lima, junio 1966, p. 63.

La polaridad es la última instancia de la vida, el sentido antagónico de dimensiones opuestas que convergen en un mismo espíritu, que se asume como vital. Se presenta como una condición esencial y verdadera de la vitalidad, que cambia, muta sus características gracias a la interacción de las instancias polares. El factor temporal permite, en la obra de Sebastián Salazar Bondy, la mutación originada por la interposición de contrarios.

La opción vitalista de la obra de Salazar Bondy se reitera en su mismo discurso, en su organización, así como en su creación poética, que se alterna con el resto de su producción en diferentes campos:

“Por sobre la agitación de los quehaceres múltiples, la exuberancia de esfuerzos, la generosidad y prodigalidad de sus actividades, hay un remanso continuo, un agua tranquila donde Sebastián se refresca y desaltera, a donde huye de la sinrazón y la desavenencia cotidianas, se oculta al tumulto, sublima –también– su propia desazón y angustia y, en fin, se renueva y rehace. Porque la poesía no fue en Sebastián ocupación marginal, inconsistente o mudable, sino meollo, corazón, núcleo vital de su ser. Es ella la que permitió el equilibrio de su vida, por ella no cedió al vértigo de la desesperación, en ella se redime de tanto trajín inútil, de tanto trabajo vano por remover la fealdad y la maldad que nos apabulla. La poesía es su triunfo secreto.”<sup>55</sup>

De acuerdo con las afirmaciones categóricas de Westphalen sobre la poesía de Salazar Bondy y sobre lo que ésta significó para su vida, se compara con la opción de producir arte, el mecanismo privilegiado que se presenta para hacer de éste un mundo mejor. Para recrear espacios más agradables, y menos luctuosos, hay que acudir a los linderos ofrecidos por el arte como albergue alterno ypreciado. La justificación del arte se remonta a su capacidad de ser una experiencia salvífera, una búsqueda de un mundo mejor.

Es la ponderación del fenómeno de resistencia, de oponerse a la realidad, de animar el espíritu subversivo y crítico que subyace en la denuncia vital.

En el medio cultural peruano, Salazar Bondy ejerció la crítica de arte entre los años 1952 y 1965; su discurso, elaborado en diversos géneros, formula

---

<sup>55</sup> Westphalen E.A: La Poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar. En *Revista Peruana de Cultura* N° 78, Lima, junio 1966, pp. 146147.

referentes conceptuales que luego serán los que estructuren su desarrollo y extensión. Algunos conceptos están delimitados de un modo tan sutil, que resulta difícil diferenciarlos. Incluso, su nivel semántico y significativo fluctúa; proponemos, por ello, una lectura detenida de las variables y de las bases referenciales, para lograr un ordenamiento final y el hallazgo de la lógica que los define y de los límites que los separan.

## **CAPÍTULO II**

### **NOCIONES PRELIMINARES EN EL DISCURSO DE SALAZAR BONDY**

A partir del análisis del discurso de Sebastián Salazar Bondy sobre arte, se encuentran términos, conceptos y afirmaciones que van a formar categorías conceptuales referenciales. El seguimiento de la totalidad del discurso nos ha permitido hallarlas y definirlas como las que estructuran sus bases, y delinear como referentes sus cambios y fluctuaciones.

#### **2.1 CONCEPTO DE ARTE**

*“La creación es pues, un acto misterioso”  
Sebastián Salazar Bondy*

Una de las nociones medulares de la obra de Sebastián Salazar Bondy es el concepto de arte, las definiciones que postula y los argumentos que ordena se entrelazan y estructuran a partir de conceptos básicos, presentados por el autor de modo claro y coherente.

Partiendo de la afirmación de que la creación es un acto misterioso,<sup>56</sup> es decir, un acto que promueve que se animen las fuerzas incógnitas y posibles de la expresión y las reproduce gracias a las facultades del creador, se entiende la aclaración específica sobre la naturaleza esencial de la sustancia del arte, que se opone a las banalidades y a los artificios –artificio entendido como lo antinatural–: “...creación es taumaturgia y persecución de la quintaesencia del universo, y el panorama está lleno de fatigas, lugares comunes, tonterías, prosaísmos...”<sup>57</sup> Tanto la experiencia como la expresión artística y la propuesta de nuevas formas son tomadas como procesos cercanos a la magia, porque se entiende la capacidad creativa como la convocatoria de fuerzas superiores a la realidad, pertenecientes a campos alternos a ella. Así expuesta, la afirmación se sostiene mediante la imposición de nuevas formulaciones y nuevas apuestas. Salazar Bondy presenta argumentos, fundamentándolos mediante la negación del argumento antagónico. Es la contraposición con aquello que se repite y se reitera, con la insistencia en aquellos lugares comunes, que representan todo lo que se encuentra dentro del canon establecido. La capacidad creativa exhibe como condición lo nuevo, lo reciente y espontáneo.

En el campo concerniente a la magia, la finalidad creativa se desenvuelve de modo práctico por sus definiciones, como la expresión de lo utópico, lo realizable que se vuelve referente para todos: “Así, la libertad (la libertad íntima, aquella que no puede ser atropellada jamás) se erige móvil de la creación.” (188) La libertad es el mayor estímulo para la experiencia creadora del artista, entendiéndose por libertad la situación íntima y personal no sujeta a prejuicios ni influencias deliberadas. A propósito de la inspiración, se considera primordial que se inicie a partir de un presupuesto de liberación. La libertad individual del sujeto creador es la que propicia la creación y se convierte en condición para ésta.

Si la libertad es condición de la creación, supone que toda obra dirigida no es una creación en sí, pierde todo sentido, si se entiende por creación lo nuevo y raigal.

---

<sup>56</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Manías Literarias. En *La Prensa*, 19 Enero, 1953, p. 6

<sup>57</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1990. p.142. (En las próximas citas correspondientes a esta publicación, los correspondientes números de página, los insertaremos en el texto)

Los conceptos de imaginación e intuición, son presentados como: “...medios transparentes e infalibles de un conocimiento sobrenatural vehículos de videncia poética”(65); ambos –mecanismos imprescindibles para el artista– son una forma cognitiva cercana a la magia. La experiencia lírica queda subrayada de modo afirmativo y estético, como producto de la experiencia de la creación artística. Estos métodos cognitivos se reconocen por su capacidad inequívoca y real.

Además de las búsquedas primarias de la creación, están los resultados del producto artístico, entre ellos, la belleza. Según Salazar Bondy, la belleza es una característica válida en tanto sirve a la expresión artística: sola no es suficiente, pero resulta finalmente imprescindible.

Si bien la belleza *per se* no basta, tampoco transgrede límites, ni carece de valor. Si la belleza se hace posible mediante la creación, no suplanta a la autenticidad y veracidad. Todo aquello que se torna mecánico y gratuito se vuelve más factible para introducir un arte falaz e inauténtico. Pero, a pesar de ello, la obra bella tiene su valor propio, su contenido.

“La belleza no cuenta. El dinero resulta mal empleado si se dedica al arte que no asiste a la ornamentación, que no es mandadero de los fines sensoriales. En la Lima de los virreyes sólo prosperó como instrumento de la liturgia en los altares, los objetos de culto, la arquitectura, los cuadros [...] Lo estético encuentra en Lima un obstáculo obstinado: su aparente gratuidad. Sin valor de uso para el adoctrinamiento o para lo sensual, la belleza creada por el talento artístico no tiene destino.”<sup>58</sup>

La belleza y el goce estético poseen un valor intrínseco, en sí mismos, pero carecen de valor de uso, de pragmatismo. Justamente era el espíritu práctico el que primó en la Lima virreinal, se buscó la utilidad de las imágenes para el adoctrinamiento religioso. La aparente gratuidad de la experiencia, que en este caso es sólo aparente porque es presentada como una falacia audaz: fue válida en tanto forma parte de un gran mecanismo de adoctrinamiento para el goce inmediato. Se buscó lo útil y atractivo.

---

<sup>58</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Lima la Horrible*. México D.F: Era, 1974, p. 61.

La ornamentación para Sebastián Salazar Bondy no es necesariamente lo estético, lo bello. El autor señala que en Lima se prefiere antes lo ornamental a lo bello, que casi siempre es desplazado por lo inmediato.

El sentido de la expresión artística vanguardista radica en la capacidad de hacerse eco de las demandas de la sociedad, oponiéndose a ella, y de librar una lucha frontal que parece provenir de un estado de fervor: “La expresión “arte moderno” tiene todavía para muchos una carga de dinamita”<sup>59</sup>, el contenido del arte moderno evidencia así una postura contracultural y demandante. El sentido crítico del arte es mucho más evidente y severo en las vanguardias artísticas, y por ello resulta una estructura más volátil, un peligro latente.

### 2.1.1 LA NECESIDAD DEL ARTE. AUTENTICIDAD Y SINCERIDAD

“El pintor no debe hacer cuadros simplemente bellos, sino también necesarios [...], es decir, cuadros en cuya esencia y cuya forma (contenido y expresión) nos hallemos de algún modo vital, vigente, eterno.” (3)

La necesidad del arte como herramienta para lograr y compensar otras instancias y falencias, se presenta como deudora del pensamiento marxista.<sup>60</sup> Según dicha tendencia, se compromete el interés de encontrar para el arte una función y un desempeño mucho más claro y específico que el estético. La necesidad del arte reclama para sí una razón de ser diferente de la expresión puramente plástica. En este sentido, la primacía del mensaje es clara y definida, además de tener un contenido evidentemente figurativo y contundente.

---

<sup>59</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Una Exposición y dos Efectos. En *La Prensa*, 3 de diciembre, 1957, p. 8.

<sup>60</sup> Para acercarse al pensamiento de Salazar Bondy es indispensable revisar los planteamientos de la estética marxista. En el texto de Fischer, *La Necesidad del arte*, se encuentra una fuente para seguir el pensamiento marxista, sobre todo el vinculado a la estética, en lo que respecta a la discusión sobre la necesidad de la existencia del arte: “El arte como “sustitutivo de la vida”, el arte como medio de establecer un equilibrio entre el hombre y su mundo circundante: esta idea contiene un reconocimiento parcial de la naturaleza del arte y de su necesidad. Y puesto que ni siquiera en la sociedad más desarrollada puede existir un equilibrio perpetuo entre el hombre y el mundo circundante, la idea sugiere, también que el arte no sólo ha sido necesario en el pasado sino que lo será siempre”. Se remonta a épocas prehistóricas e históricas para definir la importancia y la función del arte. Fischer, Ernst. *La Necesidad del Arte*. Barcelona: Ediciones 62 S. A., 1967, p. 5.

Es decir, el arte precisa de una justificación, de un sentido que le es extrínseco; en cierta medida porque aquella justificación está en los contenidos y en los significantes. Contrariamente a este discernimiento instrumentalista del arte, la visión que ofrece Sebastián Salazar Bondy reconoce para la expresión artística una función necesaria, pero en cuanto plasma el imaginario mítico y es eco de la tradición, es decir, en tanto reproduce la necesidad de crear un mito.

“El arte debe ‘hablar’, querido Szyzlo. A él es necesario acudir cuando nos pesan la desesperanza, la fatiga, el desgano vital. Si abrumado por los hechos más penosos encuentro que el arte, la forma culminante del espíritu, no contiene esa reserva de la vitalidad y salud que me hace falta, no tendré más remedio que pensar que todo está perdido y que la única solución es el suicidio.” (77)

La simbología del arte debe tener un mensaje claro: debe “hablar” acerca de las expectativas del hombre, de sus requerimientos; debe tener sus preferencias y sus signos atávicos: debe expresarse y expresar a su creador. Se opone el arte a la mezquindad de la existencia, a la dificultad de lo cotidiano.

Salazar Bondy entiende el arte como solución y no como evasión, porque no es ningún escape. Singularmente, propone la estética frente a problemas existenciales, de modo que se requiere atender al valor de lo mítico para entender el sentido del arte planteado como respuesta ante las contrariedades. Asimismo, el valor mítico del arte, lo que le da sustento y reconocimiento, está dentro del orden de lo venidero. Existe, paralelamente a la experiencia artística, la búsqueda de la experiencia religiosa:

“En cierta línea, el arte de todos los tiempos, aun el griego, posee ese ingrediente sacro, y en el presente tampoco es ajeno a las obras de los artistas más calificados. El individualismo, es verdad, ha determinado la pérdida de la fe.” (15)

Cuando se hace referencia al componente y a la búsqueda del carácter religioso que tiene el arte, se comprende que este afán de sacralidad no tiene nada en común con credo religioso alguno, pero sí expresa que está imbuido de su mística y de su fervor.



El arte siempre tuvo una finalidad y sentido religiosos, desde épocas remotas, sobre todo el arte clásico, por su búsqueda de la perfección. Esa condición religiosa del arte se reconoce como colectiva y gregaria; por cierto, parte del sujeto creador, pero siempre se dirige al colectivo, es una experiencia compartida. El factor religioso, el ingrediente sagrado, se presenta como punto culminante del arte.<sup>61</sup>

“Sólo los artistas de la diversa abstracción y los niños [...]rehúyen la chatura de la realidad [...] Adulterez e infancia se reúnen en un punto que resulta, a la postre, el inicial de la liberación que el espíritu humano viene anhelando desde su aparición en el orbe. A fin de cuentas, todo tiene sentido por emanar de esa necesidad de eliminar el peso y las ataduras terrestres, de alcanzar el plano absoluto, que aunque no se gana nunca, nunca tampoco dejará de ser la meta definitiva de todo afán superior.”  
(142)

Concibe la realidad como la referencia directa, netamente descriptiva, que es parte de un nivel cotidiano e intrascendente. El arte es necesario porque satisface el afán de liberación de los humanos. La precisión por contener las expectativas, por cumplir con las demandas estéticas y la capacidad de retener las imágenes más elocuentes inspiradas por el arte, se comparten y se dirigen a conseguir la expresión más adecuada. A pesar de la constante aparición de los lugares comunes y de lo ordinario, y sobre todo por ello, se antepone la necesidad

---

<sup>61</sup> La valoración del arte como trascendente al ámbito religioso, es coincidente con otros autores, como González Prada, a quien Salazar Bondy señala como una de sus fuentes, que define el arte del modo siguiente: “El Arte ocupa la misma jerarquía que Religión i Ciencia. Como posee música o ritmo, escede a la Ciencia en armonía; i como no depende de creencias locales ni se manchó jamás con sangre, escede a la Religión en lo universal i lo inmaculado”. González Prada, Manuel. *Páginas Libres*, (Texto definitivo, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez). Lima: Editorial PTCM, 1946, p 34. Aunque es evidente que para González Prada el término religión era un sinónimo de la fe católica, o de otra fe específica. También hace referencia clara al tema Mariátegui, otro de los autores que influye en el discurso de Salazar Bondy: “El poeta parte en busca de Dios. Tiene urgencia de satisfacer su sed de infinito y de eternidad. Pero la peregrinación es infructuosa. El Peregrino querría contentarse con la ilusión cotidiana.” Mariátegui, J. C. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa editorial Amauta, 1950, p. 26. El poeta, es decir, el artista emprende una labor religiosa porque se dirige en busca del absoluto. Pero el sentido de su empresa no consigue el éxito final, se valora al fin, la búsqueda por sí.

del arte, de una instancia que conjure lo cotidiano y reduzca el adormecimiento común.

Se propone la dimensión escatológica de alcanzar un plano superior, que aunque su calidad real es discutible, funciona como ideal, como meta para alcanzar dentro del imaginario colectivo. No supone, necesariamente, su consecución.

“La pintura, el arte y la literatura en general, se deben a sí mismas, pero también se deben al fundamento humano al cual aspiran a representar y al cual hablan. Sin eclecticismos conformistas, pero también sin sectarismos excluyentes, es necesario valorar en cada obra lo que cada obra aporta a la obtención del símbolo común, ese que en las viejas comunidades nacionales (Francia, Italia, China, India, etc.) significa, en la unidad, afirmaciones y negaciones dialécticas.” (37)

Una de las condiciones primeras del arte, para Sebastián Salazar Bondy, es la de ser la realización de un mito. La diferencia de los estilos radica en los caracteres formales de las obras que se ejecutan pero, en su sentido último, cualquier representación artística va a tener como fin supremo la creación de un mito. Además, es un campo que apela a la humanidad porque a ella se debe el arte. Las posibilidades de esta creación permanecen en la obra, y se origina en el creador. La relación entre el creador y la obra tiene las características de una experiencia religiosa. A partir de su desarrollo, se establece la importancia del campo estético como *locus* y vigencia de la sacralidad.

“En el arte renacentista, en el prolijo clasicismo, en el realismo especular, en el impresionismo, en el cubismo o en las más vocingleras etapas de última hora, pintar es crear un mito. Y crear un mito es desarraigar de la intimidad, del alma misma, todo ese cúmulo de sorpresas y fantasías que permiten al hombre concebir como bella y perdurable su cárcel, ese limitado espacio en el que los días son escalones hacia la perfección.”<sup>62</sup>

El espacio mítico se concibe como el camino hacia la perfección que, dependiendo de la obra artística, aparece de forma ineluctable. La capacidad de producir la expresión artística apropiada, se inicia a partir del artista que ejecuta

---

<sup>62</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Matta y su pintura*. En *La Prensa*, 13 de abril, 1954, p. 8.

una obra adecuada. El interés de “el arte por el arte”<sup>63</sup> se desarrolla dentro de la madurez expresiva. La finalidad del arte siempre lo trasciende; la finalidad del arte es crear un mito:

“Un cuadro siempre es un tenaz hervor de ideas poéticas, de suscitaciones y resonancias. Convertirlo en algo frío e inmóvil es negarlo. Si la pintura, como la poesía y la música, la novela y el teatro, es crisol del mito, su objetivo ha de ser necesariamente vital.” (51)

La pintura es entendida como la transfiguración de espacios mágicos, que crea mundos alternos, que se extiende y convierte su movimiento oscilante entre la poesía y la realidad. Todo el arte es crisol del mito, todo el arte se deriva de él, y hacia él se dirige, necesariamente:

“No hay arte por el arte, porque tal concepción de la obra humana prescinde del secular sedimento de sucesos y creencias que alguien, en un momento determinado y por suerte de una iluminación extraordinaria, convierte en objeto bello y perdurable.”<sup>64</sup>

Materializar el mito y la posibilidad expresiva, depende de un instante inefable, de su realización, en la medida de los efectos materiales, “El arte ha sido, y es, una operación mágica, un intento de fracturar lo desconocido y robarle sus secretos”<sup>65</sup>. La experiencia artística fractura lo desconocido en tanto penetra en su instancia, lo quiebra, haciéndolo recinto del arte. Pero, así mismo, el arte fractura la realidad, no la preserva, quiebra aquello que emite o imita la realidad para establecer en ella algo diferente y propiciar la creación de nuevos espacios. La percepción del arte como alternativa de la realidad, en tanto la recrea y la traduce, sin repetirla, transmite la incógnita del individuo con el entorno. Incluso autores representantes de la estética marxista, como Fischer, revelan la importancia

---

<sup>63</sup> Para describir la teoría del arte por el arte como parte de una estética marxista, y de acuerdo con la interpretación que de ella efectúa Richard, se define así: “... aparece a consecuencias del romanticismo con Théophile Gautier (1832) y los Parnasianos, muy pronto en oposición con un naturalismo que pretendía utilizar el arte para señalar las lacras de la sociedad [...] Estos (los artistas) se creen con el derecho de suponer que el arte halla finalidad en sí mismo, que la forma y no el contenido es lo esencial...” Richard, A. *La Crítica de Arte*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962. pp. 40 – 41.

<sup>64</sup> Salazar Bondy, Sebastián: En Torno al Desarraigo. En *La Prensa*, 13 de julio, 1954, p. 8.

<sup>65</sup> Salazar Bondy, Sebastián (Diego Mexía, Seud): Un Retrato. En *La Prensa*, 14 de julio, 1954, p. 8.

esencial del componente mágico del arte, que termina siendo estructural y necesario:

“Es indudable que la función esencial del arte para una clase destinada a cambiar el mundo no consiste en hacer magia, sino en ilustrar y estimular a la acción; pero también lo es que nunca podrá eliminarse del todo un cierto residuo mágico en el arte pues sin ese mínimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte.”<sup>66</sup>

Según Salazar Bondy, Pablo Picasso es un artista verdadero por su búsqueda incesante de la expresión más correcta y apropiada, que realiza siempre lo primordial en el universo plástico, y a propósito de su trabajo afirma que: “[Picasso] trata de realizar el ideal de la pintura, es decir, la creación de una realidad poética, mágica, religiosa siempre” (23). La posibilidad de crear y proponer de mundos alternos es propia del arte; la instancia del mito que subyace y está siempre presente en el quehacer artístico.

La sugestión y la capacidad creativa se oponen, por definición primaria, al ambiente cotidiano, al múltiple desgano de la existencia. La plenitud de la experiencia creativa se debate entre la capacidad para reconocer el patrón de referencia y la copia sin capacidad creativa, el arte queda como una manifestación consciente de la sacralidad, sin desmembrarse del mundo tangible: “El arte no es una mecedora para la siesta cuando todo tiembla desde sus bases, cuando todo está a punto de desplomarse dentro y fuera del alma humana.” (196)

A propósito de la conciencia de su compromiso y de su función ante la sociedad y el individuo, el arte no ocupa un lugar desasido de la realidad y de la vigencia humana. El sentido del arte ante la revelación del misterio, ante la comunidad y la posibilidad de abrir espacios con carga religiosa, establece la primordial solución de la contingencia y el significado de la expresión, las formas y el contenido de sus representaciones.

“Pintura es, en un sentido general, esa actividad artística que consiste en expresar por medio de las formas y de los colores del mundo visible y una superficie plana, la

---

<sup>66</sup> Fischer, Ernst. La Necesidad del Arte. Barcelona: Ediciones 62 S. A., 1967, p. 14.

espiritualidad humana. [...] Bajo la palabra espiritualidad sintetizo la tenaz vocación del hombre a sobrevivir, a ser dueño de la infinitud no obstante su condición de mortal.” (256)

La vocación artística es el resultado de la necesidad expresiva, interpretada como la facultad humana de transfigurar en formas y colores su definición del mundo, combinada con las expectativas de conjurar el sentido efímero del tiempo y de su contingencia. El arte es un modo de ordenar el mundo. La intención de reformular el arte y sus símbolos a partir de las condiciones que por sus características subyacen en él, se confrontan con la realidad y la fracturan: “...arte, ayer y hoy, es interrogación y trascendencia, diálogo del hombre consigo mismo sobre su ser y la esencia de su ser. Lo demás es culto de iniciados o, en el mejor de los casos, diversión”<sup>67</sup>. La validez del arte se fundamenta en la búsqueda que emprende, en los requerimientos que plantea. Estos requerimientos y aspiraciones son planteados por el colectivo, por la sociedad; su búsqueda es la empresa del individuo, del artista, pero se convierte en logro de todos. El fenómeno del arte consiste en que su derrotero involucra de forma progresiva al conjunto comunitario.

Por tradición y a la vez por modernidad, el arte ha propuesto y determinado un espacio para revisar las creencias, los recuerdos, las expectativas, y en general para el devenir de la cultura que él mismo ha creado. La expresión artística sirve al hombre para generar una discusión consigo mismo, un autoexamen orientado a conocer logros y reveses.

### **2.1.2 EL REALISMO Y LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD**

Salazar Bondy aborda el problema del arte como representación de la realidad, no como reflejo del mundo circundante, sino como la revelación del creador – del artista– y de su entorno<sup>68</sup>. Sostiene que el arte busca un realismo en un sentido

---

<sup>67</sup> Salazar Bondy, Sebastián ( Juan Eye seud): Sobre Arte Abstracto. En *La Prensa*, 26 de mayo, 1954, p. 8

<sup>68</sup> Ver Brecht, Bertolt. Sobre el modo realista de escribir”. En Sánchez Vásquez, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México DF: Ediciones Era, 1978, pp. 59 73.

representativo y connotativo. Realismo no significa representación exacta de la realidad.

Reconoce la capacidad de la creación artística que, en forma eventual, se sitúa fuera de los límites de la realidad pero, a la vez, los conserva: “La realidad, pues, la más sólida y raigal es la del arte”, esto quiere decir la concepción más apropiada de la realidad es la que parte de la expresión artística, como origen y evolución. Se presenta la posibilidad de reconocer una realidad menos patente pero, por ello, más sólida y omnipresente: una realidad germinal dentro del imaginario colectivo.

“Querer distinguir en la obra de arte, considerada así como un certificado de la realidad, todo lo que se cree verosímil, no es gustarla y aprehenderla, sino simplemente requerirla como testimonio justificatorio de la propia vaciedad.”<sup>69</sup>

La búsqueda de las formas contingentes de la realidad, es decir cambiantes y no necesarias, no tiene asidero en la obra de arte. La renuencia de la práctica artística a la delimitación de funciones y a la división en compartimentos estancos de sus capacidades, se produce en la formulación de las reglas estéticas y creativas.

A pesar de no ser una mención específica de la realidad, el arte siempre la toma de referente, porque resulta el argumento inagotable y contundente: “... la pintura es una teoría de la realidad, una opinión”; (4) no obstante alejarse y tomar distancia de ella, la realidad es siempre el referente primario y oportuno del arte y de sus circunstancias primarias, la intención está presente y dirigida hacia el cumplimiento del ideal<sup>70</sup>. Para Salazar Bondy el arte tiene la capacidad de asumir diferentes espacios para reivindicar su mensaje y sostener una postura coherente, es decir, para elaborar un discurso a partir del cual se define la capacidad del creador y se reconoce su lenguaje, se perciben sus requerimientos. Aquel mensaje, tendrá como referente obligado la realidad.

---

<sup>69</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Matta y su pintura*. En *La Prensa*, 13 de abril, 1954, p. 8.

<sup>70</sup> La estética marxista sostiene como uno de sus pilares referenciales al realismo, al respecto ver Lukács, Georg. “Arte auténtico y realismo”. En Sánchez Vásquez, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México DF: Ediciones Era, 1978, pp. 4858.

Pero, en la expresión plástica, aquella realidad se vuelve otra, se compone de diversos fragmentos. La alternativa que presenta el arte es la capacidad de crear espacios nuevos, otras instancias y otras imágenes que constituyen un desafío al orden establecido; resulta una oposición.

“El arte realista de nuestro tiempo está muy lejos de responder al inocente principio de la imitación. Y ello porque la realidad difiere de la realidad. Entiéndase la paradoja: la realidad tiene sucesivas capas, de su superficie a su profundidad, y es posible ir de fuera hacia adentro revelando a lo lejos del contemplador de horrores o prodigios que se escapan a una visión particular.”<sup>71</sup>

El arte registra la realidad, no la copia ni la imita. Sebastián Salazar Bondy sugiere que existen múltiples realidades, adelantándose a su época, porque la propuesta de una realidad múltiple y diversa, pertenece al pensamiento postmoderno, que requiere del observador la capacidad para descubrirla. Su descubrimiento resulta de la revelación de realidades superpuestas, que permanecen como sucesivas y concatenadas. Por lo tanto, un fragmento de la realidad difiere de otro, pero no se desconoce el valor de cada una. El creador talentoso y comprometido utiliza su capacidad para revelar la realidad, descomponerla y exponer su multiplicidad de modo auténtico y veraz.

Las reflexiones que aparecen en un importante texto argentino, propio de la época, equivalen a las fuentes de Salazar en el tema, por sus definiciones y argumentos:

“El arte constituye el medio más directo y profundo de comunicación entre los hombres. En tanto recreación de la realidad, es al mismo tiempo una forma irremplazable de conocimiento de la misma en su totalidad, ya que permite hacer carne en el espectador, de un modo inmediato, aspectos de esa realidad sumamente huidizos y difíciles de racionalizar.

Es que el arte no constituye un reflejo pasivo de la realidad total, sino una síntesis superior de ésta. Es decir, no se limita a brindarnos una imagen de la realidad tal como se presenta a nuestros sentidos, dispersa, caótica, sino que la

---

<sup>71</sup> Salazar Bondy, Sebastián: “Pather Panchali” y la Realidad. En *El Comercio*, 9 de enero, 1962., p. 2.

manifiesta condensada, en sus esencialidades últimas, en sus contradicciones fundamentales.”<sup>72</sup>

Los paralelos entre el texto citado y los argumentos de Salazar Bondy resultan obvios, porque se manifiesta la idea y el requerimiento del arte de una realidad disímil y compleja, no un arte que imite a la realidad y la describa, más bien que la descubra. Porque es el mecanismo privilegiado para encontrar elementos que no son obvios a los sentidos, que son esenciales.

Una de las relaciones más interesantes del arte con la realidad que establece Salazar Bondy, se deriva de las contingencias de la experiencia pictórica. Entre las experiencias primordiales en el campo de la pintura, a nivel universal, siguiendo siempre al autor, está la experiencia americana, que con sus peculiaridades y logros, defectos y virtudes, debe estar dirigida a encontrar un modo de realismo que la interprete y que la identifique:

“...el arte y las letras en América tienen que ser, antes que nada, una revelación poética de la realidad, del mundo de en torno, tal cual él se ofrece a los ojos de los creadores, dichoso o desgraciado, bello u horrible, opulento o pobre. En una palabra, necesitamos del realismo [...] en principio, no se trata del naturalismo o verismo.

Tampoco el realismo que necesitamos es el llamado ‘socialista’, pues más allá del término y su significación estricta se encuentra el propósito de servir políticamente a determinada causa, cuyos planteamientos doctrinarios, acertados o no, constituyen los límites demasiado rigurosos, en permanente conflicto con la libertad creadora.

Un tercer realismo falaz es el que, en este siglo se denominó ‘mágico’. Su esencia es, no obstante situarse en un terreno inicial de carácter verosímil, simbólica o alegórica. Hubo, y hay en él, mucho de onirista, de sómnico, de surrealista en una palabra...

...hay un cuarto realismo [...] la pintura de Orozco, la novela de Gallegos, la poesía de Vallejo, el teatro de Usigli. la música de Villalobos, el cuento de Quiroga [...] lo que se procura es revelar con el arte y las letras dónde y cómo vivimos, pues a pesar de que nadie aquí se libra de ser y existir dentro de formas muy singulares, dichas

---

<sup>72</sup> Carpani, Ricardo: *La Política en el Arte*. Buenos Aires: Ediciones Coyoacán, 1962, p. 30



formas nos son a todos, poco menos que desconocidas. Describimos será, en efecto, descubrimos.”<sup>73</sup>

Señala así Salazar Bondy la contraposición de realidades antagónicas que subrayan la vivencia americana y se afirman por oposición; el contraste entre ambos extremos viene a ser parte de una misma realidad: la extensión de la experiencia americana, asumida desde diferentes perspectivas.

La primera forma de realismo está vinculada a la alusión directa de la realidad: o sea, al elemento tomado de la naturaleza y expresado mediante la intención descrita literalmente; la segunda forma es el denominado real socialismo, aquel en el que prima una temática de carácter ideológico y la denuncia más literal: es, finalmente, la expresión del pensamiento socialista en imágenes, así, el arte queda determinado como un vehículo de contenidos ideológicos y políticos directos. Su ataque frontal al orden social vigente y a las injusticias tuvo un carácter dogmático y su fuerza, fue proporcional al ánimo contestatario de la época.

El realismo socialista<sup>74</sup> queda de lado por su radical esfuerzo por hacerse vocero de una ideología política, sin mayor preocupación por el contenido y la forma estética.

---

<sup>73</sup> Salazar Bondy, Sebastián: En Busca de un Realismo. *La Prensa*, 14 de noviembre, 1956, p. 8.

<sup>74</sup> Para entender el significado del realismo como categoría artística ver el texto de Morawski, donde se diferencia el Realismo como estilo del siglo XIX, y el realismo como categoría artística, además se hace la salvedad en el malentendido entre la misma categoría y el realismo socialista: “Los unos incurren en el error de apearse obstinadamente a la teoría que pretende que el realismo socialista es el único realismo auténtico de nuestra época; los otros que admiten el realismo como categoría artística, pero a su vez comenten el error de dejar a un lado el realismo socialista por considerar que se trata de un fenómeno ligado a un régimen”. Las razones de esta controversia sólo son de orden político.” Morawski, Stefan. *El realismo como categoría artística*. En Sánchez Vásquez, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México DF: Ediciones Era, 1978, p. 45. El sentido social del arte es, en la estética marxista, el arte que cumple una función dirigida a la sociedad: “El artista contemporáneo, que tanta injerencia concede a su libertad, comete el error de olvidar que esa libertad, por otra parte precaria y consentida dentro de los límites del encargo, representa una conquista reciente del empuje democrático y que le impone deberes respecto de la clase que la ganó”. Richard, A. *La Crítica de Arte*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962, p. 41. Por último, es importante ver las condiciones de una obra perteneciente al realismo socialista, en Brecht, Bertolt. “Del realismo burgués al realismo socialista”. En Sánchez Vásquez, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México DF: Ediciones Era, 1978, pp. 252-253.

El realismo mágico, aquel que fue el llamado a superar la realidad, a pesar de partir de ella, se sitúa en un contexto alterno, con formas que devienen en un mundo mágico y creado propiamente en la expresión plástica. El ejemplo de la corriente sobrerrealista, o surrealista – recordemos que, como ya apuntamos, Sebastián Salazar Bondy usa ambos términos para designar la misma tendencia– que crea instancias y escenas vinculadas a la experiencia onírica, la evalúa desde la contemplación de un “realismo” que no es válido para el arte, por tener un origen falaz y absolutamente subjetivo, es decir, no es realismo.

Propone una última versión de realismo, definido como la expresión genuina creada por los propios artistas del continente. A pesar de los tanteos y de las experiencias recientes, se instalan en el imaginario colectivo una serie de presupuestos y leyendas que luego se incorporan a la capacidad colectiva de la expresión plástica. Se trata de un realismo representativo y connotativo, que deja de lado todo simbolismo, pero también toda alusión directa a lo natural.

La acción descriptiva que lleva al autoconocimiento está dentro de la capacidad develadora del arte, la revelación del contenido intrínseco del objeto representado, o el lenguaje artístico que se encuentra más allá de los objetos, forman parte de las posibilidades del Realismo que, según Sebastián Salazar Bondy, sería, necesariamente, el más apropiado para nuestro continente.

### **2.1.3 EL SENTIDO MEDIÁTICO DEL ARTE. LA FINALIDAD DEL ARTE**

En el discurso de Sebastián Salazar Bondy, la concepción del arte como un mundo privado de toda vivencia y rasgo vital, es ajena a la verdadera expresión artística. A pesar de la demanda de extensiones particulares e insulares, desprendidas de la realidad circundante, el territorio más favorable para la creación es el que se contacta con la vida. El alejamiento total se torna vacío y estéril, producto de una desnaturalización y enajenación.

“Priva en nuestro continente el ingenuo concepto de que la obra de arte [...] es un producto ajeno a la vida, intemporal e inmaculado, cuyo contacto con la experiencia diaria equivale a su corrupción. Principios, como es fácil

de ver, que provienen de una intoxicación de purismo...”.<sup>75</sup>

El arte es entendido como un instrumento para lograr algo, para alcanzar algo, se reafirma en su carácter de medio; la capacidad de conocer los límites de la expresión artística, de sus fronteras y de estructurar sus bases, se reconoce a partir de la experiencia directa; el arte no es un fin en sí mismo, pero sí persigue una finalidad: La participación y el acercamiento al contenido de la obra, que aporta un mensaje definitivo para el espectador, concibe sus resultados en un sentido teleológico.

“Un cuadro que trata de la guerra, de Dios, de una gran invención, del trabajo, etc., tendrá siempre un tema trascendental. Su objeto será persuadir, a través del arte, sobre algo que puede producir un cambio en la concepción del mundo y de la vida que posee la sociedad.” (98)

Además de la temática específica de cada obra, se reafirma su capacidad representativa. El tema central de una obra de arte tiene sus formas precisas y rigurosas que, sumadas a la posibilidad persuasiva y sugerente del arte, logran estructurar un mensaje. El arte otorga trascendencia, porque descifra otros planos o realidades alternas. La capacidad por reconocer cada tema, por clasificar cada estilo no depende exclusivamente de las formas, sino desarrolla la expresividad múltiple del arte, su potencial y su coherencia.

El sentido del arte, entendido como necesario y funcional al medio, que compite con la capacidad referencial de la realidad y que se contrapone a la vida misma, se opone a lo anquilosado y a lo establecido: depurado ante sus propias instancias, se reproduce como la expresión de un compromiso, una función dirigida al colectivo, a la sociedad en su conjunto.

Se propone un arte que es el medio para alcanzar algo, un medio privilegiado, no se trata de una simple instrumentalización; sólo mediante el arte se puede lograr descifrar los misterios: Un arte que exprese la intimidad del creador, pero también su sacrificio, su condena. Que no se desentienda de los problemas de su época, que a la vez se haga eco de la sociedad. Un arte que

---

<sup>75</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Escribir para alguien. En *La Prensa*, 27 de mayo, 1953, p. 8.

asimile la realidad, pero que no la repita, que cree una nueva instancia de la realidad, y que proponga una conciencia mítica, una sintonía con el misterio. Un arte que se revele por su oposición, que se destaque por estar en contra. La expresión plástica será más elocuente en la medida que obtenga la capacidad de conocer sus funciones y opte por desempeñar sus tareas y convertirlas en logros.

#### **2.1.4 EL VALOR ÉTICO DEL ARTE: EL DEBER SER**

Considerando el campo ético, para Salazar Bondy el arte debe delimitar claramente sus connotaciones y sus alcances. Los límites de la expresión artística, o mejor aún, la sola noción de límites, permite la percepción de un lenguaje artístico que se neutraliza a sí mismo; la subordinación del campo estético al ético es una de las constantes que prevalece, no sólo en la percepción de la crítica, sino también desde el propio creador, del público y en general, de todos los involucrados con el lenguaje artístico: “...es cada vez más indispensable que el arte se haga, al igual que el pensamiento, carne de la existencia”<sup>76</sup>. Queda así superada la reiterada afirmación de la función primaria del arte, que consiste en tomar lo mítico y lo misterioso, rescatarlo y formarlo, traducirlo para facilitar su aprehensión.

Es la diferencia entre la costumbre y la deformación. Según Salazar Bondy, la expresión más depurada del arte se basa en un lenguaje que se defina y enmarque en reglas conocidas y bien delimitadas. No es posible un arte que se desentienda del uso racional y de la sensatez.<sup>77</sup> La irracionalidad en las obras de arte no es posible, porque sería un lujo inconsciente, una pérdida lamentable.

El carácter social de la función ética queda definido como un principio básico del arte, aproximarse hacia la sociedad y su tiempo es un deber, porque se entiende que de aquello depende el grado de pertinencia de su contenido: “[los grandes escritores de la época se sienten] comprometidos con su mundo y su

---

<sup>76</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Carta a la Agrupación Espacio. En *Socialismo y participación*, Nº 16, p. 107.

