

CÉSAR OCTAVIO SANTA CRUZ BUSTAMANTE

**DOBLE ENFOQUE SOBRE OCCIDENTE, LA INFLUENCIA
DE LAS MENINAS EN LA OBRA DE HERMAN BRAUN-VEGA¹**

**DUAL APPROACH ON THE WEST, THE INFLUENCE OF LAS
MENINAS ON HERMAN BRAUN-VEGA'S PIECE**

**DOUBLE APPROCHE SUR OCCIDENT, L'INFLUENCE DES
MENINES DANS L'ŒUVRE D'HERMAN BRAUN-VEGA**

Resumen

Tras visitar el Museo Picasso de Barcelona en 1968, Herman Braun-Vega quedó profundamente impresionado por la serie de cuadros realizados por Picasso a partir de *Las Meninas* de Velázquez. Este suceso marcaría su estilo dejando huella en muchas de sus obras, como por ejemplo *Doble enfoque sobre Occidente* (1987), cuadro que contiene citas de *Las Meninas* y de *Guernica*, así como alusiones a la historia contemporánea y a la sociedad latino-americana.

Palabras clave: Braun-Vega; Picasso; Meninas; Velázquez; cita; desnudo.

Abstract

After visiting the Picasso Museum in Barcelona in 1968, Herman Braun-Vega was deeply impressed by a series of Picasso's paintings based on Velázquez's *Las Meninas*. This series of paintings will influence his style thereafter, leaving its mark in several of his works such as *Dual Approach on the West* (1987), which contains references from *Las Meninas* and from *Guernica*, as well as allusions to Latin American society and contemporary history.

Key words: Braun-Vega; Picasso; Meninas; Velázquez; quote; nude.

1 De la Tesis de Arte titulada *La cita en la pintura contemporánea latino-americana*, dirigida por la Profesora Hélène Sorbé. Universidad de Burdeos 3, Francia.

Résumé

Lorsqu'en 1968, Herman Braun-Vega se rend au Musée Picasso de Barcelone, il ressort très impressionné par la série de tableaux que Picasso avait faite sur le thème des *Ménines* de Velázquez. Cette expérience aura une influence remarquable sur son style dans plusieurs de ses peintures telles que *Double approche sur l'Occident* (1987), œuvre comportant des citations des *Ménines* et *Guernica*, ainsi que des allusions à l'histoire contemporaine et à la société latino-américaine.

Mots clés: Braun-Vega; Picasso; Ménines; Velázquez; citation; nu.



- 1 Obra: Herman Braun-Vega, *Doble enfoque sobre Occidente*, 1987. Acrílico sobre tela, 1,95 x 2,62 m. Fuente: <http://www.braun-vega.com/>

Hasta comienzo de los años sesenta, la pintura de Herman Braun Vega era gestual y confidencial y no contenía citas ni evocaciones de otras obras. En *Desde la Huaca Juliana* (1951) o en *Encuentro en el campo* (1965) por ejemplo, no se observa el dibujo preciso ni la armonía en el colorido de cuadros posteriores.

Entre 1967 y 1968, atravesó una etapa de crisis a lo largo de la cual cuestionó su manera de pintar. Consideraba su pintura hermética e inaccesible para una gran parte del público, declarando en una entrevista:

«Yo veía que la gente simplemente pasaba ante mis cuadros, los miraba con cierta irritación o indiferencia [...] El temor mío es que no se mire el cuadro, porque un cuadro sólo existe cuando se le mira».²

Desde entonces, sintió una necesidad de claridad formal y conceptual que lo llevó hacia una búsqueda de perfeccionamiento técnico, como se observa en sus retratos.

Tras visitar el Museo Picasso de Barcelona en 1968, inaugurado tan solo cinco años antes, Braun-Vega quedó profundamente impresionado por la serie de cuadros realizados por Picasso a partir de *Las Meninas* de Velázquez.

«Ver ésto fue para mí muy impactante porque vi lo que era posible hacer con la iconografía del pasado cuando la actualizas visualmente»,³ sostuvo el pintor.

El contemplar estos cuadros tuvo en su propia obra un efecto detonante.

A largo plazo, determinó su carrera artística, mostrándole el camino por el cual abordar un cambio de rumbo en su arte. En este sentido,

2 Herman Braun-Vega in Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, septembre-novembre 2002, Editions d'art Somogy, Paris, 2002, p. 49-59.

