

Alfonso Castrillón Vizcarra  
PRIMERA ENCUESTA DE MUSEOS PERUANOS

PRELIMINARES

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANISTICAS



# Una «cura de primera intención». Lineamientos para una historia de la crítica de arte en el Perú en el trabajo de Alfonso Castrillón

## *The «Well-Intentioned First Approach»: Guidelines for a History of Art Criticism in Peru through the Work of Alfonso Castrillón*

José Eduardo Cornelio

ORCID: 0000-0003-0151-564X

Ursinus College

[jcornelio@ursinus.edu](mailto:jcornelio@ursinus.edu)

Pensilvania-USA

### Resumen

Este artículo propone un balance en torno a las líneas de trabajo formuladas por Alfonso Castrillón para el diseño de una ruta que sitúa los hitos clave para una historia de la crítica de arte peruana durante la primera mitad del siglo XX. Anclado en el marco de una historia de las ideas, Castrillón ofrece un amplio panorama de ese proceso en sus momentos decisivos: el amateurismo de los diletantes, su institución definitiva en la escritura de Teófilo Castillo, la crítica ideológica de José Carlos Mariátegui, la crítica subjetiva de Emilio Adolfo Westphalen y los balances de la pintura peruana propuestos por Juan Ríos y Raúl María Pereira. Asimismo, se abordan y comentan los distintos temas explorados por la crítica durante este periodo, como el idealismo supérstite del romanticismo, las visiones sobre el «indio» y el indigenismo, la concepción del arte en sus dimensiones irracional y subjetiva, y el reclamo de una pintura «a la europea», que lleve una marca de peruanidad. Así, este balance se propone como una síntesis de la trayectoria de la crítica de arte en el Perú diseñada por Castrillón como un primer modelo de trabajo, señalando también los frentes desde los cuales los críticos, en esa búsqueda por la autoridad cultural, propusieron sus ideas para entender el proceso del fenómeno artístico.

**Palabras clave:** crítica de arte, ideas estéticas, historia de las ideas, diletantes, institución de la crítica, crítica ideológica, indigenismo, crítica subjetiva, francotiradores de la crítica.

### Abstract

*This article provides an overview of the lines of inquiry developed by Alfonso Castrillón to outline a roadmap that marks key milestones in the history of Peruvian art criticism during the first half of the 20th century. Grounded in the framework of a history of ideas, Castrillón offers a comprehensive perspective on this evolution, emphasizing decisive moments: the amateurism of early dilettantes, the formal establishment of art criticism in the writings of Teófilo Castillo, the ideological critique by José Carlos Mariátegui, the subjective critique of Emilio Adolfo Westphalen, and the assessments of Peruvian painting by Juan Ríos and Raúl María Pereira. The article also discusses themes explored by art critics of the period, such as the lingering idealism of Romanticism, perspectives on the “indio” and indigenismo, the view of art in its irrational and subjective dimensions, and the call for a European-style painting infused with a distinct Peruvian identity. This overview serves as a synthesis of the trajectory of Peruvian art criticism as defined by Castrillón, presenting it as a preliminary working model and highlighting the areas where critics, in their quest for cultural authority, proposed ideas for interpreting the artistic phenomenon.*

**Keywords:** art criticism, aesthetic ideas, history of ideas, dilettantes, institution of art criticism, ideological criticism, indigenismo, subjective criticism, snipers of criticism.

Uno de los vacíos más evidentes en la historia del arte peruano es, sin lugar a duda, el que corresponde a la indagación del lugar de la crítica de arte y el impacto de sus contribuciones en la producción del discurso cultural. Su ejercicio —continuo o discontinuo— entre

quienes se dedicaron de manera seria a ese trabajo de escritura, así como su propia trayectoria en la escena peruana a lo largo del siglo pasado<sup>1</sup>, revelan que, de un tiempo a esta parte, parece haber perdido toda función social como una intervención necesaria para pensar la creación artística local y su relevancia dentro de los derroteros de la cultura peruana. No resulta extraño, sin embargo, precisar que la crítica en general ha sufrido esta pérdida sustantiva de sentido social y que, en nuestros días, su práctica se restringe al ámbito de la academia en general (donde se imparte una valoración crítica de las obras literarias o artísticas entre los estudiantes y se publican esas valoraciones para lectores especializados); y constituye una de las formas más representativas de difusión comercial de la industria editorial o el circuito de galerías<sup>2</sup>, lo que no necesariamente implica el ejercicio de una práctica valorativa dentro de determinados marcos teóricos o la posibilidad de generar debates que abarquen discusiones más allá de sus propios límites.

A mediados del siglo pasado, el poeta Alejandro Romualdo señalaba que había una gran falta de críticos serios en el Perú que pudiesen evaluar el trabajo de un artista sin apelar a la intuición, al estrecho ámbito de sus gustos personales, a la retórica vacía o a las «rencillas personales», con lo cual reclamaba una crítica que propusiera una comprensión diferente, menos pasional y con algo más de rigurosidad sobre el artista y su trabajo<sup>3</sup>. Pero más allá de estas observaciones, con las que podemos estar de acuerdo o no, tal vez una de las cuestiones más importantes por resolver no solo sería identificar a aquellos agentes cuyas evaluaciones escaparon a los errores identificados por Romualdo, sino además, y quizás más importante, aquellos textos situados en un orden discursivo desde el cual se valoran las obras artísticas como parte de un programa de ideas, como por ejemplo, la valía espiritual o idealista del objeto artístico, la representación reivindicativa de los Andes, la necesidad de una impronta modernista en la plástica, el mandato de «peruanización» de la pintura, la incorporación de lo popular como una nueva relación entre pintura e identidad, entre otros más. Es decir, lo importante aquí radica en examinar, dentro del discurso de la crítica de arte, la paulatina constitución de un conjunto de enunciados apropiados para validar la producción artística mediante el empleo de tropos o ideas sometidos a la opinión pública y, eventualmente, legitimados en las discusiones sobre el arte y su relación con la cultura peruana, esto es, el análisis de sus distintos modos de exploración dentro de los parámetros de un orden de discurso.

