

Tamayo y Szyszlo: identidad nacional y universalismo a través de las formas

Tamayo and Szyszlo: National identity and universalism through forms

Tamayomanta Szyszlomantawan: kikinchiik ukumanta tiksí muyumantawan rurasqankumanta pacha

Julio César Cotrina Zegarra

Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú

juliocesar.cotrina@unmsm.edu.pe

ORCID: 0009-0005-5321-5309

Resumen

El artículo tiene como objetivo comparar, a partir del análisis formal, determinadas obras de Rufino Tamayo y de Fernando de Szyszlo en torno a culturas de la América antigua, para demostrar en qué casos los vínculos del tema en mención están sustentados en los elementos plásticos.

Así, mediante el análisis de la obra *Aztlan*, con la que Tamayo ilustra una novela del mismo título, y de una de Szyszlo perteneciente a la serie *Cajamarca*, basada en el poema “Apu Inca Atawallpaman” (“La muerte del inca Atahualpa”), se pretende comparar cómo cada artista aborda los textos que tienen en común aludir a la historia anterior a la llegada de los españoles a América.

Asimismo, se analizarán dos pinturas, una por cada artista, realizadas en la técnica al óleo, para así reconocer cómo ambos artistas vinculan el tema de las obras con los elementos visuales a través del uso del mismo material.

Palabras clave: Rufino Tamayo, Fernando de Szyszlo, localismo, universalismo, identidad nacional

Abstract

The article aims to compare, from a formal analysis, certain works by Rufino Tamayo and Fernando de Szyszlo that evoke the original national past to demonstrate in which cases the links with the subject in question are supported by plastic elements.

Thus, through the analysis of the work “Aztlán” with which Tamayo illustrates a novel of the same title and of a work by Szyszlo belonging to the “Cajamarca” series, based on the poem Apu Inca Atawallpaman (The death of the Inca Atahualpa), It is intended to compare how each artist approaches the texts that allude to the history before the arrival of the Spaniards in America.

Likewise, two paintings will be analyzed, one by each artist, made in the oil technique to recognize how both artists link the theme of the works with the visual elements through the same material.

Keywords: Rufino Tamayo, Fernando de Szyszlo, localism, universalism, national identity

Huñupay

Kay qillqapa qatipayninga churakun Tamayopa Szyszlopatawan qillqayninkunamanta sayapachikpa, kay yachay ukukunamanta ñawpa América llaqta nisqanmanta imaynatas puririchinku.

Hina, chay “Aztlán” qillqata Tamayopa allinta mastaripa qawasqanmanta, hinallataq Szyszlopa “Cajamarca” qillqayninmanta, kay qillqa qatipakun Apu Inca Atawallpa wañusqanmanta; hinaqa, kay ruwayqa qatipan, iskaynin qillqakunata sayapachikpa, imaynatas sapa qillqaqkuna ñawpa yachaykunamanta, manaraq españolkuna kay América llaqtaman chayamuchaqtin, chay yachaykunata puririchinku.

Hinallataq, iskay llimpikunata, Tamayopa Szyszlopatawan, allinta mastaripa qawarisun; sapa llimpiqkuna *técnica al óleo* nisqanwan rurasqaku; kay ruraymi allinta riqsichiwasunchik, imaynatan kikin llimpiqkuna qillqayninkuman ñawpa yachaykunamanta hapipachinku.

Huntasqa rimaykuna: Rufino Tamayo, Fernando de Szyszlo, uchuy ayllu uku, tiksí muyu, kikinichikmanta pacha

Fecha de envío: agosto 2023 **Fecha de aceptación:** noviembre 2023

Introducción

En el presente artículo se analizarán obras de Fernando de Szyszlo y de Rufino Tamayo que tienen en común estar basadas en escritos que evocan al pasado originario nacional. Así, en el caso del artista peruano se ha seleccionado una pintura relacionada con el poema colonial “Apu Inca Atawallpaman”, elegía anónima que hace referencia a la muerte del inca y que da paso al dominio español. Especifica-

mente la pintura que se analizará es la que pertenece al verso “Su amada cabeza ya la envuelve” (1963), de la serie *Cajamarca*. El poema fue traducido del quechua por José María Arguedas.

La obra que se ha seleccionado de Rufino Tamayo se titula *Aztlan, canciones mexicanas*, la cual está basada en una novela del mismo nombre escrita por Man’ha Garreau-Dombasle (1898-1999) y trata de una interpretación de leyendas, tradiciones y creencias del México indígena.

Hecha en litografía, la obra de Tamayo fue realizada en 1952 y pertenece a uno de los cinco grabados que Tamayo realizó para el libro del mismo título durante su estancia en París (Francia).