3 Herman Braun-Vega, «Entrevista concedida por Herman Braun Vega», anexo de la tesis de Arte César-Octavio Santa Cruz de titulada *La cita en la pintura contemporánea latino-americana*, p. 1. Traducido del francés por César Octavio Santa Cruz.

no fue tanto el trabajo de descomposición de Picasso lo que atrajo al joven pintor sino su capacidad de apropiarse del trabajo de los demás:

«Hacer mía la obra de los otros, es la gran lección que me dio Picasso»,⁴ declaró, haciendo de este lema su caballo de batalla.

Sin embargo, si Picasso se apropiaba de las obras de los demás imponiéndoles su estilo personal, el peruano haría lo propio retomando el estilo y las imágenes producidas por los demás. Con este fin, Braun-Vega se dedicaría a observar y aprender las maneras y los trabajos de los artistas que admiraba. En los años setenta, por ejemplo, estudió los dibujos de Ingres conservados en el museo del Louvre de París y los grabados de Rembrandt conservados en el Rijksmuseum de Ámsterdam, sometiéndose a un lavado de cerebro, ya no dibujando a su manera pero metiéndose en el cuerpo de estos artistas y apropiándose de sus modos de trabajo. A través de este proceso, alcanzó la necesaria claridad formal que tanto anhelaba. Podemos decir entonces que el contemplar las variaciones sobre *Las Meninas* realizadas por Picasso le permitió, indirectamente, afrontar su crisis.

Guiado por «las ganas irresistibles de matar al -que consideraba como un- padre»,⁵ a corto plazo, se encontró dotado de una fuerza creadora colosal, que le permitió ejecutar sesenta y tres cuadros con el tema de *Las Meninas*⁶ en dos meses y medio, mientras que Picasso hizo tan solo cuarenta y cuatro en cuatro meses: «Se debe matar al padre por lo menos una vez en la vida»,⁷ comentó el pintor peruano. Al parecer este cambio de rumbo le fue benéfico porque suscitó un real interés en su trabajo; según sus propias declaraciones, le permitió exponer en Europa así como en Estados Unidos.

4 Herman Braun-Vega in *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, septembre-novembre 2002*, Editions d'art Somogy, Paris, 2002, p. 59.

5 Herman Braun-Vega, « Entrevista concedida por Herman Braun Vega », *op.cit.*, p. 1. Traducido del francés por César Octavio Santa Cruz.

6 Existe una confusión al respecto. Según algunas fuentes escritas, son cincuenta y tres los cuadros realizados por Braun-Vega con el tema de *Las Meninas* pero el propio Braun-Vega nos confió en una entrevista que había hecho sesenta y tres.

7 *Idem.*

Sin embargo, desde un punto de vista plástico, esta serie sigue vinculada al tipo de pintura gestual desarrollada por el artista hasta comienzo de los años sesenta. Una obra como *Doble enfoque sobre Occidente* (1987) ya contiene mayor cantidad de los elementos que habrían de caracterizar el estilo que forjó en el transcurso de los años siguientes: búsqueda de realismo, citas, pastiches.

Como lo estipula la metodología universitaria en la disciplina de Artes plásticas en Francia, emprenderemos el análisis de dicha obra bajo tres aspectos: iconográfico, plástico y semántico.

Doble enfoque sobre Occidente

Análisis iconográfico

A nivel iconográfico, la única descripción conocida de esta obra es la que aparece en un artículo del escritor peruano Roberto Gac titulado *Braun-Vega, maestro de la inter picturalidad*.⁸ Tomando éste como referencia y guiándonos también de nuestras propias observaciones, podemos proponer el siguiente análisis.

En su conjunto, el cuadro contiene citas de *Las Meninas* (1656) de Velázquez, cuya composición retoma, así como de *Guernica* (1937) de Picasso, y a su vez integra personajes de la historia contemporánea y de la realidad latino-americana. En un primer plano, podemos ver a la infanta Margarita-Teresa junto a la enana María Barbola y al perro de *Las Meninas*, rodeados por varios personajes. En la parte izquierda, se ubica un mulato «con perturbadora desnudez»⁹ en la misma pose y gesto de Velázquez en la obra original: pincel y paleta en mano y mirando hacia adelante. Lo acompaña una pareja de mestizos latino-americanos. La mujer se encuentra de rodillas, en una pose similar a la de la dama de honor María Agustina Sarmiento de Sotomayor, y extiende un plato con

8 Roberto Gac, «Braun-Vega, maître de l'inter picturalité», *Espaces Latins*, N.º 203-204, décembre 2003, pp. 1-12. Traducido del francés por César Octavio Santa Cruz.