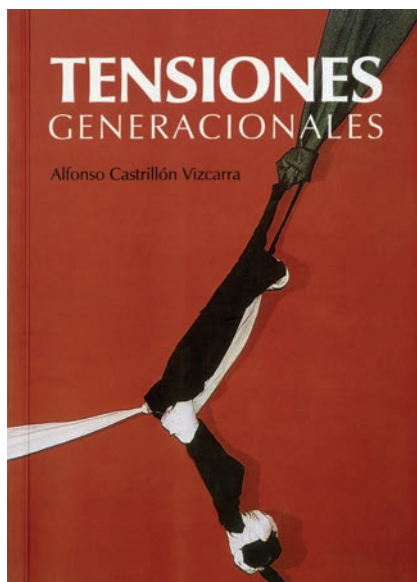
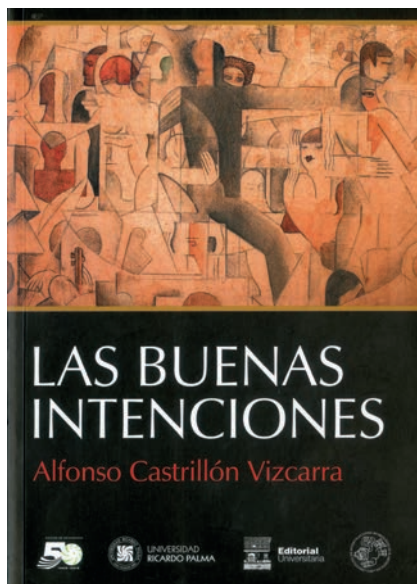
Precisamente, esta importante y necesaria labor ha sido abordada en el trabajo de Alfonso Castrillón, quien nos ofrece un primer mapa para identificar las rutas programáticas de

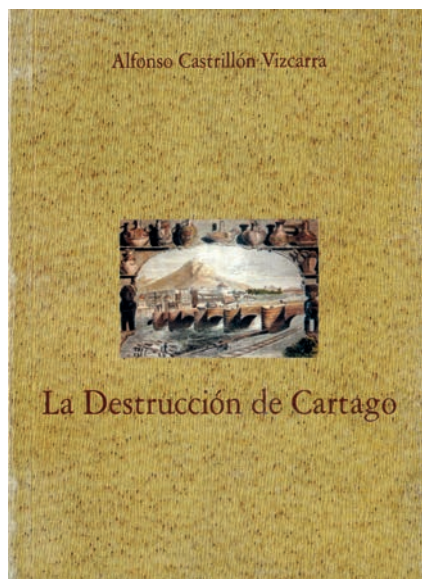
- 1 La crítica de arte en el Perú no solo ha contado con la presencia de figuras notables, desde su institución, como Teófilo Castillo, José Carlos Mariátegui, Emilio Adolfo Westphalen, Sebastián Salazar Bondy o Juan Acha (entre otros más), sino que también ha sido uno de los ámbitos del discurso cultural desde el que se produjeron importantes debates en torno a temas relacionados con la cultura peruana, como los que abordaron la cuestión del indigenismo a lo largo de las décadas de 1930 y 1940, los debates sobre la validez de la pintura abstracta en el medio local o la polémica generada a lo largo de 1976 luego del otorgamiento del Premio Nacional de Cultura al retablista ayacuchano Joaquín López Antay en 1975.
- 2 Parafraseo aquí uno de los argumentos de *The Function of Criticism* de Terry Eagleton (1996), quien apunta que la crítica en general (y la literaria en particular) ha perdido toda sustancia social y solo se practica o bien en la academia o bien como parte de las relaciones sociales de la industria editorial. Edward Said, por su parte, también sostiene que la crítica se ha visto restringida en nuestra época al ámbito de la academia, y que esa especialización y profesionalización «han trasladado al crítico» a un lugar «relativamente apartado y apacible» en el que «parece no haber contacto con el mundo de los acontecimientos y las sociedades que la historia moderna, los intelectuales y los críticos han construido de hecho» (Said, 2004, p. 41). Lo mismo afirma Sara Tuck en un artículo para la importante revista de arte *Circa*: «Al escribir “crítica de arte” en Google, se manifiesta la angustia de que la crítica de arte ha perdido su relevancia y ha sido suplantada por otras vías de información más convincentes e inmediatas. Numerosos artículos hablan de un abandono del rigor teórico y de la crítica evaluativa, sustituidos por introducciones neutrales de la obra de un artista» (Tuck, 2010, p. 16). [La traducción es mía].
- 3 Romualdo (1951) los calificaba de «improvisados» y «huachafos», y advertía, desde una postura completamente idealista, que en la comprensión de la obra de arte las palabras siempre «están demás [sic]».

la crítica de arte desde los primeros intentos ensayados a inicios del siglo XX hasta su institución definitiva, con la aparición en la escena cultural local de Teófilo Castillo y José Carlos Mariátegui, dos figuras fundamentales a las que luego seguirán otras como el poeta Emilio Adolfo Westphalen o los críticos Juan Ríos y Raúl María Pereira, una vez que la crítica de arte haya alcanzado su propia legitimidad y autoridad como discurso cultural. Las coordenadas que emplea Castrillón en el diseño de este mapa están conformadas por una serie de ideas estéticas que surgieron en circunstancias históricas concretas e hicieron posible dar forma a enunciados específicos, cuya significación solo fue posible dentro de sus respectivos momentos, definiendo un marco social de sentido que hace posible describir —sin espiritualismos de por medio— el proceso de ese discurso. Para Castrillón, lo importante radica en identificar el «factor ideológico» que permita observar el modo en que las ideas estéticas de la comunidad discursiva que las produjo generaron «formas artísticas determinadas», propuestas para «representar los ideales» de los sectores dominantes en cada momento dentro del orden de la cultura peruana (Castrillón, 2018, pp. 24-25). Este punto resulta fundamental como una primera pauta de trabajo para cualquier abordaje sobre la crítica de arte porque calibra con mayor precisión el ámbito de exploración dentro de una historia de las ideas. Así, a lo largo de estas páginas, intentaré una reflexión sumaria que glose los lineamientos propuestos por Castrillón para trazar un esquema y definir las bases de una historia de la crítica del arte durante la primera mitad del siglo XX, teniendo como pauta principal las ideologías estéticas de los sectores que las producen, con el objetivo de reclamarle a la plástica un «deber ser» en la escena cultural del Perú.

### De los críticos diletantes a Teófilo Castillo

No es nuevo señalar que el origen de la crítica de arte, como práctica discursiva dentro del sistema de producción cultural, se remonta al siglo XVIII y se afianza por completo durante el siglo XIX, con el propósito de evaluar de manera rápida y espontánea tanto la producción artística nueva como las ideas estéticas que subyacen en ella, y así poder orientar a los espectadores al consumo constante y siempre inmediato de lo nuevo. Es de común consenso entre los historiadores del arte señalar que la crítica de arte se instituye como tal en el siglo XVIII con los





