

***O nascimento da memória cultural peruana  
no trabalho visual de Jorge Eielson***

***The Birth of the Peruvian Culture Memory  
in the Visual Work of Jorge Eielson***

Recibido: 01/12/2016

Aceptado: 07/11/2017

Disponible en línea: 08/06/2019

Carlos Castro Sajami\*\*

**Resumen**

Este ensayo se enfoca en la obra visual inaugural de Jorge Eielson (1924-2006), la cual opera ya una de las estrategias estéticas claves en su producción artística: el enraizamiento del presente con las culturas del antiguo Perú. Esta es la primera propuesta visual que integra un trato discursivo y material de la memoria cultural precolombina en el arte peruano del siglo XX. Dicha obra fue exhibida durante el mes de agosto de 1948 en la Galería de Lima y revela una innovadora apropiación de influencias artísticas europeas presentes en nuestro medio. Estas páginas recorrerán el contexto artístico peruano para deslindar la alternativa de Eielson frente al Indigenismo pictórico de José Sabogal y definir el surgimiento de una obra visual original que irá desarrollándose en las posteriores décadas.

*Palabras clave:* cultura peruana, precolombino, memoria, indigenismo, arte moderno

Revista Kaypunku / Volumen 4 / Número 1 / Junio 2019, pp. 275-310

Documento disponible en línea desde: [www.kaypunku.com](http://www.kaypunku.com)



Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin ObraDerivada 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial póngase en contacto con [kaypunku@gmail.com](mailto:kaypunku@gmail.com)

\* El presente escrito tiene su base en el proyecto de tesis para acceder al grado de Magíster en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú titulado: *Concepción de un arte peruano en la obra plástica inicial de Jorge Eielson*, la cual fue presentada en octubre del 2016.

\*\* Pontificia Universidad Católica del Perú. [castrocarlo@gmail.com](mailto:castrocarlo@gmail.com)

## **Resumo**

Este ensaio centra-se no trabalho visual inaugural de Jorge Eielson (1924-2006), que funciona como uma das estratégias estéticas-chave em sua produção artística, torcendo o presente com as culturas do antigo Peru. Esta é a primeira proposta visual que integra um tratamento discursivo e material da memória cultural pré-colombiana na arte peruana do século XX. Este trabalho foi exibido durante o mês de agosto de 1948 na Galeria de Lima e revela uma apropriação inovadora de influências artísticas européias presentes em nosso ambiente. Estas páginas vai visitar o contexto artístico peruano para demarcar a alternativa de Eielson contra o pictórico indigenismo José Sabogal e definir o surgimento de uma obra visual original que irá desenvolver nas décadas seguintes.

*Palavras-chave:* Cultura peruana, pré-colombiana, memória, indigenismo, arte moderna

## **Abstract**

This essay focuses on the initial visual work of Jorge Eielson (1924-2006), which already operates one of the key aesthetic strategies in his artistic production, the rooting of the present within the cultures of ancient Peru. This is the first visual proposal that integrates a discursive and material treatment of pre-Columbian cultural memory in Peruvian art of the 20th century. This work was exhibited during the month of August 1948 in the Galería de Lima and reveals an innovative appropriation of European artistic influences present in Peruvian environment. These pages will go through the Peruvian artistic context to differentiate Eielson's alternative from the pictorial indigenismo of José Sabogal and define the emergence of an original visual work that will be developed in the subsequent decades.

*Keywords:* Peruvian culture, Pre-Columbian, memory, indigenismo, modern art

## El surgimiento de una propuesta: Jorge Eielson y el campo artístico peruano en 1947

¿Cómo comprender la propuesta estética de Eielson a fines de la década del cuarenta? En estos años, el joven poeta y artista limeño de veinticuatro años plantea la definición de la práctica artística con relación a nuestro medio en sentido tensional. Si se fundamentan, por un lado, las necesidades plásticas de los artistas jóvenes que surgen, ¿con qué tipo de práctica artística, por otro lado, se polemiza? ¿Hacia dónde se dirige la urgencia planteada por este creador en su juventud acerca de lo que el arte peruano debe asumir?

El ánimo antes recalcado se halla en el artículo *Pintura contemporánea* (1947b), escrito con motivo de la exposición pictórica que formó parte de las actividades organizadas alrededor del Congreso Panamericano de Arquitectura (Lima, octubre de 1947). En tal escrito, Eielson se dedica a reseñar los trabajos de los artistas que, en su opinión, presentan un lenguaje pictórico sólido o están en pos de lograrlo, y que se acercan a la vía que el arte peruano *debía* seguir. Sin embargo, su postura se elabora en base al deslinde: «La variedad del conjunto y las dificultades para organizar una apreciación justa de las obras expuestas obligan a distribuir [en el comentario crítico] ciertas obras dentro de determinados lineamientos o corrientes estéticas consagradas» (1947b).

Algunos de los mencionados son Juan Manuel de la Colina, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, Ricardo Sánchez, entre otros. Sin embargo, nuestro artista deja a un lado a pintores presentes en la muestra a los que estima como una «minoría que se aferra todavía a un indigenismo anacrónico o a ese desventurado pintoresquismo publicitario que fuera el plato fuerte de nuestra pintura hace algunos años» (1947b). Eielson desestima los valores plásticos de las imágenes indigenistas<sup>1</sup> por la incapacidad de actualidad de sus representaciones de temas

---

<sup>1</sup> El término indigenismo resulta [...] «complejo al poder referirse, de forma simultánea, a un movimiento cultural y político surgido en los años veinte, a un grupo cohesionado de artistas o a una vindicación más general y difusa de lo indio. En la plástica, la expresión suele designar al grupo de artistas liderado por

ya conocidos. ¿Cómo se interpretaba la presencia de los pintores indigenistas en estos años?

Hacia 1947, pese a que Sabogal había renunciado a la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) cuatro años antes, espacio donde había instaurado su estética pictórica en la preparación de futuros artistas, se hallaba como el encargado del Instituto del Arte Peruano (IAP) desde 1931, cuya tarea se dividía en

[...] estudiar todas las manifestaciones estéticas de las diversas culturas del Perú antiguo, establecer los fundamentos de un arte genuinamente peruano, propiciar los esfuerzos para la conservación de las artes populares, formar álbumes de arte peruano y reunir material necesario en reproducciones plásticas y pictóricas con fines especulativos y de difusión popular. (Villegas, 2006, p. 21)

Pero este pintor no se hallaba en un trabajo solitario, ya que eran parte de este órgano cultural del Estado el conjunto de artistas indigenistas, sus discípulos de la ENBA, siendo Camilo Blas el primero en ingresar en este proyecto oficial. Además, para evidenciar su relevancia en el medio cultural peruano, el IAP había sido insertado a la administración del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) durante 1946. Otros artistas que asisten al Estado a través de este instituto son Julia Codesido, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo y Enrique Camino Brent. Estos, para ejemplificar el favorecimiento oficial hacia este conjunto, fueron delegados como jurados de los principales premios de arte en el país: el Baltasar Gavilán para mejor escultura y el Ignacio Merino para mejor pintura. Para el último,

---

José Sabogal, que incluyó entre sus seguidores más cercanos a Camilo Blas, Enrique Camino Brent, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo y Julia Codesido [...] Pero esta definición, que se consolida en el proceso de la polémica del Indigenismo surgida en los años treinta, circunscribe la acción del grupo de artistas vinculados a Sabogal al reducido ámbito de la plástica, y lo desplaza del contexto mayor de la historia social y política de su tiempo» (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 4.). Si bien la definición antes mencionada permite una contextualización, no resulta suficiente para subrayar la complejidad de la escuela pictórica indigenista. Justamente, Fernando Villegas realiza un exhaustivo análisis del entrecruzamiento de la propuesta del conjunto sabogalino entre la presencia de un arte moderno de línea vanguardista y las concepciones ideológicas acerca del Perú (2015, p. 156-158).

por ejemplo, fueron convocados como jurados Camilo Blas en 1949, Enrique Camino Brent en 1950 y 1952, y Julia Codesido en 1951 y 1953.