<sup>77</sup> Sobre el tema del arte y la racionalidad, ver Salazar Bondy, Sebastián (Diego Mexía seud): Arte, Razón y Sinrazón. En *La Prensa*, 22 de septiembre, 1955, p. 8

tiempo, con su pueblo y su destino. Son, en mayor o menor grado, artistas sociales. Y son por eso, moralistas”.<sup>78</sup>

El sentido ético que compromete la función colectiva es el resultado de una inferencia. En defensa del sentido moralista del arte, se propone un arte que esté dirigido indubitablemente a la búsqueda del bien. El artista reafirma su condición como tal si busca el bien para sí y para su sociedad.

A manera de deslinde y a la vez de conclusión, se anota la idea de la importancia de la intencionalidad y la dirección del artista. La importancia de los fines sobre los medios:

“En el fondo, el problema está ligado al de las intenciones del artista. El que busca el bien, puede usar el mal como medio sin que el mal corrompa. Por el contrario, el que busca el mal hace daño aunque lo disfrace de bien. Para discriminar sobre la moralidad o inmoralidad de una obra de arte [...] hay que atender ante todo a la doctrina que ella expresa y a los objetivos hacia los cuales apunta.”<sup>79</sup>

Los objetivos o los fines que busca el artista mediante su obra, justifican los medios que utilice para lograrlos. El objetivo inadecuado, aunque pretenda no serlo y adopte otra forma, no logra el bien. Esta división maniquea de los fines estéticos es el resultado del sentido comunicador del arte. El arte debe cumplir con la función de ser medio comunicante de mensajes, comprometido con su sociedad y reflejo de su creador.

“No hay arte sin función ética, entendida ésta como compromiso para una sociedad y un tiempo, y de que, asimismo, es fundamental en el artista completo un anhelo vital de comunicarse con los demás por medio de sus creaciones.” (255)

El compromiso del arte es asumido en sentido ético, que se define como condicionante de la producción artística. A partir de su cumplimiento se estructuran los lenguajes artísticos. La razón del compromiso del arte es social antes que individual, el colectivo que prima por sobre el sujeto como individuo. El arte, además, persiste en su opción de quebrar el régimen establecido, en su

---

<sup>78</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Arte, Moralidad e Inmoralidad. En *La Prensa* 11 de septiembre, 1958, p. 12.

<sup>79</sup> *Loc. Cit.*

búsqueda y condición iconoclasta: la capacidad creativa del arte y de las expresiones, se verá demandada por las instancias urgentes de la sociedad, y por la necesidad precisa del creador.

“El arte es antiinstitucional por excelencia, y la historia está colmada de ejemplos sobre el conflicto entre las formas rígidas y estáticas de las instituciones y la flexibilidad y dinamismo de las obras de arte geniales [...] el movimiento renovador que hace que el arte cambie, se afirme y se niegue en una permanente contradicción, responde más a la realidad que los organismos político-sociales que los hombres en el poder intentan eternizar. De ahí que el arte y la cultura en general sean, más que el Estado, imagen de la vida.”<sup>80</sup>

Una forma en la que el hombre se compromete con la época, con su tiempo, es la de reaccionar contra lo institucional, la negación de lo permanente, y la conquista del derecho a la movilidad y a la inquietud que se define como el ejercicio de un deber. La categoría del arte se caracteriza como una capacidad para cumplir con las metas propuestas, de hacer explícitos, bajo el lenguaje plástico, los requerimientos de una época. La contradicción del arte referida como una característica positiva, permite una búsqueda constante de un lenguaje adecuado.

Lo eventual, destinado a permanecer en su lógica efímera, y la condición de constante búsqueda –que no equivale necesariamente a encuentro– con la continuidad de lo que no permanece, es uno de los deberes del arte para consigo mismo.

Como es búsqueda, el arte no es permanente, pero en tanto es definición admite la noción de eternidad. Las obras de arte verdadero y auténtico, son aquellas que burlan al tiempo y se revelan contra él. Contradicción sólo aparente, porque la referencia se hace al aspecto formal y al contenido.

La función pedagógica del arte, en forma general y reiterada, está afirmada dentro de su definición de carácter social. La ambivalencia de la temporalidad del

---

<sup>80</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Política, Arte y Vida. En *Oiga*, N° 35, 8 de agosto, 1963, p. 10.

arte: su constante cambio, y a la vez, su afán de eternidad, se deduce de la conciencia de su dimensión ética.

El arte tiene una dimensión ética, porque es vehículo para la educación; la función pedagógica del arte, es decir, la facultad educativa del lenguaje artístico, que se ejerce en favor de cada individuo y de la sociedad tiene, además, una ganancia adicional: la noción de la verdadera conmoción de las bases del establecimiento social, en favor de la expresión depurada.

“El carácter social del museo se alía al carácter metafísico de las obras que guarda. Así, un elemento con el otro, ejercen una docencia cuyos efectos son siempre los de la verdad: ponen en el corazón popular ciertos gérmenes que, en las sociedades mal organizadas, injustas en su fundamento y sus formas, dispuestas para el goce desbordado de unos pocos y la miseria de los más resultan explosivos. La rebeldía nace en el hondón de quienes, en contacto con la cegadora luz del arte, descubren que las tinieblas en que subsisten son artificiales, creadas por los explotadores y los usurpadores, y que pueden ser desgarradas y liberarlo.” (135)

El deber pedagógico del arte, de las piezas artísticas, de las colecciones, se presenta como un conjunto dirigido a una sola idea: la formación cultural del colectivo, de la sociedad y permanece vigente a pesar de las dificultades del medio. Ante la deserción y la desmotivación que se funden a partir de una sociedad de organización deficiente, se presenta la idea de la cultura, o lo que con mayor propiedad hoy llamaríamos la contracultura, entendida como la fractura del régimen establecido y contra la falencia de lo cotidiano. La actitud rebelde del arte, y por extensión, del creador, se establece desde la posibilidad nacida de la misma coyuntura que favorece la creación.

La formación cultural y la educativa, convierte al individuo inmune a la mediocridad del medio, su defensa consiste en la deserción del sistema establecido. La actitud escéptica para con el orden y el régimen vigente, se afirma claramente desde una postura iconoclasta.

“Un individuo así formado tiene las mejores defensas contra la vulgaridad del ambiente contemporáneo, contra la producción en serie de tonterías impresas, filmadas o radiadas, contra las mentiras que políticos, traficantes y

embusteros lanzan a la circulación para servir sus intereses.” (134)

Preparado para actuar en defensa propia, el espectador busca en el arte el escape de lo cotidiano, de lo mediocre, y se incorpora a un lenguaje nuevo y desconocido. Para intentar descifrarlo, se le impone la necesidad de su conocimiento; a modo de conjura, la capacidad de entender el arte aparecerá como un estímulo para enfrentarse a su medio. Exorcizar los demonios que privan al individuo común del goce estético, de la iluminación.

“Lo ideal sería que desde pequeños, cuando la sensibilidad comienza a florecer, se nos enseñara cosas útiles como ver. Juntamente, es lógico, a leer bien, a pensar bien e, incluso aunque parezca absurdo, a soñar bien. Porque educar no es simplemente acumular conocimientos [...]sino en primer término, preparar al hombre para la vida.”<sup>81</sup>

El arte interviene y promueve la formación del espectador pero, así mismo, precisa de educación para su completo y adecuado entendimiento. La posibilidad de educar al público para lograr una mejor asimilación del arte y de sus lenguajes, se plantea como una forma primera y privilegiada de emprender un conocimiento del mundo. La educación equivale a una preparación, a la asimilación de las formas apropiadas para obtener resultados óptimos. Sólo la formación del individuo hace posible el entendimiento y la asimilación de la creación artística.

El arte, y especialmente el arte moderno, requiere del receptor una capacidad que sólo la sensibilidad, dirigida y formada por una educación constante, puede brindar. Los mecanismos propios de la expresión artística demandan una información previa para su lectura. La historia del arte aporta los razonamientos adecuados a cada estilo y a cada forma, pero precisa ser conocida y revisada puntualmente.

“Son muchos los supuestos que el espectador debe tener consigo para determinar la calidad de una obra de arte de esta clase. Primero, sensibilidad, quién lo duda, pero sensibilidad al nivel de la época. Y como tal condición no es producto del azar sino de la historia del arte, del proceso que a través de los tiempos ha seguido la pintura,

---

<sup>81</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Aprender a Ver. En *La Prensa*, 19 de septiembre, 1953, p. 6.



es indispensable que se posea un concepto claro de tal desarrollo.”<sup>82</sup>

La lectura y la asimilación apropiadas de una obra de arte, son resultado de una educación decidida y oportuna, y un derrotero que cumpla con alcanzar una meta preferencial: la formación adecuada para descifrar y comprender las obras de arte. El proceso del arte a través de la historia tiene sus propios mecanismos y tendencias, entendidos como parte de una lógica científica, es decir, no son producto de la casualidad.

### 2.1.5 EL ARTE ABSTRACTO

La admisión del arte abstracto <sup>83</sup> como propuesta plástica está entre las ideas más discutidas y comentadas del autor. Es, entre sus opiniones acerca del arte, de las más ricas, por su contenido polémico y las continuas controversias que suscitó con otros intelectuales, además de sus matices fluctuantes, que no permiten el examen panorámico y completo del discurso. Estas características se deben a la época y a su contexto artístico. En la primera mitad del siglo XX, la abstracción fue una de las tendencias más polémicas del arte contemporáneo.

“Color, plano, ritmo, línea: inquirir en ellos sus capacidades de expresión autónoma; recibir sólo de ellos la ley y el sentido de creación formal y de la expresión artística: he aquí la necesidad más íntima de un arte desgenerado. Llevado a sus consecuencias últimas, conviértese así en un arte formal, puramente abstracto y absoluto. Renunciando a toda objetividad, sólo permite en ese caso la expresión cifrada de un puro simbolismo formal.[...]

Cuanto más alto, empero, eleve el espíritu de su lenguaje, tanto mayor será la tentación inconsciente de aplicarlo, en ciertas circunstancias, sólo en sentido pretencioso. En efecto, con el obviamiento de los medios expresivos, el lenguaje adquiere un carácter suprapersonal que ofrece fácil refugio a quienes nada propio ni sustancial tienen que decir.”<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Aprender a Ver. En *La Prensa*, 19 de septiembre, 1953, p. 6.

<sup>83</sup> Ver Michelli, Mario de. *Las vanguardias del siglo XX*. La Habana: Instituto cubano del libro, segunda edición, 1972, 324356, también Seuphor, Michell. *Pintura abstracta*. Buenos Aires: Editorial Kapelusc, 1964.

<sup>84</sup> Worringer, Wilhelm. *Problemática del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958. p 13

La polémica por la aprobación o desaprobación definitiva del arte abstracto<sup>85</sup>, fue una incidencia coyuntural no sólo local y americana. Como muestra, el texto incluido de Worringer, con quien Salazar coincide y comparte opiniones. El problema de la dificultad de la expresión pública y masiva de la tendencia, de sus contenidos y formas abstrusas y de sus propuestas escuetamente plásticas, alejadas de la realidad circundante, son algunos de los fundamentos críticos que se sostuvieron en su contra.

Como parte del discurso de Salazar Bondy, una de las premisas revisables desautoriza esta tendencia de un modo, aparentemente tajante, porque posteriormente el autor deslindó su rechazo sólo a los creadores de esta tendencia artística que fueron repetitivos y faltos de originalidad, pues reclamó para el arte un lenguaje claro y vital:

“No interesa, por supuesto, el hecho de que el grueso del publico esté lejos de la lucubración especulativa [...] sino de la renunciación que en esta tendencia se hace del hombre integral, el cual espera del arte la clave vital que sólo incorporada al mito puede revelársele.” (56)

Es poco común en el discurso de Sebastián Salazar una afirmación como la anterior, es decir, contraria a la comunidad del arte con el público y el artista; la desautorización de los receptores del arte no suele ser una constante en su discurso, pues no responde a sus intereses básicos, que están permanentemente ligados a la sociedad en su conjunto, y a las iniciativas del grupo. En el presente texto lo hace para subrayar la importancia de la esencia vital y mítica del arte.

La clave de sus afirmaciones está en la proposición de los fines últimos del arte, no hace referencia única a un determinado lenguaje formal, pero es mayor la posibilidad que tienen algunos lenguajes para cumplir con los objetivos primarios del arte, que la de otros. La condena a la abstracción dista mucho de ser absoluta,

---

<sup>85</sup> La polémica del arte abstracto se inició entre Sebastián Salazar Bondy y Luis Miró Quesada, luego involucró a más de una decena de polemistas en el año 1953, con defensas cerradas o críticas lapidarias, protagonizaron una de las facetas de la historia del arte peruano del siglo XX. En contra de la abstracción, polemizaron, además de Salazar Bondy, intelectuales de distintas disciplinas, como Alejandro Romualdo, Francisco Miró Quesada, Emilio Mendizábal Losack, Juan Ríos, entre otros. En defensa, además del arquitecto Miró Quesada, polemizó Fernando de Szyszlo. Una perspectiva general de la polémica, aunque en cierto modo sesgada, aporta el texto Miró Quesada, Luis. *Arte en Debate*. Lima: Facultad de Arquitectura de la UNI, 1966.

porque se ponderan las dificultades obvias: su fallida comprensión, la fatiga de su opción, etc., lo que no desautoriza *a priori* a todos los seguidores de la tendencia: “...pocos osarán negar que la prescindencia del asunto o la figuración coloca al creador en un terreno árido pero firme, difícil pero promisor.”(55) La consideración principal ante el análisis de los textos de Sebastián Salazar Bondy es el carácter especulativo del discurso, las interrogantes del autor, sus expectativas respecto al arte y a la vida. Además de saber que sus palabras son la permanente búsqueda de un camino y el cuestionamiento a las normas rígidas.

Esa falta de conformismo, la búsqueda de lo nuevo y más pertinente para la época, involucra al crítico del arte con las nuevas formas:

“La pintura genéricamente llamada abstracta [...] es una brecha contra el conformismo del hombre quieto y sin audacias. Por ahí ha pasado todo: desde el dadaísmo [...] hasta el informalismo que ahora sobrecoge, como a su turno el cubismo, el fauvismo, el surrealismo, etc., el acostumbrado sosiego de quien no quiere que nada se mueva, ni muestre su drama interior, ni se interrogue hasta las últimas fibras, ni se proyecte más allá de la época que pasa.” (166)

El carácter renovador de la abstracción en su momento, fue su principal aporte y mayor logro, la interrogante planteada a la representación de la realidad en forma figurativa, el agotamiento de los lenguajes naturalistas del arte, son puntos que aseguran la validez de la abstracción como consideración nueva y oxigenante de las artes plásticas. No era una tendencia desestimable *per se*.

Pero tras de toda innovación está el riesgo; después de una propuesta alternativa, siempre surgen los opositores a lo nuevo. El texto demuestra que Salazar Bondy no descalificaba al arte abstracto desde una postura ideológica cerrada, por el contrario, establece los límites que separan la condición de valor estético y de valor social, las finas demarcaciones del discurso y de su conceptualización básica. El arte que se vuelve eco verdadero de la vitalidad, que se vuelve eco del hombre y de sus interrogantes es un arte que, más allá de sus medios –figurativos o no figurativos–, permanece atento a sus fines.

La experiencia de los artistas abstractos es válida aun desde su opción por la no figuración, en tanto contiene la audacia apropiada para la búsqueda de nuevas experiencias plásticas incógnitas y posiblemente deslumbrantes.

“La abstracción, en consecuencia, proviene de un afán, casi religioso, de crear signos mágicos nuevos perdurables.”(122) La expectativa de los artistas plásticos por encontrar otros lenguajes con interés pasional, con fanatismo por consagrarse al verdadero sentido del arte: rescatar las vivencias humanas y dotarlas de una esencia perdurable, es ante todo, respetable. A pesar de la diferencia de los medios, la argumentación de Sebastián Salazar Bondy sobre el arte se remite primordialmente a los fines, a la búsqueda de un arte nuevo y de un lenguaje que lo haga posible. Pero la aceptación de los fines del arte no implica la aceptación de todas las manifestaciones del arte abstracto, por el contrario, la incapacidad de la tendencia para cumplir con los principales fines del arte, es una de las razones que promueve su crítica.

Las razones esgrimidas para sustentar la crítica del arte abstracto, fueron diversas y recurrentes, entre las cuales destaca la falencia de originalidad, la ausencia de inspiración. Por ello, subrayaba Salazar Bondy su desaprobación hacia los representantes de la tendencia que retoman lenguajes ajenos y gastados. Estos autores se tornan en eco y epígonos de otros autores, principalmente occidentales, a los que repiten sin mayor imaginación:

“Hay un sacrificio de la individualidad y, por ende, de la originalidad, lo que en muchos equivale a una lamentable mutilación. En manos del pintor abstracto sólo hay dos elementos: formas y colores. Con ellos ha de expresar el infinito mundo interno y externo del hombre que el arte, desde su origen ha asumido. Se trata [...] de una prueba de austeridad y síntesis, de concentración absoluta, cuyo logro es algo más difícil que difícil.” (116117)

No se subraya la nulidad de la experiencia de la abstracción, sino la dificultad que ésta implica para la expresión artística. Hay un respeto tácito en su discurso hacia la búsqueda del arte abstracto, porque aun la prescindencia total de la forma, y la aparente frialdad, requieren de una postura y una definición; pero por los escasos medios del artista para expresar su universo plástico, el resultado satisfactorio se dificulta aún más: degenera en un asunto banal y de composición,

en extremos más lúdicos que estéticos, en fórmulas colorísticas más que en un contenido artístico.

“El extremo abstracto es, en resumidas cuentas, una prueba de poder, y tal vez sirva para hacer patente cuándo un pintor pone el color en la tela por un impulso creador y auténtico y no por un prurito exclusivamente lúdico.”  
(117)

La fidelidad al impulso creador, a esa especie de llamado primordial que era el arte para Salazar Bondy, se ha puesto a prueba. Lo que está desaprobando es el resultado de algunas muestras de arte abstracto y no a toda la tendencia en general, porque entendía la imposibilidad de que los medios sustituyan a los fines.

“...es sintomático que, mientras en la lisa de la controversia se habla de la posible destrucción del género humano por la explosión nuclear, se discute sobre el porvenir capitalista o socialista, se disputa en torno al derecho de los pueblos a ser independientes y libres, se plantea el drama de las multitudes hambrientas de pan y saber, se dice si o no a determinado camino hacia determinado orden, haya un hombre que ponga un azul sobre un blanco y diga que ha hallado la verdad.”<sup>86</sup>

Se presenta la concepción del arte dirigido en pos de un fin único, de una verdad que le da, además, la categoría al concepto. La categoría de arte, las ideas más cohesionantes acerca del arte prueban que la médula del discurso se iba orientando, a través del tiempo, hacia el aspecto social y hacia el pensamiento de izquierda.

Aparece la importancia del deber ser, la noción ética de la función que todo sujeto cumple en favor de su sociedad y de un bienestar compartido.

“Todos, además, intelectuales de cualquier rama, si somos conscientes y creemos en el porvenir, sabemos que no trabajamos sólo para hoy. En ese sentido, los que hemos adoptado una posición contraria a la escuela abstracta pensamos que el futuro depende de la manera como estamos comenzando a crear, y consideramos que esa corriente representa la decadencia del arte pictórico. Ninguna decadencia [...] ha engendrado nunca una edad de oro: Sabemos que tenemos que expresar, ahora, nuestra vida y nuestro espíritu, con claridad, sencillez y

---

<sup>86</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Tras un paseo metafísico* En *La Prensa*, 30 de mayo, 1957, p. 8.

profundidad, y que la realidad nos exige decir la verdad aunque la verdad resulte cruel y desgarradora. El abstracto impide esta fecunda elocuencia." (12)

Afirma el hallazgo de la verdad, la noción de futuro posible, los caracteres atávicos de la expresión cultural humana: el discurso de Salazar Bondy depende de la cosmovisión del autor.

Es posible encontrar en un primer momento la rigidez del purismo más radical y de la opción más modernista en el significado estricto de la expresión: "La expresión pura no es explicable donde aún nadie ha dicho lo que se tenía que decir y donde todavía no se ha puesto el cimiento de lo que con el tiempo será una cultura"<sup>87</sup>

"Una juventud sin fe y sin horizontes, en desacuerdo con la realidad pero desprovista de principios que contribuyan a su transformación, da la espalda al hombre y a la naturaleza para ampararse en la línea, en la perspectiva y el color. Así sucedió a raíz de la primera gran guerra, cuando un número considerable de pintores y poetas pretendió eludir la realidad a través de diversos "ismos" artepuristas. De cuya torre de marfil los sacó una guerra aún más monstruosa que la precedente."<sup>88</sup>

El concepto escindido entre la expresión artística purista y la expresión artística comprometida tiene un punto de convergencia: la capacidad del arte para cumplir con una función y a la vez ser auténtico consigo mismo. La elección entre ambas formas de entender el arte fue primordial dentro del discurso de Salazar Bondy y constantes son las referencias a aquellas corrientes: entre una posición en defensa de lo estéticamente puro y lo trasgresor a la norma fría e impersonal de un arte dirigido hacia una función estética única. "Este supuesto arte [...] comienza por negar la nacionalidad de cada uno y concluye por borrar al hombre de carne y hueso del tiempo y la realidad."<sup>(8)</sup> Aparece la duda sobre la pertinencia de proporcionar la categoría de arte a la tendencia abstracta, porque los seguidores de

---

<sup>87</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Carta a la Agrupación Espacio. En *Socialismo y Participación* N°16, p. 108.

<sup>88</sup> Otero Silva, Miguel: Ubicación social del abstraccionismo. En Otero Rodríguez, Alejandro y Otero Silva, Miguel: *Polémica sobre Arte Abstracto*. Caracas: S.E., 1957, p. 43.

esta corriente sacrifican el principal deber del arte a la mera función estética, sacrifican el sentido del misterio, el lenguaje de la veracidad y de la vitalidad.

“Un mural abstracto es una decoración. Un mural figurativo no se resigna a ese papel secundario, pues el pintor, hombre con ideas y emociones vivas, existente en el sentido más hondo de la palabra, quiere proyectarse íntegramente en su creación, hasta llegar al espectador, conmoverlo en todo su ser y elevarlo hasta un punto situado sobre él y su circunstancia.” (99)

La existencia, es decir, la vida, aparece de modo omnipresente en el discurso, está resuelta en forma tácita dentro del sentido del arte, involucrada en su concepto. La vitalidad, y lo que ella involucra, las emociones, las pasiones, los recuerdos aparecen de modo simbólico en la obra, y establecen su propia lógica.

“No podemos hacer arte por el arte, sino arte por la vida y para ella. No se trata de la disyuntiva pintura figurativa o no figurativa, sino de una elección más dramática: o nos revelamos a nosotros mismos con nuestras miserias y nuestras grandezas, o huimos de nosotros mismos para entregarnos a ese lujo que es tratar de pintar la pintura misma. Lujo, heroísmo y suicidio, el arte abstracto pretende aprehender una ciencia que sólo entrevemos, que es escurridiza y que quizá no existe. No estamos, quienes todavía no sabemos lo que somos inmediatamente, para tales juegos y aventuras.” (206)

Salazar Bondy señala la gratuidad del arte por el arte, el sentido estético que pierde sustento frente a otras funciones. La principal de las aversiones frente a la creación abstracta se debe a su actitud evasiva, su desinterés y tendencia hacia la pérdida de valor, de las formas y la figuración, y con ellas, de los lenguajes más claros, las instancias disconformes, las batallas y aun las escaramuzas que se sostienen mediante los contenidos de una obra de arte <sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Es importante la versión sobre el tema perteneciente a Herbert Read, ya que su obra constituye una de las fuentes que Salazar Bondy reconoce en sus textos: “El arte no puede permanecer pasivo; su esencia está formada por su carácter revolucionario, adquirido después de la liberación de las ‘tradiciones degeneradoras del Renacimiento’, según el propio Read. El carácter revolucionario es condición necesaria de la existencia del arte; su negación equivale a la inacción, la desintegración, la muerte.” Kuczynska, A. La salvación a través del arte. (Las concepciones estéticas de Herbert Read). En AAVV. *La lucha de las ideas en la estética*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983, p. 247.

El Perú no fue el único lugar donde el ingreso de la tendencia de la abstracción generó largas polémicas, también en otros países las hubo, en el caso específico de Venezuela, la discusión se registra entre un pintor, Alejandro Otero, y un escritor y crítico, Miguel Otero. Nótese la igualdad de criterios desaprobatorios del arte abstracto:

“El arte abstracto, tanto como actitud estética, es una posición filosófica. Su signo es la evasión. Su procedimiento, el escaparse de la realidad para refugiarse en el mundo subjetivo, esotérico del artista. Es la vieja teoría del arte por el arte, el arte incontaminado, que aparece en la historia de la humanidad con diversos ropajes y que en el siglo veinte, a raíz de ambas guerras mundiales, ha pretendido refugiarse en ‘el arte abstracto’ ”<sup>90</sup>

Encontramos en la cita incluida de Otero Silva, la concordancia con los argumentos expuestos por Salazar Bondy, el arte abstracto como una evasión pusilánime y cómplice. Un refugio que considera mejor la huida que el enfrentamiento abierto<sup>91</sup>. Ante los problemas existenciales de momentos tan difíciles como aquellos pertenecientes a la postguerra, era preciso y hasta explicable el surgimiento de una tendencia artística que escamoteara la realidad. El arte que no se contamina, que se mantiene aséptico y lejano a todo factor humano.

“No otra salida que esta segunda [la abstracción] [...] parece tener el arte europeo, empeñado como está en la disolución de todo lenguaje comunicativo, tenso por el hallazgo de una cima silente y deshumana. Se trata de una vertiente fatal en tanto se ahonde el divorcio entre la creación estética y el mundo del hombre común, ser puesto ante un conflicto social que es, también moral. Mientras se eluda la afirmación, la lucha, la rebeldía no habrá cómo impedir que los artistas se refugien en una especie de regocijo solitario, dentro de sectas esotéricas

---

<sup>90</sup> Otero Silva, Miguel: Sobre unas declaraciones disidentes del pintor Alejandro Otero Rodríguez. En Otero Rodríguez, Alejandro y Otero Silva, Miguel: *Polémica sobre Arte Abstracto*. Caracas: S.E., 1957, p. 14.

<sup>91</sup> A favor de la idea de la abstracción como un refugio para los tiempos modernos se encuentra en el texto de Fernand Léger, el ítem La vida moderna, en Hess, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959, p 156 .



cuyos signos prescinden de los dramáticos problemas espirituales y materiales de la época.” (85)

La permanencia del problema de la imagen, entendida como la verdadera sustancia de una obra, recuerda el debate formalista del siglo XIX y a las propuestas posteriores acerca de la teoría social del arte, el protagonismo de la forma frente a la importancia primordial del contenido.

El paralelo entre lo social y lo moral es el perfecto ejemplo de la importancia tan contundente que tenía la opción social en el lenguaje artístico y el cotidiano. La fuerte tensión entre la pertinencia de los mensajes sociales o la de los géneros puramente estéticos es la que define el meollo de la problemática del discurso de Salazar. Es además una de las principales tensiones de su vida, definitivamente, el autor encontró a través de su propia experiencia el punto medio.

La belleza de las obras abstractas es indudable, pero es, además, una belleza fría y aséptica, distanciada evidentemente de la realidad inmediata y del lenguaje entendible por las mayorías:

“Que mi amigo Luis Miró Quesada se quede con los cuadros hechos de líneas rectas y curvas, triángulos, rectángulos y círculos antisépticos, y las esculturas fabricadas con alambre y láminas exquisitas [...] Yo espero a los artistas que nos habrán de decir, con un lenguaje potente y masculino, con una fuerza viva y eterna, la belleza y el horror de este país, la alegría y la tristeza de este Perú, de esta América, donde vivir es una aventura creadora, heroica y naturalmente sobrenatural.” (87)

En la polémica del arte abstracto, sostenida con el arquitecto Luis Miró Quesada, Salazar Bondy asegura una posición de modo inconfundible y claro: la postura no deja resquicio alguno para las dudas, su condena es absoluta. Las formas geométricas, o la exclusión de las formas figurativas, son descritas como artificiales, calificadas como estructuras inútiles e ineficaces, contrapuestas a lo que debe ser: el lenguaje que traduzca de forma clara e inobjetable la experiencia humana, su derrotero y su meta final. La noción aparece completa en la presente cita, con la idea de la fuerza del mito, la categoría inobjetable de lo sobrenatural,

ligado a lo primitivo y a lo prístino. Similares argumentos se desenvuelven en la polémica que siguió a la incursión del arte abstracto en Venezuela, llevada por Miguel Otero Silva, quien en sus críticas sostiene puntos concordantes con los de Salazar Bondy en el Perú.

“Es una fórmula comprensible apenas por un cenáculo iniciado y minoritario, que niega al hombre y a la tierra, que no quiere saber nada del pueblo y de sus angustias, que pretende sustituir la emoción artística por la apreciación cerebral de la obra. Es explicable que en un país de cultura decadente o *faisandé*, agobiado por el escepticismo y la falta de fe en el hombre, se le otorgue el premio nacional de pintura a un cuadro abstracto. Pero nunca en estas naciones americanas que están levantando su destino con arcilla humana y que reclaman de sus artistas una obra que contribuya al logro cabal de ese destino.”<sup>92</sup>

Se hace clara referencia al carácter elitista de la abstracción y de su dificultad para llegar a las mayorías, se asegura que no traduce la realidad, que es ajena al drama humano. Se entiende su pertinencia en una sociedad como la europea, pero es inapropiada para la realidad americana. Dejar de lado la urgencia de la expresión plástica sería enajenar la cultura americana, quedaría interrumpida la cabalidad de su formación continental.

En el Perú, a propósito de una polémica con el pintor Fernando de Szyszlo<sup>93</sup>, Salazar Bondy denota sus impresiones de modo casi gráfico:

“...te confieso que he visto cuadros abstractos agradables y hasta bellos, pero ninguno me ha golpeado por dentro y me ha infundido un superior aliento. Hay una mutilación en esa pintura, una como frustración lamentable.” (78)

---

<sup>92</sup> Otero Silva, Miguel: Sobre unas declaraciones disidentes del pintor Alejandro Otero Rodríguez. En Otero Rodríguez, Alejandro y Otero Silva, Miguel: *Polémica sobre Arte Abstracto*. Caracas: S.E., 1957, pp. 1415.

<sup>93</sup> A pesar de sostener polémicas, el pintor Fernando de Szyszlo fue uno de los intelectuales más cercanos a Salazar Bondy, quien empezó a publicar crítica de arte comentando una exposición del pintor, en una publicación en Buenos Aires en el año 1949, y sobre el mismo pintor versa su último artículo sobre una exposición artística. Ver Rodríguez Saavedra, Carlos. Sebastián Salazar Bondy y la pintura. En *Expreso*, Lima, 7 de julio, 1965, p. 10.

La belleza de los resultados de la búsqueda de los artistas abstractos es innegable, es parte del sentido estético que no es refutado, pero sí lo es la condición de lenguaje potente y fuerte, de significados que estén ligados al sentido de la vitalidad y del mito: eso engendra la mutilación, la exclusión de la realidad plástica, de la carrera por la verdad estética de los mensajes internos<sup>94</sup>.

Aquello es sostenido repetidas veces, asegurado sin tregua por los contendores, de modo que no quedan dudas sobre la radical condena:

“...me siento satisfecho de mi postura crítica con respecto a ese arte llamado abstracto, en el que se refugia la angustia de una humanidad que no encuentra otra salida para su crisis que el silencio.” (77)

La plástica silente de los artistas abstractos conmovió a los intelectuales del Perú, no sólo a Salazar Bondy, convirtiéndose en una de las principales objeciones de los detractores de la abstracción.

“Un arte mudo puede poseer la elocuencia del silencio. Pero callar es otorgar –dicen y el arte abstracto es cómplice sórdido de los factores negativos de nuestra edad. Su alfabeto es tan limitado que no atina a organizar una sola palabra responsable.”<sup>95</sup>

Según las palabras que transcribimos del poeta Romualdo, severo crítico de la tendencia abstracta, no sólo es negativo callar, sino la implicancia y consecuencia de aquel silencio, a las que se le atribuyen un rol cómplice del decaimiento y responsable de la consternación. De modo similar, Otero Silva opina acerca de la abstracción y sus detractores, que emprenden la construcción de mecanismos sociales correctores, son los que renuevan los viejos esquemas. Los que oxigenan la atmósfera cargada de evasivos y desinteresados en lo porvenir. La coincidencia con las premisas expuestas por Salazar Bondy en nuestro medio son claras.

“Son también enemigos de la teoría del arte por el arte [...] los humanistas y los renovadores sociales. Sostienen éstos

---

<sup>94</sup> Ver la coincidencia con la crítica de Jean Bazaine en el ítem ¿Arte Abstracto?, en Hess, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959, p 156.

<sup>95</sup> Romualdo, Alejandro. El arte por el arte abstracto. En *Ensayistas de La Libertad*. Lima: Ediciones de Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1958, p. 128.

que el artista y la obra de arte no pueden mantenerse al margen de la evolución de la humanidad de la cual son, quiéranlo o no, reflejo y consecuencia. Y sostienen igualmente que la aparente neutralidad, neutralidad que estriba en renunciar al contenido para refugiarse exclusivamente en la forma, no es a fin de cuentas una neutralidad sino la resignación a conformarse con la realidad existente.

Debemos señalar por otra parte que, en su impulso inicial, el artepurismo o teoría del arte por el arte se nutre de rebeldía e inconformidad. El artista en desacuerdo con el medio social que lo rodea, e incapaz de pronunciarse abiertamente contra él, intenta guarecerse en su mundo subjetivo, aislarse en una campana neumática para engendrar una obra incontaminada, abstracta o abstrusa. No es fenómeno casual que el abstraccionismo, corriente plástica que parecía ya sepultada y olvidada, haya resucitado tan vigorosamente en la Europa de esta post guerra.”<sup>96</sup>

La posición directa e irrefutablemente crítica sobre la opción de los artistas abstractos, se sostiene en la importancia de sus conclusiones: no es una tendencia irremediable, ni tampoco queda condenada por sus contenidos amorfos, inclusive la evasión y la huida, son negaciones, y por ello, elocuentes a su modo: “Veo en el arte abstracto una forma –en verdad la más refinada y sutil– del suicidio, de la negación vital, del desencanto moral más absoluto.”(77) Uno de los fines primordiales del arte, el de infundir el sentido vital, se ve traicionado de forma tácita por la ausencia de la figuración, o la figuración llana y geométrica, sin contenido específico. Es un arte que sustrae el sentido del proceso de anomia social, del aniquilamiento de las esperanzas, del agotamiento de Occidente<sup>97</sup>. Se

---

<sup>96</sup> Otero Silva, Miguel. Ubicación social del Abstraccionismo. En Otero Rodríguez, Alejandro y Otero Silva, Miguel: *Polémica sobre Arte Abstracto*. Caracas: S.E., 1957, pp. 42 – 43

<sup>97</sup> Una idea clara de la defensa del arte abstracto se extrae de las siguientes palabras de Luis Miró Quesada: “El arte es una realización humana, la expresión y manera de sentir y pensar de un ser individual. En lo que los problemas –las necesidades y las contingencias sociales son influyentes y determinantes de su personalidad, su arte será reflejo de lo social, en la misma medida– que lo pueden ser, los determinantes del cielo y la tierra (como influencia telúrica) que conforman su circundancia, sus creencias de misterios y religiosidad, sus frustraciones y afirmaciones, sus pasiones y su capacidad de amor. El arte no es un producto de la tierra, ni un producto del cielo, ni de religión, ni tampoco del amor, ni lo es mayormente de una sociedad. El arte, repetimos, es sólo producto del hombre y expresa la tierra, el cielo, el amor o la sociedad, en la medida que estos influyen y modelan a aquel.” Miró Quesada Luis. *Arte en Debate*. Lima: Facultad de arquitectura de la UNI, 1966, pp. 124 - 125 .

trata, por lo tanto de un silencio “elocuente” A la tendencia del arte abstracto se contraponen la vigencia de la vitalidad, de la apuesta por la vida.

“No creo en el llamado arte abstracto, conspiración de silencio, adorno para ámbitos inciertos donde la sensualidad y la indiferencia quieren ignorar que la existencia es una aventura contra el odio, la destrucción y la muerte.” (5)

Establecidos los puntos básicos de la contienda producida por el ingreso del arte abstracto en de la plástica nacional, queda más clara la raíz del contexto de la polémica; los polemistas sitúan sus límites y sus principios de modo explícito y decidido.

De un lado, los defensores del arte abstracto, como abanderados de lo moderno, lo nuevo y la animación cultural verdadera. Esbozando una estética partidaria del valor del “arte por el arte”. Del otro, los críticos a dicha tendencia, esgrimiendo la necesidad de un arte con una función determinada, sobre todo el arte que sirve a la sociedad.

Entre aquellos críticos aparece Salazar Bondy, que cumplió un rol protagónico en la polémica, pero su postura, sostenida con furor y seguridad, llevada a los extremos de la condena, lo es más de forma que de fondo. Las principales objeciones al arte abstracto, pudieron haber sido planteadas a cualquier tendencia de vanguardia. Se condiciona los textos críticos periodísticos al estilo de la época, a la coyuntura, a los polemistas.

“Creo que el arte llamado abstracto no sólo escamotea los problemas espirituales de nuestro tiempo, sino que además prescinde de otros problemas, más inmediatos y básicos. Quiero un arte combativo, un arte con sentido y finalidad conocidas, no una diversión de salón para escogidos o iniciados.” (5)

Catalogar al arte abstracto dentro de una categoría de signos indescifrables, en el ámbito de una pequeña población o élite cultural y artística, equivale a otorgarle la definición de herramienta de diversión. Artificial, es decir no auténtico, anodino y suntuario, el arte abstracto no es una tendencia negativa por sí misma; sino por los resultados que logró en el país, y por los inconvenientes que causó. La búsqueda del arte abstracto es legítima, en tanto traduce las

expectativas de artistas y sociedades específicas <sup>98</sup>, pero las copias que originó en nuestro país, se presentan absolutamente desfasadas e impertinentes.

“Insisto en que la ‘música concreta’ se asemeja a la pintura abstracta en que sólo se propone como fin provocar puras sensaciones, meras impresiones externas, y no transmitir una emoción y, por medio de ella, establecer una conmoción intensa entre artista y espectador. Se trata de una relación de producción y consumo puramente sensorial, no espiritual.” (3)

El campo sensorial queda desacreditado frente al emocional y al racional. Las sensaciones son percepciones externas, propias de los sentidos. Situado entre la encrucijada del deber ser y el ser, el artista argumenta sobre sus posibilidades y se rinde ante lo que asume como conveniente, en ello reside la implícita aceptación del arte abstracto como una posibilidad no desechable:

“...dos grandes influjos operan sobre el pintor abstracto. Uno, el imperativo de ser consecuente con lo que parece ser el lenguaje estético de su época y la expresión del gusto de los mejores, otro el deseo, latente en cada artista auténtico, de indagar en su arte mismo, libre de toda interferencia: en los problemas plásticos que aborda al pintar [...] actúa sobre él el incentivo de pintar la pintura misma. Dos maneras, como se ve, de ser leal: la primera para con el arte y la segunda para consigo mismo.” (55)

La verdadera renovación en el aspecto formal proviene del ejercicio libre de inspiración y formalización de las expectativas del artista, provienen también de su espíritu y su búsqueda de un nivel estético que traduzca mejor el momento y a sus actores. Debatiéndose entre el gusto de aquellos que pertenecen a una élite intelectual y de época, y la opción por la creación auténtica; es decir, entre la obligación y la libertad creativa, se encuentra el artista abstracto.