«Salones»<sup>4</sup> de Denis Diderot —considerado su padre fundador— escritos entre 1759 y 1781, y dirigidos a una comunidad de lectores constituida fundamentalmente por la élite intelectual y política de Europa, es decir, los potenciales coleccionistas a quienes les recomendaba los artistas que aquel admiraba (Söntgen, 2022). Aunque debe precisarse, como refiere Rocío de la Villa, que en sentido estricto el primer crítico de arte fue La Font de Saint-Yenne, autor de una reseña razonada publicada en 1747 para comentar las obras que fueron expuestas en el Salón de 1746 (De la Villa, 2003). Posteriormente, el poeta francés Charles Baudelaire adquiere un lugar primordial como uno de los críticos de arte más importantes del siglo XIX, puesto que en una serie de textos, también conocidos bajo el nombre de «Salones», pudo identificar tanto las vicisitudes estéticas de su momento, requeridas para una comprensión del fenómeno artístico en los avatares de la modernidad, como la misión principal de la crítica de educar a un nuevo

público moderno, cuyo gusto «bastardo y deficiente» lo alejaba de las élites aristocráticas en materia de arte (Valverde, 2003, p. 104). Aun cuando esta práctica de escritura también fue ejercida por otros escritores-críticos como Théophile Gautier, Émile Zola, Stendhal, Stéphane Mallarmé o uno más bien casual como Guy de Maupassant (Valverde, 2003), la preeminencia de Baudelaire radica en la constancia del trabajo crítico y, sobre todo, en la propuesta de una tropología en la cual «visión» y «luz» definen puntos de intersección estética que acercan a la crítica de arte con la poesía (Pappas, 2008, pp. 36-46).

Castrillón propone que, en el caso peruano, este proceso de reflexión y escritura se inicia de manera tardía en los primeros años del siglo XX con la práctica, exenta de todo profesionalismo, realizada por bohemios y diletantes, quienes canalizaban una opinión originada en las veladas artísticas, que satisfacía una cierta demanda estética ante la ausencia de espacios adecuados para la exhibición y contemplación artística. En gran medida —nos recuerda Castrillón—, esta indiferencia o poca educación hacia las formas visuales del público limeño de aquel entonces parece tener su origen en la falta de galerías o de un museo que hubiese facilitado el acceso abierto al consumo, tanto de nuestra propia tradición plástica como de las nuevas corrientes venidas de la metrópoli, con lo cual también habría contribuido a modelar el gusto de esos consumidores de arte. Por otra parte, no dejemos de lado la importancia de referir que, a inicios del novecientos, no había en todo el país una sola escuela o academia de enseñanza plástica, de modo que nuestra situación artística era, por decir lo menos, algo precaria. Pero, a pesar de esas circunstancias, se crearon ciertos espacios no oficiales o poco convencionales para la enseñanza, exposición y reflexión crítica en materia visual, que cubrían una cierta demanda derivada de una sociedad acostumbrada a una constante presencia de las imágenes (debido a la importancia que tuvieron durante todo el periodo colonial), aunque poco educada en sus modos de consumo, según los criterios de su momento. Así, por ejemplo, desde su fundación en 1892, se encontraba activa la Academia Concha

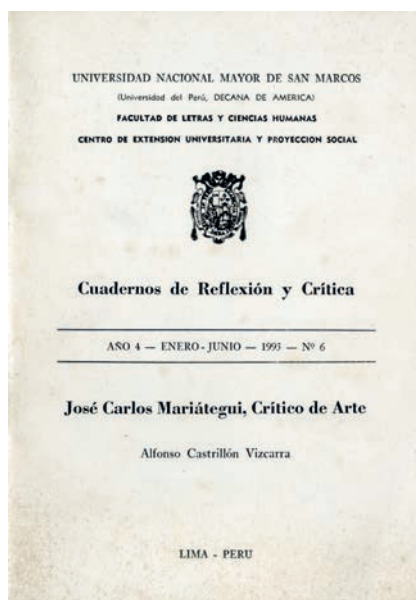
4 El nombre «Salón» proviene de las exposiciones anuales de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Academia Real de Pintura y Escultura) que se montaban desde 1699 en la Grande Galerie del Louvre.



para la enseñanza de las artes plásticas, con lo cual se cubriría, en gran medida, el vacío ante la ausencia de una academia o escuela de bellas artes que fuese auspiciada y financiada por el Estado peruano, algo que era común, desde hacía algunas décadas atrás, en países de la región como México, Cuba, Venezuela, Ecuador, Chile o Argentina<sup>5</sup>. No fue sino hasta 1919 cuando se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en el Perú, y por primera vez en casi cien años de vida republicana, el Estado se hizo cargo de gestionar institucionalmente la educación artística a nivel superior. Mirko Lauer observa que una de las pruebas más evidentes de la presión pública que existía para su creación fue «su capacidad para reunir jóvenes con talento desde el comienzo mismo de su existencia» (Lauer, 1976, p. 66).

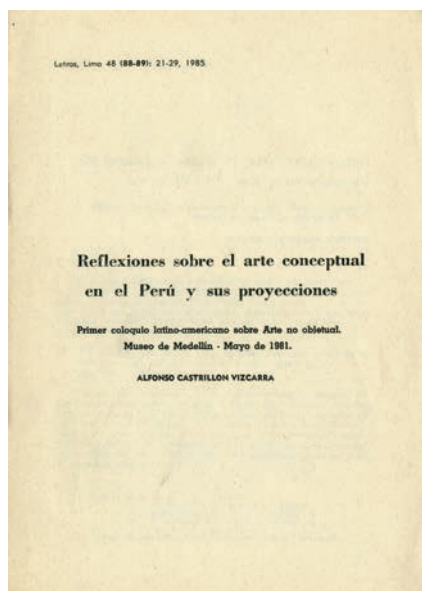
Lo mismo ocurría con la crítica ejercida por miembros de la burguesía limeña educados en ciertas lecturas de orden estético (sobre todo John Ruskin) y marcada por dos visiones puntuales sobre cómo entender el fenómeno artístico: 1) la idea que concebía al arte como una suerte de religión o experiencia religiosa; y 2) la firme adhesión hacia lo nuevo, manifestado de modo muy concreto en la valoración positiva del *art nouveau* como estilo renovador en ese momento. Juan Tassara, uno de los diletantes de la vertiente religiosa, proponía una visión del arte no tan «nueva» o renovadora, debido a sus evidentes visos platónicos, pues en ella prevalecía la relación fundamental entre lo bueno y lo bello, estableciendo en consecuencia una estética moral. Asimismo, concebía desde una posición romántica la producción artística como una religión practicada por un grupo de sacerdotes —los artistas—, con lo cual, como apunta Castrillón, esa «esencia ideal» impedía una comprensión material del fenómeno artístico como una labor más dentro de la compleja red de relaciones económicas propias del capitalismo (Castrillón, 2018). En esa misma línea se encontraba otro crítico aficionado como Pareja de Mijares (Pierrot), quien consideraba que la misión principal del arte era alimentar con dulzura el espíritu, poniendo en evidencia una dimensión idealista, cuyo sustrato romántico buscaba orientar a los lectores en los modos de apreciar y entender el trabajo artístico de este momento<sup>6</sup>.