Las dos obras comparten la evocación de espacios y circunstancias anteriores a la llegada de los españoles, época a la que se remiten constantemente las propuestas de ambos artistas a lo largo de sus carreras.

Se presentarán dos obras más, una por cada artista, que comparten la técnica al óleo, con el fin de realizar un análisis de cómo ambos artistas vinculan el tema con los elementos plásticos a través del uso del mismo material. Se hará énfasis en la relación formal que realizan Tamayo y Szyszlo con la titulación de sus obras, tomando en cuenta sobre todo que el artista peruano es admirador de Tamayo. Este análisis comparativo permitirá así ubicar las peculiaridades de Fernando de Szyszlo en el vínculo entre la obra y el nombre de esta.

Antes de ahondar en el análisis de las obras mismas, es necesario detenerse en algunos aspectos relevantes para esta investigación sobre la vida y obra de los artistas Tamayo y Szyszlo. Por ello, se considera necesario mencionar algunas coincidencias y diferencias en los primeros años de vida de ambos artistas, teniendo en cuenta que Rufino Tamayo nace en Oaxaca (México), en el último año del siglo XIX, mientras que Fernando de Szyszlo nace en Lima casi un cuarto de siglo después, exactamente el 5 de julio de 1925.

Los primeros años de vida

Los caminos de la inspiración artística, como los de la Gracia, son inescrutables: ¿de dónde este indito zapoteca, nacido y criado en medio totalmente ajeno a las más simples preocupaciones, que no fueran las inmediatas de cada día, y de la existencia a tenor de reglas ancestrales de decoro interno y externo; de dónde le vendría la gracia de percibir, con ardimiento casi doloroso, a fuer de gozoso, las sensaciones

que, transpuestas al lienzo, habían de hacer de él un artista?
(Nelken, 1955, p. 237).

La infancia, como etapa determinante en la formación de todo ser humano, específicamente refiriéndose a la de artistas, se convierte en momentos o en la acumulación de momentos que construyen y determinan los rasgos de su propuesta artística adulta y, por lo tanto, son muchas veces motivo de análisis por parte de biógrafos e historiadores. Se observa a primera vista distancias entre la infancia de Tamayo y Szyszlo, no solo en cuanto a lo geográfico y temporal, sino también en los distintos rasgos socioeconómicos en los que cada uno de ellos vivió. Sin embargo, hay en ambos ciertos rasgos similares en los primeros años de vida que pueden haber conducido a intereses plásticos similares en la adultez. Es objetivo de esta investigación, como ya se mencionó, ubicar y analizar las similitudes y diferencias plásticas de los dos artistas, con el fin de entender los vínculos que cada uno creaba entre los temas y sus elementos formales, haciendo hincapié en la obra del artista peruano. Se ha seleccionado a Rufino Tamayo por el eje temático que evoca en su obra a México antiguo, así como el de Szyszlo, que evoca al del Perú antiguo. En este punto hay que tomar en consideración la diferencia de edades entre Szyszlo y Tamayo, por lo que es el artista más joven, en este caso Fernando de Szyszlo, quien tome como referente al artista mexicano.

La admiración por parte del artista peruano hacia Tamayo será evidenciada por sus propias palabras: “El pintor mexicano Rufino Tamayo, junto a Roberto Matta, de Chile y a Wilfredo Lam, de Cuba, han producido no solamente obras maestras en su calidad individual, *sino que nos han mostrado el camino y la manera de encarar el hecho de ser latinoamericanos*” (Szyszlo, 2012, p. 74; énfasis agregado).

Szyszlo señala no solo admiración por la obra de Tamayo, sino que la considera un referente para tratar el sentimiento de ser latinoamericano. Además, describe el contacto con la obra de Tamayo como reveladora en la búsqueda de las formas que debe elegir, y obtiene así un lenguaje con el que sí se sentía capaz de expresar. “Sentía una cultura densa, espesa, que se decantó en mi encuentro con Rufino Tamayo; su obra me ayudó a descubrir el camino de la expresión” (Szyszlo, 2012, p. 274). Lo valioso de esta declaración puede percibirse al colocarse en la perspectiva de un artista joven, aún en búsqueda de formas idóneas con las cuales materializar esa inmensidad (o utilizando sus propias palabras, densidad) de sentimientos e inquietudes que caracterizan esos años de vida.

Haciendo retorno a la infancia de Szyszlo, es oportuno mencionar que, aunque el artista peruano tuvo una infancia sin carencias económicas y una formación académica distinta a la del artista mexicano, es posible encontrar algunas similitudes en el interés que surge hacia lo que más tarde ambos plantean en sus respectivas propuestas plásticas, la identidad nacional a partir del uso de lenguajes formales modernos que evoquen a la época anterior a la llegada de la cultura española.