9 *Ibid.*, p. 3. Traducido del francés por César Octavio Santa Cruz.

un pedazo de carne a la infanta. Al centro hacia la derecha, se observa a un niño rubio desnudo de pie, aun más joven que la infanta. Un foco de luz violeta pende del techo. A la derecha, casi al borde del cuadro, se ubica de espaldas al espectador una niña desnuda con rasgos indígenas que contempla la escena. Al fondo, el espejo que en *Las Meninas* refleja a la pareja real, refleja aquí al papa Juan Pablo II y a Kurt Waldheim, político austriaco que perteneció al partido nazi. Extrañamente, este último lleva aquí algo que se asemeja a la banda presidencial peruana. A diferencia del cuadro de *Las Meninas*, estos dos personajes no miran en dirección del espectador. El primero sujeta un periódico en el que se observa la fotografía de Klaus Barbie, jefe de la GESTAPO de la ciudad de Lyon en Francia durante la Segunda Guerra Mundial que fue condenado a cadena perpetua en 1987 por crímenes contra la humanidad. A la derecha, se percibe una segunda habitación a través de una gran puerta. Un cuadro colgado en el muro del fondo de esta habitación nos muestra a Picasso, cuyo rostro se puede reconocer fácilmente, sentado de perfil en una silla y alumbrado por una segunda luz artificial: la lámpara de *Guernica*. Contempla éste una silueta femenina sin brazos que nos cuesta identificar pero que, por su estilo, podría tratarse de una creación del maestro. En la parte inferior del cuadro, distinguimos a un pastor alemán que mira fijamente hacia adelante, diferente al perro somnoliento de *Las Meninas*.

Análisis plástico

A nivel plástico, comenzaremos por señalar algunas diferencias entre la obra de Braun-Vega y su principal referencia en lo que respecta a la composición.

Si por un lado, podemos reconocer aproximadamente el taller del pintor donde se desarrolla la escena original - el espejo que se ubica al fondo, los cuadros colgados en los muros apenas insinuados por leves trazos, la puerta ubicada a la derecha del espejo - por otro lado, la relación entre los personajes y el espacio ha sido modificada. Han ganado

en proporción y ocupan una parte mucho mayor del cuadro, unos tres cuartos de la altura, mientras que en la obra de Velázquez ocupan solo la mitad inferior del cuadro. Además, se han acercado los planos entre sí: se ha reducido la distancia entre los personajes del primer plano y la superficie del cuadro así como la distancia entre estos personajes y el muro de fondo. Esto hace que el espectador se sienta íntimamente vinculado con lo que sucede en la escena, como si se le invitara a «hablar directamente con los personajes como si se tratara de actores de una obra teatral».¹⁰ En su conjunto, el cuadro da la impresión de que todo ha sido llevado hacia su superficie. De este modo, la puerta del fondo parece más accesible —con todo y marco ocupa un poco menos la cuarta parte del ancho del cuadro mientras que en la obra original ocupa tan solo la décima parte—, y el espacio al que nos permite acceder, lugar donde originalmente se encontraba Nieto Velázquez, chambelán de la reina de España, se torna más visible. Este plano de fondo gana también en proporción y nos invita a contemplar en su interior una segunda escena. Además, se han invertido las posiciones de la infanta, de la enana y del perro. Aquí, la infanta se ubica ligeramente adelante de los otros dos personajes.

La apariencia híbrida de la obra es producto de la confluencia de múltiples estilos debida al uso particular que Braun-Vega hace del *pastiche*:¹¹ no se contenta pues con citar a Velázquez o a Picasso sino que retoma también sus estilos. En efecto, al observar a la infanta y a María Barbola por ejemplo, parece que se tratara de imágenes que hubieran sido recortadas con tijeras y pegadas en la obra. Esto nos hace pensar a los collages de los dadaístas cuyas obras estaban compuestas con imágenes que recortaban de impresos, dando a estas imágenes un contenido subversivo.

Como en la obra original, la luz proviene de la derecha pero no de una ventana, sino de una puerta, e ilumina en una misma dirección a todos los personajes. Esto le permite al pintor dar una cierta homogeneidad al conjunto pese a lo heterogéneo de los códigos y de los

¹⁰ *Idem*. Traducido del francés por César-Octavio Santa Cruz.