La otra vertiente estaba representada por críticos como Jorge Miota, Federico Larrañaga, Clemente Palma y José García Calderón. Este grupo manifestaba una ferviente atracción hacia lo nuevo y defendía la intuición idealista que privilegiaba la representación de la fantasía por encima de la realidad, alineándose también con la veta supérstite del



5 La Academia de Bellas Artes de México fue creada en 1783 y ratificada como institución educativa para ese fin en 1867; la de Cuba, en 1818; la de Venezuela, en 1840; la de Ecuador, en 1872; la de Chile, en 1849; y la de Argentina, en 1905.

6 En ambos casos, la sustancia romántica resulta evidente: la idea del arte como «religión» o «alimento del espíritu» forma parte de la gramática romántica sobre lo artístico. Así, por ejemplo, la primera de las definiciones propuestas por Wladislaw Tatarkiewicz (2001) en torno al término «romántico» señala que la más frecuente era aquella que concebía el arte como «aquel que depende total o predominantemente del sentimiento, de la intuición, del impulso, del entusiasmo, de la fe; esto es, de las funciones irracionales de la mente» (p. 224).



romanticismo en el medio local. Así, por ejemplo, cuando Larrañaga aborda la pintura de Teófilo Castillo, observa que sus «impresiones pictóricas», renovadoras en un medio más bien escaso de ideas artísticas, son producto «del ensueño y la fantasía» (Castrillón, 2018, p. 33). Clemente Palma, por su parte, alababa la presencia de Castillo dentro de la escena local y lo ponía como una figura crucial y necesaria para la educación artística de la sociedad limeña. Con respecto a García Calderón, quien escribía desde París, vale la pena referir que sus aproximaciones críticas estaban basadas en ideas de carácter determinista, como la teoría del medio de Hippolyte Taine, porque postulaba que el ambiente peruano resultaba decisivo en la psicología creadora del «indio», la cual se limitaba a formas simples, estilizadas, poco naturalistas y lineales en comparación con la riqueza y exuberancia que subyace en las múltiples poéticas del arte europeo. Castrillón cita un artículo de 1908 escrito sobre este asunto por García Calderón, en el que refiere lo

siguiente sobre la imaginación y las formas de representar propias del «indio»:

La imaginación en el indio es difluente [...] de imágenes vagas, flotantes, «crepusculares» [...]. Si es capaz de plasticidad, de concretar una imagen en un signo, sabe ser insinuante y evocadora: no reina en el espacio, sino en el tiempo [...]. La representación de las formas fue, en cambio, pueril; porque el medio hizo —como el niño— de la figura un símbolo, un esquema, no una imitación detallada. (Castrillón, 2018, p. 35)

Por esa razón, ante esa falta de capacidad imitativa (mímesis o representación realista) y la puerilidad creativa (un vestigio de la imaginación colonial que concebía al «indio» como un «niño») observadas en la «cultura india» del mundo andino, García Calderón ponía toda su fe en la «raza criolla», la cual, a pesar de su eclecticismo y falta de acción programática, tenía la capacidad y los medios para renovar el arte peruano y alejarlo de las simplezas de la imaginación indígena y el malsano arte religioso español.

Desde una primera lectura, en estas dos posiciones sobre el arte se encuentran de manera germinal dos ideas fundamentales sobre la plástica, que dominarán gran parte de la crítica de arte en el siglo XX peruano: por un lado, la idea que busca establecer una conexión casi religiosa entre el sujeto que contempla la obra y el objeto contemplado, estableciendo un vínculo subjetivo entre sujeto y objeto a partir del sentido de la riqueza estética que ofrece la obra de arte al espíritu; y por otro, la postura antagónica hacia ese principio idealista y, por el contrario, la necesidad de abrirse hacia lo nuevo, hacia lo que no es comprendido muy bien debido a su cualidad novedosa, pero que se intuye como una necesidad para transformar creativamente el ámbito del arte local. A pesar de sus aparentes diferencias dentro de esta discusión inicial sobre lo artístico, ambas tendencias guardan una enorme semejanza con los binomios discursivos posteriores que van a dominar el debate crítico en torno a la producción plástica peruana: indigenistas e independientes, telúricos y universalistas, abstractos y figurativos, artistas que abrazan lo popular y artistas que defienden la formación académica. En ambas posturas también se observa una clara ausencia de

la condición fundamental del arte moderno en su dimensión material: su cualidad de mercancía cultural y su inevitable (y siempre compleja) inserción en el mercado de bienes simbólicos y económicos para satisfacer las demandas ideológico-estéticas de quienes las consumen.

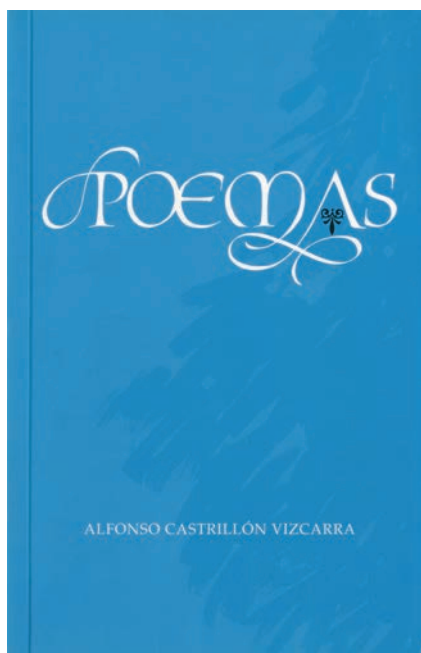
Pero la figura que inicia la práctica profesional de la crítica de arte en el medio local es Teófilo Castillo (1857-1922), quien además de ser crítico y pintor, ejercía la docencia artística desde su escuela-taller situada en la Quinta Heeren, cubriendo ese rol pedagógico que el Estado peruano no conseguía desempeñar en aquel entonces. Desde su amplia tribuna en las revistas *Actualidades* (1906-1907), *Ilustración Peruana* (1912-1913) y *Variedades* (1913-1920), Castillo autorizaba su labor crítica a partir de un verdadero conocimiento del trabajo artístico no solo como alguien que dominaba el oficio de la pintura, sino además como poseedor de un museo imaginario —a falta de uno real— en el que los artistas europeos y peruanos se ubicaban en un mismo lugar de importancia<sup>7</sup>. Así, sus juicios valorativos se orientaban a la creación de una nueva sensibilidad en torno al trabajo artístico en una escena marcada por concepciones superficiales, propias del amateurismo, tanto sobre el arte en general como del peruano en particular.