Pese a tal presencia en el campo cultural de aquella época, la delineación de este grupo de artistas percibida en las opiniones de Jorge Eielson (1947b) no se despliega en sendos comentarios y ello no debe ser tomado como mero desinterés; por el contrario, son una evidencia cuya renuencia se figura como parte de una crítica que va sistematizándose desde la década del treinta y de la cual también este artista es partícipe. Tales reacciones contrarias son propiciadas por el sobre protagonismo conferido a Sabogal en nuestro medio artístico, por lo que el acceso de otra clase de propuestas artísticas resulta casi inexistente por la ausencia de canales de difusión y valorización de alternativas. Aun en la década del 50, se cuenta con la sostenida diatriba acerca de la pintura peruana que explicita la cerrazón a nivel formal de la práctica pictórica indigenista (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 95-96).

¿Cómo se vincula Eielson en esta polémica? Los argumentos desplegados desde los años treinta son evidencia de una tensión dentro del campo artístico peruano. Participan de esta contrariedad tanto artistas como críticos, entre los que resaltan nombres como Francisco González Gamarra (1890-1972), reconocido artista cusqueño; Manuel Domingo Pantigoso (1901-1991), pintor proveniente del sur peruano y que formó parte del llamado Ultraorbicismo, línea estética planteada en Puno;<sup>2</sup> o César Moro, artista que retorna al Perú en 1934 con una propuesta de reforma de modelo surrealista aprehendida en su periplo parisino y que, mediante una exposición organizada en mayo de 1935 en la Academia Alcedo y su texto *A propósito de la pintura en el Perú* (aparecido en la revista *El uso de la palabra* en diciembre en 1939),

---

<sup>2</sup> Sobre ello afirma Fernando Villegas, «El Ultraorbicismo era una propuesta andina de vanguardia que asimilaba el Ultraísmo español y que constituía una contestación al mal denominado indigenismo que el grupo encabezado por Sabogal desarrollaba en la capital limeña». (Villegas, 2013, p. 207)

se sitúa como contrario a las imágenes indigenistas.<sup>3</sup> Sin embargo, el reclamo ante el acaparamiento de la retórica visual indigenista en las artes plásticas peruanas se concentró alrededor del pintor Ricardo Grau, quien fue asumido como la figura central de contraposición a José Sabogal. Esto pudo evidenciarse en la llamada exposición de 1937, conformada por un numeroso grupo de artistas cuyo apelativo, los Independientes, proviene de tener [...] «el denominador común de no pertenecer a la corriente indigenista oficializada» (Ugarte Eléspuru, 1970, p. 35).<sup>4</sup> Así, desde dicho año, el debate contra los indigenistas se centra en argumentos propiamente formales, puesto que la retórica contrapuesta a esta pintura evidencia la limitación a los asuntos andinos, es decir, una concentración en el tema antes que las formas pictóricas (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 96).<sup>5</sup>

Como desarrollo de esta postura estética, la aproximación del joven Eielson en esta polémica se perfila aún más con la serie de artículos dedicada a algunos pintores nacionales titulada *La pintura contemporánea del Perú*, y publicada entre enero y marzo de 1947 en el diario *La Nación*. Desde estos escritos se define la noción de arte peruano defendida por el joven Eielson basada en la apropiación de los modelos plásticos occidentales por parte de artistas locales. Estas opiniones críticas se revelan como una estrategia que intenta determinar el lineamiento de un canon adecuado a una nueva postura estética, en la cual, a la par, él se inserta.

---

<sup>3</sup> «Hay quien pretende ayudar la gran miseria que el indio sufre en el Perú, su ostracismo total, llevándolo con verdadera saña al lienzo infamante o al cacharillo destinado al turismo [...]» (Moro, 1939/2016).

<sup>4</sup> Para profundizar en este rastreo, se recomienda revisar Majluf y Wuffarden (2013). La polémica del indigenismo. En *Sabogal* (pp. 94-101). Lima: MALI.

<sup>5</sup> Sin embargo, nuestra perspectiva reconoce que otras aproximaciones representativas del indio acontecían en pintores como Carlos Quizpez Asín y Manuel Domingo Pantigoso. Las distancias con la escuela sabogalina se determinan a partir del grado de incursión en las vanguardias artísticas provenientes de Europa. El primero prescinde del aspecto temático en su pintura y brinda relevancia al [...] «plano formal donde la preocupación por el objeto en el espacio fue esencial para construir sus obras, con influencias del Ultraísmo» (Villegas, 2015, p. 181).

La antología acometida y comentada por Jorge Eielson cubre la producción de pintores como Sérvulo Gutierrez, Ricardo Sánchez, Carlos Quíñez Asín,<sup>6</sup> Fernando de Szyszlo y Ricardo Grau. Las imágenes de todos estos asumen modelos del arte moderno europeo. Sin embargo, es en el texto dedicado a la pintura de Ricardo Grau donde emergen las aseveraciones tensionales enfrentadas al Indigenismo pictórico: una «nítida inclinación hacia los valores de la pintura universal [que] hicieron posible que contrarrestara con sus primeros trabajos los extravíos pictóricos y la absurda imitación que significa el indigenismo para la pintura del país» (1947a). En las palabras del joven autor, notamos su suscripción a la polémica señalada al explicitar su valoración a partir de [...] «las armonías tonales, en la circunstancia necesaria de la forma, bellamente transfigurada después de un largo trabajo de conocimiento interno, de tanteo estructural y conformación plástica progresiva. Sus resultados serán duraderos por ello» (1947a). De este modo, la percepción expresada por el joven artista no es gratuita, menos aún en su contraposición al Indigenismo.<sup>7</sup>

## La retórica contra-indigenista

En la década de los cuarenta, a la retórica construida por parte de artistas contra la pintura indigenista, se sumaron opiniones desde el terreno de la crítica. Uno de estos detractores es Raúl María Pereira, quien, en junio de 1942, publica el «Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea» en la revista *El arquitecto peruano*. El crítico basa su valoración a partir de los modelos europeos de la primera mitad del siglo pasado; sin embargo, para él, el dilema proviene

---

<sup>6</sup> «Después que Sabogal abandona los claustros de San Ildefonso en 1943 y gracias a las enseñanzas de Grau, que asume la dirección de la Escuela de Bellas Artes en 1945, la plástica se abre a los ejemplos europeos, pero sin abandonar la figuración. El mismo Grau pinta todavía retratos, bodegones y paisajes, Quíñez Asín, Macedonio de la Torre, Sérvulo Gutiérrez, Ugarte Eléspuru y Sabino Springett permanecen fieles a la figuración. En los años que siguen emerge una generación con un programa diverso al de sus mayores que va a instaurar una nueva manera de ver el mundo del arte» (Castrillón, 2002, p. 15).

<sup>7</sup> Además, según Castrillón, tal estimación posee un sustrato biográfico, ya que «Eielson frecuenta un corto periodo de tiempo la Escuela de Bellas Artes, aconsejado por Grau, pero al poco tiempo el mismo pintor lo disuade» (2002, p. 9)

de un campo artístico peruano que no asume una práctica paralela a la dada en Europa, es decir, su reclamo se basa en la ausencia de una eucronía con las propuestas plásticas occidentales: [...] «una pintura esencialmente temática, para la cual todo interés radicaba en el objeto representado: un indio, una balsa, una alpaca. No importaba, pues, la condición plástica». Por ello, el «tema» se torna deficiencia en la que se concentra la pintura indigenista frente a una opción cuya esencia se basa en la «condición plástica». ¿A qué se refiere Pereira? Entendamos esta categoría como el contenido visualmente representado que se dispone narrativamente. Y el código plástico que articula tal «tema» es la pintura figurativa. Por último, ¿es plausible para este crítico hallar una renovación en la pintura peruana? Sí lo es en tanto en la práctica artística predomine un «profundo sentido plástico», tal como rescataba, por ejemplo, la pintura de Jorge Vinatea Reinoso «siempre plástica, colorista, pictórica». Pero, nuevamente, la figura de Ricardo Grau se erige como el modelo idóneo de esta nueva línea al concentrarse [...] «en crear su arte haciendo lo posible por fijar en el color, en la técnica, en el interés pictórico, la condición primera y esencial de su calidad artística» (Pereira, p. 7).

Al igual que el crítico mencionado, cuatro años después, en 1946, se publica *La pintura contemporánea en el Perú* a manos de Juan Ríos.<sup>8</sup> El autor define la pintura «como el Arte de interpretar, por medio del color y de la línea, las diversas emociones y sensaciones... producidas por la visión de la naturaleza, de las cosas y los seres. Es decir: la creación de un equivalente plástico y no de una mera copia de la realidad» (Ríos, 1946, p. 15). Y, nuevamente, la valoración formal de la práctica artística<sup>9</sup> se refleja, dentro del campo peruano, en la obra de

---

<sup>8</sup> Jorge Eduardo Eielson tuvo conocimiento de este ensayo, pues formó parte del mismo proyecto editorial dirigido por Raúl Porras Barnechea en la Editorial Cultura Antártica, ya que, junto a Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, se encargan del volumen *La poesía contemporánea del Perú*.