Ambas opciones son aprobadas, porque proponen de igual modo la pertinencia de la obra artística; la primera insiste en los problemas estéticos, la segunda en los éticos, que recuerdan el compromiso social y personal.

---

<sup>98</sup> Ver las notas de Kandinsky acerca del arte abstracto y el realismo, en Hess, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959, pp. 108110

“Me ratifico en la idea de que la pintura abstracta elude todo juicio sobre el mundo, y que por eso es exclusivamente lúdica.”<sup>(5)</sup> Permanece la vigencia del estilo de Sebastián Salazar Bondy, que reafirma un discurso sustentado en primera persona y que utiliza la percepción personal, destinada con la intención de subrayar las vivencias inmediatas, como los elogios al arte puro, las dudas sobre la vigencia de la realidad, sobre las bases del realismo y sobre la función y la libertad creativa del artista.

La tensión sobre la que transcurre el universo textual de Salazar Bondy, se transforma así en un hábito trashumante, en una condición defensiva ante la precariedad de la vida. Insiste en la presentación de la característica lúdica como un elemento discreto, negativo y lastrante para el arte. Se entiende como carente de seriedad, la diversión adolece de fundamento ante la solemnidad del arte.

“Lo peor que sucede con este arte es que constituye el refugio de dos clases de artistas frustrados: los que carecen de talento para crear en torno de motivos conocidos (los que son incapaces en una palabra, de ser originales a través de los medios y asuntos tradicionales) y los que quieren escamotear el deber que obliga a todo hombre de hoy a emitir una opinión sobre la época y su drama.”<sup>99</sup>

La función y el compromiso que asume el artista por el hecho de serlo, son entendidos como una necesidad, como condición para la práctica del arte. Se critica de un lado, la opción de los artistas que se inspiran en temas ajenos a la realidad, porque no pueden hacerlo de otra manera: por falta de aptitud. De otro lado, la opción de no decir nada, el silencio antepuesto, que vuelve al artista silente en cómplice de lo que calla: carencia de vocación y de valor. El arte abstracto se produce a partir de una serie de carencias no satisfechas, de vacíos e inercias provenientes de una época que se caracteriza precisamente por el vértigo y la fugacidad.

“Y todo esto no es prejuicio pues surge de un ‘fundamento estético previo’. Pensamos que el arte abstracto no tiene escape, que está puesto ante un obstáculo indolegable, porque sostenemos que es indispensable que el arte intervenga en la vida, en la

---

<sup>99</sup> Salazar Bondy, Sebastián ( Juan Eye, Seud.): Sobre Arte Abstracto. En *La Prensa*, 26 de mayo, 1954, p. 8.

historia, con su maravillosa palabra. Nos parece falso todo arte que no opina, que escamotea los problemas espirituales y hasta materiales de su tiempo. Y no sólo por que no represente la realidad, como se supone, sino porque el no representar constituye una manera de evadir todo contacto con lo que es más imperioso y fundamental para la existencia.”<sup>100</sup>

Ante la imperiosa necesidad de tener y sostener un mensaje a favor de la vida, de ser recipientes y creadores del mito; de ser fiel a la época y a la sociedad, aparece la postura permeable e indecisa del artista abstracto.

En el momento en que la afirmación es indispensable, la tendencia artística que base sus fundamentos en la negación y la anomia más absoluta, queda signada como impertinente e innecesaria, desaprobada por su evasión. La evasión de la realidad no es adecuada, no por la evasión misma, sino por los asuntos urgentes que se dejan de lado por la imitación tardía y falaz de una tendencia occidental y propia de un mundo decadente.

Una de las definiciones más importantes de la plástica nacional es la planteada por la vertiente abstracta; sin embargo, en nuestro ambiente cultural nunca llegó a ser tan dogmática y sólida como sus defensores pretendieron. El resultado tuvo en las obras un lenguaje moderno con algún mestizaje tradicional. Sebastián Salazar Bondy, subrayó su postura crítica ante esta tendencia, sostenida con una vocación afirmativa y tenaz; sus argumentos partían de premisas innegables. Desde un primer momento, enfatizó que su acercamiento hacia el arte surgía de una postura sociológica, no estrictamente estética; aunque definitivamente, Salazar fue más riguroso consigo mismo que con los pintores abstractos a los que criticó, porque sus razonamientos realmente parten de un sentido sociológico, pero abordan temas estéticos y éticos con igual desenvoltura.

## **2.2 CONCEPTO DE ARTISTA**

La categoría conceptual del artista que se desenvuelve a lo largo del discurso de Sebastián Salazar Bondy, lo presenta como uno de los personajes protagónicos dentro de la sociedad; por la labor que desempeña se adecúa al marco de la

---

<sup>100</sup> *Loc. Cit.*



estructura del arte y a su sentido y dirección social: el arte se debe no sólo a su creador, sino también a la sociedad y al entorno. El público receptor también interviene en la creación, aún de modo indirecto. Es decir, según Salazar Bondy, la sociedad también es partícipe directa de la creación. Encontramos una coincidencia con la idea expresada por Ricardo Carpani, a propósito del público y de la creación artística: “El arte modela el inconsciente colectivo y simultáneamente se nutre de él...”<sup>101</sup> La influencia de la creación artística retroalimenta a la comunidad de la cual surge, a la cual expresa, de la cual nace y de la que, a su vez, se nutre.

El problema que representa calificar al creador, además de emitir un juicio sobre su obra, se resuelve desde un primer momento, cuando se establece el rol decididamente particular y trascendental del creador. Para Salazar Bondy, la elaboración del concepto primario de artista es una construcción que lo involucra, por su producción artística y lírica. El pensamiento de Salazar Bondy está, en ese sentido, un tanto escindido porque se desarrolla tanto en el campo creativo como en el campo crítico de la creación.

“Lo que realmente buscamos en la obra de arte es cierto elemento personal –esperamos que el artista tenga, si no una inteligencia superior, al menos una sensibilidad distinguida. Esperamos de él la revelación de algo original: una visión personal y única del mundo.”<sup>102</sup>

La expresión del texto de Read se identifica plenamente con el concepto de artista de Salazar, y su búsqueda por la expresión propia y original de cada creador, a la espera de una lectura diferente y definitiva del orden existente. El artista será el que proponga nuevas y únicas formas de percepción de la realidad y de expresión del gran universo subjetivo: Según Salazar Bondy “Un pintor es siempre un mundo” (279), es decir un universo complejo, completo y anterior, sin embargo, es posible inferir que ha logrado producir un contenido plástico ordenado y planteado a partir de sí mismo. En primera instancia está el respeto, el reconocimiento hacia el aporte personal del artista, hacia su valor y su misterio: al aseverar que el pintor es siempre un mundo, se está reconociendo ese mundo

---

<sup>101</sup> Carpani, Ricardo. *La política en el Arte*. Buenos Aires: Ediciones Coyoacán, 1962. p. 31.

<sup>102</sup> Read, Herbert. *El significado del arte*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954. p. 19

completo y desconocido que es el artista. Reconociéndolo, no descifrándolo; porque conserva el misterio del creador que opone la realidad a su creación.

El creador aparece confirmado como un mundo nuevo, rico, múltiple y variado. Reconocido por tener un contenido intrínseco, anterior y sorprendente. Se infiere que la obra no está desasida de su creador, pertenece a un mundo tangible y no a un mundo irreal, su contenido, cualquiera que sea su lenguaje, se experimenta a través del creador. Así, su mensaje se vuelve patente, aunque la dificultad de su lectura difiera.

La capacidad de creación, de recepción del estímulo ante la expresión de lo desconocido y de lo que no se puede aprehender, es la principal valía del artista, el terreno promisorio de los lenguajes nuevos que presenta, asimismo, dificultades para la expresión:

“El problema es la expresión, lo que el artista intenta transmitir a los espectadores [...] Algo, por cierto, que es terrible, que es angustiante, que es desesperado. Se trata de provocar en el público esos sentimientos: en los inhabituados a través del rechazo violento y en los habituados mediante un ahogo íntimo muy característico del ambiente psicológico presente”.<sup>103</sup>

El sorprendente contenido del arte se detiene ante la reacción del público, contenido que igualmente motiva su condena o su atención, será para todos la invitación a la tangible experiencia plástica destinada a transformar la pasividad pública.

La respuesta óptima a propósito de estas nuevas tendencias que buscan revelarse frente a lo establecido es la simple reacción. No existen otras opciones, frente al medio abúlico y sedimentado, que la provocación y el reto. La transmisión de un mensaje coherente, la realización de las expectativas que se requieren del artista son en sentido último, una revelación.

“Dice algo perteneciente a la interioridad del hombre, a su perplejidad ante la incógnita que trata de despejar en su soledad, a su espanto frente al futuro.[...] No es facilidad, pues, la de los informalistas de la hora. Es tragedia afrontada con sentimientos trágicos y convertidos en

---

<sup>103</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Facilidad, Expresión, Tragedia. En *El Comercio*, 11 de noviembre, 1959. p. 2.

objetos con símbolos también trágicos [...] Es [...] el reflejo de que se busca comulgar de individuo a individuo en una suerte de identificación secreta y dolorosa, más allá de la elocuencia de las figuras objetivas, más allá de la retórica [...] más allá de la pintura misma.”<sup>104</sup>

La expresión asombrosa de la tragedia, del desgarrar ante la cotidiana y sombría existencia, la capacidad de deslumbramiento ante todo, se expresa mediante símbolos y signos que reflejan e identifican al creador. La obra de los artistas que conducen una función específica con su oficio artístico se cumple por sobre todo, lo demás ocupa un lugar secundario. Es la actitud vocacional del creador, que se muestra como la mejor de las causas del aporte artístico y de su contenido original y renovador. Los límites precisos que se requieren para juzgar a la obra y al creador son aportados por el propio creador, por su vocación activa y su adaptación al medio, por su actitud ante la sociedad, motivos que hacen de su obra una creación perdurable.

“Siempre nos preguntaremos cuáles de los artistas de nuestro tiempo serán reconocidos mañana como representativos [...] Al lado de esos pocos que no son epígonos de epígonos, ¿cuántos responderán con rotundidad infalible a las interrogaciones del futuro? Más allá de la fronda publicitaria –en la que van empeñados tantos compromisos interesados, tantos nacionalismos furtivos– hay artistas de secreto y pudoroso quehacer, más consecuentes consigo mismos y con el arte, que trabajan con silenciosa modestia, con sereno esfuerzo, con ímprobo sacrificio.”<sup>105</sup>

Los artistas intemporales, aquellos cuyas obras son inmunes al tiempo, son los que afrontan mejor los rigores de la época, es el tipo de artista que según Sebastián Salazar Bondy será redimido por el tiempo, porque el contenido de su obra tendrá una vigencia perdurable, su lenguaje plástico permitirá una lectura posible y activa que preservará su obra a través de los años<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> *Loc. Cit.*

<sup>105</sup> Salazar Bondy, Sebastián, Sebastián: El arte de Ginés Parra, *La Prensa*, 30 de junio, 1953, p. 6.

<sup>106</sup> A mediados del siglo XX, los artistas que veían la posibilidad factible de iniciar búsquedas y explorar nuevos caminos eran los auténticos, eran los portadores de los hallazgos del arte moderno: “...es preciso considerar con comprensiva simpatía, con cariño, con respeto las creaciones de los modernos ante las cuales algunos sonrían con inconsiderado desdén, ignorantes

El aparato publicitario que auspició el trabajo de los artistas, según el autor, se convierte en una conspiración contra el cumplimiento cabal del deber del artista, los mecanismos del mercado se instalan en el medio y crean su propia lógica, que no es siempre correspondiente con la estética y con los requerimientos esenciales del arte. Anteponer aquellos intereses a éstos, equivale a una silenciosa agresión a la aventura estética que supone la experiencia plástica rigurosa y real.

En tanto son medios, la creación y el artista se comprometen, no sólo con el entorno social, sino también con el deber que precisan cumplir. De modo contrario, la creación que insiste en su capacidad de ser universal y surge de la experiencia paciente y permanente del creador, remonta todo aquello que se interponga a su éxito final y perdurable.

De un lado, el triunfo fácil y fortuito, del otro, el camino sacrificado y penoso de los que labran su obra con cada paso. Desplazar todo lo que dificulte la meta a lograr, o sea la representación de lo interior y de lo social de forma original y única, es el principal camino que el artista deberá elegir para facilitar su desempeño.

“... aquel irracional impulso que conduce la mano del hombre a trazar su imagen íntima y la imagen que él íntimamente posee del mundo como consumación de un acto mágico, que no copia –es cierto–, pero que proyecta, sobre un plano y con líneas y colores, una realidad entrevista en la interioridad y que se postula como objetiva y universalmente válida.” (140)

Pero una elaboración artística dedicada y múltiple no supone la labor del creador entendida como un acto pasivo, porque sería una mutilación lamentable: la creación empieza por ser producto de un acto impulsivo, como un rapto de inspiración, o una demostración pasional fuera de los rigores de la razón, que es planteada como el meollo de la acción creadora. Se establece un lenguaje dual: la imagen propia del artista y la que él ha tomado del entorno, del mundo. Ambas

---

de que son éstas el fruto de dolorosas gestaciones, de crueles y altruistas exploraciones en carne viva. A esos experimentos de los ‘artistas vivientes’ pueden aplicarse estas magníficas palabras de Paul Valéry: ‘Las investigaciones insensatas son parientas de los descubrimientos imprevistos. Parecería, pues, que la historia del espíritu puede resumirse en estos términos: es absurdo por lo que busca; es grande por lo que descubre’ ”. Payró, Julio. *Pintura moderna. 1800-1940*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1942, p. 225.

imágenes son plasmadas y resultan parte del universo objetivo, se vuelven sensibles.

### 2.2.1 EL COMPROMISO ARTÍSTICO

El cumplimiento de un compromiso, del denominado *engagé*, que Sebastián Salazar Bondy encuentra como una acción condicionante de la categoría conceptual del artista. El artista comprometido es el que asume su obra y su trabajo como medios para lograr fines estéticos y sociales. El compromiso sustenta la naturaleza del creador, su ser como artista y a la vez su trabajo, la creación resulta el núcleo del trabajo del creador. Es la culminación de su búsqueda, la coronación de sus esfuerzos.

“...tampoco un pintor es eso simplemente porque tenga un pincel en la mano y use camisas a cuadros. Ante todo, su arte. Mas también la vida ferviente de todos los días: la penuria y la alegría del hombre - hombre. Y por cierto, la conciencia de dos peligros: la inmodestia (‘Yo soy artista y soy, por ello, muy sensible y delicado’) y el elogio de la multitud.”<sup>107</sup>

El artista se sitúa en una dimensión cercana a la taumaturgia, pero tampoco se separa de los asuntos cotidianos, se interesa en ellos más aún, porque su labor comunicadora así se lo exige. La situación insular, el alejamiento, se reducen a los ámbitos de aquellos que no se comprometen con la vocación artística. Más que una ocupación, se piensa en la labor creadora como una forma de vida, una elección. El primer deber del artista es para consigo mismo, anterior al deber para con su sociedad.

“El creador artístico no puede encerrarse en una torre de marfil, porque exigirle esto, alejándolo de la vida, es tan nocivo como obligarlo a reproducir lo que el Estado o Gobierno considera necesario. El principio que debe prevalecer es el de la libertad, porque en ella, quien pinta, escribe o compone tiene la oportunidad de elegir lo que mejor conviene a su temperamento, a su concepto del mundo, a sus ideas.”<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Salazar Bondy, Sebastián: El Artista, su Don y su Vida. En *La Prensa*, 25 de junio 1958, p. 10.

<sup>108</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Deporte, tema del Arte. En *La Prensa*, 25 de marzo, 1957, p. 8.

La concepción del orden, la traducción del mundo, la efectúa el individuo, de modo que resulta diverso y distintivo de cada cual. En el caso del artista, las asumirá y las expresará mediante sus creaciones. Aquel mensaje resulta descifrado e importante para él mismo y para sus logros artísticos, además de un aporte a los lenguajes estéticos. El aislamiento como opción se vuelve una negación compartida de la realidad, y una decisión por la anomia y el desinterés.

La opción individualista, entendida como el fin de la creación, está desestimada dentro de la práctica artística, porque el alejamiento, aunque sea voluntario u opcional, empobrece al creador y, por lo tanto, a la creación. Aunque el alejamiento de la realidad también contiene inmersa una opinión sobre la realidad, es una versión silente y desorientadora, pues la negación es una forma de emitir un juicio. Siempre será, por ello, más estimable el artista que se asume como portador de nuevos lenguajes con asidero en la realidad. A pesar de los inconvenientes que pueda traer consigo, tiene mayor mérito el emprender la aventura de enfrentarla y de asimilar sus rigores, porque parte del deber del creador y de su función de medio entre el arte y el público, radica en asumir la realidad tal cual.

“El individualismo, tal como se entendió en la etapa ‘purista’, del arte por el arte y para los artistas, está en crisis. Se anuncia una era en que los intelectuales se sientan parte de un grupo humano dado –más vasto cuanto más intenso en su espíritu humanista– y a él soliciten una contribución viva y trascendente.”<sup>109</sup>

La correspondencia entre la opción insular del artista, el auto confinamiento y la más pura evasión, está claramente identificada por los que se proclaman a sí mismos como artistas, sin serlo a conciencia: La categoría del artista se define en tanto cumple con su misión, en tanto se hace patente su compromiso de reafirmarse en la vivencia cotidiana: “El destino [...] [de los artistas] es el de estar en la vida activa, en el exterior, experimentándolo todo y observándolo todo, para retener de ello lo que es eterno,

---

<sup>109</sup> Salazar Bondy, Sebastián (Diego Mirán, Seud.): Arte y Trabajo Colectivo. Sec: Horizontes de la Cultura. En *El Comercio, Suplemento Dominical*, 18 de marzo, 1962, p. 4.

perdurable, permanente.”<sup>110</sup> La importancia y la vigencia de la experiencia conjunta, de la vida exterior, sustenta todo el sentido de la vida dedicada al arte. No es razonable, por tanto, intentar la expresión personal pura y solipsista, alejada de la sociedad y del mundo exterior, la experiencia individualista invalida la obra de arte, en tanto ésta debe tener implícitos los caracteres de conjunto, de sociedad: “...serán redimidos los que hayan aprehendido en sus obras el espíritu que, bajo las apariencias cambiantes de la realidad de hoy, reposa intacto”.<sup>111</sup>

La ambición se detiene ante lo representado, que simula la consecución de la esencia misma de la vida: el conseguir aquello intangible e imperecedero se convierte en la misión principal del creador.

“En este continente, donde todo está por descubrir y hacer, la misión del creador es la de revelar al hombre común la realidad que lo rodea, desembarazando de sus ojos los esquemas deformadores que por defecto o exceso se le han impuesto. Es decir, creo que el pintor debe mostrarle, por encima tanto de la academia como de las tendencias que aspiran a disolver el objeto, la grandeza de su destino e inspirarle un deseo firme y heroico de sobrevivir a las penurias de la existencia.” (77)

La creación es taumaturgia (142), y se asume la expresión artística como la forma de volver tangibles a los dioses, se entiende, así mismo, que la forma de revelar la realidad circundante también es tarea de la creación, por tanto, del creador. Revelar, o sea descifrar la realidad, hacerla comprensible, pero también compleja, rica y múltiple. Es por sobre todo, el sentido del deber que compromete a los artistas del continente americano. La apelación directa a manifestaciones aleatorias de la realidad, nuevas formas de expresión que empaten con la búsqueda de caminos menos tortuosos y penosos, con nuevas vías de escape ante la mezquindad de la existencia. Porque el arte no debe ser evasión ni huida de un compromiso central, pero sí puede servir de escondite, de escape de una realidad poco amable. Así, no se trataría de un arte no comprometido, sino de un arte constructivo, en tanto forma universos estéticos que superan la realidad.

---

<sup>110</sup> Salazar Bondy, Sebastián: El Artista su Don y su Vida. En *La Prensa*, 25 de junio, 1958, p. 10.

<sup>111</sup> Salazar Bondy, Sebastián: El arte de Gines Parra, En *La Prensa*, 30 de junio, 1953, p. 6.

El sentido del artista comprometido con su época, y consigo mismo, se traduce de modo transparente en su obra y su producción continua. Las expresiones plásticas que realiza se afirman en el mundo del arte como versiones de un síntoma original y profundo. Acerca de pintores mexicanos, se afirma:

“La pintura mexicana es un ‘hecho’, algo indiscutible ya, de contorno preciso y sentido definido. Se la puede discutir, mas no es posible, desde ningún punto de vista, negarla. De una sola vez se impone, mediante obras que, en mayor o menor grado, trasuntan la fe de unos hombres que se afirman en sí mismos y parten desde su mundo hacia el mundo de los demás. Magnífica lección para los que entre nosotros, no obstante pertenecer a una nación tan semejante a la azteca, titubean aún entre dos aguas, asidos a ideas flotantes y sin arraigo en la realidad o en el espíritu.”<sup>112</sup>

La expresión fáctica de las artes plásticas que se observa, y el reconocimiento del autor, que produce una realidad que termina involucrando al público, se imponen entre la persuasión y la regla. Aquellos que se despojan del derecho a elegir también dejan de lado un deber: no asumen una posición reconocida dentro de las opciones, no apuestan, no se deciden, evaden el compromiso.

El caso de los pintores mexicanos comentados se puede definir como inusual dentro de la plástica de América Latina. Se nota en ellos un vigor y una emoción que se traducen en formas contundentes y originarias, la declaración de una postura y de una definición. De ninguna manera se trataba de escoger dentro de la tensión figuración y nofiguración, como si se tratara de una polarización sin variantes ni matices. Lo que se requiere es una postura clara ante las opciones creativas, hacia la experimentación y la búsqueda de nuevos caminos. La posibilidad de cumplir con este compromiso, hace del artista un personaje que se vuelve necesario, imprescindible para la sociedad, porque traduce sus fines y sus sueños, los plasma y los convierte en precisiones formales.

---

<sup>112</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Arte mexicano. En *La Prensa*, 7 de junio, 1954, p. 6.



### 2.2.2 LA FUNCIÓN DEL ARTISTA

“Yo, en efecto, reclamo para el artista la grave función de ser testigo de una sociedad.”(270) La función del artista como transmisor de formas y colores específicos, tomados del universo de la sociedad y que están dirigidos también hacia ella; la obligación de ser el que rescate las tradiciones originarias y el que vincule a la sociedad con los mitos, el misterio original e inefable. El artista que se vuelve testigo, que es el medio de difusión de los deberes de la sociedad es el que cumple con una función ética para con los suyos y con él mismo:

“El artista depende de su comunidad y su intensidad proviene de ella, mas el carácter original de una obra de arte se nutre de la personalidad de quien directamente la lleva a cabo. La comunidad y el medio, que es parte de ella, influyen, presionan y brindan un sello genérico a la obra personal, porque el artista comparte con su pueblo conceptos, sentimientos, costumbres, tradiciones, historia, todo aquello que constituye el suelo y la atmósfera sobre y dentro de la cual existe.” (256)

La dependencia del artista con la comunidad a la que pertenece, se resuelve de modo causal, el artista y su obra se deben a su comunidad y, por tanto, son la transmisión de ella. La reafirmación del contenido social explícito de la obra de arte, no por su lenguaje formal sino por sus fuentes, constituye uno de los puntos medulares del discurso de Salazar Bondy; la intensa comunión entre el creador y su medio son definitivos para la concreción de la obra. Son definitivos también y válidos para juzgar el cumplimiento de la función del artista. Función que se cumple proporcionalmente con el incremento de su capacidad de encontrar soluciones plásticas que se ajusten a los requerimientos de la época; y el hallazgo, propiciado por los hábitos compartidos con su comunidad, de una tradición omnipresente que prevalece en su obra.

“Nadie negará la interrelación profunda del artista con la comunidad. El artista depende de la comunidad –toma su tono, su tiempo, su intensidad, de la sociedad de la cual es miembro. Pero el carácter individual de la obra del artista depende de algo más: depende de la resuelta voluntad de hacer que es el reflejo de la voluntad del artista, y no hay arte significativo sin esta acción de voluntad creadora.”<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Read, Herbert. *El significado del arte*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957. p 147

Artista y comunidad están unidos por intereses comunes y por un punto de partida originario y fundamental; es una idea de Read confluyente con Salazar Bondy: el artista se debe a la comunidad pero además su creación parte de una voluntad de creación, y de la carga subjetiva del creador, y por esta experiencia se origina la creación y por tanto el arte.

“La finalidad de los artistas consecuentes consigo mismos y con su vocación, fue rescatar la operación creadora de las ataduras de la realidad. Imitar la naturaleza, copiar el contorno, aislar un tema de la pluralidad temática del universo, no constituía a los ojos del auténtico creador, la sustancia que desde Altamira procuraba el hombre aprehender.” (125)

La función final del artista es poner en contacto a su sociedad con los mitos y con la esencia de su creación. La imitación del entorno no tiene que ser necesariamente exacta, no se exige la copia fiel de la naturaleza, se debe exigir sí, un afán creativo, una sustancia hallada por el creador, única e imperecedera. La creación de significantes. La vinculación de la taumaturgia con la creación, la continuidad de los vínculos obra - creador, permanece vigente en el discurso textual de Salazar Bondy.

La permanencia de las imágenes, la permanencia de los lenguajes, se sucede en el tiempo y se acerca a los protagonistas de la comunicación. El arte es también un modo privilegiado de comunicación, porque establece un intercambio de signos.

“¿Es la obra de arte un adorno, un objeto para el goce sensorial, una pieza original para ser coleccionada? A esto, por lo menos, es a lo que parece que las creaciones artísticas han sido condenadas en nuestro tiempo, en el cual en general el artista existe y trabaja empeñado, por sobre todo, en obtener un éxito de crítica, de venta, de concurso. Tal preocupación, sin duda, que preside la inspiración, se transmite a la obra y está presente en ella. Se trata de una servidumbre, de una traición.” (14)

La función del artista se ve mellada, traicionada en su acepción última: la fidelidad a la expresión propia, la lealtad del artista para consigo mismo. La opción mercantil e interesada por parte del creador se traslada a la obra, por ello

se infiere que cada obra es deudora de su creador. Cada historia se dirige hacia su significante desde el ejecutor. El artista que confunde su misión, o sea su función dentro de la sociedad con sus intereses personales más constreñidos a su naturaleza de individuo, pone en riesgo su obra y su categoría de artista.

Si bien la obra de arte es tarea de una persona, manifestación de un mundo interior, ella no puede prescindir de otro mundo, más amplio, que es la sociedad en la que el creador está inscrito.

“Aun los grandes individualistas [...] dirigen su palabra a alguien, y ese alguien no puede ser solamente el que está en poder de una clave secreta o el que por su cultura tiene recursos especiales para elucidar enigmas, entrelíneas, medias palabras, abstracciones. Tanto es así, que los pintores no-figurativos rechazan, cuando se les reprocha el hecho de encerrar en sus telas una cifra o mensaje, el achaque de exclusivos, y a ello oponen la muy vaga argumentación de que en los cuadros que no representan la realidad o sus símbolos no hay otra cosa que pintura. Es decir, pura realización plástica. Nadie quiere hoy ser artista para sí mismo.”<sup>114</sup>

La necesidad del arte de tener un receptor, de estar dirigido hacia alguien es evidente por su naturaleza de símbolo comunicador. El carácter o la dificultad de aquel mensaje se distingue por ser autónomo, más allá de las preferencias del autor; el lenguaje estético es continente potencial de símbolos y signos que no le pertenecen, que se sustraen del mundo del creador para formar una nueva y distinta realidad. De ningún modo puede un creador aislarse de su comunidad, alejarse de toda influencia, para intentar un estado de prístina pureza, le es inevitable cargar con el lenguaje intenso y propio de su entorno. Esta realidad, lejos de ser un lastre, es una oportunidad de identificación, tanto para el creador como para la creación.

“Mas el artista está comunicado con la sociedad de la que forma parte de un modo fatal y la intensidad estética de sus obras proviene en igual grado de él mismo y de su circunstancia temporoespacial y social. El medio y la comunidad lo presionan, influyen poderosamente en su sensibilidad, y lo obligan a compartir, quiéralo o no, ideas,

---

<sup>114</sup> Salazar Bondy, Sebastián (Diego Mirán Seud.): Arte y Trabajo Colectivo. En *El Comercio, Suplemento Dominical*. 18 de marzo, 1962, pp. 4 - 11.

sentimientos, costumbres, todo aquello que constituye suelo y atmósfera de su patria y de su tiempo.”<sup>115</sup>

Parte del universo plástico de cada artista está influido de modo innegable por su sociedad pero, además, él mismo se vuelve tamiz de esa influencia. Es como el recorrido de una fuerza autónoma que se encauza por los caminos más inesperados. La fuerza del arte fluye, discurre más allá de cualquier intento de confinamiento o control <sup>116</sup>. La sociedad, dueña de aquel espíritu vital se apodera de la obra de arte, la hace reflejo de sus costumbres, tradiciones, cultura, etc.

“La idea del creador aislado del mundo circundante, ajeno a la vida común, complacido en su íntimo y soledoso goce estético, está ya desprestigiada. [...] entre nosotros la misión del artista se extiende como una acción rotunda de interpretación y expresión de la realidad inmediata. La clave está en conciliar el carácter lírico –es decir de profunda espiritualidad, de interioridad– de la creación con la vinculación vital que existe entre todo individuo y la circunstancia social a la que pertenece.”<sup>117</sup>

La intuición es la capacidad del artista que se desborda por sobre la expresión plástica, que trasciende la experiencia del oficio y se desprende del concepto de la doctrina social o sociológica, que dispone el compromiso con la sociedad ante todo. El establecimiento de la tradición del pensamiento sociológico se ha compuesto de diversas tendencias.

A partir de estos cuestionamientos, se presentan reflexiones, desde las cuales es posible definir algunas direcciones de la actividad artística y del compromiso que habrán de cumplir los creadores.

---

<sup>115</sup>Salazar Bondy, Sebastián: *Lima la Horrible*. Lima: Peisa, 1974, p. 138.

<sup>116</sup> A propósito del compromiso del artista con su tiempo y sociedad, ver la crítica certera que asestó Juan Ríos a la obra de los académicos de inicios del siglo XX en el Perú: Castillo, Hernández y Baca Flor. “(la crítica que los elogia) obedece a la confusión, casi imperdonable de la Moda con el Tiempo. [...] En cada período, aquella es lo adjetivo, lo superficial, lo efímero; éste es lo sustantivo, lo profundo, lo perdurable. Puede rendirse culto a la Moda y traicionarse al Tiempo, y puede, también, el Gran Artista lo hizo siempre, desdeñarse aquella para acatar mejor éste. Porque, sólo quienes son fieles a su hora, logran percibir ‘pulsaciones terribles del Universo’ de que hablara Pascal en su lúcido delirio; y sólo haciendo un Arte viviente, pleno de las inquietudes hondas de su época, puede llegar un creador a ser un Clásico, esa decir a alcanzar un valor permanente y absoluto.” Ríos, Juan. *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica, 1946, pp. 21- 22.

<sup>117</sup>Salazar Bondy, Sebastián: 2 Jornadas de Arte. En *La Prensa*, 22 de diciembre, 1954, p. 10.

“La actividad artística dentro del organismo civil posee un sentido dinámico, no simplemente contemplativo, pues su finalidad, como ninguna, está dirigida a la realización de la plenitud humana.

El artista lleva a cabo una obra trascendente, que influye en el presente y en el futuro en proporción a su calidad; por ende, sus valores puramente estéticos no son suficientes; le corresponde un quehacer moral, en el sentido más amplio y generoso de la expresión.

Ante la crisis moderna –signada por el ‘cáncer’ de la máquina, la técnica, el Estado, etc.– el artista tiene una esencial misión que cumplir: utilizar esos elementos en tanto ellos sirven para la dignificación del hombre.”<sup>118</sup>

La oposición entre lo factible y lo real se presenta claramente definida y a partir de esta dicotomía se plantea la capacidad del artista para enfrentar las condiciones del orden moderno. Su protagonismo es proporcional a su capacidad para intervenir en forma decisiva en los principales roles de la sociedad. De cada uno de los actores sociales se deriva el porvenir del conjunto de la sociedad.

Los fines estéticos son así superados por otros, de instancias totalmente diferentes, en tanto fácticas y sociales. Los creadores perciben sus posibilidades de proyección dinámica y emergente: las mayores expectativas al respecto corresponden a su categoría de intelectual sensible al medio. El ánimo ante la realidad, la capacidad de desbordarla y refutarla, se desprende de la inquietud por el rescate, o la creación del mito. La supervivencia de las creencias hace posible que el creador se redima de la realidad, que la contraste: “Bien sabido es hasta qué punto se está produciendo en el mundo una desvinculación entre el artista y la sociedad. La vida de hoy [...] no conduce al arte.”<sup>119</sup> A despecho de la rebeldía de las vanguardias, y de la reacción de los entendidos, la realidad establece nuevas formas de contradecir y de negar las constantes estéticas.

Sobre la misión pedagógica del artista en la sociedad, se establece la relación condicionante entre la capacidad creadora y la dinámica social. Se antepone la función ética, el sentido del deber del creador para con la sociedad:

“¿Cómo les será posible asumir esta función docente al escritor y al artista? [...]. En primer término, creo que

---

<sup>118</sup> Salazar Bondy, Sebastián: 2 Jornadas de Arte. En *La Prensa*, 22 de diciembre, 1954, p. 10.

<sup>119</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Un Instituto de Arte. En *La Prensa*, 2 de junio, 1955, p. 10.

rechazando por todos los medios y desde todas las tribunas a su alcance [...] el sombrío imperio de la ignorancia. Esa ignorancia de la que suelen aprovecharse tenazmente la cruel cobardía de la intolerancia y la desbordante insolencia del fanatismo.”<sup>120</sup>

El ejercicio de la docencia, estimado como el más alto en un sentido moral, recorre el ordenamiento de las funciones sociales. El razonamiento básico establece que las directrices se plantean a partir de diversas lecturas de la realidad. Lineamientos ideológicos, éticos, estéticos, antropológicos, etcétera, se proyectan para definir la vocación social y docente en el artista y creador.

El interés por la función del creador, y su valor protagónico dentro de la formación de la sociedad, de las tradiciones que lo inscriben en un colectivo, tiene vigencia social y personal, se permite la solicitud austera y comprometida con la instancia mayor y comunal. La capacidad de decisión es, en ese sentido, determinante para el cumplimiento de la función pedagógica: “Olvidó esa mayoría que las actitudes viriles perduran tanto o más que los tratados, los poemas o los cuadros, porque un acto de libertad es una invocación a la dicha dada a todo pulmón y para siempre.”<sup>121</sup> Esta capacidad, definida como visionaria, para rescatar las experiencias más validas y con mayor interés por la comunidad real, son opuestas a la falta de decisión y el incumplimiento del deber del creador que no sólo son muestras de un espíritu pusilánime y débil, sino de traición.

La posición diferenciada, protagónica del creador lo obliga a proceder por sí mismo y por la sociedad. La negación de las utopías, la desacralización progresiva de la vida, la desestabilización de los mitos, representa el devenir del orden en las sociedades modernas: la capacidad para reaccionar contra él en pos de una opción diversa, creativa y diferente, que sea además identificatoria está, por sobre todo, en la tarea de los artistas y de los intelectuales. La lucha que resume la oposición del creador ante el mundo y su ordenamiento, en tanto estos

---

<sup>120</sup> Salazar Bondy, Sebastián: La Misión Docente del Escritor y el Artista. En *La Prensa* 24 de septiembre, 1955, p. 8.

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 8

representan el orden establecido, contiene la reacción consciente de los creadores contra la anomia de la generación contemporánea.

“El escritor y el artista son elegidos, mas no para usar su condición de tales en pos de una mezquina excepción a la generalidad. Ya se acabaron [...] las figuras atrabiliarias del poeta bohemio, del pintor nocherniego, del intelectual alcoholizado y vagabundo. Cada vez son menos las pelucas flotantes, las vestimentas "epatantes", los rostros abotagados por las drogas de la maldición baudeleriana. Hoy [...] el escritor y el artista emplean sus facultades, no sólo en el quehacer vocacional sino, como cualquier otro ciudadano, en la obra común que es desterrar para siempre las deshonestidades tiránicas, los riesgos de la ambición absolutista, las corrupciones que maquinan, al socaire del ímpetu colectivo, la muerte de la civilización.”<sup>122</sup>

La continua y antigua costumbre de los artistas de pertenecer a un extracto de la sociedad que manifiesta su distinción mediante los excesos, mediante una vida llevada al paroxismo o a la frustración extrema, requiere del ejercicio pleno y responsable de la capacidad racional y del desarrollo personal y emocional equilibrado. Sebastián Salazar Bondy propone la imagen renovada de un artista, distinta de las personalidades excesivas tradicionales, y más acorde a la época moderna y racional.

### **2.2.3 EL OFICIO ARTÍSTICO**

La dirección de la práctica de las artes plásticas queda claramente delimitada, porque son explícitas sus condiciones. El oficio artístico, tanto como sus productores, se distingue por sus características peculiares e intrínsecas. En este sentido, Salazar Bondy señala la posible solución al problema del artista frente a su oficio pero descarta la intención facilista de pronunciarse a favor o en contra de un estilo determinado. El aporte de su discurso se fundamenta en los constantes requerimientos y expectativas de Salazar: las definiciones básicas del oficio frente a los creadores.

Las condiciones de la labor artística son las que traducen al creador, al artista que las produce, es una forma de aportar a la realidad una nueva

---

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 8.

concepción de ella, su propia versión del mundo y de su orden. En su comentario acerca de un pintor como Enrique Kleiser <sup>123</sup>, Sebastián Salazar Bondy entiende que el artista da caracteres humanos a su obra, reproduce en sus representaciones la capacidad artística de animación vital, “...es el artista el que humaniza el paisaje, el que lo transforma descubriendo para los demás matices que sólo él sabe arrancar a su enigma.”(281) El oficio artístico que se presenta como la conclusión de todo un trabajo de introspección y de recreación de la realidad, es la sustentación de una interpretación propia y única. El intérprete no está situado automáticamente ante una nueva realidad, es él quien la renueva a partir de una actitud volitiva y racional en las formas, y emocional y tributaria de una pasión sin concesiones en los contenidos.