Para entender la crítica de Castillo, Castrillón propone identificar tres aspectos de una labor cuya mayor producción tuvo lugar entre 1914 y 1919. En primer lugar, una crítica que no materializa una teoría artística, pero que consigue esbozar algunas ideas sobre la relación entre arte y realidad. Hacia 1906, Castillo propugnaba una defensa del arte como imitación de la naturaleza, posicionándose —en consecuencia— dentro del ámbito del realismo; aunque luego, en 1914, asumiría una concepción de la capacidad sugestiva del arte, es decir, no es necesario mostrar las cosas como realmente son, sino sugerirlas en la representación; para finalmente terminar suscribiendo un peculiar impresionismo que tenía como objetivo producir emociones o sensaciones con respecto a la naturaleza y la realidad. En ese tránsito subyace una visión de lo artístico caracterizada por una dispersión estética que toma ideas puntuales de distintos discursos sobre el arte, pero sin llegar a definir las o adherirse completamente a ellas. Por eso, como sostiene Castrillón, no puede decirse que Castillo sea un pintor propiamente impresionista, aun a pesar del empleo de esa técnica o de ese término en su escritura crítica, no solo porque su visión del arte está señalada esencialmente por la ambigüedad, sino sobre todo porque su posición ideológica, materializada en su trabajo pictórico, lo situaba en el ámbito del «civilismo conservador, como [...] Riva-Agüero, aunque por su origen pertenezca a la clase media urbana» (Castrillón, 2018, p.



7 Para una exhaustiva y mayor precisión sobre la relación entre Castillo y la plástica peruana de su momento, ligada al tema de lo nacional, véanse los capítulos IV y V del libro *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922)* de Fernando Villegas.





44)<sup>8</sup>. En segundo lugar, el nacionalismo como una medida del valor plástico que se pone por encima de lo foráneo y busca tanto el tema peruano como la valoración de los artistas conterráneos. Fernando Villegas analiza con más amplitud y detalle este aspecto, que ya había sido observado por Alfonso Castrillón en 1981<sup>9</sup>. Así, por ejemplo, refiere no solo la importancia en la escritura crítica de Castillo el rescate de una serie de valores de la pintura nacional como Pancho Fierro y Francisco Laso, o las constantes recomendaciones que hacía a los pintores jóvenes, como Francisco González Gamarra, de representar lo peruano en sus cuadros, sino además identifica la importancia decisiva de su estancia argentina en la constitución de ese peculiar nacionalismo artístico que era una característica de sus posturas críticas (Villegas, 2006). Así, Castillo como pintor se situaba dentro de una postura posromántica, como sostiene Castrillón, pero además anticipaba las discusiones y debates de la crítica de arte sobre el valor y la importancia de lo peruano en la pintura, así como la necesidad de una conciencia del

espíritu nacional que alejara a nuestros artistas de una simple imitación de lo europeo. En tercer lugar, la necesidad de educar la sensibilidad y el gusto del público lector y espectador tanto en lo artístico como en lo nacional, lo cual también incluía el reclamo de crear espacios adecuados para las exposiciones de obras de arte y su enseñanza.

El posicionamiento estratégico de Castillo dentro de la crítica de arte local fue desplazado de manera progresiva por otras figuras más jóvenes, aunque no ocurrió lo mismo con su impronta en lo que se refiere a la significativa cuestión nacional en la educación de la sensibilidad artística, tanto de creadores como de consumidores. He ahí quizás una de las líneas de fuerza más relevantes de la crítica de arte instituida por Teófilo Castillo, que, aunque no constituya una teoría del arte en sí misma, considerando la dimensión universal de toda teoría desde una concepción tradicional, sí puede afirmarse que aquella se convirtió en una de las líneas discursivas más trascendentes en las discusiones y debates sobre la

- 
- 8 Para entender mejor la observación de Castrillón sobre el «impresionismo» de Castillo, hace falta una comparación con el impresionismo francés tal como ha sido entendido por la historia del arte. Al referirse a las políticas de lo visual en la obra de un pintor impresionista como Camille Pissarro, Linda Nochlin sostiene: «Para Pissarro, anarquista convencido y declarado, el impresionismo era el concomitante natural del progreso social, del radicalismo político, de la creencia en la ciencia más que en la superstición, del individualismo y de la áspera franqueza en el comportamiento personal. Su insistencia vital en el arte como verdad de percepción inmediata, su fe en “los fugaces y admirables efectos de la naturaleza” [...] estaban íntimamente relacionadas con su compromiso con la creencia progresista decimonónica en la naturaleza humana y física como básicamente buena, corrompida solo por un orden social represivo y engañoso, por el prejuicio y el oscurantismo. El impresionismo pretendía devolver al artista a un estado de prístina inocencia visual, a una percepción sensorial prelapsaria libre de las reglas *a priori* del academicismo o de la idealización *a posteriori* del taller» (Nochlin, 1989, pp. 61-62) [La traducción es mía]. En esta cita, lo prelapsario se refiere a un momento previo a la caída del hombre de acuerdo con el lapsarianismo de origen cristiano.
- 9 Me refiero al artículo de Castrillón «Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)», que fue publicado en el número 9 de la revista *Hueso Húmero* en 1981.

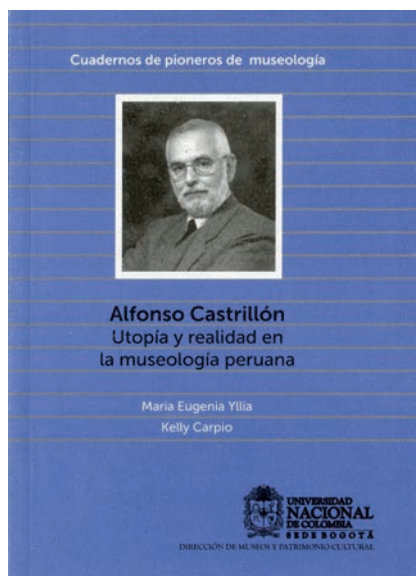
pintura peruana a lo largo del siglo XX. De ahí que sea posible sostener que la escritura crítica de Castillo traza, en gran medida, una poética del arte peruano, apuntalando una serie de ideas sobre «el hacer» de la pintura y «el deber ser» del artista peruano en relación con su entorno y su tradición histórica.