<sup>9</sup> Es reconocible, sin lugar a dudas, la crítica epidérmica que realizan tanto Pereira y Ríos a partir de la restricción al tema en la pintura y privilegio de asumir un código plástico que se corresponde con el arte moderno europeo. Alfonso Castrillón explicita la necesidad de aproximarnos con una vista más afinada a este contexto artístico, pues comprende que los juicios dados por estos críticos «Crean una falsa dicotomía al asegurar que



Ricardo Grau quien, en palabras de Ríos, ha sido «el artista encargado de abrir las ventanas, de reivindicar la significación específicamente plástica de la Pintura [la cual] nuestro Arte ignoraba, hasta su primera exposición, realizada en 1939, lo que significaba pintar bien y con la época» (1946, p. 19).

El siguiente año, el jueves 15 de mayo de 1947, en el diario *El Comercio*, salía a la luz pública la «Expresión de principios de la Agrupación Espacio». Este conjunto estaba conformado, principalmente, por arquitectos, pero contaba con la participación de artistas e intelectuales. El gestor del grupo era Luis Miro Quesada Garland, quien propulsó el desarrollo de estéticas arquitectónicas modernas de Le Corbusier (1887-1965) y la Bauhaus en nuestro medio.<sup>10</sup> Dicho manifiesto parte de una concepción ontológica del hombre, es decir, concibe una aproximación universal del ser humano sin categoría particular ni social específica alguna que se sitúa en el presente, en la contemporaneidad: [...] «la revolución contemporánea. El hombre es expresión de su tiempo. Debe resumir en sí y en su obra, cualquiera que ella sea, la ansiedad, las inquietudes, los problemas y las resoluciones de su etapa». No hay nacionalismo ni cultura singular que predomine en tal óptica. Pese a que la sustentación argumentativa de la Agrupación Espacio se distinga de los críticos antes analizados, guardan vínculo en tanto propuestas como la indigenista no resultan optativas hacia la mitad del siglo XX.<sup>11</sup>

---

los pintores indigenistas privilegiaron el tema en desmedro de los valores plásticos... Sin comprender que su propuesta significaba otro tipo de pintura [porque] en los años 40, el tema y la forma eran una misma cosa» (2012, pp. 40, 42, 45). No puede asumirse pasivamente este argumento reductor de la capacidad plástica del Indigenismo sabogalino.

<sup>10</sup> Se recomienda la revisión del artículo de Emma Victorio Cánovas (2013). *La Agrupación Espacio y la prensa (1947-1950)*. Ver Bibliografía.

<sup>11</sup> Este grupo de arquitectos no solo se oponía a las ideas comprometidas con el Indigenismo, sino también con el estilo Neocolonial, también vinculado a una idea de mestizaje que implicó la práctica arquitectónica. Para profundizar en este tema, se recomienda la tesis de Horacio Ramos Cerna titulada *Destrucción y reinvención de la Plaza de Armas. Estilo Neocolonial y modernización urbana en Lima (1924 - 1954)* (2014).

En el Perú, la desorientación y la apatía toman contornos alarmantes. Los artistas que deben ser conductores y guías de generación se pierden aún en una temática folklórica (narrativa y escuetamente objetivada) o evolucionan a destiempo siguiendo la huella de antiguos y ya superados revolucionarios. (Agrupación Espacio, 15 de mayo de 1947, *El Comercio*)

No sorprende hallar, nuevamente, a Eielson participando en otro de los ámbitos estratégicos de discusión estética de la época. Figura como «adherente al manifiesto de los arquitectos» junto a Xavier Abril, Javier Sologuren, Fernando de Szyszlo, Sebastián Salazar Bondy, Emilio Rodríguez Larraín, entre otros.

Nuestra lectura reconoce que lo que se concibe como Indigenismo es la acumulación interpretativa que la crítica y las aproximaciones académicas nos definen como ello. La falta de una reunión sistemática de los postulados del conjunto sabogalino estimuló el acaparamiento de sus detractores en la comprensión posterior de este grupo de pintores. Al ser revisadas las expresiones más resaltantes del creciente celo anti-indigenista en el medio artístico peruano, principalmente en Lima, ¿cómo se resume este argumento?

La adscripción a modelos pictóricos previos al arte moderno europeo, lo cual explicita un mayor privilegio al tratamiento del tema en la pintura (la representación narrativa creada en una escena) implica la renuncia al protagonismo del experimento plástico. Justamente, el tema de relevancia en el que se centra esta propuesta es el indio y su entorno. Pero hagamos ciertas precisiones. Críticos como Pereira y Ríos solo tasan las alternativas pictóricas desde la dialéctica del contenido y la forma, donde esta última determina sus favoritismos.<sup>12</sup> Por supuesto, Eielson recorre estas suposiciones en sus

---

<sup>12</sup> Resulta falaz el etiquetamiento de los críticos dado a Sabogal como un pintor en cerrazón que rechazaba cualquier indicio de vanguardia en su obra. Ello implica olvidar sus acercamientos al Expresionismo a través de la xilografía, es decir, el grabado en madera, parte de su desempeño como autor de diversas portadas de revistas, ensayos y novelas de numerosos autores del Sur peruano. Tampoco se reconocen las explora-

menciones: [...] «ese desventurado pintoresquismo publicitario» (1947b) o [...] «los extravíos pictóricos y la absurda imitación» (1947a). Sin embargo, su percepción no es únicamente la de un crítico de arte, sino la de un artista en ciernes, es decir, su participación crítica en la discusión es solo parte de la composición de una alternativa visual. Si bien el campo artístico peruano da cuenta del ingreso de alternativas visuales provenientes del arte moderno europeo, no podemos finiquitar nuestra comprensión en una aceptación de influencias solamente. Los diversos artistas peruanos intentan impregnar estas opciones plásticas en representaciones pertenecientes a la cultura peruana.

El surgimiento de posturas alrededor de la práctica artística y las imágenes consecuentes engendraron interpretaciones de la cultura peruana que enriquecieron nuestra experiencia, sensibilidad y participación en el siglo XX. En ese sentido, la innovación pictórica, para Sabogal, fue evidenciada no en términos formales sino en la creación de «un arte peruano a partir del legado virreinal y aborigen» (Villegas, 2015, p. 157). La propuesta de Sabogal se manifestó en enfocarse introspectivamente en los factores etnológicos para proponer una representación del mestizaje nacional, ya que sus imágenes pictóricas no se circunscribieron únicamente al indio. Tal proyecto tenía como fin [...] «completar el ciclo natural del arte peruano desde el Perú antiguo hasta el presente con el arte popular» (Villegas, 2015, p. 182).

¿Por qué Eielson titula su antología *La pintura contemporánea del Perú*? El protagonismo del término «contemporáneo» enlazado al de «pintura» y a «Perú» evidencia una morfología que nos permitirá perfilar el campo artístico peruano y las vías estéticas que lo componen con mayor presteza. ¿Por qué vincular una noción temporal a una práctica artística y concebir las imágenes resultantes en base a una categoría de lo peruano?

---

ciones formales que este realiza a partir de la cerámica Nazca mediante la apropiación de colores tierra dentro de sus pinturas.

## La cultura peruana desde el indigenismo pictórico

¿Cuál es la consideración de la cultura nacional y la posición temporal que asumen los pintores indigenistas? Durante la década del cuarenta, las consideraciones críticas tratadas líneas atrás y otras más fueron aprisionando a este grupo de pintores al punto de que su figura central, José Sabogal, se vio obligado a dejar el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes en 1943. No obstante, estos artistas seguían contando con el apoyo y reconocimiento gubernamental, y mantenían aún una presencia cultural que llegaría, cada vez en menor grado, hasta la década del cincuenta. Las duras invectivas obligaron a los indigenistas a delimitar y consolidar su programa en respuesta a estas. El 21 de agosto de 1943, en el Cabane Club de Lima, se lleva a cabo un homenaje a José Sabogal como contra-movimiento que ejercía su afiliación a este pintor. Tal circunstancia es recordada por su discurso a los concurrentes en donde establece las principales líneas de la estética indigenista.