Así, cuando Fernando de Szyszlo es entrevistado sobre los recuerdos de su infancia responde: “Otro recuerdo fijo es Pisco, he conocido Paracas de niño y eso queda como una cosa misteriosa, siempre mágica; el desierto y las palmeras son algo formidable” (Balbi, 2001, p. 14).

Por su parte, Rufino Tamayo, nacido en 1899 en el barrio del Carmen Alto de la ciudad de Oaxaca, cuando evoca a su infancia señala: “Mi primera niñez se situó alrededor de la iglesia. En ella aprendí a intuir el arte y a amarlo. Por simple intuición comprendía que alrededor de la iglesia se encontraba representado todo lo relacionado con el espíritu” (Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 175).

Tras una temprana orfandad, ya que la muerte de su madre ocurrió cuando el artista tenía apenas ocho años, queda al cuidado de su tía Amalia, quien le ofrece una educación religiosa.

Resulta evidente una experiencia de infancia, en sus propias palabras muy dolorosa, triste y desgraciada, aunque en ella destaca que fue marcado por las fiestas populares de los barrios en donde “se veían venir docenas de estas grandes farolas, acercándose con un ritmo intenso y dinámico que parecía irreal”. El artista mexicano agrega el recuerdo de “las fantásticas procesiones con cientos de jicaras y bastones, usando mallas de colores fuertes y plumas” (Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 175).

En esa línea, tanto en el caso de Tamayo como en el de Szyszlo, se realzan momentos de la infancia como momentos de encuentro que más tarde plasmarán en sus obras a través de una constante alusión al origen de lo nacional, de lo mexicano y peruano, respectivamente.

Otro acontecimiento que se menciona con frecuencia en la biografía del artista mexicano es el vínculo con el mercado de la Merced durante sus primeros años en la ciudad de México. Así, entre 1910 y 1911, llevado por su tía y familiares, establecen un negocio de frutas que les otorga solo lo imprescindible para vivir.

Es pertinente conocer las razones por las que se hace énfasis en este contacto con el mercado de la Merced, las frutas, lo colorido y lo nacional de su obra adulta. En

el caso Tamayo, son en su mayoría terceros los que han hecho mayor hincapié en esta conexión con el referido mercado como fuente inspiradora de su futura obra, como menciona la escritora y crítica de arte Margarita Nelken:

Infinidad de veces se ha repetido que Rufino Tamayo es producto, no ya solo de México, sino, específicamente, de la ciudad de México. Y, reduciendo aún más la especificación: de la opulencia cromática del mercado de la Merced. Ahora bien: como no todos los pintores de México, ni toda, ni siquiera parte de la chiquillería que crece por la Merced llega a pintor; ni todos los que a pintores llegan producen una pintura como la de Tamayo; y como esta inconfundiblemente personal, fuerza no es buscar, para explicarla (además, por supuesto, de los dotes del pintor) unas causas que no sean ya solo las de las influencias externas ejercidas sobre los años de formación de la sensibilidad del propio Tamayo (Nelken, 1955, pp. 244-245).

La cita anterior es importante para esta investigación, pues pone en cuestión la influencia del contacto con el mercado de la Merced, hace notar que es una de varias causas de los resultados que obtendría su obra en el futuro, y propone encontrar las otras influencias externas. Conduce a una reflexión sobre el porqué de esta insistencia en generar un vínculo local, en este caso la ciudad de México, en la biografía de Tamayo. La infinita reiteración en mencionar este temprano contacto con lo nacional, como lo deja saber Nelken, se trata de una idea generalizada que se tiene de esta etapa. Si bien existen declaraciones en ambos artistas que evidencian el interés temprano por su entorno como insumo para la creación artística adulta con un enfoque en la identidad nacional, en lo local, resultan también elementos biográficos que son utilizados y reiterados con el fin de dar consistencia a sus propuestas artísticas adultas.

Sobre la experiencia de ser nombrado en 1921 jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología, Tamayo declaró:

Eso me abrió un mundo; me puse en contacto con el arte prehispánico y con las artes populares. De inmediato descubrí que ahí estaba la fuente para mi trabajo: nuestra tradición. Traté entonces de olvidar lo aprendido en la Escuela de Bellas Artes, incluso endurecí la mano para empezar de nuevo. Comencé a deformar las cosas, pensando siempre en el arte prehispánico (Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 175).