### José Carlos Mariátegui como crítico de arte

Después de Castillo, José Carlos Mariátegui toma la posta en un momento de gran transformación política y cultural en la escena peruana a lo largo de las dos primeras décadas del siglo pasado: los movimientos obreros y universitarios que derivaron en la jornada laboral de ocho horas y la reforma universitaria, el fin de la República Aristocrática con la llegada de Augusto B. Leguía al poder y su agenda política de la Patria Nueva, la consecuente modernización del Estado, la movilización campesina vinculada al comercio y exportación de lana y su lucha contra la usurpación de

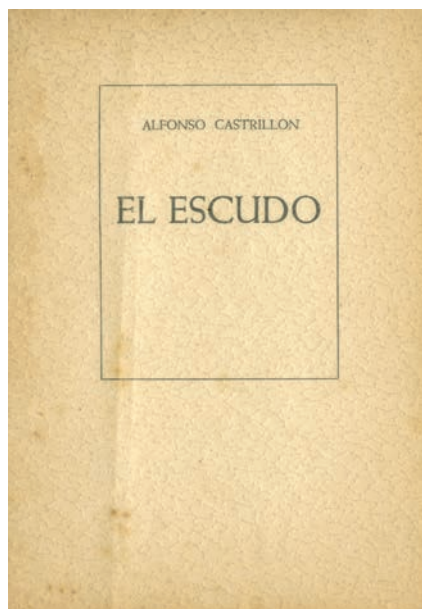
tierras, y el surgimiento del indigenismo, que fue entendido como «la construcción de una nueva identidad nacional, cuyo centro fuese la cultura autóctona de origen precolombino que había sobrevivido siglos de adversidad» (Contreras & Cueto, 2018, p. 273)<sup>10</sup>. Pero el indigenismo, en tanto fenómeno cultural, presentaba dos tendencias que, como refiere Castrillón, se diferenciaban tanto en términos formales como ideológicos: por un lado, el «incaísmo», que era una suerte de *revival* anclado en las narrativas criollas de origen colonial<sup>11</sup> sobre el pasado indígena; y, por otro, el «indigenismo» propiamente dicho como «asunción histórica-crítica de una larga tradición que fue convirtiendo su mirada benevolente hacia lo indígena en un programa de acción política» (Castrillón, 2018, p. 53). Precisamente, Mariátegui se alinea con esta última vertiente desde una postura socialista exenta de todo dogmatismo ideológico, hecho que lo convirtió en un lúcido intérprete tanto del fenómeno artístico de las vanguardias como de la apuesta por una estética peruana propugnada por Sabogal y sus discípulos.

En Mariátegui se observa, como enfatiza Castrillón, una labor crítica que lo sitúa como un ideólogo y un pensador que identifica y analiza las ideas que subyacen en las imágenes, convirtiéndose en el inaugurador de una «crítica ideológica» que «durante muchos años no ha tenido seguidores en el Perú» (Castrillón, 2018, p. 56). Pero no empieza a ejercer esta «crítica ideológica» como tal sino hasta después de 1919, de modo que en su proceso como crítico se distinguen dos momentos muy puntuales: el primero, entre los años 1914 y 1919, que se caracteriza por una serie de textos que abordan temas diversos firmados bajo el seudónimo de Juan Croniqueur en varios medios de prensa local, como *El Turf*, *Lulú*, *El Tiempo* o *La Prensa*. En este primer momento, sus comentarios sobre las artes plásticas tienen poca trascendencia intelectual y muestran una escasa



10 Para una amplia y precisa revisión de estos eventos históricos, véanse los capítulos V y VI de *Historia del Perú contemporáneo* de Carlos Contreras y Marcos Cueto.

11 Véase, por ejemplo, el capítulo 6 del libro *Lima fundida* (2016) de José Antonio Mazzotti, titulado «Peralta, el Inca Garcilaso, y la génesis criollista de la *Lima fundada*»; o el texto «De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1871-1900» de Natalia Majluf, publicado en *Los incas, reyes del Perú* (2005).



familiaridad con el análisis visual. Así, por ejemplo, Castrillón registra un interesante desencuentro entre este joven Mariátegui y Teófilo Castillo a partir de unos comentarios algo desafortunados que hizo aquel en un artículo publicado el 1 de enero de 1914 en *La Prensa*<sup>12</sup>. Mariátegui reseñaba la mínima productividad de la escena artística peruana del año previo y le reclamaba al público y a los artistas mayores estímulos, así como menos indiferencia y apatía. Asimismo, comparaba la producción local con la europea y destacaba únicamente el trabajo de un artista a partir de una reciente experiencia parisina, de la que había recogido «orientaciones nuevas de arte puro y exquisito» (Sánchez-Torres, 2023, pp. 75-76). Se refería al trabajo pictórico de Herminio Arias de Solís, quien había «traído consigo auras de renovación y surgimiento»; pero al comentar la obra de Castillo, Juan Croniqueur afirmaba que, a excepción de la belleza de algunos de sus cuadros, estos no constituían «labor seria y apreciable» (Castrillón, 2018, p. 41). Castillo no

demoró en responder a estos comentarios y acusó al crítico Croniqueur de ligero por su evidente falta de honestidad y dudoso buen gusto al elogiar de manera exagerada al pintor Arias de Solís solo por el hecho de ser amigo suyo.

El segundo momento —después de 1919 hasta su temprana muerte— está marcado por la experiencia europea y su adhesión intelectual e ideológica al socialismo. Los textos críticos de este periodo se caracterizan por una visión de la producción artística solo posible de ser entendida desde la compleja trama de relaciones materiales y simbólicas al interior de las sociedades capitalistas, distanciándose del idealismo romántico que veía en la obra de arte un objeto trascendente solo viable en los confines del espíritu. Esta nueva concepción crítica, que reformula el trabajo creativo y lo sitúa en un ámbito de producción, circulación y consumo, como cualquier otra mercancía producida dentro del sistema del capital, coloca el objeto artístico en el centro de una nueva forma de entender su origen y dimensión estética. Así, por ejemplo, escribe Mariátegui en torno al ejercicio romántico y solipsista del «torremarfilismo»:

El torremarfilismo formó parte de esa reacción romántica de muchos artistas del siglo pasado contra la democracia capitalista y burguesa. Los artistas se veían tratados desdeñosamente por el Capital y la Burguesía. Se apoderaba, por ende, de sus espíritus una imprecisa nostalgia de los tiempos pretéritos. Recordaban que bajo la aristocracia y la Iglesia, su suerte había sido mejor. El materialismo de una civilización que cotizaba una obra de arte como una mercadería los irritaba. Les parecía horrible que la obra de arte necesitase réclame, empresarios, etc., ni más ni menos que una manufactura, para conseguir precio, comprador y mercado. A este estado de ánimo corresponde una literatura saturada de rencor y de desprecio contra la burguesía. Los burgueses eran atacados no como ahora, desde puntos de vista revolucionarios, sino desde puntos

12 Para una mayor exploración sobre este desencuentro entre Mariátegui y Castillo, véase la tesis de licenciatura de Mersin Sánchez Torres, *José Carlos Mariátegui «Juan Croniqueur»: crónicas y epístolas de arte en el diario La Prensa de Lima (1914-1916)*, que puede ubicarse en el repositorio virtual de tesis de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

de vista reaccionarios.  
(Mariátegui, 1987, p. 26)

Aquí resulta muy clara su crítica a la visión romántica de la obra de arte como un objeto fuera del mundo y al artista como habitante por excelencia de «la torre de marfil», ese lugar de encierro y enajenación ante una nueva realidad social producida por la irrupción transformadora de la modernidad capitalista. Para Mariátegui, el objeto artístico no puede existir fuera del mundo y ser ajeno a



sus transacciones inmediatas y banales en el ámbito de lo económico, que no es otra cosa que concebirlo en lo fundamental como una mercancía más sometida a las reglas del mercado («la teoría del valor-signo», según apunta Castrillón siguiendo a Mariátegui). Ahí radica la esencia de su aproximación intelectual a la producción artística y la concomitante renovación del discurso de la crítica de arte en la escena local.