¹¹ Significa en francés imitación de un estilo, "a la manera de...".

lenguajes plásticos utilizados, siendo su principal preocupación « que al terminar el cuadro sea una obra coherente, que no haya ruptura formal, que sea equilibrado, estéticamente logrado, que seduzca».¹² Sin embargo, se puede observar que la luz se focaliza sobre ciertos personajes. De esta forma, al igual que la infanta en la obra de Velázquez, el niño rubio figura en plena luz y ocupa un lugar central en la composición, no muy lejos del centro; el hecho de que el perro del fondo y la niña indígena miren hacia donde está él nos lo confirma. En cuanto a la niña indígena, ésta se mantiene en la penumbra.

Análisis semántico

A falta de análisis semánticos hechos por otros autores sobre esta obra, intentaremos proponer nuestra propia interpretación a partir de lo que el cuadro nos muestra y de las temáticas abordadas por su autor.

Por un lado, la obra en cuestión hace parte de la serie *Memorias al desnudo* en la que el artista se interroga sobre el lugar del desnudo en la pintura y su función de revelador social.

De esta manera, una primera interpretación se focaliza en el desnudo como género pictórico. A lo largo de la historia, el cuerpo ideal griego, representado por la escultura de mármol blanco, se impuso como canon de belleza clásica y fue reivindicado, por ejemplo, en el siglo XIX, por las teorías de clasificación y jerarquización de las razas humanas establecidas por el escritor francés Arthur de Gobineau¹³ entre otros, y en el siglo XX, por el régimen de Hitler que ubico la raza aria en la cima de esta clasificación. El niño rubio desnudo, resaltado por

12 Herman Braun-Vega in *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, septembre-novembre 2002, loc.cit.*

13 «Ya he constatado que de todos los grupos humanos, los más bellos son los que pertenecen a las naciones europeas y a sus descendientes (...) A medida que todas estas razas se alejan demasiado del tipo blanco, sus rasgos y sus miembros sufren incorrecciones en sus formas, defectos de proporción que al amplificarse (...) terminan por producir esa excesiva fealdad que es una herencia antigua, característica imborrable de la mayor parte de las ramas humanas», Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, (1853-1855), livre premier, Editions Pierre Paris, Belfond, 1967, p. 146. Traducido del francés por César-Octavio Santa Cruz.

el juego de luces, y la representación de partidarios Nazis en el cuadro parecen evocar este tema. Dicho esto, el pintor utiliza el desnudo para evidenciar las diferencias morfológicas y raciales entre los personajes.

Por otro lado, el interés de Braun-Vega en lo que se refiere a la relación entre España y América Latina no es de carácter histórico sino social y cultural, es decir debido a que fomentó un mestizaje que explica la realidad contemporánea latino-americana. En efecto, lo que a él le interesa es «lo que ocurrió después de que los españoles dejaron el territorio americano».¹⁴ Todo esto nos permite sustentar el contenido social de la obra y su significado crítico.

De esta forma, una segunda interpretación nos permite percibir el cuadro como lugar de una puesta en escena de la sociedad latino-americana contemporánea, nacida de la Colonización europea y de la división social que caracterizó el periodo colonial.

En los países latino-americanos, los dueños del poder se muestran como blancos, descendientes directos españoles. Según Braun-Vega, «nuestros dirigentes se han sentido siempre blancos y españoles, aunque sean mestizos...Ser blanco en el Perú es sobre todo una cuestión de posición social, de dinero».¹⁵ El niño rubio ocupa en el cuadro el mismo rol que la infanta en *Las Meninas*: el futuro sucesor del poder. La cita de *Las Meninas* tiene aquí la función de subrayar esta herencia dinástica del poder.

Los mestizos participan en el devenir de estos países pero como subordinados: en el cuadro, la dama está para servirle un plato de comida a la infanta mientras que el mulato pinta tal vez bajo la orden de algún superior como lo hizo el propio Velázquez en *Las Meninas*.

A los indios, representados en el cuadro por la niña de tez oscura, se les mantiene en la penumbra, al margen de las más importantes de-

14 Herman Braun Vega in *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, septembre-novembre 2002*, op. cit., p. 69.

15 *Ibid.* p. 73.

cisiones. Y estas desigualdades ocurren ante la aparente indiferencia y pasividad de las autoridades eclesiásticas y políticas, aquí representadas por el papa Juan Pablo II y el político Kurt Waldheim, quienes apartan la mirada.

Las alusiones a *Guernica* de Picasso y al Nazismo nos recuerdan los crímenes contra la humanidad cometidos en el Occidente durante la primera mitad del siglo XX, pero también, indirectamente, la violenta historia de la Conquista de América y de la Colonización europea, origen del nacimiento de las sociedades latino-americanas.