[...] somos indigenistas en el justo significado de la palabra y más aún, indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo. Nuestros antecedentes artísticos modernos se remontan a la época álgida del conflicto estético promovido por las dos culturas de directivas plásticas. Ni el imperio incaico, ni el imperio invasor lograron predominio en Perú. La nueva humanidad surgida de las dos corrientes de sangre produciendo al nuevo hombre con su sentido del medio telúrico se hace presente en plena colonia con manifestaciones artísticas que no encajan ya en los moldes hispanos o indios y, sin embargo, tienen marcado sabor de ambos. Estas manifestaciones de arte popular se intensifican, a medida que se robustece el solar moderno peruano [...] logrando obras de fuerte expresión como el Torito de Pucará en alfarería, los mates burilados del alto y bajo Mantaro [...] (Villegas, 2006)

En este discurso-manifiesto, se mencionan los principales elementos de la estética indigenista: sus conceptos principales, lo que desean visualizar, cómo se comprende e interpreta, y la posición temporal y cultural asumida. En principio,

la «identidad integral» ansiada de representación no se separa de su posición en «nuestro tiempo», el presente del enunciado en la década del cuarenta. Entonces, la consideración de lo «contemporáneo» en este círculo de artistas no se atiene a la aplicación de nociones pictóricas formales innovadoras, sino en el reconocimiento de una identidad cultural. Plantear un desenvolvimiento cultural con relación al tiempo es concebir una lectura histórica del Perú. Por ello, tal presente «moderno» se remonta directamente con el «conflicto estético promovido por las dos culturas de directivas plásticas» surgido en el encuentro entre lo español y lo incaico. Pero, como bien señala Sabogal, lo resultante es lo merecedor de inserción a su poética plástica: el «nuevo hombre», también conocido en el léxico indigenista como el mestizo. Tal figura cultural, que contiene tal capacidad de memoria histórica, se vislumbra en las piezas de arte popular, las cuales aún guardan presencia en el presente, en plena modernidad. Tal concepción no puede resolverse en un simple realismo entendido como copia de la realidad. De ahí que la pintura de Sabogal asuma un giro alegórico en sus representaciones: «Se trata de una pintura concebida como proceso de concreción visual de ideas [...] [De este modo] El lenguaje mismo de su pintura se vuelca hacia lo alegórico. Del discurso verista de los primeros años se pasa a la abierta evocación y el ensueño; el país deja de ser una realidad concreta y compleja para convertirse en una entelequia» (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 114). Ello demuestra la capacidad compositiva de este artista para expresar una idea, aunque lo predominante, como se caracterizó líneas atrás, sea el tratamiento del tema.

En esta década, este pintor concibe una de sus imágenes paradigmáticas para representar la idea del mestizaje, *Garcilaso de la Vega*, inicialmente en un mural del Hotel Cusco en 1945, pero concretamente en un óleo fechado en 1949. En esta pintura, se concretiza la alianza alegórica de las dos mitades que son una sola forma nueva cultural.

Sin embargo, los elementos materiales del presente que contienen tal memoria histórica y cultural son las piezas de arte popular. En ellas, se reconocía



**Figura 1.** José Sabogal (1949). *Garcilaso de la Vega* [Óleo sobre lienzo]. Colección particular.

la esencia mestiza de nuestra nacionalidad. Como tales, son un indicio del pasado en el presente moderno. A partir de estos fragmentos temporales, Sabogal emprende una tarea de rescate y apropiación del arte popular a través del Instituto de Arte Peruano (IAP). Como nos recuerda Fernando Villegas, «los pintores indigenistas no solo se encargaron de la recolección de objetos de arte popular, sino que ellos mismos se encargaron de darles forma y contenido» (2006, p. 26). El inicio de esta empresa puede fecharse, aproximadamente, hacia 1937 cuando el IAP encomienda a Alicia Bustamante la consecución de piezas en el interior del país. Hay que recordar, además, que esta artista y gestora cultural había fundado en 1936 la Peña Pancho Fierro, en la cual se exhibió la mayor colección de estos objetos. No dejemos de lado que este es otro de los espacios culturales estratégicos a los que asistían Jorge Eielson, Fernando de Szyszlo, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela (Carpio e Yllia, p. 50).

En 1946 se realizó la primera exposición en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, donde se contaba con ochenta piezas. Pero será el 30 de diciembre de 1948 cuando se inaugure la sala permanente de exhibición de arte popular peruano, donde ya se contaba con 508 piezas (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 108). La numerosa recolección llevada a cabo en el lapso de dos años evidencia la importancia que esta empresa tenía para el círculo indigenista. ¿Cómo se justificaba tal tarea? La respuesta refuerza la concepción histórica de Sabogal en la lectura de la cultura peruana que había solidificado por estos años. En tal programa, el arte popular es portador de una continuidad cultural que discurre por la historia y que transmite una esencia cuyo valor es hallado en su capacidad de resistencia a la modernidad, lo cual implica que la idea de nación se base en una representación signo de la tradición y que indica la perseverancia del pasado en el presente (Villegas, 2008).

Esta cultura material se traspasa al lenguaje pictórico de José Sabogal. Ello es explícito en la pintura aquí mostrada, *Toro con llama* (1950), pues los dos planos del cuadro, que separan los ámbitos temporales, contienen elementos

de carga alegórica que conforman la dialéctica mestiza. Notamos aún una narratividad en esta imagen para indicar cómo este montaje visual representa la noción de Perú mestizo que envuelve bajo un mismo marco las fuentes hispánicas y andinas.

Notemos, de todos modos, que ambas pinturas muestran una «distancia» entre estas figuras alegóricas, pues la estética indigenista despliega una historicidad lineal del mestizo, por lo que esta óptica temporal implica una «transición» y no una yuxtaposición. ¿A qué se refería Sabogal con dicho término? Si el mestizo comprende una sola esencia a través de la historia, tal categoría asumirá transiciones reflejadas en la cultura material asumiendo «directivas plásticas» que enlazan lo «precolombino, lo virreinal y lo contemporáneo». Tal es la línea cronológica evolutiva de la cultura peruana enmarcada por lo mestizo. No obstante, si bien los objetos prehispánicos son el enclave inicial de esta noción temporal, Sabogal y su círculo se focalizan en la contemporaneidad de las artes populares al ser el producto material último que contiene el sustrato de lo mestizo.

## **Jorge Eielson y la nueva formación de la memoria cultural peruana**

Pese a que puedan hallarse pinturas de Sabogal que inserten motivos precolombinos, su presencia no cobra mayor significancia. Son parte del discurso estético indigenista que da valor al verdadero interés del presente nacional mestizo, las artes populares. A partir de esta directriz, ¿cómo podemos reflexionar acerca de las primeras piezas de este artista?

En agosto de 1948 Jorge Eielson expuso dos tipos de obras, dibujos y objetos. Ambos se deslindan de los soportes, materiales y técnicas académicos: no se usan lienzos, sino papel de tamaños pequeños (30 x 19 cm.); no se aplica óleo, sino pastel, lo cual brinda mayor soltura en el trazo; el cromatismo se reduce a colores básicos y al juego de complementarios; se utiliza madera y elementos cotidianos como alambre y partes de una escoba; y se apela a técnicas como el



pirograbado para los objetos escultóricos. Ninguno de estos aspectos puede ser hallado en la pintura indigenista de Sabogal. Antes bien, pertenecen a los modelos plásticos europeos de inicios del siglo XX, el llamado arte moderno.

En esta ocasión, nos dedicaremos solo al análisis de los objetos. ¿Qué influencia plástica explícita Eielson? Los surrealistas solían construir objetos con elementos que estuviesen a su alcance. Estos elementos juntos solían conformar una nueva representación donde el orden variaba y se presentaba de manera inesperada al espectador. Son los denominados *objet trouvé*, los cuales fueron definidos por los surrealistas como objetos simbólicos que obstruían el fluir de la mercancía en la vida cotidiana moderna alterando la vinculación proveniente del consumo y colección de mercancías. Este gesto fundacional de la cultura responde a la separación del sistema de convenciones en que se regodeaba el público aristocrático-burgués. Mediante la dislocación (desde la pintura, escultura o el lenguaje) hay una secesión que desmarca lo ornamental en la vida moderna. El mismo André Breton, en su texto *La situación surrealista del objeto* (1935), lo define como:

[...] aquello sobre lo que con más interés se ha mantenido fija la mirada cada vez más lúdica del surrealismo, durante los últimos años. Su inutilidad y su capacidad de evocación los convierten en objetos poéticos, que permiten al espectador reconocer la maravillosa precipitación del deseo.