Esta consideración del artista dentro del orden capitalista de las sociedades modernas constituye también uno de los temas fundamentales del proyecto intelectual de Mariátegui, que contrasta como una pugna entre la actitud reaccionaria aunada a la práctica de un arte decadente y la posibilidad de un arte renovador que es, en última instancia, la llegada de una nueva estética en plena sintonía con el alma revolucionaria. En su artículo «Arte, revolución y decadencia», Mariátegui refiere que en «el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la decadencia. Solo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo» (Mariátegui, 1987, p. 18). Así, su idea del arte y el alma revolucionarios no implica simplemente una renovación técnica del hacer artístico, aludiendo evidentemente a la presencia de las vanguardias en la escena artística, pues esto significaría apenas un cambio de decoración. El verdadero sentido revolucionario del arte nuevo radica en el «repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués» (Mariátegui, 1987, p. 19), esto es, en concebir una posibilidad estético-ideológica, concomitante con una nueva forma social y económica, que se deshaga por completo del modelo instaurado por la burguesía capitalista.

El otro tema importante en su trabajo crítico, según observa Castrillón, es la discusión amplia y variada sobre el fenómeno de las vanguardias, que acapara gran parte de su atención, primero desde el entusiasmo que provoca la renovación estética que proponían, y luego, más bien, con cierto escepticismo al observar que varias de ellas terminaban convirtiéndose en el síntoma de la decadencia occidental, como en el caso del futurismo italiano, que terminó vinculándose con el fascismo. No obstante, a pesar de esta mirada pesimista hacia las vanguardias europeas, Mariátegui consigue observar en la apuesta indigenista de José Sabogal una renovación artística que anunciaba la creación de una «nueva peruanidad» (Mariátegui, 1987, p. 91). Precisamente, esa fe depositada en el indigenismo, como una verdadera renovación de la peruanidad, fue decisiva en su constante presencia iconográfica en la revista ilustrada *Amauta*, fundada en 1926, y cuyo nombre,





al parecer, le debe Mariátegui a la sugerencia hecha por Sabogal<sup>13</sup>. Castrillón observa una clara coincidencia en la visión que tienen Mariátegui y Sabogal con respecto al indigenismo, porque ambos:

[...] entienden que el indigenismo no es cosa de indios, sino de mestizos que hablan de lo indígena y esto sucede en 1928, cuando JCM publica sus 7 ensayos... y Sabogal ya ha extendido su interés por el tema nacional. No es lícito, pues, caracterizar al indigenismo partiendo de lo que no fue o no llegó a ser; si cabe una caracterización del movimiento tendría que partir de las obras mismas, como producto mestizo de sectores-medios-ilustrados en busca de su idea de nacionalidad. (Castrillón, 2018, pp. 89-90)

De acuerdo con Castrillón, el indigenismo constituye una propuesta discursiva proveniente de los sectores mestizos educados dentro de «la ciudad letrada», como era el caso de Mariátegui y Sabogal, con el fin de constituir una idea de nación que de modo inevitable se trasladó hacia el ámbito de la plástica, estableciendo un correlato entre ideología y estética. La preocupación por el «tema nacional» implicaba una constante reflexión que abarcase todos los sectores que componían la nación peruana de aquel entonces; y al dirigir la mirada hacia los márgenes de la nación, la figura del indio aparecía como una entidad que exigía ser pensada adecuadamente para abordar de manera cabal el proceso histórico y cultural de la realidad peruana.

En ese sentido, la apuesta por el indigenismo no solo ocurre como la reivindicación del indio sometido a una colonialidad inexorable, sino ante todo como la constitución de un estadio previo al verdadero momento revolucionario. Como señala el propio Mariátegui, los verdaderos indigenistas «colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación, no de restauración ni resurrección» (Mariátegui, 2005, p. 332). Por ello, Castrillón insiste en que el indigenismo debe ser pensado como una apuesta hacia algo diferente y no ser debe entendido como un simple fracaso. En otras palabras, la posición indigenista de Mariátegui (y, en consecuencia, la de Sabogal y compañía) no solo representaba un nuevo viraje colectivo para identificar al indio como una presencia más dentro de las complejas tramas de la peruanidad, sino que proyectaba en esa presencia la posibilidad de su encuentro combativo con la contraparte occidental del Perú. El resultado de ese encuentro sería la creación de una nueva sociedad que «impulsaría todas las articulaciones de Mariátegui en torno a una modernidad andina» (Coronado, 2009, p. 30) [La traducción es mía].

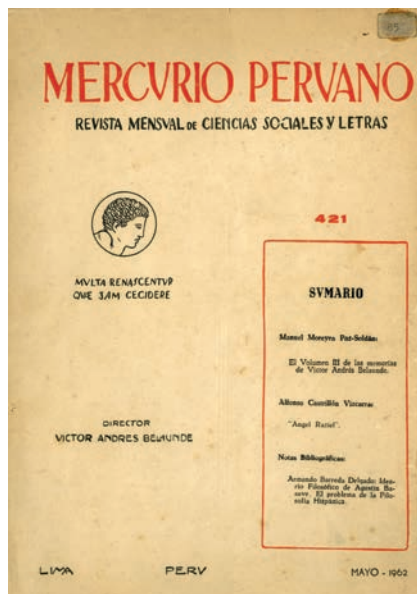
### Emilio Adolfo Westphalen como crítico y los críticos-francotiradores

Desde la publicación de sus dos libros de poemas más representativos, *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935), Emilio Adolfo Westphalen adquirió una importante notoriedad en el ámbito literario y cultural peruano, debido a la estrecha relación de su poesía con ciertas propuestas poéticas de la vanguardia de su momento, como la «escritura automática» del surrealismo, que le ha permitido a la crítica explicar una poesía que se erige

13 Al explicar el origen del nombre de la revista *Amauta*, Jorge Coronado refiere: «Aparentemente, el término *amauta* había sido sugerido a Mariátegui semanas antes por el cajamarquino José Sabogal, un pintor muy conocido por sus motivos indigenistas. Luego de escucharla, Mariátegui quedó completamente fascinado con la palabra quechua, que significa 'poeta' y 'maestro'» (Coronado, 2009, p. 27) [La traducción es mía].