Francisco José Villanueva Macías, profesor de la universidad Lyon 3 de Francia, notó que la sombra del niño rubio tiene forma de arma. Esto nos recordaría «la lucha por el poder, por la colonización, por una religión caduca, por una apariencia estética»,¹⁶ que caracterizaron el Occidente y que tuvieron consecuencias sobre los pueblos latino-americanos.

El hombre con el pelo atado, identificado por Villanueva Macías con el propio Braun-Vega, se ríe y observa con ironía la escena del cuadro que el pintor desnudo ha reproducido en su lienzo: el cuadro político y social de América Latina, fruto de sus relaciones con el Occidente.

Tal vez el pintor oculta tras esa sonrisa que anhele una igualdad de reconocimiento social entre las diferentes clases, así como Velázquez anheló alguna vez el reconocimiento social para sí mismo. El niño rubio, ubicado entre la infanta y la niña indígena, adquiere entonces un nuevo significado al encarnar el producto del mestizaje entre América y el Occidente, un leve brillo de esperanza. Se establece entonces la doble mirada del autor: una crítica y otra que siembra la esperanza, un doble enfoque sobre el mestizaje Hispano-Americano.

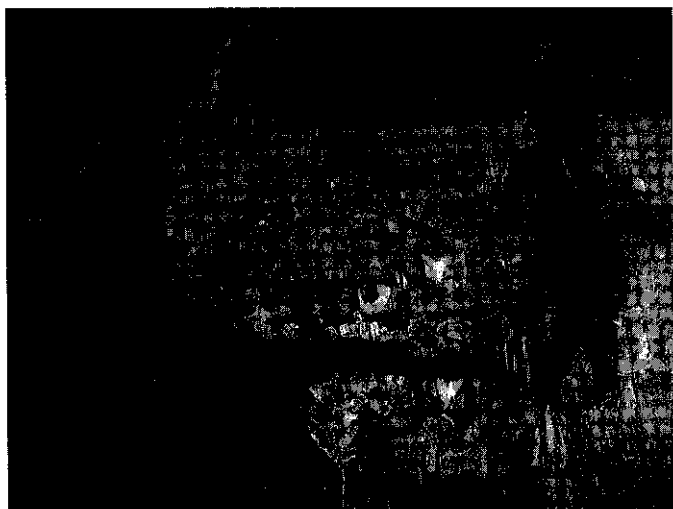
16 http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/16/16_0668.pdf, Traducido del francés por César Octavio Santa Cruz.



2. Obra: Diego Velázquez, Las Meninas, 1656. Oleo sobre tela, 318 x 278 cm. Museo del Prado, Madrid. Fuente: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Diego_Vel%C3%A1zquez_-_Las_Meninas.jpg



3. Obra: Herman Braun-Vega, Desde la huaca Juliana, 1951. Oleo sobre tela, 0,50 x 0,70m. Coleccion particular. Fuente: Braun-Vega: exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002, Editions d'art Somogy, Paris, 2002, p. 171.



4. Herman Braun-Vega, *Encuentro en el campo*, 1965. Huile sur toile, 1,58 x 2,10 m. Fuente: Braun-Vega: exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, septiembre-novembre 2002, Editions d'art Somogy, Paris, 2002, p. 177.



5. Dos obras: Herman Braun Vega, *Etudios de Ingres*, 1972. Lapiz sobre papel, 0,21 x 0,25cm. Fuente: Braun-Vega: exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, septiembre-novembre 2002, Editions d'art Somogy, Paris, 2002, p. 179.

Bibliografía

Libros:

DE GOBINEAU, Arthur. *Essai sur l'inégalité des races humaines*, (1853-1855), livre premier, Editions Pierre Paris, Belfond, 1967.

Catálogos:

BRAUN-VEGA: *exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, Editions d'art Somogy, Paris, 2002.

Artículos de prensa:

GAC, ROBERTO. «Braun-Vega, maître de l'inter picturalité», *Espaces Latinos*, n°203-204, décembre 2003, pp. 1-12.

Entrevistas:

«Entrevista concedida por Herman Braun Vega», anexo de la tesis de Arte de César-Octavio Santa Cruz titulada *La cita en la pintura contemporánea latinoamericana*.

Páginas web:

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_cle/asele/pdf/16/16_0668.pdf

<http://www.braun-vega.com>

Correspondencia:

César Octavio Santa Cruz Bustamante

Correo electrónico: cesarsantac@yahoo.fr