A continuación, se describen ciertas circunstancias históricas que vivió cada artista y que hacen de esta evocación al pasado precolombino una característica necesaria en sus propuestas permitiendo impulsar sus carreras artísticas.

Evocación al pasado precolombino

En 1926, a los 27 años, Rufino Tamayo viaja por primera vez a Estados Unidos y logra distinguirse entre los norteamericanos por proponer en sus obras elementos de la cultura indígena; es calificado así entre críticos como artista primitivo (Torres, 2003, p. 30). Aún su pintura en la década de los veinte experimentaba con corrientes contemporáneas como el futurismo, sin dejar de lado los temas de carácter mexicano. Se puede identificar en algunas pinturas la presencia de campesinos, de indígenas, de la Virgen de Guadalupe, y así como otras obras con temas relacionados con la ciudad y la tecnología, como los aviones (Torres, 2003, p. 31).

El trabajo de Torres (2003) nos permite conocer que antes de los 30 años el pintor mexicano se encontraba todavía en proceso de experimentación artística, aunque empieza a tomar conciencia del reconocimiento que va obteniendo fuera de su país a través de la inclusión de motivos nacionales. Tras la aprobación y valoración de su obra, es sencillo imaginar que dicha exploración ya tenía un rumbo en lo formal y también en lo temático.

La estrategia fue jugar con un doble discurso. Siguió aceptando orgulloso su origen indígena, pues esta identidad le otorgaba cierto prestigio en el extranjero, con lo cual no pretendía representar al indio sino serlo y al mismo tiempo se presentaba como el indio actual, contemporáneo y vanguardista (Torres, 2003, p. 10).

Se infiere entonces de la cita anterior que el artista mexicano empieza a adquirir un mejor manejo del discurso en favor de su carrera. No es solo su obra la que tiene un carácter nacional, sino él mismo es, por decirlo en otras palabras, la representación viva de un indígena actual, capaz de desenvolverse con lenguajes plásticos de vanguardia. Es su imagen y obra las que empieza a descubrir como características necesarias para el impulso de su carrera.

A partir de 1929, sus pinturas denotan un cambio significativo. Su estancia en Nueva York fue bastante enriquecedora; ahí pudo observar y estudiar de cerca la pintura moderna, con lo cual empezó a trabajar nuevos temas y soluciones pictóricas, como sus enigmáticas naturalezas muertas o sus figuras pesadas de grandes proporciones parecidas a las culturas prehispánicas trabajadas desde una concepción moderna (Torres, 2003, pp. 31-32).

Así como el artista mexicano, a finales de la década de los veinte, hallaba un discurso y un actuar que le serían necesarios, a finales de la década de los cincuenta el artista peruano se encontraba en lo que, según sus propias palabras, resulta un acercamiento al pasado precolombino en su pintura y que le permite asimismo vender su obra. Szyszlo lo recordará en una entrevista años más tarde con las siguientes palabras:

Es curioso, en Washington quería hacer una pintura que estuviera vinculada con mi país, a pesar de que lo mío es abstracto. El primer cuadro con esta voluntad se llamó *Cajamarca*, por la ejecución de Atahualpa [...] *Yo trabajé en la OEA porque no vendía, recién lo hago en 1962, a raíz de una serie de cuadros que realicé de ese poema quechua, traducido por Arguedas: "Apu Inka Atawallpaman"* (Balbi, 2001, pp. 34-35; énfasis agregado).

Es importante notar que Szyszlo ubica claramente los motivos que hacen que estas obras fueran bien recibidas por el público y que esto repercutiera en ganancias económicas. Cuando menciona que "a raíz de una serie de cuadros que realicé de ese poema quechua" (Balbi, 2001, p. 35), evidencia no solo la importancia del poema como fuente de inspiración, sino también que este sirve como vínculo entre su obra y el Perú. El único elemento que menciona el artista para esta conexión entre su nueva propuesta y su país es el nombre del cuadro, el poema, pero omite la descripción o información formal que permite ese vínculo.

El artista peruano parece haber encontrado la fórmula para obtener un primer reconocimiento fuera de su país, específicamente en Estados Unidos, por una muestra que a través de los títulos evoca la etapa precolombina y de la cual se ha seleccionado una pintura para el análisis. Se debe mencionar que antes de la muestra *Apu Inka Atawallpaman*, Szyszlo ya había sentido el interés en el Perú antiguo, pero además había realizado una exploración plástica, como él mismo menciona, antes de su viaje a París, en 1948, cuando intentaba vincular las telas Chancay con su pintura (Balbi, 2001, p. 47). Es a través de esta exhibición, además, que Szyszlo obtiene el premio ESSO. Es decir, dicho localismo se convierte, como se ha mencionado, en un modo de obtener una mejor recepción en el mercado del arte.