La referencia la brinda el mismo Eielson cuarenta años después, en la entrevista *J. E. E.: el creador como transgresor*, realizada por Jaime Urco y Alfonso Cisneros, en 1988: «Antes de ir a Europa, en Lima, hice una exposición en la Galería Moncloa de dibujos, pinturas y objetos. Algunos objetos eran algo surrealistas. Otros, constructivistas» (Urco y Cisneros, p. 307).

Comentemos la obra *La niña con los cabellos de lino* (1948). El mismo artista afirma que se trataba de «una escoba que coloqué en un zócalo» (Urco y Cisneros, 1988, p. 309). El uso de materiales de la vida cotidiana, y lo precario de la concepción creadora al primar lo lúdico y lo vulgar de la vida dan

cuenta de la influencia tanto del Dadaísmo como del Surrealismo. Un personaje compuesto por elementos sin común asociación plástica nos muestra un rostro abierto al espectador. Asimismo, se aprecia la reducción sintética de la forma humana en la oval cabeza, ya que *La niña de cabellos de lino* (1948) presenta un rostro que marca sus elementos básicos (los ojos, la nariz y la boca), que lo hace una máscara. Esta pieza nos remite a las esculturas de Alberto Giacometti, Raoul Hausmann o Constantin Brancusi, los cuales aplican la síntesis al delinear la estructura de un rostro que no sigue la semejanza anatómica figurativa.

Si bien esta aproximación al Surrealismo es válida para los objetos escultóricos, ¿cómo pueden comprenderse *La puerta de la noche* y *La niña con los cabellos de lino* en tanto uso de referencias precolombinas? Debemos concentrar nuestro análisis en saber cómo Eielson provoca un nuevo montaje en la representación histórico-cultural del Perú a finales de la primera mitad del siglo XX. Reconozcamos, para ello, uno de los procedimientos fundamentales que los artistas de la vanguardia europea llevaron a cabo en su práctica, el asumir en sus obras el carácter «primitivo» de objetos provenientes de sistemas socioculturales no occidentales.

Este rasgo es explicitado, a manera de contexto para su comprensión, por William Rubin en su texto *Modernist Primitivism. An Introduction*: «The shift in the nature of modern art between 1906 and 1908 explains why art nègre was discovered by vanguard artists in Paris only then and not earlier» (1989, p. 11). En principio, este encuentro con los modelos no occidentales provoca una distancia formal con la asentada preferencia académica por la figuración. Ello se refleja en las nuevas posibilidades de forma y color inspirado por el «arte primitivo».<sup>13</sup> Sin embargo, al crear nuevas representaciones utilizando la base visual de estas culturas, «los artistas modernos intuían mas no les interesaba el sentido original ni el significado de las piezas que imitaban» (Mujica, 2005, p. 9).

---

<sup>13</sup> A partir de esta circunstancia, los artistas vinculados a la vanguardia «Hacia 1910 [...] recolectan, imitan y son afectados por estos objetos primitivos. Las obras [...] parecen singularmente evocadoras de formas no occidentales» (Clifford, 1995, p. 230).



**Figura 2.** Jorge Eielson (1948). *La niña con los cabellos de lino* [Madera y alambre]. (Rebaza-Sora luz, 2013, p. 99)

La estimación del joven Eielson por estos modelos europeos no debe comprenderse como una imitación; por el contrario, evoluciona lo iniciado en Europa con un carácter propio, original, y al mismo nivel de calidad y arraigamiento que cualquier artista occidental. Esto es demostrado por Ramón Mujica, quien evidencia que «durante los años 50 y 60, Picasso fue expuesto a otra fuente visual arcaizante [...] el arte prehispánico del Perú [...] [puesto que] desde 1947 moldea figuras en cerámica del cóndor andino» (2005, p. 11). Tal encuentro de prácticas entre el artista peruano y el europeo alrededor de una misma matriz visual manifiesta que nuestro campo artístico se hallaba acorde a las resonancias culturales predominantes de la posguerra. Justamente, la Galería de Lima, fundada por Francisco Moncloa a fines de 1947, se tornó epicentro de exhibición de las avanzadas propuestas de arte moderno realizadas en nuestro medio. El que Jorge Eielson haya expuesto en este espacio lo sitúa, también, en el epicentro de las tensiones culturales del campo artístico peruano.

El Surrealismo es también una influencia que permite el reconocimiento de un sustrato cultural más allá de las formas. Por ello, nuestro artista y poeta

no copia, sino propone una forma y contenido propios deslindándose entre los modelos artísticos categóricos de la vanguardia: no se somete a ellos, los traspasa en pos de una búsqueda propia. ¿Cómo se halla esto en la obra de la primera etapa de este artista?

## Arte moderno y modelos visuales del antiguo Perú

La exposición llevada a cabo por Eielson en 1948 en la Galería de Lima la comparte con Fernando de Szyszlo, quien exhibía sus imágenes por segunda vez. El periodista, perteneciente al diario *Semanario Peruano*, encargado de referenciar la muestra describe que en el suelo de la sala de la Galería de Lima se hallaba «una bella tela costeña» [ante la cual Szyszlo] «confiesa al mirarla y descifrar sus trazos que su actual intento es asimilar a su pintura los elementos del arte peruano» (1948). ¿Cómo descifrar tal presencia?

El modelo prehispánico insertado por Eielson en la pieza *La niña con los cabellos de lino* (1948) proviene de la cultura Chancay, cuya [...] «área de desarrollo fueron los valles de Chancay-Huaral y Huaura» (Dalen, 2011a, p. 78). Esta zona comprende la Costa Norcentral del Perú. Suele reconocerse la calidad técnica y compositiva de su textilería, pero, de igual modo, fue común «la elaboración de ídolos con fines ceremoniales» (Dalen, 2011b, p. 64) con una particular iconografía de rostros.

Debe reconocerse, además, el material que solía ser utilizado para estos objetos, la madera. Nos recuerda el arqueólogo sanmarquino Peter van Dalen que [...] «se conoce por fuentes etnohistóricas, que los centros ceremoniales costeños, tenían oráculos hechos de madera» (2011b, p. 60). Dado ello la imbricación entre el arte moderno y el precolombino se torna aún más justificado desde el material compartido por ambos paradigmas visuales, lo cual demuestra la ausencia de jerarquías entre estos y la plena conciencia de entramar, al igual que un artista europeo, una propuesta de arte peruano. Recordemos, asimismo, que un rasgo distintivo del primitivismo en la escultura es el uso de la madera desde la propuesta

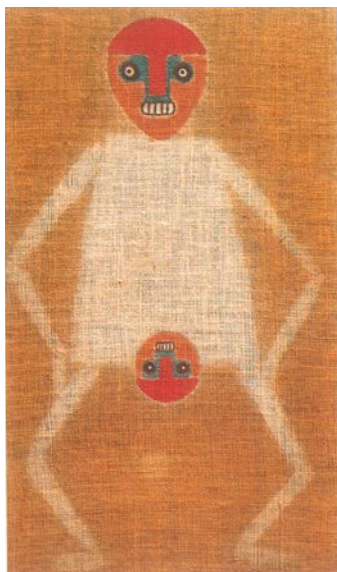
de Paul Gauguin asimilando directamente el paradigma de las tallas. Pero será desde Constantin Brancusi (1876 - 1957) y Pablo Picasso que se expandirá el uso de este material elaborando la renovación de la escultura<sup>14</sup> donde la apropiación de vías visuales foráneas a la tradición europea signa las formas sintéticas propuestas por estos artistas. Esta trasposición se comprueba en la mirada comparada entre *La niña con los cabellos de lino* y los ídolos Chancay.

Además, fuera del nivel formal, el introducir este objeto en una galería de arte refleja su múltiple raigambre en su proyección de sentido: Se elabora una crítica a la proyección reservada para los objetos peruanos de los Indigenistas mediante el paradigma vanguardista, el cual, al mismo tiempo, refuerza su resonancia al mostrarse como un arte en tensión hacia otras prácticas. Desde este periodo, percibimos la presencia de estas referencias Chancay y que aún hallarán explícito eco en su producción artística tal como podemos apreciar en la serie producida en los años ochenta titulada *Ceremonia ancestral*. Se confirma la ausencia de una práctica artística basada en una experimentación por el solo hecho de innovarse. Antes bien, hay una propuesta orgánica guiada por una conciencia artística integral que asume múltiples discursos y modelos para resemantizarlos en un código propio. Toda esta elaboración, como comentamos, siempre tuvo en cuenta la materialidad de la obra, rasgo contemporáneo imprescindible de la propuesta visual de nuestro artista que se traslada entre la pintura, la escritura y la instalación en posteriores años.