“Por fortuna, los pintores de Latinoamérica han heredado esta buena condición de los españoles [...] demuestran que, para bien de la pintura de este continente, la frontera canónica puede ser fracturada.” <sup>124</sup>

A propósito del trabajo del pintor Fernando de Szyszlo, Salazar Bondy, reafirma la nueva representación de la realidad. Una experiencia distinta que se puede apreciar en los resultados de la obra:

“Si bien el punto de partida no ha sido la realidad –por otro lado tan múltiple y contradictoria siempre–, [...] ella se ha reconstruido en una nueva suerte de visión misteriosa, poética, que en lo profundo está sostenida por el rigor y la disciplina de quien trabaja indagando a cada paso por su deber artístico.” (284)

Es parte del oficio y de la práctica artística la búsqueda incesante de nuevos lenguajes, de nuevas figuraciones más acordes a una determinada fórmula plástica. La emoción que se mezcla con la disciplina, el orden premeditado y riguroso, en justa medida, produce una obra pertinente a la búsqueda del misterio y del mito, del sentido religioso y de la sacralidad que resultan posibles si se remonta a las instancias cercanas al creador.

---

<sup>123</sup> Según Tord, Kleiser presentó en el año 1949 una de las primeras exposiciones de arte abstracto en Lima, ver Tord, Luis Enrique. Historia de las artes plásticas en el Perú. En *Historia del Perú*, Tomo IX, Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980, p. 340.

<sup>124</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Pintura y Alma. En *La Prensa*, 15 de junio, 1953, p. 8.



“Es interesante anotar que el oficio no constituye aquí una atadura ni, como en otros casos, una finalidad. Es verdaderamente un medio, por cuanto, ante estos cuadros, lo primero que nos llega no es la habilidad en la factura, sino la intención plástica que entraña, su sentido estético.” (161)

El proceso formal e intelectual de la creación de la obra de arte supone una tarea común y concreta. El oficio del creador queda demostrado en la capacidad de plasmar una realidad alterna a la propia realidad: la del artista. Se distingue el oficio del artista por ser un común aliento para la distinción de aquello diferente que es definitivo: si el arte es magia y tiene propiedades taumáticas, resulta un desafío a lo establecido y anquilosado. (142) Representa el intento por fracturar el orden establecido, por encontrar un resquicio para plasmar lo incógnito, donde sean definitivos los hallazgos.

Las definiciones en el terreno propiamente estético y estilístico llevan a los artistas a tomar un determinado camino, que puede diferenciarlos y resultar realmente original; pero también puede ser una repetición de lo establecido, ser un elemento más del orden estándar: “...el anhelo de originalidad a ultranza suele, las más de las veces, conspirar contra la independencia esencial de nuestros artistas”.<sup>125</sup> La búsqueda de la diferencia no siempre garantiza la originalidad, los intentos por llevar la experiencia al extremo de la originalidad puede derivar, de modo contrario, en el esnobismo y la atomización.

“Es necesario afirmar que en ningún momento Sérvulo dejó de ser Sérvulo. En realidad, los periodos de vacilación fueron en él, más que disolución del estilo propio, de frenética manifestación de sus caracteres distintivos. Nunca pecó Sérvulo por defecto, sino por demasía.” (72)

El desencanto frente a la realización artística, la reprobación frente a la inserción de la figura del artista en la marginalidad social, hacen de la persona del creador un legendario incomprendido. El esfuerzo por el ejercicio responsable de la creación, el respeto personal y la actitud frente a la sociedad, son la distinción del artista que asume su función con conocimiento y claridad. En el caso del

---

<sup>125</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *La Pintura de Mori*. En *La Prensa*, 21 de marzo, 1953, p. 6.

pintor Sérvulo Gutiérrez<sup>126</sup>, se critica el aspecto vivencial, y personal, la bohemia entendida como un lastre que luego se traduce en la obra. A propósito de él, Salazar Bondy trata de esbozar un pronunciamiento que englobe sus expectativas para con la labor creadora:

“Sérvulo es un gran hito en el desarrollo de nuestra pobre cultura, asediada por la incomprensión de la mayoría, relegada a un tercer plano por el sistema en el cual nos debatimos, recargada de consignas dogmáticas y, al fin y al cabo, agónica por razón de que hay creadores que, por encima de las marañas, miran al horizonte y advierten un rayo de luz que pertenece al amanecer del hombre y a su destino pleno de esplendor.” (141)

Partiendo de la idea básica de un ambiente cultural con grandes dificultades, como el nuestro, el razonamiento propone al artista Sérvulo Gutiérrez como un referente del medio, y plantea también entablar una lucha, el espíritu agonal de los creadores que emprenden su trabajo a pesar de las restricciones, de los embates de la realidad. Aparece un patrón de mundo escindido, común en Salazar Bondy, entre el descreimiento y la iconoclasia más radical y la apuesta por una esperanza cercana al mito.

#### **2.2.4 EL ARTISTA POPULAR**

El artista popular, el transmisor de la sensibilidad popular<sup>127</sup>, es una saludable variante de la expresión plástica que, en su mayoría, proviene de la formación académica; es la contraposición al artista que se define dentro de las vertientes decadentes, portadoras de un discurso agotado. A propósito de una exposición de arte esquimal en Lima, Sebastián Salazar Bondy precisa que en la expresión –popular– de su arte, queda esclarecida la necesidad de plantear una representación más sincera y espontánea; que carezca de pretensiones estéticas, y que sin embargo, y precisamente por ello, las logre con mayor soltura: “...es el amor precisamente lo que palpita en lo hondo de estas creaciones, a las cuales la

---

<sup>126</sup> El caso de Sérvulo Gutiérrez fue excepcional para su época, incluso un crítico ácido y disconforme como Juan Ríos celebra su trabajo y su calidad de autodidacto, ver Ríos, Juan. *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica, 1946, pp. 62 - 63.

<sup>127</sup> Ver las definiciones de arte del pueblo y arte popular en Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. La Habana: Instituto del Libro de La Habana, 1969, pp. 323 - 422.

crítica de todo el orbe ha celebrado como la manifestación de un alma sin sombra, luminosa y blanca como las extensiones en que reina.” (171 ) La carga emocional evidente en cada obra, se desprende como la más importante y trascendente de la muestra. Resueltamente, el valor afectivo no es cuantificable, ni apenas mensurable de modo sensible. La finalidad del trabajo de cada artista no es gráfica, no es una forma de reflejo o influencia, no aparece como epígono. El tema clave del arte esquimal es la creación de la influencia natural, la capacidad de recrear la forma del entorno y su realidad del modo más certero. Encontramos la idea expuesta en el mismo sentido por Herbert Read, un autor influyente en Salazar Bondy: “Los vasos griegos se ajustan a exactas leyes geométricas, y de ahí su fría perfección inanimada. Se encuentra a menudo más vitalidad y más alegría en una sencilla vasija campesina”<sup>128</sup>. Se contrapone la creación popular a la clásica Sebastián Salazar Bondy sostiene que se trata de una obra rica en espíritu por la calidad prístina de la cultura de la que proviene, y por la expresión adecuada de sus creadores:

“...nos conmueve la identidad que existe entre el arte y la vida de los que lo producen, lección patente de que en nuestra cultura ese divorcio es artificioso y constituye prueba de una crisis. [...]En el artista de nuestro universo es distinto el motor de la creación (pese, por supuesto, a que mil veces intenta modificarlo), ya que se siente aislado del resto de la gente, de los hombres prácticos [...]. Solitario, reducido a dirigirse a sólo unos cuantos, separado del hombre común, la imagen de un hombre común que es también artista lo enfrenta con su conflicto y con su angustia”. (173)

Resalta la relación específica y estrecha entre la obra y su creación; la fractura de esta relación se encuentra en la cultura occidental, las condiciones del desfase serán el resultado de una frecuente tensión entre la realidad y los individuos, la expresión aguda y exacta de un mundo en crisis.

“Los vasos griegos se ajustan a exactas leyes geométricas, y de ahí su fría perfección inanimada. Se encuentra a menudo más vitalidad y más alegría en una sencilla vasija campesina. Los japoneses desfiguran, con frecuencia, la forma perfecta que se desarrolla naturalmente en el molde

---

<sup>128</sup> Read, Herbert. *El significado del arte*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954, p. 16.

del alfarero, porque sienten que la verdadera belleza no es tan exacta. <sup>129</sup>

La cita de Read que identifica una de las fuentes de Salazar Bondy, transparenta la intención del autor como admirador de la producción del arte popular, por sus dotes de veracidad simple y depositaria de la “belleza verdadera”, es decir, aquello conmovedor justamente por lo que representa. Como símbolo de culturas elementales, –puras y concretamente depositarias de sabiduría y técnica milenarias y diferentes a la occidental–, el arte popular es entendido por Read como la apuesta más vital de un devenir artístico que parte de la idea de fluencia y constante cambio. La regla rigurosa y sus formas determinadas no son la expresión artística más apropiada, o la más bella; tanto es así que afirma lo contrario, a partir de la naturalidad, de la libertad y el espíritu originario.

La intención de restablecer la imagen del mundo con un entendimiento unánime por el rescate de la esperanza en la existencia, justamente el arte es una forma de mantener la expectativa en esa existencia: “...este lapso crucial de la historia del hombre en que todo está en crisis, todo es cuestionable, todo es posible, todo es válido, todo es bello e inmundado.”(202) El descreimiento, el ánimo iconoclasta se traduce en los textos, tanto como la animación por encontrar posibles caminos que se alejen de la anomia reinante. La voluntad de cohesión y de salida de la crisis es patente en el arte y primero en el espíritu de sus creadores. La aguda depresión de la cultura occidental requiere de la labor enérgica y contestataria del creador comprometido.

Por las demandas más imperativas de la sociedad frente al arte, el artista popular se asume a sí mismo como la definición de la búsqueda por el arte y a favor de todos, pero no todas las propuestas artísticas están igualmente dirigidas con las mismas expectativas, ni los mismos fines. Además de la búsqueda de las vanguardias, el rescate de la tradición es igualmente válido, porque es la respuesta para quienes requieren una propuesta identificatoria del pasado:

“No es necesario destacar aquí la importancia de Pancho Fierro. Fue artista primitivo excepcionalmente dotado

---

<sup>129</sup> Read, Herbert. *El significado del arte*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954. p 16

para la expresión plástica, un verdadero cronista de la existencia limeña de la época. Con fino humor, que insuflaba de ágil destreza su mano, reprodujo a los personajes característicos de la sociedad criolla. Pintó al pueblo y a las gentes visibles de aquella Lima, sus fiestas y sus congojas, poniendo en sus versiones un soplo de vitalidad sana y grata.”<sup>130</sup>

Según la identificación del ambiente popular, de una cultura que sea producida por los mismos pobladores, se hacen posibles los mensajes depurados y manifestados de forma clara.

“Los artistas llamados populares son artistas a secas. Sus obras, [...]son obras de arte rotundas. El artesanado rebasa sus limitaciones –que son en esencia, las de la funcionalidad de los objetos que crea– cuando las creaciones que a veces logra ya no sirven para nada. Son objetos autónomos, completos en sí y entrañan un mundo estético pleno.”<sup>131</sup>

Se plantea la identificación del arte popular peruano, su valía y su encanto, a partir de los creadores, los artistas que conservan, porque carecen de formación o “deformación” académica, la pureza y espontaneidad de los ingenuos. La naturaleza prístina es aquí la más deseable, su valoración depende de la búsqueda del mito arcádico, del mito original. Es la demostración de una capacidad de encontrar una expresión del universo plástico entendida como más genuina, por no precisar de una influencia académica. La labor popular es cercana, además, a las tradiciones, a las leyendas, al bagaje cultural que se desenvuelve dentro de la vivencia popular que es autónoma ante la cultura de la élite. Es, en este sentido, que aparece la plástica popular como la identificación con lo propio, y su certidumbre depende de la capacidad de sus creadores por reseñar los recursos intangibles de su comunidad.

El universo ingenuo y pastoril en el que está inmerso el arte popular, se entiende a la vez como el heredero directo de la tradición milenaria de las

---

<sup>130</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Una Colección en Peligro. En *La Prensa*, 14 de marzo, 1954, p. 8.

<sup>131</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Acerca del Arte Popular Peruano. En *Histrión* Embajada Cultural del Perú. Corporación de Turismo del Perú, 1963, p. 17.

prácticas artísticas de la antigüedad, y la expresión más adecuada del reflejo del actual devenir de la cultura popular,

“El arte popular peruano es vario. Se nutre de lo eterno y de lo actual, [...] y no es excelente porque sea la obra de gente humilde que no frecuentó academias ni aprendió técnicas depuradas, sino porque es expresión empecinada y tenaz continuación de un don que daba obras memorables cuando el Perú como tal no era todavía en la memoria de nadie.”<sup>132</sup>

La combinación de tradición y modernidad traduce la naturaleza particular de la expresión popular, autodidacta, que acoge la novedad y permanece en las formas tradicionales. La validez del arte popular radica en la naturaleza elemental de sus creadores, en la realidad primitiva y prístina que los rodea. La calidad de las creaciones se nutre de una riqueza trascendental y vigente.

De un lado, la presentación del concepto contrapuesto a un arquetipo, el “deber ser”, en razón de este contraste se perciben los defectos y los aciertos de cada artista. En este sentido, existiría un artista ideal, que está dispuesto a concebir su trabajo con un mensaje explícito, no formalmente, sino de naturaleza significativa; ésta sería una de las principales características del “artista ideal”, que no por ello forma parte de una utopía. Pero se incluye bajo la misma premisa, el sentido de libertad creativa para el artista y el sentido de la genialidad. El artista consecuente, que cumple con su función y se hace cargo de su compromiso, no está en un plano ultraterreno: según Sebastián Salazar Bondy, existen numerosos artistas que pueden ser ejemplo de dicha categoría.

De otro lado están el autoexamen, la reflexión propia y el ánimo de contrastarla. La definición de sí mismo por parte del autor ocupa buena parte de las reflexiones, la proposición es más que simbólica, porque define esquemas que son considerados como el perfecto reflejo del yo, la primera persona que no se oculta sino que traduce, por todos los medios que le son posibles, el reflejo de la realidad.

---

<sup>132</sup> *Loc. Cit.*

La experiencia cognitiva de índole personal, los testimonios sostenidos en primera persona, se presentan en un tono personal e íntimo, y denotan al autor involucrado con el ideario que sostiene y con el discurso que forma.

## **2.2 CONCEPTO DEL MITO**

Una de las categorías básicas en el discurso de Salazar Bondy es el mito, con su valor y sentido intrínseco, que se suma al arte y le otorga finalidad y trascendencia. Las concepciones del mito son un tanto diferentes, con ligeros matices, apuntamos la lectura de un autor marxista a propósito de su diversidad:

“...en dependencia de los objetivos concretos de los distintos autores, y se presenta ya como imagen, metáfora, símbolo, inspiración poética, fantasía, reflejo creador, principio creador simplemente por sí mismo, poesía, retorno a las fuentes de todo lo humano y a la poesía; ya como norma superior de toda vida; ya como antídoto y oposición al carácter racional de nuestro siglo científico - técnico [...] ya como imagen, espacio, acontecimientos primarios de todo lo humano, al igual que como un símbolo y algo semejante a todo lo ‘eternamente humano’ ”.<sup>133</sup>

El sentido del mito en el discurso de Salazar Bondy tiene un nivel semántico estricto. Como definición general podemos apuntar que hace referencia a lo fabuloso y a lo sagrado, a la comunidad originaria de la humanidad.

### **2.3.1 EL VALOR DE LO MÍTICO EN EL ARTE**

Gran interés tuvieron, para Sebastián Salazar, las piezas de arte que no tenían la carga cultural propia de Occidente. Basa su interés en la idea definitiva de que son precisamente esos pueblos no - occidentales los que mejor encarnan las posibilidades más esenciales del arte: las que están ligadas a la formación y consecución de un mito. Acerca de una muestra de pintura china, afirma:

“Danzas, animales, dioses, hombres, todo adquiere en estas piezas, por razón del tratamiento sintético, y del propósito estético de hacerlas recintos del mito más depurado, un sentido exquisito. Son formas que hablan un

---

<sup>133</sup> Pracht, E. Mito, realismo y revisionismo contemporáneo. En AAVV. *La lucha de las ideas en la estética*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983, pp. 77 - 135.

lenguaje sin ambages, directamente al alma, quizá oraciones porque únicamente una actitud mística –perdida por desgracia en el ígneo Occidente– puede alcanzar tal cima de expresividad.” (179)

Las piezas artísticas son recintos del mito, lugares sagrados destinados a una adoración precisa. La exquisitez estética, la belleza, son parte de ese lugar comúnmente hallado para la expresión de lo sagrado. Los lenguajes cotidianos no pueden contener las vertientes mágicas para expresar el misterio, o la evocación del misterio.

“Buscaban aquellos rebeldes una fuerza nueva, de índole religiosa o mística, gracias a la cual, del fondo de los objetos artísticos, emanaron expresiones originales del espíritu, verdaderas sorpresas para la pupila fatigada del hombre europeo.” (169)

La esencia del objeto creado comparte su portentoso contenido con el creador, de tal modo que mantienen igual importancia. La búsqueda de nuevos caminos, de nuevos lenguajes para el espíritu, es la que define al creador, y le otorga verosimilitud, permanencia y profundidad a su trabajo:

“Como si hubiera introducido pupilas y manos en la esencia de las cosas y como si esa profundidad material hubiera luego rescatado la fuerza espiritual de los objetos cuya pasión penetrara, Armando Morales expresa en su pintura, a través de signos vivos y palpitantes, una verdad que no es, por cierto, la inmediata y contingente de todos los días. Se trata de una verdad mágica trascendental.” (246)

Partiendo de la opinión acerca de la obra de un pintor específico, en este caso, Armando Morales, Sebastián Salazar plantea sus referentes de modo preciso. En primer lugar, la importancia indudable del creador, que es el llamado a traducir las imágenes espirituales, el instrumento privilegiado de la magia. En segunda instancia, la esencia inmersa en todos los objetos, que se mantiene y surge intacta ante la búsqueda del creador. Las imágenes del pintor son signos que tienen vida y son los que comunican la verdad trascendental, la verdad buscada y advertida a través de la paciente labor del artista. Para Sebastián Salazar Bondy no hay diferencias ni predominios entre las disciplinas plásticas, porque todas pueden ser



crisol del mito. A pesar de su ferviente admiración por Baudelaire <sup>134</sup>, a quien cita frecuentemente, entiende algunas de sus afirmaciones como opinables:

“Baudelaire decía que la escultura era un arte de caribes, un arte de salvajes. Le faltaba, según su concepto, esa posibilidad milagrosa de la pintura y la poesía, que es la clave de toda creación estética.” (223)

Las apreciaciones del crítico y poeta francés van en dirección determinada, a partir de sobreponer a la poesía y a la pintura por encima de la escultura. Parte de la idea heredada desde tiempos antiguos, cuando la tarea del escultor era considerada más como la labor de un obrero que como el oficio de un artista. A pesar de las razones de Baudelaire, Sebastián Salazar aclara su admiración hacia la escultura, que es también un recinto espacial del mito, su importancia más valedera está en su manejo del volumen:

“Se teme que las obras echen a andar, a volar, a vivir, en una palabra, así de potente es su fondo, al que paradójicamente, el metal presta pies y alas. Es decir encantamiento.” (224)

A partir del trabajo espacial, de la conjugación de los materiales y la exploración de su densidad, de su calidad tangible, el escultor trabaja en desentrañar la esencia de las cosas, en despertar los dóciles objetos, hasta casi lograr su animación, hasta lograr vitalizarlos. Aquello tiene el potencial del evento mágico, sólo comprendiendo el sentido del mito y de su lenguaje frente al arte, se pueden entender las implicancias de las afirmaciones de Sebastián y darles su justo valor.

A propósito de la opinión sustentada acerca de las obras de maestros específicos, consagrados en su actividad, Salazar Bondy percibe la perfecta dimensión de las tendencias; en el caso del trabajo de Picasso, señala:

“Posee el don más sintetizador, más poderoso del momento, tal como lo evidencian los cientos de pruebas que ha dado de su facultad de hacer y deshacer por medio de la línea y el color. Y los que muchos suponen monstruos, son en verdad, piadosas versiones de algún aspecto inefable del universo.” (196)

---

<sup>134</sup> Ver Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Segunda edición. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999.

La mezcla de lo sagrado con lo misterioso, con lo inefable e inevitablemente oscuro, es evidente en el discurso de Salazar. La propuesta resulta clara si se sobrepone a los contenidos cotidianos y se proyecta hacia el contexto de mediados del siglo XX. Una época agotada por las guerras, una generación que se contrae entre la desesperanza y la pulsión vital es obvio que debiera, en algún momento, apostar por el mito, por su fuerza y su misterio.

Sebastián Salazar Bondy era partícipe de la concepción de Mariátegui acerca de que no sólo el arte, como vivencia, precisa del mito, sino también el hombre mismo del siglo XX, una época desacralizada, necesita de la noción del mito para enfrentar la precariedad de la existencia, la vigencia del universo sagrado que determina una meta, un sentido para la vida: “El hombre contemporáneo siente la perentoria necesidad de un mito. El escepticismo es infecundo y el hombre no se conforma con la infecundidad.”<sup>135</sup> La confianza en que la conciencia del mito aporta y define el sentido esencial de la existencia. Su carácter constructor y fructífero quedan definidos en el pensamiento de Mariátegui. Así mismo para Salazar Bondy.

Por ello, el mito, el misterio, además de ser el resultado de una búsqueda, es la expresión vital más sublime, que se torna necesaria. La expectativa de las comunidades con respecto a los mitos reside en el hecho de que éstos las explican y las funden en un solo proceso organizado con el pasado.

“Estamos en trance de rescatar nuestros mitos y, a falta de ellos, inventarlos, y la elegía traducida por Arguedas es un llanto que mitológicamente disimula la vehemencia por un desquite y la seciente restauración de una verdad perdida.”<sup>136</sup>

Es la reiteración del pasado a través de la magia, de lo misterioso que se descubre y deslumbra a sus espectadores. Sin concesiones ni pérdidas inconsecuentes, el arte es el recinto de la sacralidad que se vuelve tangible,

---

<sup>135</sup> Mariátegui, José Carlos: *El Alma Matinal y otras instancias del hombre de hoy*. Primera edición. Lima: Empresa editora Amauta S.A., 1950, p. 25.

<sup>136</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Szyszlo: Una aproximación. En *Proceso* N° 0, enero-febrero, 1964, p. 12.

dominada por los sentidos. De ahí la necesidad de preservarlos, y aun inventarlos, porque se disponen como los continentes de la veracidad prístina y original.

Encontramos que en textos de José Carlos Mariátegui la valoración precisa del mito y su sentido en el devenir del arte, tiene la coincidente forma de proponer la necesidad de la creación mítica:

“El arte se nutre siempre, conscientemente o no, –esto es lo de menos– del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. [...] El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es *patiner sur place*. El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es, generalmente, el que tiene más desesperada necesidad de un mito.”<sup>137</sup>

La conciencia de absoluto, del sentido de la época, es precisamente la forma más tangible de la necesidad, y la recuperación de los mitos. La dirección del arte depende de la noción del absoluto de la época. Según José Carlos Mariátegui, tanto el arte como el artista pueden ser conscientes de ello o no. Su importancia y ejecución no dependen de ello. Por lo tanto, se deduce la trascendencia del mito con respecto a la creación artística. Si en el arte hay idea de cambio y de avance, se debe a la presencia del sentido de absoluto.

La divergencia entre ambos conceptos del valor del mito en el arte, el de Salazar Bondy y el de Mariátegui, radica en que, en el primer sentido es el arte el instrumento privilegiado para revelar el mito, por ello, el mito depende del arte para ser expresado, la trascendencia aparece en el arte; en el segundo, el mito no depende del arte, sino que se sirve de él. Incluso puede presentarse una creación artística que exprese al mito sin tener conciencia de ello. Lo único trascendente es el mito, el arte es sólo uno de los mecanismos para lograr su expresión. Pero no cuenta con ningún privilegio por ello.

---

<sup>137</sup> Mariátegui, José Carlos: *El artista y la época*. Sexta Edición. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1977, p. 19.

### 2.3.2 EL MITO COMO ESENCIA DEL ARTE

Sebastián Salazar Bondy sostiene que si algo hace grande al arte y a su lenguaje, es su capacidad de ser portador del mito. Acerca del trabajo de Francisco de Goya, comenta:

“Su finalidad no fue de ningún modo gráfica, pues cada grabado contiene una fuerte carga de patetismo místico que procura, en tanto lo conoce, abrir de par en par el objeto, [...] desentrañarlo íntimamente, mostrarlo en esencia, y, lo que es ya la cima de la fe, modificarlo o destruirlo.” (185)

El objetivo del artista era mostrar y descubrir al espectador la esencia de los objetos representados. La finalidad del arte, en su sentido más estricto, es la de proporcionar los medios adecuados para la revelación formal del mito. La noción de esencia del objeto se refiere a un sustrato íntimo e irreductible; el fin del arte consiste en revelar aquel sustrato. En efecto, el comentario acerca de los grabados de Goya, de su figuración fantástica, de sus atmósferas cargadas de misterio, recupera la definición primordial de la creación artística y del artista como contenedores y reveladores, respectivamente, del mito.

La coincidencia con José Carlos Mariátegui reaparece porque ambos consideran que un arte de vanguardia que no posea un espíritu, que no contenga una esencia, no es realmente de vanguardia. Aún se cuestiona la categoría de arte. A pesar de la novedad de las formas, de las técnicas, de los sistemas, no se asegura una revolución dentro del arte.

“Por fortuna quedan en el mundo artistas como Bernard Shaw, capaces de comprender que el ‘arte nunca ha sido grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva, y nunca ha sido completamente despreciable, sino cuando ha imitado la iconografía, después que la religión se ha vuelto superstición...’ ”<sup>138</sup>

Mariátegui cita a Shaw, suscribiendo su posición a favor de un arte ferviente, compartiendo la experiencia de la sacralidad. Todo arte grande es el que

---

<sup>138</sup> Mariátegui, José Carlos: *El artista y la época*. Sexta Edición. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1977, p. 21.

se hace partícipe directo de una fe, el que establece sus símbolos y lenguajes. Pero bajo la condición de que la fe esté viva y consciente de sí.

La conciencia religiosa, el ámbito de la sacralidad, es parte no sólo de la creación artística sino de la vida entera. Según Mariátegui, ningún hombre en particular, ni una sociedad en general, marchan sin una fe. La idea del arte como elemento contenedor de los mitos se halla también en Salazar Bondy. Parten de nociones divergentes que confluyen en lo que al arte respecta.

“El poema llamado puro, en mi experiencia, me impidió siempre dar precisamente aquello que me define: mi mundo, mi personalidad, mi misterio. Y mi misterio está arraigado allí donde el hombre diariamente se sacrifica en aras de la existencia. Si la poesía no llega hasta ese holocausto, si no sangra y se vierte en la misma medida en que sangra y se vierte la humanidad actual, la poesía es una traición, un engaño, una pusilánime evasión.”<sup>139</sup>

La pureza del arte, la pureza estética, la riqueza teórica va en demérito, en algunos casos, de la riqueza natural de la expresión artística. La poesía, y el arte en general, se vuelve anodino, anómico, debido a la pureza estética; se aleja del lenguaje real que requiere aquel arte que se vuelve imagen de la vida y crisol del misterio. Se aleja, por tanto, de la teoría árida y pura que envuelve al arte puro.

Aquella experiencia radical es además la vivencia personal del autor: como él mismo señala, en un primer momento resolvió su labor artística a favor del purismo, se dirigió hacia la búsqueda de lo estéticamente puro, para luego sentirse requerido hacia una práctica del arte ligada a la experiencia más vívida de lo social.

### **2.3.3 ARTE PRIMITIVO Y MAGIA**

Una de las instancias básicas del discurso de Sebastián Salazar Bondy, establece coordenadas directas para reiterar y asimilar de modo completo el mito como producto del arte antiguo de los pueblos primitivos.

---

<sup>139</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Carta a la Agrupación Espacio. En *Socialismo y Participación*, N° 16, marzo 1981, p. 107.

Establecido entre lo presente y lo inefable, aquello metafórico y metafísico: la consistencia del concepto de mito como tal, parte de un lineamiento preciso: “Allí está el arte primitivo con sus formas de extraordinario poder expresivo, con su fuerza augural y con su maravilloso contenido mágico”, (67) la expresión del arte llamado primitivo, del arte antiguo de culturas no occidentales, es generador de formas que se ven más expresivas, más trascendentes y poseedoras del contenido mágico. La magia, así como el misterio, es aquello que aún inexplicable se puede ubicar fácilmente.

Principalmente es facultad de los pueblos con un pasado artístico definido y reconocido.

“Me gusta pensar que, en cierto modo, los americanos somos seres religiosos, es decir, primitivos y elementales, y que esa religiosidad terrena y material constituye una cantera intocada de nuevas ideas, nuevas conquistas y nuevas luces.”(77)

Los seres primitivos que expresan el sentido religioso en las producciones plásticas son los que definen nuestro pasado, y son la clave para prever nuestro futuro. La mayor revelación es el estado de pureza, de prístina libertad, de espíritu creador,

“...las culturas elementales, iniciales, hasta ahistóricas han poseído, y poseen, un poder de creación que incluye en los objetos estéticos cierto misterio innegable, sentimiento potente de belleza que no se oculta y que más bien requiere y arrebatada. Con ellos el hombre se acerca y enajena lo sagrado. Hacer visibles a los dioses, es decir, expresar lo inefable, mueve la mano del creador auroral, del que aspira a un diálogo directo y eficaz con las energías superiores que gobiernan el universo.”(14)

La expresión del misterio es motivada por la experiencia artística, es decir por el manejo fáctico de lo inefable. El misterio que vuelve posible el universo sagrado, que hace tangibles a los dioses se resuelve desde el universo del sujeto creador. La naturaleza primitiva, en tanto naturaleza es espontaneidad, es asumida como el elemento dinámico que se renueva y revela a través del sentido creador de las culturas antiguas.

El reconocimiento del elemento misterioso de las producciones artísticas, elemento que está exento de todo patrón racional u ordenador, requiere de una permanente empatía con el pasado,

“La lección que esta pintura nos da consiste en reconocer que todo lo que ella rechaza –lo tenebroso, lo mágico, lo místico– precisamente porque el mundo del que ella brota está enjuto de poesía, es lo que nosotros los americanos, debemos incorporar a nuestro arte. Los primitivos –y nosotros lo somos– necesitamos de los símbolos, de las mitologías, de los misterios para desarraigar de nuestro espíritu todo lo que en él, germinal y desconocido, reposa” (206)

Existe un sustrato imperecedero, incommovible en su naturaleza primitiva. Esta es portadora de lo desconocido, Sebastián Salazar Bondy valora la naturaleza primitiva develada de los pueblos americanos, a través de producciones utilitarias de valor estético y mágico - religioso; cada pieza es un interrogante por la magia, la voluntad creadora permanece en ella de modo intemporal. Los símbolos, los mitos, los misterios, sirven para marcar el derrotero del imaginario de una comunidad. En ese sentido, lo germinal y potencial del espíritu se revela mediante el lenguaje de la imagen y su significado. Planteando una hipótesis, Salazar despeja una solución que propone como trascendental: esperar que las imágenes y sus contenidos sean el lenguaje apropiado para el conocimiento propio de cada sujeto y de cada comunidad,

“En el alma de los europeos, el paisaje de nuestro continente, lo que podría llamarse el cosmos americano, [...] los obliga a recobrar esa facultad mágica perdida que en los primitivos, suele operar como develadora de realidades trascendentes.” (49)

Uno de los efectos del valor del concepto del mito, de su arraigamiento en la realidad pictórica, es su facultad visionaria, su posibilidad de encarnar el sentido trascendente fundamental e intemporal de la vida.

La develación de los mitos en el discurso de Sebastián Salazar tiene la implicancia de hacerlos posibles, de volverlos tangibles y sensibles, son parte primordial de un propósito, que en ese sentido se muestra desacralizador,

apropiadamente moderno, tan natural como espontáneo. La modernización, de espíritu contemporáneo, ha perdido la naturaleza primitiva y, con ella, la facultad mágica; lo que mantiene el valor del continente americano es la preservación de su esencia primitiva y de su cultura primordial que están más cercanas a lo trascendente.

## **2.6 CONCEPTO DE LA VITALIDAD**

*"No podemos hacer arte por el arte, sino arte por la vida y para ella."  
Sebastián Salazar Bondy*

Como uno de los pilares del discurso de Sebastián Salazar Bondy, está la necesidad de reafirmar la vitalidad, su apuesta raigal por lo vital. La permanente angustia y el desafío que ésta supone, la respuesta que anima en la conciencia del sujeto y que le es consustancial; mas no propia de una época: se maneja en instancias mayores, es por lo tanto intemporal, pero puede resultar una condición para la época, es decir, un fenómeno coyuntural por sus causas.

No es posible definir el concepto de los límites semánticos del término en el discurso de Salazar Bondy, sin encontrar las raíces de su planteamiento, y de su afán por el hallazgo de una definición para la existencia. Salazar Bondy se sitúa a sí mismo en el grupo productor del arte, en el grupo de los creadores: La inconformidad, el hábito contestatario genuino, son parte de la decisión que anima la apuesta vital de Salazar, aquello que rebasa los límites de lo posible, pero que se posibilita por la acción decidida del sujeto. Los cambios frecuentes del propio discurso, para la conceptualización de la idea de vitalidad provienen de la profunda tensión vivida por el autor y, en un contexto mayor, probablemente de un cuestionamiento de época.

### **2.6.1 LA NATURALEZA DE LA VITALIDAD**

“... la vida tiene sentido porque es una búsqueda de la verdad y de la belleza, un riesgo que se corre en la aventura de conquistar la libertad, una suerte maravillosa de lucha que cada uno emprende



mancomunadamente con los otros para la dicha de todos.”(132 - 133)

Aquella suerte maravillosa de lucha que le da sentido resulta la empresa central de la vida, que tiene justificación gracias a que es posible emprender la búsqueda de la verdad y de la belleza. El orden característico de la vigencia de la vida es claro, uniforme y coherente. La permanencia de este orden y su definición subrayan la línea discursiva de los ensayos, crónicas y críticas periodísticas de Sebastián Salazar Bondy.

La vitalidad, definida como un propósito feliz, como una conquista verdadera, algo que se logra, no se da *per se*; una de las formas de estar vivo, según Salazar Bondy, es la búsqueda de una liberación y, mediante ella, la fractura del orden establecido. Porque el estatus u orden establecido es ajeno a lo misterioso, también lo es a lo trascendente, a la esencia del arte:

“...pues toda rebeldía, en el arte como en la vida, implica una ruptura de la costumbre, un salto por sobre lo que está anquilosado. La existencia es siempre [...] la elección de un camino en una alternativa. O sea, la vigencia de la libertad.” (249)

La capacidad de elección en una existencia precaria, la posibilidad ante las opciones, ante el acoso de la duda, ante lo inmóvil y estático, siempre está dirigida hacia la experiencia de la vida, comprendida como lo dinámico y racional; entendida como la elección de la libertad; por lo tanto es obvio que, según el autor, tanto la vida cuanto la libertad, sean el resultado de una experiencia volitiva. El resultado de la elección, que es siempre libre, es válido siempre que sea la institución de lo nuevo, la ruptura de los cánones conocidos, en tanto sea conmoción.

### **2.6.2 LA BÚSQUEDA DE VITALIDAD DEL ARTE**

“La existencia presente, actual, viva, es la única que puede alimentar con energía perdurable la operación, menos psicológica que moral, de sobreponerse al complejo colonial y descubrir así el verdadero sentido de un arte en un mundo nuevo y deslumbrante.” (263)

El mundo que se concibe como sorprendente y deslumbrante, es el nuestro, en clara referencia al Perú y la opción frente a lo nuevo, que supone el compromiso moral sustraído de todo deber, que sobrepasa toda lógica. La existencia, la vida, puede ser la fuente de búsqueda y la capacidad de hallar: es un medio para conseguir una meta, una forma de crecimiento. Una alternativa ante la capacidad de fosilizarse. La energía perdurable, la motivación que no desmaya, sino que se reitera, y revitaliza, es aquella que anima la vida que lleva consigo un sentido, aquel sentido que se presenta por todos los medios como teleológico.

El verdadero sentido del arte, su fin real y fáctico, es alimentar y alimentarse de ese sentido vital y enérgico, en tanto la vitalidad es elección, y sustento de la libertad. Es el modo más seguro de vencer el complejo colonial, lleno de tradiciones ficticias; y de encontrar una identidad. La tradición inconforme, el voto en contra, son las directrices más constantes del ideario de Salazar, como ejemplo, el argumento que sostiene acerca de Pablo Picasso<sup>140</sup>:

“Esa actitud inconforme, de asedio observador, de acoso constante a la conciencia contemporánea, es trasunto de la vitalidad de Picasso, que a los setenta y ocho años no se adormece ante la adulación y el elogio, sino que continúa desafiando, que prosigue inquietando [...] y no son preguntas gratuitas: a él lo carcomen, lo trizan, lo mantienen despierto y joven. Es la angustia de la que se nutre su existencia y que es también la fuente de vida actual.” (197)

La ausencia de pasividad, el inconformismo, es parte irrefutable de la vitalidad entendida, por tanto, como reacción frente a un momento decisivo: el espacio para la lucha contra lo establecido se sitúa entonces en un momento, pero se extiende a través del tiempo en una instancia intemporal, permanente. Pero no sólo es permanente lucha, también es permanente cambio y simbolismo, vinculación con aquello insondable que alguna vez fuimos y que nos alcanza a definir:

---

<sup>140</sup> Ver Yo no busco, encuentro. Pablo Picasso. En Hess, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959, pp. 67 - 69.

“... se exhibe la pieza notable como un hecho vivo, como una imagen de la existencia pretérita, con la finalidad de que su eterna palpación en la belleza o en la habilidad artesanal alcancen al individuo presente, lo vinculen con su patrimonio [...] y lo muevan a ser una consecuencia vital del pasado y, por ende, una promesa para el futuro.” (131)

Insistencia por subvertir el orden, permanencia de lucha, y promesa de futuro que convergen en una sola idea: la de la apuesta vital que permanece, no estática sino como actitud indiferente al tiempo, la conservación de lo raigal, que se mezcla o yuxtapone a lo tradicional que define una identidad, el pasado que se hace presente vinculándose a la vida. Por lo tanto, se vuelve también proyección, fuerza motivadora y fecunda, movilización de afectos y deseos. El dinamismo del sentido que promueve la vida hacia una meta final, la búsqueda de la libertad, y en ese sentido, tiene naturaleza de medio y no de fin. Por ello la necesidad de exigir del arte una posición sólida al respecto

### **2.6.3 EL OBJETIVO VITAL DEL ARTE**

“Quiero un arte grande que dé esperanza, que invite a vivir, que me arrastre a ser humanamente mejor y más optimista.” (5)

El arte es presentado por Sebastián Salazar Bondy como punto de partida frente al caos, contando con un objetivo real de calidad salvífera, y no sólo un valor estático; en efecto, el autor reclama del arte una propuesta clara y vital. La esperanza más segura frente a la mezquindad de la existencia cotidiana. La imposición de esta afirmación es la que efectúa a la vez el requerimiento específico, como a la luz de una revelación: “Misterio equivale a poesía, espacio a invención, tragedia a vida.”(38)

El arte frente a su objetivo y meta insoslayable, que es para Salazar la última y la más verídica: conjugar arte con vida, con la imaginación, con el misterio, es a la vez establecer un canon de normas por cumplir, una estructura no rígida, pero sí posible y oportuna.