Se procede entonces al análisis de las obras de Tamayo y Szyszlo, con el fin de ubicar, como se ha mencionado, en qué casos se vinculan con las culturas antiguas de sus países de origen. Se iniciará con obras hechas en la misma técnica (es decir, al óleo), para reconocer cómo cada artista la aborda formalmente a partir de los títulos. Finalmente, se presentarán dos obras en torno a las culturas americanas antiguas.

Rufino Tamayo

Figura 1



Rufino Tamayo. El hombre ante el infinito (1950)

Nota. Óleo sobre tela, 95 × 135 cm. <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=854>

La figura 1, *El hombre ante el infinito*, es una pintura al óleo realizada en 1950. Presenta una división vertical y una horizontal que limita el cielo y la tierra, también llamada línea de horizonte. Surge así un paisaje que sirve como fondo de dos figuras trabajadas a blanco y negro, de mayor contraste con respecto a los demás elementos y que representan una figura humana recostada y la de un círculo que podría representar tanto la luna como el sol. Aparecen también puntos y líneas delgadas y blancos en la zona superior izquierda, que aluden a estrellas. Este eje vertical divide el cielo, una zona azul claro hacia el lado derecho y la otra gris oscuro y ocre; la zona inferior, sin embargo, mantiene la misma luminosidad. Una primera conclusión a partir de esta observación es el uso de la luz no naturalista en el cuadro. No existe una correspondencia entre el cielo y la tierra. A través de la luz, se generan dos escenas que podrían ocurrir simultáneamente. Esta falta de lógica de luz permite una temporalidad imaginaria. Se deduce con facilidad que se tratan de la representación del día y la noche compartiendo el mismo escenario. La transición, además abrupta, solo se da en el cielo. Es entonces la zona inferior la que conecta la totalidad del fondo y las figuras a blanco y negro integran, por el espacio que ocupan y formas que se repiten, la totalidad de la composición.

El uso del color es de una paleta limitada: solo un azul claro y ocres acompañan las figuras acromáticas. No menos importante resultan las texturas que ha decidido Tamayo darle a su pintura. Esta suerte de moteado genera la aparición de nubes en ambas zonas, y se reitera así la representación del cielo. La textura en la zona que se refiere a la tierra se da a través de líneas en diversas direcciones; predominan las diagonales que se repiten en el cielo y que representan una nave volando. De este modo, el gesto construye elementos reconocibles, aunque con menor contraste para generar profundidad.

Como se ha mencionado, es la zona inferior del cuadro la que no se ve afectada por la luz de los cielos presentes en la imagen. Es acaso una insinuación de lo terrenal como espacio de menor importancia debido a las pocas variaciones y cuyo único elemento es la figura humana, mientras que en la zona superior parecen ocurrir eventos disímiles, opuestos (el día y la noche). Es curioso notar también que es solo la cabeza de la figura humana la que toca el cielo diurno, una posible interpretación es la mente humana como receptora de luz, de claridad. “El hombre ante lo infinito” no aparece como un ente diminuto, sino dimensionalmente parecido a lo celestial. El ser humano se muestra grande y cercano al firmamento, como si pudiera disponer de los elementos representados en él, alcanzarlos con facilidad a través de un leve movimiento. La ausencia de una perspectiva naturalista le permite colocar elementos que en la realidad son muy distantes con el mismo contraste, como es el caso de la luna y la figura humana. Esto otorga una mayor libertad de interpretaciones, como la que se ha realizado en líneas anteriores sobre la relación entre lo humano y lo celestial.

El lenguaje de formas simplificadas propias de Tamayo posibilita entonces insinuar diversos mensajes, lo que otorgando mayor libertad al espectador, aunque permanece una conexión reconocible con el título. Esta suerte de ambigüedad puede usarse en uno o más discursos. La utilización de formas sintetizadas facilita al espectador la ya conocida conexión con ciertas características de culturas de Mesoamérica antigua como una mayor libertad en la interpretación, solo limitada por el nombre de la obra.

Así, cuando se menciona un lenguaje visual no naturalista, se hace referencia en esta imagen en particular a la utilización de perspectivas simultáneas, representaciones geométricas, el uso de colores puros en ciertas zonas, todos recursos que utiliza Tamayo en varias obras para un posible vínculo con culturas

mesoamericanas antiguas. No es propósito de este análisis responder a si dicha conexión es real o no, pero sí poner en evidencia las posibilidades discursivas que otorgan el uso de este lenguaje visual que simplifica formas liberándose de la representación mimética. “Desde los años veinte, empezó a desprenderse de la representación mimética como una manera de rechazar la enseñanza académica y de acercarse al arte antiguo mexicano, en donde encontró *el sello de lo diferente*” (Torres, 2006, p. 10; *énfasis agregado*).