Resulta posible rastrear el acercamiento de Eielson hacia la cultura Chancay, inicialmente a través del coleccionismo del cual participaba junto a Fernando de Szyszlo, quien relata que, desde estas fechas, se inicia el afán coleccionista de nuestro joven artista.

---

<sup>14</sup> Para profundizar este tema se recomienda revisar Rosalind Krauss (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.



**Figura 3.** Jorge Eielson (1986).  
*De la serie Chancay* [Acrílico sobre yute].  
 Colección particular (Eielson, 2004, p. 650)

Frecuentábamos una platería en el Jirón de la Unión que se llamaba la Casa Salazar, en donde hicimos nuestras primeras adquisiciones... Mi afición eran las telas pintadas de Chancay, por su ejecución primitiva y su parecido con obras de Miró y de Klee. Jorge Eduardo compartía esa afición por su interés por las tallas coloniales. (2012, p. 280)

Si este es un rasgo reconocido en los artistas modernos europeos, en Eielson no resulta una práctica proveniente meramente de este modelo. El hecho de que una multiplicidad de artistas peruanos, desde la segunda mitad del siglo XIX y durante el XX, se haya alimentado de fuentes precolombinas y coloniales resultó posible gracias a las diversas colecciones tanto privadas como institucionales de estas piezas (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 50-51). En este campo artístico, exactamente en la década del cuarenta, donde Eielson participó directamente, la fuente directa a la cual tuvo acceso fue el círculo de las hermanas Bustamante y José María Arguedas, quienes poseían una numerosa colección de piezas de arte popular y precolombino. A ello debemos adicionar las visitas a la propiedad de las hermanas Bustamante en



**Figura 4.** Jorge Eielson (1948). *La puerta de la noche*  
[Madera policromada]. Colección particular.

Puerto Supe por parte del círculo intelectual y amical al que Eielson pertenecía,<sup>15</sup> locación directamente vinculada a la Cultura Chancay.

A nivel de contenido, el recobrar los modelos precolombinos a través de un mirar presente traza una interpretación histórica y cultural del Perú.<sup>16</sup> Esto, como vamos comprobando, supone una nueva posición acerca del mestizaje, término que asume la multiplicidad de la identidad cultural peruana. No obstante, si ha sido reconocida la influencia del procedimiento del arte moderno en su acercamiento a modelos visuales primitivos, no podemos comprender la

---

<sup>15</sup> La poeta Blanca Varela (1926-2009) redacta su primer poemario entre 1948 y 1949 cuyo primer título, antes de ser publicado como *Ese puerto existe* en 1959 por sugerencia de Octavio Paz, fue *Puerto Supe* y que contó con Fernando de Szyszlo para el diseño de la portada. Justamente, Luis Rebaza-Soraluz evidencia que este primer libro [...] «contiene un texto de alusiones precolombinas (dedicado póstumamente a José María Arguedas) en el que se construye un espacio a partir del desierto costeño [...]» (2000, p. 204).

<sup>16</sup> [...] «el cambio conceptual ha de proyectarse en el futuro [...] Más exactamente, ha de responder a una suerte de imbricación de tiempos: el pasado, el presente y el futuro. Y estos tiempos no son otros que los culturales; propiamente, occidentales, en la medida que el espíritu de la cultura occidental está hoy universalizada y es el más activo y constante en el cuestionamiento de lo que suponemos estable, vigente y tradicional. Este espíritu traza las posibilidades de los cambios conceptuales del arte.» (Acha, 2004, p. 53)

propuesta eielsoniana en 1948 solo desde tal línea. Esto se debe a que, si bien captamos el modo de proceder ante los objetos del pasado, no es posible adjuntar la significación que los europeos brindaron a dichos objetos. En otros términos, no admitiremos irreflexivamente la concepción primitivista en este modelo artístico; por lo tanto, la aplicación del término «anacronismo» resultará productiva a nuestra lectura, es decir, la «inclusión de un tiempo en otro» (Didi-Huberman, 2011, p. 18).

Esto se justifica por el tratamiento y la concepción con que Jorge Eielson acomete el uso de los modelos visuales precolombinos, ya que se establece desde una distancia respecto del proceder de los artistas indigenistas hacia los objetos pertenecientes a un tiempo pasado. La labor de estos últimos en el Instituto de Arte Peruano (IAP) supuso la recolección no solo de piezas de arte popular, sino de objetos coloniales como también precolombinos, los cuales eran tomados como parte del mestizaje; sin embargo, estas piezas no obtuvieron la preponderancia en el proyecto pictórico sabogalino. La apropiación y estudio resultó una aproximación que, principalmente, acogía al arte popular para [...] «personificar lo peruano en su diversidad» (Villegas, 2015, p. 212). Pero este vínculo museístico implicó, a su vez, una descontextualización de los objetos, ya que su uso se remitió al registro visual y la clasificación como podemos observar en los trabajos realizados, por ejemplo, por Camilo Blas.

Para hallar más evidencias, analicemos *La puerta de la noche* (1948). Esta pieza de madera pirograbada toma, sin mucha distancia, otro modelo visual precolombino, el de la cultura Tiahuanaco. La referencia establecida es con la denominada Puerta del Sol. Nuevamente, se establece la presencia de un elemento precolombino en la obra inicial de Jorge Eielson. Esta figura juega analogías formales con la pintura moderna, pues es también bidimensional, rasgo hallado en el objeto anterior. El carácter plano se acentúa por la presencia de retículas en la pieza, de las cuales algunas contienen símbolos vinculados a la esfera precolombina como el sol, el pez, por ejemplo.



La elección del modelo visual Tiahuanaco confirma la tensión cultural en la que Eielson se encuentra inserto en el desarrollo del arte peruano en el siglo XX. El uso de la referencia arquitectónica de la Puerta del Sol era parte ya de una valorización de fin identitario desde la década del veinte, es decir, el contexto del Oncenio de Augusto Leguía (1919-1931), momento en que José Sabogal inicia el reconocimiento oficial que iría obteniendo y ante el cual la postura estética de Jorge Eielson enfrenta hacia 1947 (desde el artículo *Pintura contemporánea*) y es origen reflexivo de las obras plásticas de 1948. Ello se rastrea desde la proyección y construcción del Museo Víctor Larco Herrera, que, luego, pasará a ser el Museo Nacional de Arqueología Peruana en 1924. Tal es la materialización de aquella [...] «búsqueda del temperamento nacional [donde] lo peruano se encontró en lo hispánico u occidental, en lo colonial y en menor escala en lo precolombino. La instrumentalización de este último [se da] a través de la arquitectura» (Yllia, 2013, p. 102).

A esta línea representacional de la identidad peruana, se suman Teófilo Castillo (1857-1922) a través de la preconización de un arte nacional no solo desde elementos coloniales, sino también precolombinos; Manuel Piqueras Cotolí (1885 - 1937), desde la postulación de una arquitectura occidental y prehispánica a la vez, manifiesta en el Pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) o la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1924) (Villegas, 2015, p. 422); y Elena Izcue (1889 - 1970), mediante un proyecto que envuelve tanto la pedagogía como las artes decorativas a través de la reproducción de motivos precolombinos, donde los del [...] «arte Nazca tienen un fuerte predominio en las casi mil acuarelas de estudio que se conservan [donde la mayoría] fueron hechas a la vista de piezas existentes en colecciones institucionales de los museos Nacional de Lima, del Cuzco y de Víctor Larco Herrera» (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 51).

En ese sentido, la presencia de modelos visuales prehispánicos era parte de una representación identitaria originada en la segunda década del siglo pasado en el Perú, pero que deviene a lo largo del mismo. Sin embargo, a diferencia de otros artistas peruanos, la propuesta de Eielson trasciende la presencia formal de estos elementos y conforma un sentido discursivo desde nuevas fuentes plásticas, lo cual seguirá desarrollando a lo largo de los años.<sup>17</sup>

La traslación visual hacia esta representación libre es regida por el principio de síntesis bajo el que se compone esta pieza. Las reminiscencias formales al portal Tiahuanaco son sintetizadas en este fragmento, pero ello no implica un cambio para este referente precolombino, ya que las piezas de estas culturas antiguas son compuestas bajo el mismo principio, la síntesis formal. Eielson, incluso, aprovecha el propio carácter reticular del portal Tiahuanaco para contener símbolos.