“Hay una clase, demasiado vieja ya, de esnobismo, y es la que dispone desdeñoso a todo aquello que la mayoría siente profundamente, y con lo cual todos palpitan. El además será muy culto, muy refinado [...] pero es perjudicial para un medio donde urge acercarse a la multitud, aclararle las ideas, conducirla con ánimo educativo a sus más altos fines. Es la labor que tiene como objetivo procurarle al país una conciencia de sí y de su porvenir [...] Ese supuesto arte [...] [el arte abstracto] comienza por negar la nacionalidad de cada uno y concluye por borrar al hombre de carne y hueso del tiempo y de la realidad.”<sup>141</sup>

Aparece la conciencia del objetivo y la inminencia de su cumplimiento, de la visualización de la meta como parte del discurso que se posibilita, pero también se disuelve en terrenos aún no despejados, aún no delimitados por el autor, que se pierden entre las brumas de los deseos por alcanzar. Entre lo más sutil del discurso de Sebastián Salazar sobre la vitalidad se encuentra el terreno sinuoso entre lo que se espera lograr y lo que se tiene conciencia de que se podrá lograr. Lo posible y lo factible. Estas instancias no aparecen separadas, por el contrario, se retroalimentan, y de ahí surge el principal valor del arte: la consecución del mito, el hacer tangible el misterio, “...es cada vez más indispensable que el arte se haga, al igual que el pensamiento, carne de la existencia.”<sup>142</sup>

Concibe el universo complejo del arte enraizado en la estructura social, partiendo de su función social que prima sobre los lenguajes estéticos. El mecanismo motivador de las imágenes que tengan como punto de partida la existencia y que compartan su sustancia, deberá ser necesariamente social y sus requerimientos serán los del grupo. La individualidad está enmarcada en la actividad creadora, una producción íntima y divergente; el objeto artístico, sin embargo, deja de pertenecer al individuo, para tener un contexto más amplio y universal.

“Naturaleza la de este mundo escultórico, que es patética, emotiva, vibrante, vital, y que nos inquieta y estimula de modo positivo. Y sin romanticismo: una medida humana

---

<sup>141</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Lo que niega un cosmopolita. En *La Prensa*, 27 de septiembre, 1955, p. 8.

<sup>142</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Sebastián Salazar Bondy /La Poesía y el Hombre. Carta a la Agrupación Espacio. En *Socialismo y Participación* N° 16, marzo, 1981, p. 107.

que rige estas formas y nada en ellas es conmemorativo, discurso pasional, efecto grueso, memoria desconsolada de nada.” (224)

Salazar Bondy entiende por naturaleza lo espontáneo, lo que aparece de forma fortuita, precisa, pero sin dejar de atender a las necesidades del entorno. Este tipo de vitalidad ligada a lo natural está en busca del prodigio. Así señala Salazar claramente sus posibilidades: “Es el hombre que se indaga y traza su mundo, y da nacimiento así a cosas que transcurren solas, que se bastan y cunden”. (224) Dentro del orden legítimo de las posibilidades propuestas por el autor, se desprende la vertiente natural y espontánea, pero a la vez producto del misterio, de lo velado y oculto. Desasido del lenguaje apasionado, del discurso efectista, de lo fácilmente reconocible, el universo de lo natural empata con la vitalidad de forma exacta e infalible porque es un acontecimiento que, a pesar de su carácter espontáneo, parte de la voluntad humana, para luego cobrar ánima por sí.

Este razonamiento, este deber del arte para con la vida, es una de las causas que explican la réplica de Sebastián Salazar Bondy hacia algunas expresiones del arte abstracto, la tendencia del lenguaje –silente entendido como una forma de complicidad–, desasido de afectos y compromisos. En una polémica sostenida con el pintor Fernando de Szyszlo, Salazar Bondy refiere claramente su esperanza, sus expectativas con el arte y con el surgimiento vital:

“El arte debe ‘hablar’, querido Szyszlo. A él es necesario acudir cuando nos pesan la desesperanza, la fatiga, el desgano vital. [...] Veo en el arte abstracto una forma –en verdad la forma más refinada y sutil– del suicidio, de la negación vital.

Yo, y algunas decenas de hombres como yo, tratamos aquí de insuflar a nuestras cosas con el soplo candente de la vida total, el hálito que las hace perdurables.” (78)

Contra la desesperanza y el desamparo, contra las reacciones suicidas, contra las dificultades más próximas, está la capacidad emergente del arte, sus dones más refinados, aquellos que responden por la pulsión más elemental: la vitalidad, la elección de carácter volitivo frente a la muerte. La vitalidad, por su oposición a la muerte, a lo caduco, es la llamada a perdurar por sobre todo, a

corregir el acabamiento, a permanecer. La respuesta ideal frente a lo fáctico. El impulso vital frente a la destrucción tanática y a la evasión que la define. El arte se hace cargo de este compromiso, los artistas son artífices de un mito. Recordemos que Salazar Bondy sostiene literalmente esta empatía del valor mítico y a la vez vital del arte: “Si la pintura, como la poesía y la música, la novela, el teatro, es crisol del mito, su objetivo ha de ser necesariamente vital.”(51)

El sentido de la vitalidad aparece como el fin del arte, como *conditio sine qua non* que lo justifica. Toda disciplina artística es necesariamente producto del mito, del manejo justo del misterio y de sus límites. Los conceptos primordiales que prevalecen en sus categorías y en sus preceptos básicos quedan reafirmados con esta inferencia. Se plantea que las artes son de modo primordial y único las que posibilitan los mitos, prueban su posibilidad. La conexión que Salazar plantea entre la vida y los misterios, entre la realidad y la posibilidad, es casi el símil entre la cotidianeidad y lo promisorio del futuro. El umbral de límites sinuosos que Salazar Bondy propone entre lo fáctico y lo mítico.

## CAPÍTULO III

### CONCEPTOS SECUNDARIOS DEL DISCURSO DE SALAZAR BONDY

#### 3.1 LA CRÍTICA DE ARTE

El ejercicio de la crítica de arte <sup>143</sup> dispone a sus actores y productores en un orden que cumple una función clara y constructiva, con la intención de acercar el arte al público, de aclarar el lenguaje plástico, y resolver sus misterios; entre el crítico y el público se entabla un acuerdo tácito: se percibe la intención de revelar el significado del arte, y de conservar el carácter didáctico del mecanismo del trabajo periodístico.

“...podemos o no estar de acuerdo teóricamente con los resultados estéticos a que han llegado los artistas abstractos, podemos expresar nuestras razones y decir con acierto incluso, que los que han adoptado ese camino están equivocados, pero no podemos pretender poseer el fallo, secreto aún, que el tiempo reserva a tal tendencia ni prever con certeza su porvenir [...] La crítica no puede asumir un papel tan sacerdotal. Si ese fuera su sentido habría un vértice misterioso en el cual se conjugaría con la religión o las ciencias ocultas.” (54)

---

<sup>143</sup> Una lista resumida de los autores de obras sobre arte y crítica de arte en el Perú, se encuentra en Sobrevilla, David. Las ideas en el Perú contemporáneo. En *Historia del Perú*. T. XI, Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1981, pp. 254 - 257 y 391 - 396

La crítica de arte tiene un campo de acción temporal y homogéneo circunscrito a sus alcances específicos.<sup>144</sup> Dentro de su ejercicio, adelantarse y concluir una opinión de forma extemporánea, equivaldría a poseer precozmente la solución de las fórmulas artísticas, y el derrotero que éstas producirán. Sería tanto como pretender conocer el futuro. Para Sebastián Salazar Bondy, queda clara la idea de los límites que definen su realización; uno de ellos es el condicionamiento temporal; sin embargo, sostenerlo no desmerece el ejercicio crítico, mejor aún, circunscribe su labor a un momento determinado.

### **3.1.1. LA FUNCIÓN DEL CRÍTICO DE ARTE**

A propósito de la capacidad crítica y de la función del crítico al emitir un juicio sobre una obra de arte, Salazar Bondy propone un sentido ético y rector, como los fines primarios de la crítica de arte.

El juicio crítico se sobrepone a la opinión estética, porque antes de ella, se entiende que se encuentra la labor formadora del público y la traducción de los lenguajes estéticos para ser entendidos por un grupo mayoritario de espectadores. Esta misión constituye, por su dificultad, un reto y requiere la definición de herramientas de la práctica crítica, con mayor razón si aquella práctica se ejerce desde un medio de comunicación masiva.

“...la función primordial de quien hace de crítico es procurar orientación al lector, darle instrumentos para que se aprecie hondamente el objeto de arte que contemplará, y enseñarle, de paso, como un pedagogo, dónde radica la falla y el acierto que haya intuido por su cuenta.” (7)

Ante el deber pedagógico del crítico, se impone la capacidad de lograr un eficiente y elocuente ejercicio crítico, a propósito de ello, se requiere de una

---

<sup>144</sup> Incluimos la referencia literal de cómo se desempeña la crítica de arte para el autor Richard, una de las fuentes de Salazar Bondy, “...el mecanismo del juicio frente a las obras y, más precisamente, de las reglas (criterios) formuladas, a veces con claridad, oscuramente con mayor frecuencia, a las cuales se remite el juicio estético para fundamentarse. La aplicación de tales principios constituye la Crítica, “Arte de juzgar las producciones literarias, las obras artísticas, etc” Richard, A. *la crítica de arte*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962, p. 5 . También se ha revisado, como referencia bibliográfica, la *Historia de la crítica de arte* de Venturi, debido a la trascendencia de la publicación, pionera en 1936.



postura impasible y equilibrada con respecto a la expresión artística; pero a la vez, definitiva y clara con respecto al arte.

“La función del crítico es evidentemente la de orientar, pero de una manera impersonal, sin compromiso. Todo crítico debe poseer una convicción, debe estar arrebatado por una pasión. Solo así sus palabras pueden entrañar una verdad.” (77)

Para lograr el guiar y orientar la sensibilidad del público, el crítico revela nuevos lenguajes y nuevas vertientes, esto se puede y debe llevar a cabo desde una posición neutral respecto al producto artístico, pero involucrada con el concepto mismo del arte, y con el devenir de la expresión plástica. La posibilidad de elaborar un discurso veraz y pertinente, de ejercer una crítica certera, depende de la aptitud y concreción del mensaje emitido.

“...el colegio no debe preocuparse tanto de mostrar a los alumnos el arte mismo [...], cuanto de proveerlo de una inquietud de saber y renovación espiritual, de darle conciencia del valor del medio de la percepción y goce sensorial puro, de enseñarle a elaborar crítica, intelectualmente, sus conocimientos y sus juicios.” (20)

No sólo es posible la formación pedagógica, según Sebastián Salazar Bondy, sino también lo es formar la aptitud valorativa, mediante la labor educativa y el arte. La capacidad de elaborar y formar un juicio crítico supone la condición cultural elevada de un público pero, así mismo, implica el análisis formulado desde las condiciones nuevas del espíritu de la percepción y la elaboración de un discurso coherente y pertinente para el medio. La renovación de la capacidad humana de percibir el entorno, de transfigurar las formas en ideas y emociones individuales.

“Si el crítico no destaca lo bueno por sobre lo malo o lo pésimo [...], sobra en las paginas de un periódico. Lo ingenuo es pensar que las columnas de un diario son una suerte de decoración amable y cortesana.” (7)

El ejercicio de la crítica de arte, sustentada en un afán formador y educador de un público masivo, es uno de los caracteres que la definen. Se basa, primordialmente en el medio usado para su difusión: las columnas periodísticas de un diario; por lo tanto, el lenguaje que use debe ser claro y definido, el nivel al

que está dirigido es el masivo, y debe apuntar a ello, desenvolver los juicios en tanto converjan en un punto comprensible para las mayorías. Más allá del juicio valorativo que inspira una obra de arte, está la función rectora. Como fin último de la crítica, se establece una función pedagógica, con mayor pertinencia en el ámbito del arte moderno y de vanguardia, que se aleja del nivel popular por su lenguaje anodino e indeterminado.

A pesar de ello, queda sugerida la probable desaprobación por parte del público, por su falta de formación y los mecanismos de resistencia que imperan y se forman ante lo nuevo:

“Nunca las multitudes siguieron a los artistas, ni siquiera a los grandes, porque el espíritu no puede ser repartido como el abasto en una feria, entre las muchedumbres. El hecho de que pocos comprendan –más bien de que pocos quieran comprender– [...] esta actitud, sólo prueba que el hombre progresa individualmente.” (66)

De esta aceptación proviene el ideal del arte como exposición de teorías iniciáticas, de verdades recónditas, ajenas a las mayorías por su lenguaje y más aún por su contenido. Son reconocidas sólo por una élite cultural, que es la abanderada de las vanguardias. Las características del arte, sobre todo del arte moderno, establecen su función opuesta y cuestionadora del sistema, su condición expresa marginalidad y deserción de la sociedad imperante. El gran público siempre se ha mostrado reacio a la aceptación de las vanguardias artísticas, no por la condición iconoclasta de éstas, sino por la dificultad, cada vez mayor, de asimilar sus lenguajes.

### **3.1.2 LOS MEDIOS Y LA CRÍTICA DE ARTE**

El ejercicio y la práctica continua de la crítica de arte están dispuestos según las condiciones de su realidad, se ajustan a las características propias de un medio masivo como la prensa escrita. Aquello la define formalmente, también la hace partícipe de sus logros, fines y conclusiones,

“...las bases del mejor periodismo contemporáneo: el que no confunde la objetividad de la crónica, que da a conocer los hechos generales, sin tomar una posición, con el fin de

que el lector se forme una idea propia del suceso, con la subjetividad de la opinión, que orienta el pensamiento de éste.” (10)

El deber periodístico de informar con objetividad y de opinar con un afán rector y director hacia el público son dos formas del ejercicio de la prensa que se entienden diferenciadas, pero complementarias de una gran labor de carácter ético, dirigida al gran público. Tanto uno como otro son entendidos como medios para lograr un solo fin: la formación del lector. El ejercicio de la crítica de arte está dentro del campo de la opinión, por lo tanto su práctica es considerada un medio; según los conceptos de Salazar Bondy, las corrientes artísticas e intelectuales son medios al servicio de algo, existe la intención de justificar su sentido mediante sus alcances y dirección. No se sustentan por sí mismas. Se deben a los logros que pretenden alcanzar,

“...muchas noticias de carácter cultural han desplazado a otras antaño reputadas como más urgentes y prácticas. Por supuesto que en países como los nuestros eso es indispensable, pues el diario debe también contribuir a la formación del grueso del público.” (11)

En la década del cincuenta se inició un auge de los eventos culturales, que captaban el interés del público, y ocupaban un lugar preponderante. Aquella tendencia es celebrada por Salazar Bondy, que fue continuo animador de aquel incipiente ambiente cultural. Se entiende que en países como el nuestro, como la comunidad americana completa, que aún tenía –según Salazar Bondy– que definir y demarcar una identidad propia, fuera más imperiosa la necesidad de una prensa formativa, con intereses que en último sentido, respondieran a un afán pedagógico y fundacional.

### **3.1.3 LOS LÍMITES DE LA CRÍTICA DE ARTE**

El ejercicio de la crítica de arte es consciente de sus límites y de sus alcances, la capacidad de sostener los juicios críticos, y sustentarlos públicamente, depende también de la elaboración de un discurso coherente y estricto, alejado de las pasiones y las adhesiones momentáneas.

“La llamada crítica constructiva no es otra cosa que la debilidad, la defección y el temor a la represalia. Creo, pues, que es posible levantar algo firme y duradero expresando con las palabras lo que emana limpiamente del corazón o la mente, como sentimiento o como razón.” (13)

Se entiende que la llamada crítica constructiva es la que no lo es en rigor, principalmente porque rehúye y evita opinar, ejercer el juicio crítico y sostener una posición de modo solvente.

Para cumplir con los fines de la crítica se debe partir de una percepción clara y propia tanto de la formación sostenida como de facultades innatas; se debe poseer una visión concreta y responsable de los deberes profesionales, además de la capacidad requerida para plasmar en forma directa y coherente las opiniones. “No creo que la crítica en el Perú deba ser de una indulgencia franciscana, porque precisamente ha sido esa postura blanda y despersonalizada la que ha consagrado tantos falsos valores como hay entre nosotros.” (6)

Para el escritor Salazar Bondy la crítica de arte en el Perú, peca más por defección que por demasía o extrema virulencia, carece de vigor y contundencia, por lo tanto, carece de valor. Sus confines se tornan difusos, anodinos e inciertos, por lo tanto los fundamentos que la deberían sustentar, quedan de lado. Se buscaba ejercer una crítica a partir del conocimiento del tema, de llevar a la experiencia la capacidad descriptiva y evaluativa del arte, considerando la instancia del medio escrito.

La capacidad crítica no sólo está determinada por un ejercicio concluyente y seguro, sino además se basa en una postura, con exposición enunciada de forma clara y transparente: los orígenes de formación, ideológicos y estilísticos del crítico de arte no sólo delimitan su versión crítica, sino que son necesarios para la propuesta de un discurso articulado y coherente. “En el Perú no hay críticos de oficio, es decir, cuya única y principal tarea sea la de juzgar las obras de arte. Desempeñan este papel los escritores, los propios pintores o los aficionados con una preocupación específica en los problemas estéticos.”(11)

La vigencia del problema que plantea el ejercicio de la crítica de arte en el Perú es discutido por las diversas condiciones que ostenta. En primer lugar, quedan definidos los intereses del crítico de arte; luego la condición de

aficionados que tienen las personas que ejercen la labor de opinantes en arte y aunque no desmerece su labor, sí determina su pertenencia a diversas vertientes, define los límites de su discurso y sus expresiones e ideas, que constituyen un elemento alterno a él.

“La más propia manera de comportarse ante las creaciones de arte es poseyendo un punto de vista sobre la función del artista y su actitud ante sí mismo y ante la sociedad. [...]Fatalmente, si es íntegro, [el crítico de arte] tendrá que inclinarse –con razón o sin ella– hacia la pintura que es afín a su pensamiento. Otra cosa significa traición o, en el menos grave de los casos, cobarde inconsecuencia.” (12)

El crítico de arte como participante de una determinada escuela o ideología queda, de modo sobreentendido, comprometido con las premisas a las cuales se adscribe la mencionada escuela o ideología. Su opinión quedará sesgada por la lógica del discurso que proyecta de un modo fatal, porque si bien implica una lealtad, también es una mediatización. De las reflexiones que propone Sebastián Salazar Bondy, se infiere que la crítica de arte en el Perú es mucho más intuitiva que especializada; evidentemente, el crítico cuestiona y opina sobre una obra de arte, pero se propone ser la voz de muchos, servir a una lógica masiva y concertante, respecto al ánimo público. La opinión crítica es subjetiva y parte de una percepción individual, pero está dirigida a lograr un carácter ecuménico e ideal.

“Quien cumple la función de crítico sabe perfectamente a cuántas desazones conduce el ejercicio honesto e imparcial del juicio valorativo. El que estas líneas escribe desempeña a su pesar esta tarea y lo hace, cada vez que le toca opinar sobre una obra de arte, con espíritu desasido de todo compromiso y libre, en la medida de lo posible, de influencias extrañas, simpatías ideológicas e inclinaciones amistosas ajenas a la objetividad que debe prevalecer en su labor.” (6)

La opinión personal, sostenida a través del conocimiento y la experiencia propios, se reproduce, a manera de ilustración de las principales falencias y virtudes del ejercicio crítico. El autor señala que ejerce la función crítica a pesar suyo, por tratarse de una tarea incomprendida y problemática. El ejercicio de la crítica en un medio artístico como el peruano, disminuido, menor y provinciano,

era asegurarse una realidad llena de conflictos, contradicciones y malos entendidos.

La intención es asumir la función de la crítica de arte desde una posición clara y apartada de influencias externas; pero se acepta la posibilidad del acercamiento hacia alguna posición predeterminada, y que hacerlo, incluso, es explicable y coherente. Está implícito el reconocimiento de la operación de influencias en la formación de todo artista o intelectual, y por ello, la resultante postura crítica determinada, que partiría de sus propias bases y de las intenciones formativas.

La capacidad para entender y sostener, desde los propios límites, así aceptados, reconoce una función ambivalente, mediante la cual se opina desde la óptica propia del sujeto; así mismo no se pierde de vista al colectivo, a la sociedad en su conjunto, aunque eso lleve a dificultades implícitas imposibles de soslayar.

La propuesta de un ejercicio crítico, aunque por entonces incipiente, pero con pleno cargo de sus limitaciones y posibles logros, demuestra un ejercicio maduro y converso hacia la labor intelectual y responsable. Justamente por ello, años después, Sebastián Salazar Bondy sostendría, de modo escéptico y resuelto, la demostración de lo inadecuado de la crítica de arte en un medio como el limeño, de sus límites e inconveniencias.

“La crítica aquí es amistosa o inamistosa. O se desborda en loas sin medida o asesta improperios despiadados. Toda posición justa, intermedia, serena, con verificaciones y reservas, es considerada tibia y, por ende, mezquina. En general, se derrocha, por compromiso y galantería [...] toda clase de incienso intelectual. Y como no es común la conciencia de la propia finitud, como no abunda el equilibrio, el elegido por las ponderaciones casi siempre pierde el sentido y sucumbe ante ese éxito temporal.”<sup>145</sup>

Existen lastres que acarrea el ejercicio de la crítica de arte en el Perú, que se desenvuelve dentro de una lógica de extremos, o bien se elogia en forma desmedida, o se critica de manera feroz. La lógica pendular es una práctica que dominaba los horizontes periodísticos de aquella época en nuestro país. La

---

<sup>145</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Talento, Ocio, Voluntad. En *La Prensa*, 15 de septiembre, 1954, p. 10.

posición racionalmente intermedia, se deja de lado por resultar “desabrida”, carente del sabor obligado de la contienda. Según Salazar Bondy, en el Perú no había, por aquel entonces, en el primer lustro de la década del cincuenta, críticos de oficio. Afirmación desde la cual no descalifica los juicios ni las opiniones emitidos en el ambiente cultural nacional, pero reafirma la voluntad de formar aquel espíritu crítico del que, en mayor o menor grado, adolecíamos. A la vez de reconocer la falencia, se permite sugerir su solución.

Ante un medio complaciente, o intolerante, se propone el ejercicio crítico desde una óptica racionalista y dentro de lo posible, desapasionada, en la que prevalezca el conocimiento humanístico e histórico, de los cuales depende un juicio pertinente. A propósito de una cita de Herbert Read, Salazar Bondy enumera las facultades desde las que parte la capacidad del crítico:

“Para este notable poeta y crítico inglés las condiciones del hombre que comenta y opina sobre arte deben ser cuatro: a) una facultad innata, que no es posible adquirir; b) saber escribir; c) tener contacto constante y directo con las obras de arte y, d) poseer conciencia de las obligaciones profesionales.” (13)

Las observaciones de Read, que Salazar Bondy suscribe, responden a una idea determinista, porque supone que existe una facultad innata, consistente en una habilidad para percibir las obras de arte, de un modo sutil, y no aprendido, que permitiría juzgar apropiadamente cada obra, una sensibilidad especial, por tanto, esta capacidad no se puede adquirir culturalmente.

La crítica de arte, supone, según Read y Salazar, un ejercicio escrito, de modo adecuado y pertinente, es decir el dominio de la expresión escrita. Supone así mismo, tener ejercitada la visión mediante el acucioso examen continuo de las creaciones, subraya la importancia de la vivencia y el contacto del arte. Por último, supedita el trabajo a los deberes con los que precisa cumplir: el fin ético, el “deber ser”, la intención pedagógica y formativa dirigida hacia un gran público. La función popular de la crítica de arte tiene una inflexión importante: no es populista, porque está dirigida, desea elevar el nivel cultural de las mayorías, cree firmemente en el progreso y en la noción de evolución.

## 3.2 EL NACIONALISMO

*"El Perú es, pues, por sobre todo, un sentimiento."  
Sebastián Salazar Bondy*

La búsqueda de elementos sólidos para la definición de una identidad nacional segura y estable, es uno de los principales planteamientos de Sebastián Salazar. Su concepción acerca de la definición de país y cultura peruanos está demarcada por una opción nacionalista que es emocional, como él mismo subraya, aunque sustentada con razones racionalmente válidas y consecuentes.

Dentro del discurso, se impone la necesidad de un carácter nacionalista, expuesta de modo antinómico a la tradicional noción cosmopolita, dispuesta y cercana a lo extranjero, entendida aquí como una instancia partidaria del desorden extranjero dependiente y masificante.

“El que esto firma considera al Perú como una emoción que nada tiene de política y alienta la seguridad de que excepto en la conciencia de ciertos intelectuales desarraigados, partidarios de llevar toda el agua a los molinos del cosmopolitismo más incoloro, la totalidad de los peruanos conciben a la patria de la misma manera que él [...] Pregúntesele también al que sin importarle las lucubraciones de los refinados de aquí o de fuera, procura crear con los pocos medios a su alcance una obra perdurable, ya técnica, ya artística, ya cultural. El Perú para ellos, para los que trabajan por él, será, no la efímera noción política que es para el sr. L.M.Q.G, sino la apasionada realización de un ideal sobrehumano. El autor de esta nota es nacionalista.”<sup>146</sup>

Para Salazar Bondy, la racionalidad fría e intelectualizada es una forma de mezquindad, porque la percibe como ajena a la vida, es decir, como una mutilación, aunque a pesar de ello, sostiene en algún momento que la labor de los artífices del pensamiento no está desasida de la vida y sus detalles:

“La ‘nacionalidad’ –que existe en el arte, por más que se niegue en favor de un disimulado cosmopolitismo– resulta de otra posición: no atañe al lenguaje, a su caligrafía; tampoco a una voluntad de escuela, personal o de grupo;

---

<sup>146</sup> Salazar Bondy, Sebastián: El Perú: Noción política. En *La Prensa*, 20 de septiembre, 1955, p. 8.



menos aún a los esfuerzos de la crítica, sino esencialmente al grado emocional que ha decidido la expresión y al grado estético en que dicha emoción se ha transfigurado en realidad visible y autónoma.” (140)

La sustentación del nacionalismo para Salazar Bondy, parte de la definición potente y autónoma del término en relación con su origen alejado de argumentos racionales, volitivos, aun en los caracteres cohesionantes del grupo. La raíz de la opción nacionalista se sitúa más allá de sus propias propuestas, su condición autónoma reafirma la animación y vitalidad cercanas a la categoría de la propuesta ideal. La movilización de afectos, la reiteración de las emociones, son las que posibilitan la condición primaria de su definición conceptual. No se trata de un universo emocional desasido totalmente de la voluntad y la racionalidad humana, lo que Salazar Bondy sustenta es su apuesta en pro de las situaciones generadas desde la concepción vitalista y armónica del mundo.

El nacionalismo como emoción vital y reiterada consciente de sus raíces y de sus fines, es la expectativa generada a partir de la experiencia con lo misterioso, con lo mítico que termina por ser catalizador de las emociones. Desde el sentido germinal y natural del nacionalismo se estructuran las condiciones para su desarrollo. La necesidad de pertenencia y vinculación a una sociedad determinada, permiten la consistencia de la experiencia nacionalista, que por ello resulta autónoma.

### **3.2.1 CONCEPTO DE NACIÓN Y TABÚ**

Los conceptos de nación y tabú son sustentados por Salazar Bondy como el producto de una relación causa efecto, que sugiere una divergencia, un conflicto que parte de asumir la identidad peruana como un compromiso ineludible, a pesar de los defectos y contrariedades. Siempre aparece omnipresente en el discurso de Sebastián Salazar Bondy la necesidad por la integración del concepto de nación, por la identificación con ella, por educar al público en pos de una definición al respecto. “En los países marginales, en situación de desarrollo y en los cuales hace falta una mística para ‘desamarrarse’ de la postración, el nacionalismo es una

motivación inteligente, una luz.”<sup>147</sup> Se presenta la opción por el auto-descubrimiento como principio de solución, como el inicio de la recuperación de la identidad perdida. Gracias a los símbolos, a los mitos, gracias a las muestras que preservamos de nuestro pasado, es posible formar una imagen coherente de nación y estructura política que nos contenga y defina. Las ideas de Salazar al respecto, contienen las nociones propias dentro del contexto de mediados de la década de los cincuenta en Lima. La noción de conflicto, la discrepancia en los significados del término, se definen de modo preciso y directo.

“...la interioridad, la entidad del ser nacional no es una realidad fáctica, concreta, visible, que basta para cogerla extender las manos. La interioridad peruana está en la interioridad de los peruanos, que son [...] antes y primero que nada humanos universales.”<sup>148</sup>

A propósito de la idea de universalidad, de pertenencia y no aislamiento, encontramos paralelos evidentes con José Carlos Mariátegui, en el siguiente fragmento:

“La realidad nacional está menos desconectada, es menos independiente de Europa de lo que suponen nuestros nacionalistas. El Perú contemporáneo se mueve dentro de la órbita de la civilización occidental. La mistificada realidad nacional no es sino un segmento, una parcela de la vasta realidad mundial.”<sup>149</sup>

El surgimiento de movimientos nacionalistas a principios del siglo XX motivó en Mariátegui la especulación y la consiguiente solución de lo que era el Perú y su definición más cercana y apropiada. Si bien el contexto de Sebastián Salazar Bondy es otro, aún se continuaba la discusión sobre la apertura hacia la influencia foránea, sobre todo en el mundo de las artes plásticas, luego de agotada la propuesta del grupo indigenista de José Sabogal.

En esta perspectiva universalista, surge la definición de nosotros mismos, de los peruanos, en un marco mayor: dentro de la humanidad, para hacer posible lo indivisible de nuestra identidad. Establecer en un primer momento las

---

<sup>147</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *El Perú busca su imagen*. En *Oiga* N° 28, 20 de junio, 1963, p. 9

<sup>148</sup> *Loc. Cit.*

<sup>149</sup> Mariátegui, José Carlos: *Invitación a la vida heroica. Antología*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989, p. 228

coincidencias para que, a partir de allí, se pueda construir la diferencia, y que ésta sea una coherente afirmación. El tabú de la nacionalidad vivida plenamente se asume como una realidad impredecible, de consecuencias expiatorias y vividas simultáneamente como una descarga de tormentos y a la vez alegrías:

“El Perú ya no constituye un mundo maldito y prohibido, sino un don que hay que amar: Es la primera declaración pictórica del derecho de ser que nos asiste y, en consecuencia, el primer golpe al miedo. Una aventura así, que suele exigir ciertas renunciaciones cruentas, se paga con la muerte, y Vinatea saldó temprano aquella cuenta”. (266)

La aventura de vivir presentada en forma paralela a la aventura de ser, a la noción de seguridad que proporciona el sentirse parte activa de un colectivo que sustenta y anima a los individuos; en el caso del pintor Vinatea Reinoso<sup>150</sup>, entiende Salazar Bondy que su temprana desaparición lo excluye de la aventura plástica emprendida y lo separa, a destiempo, de concluir la obra iniciada.

La concepción expiatoria deviene como resultado de la actitud del artista, dirigida hacia los temas vinculados a la realidad nacional, los asuntos tradicionales de sus representaciones, con una resuelta intervención de carácter nacionalista que resulta, por sus características azarosas, punible y fuera de contexto: es el precio de ser y de pertenecer conscientemente a un colectivo como la nación peruana. El tabú, entendido *a priori* como prohibido, como lejano y ajeno, forma parte indelible de la concepción de nacionalidad, de la pertenencia a una identidad y su constitución, de sus raíces. La naturaleza de la prohibición parte de diversos ángulos: las imposiciones, las negaciones, los olvidos; puede tener, inclusive, una génesis auto - impuesta desde la lógica de la inadaptación y el complejo de autoestima. En este sentido, es el arte colonial el que Sebastián Salazar presenta como el abanderado, como ejemplo explícito de las condiciones de represión del sentimiento nacional identificado con la labor artística:

“Aparte de la superación del complejo represivo, inhibitorio y negador que la Colonia puso en el alma del

---

<sup>150</sup> Ver Lavalle, José Antonio de y Werner Lang. (Creación y dirección). *Pintura contemporánea. Segunda parte 1920-1960*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1976, pp. 6069.

artista peruano, se ha conquistado con vacilaciones e incertidumbres, un conjunto de experiencias esenciales. El historicismo, el cosmopolitismo, el pintoresquismo, el eclecticismo son disfraces tentadores de una misma falacia". (267)

La actitud represiva es más punible por su naturaleza auto - impuesta. El complejo de formar parte a una comunidad predeterminada tiene el costo específico que se traduce en desarraigo a lo que le pertenece y le es propio. Se traduce en una experiencia falaz degradante, es también el resultado de una falsa concepción del mundo y del entorno próximo. El perfilamiento de una enajenación.

Subraya el autor que, a pesar de las experiencias anteriores, se ha logrado forjar un complejo inhibitorio que se complace en la negación de la misma identidad. Denomina a la noción de identidad como "experiencias esenciales", palabras con las que se intenta designar una vivencia raigal que se traduce de modo diverso a lo real, que linda con el mito. Se impone la necesidad de señalar el carácter cancelatorio y circunscrito de la experiencia de la identificación nacional,

“...bastantes de los creadores que habitan en su lugar natal están emponzoñados por el ánimo negativo y son éstos precisamente los que se hallan más lejos de los valores que constituyen su patrimonio nacional. Nos son muy familiares estos entes que huyen sin moverse, y que en tan paradójica y absurda situación incuban en su intimidad la más negra de las amarguras: la de no ser nadie.”<sup>151</sup>

La huida, la premeditada evasión del país como idea fundamental y generadora de identidad y sustancia de conjunto, propicia uno de los mayores desencantos en el ánimo de Salazar Bondy. Las aspiraciones nacionalistas se ven negadas por el desarraigo, se produce un desfase entre lo que se quiere ser y lo que se es; pero el costo resulta contundente, se paga con la ausencia total de referentes, con la negación total del ser. Por ello se entiende que la definición del ser esta próxima a la del pertenecer.

---

<sup>151</sup> Salazar Bondy, Sebastián: En Torno al Desarraigo. En *La Prensa*, 13 de julio, 1954, p. 8.

La actitud contraria al país, la negación del origen, es la paradójica actitud de quienes niegan lo que viven, que no aceptan lo que se produce en su propio entorno, y el hacerlo se convierte también en negación de sí mismos.

### 3.2.2 EL VALOR DEL TESTIMONIO PERSONAL

La causa de la negación de la identidad nacional, la causa del desapego de los artistas del concepto que los identifique y los adhiera a una comunidad específica, es el interés por una mal planteada indagación, en un contexto más amplio, acorde con un nivel mundial o, en el mejor de los casos, trashumante.

A partir de esta premisa, el compromiso con el lugar de origen que se entiende como un deseo por realizar, se comprende la propuesta de Salazar Bondy de asimilar la realidad nacional y afirmarla como propia se desarrolla no sólo una de las principales ideas del autor, sino también el testimonio de su propia experiencia:

“Sobre el tema de la vinculación que debe existir entre el artista y su país, y sobre la cuestión paralela de la responsabilidad que aquí él asume en su obra, con respecto a su tiempo y a su medio [...] Resulta ingenuo [...] pensar que al aludir a tales problemas se hace referencia a la distancia material, física [...] La clave radica en el desarraigo, en la ruptura que se produce en el espíritu de algunos con relación a la comunidad a la cual pertenecen.”<sup>152</sup>

Además, la vinculación con la sociedad originaria, que es entendida como natural y elemento *a priori*, se establece como indispensable entre la obra –el producto– y la época y sociedad - productor, propias del autor. Un vínculo de necesidad que se sustenta en el trabajo del artista quien, adicionalmente, es el nexo entre la obra de arte y la sociedad. Del mismo modo, Salazar Bondy vincula a cada autor con su lugar de origen, expresando de modo claro y directo el propio testimonio que identifica y atraviesa su obra:

---

<sup>152</sup> Salazar Bondy, Sebastián: En Torno al Desarraigo. En *La Prensa*, 13 de julio, 1954, p. 8.

“Estar fuera del propio país es estar fuera de la cultura. A mí me emocionan, por ejemplo, los arenales de la costa peruana como ningún paisaje de la tierra, por más esplendoroso que sea, me emocionará, porque ese mundo está confundido con mi alma como lo están los seres queridos de mi hogar, la casa donde he vivido desde niño, las señales que me recuerdan un episodio de mi infancia, las palabras que he oído siempre y que forman mi lengua, los alimentos que aprendí a gustar cuando comenzaba a tener conciencia del universo, las músicas que me alegraron o entristecieron en el amor o la fiesta, la luz del cielo que tantas veces dichoso o melancólico miré, los juegos en los cuales desaté mis impulsos más primarios, las narraciones por las que supe por vez primera de héroes y enemigos, todo lo que me ha formado tal cual soy, malo y bueno, generoso y egoísta, cruel y piadoso. Y eso está en lo que escribo, en lo que hablo, en lo que pienso, porque está dentro de mí.”<sup>153</sup>

La obra entera de Salazar Bondy está cruzada por alusiones a la experiencia personal, que él percibe como válidas ante un universo circunscrito a Lima y al Perú. En este caso y como es frecuente, trabaja usando figuras alternas y contrarias, contraponiendo realidades pertenecientes a un contexto superior.

La secuencia de la idea es recurrente en su pensamiento con respecto al tema, presenta la realidad de su ser como efecto, frente a lo que le ha dado origen. La principal de las virtudes del texto es carecer de toda pretensión despersonalizante; por el contrario, Salazar Bondy subraya su deseo explícito de ser un defensor del nacionalismo, a pesar de no ser de la preferencia de todos: “No estoy despaisado, y mi lucha consiste hoy en ser cada vez más de mí mismo y de los míos...”<sup>154</sup> La idea está en primera persona y la alusión personal no se oculta ante un complejo. La revelación de los hechos, a pesar de las paradojas personales, a pesar de las peripecias que se sobreponen a una vida moderna, es obvia y diáfana. El texto se limita al autor, pretende ser ejemplo, pero deja claro que no tiene pretensiones unificadoras.

“Fue con motivo del primer viaje que hice a Buenos Aires, donde viví algunos años, cuando descubrí el Perú, y no el Perú de los símbolos, sino el Perú real. Fue allí donde

---

<sup>153</sup> *Loc. cit.*

<sup>154</sup> Salazar Bondy, Sebastián: En torno al desarraigo. En *La Prensa*, 13 de julio, 1954, p. 8.

descubrí los números estadísticos, donde decían que éramos uno de los países más hambrientos del mundo, uno de los países más colonizados, semicolonizados de América Latina, uno de los países de mortalidad infantil más alta, uno de los países más tristes del universo. Pero además ahí supe que yo no podía vivir sin ese país y que si tenía algún deber que fuera compatible con mi vocación, con mi tarea de escribir, era escribir sobre ese país y usar de mis palabras y de mi persona, en lo que ello tuviera de influencia, para liberarlo.”<sup>155</sup>

Define Salazar el principio de su compromiso, voluntariamente aceptado, con el Perú y con su gente. En el presente texto, así mismo, justifica su postura política. Es interesante cómo fundamenta su marcada posición a favor del nacionalismo, sustentado en la obra del artista y en esta oportunidad, es el autor que habla de sí mismo. Como en un acto de fe, Salazar Bondy agrega a sus argumentos una nota de emoción. La motivación, el espíritu que lo mueve a decidirse por el nacionalismo es, además de un acto claramente volitivo, una afirmación de la experiencia emocional más pura.