Esta ambigüedad en lo visual no va de la mano, como ya se mencionó con una flexibilidad interpretativa en los títulos empleados para esta y varias de las obras de Tamayo. Los nombres de los cuadros alejan cualquier especulación sobre lo representado.

Figura 2



Rufino Tamayo. Aztlan, canciones mexicanas (1952)

Nota. Litografía, 24 × 18 cm. <https://emuseum.mfah.org/objects/120463/aztlan>.

La figura 2 es una de las cinco imágenes que el pintor mexicano creó para el libro titulado *Aztlan, songs mexicains*. Tamayo ilustra este texto publicado en 1952 por la escritora Man'ha Garreau-Dombasle. En este libro la autora hace una interpretación propia de varias leyendas, tradiciones y creencias del México

indígena. Tanto el título que el pintor mexicano da a esta obra como a las demás lo que ilustran provienen de las narraciones de las cuales Tamayo tomó lo fundamental para crear escenas con un sentido mágico-fantástico (Pereda, 2002, p. 88). Realizada en litografía, la obra tiene una paleta cromática reducida. El negro y el azul predominan en la imagen, aunque aparecen también superficies y líneas grises, así como un elemento amarillo, una luna, que al contrastar con el negro compensa el gran peso visual de una pirámide azul, que ocupa casi la mitad de la composición. Alrededor de la luna aparecen cinco estrellas y una mariposa en vuelo. Se obtiene así una lucha de pesos entre lo terrenal y lo aéreo. A propósito de esta dualidad evidenciada en esta obra, es pertinente mencionar que todas las obras que Tamayo realiza para este libro van en correspondencia con los ambientes sideral y terráneos que Man' ha revela en sus narraciones (Pereda, 2002, p. 88).

La zona superior tiene un movimiento circular creada mediante una textura que parece evocar a las nubes y que es reiterado por la disposición de las estrellas, mientras que en la zona inferior predominan líneas diagonales. Se genera un choque de formas entre lo suave y envolvente de la superficie superior y lo angular y pesado de la parte inferior.

Entre esta pirámide y el cielo nocturno aparecen elementos grises, representaciones de la cultura Teotihuacán que por el color podrían tratarse de esculturas de piedra.

En consecuencia, en Tamayo queda clara la división entre cielo y tierra, tanto por las formas como por los pesos visuales. Esta dualidad es la misma a la que se hace referencia en el libro y que es motivo de las ilustraciones. Hay una evidente conexión formal entre texto e imagen, además acompañada por referencias reconocibles como lo son la cultura teotihuacana, incluso a los materiales de los que puede estar hecha.

Tamayo no realiza mayores metáforas visuales, el mensaje es directo, el rol de ilustrador es realizado cabalmente. A pesar de tener un lenguaje visual propio, el artista podría acudir una mayor síntesis de formas y variedad de colores, tanto en la pintura anterior como en esta obra, pero conservar lo reconocible en sus figuras parece no incomodarle. El título también suscribe lo evidente en la imagen. El espectador no requiere de mayor esfuerzo en la interpretación del tema. Es necesario reiterar que Tamayo, al hacer uso de estas formas sintetizadas, aunque sin llegar a la abstracción, crea un puente más directo con las culturas antiguas de su país. Sin alejarse de la representación de una pirámide, la presenta

como un plano amplio y vista desde abajo, mientras que los elementos de la zona superior se ven frontalmente. Una vez más Rufino Tamayo se aleja de una perspectiva naturalista y otorga al espectador la libertad de múltiples interpretaciones. Al apreciar la pirámide desde ese ángulo, el espectador percibe la grandeza de una construcción de la América antigua, con todo lo que eso evoca y acorde al discurso central de su obra y, como se ha visto, de su propia imagen.

Szyszlo

Figura 3



Fernando de Szyszlo. La ejecución de Túpac Amaru (1967)

Nota. Guache sobre papel, 76 × 56 cm. <https://www.pinterest.com/eshildelala/peruvian-artists-11-fernando-de-szyszlo/>

La pintura seleccionada de Fernando de Szyszlo hace referencia también a un momento histórico peruano frente al dominio español: “la ejecución de Túpac Amaru es, asimismo, un tema que el pintor abordó en diferentes composiciones como parte de una serie” (Museo de Arte Contemporáneo de Lima, 2023).