El cúmulo de símbolos, aunados al título de la obra, estimula el carácter de sentido abierto, sin referente determinado, es decir, la ausencia de una comprensión lógica. La obra de Eielson, de este modo, se adecúa al funcionamiento de la metáfora, entendida como [...] «un trabajo con el lenguaje que consiste en atribuir a sujetos lógicos predicados incompatibles con ellos» (Ricoeur, 2000, p. 22). Tal procedimiento reconfirma el paradigma surrealista, pues los llamados *objet trouvé* poseían un trasunto poético, es decir, su composición postulaba una metáfora plástica, donde la pieza remite a una realidad que trasciende la razón en pos de lo «maravilloso» (Willette, 2011, p. 1).

---

<sup>17</sup> Para profundizar en este rastreo de modelos visuales, se recomienda revisar María Eugenia Yllia (2013). Quimera de piedra: nación, discursos y museos en la celebración del centenario de la independencia. *Revisita Illapa*, 8(8), 101-120.

¿Cómo interpretar este código poético-plástico? Eielson apela al carácter inmensurable de la Noche, signo absoluto de ausencia de referente y predilecto en la poesía occidental desde el Romanticismo hasta el Surrealismo. En este espacio innombrable, que maximiza la potencia de cualquier lenguaje, solo se podría concebir una puerta tan total que nos resultaría imperceptible para contenerla. El primer sentido al que nos remite esta obra es la ascensión, de lo horizontal (puerta) a lo vertical (noche), acceso posible desde la obra de arte que contiene y sintetiza en sí la cifra frente a la cual se apela a una mirada trascender (ojos). De ahí la presencia de la cerradura en el centro superior del objeto. Esto refuerza la combinación de símbolos inscritos en la pieza con el sol y la luna en la parte superior y, debajo, el pez y el mar: la conjunción de lo horizontal y vertical, nuevamente. Pero, ¿cómo esta yuxtaposición de sentidos se conjuga con el juego de tiempos? La respuesta se halla en el vínculo entre los principios de composición de las creaciones precolombinas y las artes plásticas vanguardistas: la síntesis formal. Por ello, ambos paradigmas traslucen entre sí potenciados por la metáfora.

Tal juego libre de significados ya era elaborado por Jorge Eielson en su trabajo poético. En *Reinos* (1945), se presenta ya la significación del ascenso como recinto de carácter positivo que se contrapone al estar en el mundo a través de un código de relación simbólica donde surgen la Noche, los ojos, los astros, estructuras pétreas y la memoria como apertura a tiempos sin determinación histórica. Revisemos el poema *Parque para un hombre dormido* (1945).

Cerebro de la noche, ojo dorado  
De cascabel que tiembles en el pino, escuchad:  
Yo soy el que llora y escribe en el invierno.  
[...]  
Palomas y níveas gradas húndense en mi memoria,  
Y ante mi cabeza de sangre pensando  
Moradas de piedra abren sus plumas, estremecidas  
[...]  
Labro los astros a mi lado ¡Oh noche!

La manifiesta apelación y referencia a las culturas prehispánicas se halla en el objeto eielsoniano. Para este caso, el modelo visual precolombino no supone apropiarse del objeto en sí. Se trata de un traslucimiento de tiempos, una imbricación de modelos visuales cronológicamente dispares en su superficie. Eielson elabora una superposición de temporalidades, es decir, sus objetos no responden a disposiciones históricas que establecen una narración lineal. En *La puerta de la noche* (1948), por ejemplo, el pasado se desliza abarcante y esencial en hallazgo del presente y, al mismo tiempo, este se apertura en un desenvolvimiento móvil con el pasado. El resultado es una obra de vibrante temporalidad, cuyo modo sensible resulta de la imbricación del modelo estructural de la Puerta del Sol de la cultura Tiahuanaco a través de patrones formales del arte moderno que se retrotraen y adecúan mediante el material, la bidimensionalidad, las retículas y la capacidad simbólica que el alejamiento de la referencialidad potencia y permite inscribir.

En Eielson, se ejecuta una apropiación que no utiliza el objeto precolombino directamente, es decir, como un tema practicado en la pintura. El artista capta los procedimientos que generan la implicación de dos modelos visuales, por lo que la esencia del pasado es tan presente como este concibe en sí el pasado. De este modo, construye una trama de alcances histórico-culturales que resulta en una lectura alternativa de lo que con el Indigenismo se reconoce como mestizaje. La obra plástica inicial de Eielson cumple el pedido de Westphalen en su escrito «La tradición, los museos y el arte moderno»: «Ese legado hay que irlo pesando en la balanza de nuestra vida, que pasarlo por nuestra experiencia para revivirlo, transformarlo, reformarlo, destruirlo, es decir, para hacerlo nuestro» (1948b, p. 190).

## El forjamiento continuo de la memoria cultural del Perú en la obra de Eielson

Si hemos comprendido cómo se elabora el montaje histórico desde las primeras piezas artísticas de Jorge Eielson, es válido interrogarse acerca de la validez de tal propuesta proveniente del arte en los ámbitos histórico y cultural de nuestro país. Es decir, ¿cuál es la capacidad del arte para plantear una interpretación frente a la objetividad de la historia? ¿Ello ha colaborado a una mejor comprensión del devenir de la cultura peruana? ¿Cuáles son los roles que el artista puede asumir? No pretendemos develar solo un proceder en la práctica artística, sino sopesar la factibilidad de este quehacer en la cultura peruana del siglo XX.

Entonces, ¿cómo el arte guarda vínculos con el tiempo, la temporalidad de los acontecimientos, es decir, la historia? La experiencia humana se desenvuelve en el tiempo, en un discurrir que, desde el campo de la sensibilidad, es difuso y heterogéneo. Al abarcar la cualidad temporal tal experiencia, esta concibe, a decir de Paul Ricoeur, su «inteligibilidad», su orden y articulación a partir del relato, pues «todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado» (2000, p. 16). La presencia del relato, que posibilita una correlación de hechos o trama, y sus distintas modalidades despliegan diversos medios de expresión que no solo comprometen al lenguaje verbal, sino que incluye a las artes plásticas. Así, el relato se concibe como común denominador para los discursos científicos e históricos cuyas pretensiones de «verdad» no los separan, en dicho trasfondo compartido, del arte. Este último, en ese sentido, se valida frente a otros medios expresivos que gozan de un rango de objetividad y es capaz de proponer, al igual que ellos, desde una práctica particular, cimentada en una postura estética, una «reconstrucción del pasado [que] es obra de la imaginación» (Ricoeur, 2000, p. 21).

Esta aproximación inicial desarrolla sus correspondencias y resonancias a lo largo de su obra, pues habilita al artista a expandir su rol a nivel integral, esto es, a formar una práctica visual-material apelando a diversos formatos

(pintura, performance, instalaciones) y a través de medios discursivos (poesía, narrativa, ensayo, teatro, obra visual, obra plástica). En esta completud, Eielson potencia su lectura del Perú antiguo mediante un renovado montaje entre el presente y el pasado a través de la exploración semiótica y estética en los textos *Puruchuco* (1979), *La religión y el arte Chavín* (1981), *Escultura precolombina de cuarzo* (1982), y *Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú* (1988). Desde estos ensayos, el artista del presente plantea su propia lectura sobre el pasado de la cultura peruana. Pero el gentilicio no remite a una nacionalidad, sino al punto de partida de una exploración artística integral del mundo precolombino como modelo vital que sale a la luz de hoy con una interpretación múltiple y orgánica que se sumerge en el presente, que, a su vez, es acercarse al pasado y, por ello, resultan un mismo tiempo. Nos dice Eielson en *Situación del arte y la pintura en la década de los 80*.