Pero, aquí, se puede observar de modo explícito, porque el texto es afirmativo y elocuente en cuanto a sus contenidos, que también está constreñido a nuestra realidad y a nuestro devenir específico. Éste es uno de los matices más importantes del discurso de Sebastián Salazar Bondy, el carácter casi insular –en tiempos modernos– de una obra que se reconoce como deudora de múltiples tendencias. El texto establece como límites reconocidos a los del país; y más aún los limeños. Se constriñe con carácter específico a nuestra realidad.

A propósito de la figura emblemática de la llama, uno de los camélidos nacionales, Sebastián Salazar señala: “En una ciudad extranjera, cuando la nostalgia carcomía mi corazón, la iba a buscar hasta su prisión zoológica, y sin despegar los labios, en un diálogo que eludía todo signo, nos reconocíamos arrancados de la misma tierra.”<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Sebastián Salazar por él mismo. En *El tacto de la Araña. Sombras como cosas sólidas. poemas 1960/1965. Sebastián Salazar por él mismo*, Francisco Moncloa Editores, Lima 1966, p. 67.

<sup>156</sup> Salazar Bondy, Sebastián: La llama. En Tauro, Alberto (Prólogo, selección y notas de) *Imagen del Perú*. Serie III, N 7. Lima: UNMSM, p. 115.

El verdadero potencial creativo está presentado como una realidad anexa a un deber mayor, a un deber preciso que se hace explícito en su contexto más amplio, en su realidad más genérica.

### **3.2.3 LO SOCIAL Y LO COLECTIVO. OPCIÓN AMERICANISTA**

Las raíces culturales de una comunidad, de un grupo humano con caracteres comunes, son sentadas por el colectivo y, en última instancia, por los artistas y creadores que son los portadores de dicha cultura. La civilización americana se deduce por su temporalidad, está en plena definición, en formación. Todo tipo de crecimiento y afirmación cultural en una comunidad es silencioso y pertinaz; se refuerza a través de sus contingencias y de sus proyecciones.

“El Arte, al margen de la Estética, puede juzgarse como una categoría social, cuya función es relacionar a los hombres entre sí [...] El Arte, en suma, es una institución social.”<sup>157</sup>. La expresión polar, extrema de la definición social del arte se encuentra en la obra de diversos autores de la época. Como la presente cita, se dispone de la configuración social del arte para la precisión de sus fines y de su dirección.

Lo comunitario, los logros sociales y las propuestas del grupo son, de modo consecuente, las primeras instancias de la estructura de la sociedad, a las cuales se remite y, así mismo, su confirmación posterior.

“Una cultura se hace a golpes silentes y parsimoniosos, y así se está haciendo, con dolores y crisis, con fatigas y caídas, la de América. En la pluma de Vallejo, en las melodías de Villalobos, en las estructuras de Niemeyer, en cada paso que el artista americano da hacia su propia definición, estamos creando nuestra alma y la estamos dando a la humanidad.” (181)

La gran consecuencia de nuestro devenir histórico, del discurrir de la cultura americana es la posibilidad de contener en un estado sincrético el porvenir de nuestra civilización. Toda comunidad define sus rasgos culturales desde una emoción unificada y compuesta de múltiples influencias; en el caso específico de

---

<sup>157</sup> Hernández Arregui, J.J. Prólogo a *La política en el arte*, (Carpani, Ricardo) p. 11



América se hace un único esfuerzo para confluir un pasado rico en tradición que se haga parte del presente como una sola entidad.

“Síntesis, precisamente, es la palabra que mejor se adecúa al esfuerzo cultural de nuestros pueblos. Síntesis de lo propio y lo heredado, que no implica defección ni sumisión. Que es, ante todo, consecuencia de que prolongamos, tal como nos conviene, un legado antiguo y maravilloso.” (163)

A propósito, no se debe confundir el respeto del pasado con el pasatismo, con la animación del espíritu conservador partidario de lo anquilosado. Haciendo referencia a la obra de dos artistas de nuestro continente, José Luis Cuevas y Armando Morales, Sebastián Salazar Bondy comenta cómo ambos lograron explicarse con sinceridad y claridad.

“Arte sin amabilidades, sin ficticia ‘alegría de vivir’, sin promesas de triunfos felices. Por el contrario, arte de introspección tremenda, de confesiones arduas y desgarradoras. En el fondo, maneras de un movimiento en busca del ser americano, que no pretende pulverizar a la entidad humana y terrenal como ciertas tendencias de última hora del mundo viejo, sino que será fruto de un acendramiento en el meollo de la vida, del sueño, del futuro incluso en la actualidad confusa y germinal.” (129)

La identidad americana, el sustrato común a los pueblos del continente, se puede lograr como resultado de una búsqueda, de un ahondamiento en la esencia de sus habitantes, de su pasado y de sus acontecimientos presentes y del avistamiento de los venideros. Es algo que no se da gratuitamente, ni se logra en un estado de felicidad, sino que se obtiene mediante el acto cruento de despojarse de ataduras en diversos sentidos, es el resultado de una empresa tortuosa por su realidad y por sus características: la noción de una expiación, de un costo específico por lograr el bienestar común. El caso de la búsqueda de los artistas es el más frecuente dentro de la sociedad, son ellos los creadores, los portadores de la verdad definitiva y final; sostiene Salazar Bondy que tienen la posibilidad de hurgar en el centro mismo de la vida y descomponer sus fundamentos. Según esta premisa, la posibilidad es permanente, su única condición potencial es la germinalidad a pesar del caos, a pesar de las contingencias, la razón de vitalidad

expresada por medio de un asentamiento de la identidad común es un potencial inagotable.

El comentario se dirige a los creadores americanos que se adecúan a la realidad de un continente que Salazar Bondy contrapone al europeo por su entraña nueva y vital, frente al agotamiento del viejo continente y la pasividad y la actitud contraria a la vida de sus artistas.

Siguiendo a Salazar, la posibilidad de sostener la identidad americana, descubrirla, formarla, sustentarla y prodigarla, es la capacidad espacial de los creadores. Refiriéndose a ellos, sostiene:

“Darán, con la originalidad del particular talento de cada cual la versión eterna del drama humano: un hombre o un pueblo que persigue su razón última, la vida o dios, la justicia o el amor, y ello en una ciudad como todas las ciudades, en medio de la naturaleza, en el fondo como toda la naturaleza, mediante la fuerza heroica o suicida de la criatura humana que es siempre, pese a vivir o actuar a las orillas de una cultura que no quiso que su plenitud rebasara generosamente sus límites. Entonces, cuando nos acepten así, nuestros libros, nuestros cuadros, nuestras melodías, nuestra alma, en suma, ofrecerá a las gentes de Europa esa particularidad, hecha de esencia y no de apariencias falaces, que aportamos a la humanidad de siempre.”<sup>158</sup>

Se reconoce la diferencia en la igualdad, la definición y la adaptación de la identidad como su expresión propia: a partir de su aceptación se puede lograr la generación de elementos renovados y expresivos de aquella diferencia. Contrariamente a las apariencias falaces, a las experiencias artificiales, se pueden rescatar y ofrecer precisamente aquellas producciones que nos hacen diferentes, pero se realizan como aportes no sólo distintivos, sino portadores de esencias.

“...la promesa americana [...] consiste, más que en el ofrecimiento de una dicha gratuita o en el establecimiento de una sociedad política idílica, en la realización de una nueva experiencia humana, distinta de todas las que hasta ahora, sin gloria o con ella, se han llevado a cabo.[...] Pero para convertir en hechos tales esperanzas, es indispensable que reconozcamos al fin que nuestros bienes son

---

<sup>158</sup> Salazar Bondy, Sebastián: América Latina, caricatura y realidad. En *El Comercio*, 30 de mayo 1960, p. 2.

posibilidades nunca antes dadas y que incluso nuestros males poseen en germen elementos positivos aprovechables en la medida en que ellos afirman. Tenemos que optar por lo que poseemos ante nosotros, por lo que se halla intacto a la espera de su revelación, a la manera del embrión cuya mera disponibilidad es un sí dado al dramático interrogante de la vida.”<sup>159</sup>

La sociedad americana tiene, desde un comienzo, un espíritu diferenciado y distinto de las demás sociedades. La eficacia del hallazgo es la que posibilita su propuesta diferente. En el presente texto, Salazar Bondy se propone enmarcar en un solo conjunto, la dimensión positiva y la negativa de América, serían las dos caras de una misma versión: Las dos se sustentan en un mismo sentido Señala que hasta los males que aquejan al continente pueden ser recogidos en sus mismas bases, en aquellas que se reconocen como potenciales porque contienen, sin desarrollo, una sustancia positiva. La voluntad afirmativa de la tierra continental, como la generadora del concepto de pertenencia, de patria, se presenta además como el origen de elementos hasta entonces desconocidos, se trata de una capacidad develadora.

“Desde muy antiguo se ha dicho que América –y en ella el Perú– era el continente del instinto, la tierra húmeda donde prevalecían las oscuras potencias de la creación, tal vez por que se confundía la energía pasional, que tiene al amor como guía, con la violencia animal con la que, a veces, aquélla se da.”<sup>160</sup>

La fuerza instintiva congénita del acto creativo, tiene en la naturaleza prístina de los americanos su principal sustento: La fuerza ideal de la vitalidad que contiene lo bárbaro, lo desconocido, la emoción de descubrir y describir el exotismo oculto. Concebida como la noción de patria, de sentido originario, América forma en el discurso de Sebastián Salazar Bondy un hito demarcatorio para la identidad y la confluencia de intereses de sus moradores.

---

<sup>159</sup> Salazar Bondy, Sebastián: ¿Paraíso o Infierno? En *La Prensa*, 10 de diciembre, 1952, p. 8.

<sup>160</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Escritos políticos y morales*. (Perú 1954/1965). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2003, p. 125.

### 3.2.4 LA MODERNIDAD EN EL PERÚ. SENTIDO DE PROGRESO

“Si lo que de fuera nos viene puede vaciar –o viciar– nuestra condición, nuestra peruanidad, eso quiere decir que dicha condición no posee cimientos firmes y eternos, tal como parece, y que de poco vale, en este caso defenderla. Si, por el contrario, nuestra personalidad es capaz de absorber tal influencia y convertirla en suya, no hay razón para concebir que la penetración, que a tantos preocupa, pueda transformar la identidad nacional que singularmente ostentamos.”<sup>161</sup>

La propuesta de una identidad nacional resuelta y definida, sostenida claramente, revela un sesgo más emotivo y psicológico que antropológico. De la seguridad de la afirmación se infiere su categoría irrefutable, su condición de ánimo y la firmeza de sus convicciones, que más de una vez carecen de solidez racional, pero tienen el potencial del descubrimiento, la firmeza de una revelación.

Los cimientos de una identidad que se afirma en una alegoría de un pasado común y fecundo y se sostiene en la revolución del presente; no es la defensa de los fósiles, de las tradiciones antiguas sin mayor sentido, sino el rescate de aquello que nos diferencia y enriquece. “Sólo la cultura, entendida como respeto a nosotros mismos como comunidad, nos hará merecedores de esa inmensa heredad que el mundo comienza a admirar y a envidiarnos.”(138) La independencia cultural, que devendrá en un sólido nacionalismo, se adhiere a las manifestaciones propias de una tradición sólidamente preservada.

“Asimilamos sólo formas, puesto que en el medio mismo de nuestro ser no perdemos la tradicional visión del mundo que heredamos de nuestra historia, escrita con páginas de sangre, rebeldía, vehemencia y heroísmo, típicas, por otra parte, de nuestra condición de gentes de un país nuevo y por realizar.”<sup>162</sup>

La visión transitoria, entre la realización fáctica de la nacionalidad y el carácter promisorio de una asimilación de tradiciones antiguas con ímpetus nuevos, proviene de la tradición del pensamiento moderno. La adhesión al

---

<sup>161</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Sobre la influencia Yanqui. En *La Prensa*, 4 de mayo 1953, p. 8.

<sup>162</sup> *Loc. Cit.*

pensamiento moderno<sup>163</sup>, a la vocación por el arte y la arquitectura de vanguardia, es uno de los pilares del discurso, y prueba la condición coyuntural de los intelectuales peruanos de la época, cercana al pensamiento y la ideología modernos.

“Todos los que queremos una vida mejor para el hombre alentamos un sueño semejante, pero tal vez la consecución real de ese sueño tenga el duro precio de barrer para siempre con las quincallas, los cuchitriles, las cuevas malditas, donde el hambre, la enfermedad y la muerte hacen abreviar sus apocalípticos corceles.”<sup>164</sup>

El texto, de un artículo escrito a propósito de Le Corbusier, manifiesta la predisposición hacia una postura decididamente moderna; la concepción mesiánica del pensamiento moderno, que establece su inclinación hacia lo venidero, que además procura el bienestar colectivo y la vida moderna con sus construcciones que buscan una existencia mejor, los espacios que generan ambientes más salubres y despejados, limpios, libres de ornamentos innecesarios. La limpieza de los muros, la sobriedad de las formas se imponen como las que propiciarán el sentido de progreso, la evolución mostrada de modo tangible.

Pero también se guarda una dosis de descreimiento en la omnipotencia del progreso, gracias al espíritu trasgresor, se cuestiona lo inalterable, como ejemplo citamos el párrafo final del autor, en el que relata su sorpresa al visitar el convento de Santa Catalina de Arequipa, pequeña ciudadela donde el tiempo parece estar detenido, y el sentido moderno de progreso, desterrado:

“En la ciudad, el dinámico, contradictorio, complejo siglo XX se ilumina con avisos, resuena con fragores motorizados, circula con la prisa de llegar antes para vender o comprar. Tras el gran muro de Santa Catalina la máquina del tiempo introverso contradice los calendarios y relojes. Emergemos del pasado como si, por la magia del azar, entre ayer y hoy sólo existiera aquella muralla que el Emperador chino creyó que podía preservar la eternidad de las miradas sin historia.”<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Ver Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Tercera edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989.

<sup>164</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Alguien que Brilla por su Ausencia. En *La Prensa*, 29 de noviembre, 1956, p. 8.

<sup>165</sup> Salazar Bondy, Sebastián. Una visita a Santa Catalina de Arequipa. En *Oiga*, N. 130, 25 de junio de 1965, pp. 18 - 19.

En el artículo, mediante el paralelo de ambos “mundos”, alternos y a la vez vecinos, Salazar Bondy culmina cuestionando los afanes de la modernidad, del vértigo caótico en que se transforma. El mito de la modernidad es refutado, excluido, seguramente pensando en un concepto más propio y adecuado de vivirlo, téngase en cuenta que es uno de los últimos artículos de Salazar Bondy. Aunque, siguiendo las palabras de Lévi-Strauss, cuando se deshace un mito se crea otro. Sobre la realidad de este segundo Salazar apuntaba sus críticas y aportes. Seguramente menos descreído que Octavio Paz, para quien el progreso, del modo en el que lo conocemos, venido de Oriente u Occidente conduce inevitablemente al desastre,<sup>166</sup> Salazar Bondy, hacia el final de su vida, estuvo a punto de descubrir esa forma alternativa de la modernidad y el progreso, que nos permita no descuidar nuestra tradición ni dejar nuestra identidad. Eso vislumbran sus textos.

### 3.3 LA IDENTIDAD NACIONAL

Partiendo del paralelo entre la pintura como disciplina artística y el Perú como comunidad nacional diferenciada, se subraya la convergencia o divergencia de las directrices de ambos conceptos, evaluados de modo histórico.

Definir el concepto de peruanidad fue para Sebastián Salazar Bondy una de las principales incógnitas y tareas por resolver. Asumir la concepción de patria alegórica, humanizada, que comprenda una emoción personal y consciente, se establece a partir del contacto físico, que se convierte en simbólico. Toma las alegorías pertinentes para traducir la connotación emotiva.

“Costa de soledosos perfiles en la que brotan inesperados los oasis, Sierra de tajantes cuevas donde las aguas avanzan labrando su propio lecho, Selva de abrumadoras florestas que plantas y animales pueblan de belleza y horror, vienen

---

<sup>166</sup> “Extraño padecimiento que nos condena a desarrollarnos y a prosperar sin cesar, para así multiplicar nuestras contradicciones, encontrar nuestras llagas, y exacerbar nuestra inclinación a la destrucción [...] ahora sabemos que el reino del progreso no es de este mundo: el paraíso que nos promete está en el futuro, un futuro intocable, inalcanzable, perpetuo. El progreso ha poblado la historia de las maravillas y los monstruos de la técnica pero ha deshabitado la vida de los hombres. Nos ha dado más cosas, no más ser.” Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Postdata. *Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica, 1994, p. 244.

en la palabra Perú, nombre que habla de fabulosos recuerdos y de grandiosas posibilidades. [...] En él están el hombre de la ciudad y el de la plantación, el balsero lacustre y el que traza la vía forestal, el campesino de los andenes del Ande y el que bordea las islas blancas. El mismo que urdiera la tela de Paracas, que torneara el vaso de Nazca, que puliera la piedra de Machu Picchu, que tallara el púlpito de San Blas, que pintara el Cristo cholo de los temblores, que siguiera a Túpac Amaru, a Castilla, a Piérola. El mismo hombre que viera cómo era derribado un imperio y cómo se alzara otro, en un rito que se repetirá, amasado con sangre y espíritu.”<sup>167</sup>

La descripción intensa de los caracteres físicos del paisaje peruano son los que definen la identidad peruana, la imagen propia del país y de sus habitantes. La emotividad del paisaje es rescatada en pos de la descripción definitiva del Perú. Brota de los conceptos el espíritu afín a sus principios, la noción emocional que identifica y redime al pasado de sus contrariedades.

La búsqueda de una identidad nacional y el sentido de pertenencia al país, se renueva a cada momento en la producción de Sebastián Salazar Bondy, como una pregunta constante, como una categoría por definir; la noción de identidad aparece no sólo en la obra periodística, atraviesa toda su creación. En su discurso, se encuentra con importancia protagónica, la capacidad de entrever la necesidad de pertenecer y encontrarse en la cultura de un colectivo, en una historia común. La definición de la pertenencia a la nación se reafirma como el concepto para diferenciarnos de otras sociedades. La facilidad del auto-examen, procura recoger sus características únicas y peculiares.

“No es este un país joven, desaprensivo, regocijado [...] Ha volado muy alto, ha caído y se ha vuelto a reponer varias veces. De un lado, recibió la herencia de un pueblo cuajado, que fue reducido a la esclavitud cuando pulía la piedra monumental con refinado empeño y que soterró tras su austero silencio una sabiduría que emana ahora gravemente dentro del pecho de sus descendientes puros y mezclados. Y de otro, ha aceptado el legado de aquellos que impetuosamente quisieron destruir el pueblo original y fueron absorbidos por él, con todo su arsenal de ideas y

---

<sup>167</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Escritos políticos y morales (Perú 1954-1965)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2003, p. 120.

energías, hasta perder su nacionalidad. De entrambos, en la violencia, surgió el nuevo rostro, trasunto de una nueva alma, joven por insólita y anciana por la doble vertiente experimental que formó su sangre de hoy, que será su sangre de siempre. Un poco escéptico, un poco débil a la ternura, un poco de vuelta de muchas aventuras en las que comprometió su existencia, el país –el hombre del país en fin– no confía mucho en las recetas tenidas como infalibles, y parece preferir la libertad que permite lanzarse a una cumbre porque en ella adivina una sorpresa feliz, o quedarse quieto a la espera de la oportunidad precisa para emprender esa conquista.”<sup>168</sup>

El Perú es, para Sebastián Salazar Bondy, la suma de acontecimientos que producen una historia cargada de situaciones heredadas que conforman su identidad. El resultado forma una noción descriptiva y enumerativa de sus facultades, de sus capacidades, queda incorporada la idea concluyente de sus objetivos finales. La situación del hombre peruano, que por extensión es la del país, carece de la frialdad simétrica y total que se manifiesta a favor del racionalismo puro. Por el contrario, las peculiaridades anímicas del peruano, con raigambre histórica, son cercanas a la emotividad y al sentimiento. La naturaleza del habitante de una tierra se forma eminentemente a partir de la realidad del entorno, de las contingencias históricas, en una relación causa-efecto. Mediante la asociación de ideas y de argumentos, se intenta establecer la noción de peruanidad por definición de contrarios: la descripción de la cultura occidental, de su agotamiento y la necesidad de remarcar la deserción y la marginalidad respecto a ella. Una actitud escéptica, que prevalece en el imaginario del autor, florece desde la recurrente disidencia de Occidente.

“La cultura occidental –este complejo, gigantesco, suntuoso, terrible, multitudinario, desesperante orden que hemos establecido– esta ahíta de maquinismo, de racionalismo, de perfección buscada ansiosamente entre las contradicciones que ella misma produce y hace producir, y de pronto descubre, asombrada y envidiosa, que un grupo de gentes [...] campea sobre un trozo aparentemente yerto de la tierra y comunica su felicidad, con herramientas pobres y materiales comunes, a través de realizaciones

---

<sup>168</sup> *Ibid.* p. 124-125



pequeñas pero intensas, que no aspiran sino a satisfacer la sed de infinitud que toda criatura persigue a través de su vida y de su muerte." (171)

En la contraposición del desarrollo y el racionalismo, frente a la riqueza interior que deriva de una cultura raigal, valiosa por la experiencia de lo popular como una vivencia distinta y propia, en el caso específico de los habitantes del pueblo esquimal, queda demostrado que Sebastián Salazar Bondy contrapone una idea a la otra, lo popular a lo occidental; lo tradicional a lo moderno, lo vital a lo decadente. La lectura de los símiles es obvia; permanece la cultura tradicional, con sus prácticas atávicas y sus expresiones ingenuas y puras, como las más reconocidas dentro del ambiente artístico y cultural.

La razón de ser y el meollo que forma la identidad nacional, no es una sustancia tangible, pero se reconoce su existencia. Así mismo, no está alejada de las demás nacionalidades, no se desconecta de las otras, no es de naturaleza insular. El aislamiento de la comunidad mundial no sólo individual, sino también del grupo, es nocivo. El reconocimiento del sentido social, en este caso el universal, como referente obligado, demuestra la inquietud principal de Salazar Bondy por la afirmación de la colectividad y de sus valores.

“...es curioso –y, al mismo tiempo, alentador– comprobar que el paisaje y el hombre peruanos atraen por igual a los pintores de diversas edades y extracciones. En la mayoría –y he aquí una nota positiva– la acuarela está utilizada con ese sentido transparente, velado, pacífico, en el que se funden la luz, el color y el misterio inconcreto de la unidad estricta.”<sup>169</sup>

En sentido fáctico, el arte del paisaje constituye la forma más cercana que tiene para revelarse el sentido de la identidad nacional, y es práctica privilegiada dentro de la expresión creativa; las serenas formas del territorio y su aparición plástica en las obras de los autores, son calificadas como la expresión atinada de lo más valioso que el sujeto puede tener: el sentido de pertenencia. El paisaje

---

<sup>169</sup> Salazar Bondy, Sebastián ( Juan Eye, Seud.): Columna Artes Plásticas. En *La Prensa*, 23 de junio 1953, p. 10.

tendría un valor significativo, ligado a la comunidad que lo ocupa, tendría un carácter simbólico y representativo.

El aporte y el valor del arte para comunicar los testimonios de identidad nacional, son inestimables. “La reflexión sobre la pintura peruana es, en último término, una reflexión sobre el Perú.” (272) La validez del aporte de la pintura como arte para la definición de un sentido nacional, es posible y estimable desde la atención que se presta a la capacidad de proponer soluciones en ese sentido de la plástica peruana. Son los artistas peruanos los que reafirman en último término su identidad y la del colectivo.

Sus logros son el reflejo del país, en tanto promueven su simbología y representatividad; la capacidad de generar el sentido de pertenencia y la identificación comunitaria, es volitiva y a la vez irracional, visceral; la verdadera emoción de las obras de arte, la búsqueda que empeñan éstas a favor del mito, en favor de aquello que no es mensurable, se apodera de instancias cercanas a la taumaturgia, a la magia.

“El respeto al pretérito se inculca, y es necesario destacar que el pasado no está compuesto sólo de próceres, guerreros y prohombres públicos, sino también de artistas, de poetas y de soñadores, cuyas obras, como las de los políticos, integran esa sustancia íntima y continua que llamamos patria.”<sup>170</sup>

La integración de la figura del artista a la comunidad peruana, como un referente del sentido heroico y mítico, equiparado a los grandes próceres es equivalente a dotar a los artistas de un título honorario, es otorgarles la dignidad perdida, reconociendo el aporte creativo y artístico como el valor mismo de la vida que se ofrenda. En cierto modo, para Salazar Bondy el artista tiene entre sus funciones la donación de la vida con el mismo rigor con que el héroe ofrece su sacrificio. Son dos tipos de inmoluciones ante el beneficio de la sociedad. Una actitud respetuosa con el pasado, las tradiciones, los ancestros, permite el rescate y la preservación del sentido de pertenencia: parte de lo que somos está definido por

---

<sup>170</sup> Salazar Bondy, Sebastián (Diego Mexía, seud): Historia del Arte. En *La Prensa*, 18 de Agosto, 1954, p. 10.

lo que alguna vez fuimos. La educación permite el respeto y reconocimiento del pasado.

### 3.3.1 LA ECUACIÓN PERÚ – PINTURA

El concepto de ecuación se define como una relación de igualdad que contiene una ó más incógnitas. Además se comprueba que en algunos casos, como el presente, de tener dos variables, una de ellas es dependiente de la otra. Es sintomático que ambos términos sean considerados como una incógnita o contenedores de elementos aún no revelados. Una de las variables, la pintura, dependería del otro, el concepto de Perú, se verifica en función de la noción de Perú.

La afinidad del término pintura con la idea del país y de la nacionalidad ha seguido un derrotero muy desigual, marcado y definido por encuentros cercanos y lejanías prematuras. La ecuación Perú-Pintura, propuesta por Sebastián Salazar Bondy, intenta el acercamiento de ambos términos tratando de establecer una equivalencia; pero no se reafirma para la reproducción de las formas identificatorias de la lectura pictórica. La búsqueda de las imágenes que contengan la capacidad de reproducir y retratar al país, es casi literal. El objetivo consiste en hallar los símbolos que revelen el rasgo de la peruanidad. También se reproduce el sentido de la espera de un ideal:

“La reflexión en torno al problema que plantea el examen del fenómeno artístico colonial nos excita a considerar la relación de dos términos o conceptos. Dichos conceptos, muy concretos en sí pero ciertamente menos precisos en el trance de conjugarlos en una ecuación, son los de Perú y Pintura.”<sup>171</sup>

Mediante la definición de conceptos, se trata de establecer lo que es el Perú, de modo preciso, como una proposición en el sentido lógico. Es inestimable que alguna vez se haya tratado de concluir con una definición que aún hoy se continúa intentando establecer, Salazar Bondy no se propuso específicamente tal tarea, sino estimaba como identidad la movilización de afectos, la integración del espíritu de las gentes que tienen en común un territorio; su propuesta fue definir a

---

<sup>171</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Lima la Horrible*. México D.F: Era, 1974, p. 114.

la comunidad para así definir también a los individuos que la integran en tanto sostengan su pertenencia a ella.

La pintura –según Salazar Bondy– se presenta como una disciplina propia de la cultura occidental, de un mundo que no era el nuestro, que nos viene de fuera en los tiempos coloniales. Los colonizadores con toda su tradición cultural, adiestraron a los colonizados en la práctica de esta disciplina, con mayor o menor destreza. La práctica de la técnica pictórica es, en todo caso, uno de los referentes coloniales e influencia occidental.

“Con patética evidencia se revela que a través del decurso nacional los dos términos han sufrido un divorcio cuyas consecuencias sufrimos todavía. Entre la pintura como arte y una comunidad nacional como manantial incesante de motivaciones espirituales está la voluntad individual, la persona original del artista, que es quien hace de esas motivaciones informes objetos trascendentes, eternos.”<sup>172</sup>

La consistencia del término *nacionalidad*, la reivindicación de su implicancia y de sus características, se presenta como el sentimiento y la necesidad patente de identificación. La construcción de la nacionalidad<sup>173</sup> y la reivindicación del sentido de pertenencia a un colectivo determinado –la sociedad peruana– no son discutibles y se establecen *a priori*. La voluntad afirmativa se evidencia en el autoreconocimiento y la relación cercana con el grupo. El artista, como partícipe y reivindicador de la sociedad y de la nacionalidad, permanece como un nexo entre el arte pictórico y el concepto de peruanidad<sup>174</sup>. Es el que vuelve tangibles los símbolos que representan una identidad nacional.

---

<sup>172</sup> *Loc. Cit.*

<sup>173</sup> El tema del espíritu nacionalista en el arte fue uno de los que suscitó más polémicas, Miró Quesada advierte: “Nuevamente parece haber recrudescido un celo nacionalista en cuestiones de arte; mientras por un lado, un afán sin esperanzas, parangonable al de Diógenes, nuestra pintura busca al Perú, por el otro encuentra al Perú, según se sostiene, en los óleos de Urteaga. Y a la vez, la obra de Baca Flor, por el hecho, es de suponer, de haber nacido y vivido, unos ocho años de su larga vida, en este Perú es motivo de una actuación y homenaje, desmedido en relación a sus méritos y calidades pictóricas. Quienes fundamentalmente sienten y viven el arte muy poco puede importarles estos afanes de búsquedas y encuentros nacionalistas, esas tablas de valorización basadas en un concepto totalmente extraño y foráneo al hecho artístico, cual es el de la nacionalidad”. Miró Quesada, Luis. *Arte en Debate*. Lima: Facultad de arquitectura de la UNI, pp. 140-141.

<sup>174</sup> Con menos entusiasmo que Salazar Bondy en la calificación de la pintura peruana, Juan Ríos desapruueba el arte peruano contemporáneo: “Mientras el estado social del Perú no sufra una completa transformación o, por lo menos, una tremenda sacudida, mientras no despierte la

Los objetos artísticos, las obras de arte, son el resultado creativo de ese nexo permanente.

"La pintura tuvo un programa práctico de acción, de tal modo que el anquilosamiento de las formas, pérdida su condición de efectos de libertad, no llama la atención al juicio zahorí. Hubo una receta: el hombre de aquí, su paisaje, su vida, su espíritu, su cultura debieron ser soslayados y, más que eso, negados, para que prevaleciera en los cuadros los emblemas de la nueva fe y los nuevos dueños".<sup>175</sup>

Como parte del diseño de los mecanismos y símbolos de dominación, la pintura, y en general el arte, es vehículo de formas y colores que representan intereses diversos, extraños a los integrantes de la comunidad a la que se impone. Las formas artísticas y su lenguaje prueban de modo elocuente la intromisión cultural de los colonizadores, las que revelan la dominación externa. A pesar de ello, son las expresiones artísticas las que también evidencian la continuidad de los símbolos que perviven en una comunidad, y que asoman como producto de un sincretismo, de simbiosis o mestizaje. Según Salazar Bondy, ese no fue el caso del Perú. Durante la época colonial, el arte estuvo al servicio completo de los invasores: "El Perú, pueblo y naturaleza, quedaron lapidados por el tabú."<sup>176</sup> Las imágenes propias de la peruanidad o de lo nativo, fueron extirpadas, o por lo menos, negadas en el tiempo colonial. Negadas inclusive por los mismos artistas aborígenes. La noción de lo nacional se volvió un tabú, un territorio prohibido e inaccesible para sus gentes.

El fin de la Colonia y los inicios de la República, depararon para el Perú cambios lentos en el ámbito artístico, las repercusiones de los nuevos cánones estilísticos definieron las obras y las nuevas búsquedas estéticas; a pesar de ello, los caracteres nacionales dentro de la expresión plástica se ven nuevamente distorsionados y truncados desde sus inicios: "La ecuación Perú-Pintura continuó en la etapa republicana sin consumarse debido al eco de la vieja represión y sólo

---

conciencia nacional aletargada, podrá surgir, tal vez, el Pintor genial, el precursor insigne, pero nunca un movimiento colectivo original y fuerte. Las Escuelas no maduran artificialmente, Hoy en día, el Arte lo consigue sólo el hombre libre". Ríos, Juan. *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica, 1946, p. 18.

<sup>175</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Lima la Horrible*. México D.F: Era, 1974, p. 115.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 116.

en un caso, el del acuarelista Pancho Fierro [...] los términos se aproximaron.”<sup>177</sup> La obra de Fierro es calificada por Salazar Bondy como una de las más representativas de la nacionalidad, por la agudeza del ingenio y por el valor documental de sus expresiones. Las figuras del pintor popular, cercanas a los linderos de las obras *naif*, son receptoras de la facultad satírica de su autor y son la representación de la proverbial gracia de la cultura criolla y limeña.

### **3.3.2 EL ARTE Y LAS RAÍCES NACIONALES. LA IMAGEN DEL PERÚ**

El arte, entendido como el espacio que restaura el valor de una diferencia y una tradición, se convierte en el portador de imágenes que preservan los símbolos comunes de un pueblo. Los símbolos preservados son los que contienen la tradición milenaria del Perú, y las formas que definen nuestra identidad y nuestro legado.

La imagen del Perú, la esencia de la nacionalidad, es una preocupación constante en la obra de Salazar Bondy. Según el poeta Romualdo, haciendo referencia a Salazar, comenta que: “otra de sus pasiones, el ser peruano en el Perú, lo amarró definitivamente a una circunstancia que asumió con compromiso y profunda sinceridad...”<sup>178</sup> La vocación de Salazar Bondy estuvo orientada siempre hacia su compromiso con el país. La imagen que procesa del país se renueva constantemente: nace y surge en un momento de su vida en el extranjero, para luego expresarse de modo más vital y consecuente en el territorio peruano, a su regreso. El sentido de revelación, de descubrimiento que se produce por la cercanía a un territorio específico y a una comunidad, explica su obra.

La emoción personal se torna en evidencia para el grupo de la sociedad peruana gracias a los testimonios de Salazar Bondy, las aclaraciones acerca de sus afectos y deserciones se refuerzan mediante la obra creativa. Desde de la creación de la palabra se refiere la idea expresada: es otro modo de considerar el poder mágico y taumatúrgico del arte.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 118

<sup>178</sup> Romualdo, Alejandro: Prólogo a *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1990, p. VIII.

La nota sostenida de modo personal e individual, redactada en primera persona, se establece como la constante confirmación del sentido de pertenencia. La imagen del Perú como el sentido de esa pertenencia y el recipiente de las inquietudes y los desafíos aceptados. La formación de una idea, formal y literal de la patria, concebida en tanto génesis de la identidad, se establece mediante patrones de orden social, psicológico y moral.

“García Lorca evocó un ‘Perú de metal y melancolía’. En esa frase hay una falacia, que aun los peruanos hemos solido frívolamente acatar –la del país áureo–, y una verdad, que pocos en el mundo conocen –la de la tristeza peruana, por la cual Vallejo pedía perdón–, y en tal antinomia está significado el drama profundo de mi patria. Somos un país de melancolía, sí, pero no somos, no fuimos nunca, [...] un país de metal.”<sup>179</sup>

El significado del Perú establece así mismo metáforas pertinentes, la noción de la melancolía, cercana al sentimiento nostálgico por la lejanía, el conflicto emocional ante el mito edénico y la realidad, vista desde una mirada desencantada y disonante. Para Sebastián Salazar Bondy, la imagen del Perú es una deuda que tiene que saldar, una tarea por cumplir, los emblemas de un país que se revuelven a partir de sus intereses; la noción de una sociedad que, a despecho de su esperanza y juventud, no deja de tener melancolía y tristeza indefinidas.

La imagen que identifica al Perú, en tanto es la portadora de elementos que definen la nacionalidad, se percibe como cambiante en el tiempo, muta sus condiciones. Homogénea en sus esencias, múltiple en su diversidad y en su evolución. Los iconos, los símbolos, los signos atávicos, reproducen las huellas de un pasado.

“El hombre andino [...] estaba en las punas bastante antes de que hubiera en toda el área del hemisferio una sociedad organizada y es posible que los cazadores de las montañas emigraran por la ruta de los valles a la costa occidental, luego de haber probado el avance a través de las selvas altas, en una lenta *volkerwanderung* que fue también un aprendizaje de vida comunitaria, centralizada alrededor de

---

<sup>179</sup> Salazar Bondy, Sebastián: El deber del escritor en un país subdesarrollado. En *El Comercio Suplemento Dominical*, 28 de febrero, 1960, p. 3.

un poder militar religioso, y un proceso de simultánea consolidación cultural. Sin embargo, el primer estilo artístico aparece de súbito, como un producto ya consumado, y a partir de ahí, en gradientes, por rupturas, conjugándose, superponiéndose y reemplazándose mutuamente, se suceden manifestaciones que, dado que el único testimonio que existe de ellas es el arte, revelan pueblos íntegros de artistas: Chavín, Paracas, Moche, Nazca, Tiahuanaco...”<sup>180</sup>

Por lo que nos queda desde ese estallido, de esta floración sorpresiva y sorprendente, es posible evaluar los contenidos formales y simbólicos del momento y anteriores en la expresión alfarera, una de las más brillantes del Perú Antiguo, en la que se puede entrever la descripción de nuestro pueblo y de su idiosincrasia. Ante la destrucción, el desaliento; ante la irrupción de lo extraño y extranjero está la salvación del pasado, como portador de la verdadera tradición y de su solución enigmática:

“La ‘extirpación de idolatría’, primero; el despectivo olvido después; más adelante, el despojo clandestino, el tráfico innoble y la destrucción urbanizadora; siempre, por supuesto, la ignorancia y la violencia mancomunadas, han arrasado con millares de muestras del arte prehispánico del Perú. Lo que poseemos y lo que hoy, contra la tenaz barbarie, se está salvando de la desaparición, son las astillas de un naufragio. [...]

En lo que nos queda, y también en lo que permanece en la candorosa, lírica alfarería popular del presente, adivinamos una grandeza que algún día será necesario remontar para descubrir el sentido prístino de nuestra historia, de nuestro espíritu, de nuestra cultura americana y raigal.”<sup>181</sup>

Como causa de una pérdida, como el móvil de un despojo, se inquiera por la identidad que emana de lo raigal, de lo propio. Trasponer los obstáculos que nos separan de los elementos del pasado, de sus restos más depurados es nuestra tarea y nuestro sentido. Así se posibilita cualquier propuesta diferente de lo peruano, del ser nacional. Mediante un espíritu tradicional que recupera la historia

---

<sup>180</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *La Cerámica Peruana Prehispánica*. México D. F.:UNAM, 1964, p. 6.

<sup>181</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.



que remonta al tiempo, es posible requerir por las preguntas más esenciales y definitorias de la identidad nacional.

A pesar de las constantes que conforman la nacionalidad y el sentimiento de identidad, se reconoce la inclusión necesaria del sentido de pertenencia, de génesis, de diferencia. Lo que nos hace ser partícipes de una comunidad determinada como el Perú es la conciencia de ser diferentes y, a la vez, formar parte de la gran comunidad universal.