En la obra, realizada en 1967 y completamente abstracta, se pueden ubicar seis círculos negros colocados de modo ordenado, que generan dos líneas verticales y tres horizontales. Estos círculos están colocados sobre un fondo que fluctúa entre lo amarillo y anaranjado, que crean zonas de mayor o menor iluminación. El uso del claroscuro es un recurso que Szyszlo no abandona a lo largo de sus obras. El fondo, aunque no tan variado en matices, tiene una pincelada que le otorga dinamismo, pues reitera el movimiento circular. La variación más notoria en el fondo reside en el cuadrado azul ubicado en la zona superior derecha por el contraste de colores complementarios entre el azul y la gama de anaranjados u ocres.

En la obra de Szyszlo es necesario buscar los vínculos entre el título y los elementos que percibe el espectador. Se trata de alusiones, observaciones o asociaciones a las que llega el espectador, ya sea influenciado por el título o por experiencias subjetivas. Entonces el título se convierte en esta obra y, como se verá en varias otras, en un elemento protagónico que conduce o predispone al espectador a ubicar elementos que lo conecten visualmente con ella o con el pasado.

Figura 4



Fernando de Szyszlo. Umallantás wittunkuna (Su amada cabeza ya la envuelve), 1963

Nota. Óleo sobre tela, 130 × 130 cm. <https://entrelinescultura.pe/2023/03/01/arguedas-szyslo/>

La figura 4 es una obra correspondiente a la serie *Apu Inca Atawallpaman* y fue realizada en 1963. Pertenece a todo un grupo de pinturas inspiradas en un poema colonial que recoge la narración de la muerte del inca, y cada una tiene como título un verso. El poema fue traducido del quechua por José María Arguedas. Se trata de una elegía anónima que hace referencia a este evento histórico que da paso al dominio español.

La pintura hace un reducido uso del color. La superficie del cuadro está principalmente cubierta por negro y grises, y es esencialmente acromática. Tres líneas verticales, cortas y delgadas, a modo de pinceladas, ofrecen color al cuadro. También algunas pinceladas horizontales y diagonales muy sutilmente otorgan color. Finalmente, en la zona superior e inferior unos trazos azules se perciben tenuemente. Las tres líneas verticales previamente mencionadas son dos fucsias y una azul. La textura adquiere importancia en un cuadro de escasez de color. Se percibe la pincelada del artista con una clara intención de otorgarle movimiento al cuadro. Hay así un movimiento vertical que acompaña el elemento gris casi central.

La presencia de la superficie negra es imponente. Funciona a modo de dos grandes bloques frente a las débiles pinceladas de color que acentúan esta oscuridad y firmeza de lo negro y gris en el cuadro.

En el poema en el que está inspirada la muestra y a la que corresponde esta obra, como ya se mencionó, llamada “Su amada cabeza ya la envuelve”, prosigue el verso “el horrendo enemigo”, que se refiere evidentemente al enemigo español que da muerte al inca. Se trata de versos que hacen referencia a un desenlace fatal inminente, evoca un momento funesto de la historia que el artista logra representar a través de un cuadro en el que las pequeñas notas de color sirven para resaltar la oscuridad y también la inmensidad de esta. La obra debía expresar no cualquier tristeza, sino una inmensa e histórica tristeza. Sin embargo, solo si el espectador está familiarizado con el contenido del poema y con el título de la obra, la imagen se vincula formalmente con el tema. La información que ofrece el nombre del cuadro y el poema es entonces indispensable para dicha interpretación.

Es pertinente mencionar que el texto había sido descubierto recientemente poco tiempo antes de la exposición realizada por Szyszlo. En palabras del artista:

Sobre los cuadros que forman esta serie no puedo decir nada. Pero sí sobre el impulso que me llevó a hacerlos. Desde mi primer contacto con esta elegía anónima “Apu Inca Atawallpaman”, quedé definitivamente impresionado no solamente con su belleza

rotunda y triste, sino que al mismo tiempo percibía en ella características que la hacen entrañablemente nuestra, peruana, por la actitud anímica de su autor lleno de melancolía y desesperanza pero igualmente rebotante de fuerza y de fé [*sic*] en el destino (Instituto de Arte Contemporáneo, 1963).

El artista habla de un impulso, el cual no va de la mano con la titulación de las obras que, como se mencionó, corresponden a cada verso. El modo de otorgar títulos a su obra, sea posterior o antes de su creación, resulta bastante consciente, al menos en número, pues a cada pintura corresponde un verso. De esto se deduce la amplia importancia dada por el artista a este proceso; hay un mensaje que debe quedar claro para el espectador y este debe ser reiterado por la titulación, por lo escrito.