[...] siempre consideré la creación artística como un único territorio que hay que seguir explorando siempre, contra viento y marea, con todos los sentidos del cuerpo y del alma, sin perder de vista las realizaciones del pasado ni las del presente, en un continuo, casi insensato desafío a las convenciones [...] (2004, p. 569)

Para lograrlo, apela al formato del ensayo para plantear una lectura desde el arte, lo cual supone una alternativa de aproximación cuyo patrón de objetividad no se asemeja al de los discursos dominantes, los arqueológicos en este caso. En el escrito *Puruchuco* (1979), expresa lo siguiente

Si consideráramos estos restos como los signos materiales de un lenguaje desconocido, nuestra percepción y conocimiento de las culturas prehispánicas quizá se iluminarían con luz diferente [por lo que] se hace plausible una teoría que clasifique y ordene los restos antiguos con criterio semiológico. (Rebaza-Soraluz, 2010, p. 181)

A su vez, en *La religión y el arte Chavín* (1981), manifiesta:

Lumbreras ni los demás estudiosos se detienen a examinar más atentamente la prodigiosa envergadura espiritual de dichas piezas. Se me dirá que esta no es tarea del arqueólogo [...] Pero [...] El ordenamiento y estudio de su vocabulario plástico podría llevarnos a insospechados descubrimientos en el plano propiamente religioso y social. Es claro que una investigación semejante no es, en verdad, tarea de arqueólogos. (Rebaza-Soraluz, 2010, p. 209)

En *Escultura precolombina de cuarzo* (1982), retorna a esta propuesta

Se podrá recurrir a la crítica semiótica [...] y considerar tales objetos como un sistema de signos o lenguaje de cuarzo, un acto de comunicación, un sistema gestual transmisor de mensajes cifrados, cuyo código se podría asimilar a una gramática universal de las religiones y los mitos. (Rebaza-Soraluz, 2010, p. 215)

Tras el análisis elaborado hemos comprobado que el artista, entonces, es capaz de proponer una reconstrucción del pasado: Una imagen que se compone de otras imágenes y crea (es decir, anuda) un código de múltiples formatos. Sin embargo, el vínculo con la obra plástica aquí estudiada surge en los ensayos antes leídos como un eco desplegado de las búsquedas ya pretendidas en las piezas *La puerta de la noche* y *La niña con los cabellos de lino*, ambas de 1948.

## Conclusiones

En el presente texto se revela uno de los principios creativos de Jorge Eielson: la apropiación material de procedimientos hacia un lenguaje plástico propio que tratará orgánicamente a lo largo de su trayectoria. En 1948 esto supuso la cercanía con los modelos artísticos vanguardistas, pero siempre con la expuesta conciencia de elaborar un nuevo paradigma estético en el arte peruano, una nueva lectura visual del Perú. Esta obra aprovecha su propia materialidad para trascender la usanza temática de la pintura y revelar una metáfora material que permite la emergencia de la memoria cultural precolombina en el presente. Para ser cabalmente comprendido, fue necesario captar cómo se elaboró el deslinde frente a la predominante temática mestiza de la pintura indigenista. Así, la capacidad de historizar del arte frente a la misma Historia converge en la práctica artística como ámbito de configuración de la realidad que entrecruza tiempos y que funciona como una estrategia de producir memoria ante los embates de nuestra identidad en el siglo XX. Nos dice el propio Jorge Eielson acerca de la época que nos ocupa:

Mi añejo amor por los objetos arcaicos prehispánicos [...] hacia mediados de los años cuarenta, apenas cumplidos los veinte años, cuando comencé a recoger algunos textiles que me deslumbraron por su perfección y misteriosa belleza; después de treinta años en el territorio natal [...] han despertado otras zonas de mi conciencia y provocado una inquietud ancestral. (Rebaza-Soraluz, 2010, p. 180)



## Referencias

Acha, J. (2004). Hacia un pensamiento visual independiente. En *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 33-84). Buenos Aires, Argentina: Del Sol.

Breton, A. (1935). Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista. En *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona, España: Labor.

Carpio, K. y Yllia, M. (2006). Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el arte popular. *Illapa*, 3, 45-60.

Castrillón, A. (2002). *De abstracciones, informalismos y otras historias*. Lima, Perú: ICPNA.

Castrillón, A. (2012). Dos francotiradores de la crítica. *Revista Illapa*, 9(9), 39-46.

Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, España: Gedisa.

Dalen, P. (2011a). El uso de la madera en la cultura Chancay. *Kullpi*, 5(5), 59-74.

Dalen, P. (2011b). El Tawantinsuyo en la costa norcentral peruana: valles de Chancay y Huaura. *Investigaciones Sociales*, 15(27), 77-103.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Eielson, J. (1947a, Febrero 23). La pintura contemporánea del Perú: Ricardo Grau. *La Nación*.

Eielson, J. (1947b). Pintura contemporánea. *El correo de Ultramar*, 3, 1-4.

Eielson, J. (1979). Puruchuco. En L. Rebaza-Soraluz. (Ed.) (2010), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)* (pp. 179-193). Lima, Perú: IFEA; MALI y Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Eielson, J. (1981). La religión y el arte Chavín. En L. Rebaza-Soraluz. (Ed.) (2010). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)* (pp. 203-209). Lima, Perú: IFEA; MALI y Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Eielson, J. (1982). Escultura precolombina de cuarzo. En L. Rebaza-Soraluz.. (Ed.) (2010). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)* (pp. 210-228). Lima, Perú: IFEA; MALI y Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Eielson, J. (2004). *Arte poética*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, España: Akal.

Majluf, N. y Wuffarden, L. E. (Eds.) (1999). *Elena Izcue*. Lima, Perú: MALI.

Majluf, N. y Wuffarden, L. E. (Eds.) (2013). *Sabogal*. Lima, Perú: MALI.

Moro, C. (1939/2016). Los anteojos de azufre. En *Los anteojos de azufre* (pp. 26-32). Lima, Perú: Academia Peruana de la Lengua.

Mujica Pinilla, R. (2005). Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el IAC. *Illapa*, 2(2), 9-24.

Pereira, J. M. (1942). Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea. *El Arquitecto Peruano*, junio, 2-19.

Rebaza-Soraluz, L. (2010). Ceremonia comentada: Eielson, el chamán contemporáneo,

reflexiona en voz alta. En L. Rebaza-Soraluz. (Ed.) (2010), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura* (1946-2005) (pp. XXV–LIII). Lima, Perú: IFEA; MALI y Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Rebaza-Soraluz, L. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar-Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima, Perú: PUCP.

Ricoeur, P. (2000). *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Ríos, J. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima, Perú: Editorial Cultura Antártica.

Rubin, W. (1989). *Picasso and Braque: pioneering cubism*. Nueva York, USA: MOMA.

Szyszlo, F. (2012). *Miradas furtivas. Antología de textos (1955-2012)*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

Ugarte Eléspuru, M. (1970). *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima, Perú: Universitaria.

Urco, J. y Cisneros, A. (1988). Jorge Eielson: el creador como transgresor. En L. Rebaza-Soraluz. (Ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura* (1946-2005) (pp. 304 - 320). Lima, Perú: MALI, 2010.

Victorio, P. (2013). La Agrupación Espacio y la prensa (1947 - 1950). *Pacarina del Sur*, 5(17). Recuperado de <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/823-la-agrupacion-espacio-y-la-prensa-1947-1950>

Villegas, F. (2006). El instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. *Illapa*, 3(3), 21-34.

Villegas, F. (2008). *José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas* (Tesis de Licenciatura). Lima, Perú: UNMSM.

Villegas, F. (2015). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892 - 1929). Elementos para la construcción del imaginario peruano*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Villegas, F. (2013). La relación entre arte y política en los orígenes del arte popular: El proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del premio de las artes a Joaquín López Antay. *Historiografía*, 19(2), 75-87.

Westphalen, E. A. (1948/2002). La Tradición, los Museos, el Arte Moderno. *Las Moradas. Revista de las artes y las letras*, 2(5), 187-193.

Willette, J. (2011). *Comparison of Dada and Surrealism*. Recuperado de [www.arthistoryunstuff.com/comparison-of-dada-and-surrealism](http://www.arthistoryunstuff.com/comparison-of-dada-and-surrealism)

Yllia, M. E. (2013). Quimera de piedra: nación, discursos y museos en la celebración del centenario de la independencia. *Illapa*, 8(8), 101-120.

### **Carlos Castro Sajami**

Egresado de la especialidad de Lingüística y Literatura, con mención en Literatura Hispánica, de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus proyecciones de investigación parten de la apertura disciplinaria tomando en cuenta la interrelación de ámbitos como la literatura, las artes plásticas, la historia y la filosofía. A partir de ello, sus campos de análisis se concentran en las vanguardias artísticas latinoamericanas. Actualmente, es Magíster en Historia del arte y Curaduría en la misma casa de estudios.