“Sólo en una cabeza confundida por todo tipo de abstracciones, de una mente habituada a proceder sin que le lleguen oleadas de sangre que proceden del corazón, el hablar de paisaje, heroísmo, arte, misión y esperanza peruanos puede considerarse peligroso para la supervivencia de un sentimiento de fraternidad universal. Habría que pedirles a tales individuos –cuya nacionalidad es sólo un documento legal que sirve para integrar delegaciones paradójicamente peruanas en el extranjero– que desciendan a la tierra y actúen en ella con un poco más de generosidad y amor.”<sup>182</sup>

La imagen del Perú es una continuidad de símbolos encontrados, una diversidad multiforme, que algunas veces alcanza la expresión de su multiplicidad como un símil, y en otras se constriñe a expresar lo particular. Entre lo simbólico y lo descriptivo, se establece lo más representativo y adecuado como una revelación. A propósito de la creación artística comprometida con la identidad nacional, señala como principal expositor, en la poesía, a César Vallejo:

“En Vallejo se da el encuentro excepcional de un destino poético y una circunstancia nacional. Su existencia se hizo estilo porque su existencia no se desmintió despaisándose. No fue ‘indigenista’, claro está, pero se expresó desgarrando sus entrañas y mostrando el soplo vital de su esencia americana. No hizo folklore [...] sino que ahondó en ese surco de la personalidad donde el espíritu nacional es germen del espíritu universal. Hizo creación con lo que es un legado imponderable y sutil: las bellezas y los horrores de un país al que con odio y amor pertenecemos.”<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Lo Que Niega un Cosmopolita. En *La Prensa*, 27 de septiembre, 1955, p. 8.

<sup>183</sup> Salazar Bondy, Sebastián: Sebastián Salazar Bondy / La Poesía y el Hombre. Carta a la Agrupación Espacio. En *Socialismo y participación* N°16, marzo 1981, p. 108.

Por la reflexión de Salazar Bondy, se deduce el marco de sus inquietudes e interrogantes. La imagen del Perú, el proyecto a construir y el sentido de la nacionalidad o pertenencia confluyen en un solo punto; más que promover una identificación nacionalista, Salazar Bondy está promoviendo la creación de un mito colectivo, sustentado en una tradición, en el respeto y conocimiento de los legados nacionales. Basado también en la construcción de una identidad de grupo sólida y diferenciada, pero no ajena a un concepto social y universal. Entre las definiciones más características, se propone la disolución de los esquemas tradicionales, por ello, también se trata de un mito de condición iconoclasta, que rompe esquemas y propone nuevas vías de entendimiento. A través del consenso social, y de los mecanismos aparentes para lograrlo, se produce la imagen del colectivo, la que contiene los referentes de la identidad.

### **3.3.3 EL ARTE COLONIAL ENTENDIDO COMO REPRESIÓN**

A partir de un fenómeno socio-histórico como la invasión europea del territorio peruano, se plantea la función del artista nativo dentro de los márgenes de acción recurrentes en el momento. El creador nativo peruano de la época colonial negó sus orígenes, mediante la expresión plástica de lo que no le pertenecía, y la subordinación de lo propio que debía sostener:

“Yo, en efecto, reclamo para el artista la grave función de ser testigo de una sociedad y creo que el pintor colonial no asumió ese deber. Lo hubiera cumplido si, junto con la pintura religiosa, hubiera protestado de alguna manera contra la crueldad de los encomenderos, contra el abuso de los funcionarios, contra el trabajo inhumano dado a los nativos, y si hubiera, por lo menos, testimoniado la grandeza de un mundo que decía, exactamente como dice hoy, que la realidad es el más admirable prodigio.” (270)

Según Sebastián Salazar Bondy, la pintura colonial era no sólo el resultado de un mecanismo represivo impuesto por los españoles, sino también autoimpuesto por los colonizados a sí mismos, como si tuvieran la necesidad de rehuir o transgredir una realidad que consideraban irreversible.

El artista nativo evadió el compromiso de ser comunicador, considerando que la creación es comunicación de mensajes elocuentes y duraderos. Salazar Bondy requirió del artista de la Colonia las mismas funciones que precisaba del artista moderno. Deseaba un arte decisivo y denunciante, propuesto desde una óptica contestataria y libre<sup>184</sup>.

“La cultura española entró en conflicto, al descubrir este continente, con un mundo insólito y diferente. Sus esquemas sociales e intelectuales no se adecuaron espontáneamente a la realidad. En vez de variarlos o ampliarlos, para dar cabida en ellos a esta novedad imprevista, optaron los dominadores, cuando fue necesario, por excluirla.” (257258)

La naturaleza diferente de la cultura nueva, no occidental, implicó reacciones insospechadas; la realidad trajo consigo formas diferentes de adecuación, o de reacción a ella. Como forma de resistencia ante la cultura de los colonizados, se incluyó la total negación. El nuevo orden produjo distintas opciones por parte de los invasores y de los colonizados, ambos extremos estaban dispuestos al reconocimiento de una sociedad formada por ellos, y producto de la construcción cotidiana y empírica.

“...la realidad está condenada y es, en consecuencia, indigna de ser elevada a una categoría superior por prodigio del arte. Por ello, el indio o el mestizo que toma el pincel en el taller del maestro europeo, deja de ser un nativo. Tiene de su propio mundo un concepto negativo, y lo reprime. En la tela trata de poner sólo aquello que está incontaminado, que es puro, que es el tema religioso, la alegoría católica o, en menor grado, la autoridad hispana que en la tierra representa, por mandato real, a Dios.” (258)

---

<sup>184</sup> Estas expresiones de Salazar Bondy hacia el arte colonial, la arquitectura, y en general el espíritu tradicional, han tenido críticos. “[...] cuando Salazar Bondy juzga duramente al arte colonial o la producción estética del virreinato, cuando denuncia la mezcolanza estilística de la arquitectura limeña y su tendencia al pastiche y lo escenográfico, pasa por alto que la redefinición de los materiales de construcción se origina en un diferente entorno que da lugar a reapropiaciones sincréticas; más grave, aún, engolosinado el autor en el furor de su arremetida, pierde de vista por completo que el arte producido durante el periodo de la estabilización barroca constituyó una compleja vía de negociación simbólica en la que se manifestó paulatinamente la conciencia reivindicatoria y protonacional de un sujeto criollo que asumió los discursos oficiales en aras de proceder a un desmontaje soterrado del espacio colonial”. Franco, Sergio. Retorno a Lima, la Horrible. En *Identidades* Suplemento de *El Peruano*, Lima, 7 de julio de 2003, p 7

El mismo habitante peruano que fue sometido al dominio español, se rehusó a describir plásticamente la realidad. La fuente de inspiración fue, de modo constante, la documentación de imágenes que, por encargo de los nuevos dueños, se imponían como dioses y demonios. En rigor, no se trató de inspiración realmente, porque le faltó la cuota de libertad que se requería para ello. “[...] el indio o el mestizo que en el taller del maestro europeo tomó el pincel, tuvo previamente que deponer su condición de nativo. De sí y de su nación hizo renuncia y los reprimió ”. <sup>185</sup> Fueron los propios habitantes conquistados los que desarrollaron una aversión natural a la realidad, y por lo tanto, la reprimieron, la fingieron, la transfiguraron. Lejos del ámbito creativo, siguieron las fórmulas aprendidas, repitiendo sin más trámite simbologías extrañas. Era inadmisibles, para Sebastián Salazar Bondy, por tanto, definir un producto plástico como el colonial, como creación o inspiración, porque ambas suponen libertad y conocimiento.

Para Salazar Bondy, la pintura peruana colonial, representa la imagen de la represión<sup>186</sup>, impuesta tanto de fuera como desde dentro. La renuencia al tema propio, y la consecuente adopción del tema ajeno, casi de modo natural, se comprende desde un complejo de auto-aislamiento y falta de aceptación. Ni aun las imágenes que incluyen elementos o escenas nativas son propias de un mestizaje porque, según el autor, éstas prevalecen gracias a una motivación inconsciente del artista nativo, de una manera irracional, aparecen en la obra. De modo que no sería posible considerarlas como un mecanismo de resistencia. (258)

La elaboración de imágenes, en la mayoría de los casos, religiosas, dependía del grado de interés en la difusión de la institución promotora, o sea la Iglesia Católica. “En general, la pintura de la época virreinal fue un arte dirigido, con un objetivo que hoy llamaríamos de apelación publicitaria.”<sup>187</sup> La necesidad de contar con imágenes para usarlas como instrumentos de valor pedagógico

---

<sup>185</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Lima la Horrible*. México D.F: Era, 1974, p. 116

<sup>186</sup> Según Raúl María Pereira, el arte del virreinato fue decorativo y ornamental, pero no niega los referentes indígenas: “Claro está que este decorativismo se diferencia ya en los mismos indígenas del de sus antepasados. Las nuevas posibilidades que trae el arte español, el aprendizaje occidental en el medio indígena, obran en ellos de una manera que nos da la sensación en el fondo tan decorativas como en épocas pretéritas, pero en la forma nueva, diferente, ‘occidentalizada’.” Pereira, Raúl María. Consideraciones sobre la pintura peruana. En *Mercurio Peruano*, año XIV, Vol XXI, N. 146-154, abril diciembre, 1939, p. 398.

<sup>187</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Lima la Horrible*. México D.F: Era, 1974, p. 117

requirió de la institución de la Iglesia Católica un mecanismo represivo, restrictivo y censor de la producción artística nativa.

“El amor al virreinato le parece a nuestra gente un sentimiento distinguido, aristocrático, elegante. Los balcones moriscos, las escalas de sedas, las ‘tapadas’ y otras tonterías, adquieren ante sus ojos un encanto, un prestigio, una seducción exquisitas. Una literatura decadente, artificiosa, se ha complacido de añorar, con inefable y huachafa ternura, ese pasado postizo y mediocre. [...] El fausto, la pompa colonial son una mentira. Una época fastuosa no se improvisa, no nace del azar. Menos aún desaparece sin dejar huellas. [...] Pero la colonia no nos ha legado sino una calesa, un caserón, unas cuantas celosías y varias supersticiones.”<sup>188</sup>

La crítica de Mariátegui no se dirige a la ciudad de Lima, sino a la versión tradicionalista, pasatista, que de ella crearon los artistas o intelectuales. La versión colonial del pasado no es un factor cohesionante que permita la afirmación de la nacionalidad peruana. Encontramos una clara coincidencia con los conceptos argumentados por Salazar Bondy.

### **3.3.4 LA FORMACIÓN DEL CONCEPTO MODERNO DE PERUANIDAD. LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE, EL SENTIDO DE COHESIÓN**

El sentido de la nacionalidad, logrado desde la perspectiva histórica, asentado como resultado de una transmisión ancestral y formado por una firme vocación identificatoria con la idiosincrasia americana, como gran colectivo, se propone un concepto de nacionalidad, entendido como un proceso moderno y evolutivo.

La nacionalidad, como la definición de la diferencia que logra la identificación de una sociedad como valor cohesionante tiene así mismo un sentido progresivo y discursivo, el de la modernidad asumida dentro de los valores tradicionales<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Mariátegui, José Carlos. *Peruanicemos al Perú*. Décima primera edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1988, pp. 30 - 31.

<sup>189</sup> Definir con exactitud el término modernidad resulta complicado, pero apuntamos la definición de Sobrevilla: “...la modernidad es para Weber proceso cultural y social de racionalización que se ha cumplido en Occidente desde el Renacimiento”, que se diferencia del término modernización y modernismo. Sobrevilla, David. Tradición y modernidad en la cultura y sociedad peruanas. En

“De más esta decir por qué un pueblo tiene necesidad de estar en contacto con lo que es sustancia de su tradición. Nadie marcha sin una historia. El impulso para el progreso, para la transformación, para la conquista de ciertas metas futuras, sin tener como respaldo ese cúmulo de hechos –gloriosos o íntimos– que conforman su edad espiritual, su alma, es vano. Eso no significa [...] que tales antecedentes sean modelos (esta es la interpretación pasatista de la tradición), sino que conforman una cierta línea psicológica y cultural que, en la interioridad, rige la existencia de siempre.”<sup>190</sup>

Existe una búsqueda de elementos concretos para una identidad estable, aquello que soportará la futura construcción; sin el conocimiento y rescate del pasado, de las tradiciones y de la cultura popular, no es posible formar un sentido de identidad sólido y perenne. Encontramos, al igual que en Salazar Bondy, esa misma crítica diametral al pasado en palabras de Mariátegui:

“Ninguna ánima, ni aun la más nihilista, se contenta ni se nutre únicamente de negaciones. La nostalgia del pasado es la afirmación de los que repudian el presente. Ser retrospectivos es una de las consecuencias naturales de ser negativos [...] Las preocupaciones de otros pueblos son más o menos futuristas. Las del nuestro resultan siempre tácita o explícitamente pasadistas. [...] El pasadismo que tanto ha oprimido y deprimido el corazón de los peruanos.”<sup>191</sup>

La capacidad que permite la formación de una noción de pertenencia depende, tanto del individuo como del colectivo. Parte del pasado y se dirige hacia el futuro como una propuesta de cohesión con sentido unívoco: la identidad diferenciada de la comunidad peruana.

“[...]el milagro de la nacionalidad consiste precisamente en que el paisaje de Puno, por ejemplo, nos toque más el alma por ser peruano que el del altiplano boliviano que tanto se le semeja. Milagro éste que hace que consideremos, por sobre cualquier otro gesto de grandeza, el de Grau en sus campañas marítimas y que leamos con

---

Sobrevilla, David y Pedro Belaúnde. *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre la tradición y lo nuevo*. Lima: Epígrafe editores, 1994, p. 17.

<sup>190</sup> Salazar Bondy, Sebastián: ¿Para Quién Adquirir los Pancho Fierro? En *La Prensa*, 30 de octubre, 1958, p. 14.

<sup>191</sup> Mariátegui, José Carlos. *Peruanicemos al Perú*. Décima primera edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1988, pp. 2930.

especial y distinta emoción a Garcilaso o Vallejo. Eso que nos comunica con los antiguos y recientes muertos, eso que nos proyecta hasta los que todavía no han nacido, esa fuerza que nos lleva a luchar contra todo lo que nos niega, es lo que se debe llamar la misión peruana y la esperanza peruana: un ideal sobrehumano, sí, porque con la insignificante energía de una vida queremos hacer que la historia se mueva de una sola vez hacia su meta.”<sup>192</sup>

El desarrollo del concepto de nacionalidad, y en el caso específico de la nacionalidad peruana, se define como la empatía con los géneros y las producciones nacionales, empatía con los productores. Se hace referencia a las tradiciones y al futuro común de los peruanos, y es esta comunidad la que los hace participar de una sola idea y de una sola génesis. Participar de una promesa, la misma idea se expone en la obra de Mariátegui, en los términos siguientes:

“Una de las actitudes de la juventud, de la poesía, del arte y del pensamiento peruanos que conviene alentar es la actitud un poco iconoclasta que, gradualmente van adquiriendo. No se puede afirmar hechos ni ideas nuevas si no se rompe definitivamente con lo hechos e ideas viejas [...] El pasado, sobre todo, dispersa, aísla, separa, diferencia demasiado los elementos de la nacionalidad, tan combinados, tan mal concertados todavía. El pasado nos enemista. Al porvenir le toca darnos unidad.”<sup>193</sup>

La oposición entre pasado y futuro renueva el ánimo y sentimiento trasgresor que es propio de los espíritus jóvenes y rebeldes, la propuesta afirmativa de Mariátegui tuvo influencia clara en el discurso elaborado por Salazar Bondy. Desde éste, entre las ideas que se superponen y que reafirman la conciencia de la nacionalidad peruana aparece, como homogeneizante, la noción de grupo igualitario. La validez de las afirmaciones que comprometen los intereses, los sueños, las apuestas y las metas que se comparten entre una comunidad de individuos diferenciados, es posible en tanto se confirmen sus vínculos.

---

<sup>192</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Lo Que Niega un Cosmopolita*. En *La Prensa*, 27 de septiembre, 1955, p. 8.

<sup>193</sup> Mariátegui, José Carlos. *Peruanicemos al Perú*. Décima primera edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1988, p. 34.

La identificación con el grupo es definida mediante una instancia cercana a la magia, inexplicable, que tiene las características de un milagro. Su certidumbre parte de una premisa concreta y permitida por el hallazgo de la diferencia. Los argumentos que sensibilizan al poblador peruano, son parte de los rasgos que lo definen, de los referentes que lo identifican. Describir el grupo, el conjunto social, es describir los rasgos precisos de la nacionalidad.

“[...]somos fundamentalmente sentimentales. Toda actitud razonadora, de cálculo rígido y fría previsión, no nos es natural. Nos gusta dejar librado al azar de las emociones mucho de lo porvenir, porque en la oscuridad de la pasión, como el faro pirata de un auto nocturno, nos señala inesperadamente un derrotero por sobre cuyos obstáculos pasamos sin peligro. [...] cualquiera en cualquier actividad prefiere esperar el repente milagroso, en vez de planear, ante una realidad hostil o difícil, la conducta racionalmente adecuada al momento, Un negocio, una novela, un acto político, etc., son frutos de esta ráfaga mágica. Procedemos como los poetas, ayudados por una angelical presencia que actúa en las tinieblas. El sentimiento nos brinda así una regla inestable pero brillante.”<sup>194</sup>

El sentido escatológico de la certidumbre de hallar y poner en marcha la historia hacia su meta, una visión del absoluto, reemplaza a la cotidiana visión secular y cotidiana de la vida del país. Los enlaces planteados aparecen oportunos y elocuentes ante una realidad que se asume de forma dinámica y gestora de un futuro privilegiado. La meta forma parte de un futuro único y convergente, adecuado y deseable para todos: tiene un carácter gregario, y en él se fundamenta. Los horizontes, ante los cuales se definen los rasgos de la nacionalidad, plantean las interrogantes de modo claro y transparente. La necesidad de pertenencia y el carácter cancelatorio del discurso son rasgos típicos de la vertiente moderna.

La búsqueda de un argumento sólido, resuelto y a la vez, dentro de lo posible, definitivo de la noción del Perú y de la peruanidad se explica a sí misma. Resolver su sentido y significado, era uno de los principales requerimientos e insistencias de Salazar Bondy. A propósito de estas consideraciones, se presenta la

---

<sup>194</sup> Salazar Bondy, Sebastián: *Escritos políticos y morales. Perú (1954-1965)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2003, p. 124.



*Mesa Redonda de Todas Las Sangres*, para discutir sobre el carácter social de la novela de José María Arguedas <sup>195</sup>.

"Yo me pregunto si, [...] Arguedas postula en su novela, algo concreto sobre la realidad peruana, si hay previa a su creación literaria una visión del Perú, una concepción, una ideología del Perú, o un conjunto de ideas que la novela ilustre a través de lo que es, a través de una narración. Encuentro que tal ilustración no existe.[...]”<sup>196</sup>

Los postulados que se proponen y se argumentan requieren de la solidez y la seguridad de un mensaje emitido desde una postura clara y contundente, Salazar Bondy necesitaba de las certezas y las definiciones. No podía iniciarse con premisas falsas o dudosas. El concepto sobre el Perú y la noción de identidad debían ser evidentes para los creadores. Esto se convierte en *conditio sine qua non* para el logro de una obra artística valiosa y plena.

“José María Arguedas tiene una visión doble con respecto al Perú, exhibe una doble doctrina, manifiesta una doble concepción del Perú, que resulta en cierto modo contradictoria [...]: por una parte, la novela presenta una concepción mágica de la naturaleza, una concepción indígena prestada, ayudada, tomada por la concepción indígena del mundo, un cierto panteísmo, donde las flores se animan como seres humanos, donde los pájaros tienen una condición de símbolos, donde la vida animada e inanimada del mundo manifiesta mediante alegorías, cierta presencia superior, cierta presencia, diría yo, cristalina. [...] Pero por otro lado, Arguedas tiene una formación universitaria, occidental, una formación científica de la cual no puede prescindir, y entonces, al mismo tiempo que una concepción mágica del mundo [...], que debe al indígena, está su concepción racional, científica de la sociedad [...].”<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> José María Arguedas define la situación nacional desde la experiencia propia, para el caso mencionado, se sometió a su novela *Todas las sangres* a un examen no sólo literario sino también sociológico. Para conocer el tema y un análisis extenso de la obra de Arguedas, ver Vargas Llosa, Mario: *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>196</sup> Salazar Bondy, Sebastián. Discusión sobre *Todas las Sangres*. En AAVV.: *¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre Todas las Sangres 23 de junio de 1965*, Lima: IEP 1985, pp. 22 - 23

<sup>197</sup> *Ibid.* p. 23

Una visión doble, una perspectiva insegura y escindida es imposible, porque no lo permite su propia naturaleza, que es premisa de un concepto definitivo, tampoco de una obra de arte o intelectual que aporte soluciones al problema de la nacionalidad y la identidad. En el caso comentado por Sebastián Salazar, se puede analizar el principal requerimiento del autor: la claridad del pensamiento, la seguridad en los postulados, y la concepción unívoca de los argumentos; que son, por lo demás, postulados no sólo de Salazar Bondy, sino típicos y propios de todo el pensamiento moderno.

Con la concepción que lleva consigo la formación moderna, se trae a colación la necesidad de formar parte de un colectivo que funde y otorgue sentido a los individuos. Supone la capacidad de asociarse con los iguales, y que el factor homogéneo se vuelva sentido y fin de los requerimientos, es decir, capacidad para formar parte de una sociedad, con patrimonio y tradiciones comunes, la consecución del sentido de Patria y de convivencia, que es primordial en el pensamiento de Salazar Bondy.

La solución, además, se traduce en un argumento único para la solución de la identidad nacional: según Sebastián Salazar, la capacidad de reivindicar al colectivo y el sentimiento de pertenencia, posibilita solamente una propuesta unívoca y definitiva de la idea de nación, por lo tanto, la concepción escindida favorece la confusión general, se reafirma el sentido de caos y de ambivalencia. Para Salazar el sentido del ser se delimita también señalando y remarcando lo que no se es.

Si la manifestación de la nacionalidad debe ser el resultado de un periodo reflexivo previo, la ausencia de la reflexión se revela en la falta de claridad y de unidad, tal manifestación no sólo pierde concordancia, sino validez: “[...] ¿postula algo la obra, alguna doctrina, algo relativo al Perú que pueda aprovechar la sociología? He contestado: no postula nada porque postula dos veces en realidad [...]”.<sup>198</sup> Los mensajes incoherentes que se hacen parte de una creación, individual

---

<sup>198</sup> *Ibid.* p. 29

o de conjunto, y no permiten la eficacia de un mensaje directo, sólo producen ambivalencia y contradicción. Por lo tanto, sus postulados son discutibles y casi inexistentes. Para Salazar Bondy, tanto la claridad cuanto la validez de la argumentación, dependen de su sentido único y coherente, y se inician siempre mediante nociones *a priori*.

## **CAPÍTULO IV**

### **SÍNTESIS CONCEPTUAL**

En el discurso de Sebastián Salazar Bondy se encuentra la traducción de la perspectiva del autor, no sólo para el arte, sino para toda su vida. Los deberes, las obligaciones que aceptaba, así como los afectos y esperanzas que reconocía, se revelan en los textos con todas las tensiones y contradicciones de su propia existencia. Son estas las razones básicas, las referenciales, que se disponen a modo de instancias polares y contradictorias, pero a la vez organizadas y coincidentes en su disposición: la misma disposición que Salazar Bondy preveía para ordenar el sentido de su vida, desde la noción de necesidad de orden frente al caos, la visión escindida de la vida, la afirmación del sentido de pertenencia y el reconocimiento de la identidad.

Frente a esta consideración preliminar, queda clara la posibilidad de reconocer, desde los inicios de la producción del autor, las variables que primarán y darán sentido a su obra.

Entre las costumbres de la creación y prácticas periodísticas y literarias de la época, aproximadamente de 1950 a 1965, se distinguió la elocuencia del estilo y la extrema beligerancia de los contenidos. El rigor de la argumentación y de las ideologías, sostenidas con un lenguaje directo e intransigente, no se pueden

confundir con las intenciones del contenido. Tanto el aspecto formal, como la reiterada reflexión del autor con respecto a sí mismo, son aspectos que se deben considerar para la revisión apropiada y pertinente de su discurso completo. Una de las preocupaciones centrales de Salazar fue dar a la argumentación de sus textos una coherencia y un valor único que no tenían; esta ausencia o vacío fue lamentada por el autor, que desaprobaba las fluctuaciones de los conceptos de su obra porque creía, además, en la posibilidad de tener conceptos únicos. Sabemos que Salazar Bondy fue mucho más severo y crítico consigo mismo que con las obras plásticas y literarias sobre las cuales opinaba; pensaba que sus inicios, cercanos al movimiento moderno, se evaluaban sin conocer el verdadero valor del arte, y su falta de contacto con la realidad y el deber al que éste conlleva. Sebastián Salazar Bondy desarrolla a lo largo de toda su vida, de modo teórico y práctico, un discurso sobre Arte que tiene límites precisos, definidos sutilmente, con ligeros matices. Adopta una posición media entre conceptos que podrían ser entendidos como antagónicos. Si consideramos los argumentos expuestos en el discurso sobre arte de Salazar Bondy descubrimos que no son necesariamente polares, que puede haber puntos medios, sin que por ello el discurso pierda coherencia.

Ahora, la distancia temporal nos permite analizar su obra en la justa medida de su aporte.

### **Concepto de Arte**

Según Salazar Bondy, el acto creativo es, por naturaleza, misterioso. Traduce fuerzas y hechos incógnitos y oscuros, de ahí su valor e interés; pero a la vez, debe permanecer atento a la sociedad a la que pertenece. El arte es un medio para la comunicación entre los hombres y un vínculo privilegiado entre el creador y su comunidad. Podría interpretarse como razones contradictorias, pero finalmente resultan complementarias, porque pertenecen a dos campos diferentes. De un lado, las razones de contenido del arte, del otro, las funciones y roles sociales que cumple.

*La necesidad del arte. Autenticidad y sinceridad.*

El arte es algo necesario, pero en tanto es instrumento comunicante de vitalidad, de humanidad, del absoluto; a la vez debe poseer un mensaje claro y sencillo, entendible. A pesar de comunicar nociones trascendentes, las formas deben ser legibles y de fácil comprensión. Su necesidad se establece desde el cumplimiento de una función, porque es vehículo trascendental al servicio de la sociedad. Aquí aparece la combinación del valor sociológico del arte, la conciencia de su capacidad metafísica, y de la consecución de un mito. La concepción del arte oscila así entre la realidad tangible y lo mítico.

Toda disciplina artística es crisol del mito, todo el arte se deriva de él y hacia él se dirige. El origen del arte se establece desde el mito y en ese sentido es representación de una realidad alterna a la realidad. Del cumplimiento de este requisito se deduce su nivel de autenticidad.

*El realismo y la representación de la realidad.*

El arte representa y revela la realidad, no la copia ni la transcribe. La representa, es decir, la realidad es el principal referente del arte. La revela porque, así mismo, el arte es el que puede hacer una síntesis superior de la realidad, porque la puede fracturar y hacer surgir nuevas versiones de ella. El arte constituye en sí mismo una forma de ver la realidad, una opinión. Constituye un descubrimiento.

En este punto del arte y la realidad, el discurso de Salazar Bondy se muestra más firme y coherente. La relación definida del arte con la realidad queda establecida desde los primeros textos del autor, que sugiere como principal tarea de las artes plásticas de América un Realismo connotativo mas no simbólico.

*El sentido mediático del arte. La finalidad del arte*

El arte no constituye un fin en sí mismo, pero persigue un fin, está dirigido hacia una meta. Ésta será, necesariamente, una meta trascendental. Es un medio privilegiado para alcanzar los misterios. Un arte que concluye en sí mismo, es vacío y estéril. Pero tampoco se trata de una teoría del arte meramente instrumental, sino de la expresión adecuada para oponerse a lo cotidiano y acercarse al absoluto.

La finalidad del arte es la revelación; el poder develador del arte es entendido como su principal sentido.

#### *El valor ético del arte: el deber ser*

En el sentido ético, según Salazar Bondy, los medios sustituyen a los fines. Pero desde un primer momento, el carácter del deber ser, las obligaciones a las que está sometida la práctica artística, dependen del cumplimiento de su finalidad y de sus funciones específicas.

Su sentido último es la revelación de los misterios. Sus funciones tienen carácter social y contestatario que están definidos, de un lado, por una función pedagógica y formativa, del otro, por la actitud iconoclasta que supone la oposición a lo establecido. La función del arte tiene el carácter de un compromiso que se asume en un nivel ético.

#### *El arte abstracto*

Sin duda, las opiniones y críticas al arte abstracto de Salazar Bondy son el tema más estudiado de su discurso, por su carácter polémico y contestatario. Postuló que el principal aporte del arte abstracto es la no figuración, en tanto representa una búsqueda audaz de nuevas formas, así como la interrogante planteada al realismo. La propuesta de los artistas abstractos es válida por su interés de encontrar nuevos lenguajes, nuevos signos.

La polémica sobre la abstracción, en el año 1954, entre Sebastián Salazar Bondy y Luis Miró Quesada –que después se hiciera extensiva a numerosos polemistas– concitó el interés general del público. La postura crítica de Salazar Bondy era clara y directa, planteada a partir de la condena absoluta del arte abstracto y de sus formas geométricas, o de su completa exclusión de formas figurativas, descritas como artificiales, inútiles e ineficaces para traducir la experiencia humana, ligada a la fuerza de lo sobrenatural; es decir, incapaz para traducir el verdadero fin del arte. Salazar Bondy critica el mensaje de la abstracción, no su calidad estética.

A partir de entonces, la posición del autor frente a la tendencia abstracta es fluctuante. Va desde la condena más contundente hasta la admisión con cierta

complacencia. Porque Sebastián Salazar Bondy no llega a desestimar nunca por completo a la abstracción y en las ocasiones que parece hacerlo, es más por el afán polémico y contestatario que por un rigor estricto.

### **Concepto de artista**

El artista tiene un rol protagónico en su comunidad: participa de sus creencias y tradiciones, las rescata y plasma en la obra de arte. Es desde el concepto del creador como una entidad compleja, con un contenido intrínseco, anterior y sorprendente, que se plantea un respeto obvio por el personaje que asume el compromiso de hacer arte. El público receptor del arte también interviene como creador, modelador de la obra, aunque de modo indirecto.

La obra de arte que produce el artista es inmune al tiempo, debe perdurar; pero a la vez debe involucrarse con su época, ser un testimonio ferviente de su tiempo. Según Sebastián Salazar el acto creativo proviene de un impulso, de un raptó de inspiración que está fuera de los rigores de la razón. Pero el producto creativo es resultado de un proceso preponderantemente racional.

### *El compromiso artístico*

El artista que acepta el compromiso para consigo y para con su sociedad, es el que asume su obra y su trabajo como medios para lograr fines estéticos y sociales. La posibilidad de cumplirlos hace del artista un personaje que se vuelve imprescindible para la sociedad, porque traduce su búsqueda y sueños, los plasma y convierte en formas precisas.

### *La función del artista*

La función del arte y del creador queda clara como la respuesta ante la negación de las utopías, y la progresiva desacralización de las sociedades modernas; es la capacidad para oponerse, de reaccionar contra lo establecido y anquilosado, formulando una opción de ruptura creativa y diferente. La lucha, la condición agonal del creador frente al mundo y su ordenamiento, es la reacción de los creadores frente a la anomia general.



### *El oficio artístico*

El ejercicio apropiado del oficio artístico es la conclusión de un proceso de introspección y recreación de la realidad, de nuevas propuestas que fracturen lo que está inmóvil, es una interpretación propia y única de sí y de lo que le rodea. El intérprete renueva la realidad existente mediante una creación volitiva que combina la irrupción de la inspiración creativa, lo emocional, con lo racional.

### *El artista popular*

La naturaleza prístina y original de los creadores populares es entendida, por Salazar Bondy, como la más apropiada y deseable. La valoración comienza con la búsqueda del mito arcádico, del mito original. La labor del artista popular es entendida como más genuina, por no precisar de instrucción académica y, además, contener las tradiciones y leyendas de su mundo, que se desenvuelve en la vivencia popular a partir de su autonomía frente a la cultura oficial.

## **Concepto del mito**

### *El valor de lo mítico en el arte*

Las piezas artísticas, además de objetos estéticos, son recintos del mito; el valor de lo mítico en el arte se encuentra a través de la contextualización de los escritos de Salazar Bondy frente a su época: el descreimiento frente al orden establecido.

El arte resulta ser la forma privilegiada de recuperar los mitos y la conciencia del absoluto. Es el recinto de la sacralidad que se vuelve, gracias al arte, tangible y cercana a los espectadores. Su cercanía reitera la noción de la necesidad de los pueblos por poseer una conciencia del absoluto.

### *El mito como esencia del arte*

El mito es paradigma del arte y además su médula y esencia, reconocida como permanente e imperecedera. Toda práctica artística verdadera se hace partícipe directa de una fe, que establece sus símbolos y lenguajes. La fe debe permanecer viva y consciente de sí en los individuos.

La esencialidad mítica del arte reafirma su condición de experiencia personal e interna.

### *Arte primitivo y magia*

Los pueblos primitivos son los que pueden condensar y proyectar con mayor eficacia la esencia mítica del arte. Son portadores de lo misterioso y desconocido, su naturaleza primitiva los hace más cercanos a lo sobrenatural y a lo prodigioso.

La capacidad del arte para preservar el sentido del mito lo hace más potente y más categórico, el poder para revelarlo consiste en hacerlo tangible y sensible.

### **Concepto de la vitalidad**

La búsqueda del sentido de la vitalidad en el arte consiste en su dirección hacia la vigencia de la vida, entendida como lo dinámico y racional que se contrapone a lo estático e ilógico. La fractura de la costumbre: es la elección voluntaria de la libertad por parte del creador.

### *La búsqueda de vitalidad del arte*

El arte busca la vitalidad que se presenta como lucha contra lo establecido, pero también como permanente cambio y construcción simbólica. Deviene en el factor promisorio que supone todo espíritu agonal, es el dinamismo del sentido que comprende el impulso vital que se suma a la tradición como proyección, fuerza motivadora y fecunda, que se dirige hacia una meta.

### *El objetivo vital del arte*

El arte es un punto de partida frente al caos, es ordenador, a pesar de promover un cambio permanente. El arte tiene como objetivo primordial conjugarse con la vida, contra la desesperanza, las decepciones suicidas, las dificultades más próximas. La capacidad emergente del arte responde a la pulsión más elemental: la vitalidad, una elección de carácter racional y volitivo frente a la muerte y a lo caduco. El arte es un intento de corregir el acabamiento.

Los mitos, el prodigio, se vuelve accesible a través del arte, pero con el fin de sustentar y dar sentido a la vida, que es en último término su tarea primordial, según el discurso de Salazar Bondy.

## **La crítica de arte**

Sebastián Salazar Bondy, como crítico de arte emprendió una tarea formadora y rectora, cumplió con su propósito de orientar el gusto y la sensibilidad estética del público. Así mismo, orientó la expresión creativa de los artistas. Es decir, Salazar Bondy no sólo opinó sobre la crítica de arte, sino que también ejerció el juicio crítico.

La crítica de arte supone un acuerdo tácito entre el crítico y el público: la posibilidad de la revelación de los misterios del arte. Traducir el lenguaje plástico y descifrar sus símbolos requiere de un entendimiento y una traducción que también ejerce la labor crítica, los límites del juicio crítico son igualmente definitivos.

El principal logro de Salazar Bondy fue el ejercicio de una crítica de arte coherente y dirigida por un marco conceptual orgánico, consciente de sus funciones colectivas y a la vez, portadoras del mundo subjetivo del autor. Es también un testimonio, porque se involucró en cada uno de sus juicios críticos.

### *La función del crítico de arte*

El crítico de arte tiene como función primaria, mediante el ejercicio crítico, formar un juicio de carácter ético y rector. Guiar y orientar al público para que sea capaz de apreciar y a la vez entender las obras de arte, así como la educación progresiva de la sensibilidad artística.

### *Los medios y la crítica de arte*

El medio escrito y público condiciona los alcances y límites de la crítica de arte, que debe poseer los mismos criterios de información y opinión que posee la actividad periodística. El medio público y masivo influirá de modo necesario en el resultado de la crítica de arte.

### *Los límites de la crítica de arte*

Según Sebastián Salazar, el juicio crítico supone que es posible la objetividad y el predominio de lo racional. Sin embargo, también reconoce que no se fundamenta

una crítica sostenida con rigor y convicción sin tener un referente: el crítico de arte, si quiere ejercer una labor apropiada, debe tomar partido, y suscribir una opinión, inevitablemente subjetiva. La aparición del compromiso ideológico y la influencia declarada son consideradas como una demostración de honestidad intelectual.

### **El Nacionalismo**

Para Salazar Bondy, el nacionalismo es entendido como una definición voluntaria, indispensable y recurrente, la propuesta tiene como sustento la definición del concepto de Nación y su identificación con él. Es una manera de entender, pero también de sentir, en la que se involucran sentimientos, emociones y deseos, como la declaración de un imaginario que se establece en función del individuo y su sociedad.

#### *Concepto de Nación y tabú*

La relación Nación-tabú nace del problema que significa asumir la identidad peruana como algo prohibido e inconcluso, parte de un complejo irresuelto, arrastrado desde tiempos antiguos. En la época colonial se reprimió el sentido y la definición de la nacionalidad; la actitud represiva es en este caso más punible por ser auto-impuesta, el mismo poblador aborígen se reveló contra su nación.

La huida, la evasión del sentimiento y el compromiso con la nacionalidad y lo propio es, para Salazar Bondy, una experiencia proveniente de un ánimo amargado y enajenado.

#### *El valor del testimonio personal*

Para lograr señalar con mayor puntualidad el sentimiento y la opción nacionalista, Salazar remarca la versión personal, anota su propia experiencia, mediante la cual es posible definir los caminos a seguir. Se presenta como referente. No porque se entienda como un modelo, sino como una experiencia penosa, dubitativa, angustiada y humana de definir su identidad y pertenencia al grupo social peruano.

Parte entonces de una noción de sensibilidad para llegar a lo fáctico, a lo que se convierte en explícito.

#### *Lo social y lo colectivo. Opción americanista*

Para el autor, la definición de las instancias sociales y la naturaleza colectiva de su discurso tenía primordial significado. La identidad americana es una realidad común a todos los países del continente, como tal se debe definir por sus rasgos específicos. Su naturaleza instintiva y primitiva, sus definiciones sobrenaturales, son piezas para formular una construcción única y afirmativa que nos defina como continente.

#### *La modernidad en el Perú. Sentido de progreso*

Salazar Bondy era partícipe, por formación y elección, del movimiento moderno en el Perú. Su afirmación del sentido de lo nacional y el progreso son también parte de aquel ideario. La visión transitoria entre la realización de la nacionalidad, de la identidad peruana y el carácter promisorio de la idea, señalan la dirección de su pensamiento.