Conclusiones

El análisis de las obras de Fernando de Szyszlo suscribe lo que afirma el artista en el catálogo de inauguración de la muestra *Apu Inca Atawallpaman*: “El deseo de hacer una serie de cuadros para intentar volcar en ellos este conjunto de sensaciones vagas e inasibles que suscitaba el poema fue creciendo naturalmente. Deseo este al que me sometí no solo instintivamente sino voluntariamente” (Instituto de Arte Contemporáneo, 1963). Estas evocaciones seguirán dándose desde lo poético, al utilizar la abstracción en varias obras posteriores. El análisis formal y la comparación con la obra de Tamayo evidencian una titulación que es esencial para afirmar el discurso localista por parte del peruano y secundario, en cambio, en el caso del artista mexicano. El interés de Szyszlo y de Tamayo es coherente con lo que se desprende de las entrevistas y experiencias que tuvieron desde la infancia, así como sus respectivas obras maduras.

La búsqueda de identidad en el caso del artista peruano se evidencia en varias declaraciones a lo largo de su vida, y es acompañada o reiterada a través de la pintura y que requiere de una titulación que lo oriente hacia su mayor preocupación: la búsqueda de identidad tanto a nivel país como a nivel personal. De ahí, quizás, esa reiterada referencia al cuadro incompleto, al cuadro con el cual no está satisfecho completamente y que busca a lo largo de su vida.

Creo que si algún día hemos de lograr nuestra identidad, tanto como pintores que como grupo humano, ella tendrá que producirse en la medida en que nos comprometamos no únicamente con nuestro destino, individual y colectivo, sino con

nuestra herencia y nuestra realidad actual (Instituto de Arte Contemporáneo, 1963).

La importancia de los nombres de los cuadros en el caso de Szyszlo ocupa otro rol con respecto al que tienen los títulos en la obra de Tamayo. En el primero es un modo esencial de comunicar de qué trata la obra, aunque con la libertad de interpretación que tiene toda imagen abstracta. El artista peruano coloca como única limitante al espectador el nombre de sus obras, mientras que Tamayo suscribe lo que dice la imagen, su obra, a través del título. La obra, por sí misma, al no ser abstracta, conduce al espectador. Sin embargo, como se ha visto en este artículo, Tamayo utiliza otros recursos, al liberarse de la imitación de la realidad, que hace que su obra también sea capaz de múltiples interpretaciones. Ambos artistas emplean el lenguaje ofrecido por sus respectivas épocas para adoptar un discurso similar, el del localismo frente al universalismo, tan vinculado con la pintura moderna. Es posible que el pintor peruano, veinticinco años menor, se diera la licencia de llevar su obra a la abstracción y, a la vez, sostener un discurso localista, otorgado en las obras señaladas en este artículo solo por el nombre que les coloca. De esta forma, la flexibilidad discursiva de las formas sintetizadas de Tamayo es llevada por Szyszlo a las formas abstractas. El artista peruano se desenvuelve en una época en la que la permisividad formal y exploración eran mayores. Además, ya había hecho Tamayo una evocación al localismo al permanecer en lo figurativo y así convertir este recurso abstracto, en el caso del pintor peruano, en un elemento diferenciador de Rufino Tamayo.

Referencias bibliográficas

- Balbi, M. (2001). *Szyszlo. Travesía*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <http://hdl.handle.net/10757/624621>
- Biblioteca de Ilustradores de México. (2002). *Tamayo*. Biblioteca de Ilustradores de México.
- Centro de Arte Reina Sofía (1992). *Rufino Tamayo, 1899-1991*. Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Cultura de España.
- Instituto de Arte Contemporáneo. (1963). *Szyszlo: serie sobre el poema Apu Inca Atawallpaman*. Instituto de Arte Contemporáneo. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1292718>
- Museo de Arte Contemporáneo de Lima. (2023). La ejecución de Túpac Amaru X – Fernando de Szyszlo. <https://maclima.pe/project/la-ejecucion-de-tupac-amaru-x-fernando-de-szyszlo/>

- Nelken, M. (1955). Ensayo de exégesis de Rufino Tamayo. *Cuadernos Americanos (Ciudad de México)*, 14(6), 237-255.
- Pereda, J. y Rico, N. (2002). *Tamayo ilustrador*. Biblioteca de Ilustradores Mexicanos.
- Szyszlo, F. de (2012). *Miradas furtivas*. Fondo de Cultura Económica.
- Torres, A. (2003). *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*. [Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México]. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/73924>
- Torres, A. (2021). Rufino Tamayo: ¿un pintor de ruptura? *Decires*, 8(8), 9-21. <https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2006.8.8.135>