#### **La identidad nacional**

El sentido de pertenencia, en el pensamiento de Salazar Bondy, está identificado con el ser nacional, con el grupo social. El Perú, para él, es una experiencia vivencial, que se resolvió mediante el conocimiento y el contacto constante.

El Perú es un país con una identidad en formación; no joven, porque carga una historia milenaria que va a ser definitiva para la formación de su futuro. La identidad nacional tiene una existencia reconocible y adaptada al contexto mundial. El rescate de la tradición, de lo pretérito, constituye no sólo el respeto por el legado antiguo sino la respuesta a las interrogantes futuras, por el pasado y sus pertenencias.

### *La ecuación Perú – Pintura*

Para Salazar Bondy, los términos Perú y pintura tienen, a lo largo de la historia peruana, un acercamiento y alejamiento oscilante, algunas veces se acentúa uno de los extremos, otras, el otro.

En la Colonia, el arte es parte de un gran mecanismo de dominación, en el que lo más cuestionable es la actitud autorepresiva, la autonegación: el poblador aborigen se negó a sí mismo y a su entorno. Esta fractura se ve un tanto restaurada mediante la obra de Francisco (Pancho) Fierro, ya en época republicana.

La condición ecuacional nos sugiere la igualdad de significantes, el acercamiento de los dos conceptos. Contrastarlos es equiparable a proponer una opinión sobre la formación de nuestra identidad. Además, genera una dependencia de uno de los términos, la pintura, al otro, el Perú.

### *El arte y las raíces nacionales. La imagen del Perú*

Salazar Bondy privilegia el arte como principal depositario de las tradiciones antiguas y verdaderas de la identidad nacional. Los legados tradicionales y milenarios que posee el Perú son más tangibles mediante el arte. En ellos está contenido la revelación del pasado y el sentido de pertenencia: está contenida la imagen del Perú. Una continuidad sostenida de símbolos que se suceden en el tiempo, son los que conforman la representación de la peruanidad. La principal interrogante consiste en la capacidad de recrear y formular la identidad del grupo social definido por los peruanos.

### *El arte colonial entendido como represión*

La invasión occidental se asentó en nuestro territorio mediante la creación e imposición sistemáticas de símbolos y fórmulas nuevas, desentendidas de las imágenes nacionales; el arte colonial fue un gran mecanismo al servicio de la evangelización. La imposición terminó por ser producto de los invasores para ostentar el poder, pero también un mecanismo de los aborígenes que autoreprimían su total identificación con el pasado y su época.

Para Salazar Bondy, la naturaleza impuesta del arte colonial lo descalifica categóricamente como representación de la identidad nacional. El transformarse

en vehículo publicitario de la fe católica reduce al arte a ser simple copia y amaestramiento. Sus principales deberes son soslayados e ignorados.

*La formación del concepto moderno de peruanidad. La función social del arte, el sentido de cohesión.*

Mediante el sentido de nacionalidad, como identificación presente que se sedimenta en las tradiciones del pasado, es posible formar un solo ideal de concepción moderna de peruanidad, entendida como el resultado del pasado proyectado al futuro, formando un conjunto diferenciado y coherente.

Según Salazar Bondy una de las funciones primordiales del arte es proporcionar los elementos para aproximar a las sociedades a sus definiciones y, a partir de ellas, proceder a la creación de símbolos, signos y textos nuevos, que sostengan una nueva imagen, desde sus pilares. La conciencia de grupo es entendida mediante la afirmación de los lazos homogeneizantes y cohesionantes, que definan un enlace absoluto, y a la vez dinámico. El carácter unívoco de los postulados que definan la nacionalidad debe ser innegable y rotundo.

## CONCLUSIONES

1. Los textos sobre arte de Sebastián Salazar Bondy tienen tono confesional, y muestran la necesidad de autodefinición e identidad de clase del autor, que tiende a situarse en la clase media. De su propia experiencia y desarrollo personal depende, no sólo el discurso sobre el arte, sino toda su obra. Su concepción del mundo constituye el centro alrededor del cual giran los referentes básicos de su discurso. Esto revela una permanente voluntad de autoafirmación, y en último sentido, de sostenida coherencia.
2. Se advierte en el universo textual de Sebastián Salazar Bondy un sentimiento escindido, así como la influencia de la estética purista y la temática social como antagónicas. La escisión en dos tendencias y contrapuestas se convierte luego en uno de los paradigmas del orden discursivo de Salazar Bondy. Aparece la noción de la tierra natal, del país como el paraíso perdido: la vivencia, la contingencia vital como motor de la creación y de la labor intelectual.
3. La capacidad creativa en el arte se define necesariamente por la producción de lo nuevo, la creación se presenta como la animación de fuerzas desconocidas. La necesidad del arte está vinculada con la necesidad de crear un mito: no es instrumentalista, porque plasma el imaginario mítico y es eco de la tradición.



4. El arte está imbuido de una mística religiosa, el objeto creado aparece como *locus* y vigencia de la sacralidad. Este sentido religioso de la actividad artística es permanente en el discurso de nuestro autor
5. La realidad como referente obligado del arte –no la descriptiva ni la imitativa– es una realidad no evidente, que va más allá de las apariencias, y es reveladora de campos ocultos. Un descubrimiento. A partir de esta realidad se produce un realismo que se expresa en la plástica: el realismo que propone Salazar Bondy para las artes nacionales y americanas, será el que contenga valores identificatorios de nuestros orígenes y nuestros proyectos.
6. El arte es un medio para conocerse, descubrirse, revelarse. Es un medio trascendental. Como un péndulo que oscila entre la categoría estética y la social, su afirmación luego confirma un punto medio entre los extremos; sin embargo, la lógica escindida no pierde su asidero.
7. El valor ético del arte está ligado a su sentido social, en tanto es vehículo de educación. El resultado es la asimilación del arte como una forma privilegiada de conocer el mundo. Inclusive, para Salazar Bondy, los medios de los que se vale la expresión artística, están justificados por los fines.
8. El arte abstracto frente al arte con función social representa una evasión, una pérdida de compromiso, una mutilación. Pero la negación y la huida, son una forma de elocuencia. La búsqueda del arte abstracto es legítima en tanto traduce a una sociedad y a creadores específicos, pero para la producción plástica nacional resulta inapropiado. Salazar Bondy entendió esa elocuencia silente y estremecedora de la abstracción, se hizo partícipe de sus búsquedas, sin tomar partido por sus hallazgos. Su aceptación de esta tendencia resulta aleatoria, difiere de un año a otro y de un artista a otro.
9. La ideología socialista, asumida y remarcada como propia por el autor, lo hace plantear un arte con posibilidades masivas, comunicante e instrumental. El arte debería ser popular y democrático, no por ello supone un arte dirigido. Sin embargo, Salazar Bondy no tiene posición concluyente respecto al nivel comunicativo del arte y a su valor mediático.
10. El artista es un mundo desconocido, completo y ordenado. Se le reconoce, mas no se le descifra. Efectúa, mediante la creación, la traducción del mundo. El

compromiso del artista radica en revelar la realidad y desentrañar de ella lo mágico y lo trascendente. El autor, en estas reflexiones, se situaba como artista y, de tal modo, explicaba su importancia desde el testimonio personal.

11. La función del artista está ligada a su sociedad y a su época, aunque su carácter último es la fidelidad a la expresión propia: El deber ser, como sentido moral ante la sociedad y la necesidad comunicativa e identificatoria. De este modo Salazar resalta la labor social del artista.

12. Sebastián Salazar Bondy entiende que dentro del arte y su concepción mítica, el creador es un sujeto privilegiado, porque de su búsqueda surge la esencia de los objetos. Los mitos explican el pasado, forman parte de la tradición, a través de ellos se puede conocer el derrotero del imaginario colectivo de una comunidad.

13. El mito arraiga en la expresión artística por su facultad visionaria, su posibilidad de enfrentar el sentido trascendente, fundamental e intemporal de la vida, según el discurso de Salazar Bondy

14. La intransigencia contestataria del autor propone que la vitalidad, el impulso vital, se busca, se logra y aparece como resultado de una liberación que fractura el orden establecido. Es la promesa de lo no tradicional.

15. A juicio de Salazar Bondy, el compromiso necesariamente vital del arte, la empatía del arte con la vida, es el que hace desestimar la pertinencia del arte abstracto. La negación de la vitalidad es también negación del arte.

16. La crítica del arte tiene un sentido pedagógico y una función ética. También posee un nivel creativo, pero su importancia se deriva de su objetivo ético y formador. Salazar Bondy no sólo opinó sobre la crítica de arte y sus deberes, sino también la ejerció, por tanto, es mediante la experiencia propia que se concreta la visión del autor sobre el ejercicio crítico pleno y completo.

17. El arte colonial peruano fue producto de una etapa represiva, tuvo un mecanismo censor sobre el que se difundió: la identidad peruana se debía evadir y ocultar. El creador aborígen evadió su propia nacionalidad e identidad por motivación propia y por dirección externa. Este tipo de aproximación artística es propia de un sentido de fatalidad y desencanto con respecto a la época y a su historia. Sebastián Salazar Bondy no advirtió la inclusión de temas propios referidos a la cultura peruana en algunas muestras del arte colonial, no por falta de

sensibilidad estética, o distracción, sino por convicción propia: no podía dejar de lado el aspecto sociológico.

18. La identidad nacional fue para Sebastián Salazar Bondy una inquietud constante y una tarea por cumplir. La misión que consideró apremiante durante toda su vida, fue su contacto con el territorio peruano y las definiciones con respecto a la sociedad peruana que sentía como urgentes y primordiales.

19. El principal logro del autor como crítico de arte fue el de ejercer un juicio coherente y dirigido por un marco conceptual de bases orgánicas, consciente de sus funciones colectivas, pero, a la vez, portadoras del mundo subjetivo del autor. Salazar Bondy asegura que el juicio crítico, a pesar de ser racional, no puede poseer una base absolutamente objetiva. Al ser una creación, la crítica de arte es subjetiva, pero no azarosa, se define mediante límites regulados por la capacidad de quien la ejerce para cumplir sus fines.

20. Sebastián Salazar Bondy desarrolla, de modo teórico y práctico, un discurso sobre arte que tiene límites precisos, definidos sutilmente, con ligeros matices. Adopta una posición media entre conceptos que podrían ser considerados como antagónicos. Descubrimos que los argumentos que expone no son necesariamente polares, que pueden haber puntos medios, como de hecho los hay, sin que por ello el discurso pierda coherencia. Además no lo son porque responden a situaciones coyunturales, reacciona comprensivamente ante diversas experiencias plásticas.

21. Teniendo en cuenta los límites precisos de los conceptos oscilantes de Salazar Bondy, se reafirma su sentido coherente; los argumentos que sustenta en los textos tienen una dirección pertinente para la época, incluso hoy no es posible entender el devenir del ambiente de las artes plásticas a mediados del siglo XX, sin ser partícipe de las polémicas que animó Salazar Bondy.

22. Los argumentos esgrimidos por el autor pertenecen al momento de la solidificación de las bases del movimiento moderno en el Perú, la reiteración y seguridad que aparecen en su estilo, son deudoras del establecimiento de aquel movimiento. Sus dudas y fluctuaciones son también reflejo del devenir de la propia lógica que distinguió a la modernidad peruana. Su implicancia, sin embargo, fue el resultado de sus planteamientos teóricos y objetivos claros, de sus

convicciones políticas y del estilo personal fluido y a la vez lúcido y evocador. Fue el resultado de una profesión de fe.

23. El contexto histórico y cultural de Sebastián Salazar Bondy condicionó su discurso, con factores fundamentales como la incursión del arte abstracto en el medio cultural peruano y la modernidad, que definen una época y una ciudad, los años cincuenta y Lima, con caracteres peculiares y elocuentes: la polémica del arte abstracto, la arquitectura moderna, la bohemia artística, los inicios de la migración provinciana.

24. El valor del discurso sobre el arte, de Sebastián Salazar Bondy, es claro por su estilo y privilegiado por su sentido, por circunscribirse a su época y entorno es más eficaz. Su presencia en el ámbito capitalino del arte de mediados del siglo XX fue indiscutiblemente importante por la manifiesta contundencia de su discurso, por su dirección y espíritu crítico.

25. El esfuerzo, dirigido hacia la valoración e identificación del problema del arte en confluencia con la definición del Perú, tuvo un resultado positivo, en tanto saldó la cuenta de la identidad propia y del sentido de pertenencia, asumido como personal pero extensivo a la comunidad.

26. La producción de Salazar Bondy es contemporánea con la de otros profesionales en la práctica de la crítica de arte que fueron influyentes en generaciones posteriores. Sin embargo, aquella coyuntura favorece su labor desde un primer momento, entendida como personal, solitaria e insular, sin compromisos mayores que los establecidos por presupuestos lógicos y morales. La valía y el aporte de ser esa voz libre en el caos que Salazar Bondy reclamaba para sí, reside en su intento por fracturar y ordenar lo circundante y acercarse a lo desconocido, su importancia, justamente en el reconocimiento de sus límites y la manifestación de sus alcances.

27. Crítica de arte e Historia del Arte son disciplinas interactuantes. El discurso de la producción crítica de Sebastián Salazar Bondy es actualmente un documento fundamental para la historia del arte, porque permite un acercamiento al pensamiento de su época y a los debates que provocaron las nuevas propuestas artísticas, haciendo posible la reconstrucción del contexto en el cual se desarrollaron las vanguardias en el Perú de mediados del siglo XX.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALAIN**, Marc. *Veinte lecciones sobre las Bellas Artes*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1952.

**ALFARO SIQUEIROS**, David. “El movimiento pictórico mexicano, nueva vía del Realismo”. En **SÁNCHEZ VÁSQUEZ**, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México DF: Ediciones Era, 1978, pp. 74 - 98.

**A.A.V.V.** *¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre todas las sangres. 23 de Junio de 1965*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.

**ARIAS QUINCOT**, César. “Historia Política del Perú. Siglos XIX – XX”. En **MILLA BATRES**, Carlos (Edición y producción). *Compendio Histórico del Perú* . T. VII. Madrid: Milla Batres, 1986, pp. 239 - 461.

**BAUDELAIRE**, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Segunda edición. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999.

**BELAÚNDE**, Pedro. “Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: La búsqueda de nuestra modernidad ”. En Sobrevilla, David y Pedro Belaúnde (Ed) *¿Qué modernidad deseamos?. El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*. Lima: Epígrafe editores, 1994, pp. 137 - 163.

**BERMAN**, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Tercera edición . Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989.

**BIANCHI**, Ranuccio. “Realismo y Abstracción”. En **SÁNCHEZ VÁSQUEZ**, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México D.F: Ediciones Era, 1978, pp. 16 - 22.

**BRECHT**, Bertolt. “Acerca del Realismo”. En **SÁNCHEZ VÁSQUEZ**, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México D.F: Ediciones Era, 1978, p. 255.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. “Sobre el modo realista de escribir”. En **SÁNCHEZ VÁSQUEZ**, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México D.F: Ediciones Era, 1978, pp. 59 - 73.

**CABALLERO**, Juan. *El Teatro de Sebastián Salazar Bondy*. Lima: Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro, 1975.

**CARPANI**, Ricardo. *La Política en el Arte*. Buenos Aires: Ediciones Coyoacán, 1962.

**CASTRILLÓN**, Alfonso. *De abstracciones, informalismos y otras historias*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norte Americano y Banco Sudamericano, 2002.

**CHIRINOS SOTO**, Enrique. *Actores en el Drama del Perú y del Mundo*. Lima: Ediciones de Divulgación Popular, 1961.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *El Perú frente a Junio de 1962*. Lima: Ediciones El Sol, 1962.

**CORNEJO POLAR**, Antonio. “Historia de la Literatura en el Perú Republicano”. En *Historia del Perú*, tomo VIII, Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980.

**DENEGRI**, Marco Aurelio. “Surrealismo”. En *De esto y aquello*. Undécima Serie. Lima: Asociación de Estudios Humanísticos, 2004, c.17

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. “Sebastián Salazar Bondy no merecía una edición así”. En *De esto y aquello*. Undécima serie. Lima: Asociación de Estudio Humanísticos, 2004, c.16.

**DOCAFÉ**, Enrique. El Perú de 1900 a 1968. En Valcárcel Daniel y otros autores. *Historia de los peruanos. T 3 El Perú republicano*. Lima: Peisa, 1980, pp. 240 - 291 .

**DORFLES**, Gillo. *El devenir de las Artes*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963.

**ELMORE**, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores. 1993

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. “La ciudad enferma: “Lima la Horrible” de Sebastián Salazar Bondy.” En **PANFICHI**, Aldo y Felipe Portocarrero (Editores). *Mundos Interiores: Lima 1850 - 1950*, Lima: Centro de Investigaciones de la Universidad del Pacífico, 1998.

**ESCAJADILLO**, César. *El escritor entre dos mundos. Sebastián Salazar Bondy, una vida de pasión y deber*. Lima: Pobre gente de París Editores, 2001.

**FISCHER**, Ernst. *Arte y Coexistencia*. Barcelona: Ediciones Península, 1968.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *La Necesidad del Arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1967.

**FREIXA**, Mircia (Editora). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XIX. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1982.

**GARCÍA BRYCE**, José. “La arquitectura en el Virreinato y en la República”. En *Historia del Perú*, Tomo IX, Lima: Editorial Mejía Baca, 1980, pp. 11 - 166.

**GONZÁLEZ PRADA**, Manuel. *Páginas Libres*. (Texto definitivo) Sánchez, Luis Alberto, prólogo y notas. Lima: Editorial PTCM, 1946.

**GUERRA**, Margarita. La dictadura militar (1948-1956). En *Historia General del Perú*. T XII Lima: Editorial Milla Batres, 1984.

**HAUSER**, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. La Habana: Instituto del Libro de La Habana, 1969.

**HERNÁNDEZ ARREGUI**, J. J. Prólogo a **CARPANI**, Ricardo. *La política en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Coyoacán, 1962. pp. 5 – 20

**HESS**, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959.

**HIRSCHHORN**, Gerald. *Sebastián Salazar Bondy. Bibliografía*. Lima: Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes, 1990.

**KUCZYNSKA**, A.: “La salvación a través del arte” (Las concepciones estéticas de Herbert Read) En **AAVV**. *La Lucha de las ideas en la estética*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983. pp. 213 - 257.

**LAUER**, Mirko: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Editorial Mosca Azul, 1976.

**LAVALLE**, José Antonio de y Werner Lang. (Creación y dirección). *Pintura contemporánea. Segunda parte 1920 - 1960*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1976.

**LUDEÑA**, Wiley. *Ideas y Arquitectura en el Perú del siglo XX. Teoría. Crítica. Historia*. Lima: SEMSA Servicios Editoriales Múltiples S. A., 1997.

**LUKACS**, Georg. “Arte auténtico y Realismo”. En **SÁNCHEZ VÁSQUEZ**, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México DF: Ediciones Era, 1978, pp.48 - 58.

**MACERA**, Pablo. *Pintores Populares Andinos*. Lima: Fondo del Libro del Banco de los Andes, 1979.

**MARIÁTEGUI**, José Carlos. *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1950.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *El Artista y la Época*. sexta edición, Lima : Empresa Editora Amauta S.A.,1977.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. “El proceso de la Literatura”. En *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, tercera edición, Lima: Biblioteca Amauta, 1952.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Invitación a la vida heroica*. Antología. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Peruanicemos al Perú*. Décima primera edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1988.

**MARTUCCELLI**, Elio. *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, Edificios y Proyectos*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.

**MICHELI**, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, segunda Edición, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.

**MIRÓ QUESADA**, Luis. *Arte en Debate*. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, 1966.

**MORAWSKI**, Stefan. “El realismo como categoría artística.” En **SÁNCHEZ VÁSQUEZ**, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México DF: Ediciones Era, 1978, pp .27 - 47.

**NÚÑEZ URETA**, Teodoro. “Introducción a la pintura contemporánea”. En **LAVALLE**, José Antonio de y Werner Lang (Creación y dirección). *Pintura Contemporánea. Segunda Parte 1920 - 1960*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1976.

**OTERO RODRÍGUEZ**, Alejandro y Miguel Otero Silva. *Polémica sobre Arte Abstracto*. Caracas: S. E., 1957.

**PAYRÓ**, Julio E. *Pintura Moderna*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1942.

**PAZ**, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica, 1994.

**PORRAS BARRENECHEA**, Raúl. *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1965.

**PRACHT**, E. “ Mito realismo y revisionismo contemporáneo”. En **AAVV**. *La lucha de las ideas en la estética*. La Habana: Editorial Arte y Cultura, 1983.

**READ**, Herbert.. *El Significado del arte*. Buenos Aires: Losada, 1954.

**RICHARD**, A. *La crítica de arte*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1952.

**RIOS**, Juan. *La Pintura Contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica, 1946.

**ROMERO BREST**, Jorge. *La pintura europea contemporánea (1900/1950)*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1952.

**ROMUALDO**, Alejandro. “El Arte por el Arte Abstracto”. En *Ensayistas de La Libertad*. Lima: Ediciones de Cuadernos trimestrales de Poesía, 1958, pp. 123 - 132.



\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Prólogo a *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico, 1990.

**SALAZAR BONDY**, Sebastián. *Arte Milenario del Perú*. Lima: Ediciones del Ministerio de Educación Pública, 1958.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Del Hueso tallado al arte abstracto*. Lima: Editorial Simiente, 1962.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Escritos políticos y morales (Perú: 1954-1965)*. Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *La cerámica Peruana Prehispánica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección Central de Publicaciones, 1964.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. "La Llama". En **TAURO**, Alberto (Prólogo selección y notas). *Imagen del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Patronato del Libro Universitario, 1960, pp. 114 - 115.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Lima la Horrible*. México D.F: Era, 1977.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. "Sebastián Salazar por el mismo". En *El tacto de la araña. Sombras como cosas sólidas*. Lima: Francisco Moncloa editores, 1966.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico, 1990.

**SÁNCHEZ VÁSQUEZ**, Adolfo. "El arte de masas". En **SÁNCHEZ VÁSQUEZ**, Adolfo (Presentación y selección) *Estética y Marxismo* T. II. México D.F: Ediciones Era, 1978.

**SEUPHOR**, Michell. *Pintura abstracta*. Buenos Aires: Editorial Kapelusc, 1964.

**SOBREVILLA**, David. "Las ideas en el Perú contemporáneo". En *Historia del Perú*. Tomo XI, Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980, pp. 115 - 414.

**STASTNY**, Francisco. "Tradición y modernidad en las artes populares del Perú". En **SOBREVILLA**, David y Pedro Belaúnde (Editores). *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*. Lima: Epígrafe Editores, 1994.

**SZYSZLO**, Fernando de. *Miradas Furtivas: Antología de textos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. "Tradición y modernidad en la pintura latinoamericana". En **SOBREVILLA**, David y Pedro Belaúnde (Editores). *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*. Lima: Epígrafe Editores, 1994.

**THORNDIKE**, Guillermo. *Los Apachurrantes Años 50*. Lima: Taller de Creación Colectiva y Guillermo Thorndike, Editor E.I.R.L., 1982.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Ocupación, Testigo. La Edad de Plomo*. Lima: Universidad San Martín de Porres, Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación, 2003.

**TORD**, Luis Enrique. “Historia de las artes plásticas en el Perú”. En *Historia del Perú*, Tomo IX, Lima: Editorial Mejía Baca, 1980, pp. 169 - 360.

**UGARTE ELÉSPURU**, Juan Manuel.: *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima: Ediciones Perú Arte, 1970.

**VALCÁRCEL**, Daniel y otros: *Historia General de los peruanos. 3 El Perú Republicano*. Lima: Peisa, 1980.

**VARGAS LLOSA**, Mario. *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona: Seix Barral S. A., 1993.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

**VELÁSQUEZ**, Marcel. *El revés del marfil*. Lima: Universidad Federico Villarreal, 2002.

**VENTURI**, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1982.

**WORRINGER**, Wilhelm. *Problemática del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958.

**ZEVI**, Bruno. *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1951.

## REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

**EIELSON**, J. E. “Acerca de “Amor gran laberinto” de Sebastián Salazar Bondy”. *Mercurio Peruano. Revista Mensual de Ciencias Sociales y Letras*. N° 241, Vol. XXVIII, Lima, abril, 1947, pp. 189 - 190.

**ESCOBAR**, Alberto. “Estancias poéticas de “El tacto de la araña”. *Revista Peruana de Cultura* N° 78, Lima, junio, 1966, pp. 61 - 69.

**FERNÁNDEZ PRADA**, Luis. “La pintura abstracta en Lima”. *El Comercio, Suplemento Dominical*, Lima, 21 de enero, 1962.

**FRANCO**, Sergio. “Retorno a Lima, la horrible”. *Identidades, Suplemento de El Peruano*. Lima, 7 de julio, 2003, pp. 57.

**IBERICO**, Mariano. “Metafísica, Poesía y Mística”. *Mar del Sur*, N°1, Vol I. Lima, septiembre - octubre 1948, pp. 27 - 29.

**JIMÉNEZ BORJA**, Arturo. “Carácter ancestral de la artesanía peruana”. *Fanal*, Vol. XVI, N° 61. Lima, 1961, pp. 13 - 18.

**MENDIZÁBAL LOSACK**, Emilio. “Las artes tradicionales peruanas”. *Revista Peruana de Cultura* N° 910. Lima, Diciembre, 1966, pp. 5 - 26.

**PEREIRA**, Raúl María. Consideraciones sobre la pintura peruana. En *Mercurio Peruano*, año XIV, Vol XXI, N. 146 - 154, abril diciembre, 1939, pp. 397 - 403.

**RODRÍGUEZ SAAVEDRA**, Carlos. “Sebastián Salazar Bondy y la pintura”. *Expreso*, Lima, 7 de julio, 1965, p. 10.

**SALAZAR BONDY**, Sebastián. (Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 5 de septiembre, 1953, p. 10.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 7 de septiembre, 1953, p.10.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 13 de septiembre, 1953, p. 10.

“La Virgen y la imaginería española”. *La Prensa*, Lima, 6 de octubre, 1953, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa* Lima, 6 de octubre, 1953, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa* Lima, 24 de octubre, 1953, p.10.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 3 de diciembre, 1953, p. 10.

“Dalí y el cable”. *La Prensa*, Lima, 15 de diciembre, 1953, p. 10.

“Una Galería de arte”. *La Prensa*, Lima, 19 de diciembre, 1953, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 24 de diciembre, 1953, p. 10.

“Acuarelas y discusión”. *La Prensa*, Lima, 26 de marzo, 1954, p. 8.

“Arte Abstracto”. *La Prensa*, Lima, 28 de mayo, 1954, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 30 de mayo, 1954, p. 8.

“En torno al desarraigo”. *La Prensa*, Lima, 13 de julio, 1954, p. 8.

“Un retrato”. *La Prensa*, 14 de julio, 1954, p. 8.

“Luis Jaime”. *La Prensa*, Lima, 22 de julio, 1954, p. 8.

“Un crítico y el arte americano”. *La Prensa*, Lima, 29 de julio, 1954, p. 8.

“Atentado contra el arte”. *La Prensa*, Lima, 6 de agosto, 1954, p. 10.

“Historia del Arte”. *La Prensa*, Lima, 18 de agosto, 1954, p. 10.

“Pintura española contemporánea”. *La Prensa*, Lima, 1 de noviembre, 1954, p. 8.

“Escultura de Roca Rey”. *La Prensa*, Lima, 17 de noviembre, 1954, p. 10.

“Arte religioso”. *La Prensa*, Lima, 23 de noviembre, 1954, p. 10.

“Exposición de arte religioso”. *La Prensa*, Lima, 24 de noviembre, 1954, p. 10.

“Sérvulo Gutiérrez”. En *La Prensa*, Lima, 31 de diciembre, 1954, p. 8.

“Salón”. *La Prensa*, Lima, 10 de enero, 1955, p. 8.

“Murales”. *La Prensa*, Lima, 14 de enero, 1955, p.10.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 28 de marzo, 1955, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 29 de abril, 1955, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas” *La Prensa*, Lima, 30 de abril, 1955, p. 10.

“Macedonio”. *La Prensa*, Lima, 9 de mayo, 1955, p.8.

“Ruiz Rosas”. *La Prensa*, Lima, 18 de mayo, 1955, p.12.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 23 de mayo, 1955, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 30 de mayo, 1955, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 10 de junio, 1955, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 15 de junio, 1955, p. 8.

“Arte y pueblo”. *La Prensa*, Lima, 20 de junio, 1955, p. 8.

“Aquiles Ralli”. *La Prensa*, 22 de agosto, 1955, p. 8.

“Carlos Baca Flor”. *La Prensa*, Lima, 13 de septiembre, 1955, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 8 de septiembre, 1955, p. 8.

(Juan Eye, seud.) Columna “Artes Plásticas”. *La Prensa*, Lima, 15 de septiembre, 1955, p. 10.

“Arte razón y sinrazón”. *La Prensa*, Lima, 22 de septiembre, 1955, p. 10.

“La misión docente del escritor y del artista”. *La Prensa*, Lima, 24 de septiembre, 1955, p. 8.

“Lo que niega un cosmopolita”. *La Prensa*, Lima, 27 de septiembre, 1955, p. 10.

“Ángel Chávez”. *La Prensa*, Lima, 30 de septiembre, 1955, p. 10.

“Pintura colonial profana”. *La Prensa*, Lima, 16 de noviembre, 1955, p. 10.

“Reynaldo Luza”. *La Prensa*, 7 de diciembre, 1955, p. 8.

“Un cuadro de Goya en debate”. *La Prensa*, Lima, 18 de enero, 1956, p. 10.

“¿Una escultura inmortal?”. *La Prensa*, Lima, 14 de marzo, 1956, p. 10.

“Eduardo Moll”. *La Prensa*, Lima, 3 de mayo, 1956, p. 10.

“Zañartu”. *La Prensa*, Lima, 11 de julio, 1956, p. 8.

“Macedonio”. *La Prensa*, Lima, 29 de septiembre, 1956, p. 8.

“El instituto, el arte y el país”. *La Prensa*, Lima, 11 de enero, 1958, p. 6

“Realismo y abstracción”. *La Prensa*, Lima, 10 de abril, 1958, p. 11

“El artista abandona las cavernas”. *La Prensa*, Lima, 12 de abril, 1958, p. 11.

“Egipto, un arte funeral”. *La Prensa*, Lima, 16 de abril, 1958, p. 9.

“India, China y América”. *La Prensa*, Lima, 18 de abril, 1958, p. 11.

“El milagro griego”. *La Prensa*, Lima, 22 de abril, 1958, p. 9.

“Arte imperial romano”. *La Prensa*, Lima, 25 de abril, 1958, p. 11.

“La Catedral Gótica”. *La Prensa*, Lima, 3 de mayo, 1958, p. 8.

“Pintura y escultura medievales”. *La Prensa*, Lima, 7 de mayo, 1958, p. 11.

“Renacimiento: el hombre es el eje”. *La Prensa*, Lima, 10 de mayo, 1958, p. 11.

“Florencia: Leonardo y Miguel Ángel”. *La Prensa*, Lima, 14 de mayo, 1958, p. 11.

“Otras escuelas italianas”. *La Prensa*, Lima, 17 de mayo, 1958, p. 9.

“Renacimiento en Holanda” En *La Prensa*, Lima, 26 de mayo, 1958, p.11.

“Alemania y España”. *La Prensa*, Lima, 29 de mayo, 1958, p. 13.

“El Barroco”. *La Prensa*, Lima, 31 de mayo, 1958, p. 11.

“El arte de El Greco”. *La Prensa*, Lima, 4 de junio, 1958, p. 11.

“Un maestro: Velásquez”. *La Prensa*, Lima, 7 de junio, 1958, p. 11.

“El Barroco flamenco”. *La Prensa*, Lima, 11 de junio, 1958, p. 9.

“El rococó francés”. *La Prensa*, Lima, 18 de junio, 1958, p. 9.

“De David a Courbet”. *La Prensa*, Lima, 21 de junio, 1958, p. 9.

“Goya: revolucionario”. *La Prensa*, Lima, 25 de junio, 1958, p. 11.

“La escuela inglesa”. *La Prensa*, Lima, 28 de junio, 1958, p. 9.

“Los impresionistas”. *La Prensa*, Lima, 2 de julio, 1958, p. 2.

- “La pintura en el siglo XX”, *La Prensa*, Lima, 9 de julio, 1958, p. 11
- “Arte, moralidad e inmoralidad”. *La Prensa*, Lima, 11 de septiembre, 1958, p. 12
- “Un arte que vuelve a florecer”. *La Prensa*, Lima, 28 de octubre, 1958, p. 12.
- “¿Para Quién Adquirir los Pancho Fierro?”. *La Prensa*, Lima, 30 octubre, 1958, p. 14.
- “Cómo mirar la escultura moderna”. *La Prensa*, Lima, 25 de enero, 1959, pp. 10 y 11.
- “Roca Rey”. *La Prensa, Suplemento*, Lima, 12 de abril, 1959, pp. 10 y 12.
- “Redescubrimiento de un artista”. *El Sol del Cusco*, 24 de octubre, 1959, p. 2.
- “El arte hacia el humanismo” Sec. El laberinto y el hilo. *El Comercio*, Lima, 26 de octubre, 1959, p. 2.
- “Un conflicto: arte y moral”. Sec. El laberinto y el hilo. *El Comercio*, Lima, 4 de noviembre, 1959, p. 2.
- “Ventura García Calderón, distancia y soledad”. *El Comercio, Suplemento Dominical*, Lima, 8 de noviembre, 1959, p. 2.
- “Dos autores con las manos sucias”. *El Comercio*, Lima, 19 de julio, 1959, p. 5.
- “La reserva del espíritu”. *El Comercio*, Lima, 11 de agosto, 1959, p. 2.
- “Redescubrimiento de un artista”. *El Comercio*, Lima, 24 de octubre, 1959, p. 2.
- “Un conflicto: arte y moral”. *El Comercio*, Lima, 4 de noviembre, 1959, p. 2.
- “Facilidad, expresión, tragedia”. *El Comercio*, Lima, 11 de noviembre, 1959, p. 2.
- “El deber de un escritor en un país subdesarrollado”. *El Comercio, Suplemento Dominical*, Lima, 28 de febrero, 1960, p. 3.
- “América latina, caricatura y realidad”. *El Comercio*, Lima, 30 de mayo, 1960, p. 2.
- “6 pintores, el arte y América”. *El Comercio*, Lima, 14 de agosto, 1960, p. 8.
- “Arte gráfica aplicada”. *El Comercio*, Lima, 28 de agosto, 1960, p. 67.
- “Una ley contra el arte popular”. *El Comercio*, Lima, 5 de septiembre, 1960, p.2.
- “Un alegato nacionalista”. *El Comercio*, Lima, 20 de febrero, 1961, p. 2.
- “Dos polos de la creación”. *El Comercio*, Lima, 4 de abril, 1961, p. 2.
- “Sérvulo”. *El Comercio*, Lima, 23 de julio, 1961, p. 2.
- “Un caricaturista y su destino”. *El Comercio*, Lima, 27 de agosto, 1961, p. 2.

(Diego Mirán, seud.) “Arte y trabajo colectivo”. *El Comercio, Suplemento Dominical*, Lima, 18 de marzo, 1962, pp. 4 y 11.

“Ser o no ser modernos”. *El Comercio, Suplemento Dominical*, Lima, 16 de septiembre, 1962.

“La máquina para pintar. Picasso crea como si viviera sus primeros 82 años”. *Oiga* N° 22, Lima, 8 de mayo, 1963, p.10.

“El Perú busca su imagen”. *Oiga*, N° 28, Lima 20 de junio, 1963, p. 9.

“Política, arte y vida”. *Oiga* N° 35, Lima, 8 de agosto, 1963, p 10.

“Szyszlo: una aproximación”. *Proceso* N 0, EneroFebrero, 1964, p. 12.

“Un síntoma profundo”. *Oiga*, Lima 29 de mayo, 1964, p. 11.

“Una visita a Santa Catalina de Arequipa”. En *Oiga*, N. 130, 25 de junio de 1965, pp. 18 - 19.

“:Sebastián Salazar Bondy / La Poesía y el Hombre. Carta a la Agrupación Espacio”: *Socialismo y participación* N°16, marzo 1981. pp, 107 - 108.

“La arquitectura colonial cuzqueña”. *Cielo Abierto* Vol X, N°28, Lima, abriljunio, 1984, pp. 17 - 26.

**VARGAS LLOSA**, Mario. “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”. *Revista Peruana de Cultura* N° 78, Lima, junio 1966, pp. 25 - 54.

**WESTPHALEN**, Emilio A. “La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar Bondy”. *Revista Peruana de Cultura* N° 78, Lima, junio, 1966, pp. 146 - 151.



## ÍNDICE

Introducción	pág. 4
<b>Capítulo I: Sebastián Salazar Bondy y el contexto sociohistórico y cultural de la década del cincuenta en Lima.</b>	
1.1 Perfil histórico	11
1.2. El medio cultural	16
1.3. Universo textual de Sebastián Salazar Bondy	24
<b>Capítulo II: Nociones preliminares en el discurso de Sebastián Salazar Bondy</b>	
2.1 Concepto de arte	44
2.1.1. La necesidad del arte. Autenticidad y sinceridad	47
2.1.2. El realismo y la representación de la realidad	53
2.1.3. El sentido mediático del arte. La finalidad del arte	58
2.1.4. El valor ético del arte. El deber ser.	60
2.1.5. El arte abstracto	65
2.2 Concepto de artista	80
2.2.1. El compromiso artístico	85
2.2.2. La función del artista	89
2.2.3. El oficio artístico	95
2.2.4. El artista popular	98
2.3 Concepto del mito	103

2.3.1. El valor de lo mítico en el arte	103
2.3.2. El mito como esencia del arte	108
2.3.3. Arte primitivo y magia	109
2.4 Concepto de la vitalidad	112
2.4.1. La naturaleza de la vitalidad	112
2.4.2. La búsqueda de vitalidad del arte	113
2.4.4. El objetivo vital del arte	115
<b>Capítulo III: Conceptos secundarios del discurso de Sebastián Salazar Bondy</b>	
3.1 La crítica de arte	119
3.1.1 La función de la crítica de arte	120
3.1.2 Los medios y la crítica de arte	122
3.1.3 Los límites de la crítica de arte	123
3.2 El nacionalismo	128
3.2.1 Concepto de nación y tabú.	129
3.2.2 El valor del testimonio personal	133
3.2.3 Lo social y lo colectivo. Opción americanista	136
3.2.4 La modernidad en el Perú. Sentido de progreso	140
3.3 La identidad nacional	142
3.3.1 La ecuación Perú – pintura	146
3.3.2 El arte y las raíces nacionales. La imagen del Perú	150
3.3.3 El arte colonial entendido como represión	154
3.3.4 La formación del concepto moderno de peruanidad La función social del arte. El sentido de cohesión	157
<b>Capítulo IV: Síntesis conceptual</b>	164
<b>Conclusiones</b>	176
<b>Referencias bibliográficas</b>	181
<b>Referencias hemerográficas</b>	187
<b>Índice</b>	193