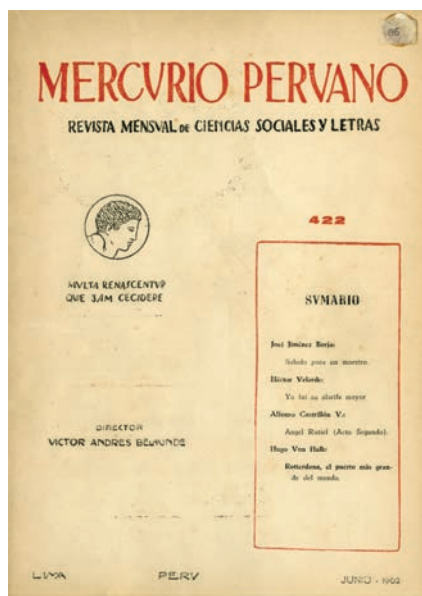


a partir de una libre y arbitraria concatenación de imágenes. Incluso a pesar de la negativa de Westphalen acerca de su relación directa con las fórmulas surrealistas, lo cierto es que su trabajo creativo muestra una evidente atracción hacia la estética vanguardista, y «no pudo ser escrita al margen de la vanguardia, [...] ni siquiera conjeturalmente, puede ser pensada como anterior a ella o ignorante de ella» (Martos, 2004, p. 12). En cuanto a su escritura crítica, puede sostenerse que esta ha buscado entender las propensiones vanguardistas sin dejar de lado el apuntalamiento de armazones genealógicos en los que se puedan observar aquellas instancias creativas en las que se prefigura tanto la forma como el gesto contestatario de la vanguardia. Este aspecto también ha sido observado en su propio trabajo lírico inspirado no solo en la influencia de los movimientos vanguardistas o las poéticas literarias modernas, sino también en aquellos poetas místicos de la estirpe de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila. Como apunta Marco Martos (2004), «[n]o en vano su primer libro se llama *Las ínsulas extrañas*, verso que pertenece al santo carmelita, y la revista que dirigió a finales de la década del cuarenta lleva como lema un título de santa Teresa, *Las moradas*» (p. 15).



Castrillón distingue que los textos críticos de Westphalen sobre la plástica son menores en número comparados con los que abordan temas propios del campo de la literatura, y por eso propone entender las bases estéticas de su crítica de arte a partir de sus comentarios sobre autores o textos literarios. Así, identifica una concepción de la obra de arte como un objeto inalcanzable, como un misterio que encierra la imposibilidad de ofrecer cualquier razón sobre su origen y su esencia. En este «pesimismo crítico» radica una de las claves más importantes de la escritura reflexiva de Westphalen, toda vez que, según apunta Castrillón, hay una desconfianza absoluta en la palabra, en su capacidad de describir y dar sentido tanto a la obra como a la interioridad del sujeto creador. De ahí que, de acuerdo con el poeta, toda aproximación al objeto artístico solo es posible a partir de operaciones intuitivas que nos permiten identificar ciertas instancias específicas para acercarnos a su comprensión, operaciones no siempre calibradas en el orden de la razón.

En su artículo «La teoría del arte moderno», publicado en *Las Moradas* en 1948, Westphalen considera una serie de matices para pensar en los distintos puntos de referencia del arte moderno. El primero es la plena conciencia de la trascendencia del valor del arte en nuestras propias vidas. Para ello, pone como ejemplo la historia de una niña que se encarga de poner flores muertas por todos los lugares donde sea posible ponerlas, proponiendo, en consecuencia, «un juego maravillosamente absurdo y poético» (Westphalen, 1996, p. 231). Castrillón repara en esta anécdota una falta de claridad para distinguir la dimensión de lo estético de aquella que corresponde a lo artístico, poniendo énfasis en esa cualidad intuitiva que, en gran medida, marca la escritura del poeta-crítico. No obstante, aquí quiero sugerir que en ese ejemplo hay dos instancias que aparentemente constituyen una sola y, a causa de eso, producen esa falta de claridad: 1) la belleza de las flores en sí mismas, que corresponden en este caso al orden de lo estético o a una idea imprecisa de la belleza;



y 2) el acto mismo de ponerlas dispersas donde sea posible, que se corresponde con el acto artístico en sí mismo y que Westphalen describe como un «juego poético»<sup>14</sup>. Sea como fuese, lo fundamental del texto por el poeta-crítico, como también observa Castrillón, es la lectura que hace Westphalen de un artículo del artista Wolfgang Paalen publicado en *DYN*, en el que se refiere, entre otras cosas, lo siguiente:

Recorrer de nuevo las comarcas que son dominio del arte, es sentirse liberado de la opresión fatigante, del abatimiento que nos hundía en pequeñas charcas y nos cegaba a la presencia, más allá, de una luz de encantamiento; es recuperar aquella vivencia de la infancia que sabía labrarse un capullo de gozo con la hilaza de los minutos menesterosos. Y la vivencia del arte no es fantasía desvanescente [sic] que a nada conduce, ocupación vaga al margen de lo importante y lo decisivo, no, *«las obras de arte se hallan en perfecta interconexión con los problemas vitales de la comunidad que los produce. La obra de arte NO ES ni ha sido nunca una “superestructura”»*. (Westphalen, 1996, p. 235) [Cursivas en el original]

Castrillón advierte aquí una incuestionable «disconformidad con el materialismo dialéctico» del análisis marxista (Castrillón, 2018, p. 105), que separa las bases materiales o económicas de cualquier sociedad (estructura) de las instituciones y las prácticas culturales y políticas (superestructura) que surgen como consecuencia de aquellas para mantener un orden de dominación. El poeta se opone por completo a este tipo de análisis histórico, señalando que debido a la crisis existencial del hombre contemporáneo originada en el contexto de dos guerras mundiales, la rapacidad cada vez más salvaje del capitalismo global, el surgimiento de regímenes totalitarios y la presencia siempre constante de la muerte, el arte se ha convertido en el único descubrimiento verdadero para dar sentido a la enorme complejidad de las vicisitudes de la vida moderna, incluso a pesar del desarraigo que sienten los mismos artistas en una sociedad que:

no tiene dónde colocar (dentro del sistema mercantilista y sórdido de su una mitad, o totalitario y esclavista de su otra), una actividad espontánea y libre que no se interesa por acumular cantidades cada vez más increíbles de dinero o por ejercer un dominio tiránico sobre sus semejantes. (Westphalen, 1996, p. 236)

La diferencia entre el arte como una necesidad inherentemente espiritual y la vida cotidiana y real como una exigencia material o como una lucha constante entre fuerzas en permanente conflicto, sitúa la propuesta de Westphalen dentro de una dimensión idealista que se corresponde con su propia visión de la poesía. En un artículo de 1944, titulado «La poesía y los críticos», Westphalen escribe que la poesía «lentamente extiende su mirada de profundidad submarina a través de ciudades de cristal cuyos habitantes también ostentan cráneos de cristal de roca fosforescente» (Westphalen, 1996, p. 28), estableciendo así una diferencia radical entre la poesía como una entidad inaprehensible que habita las

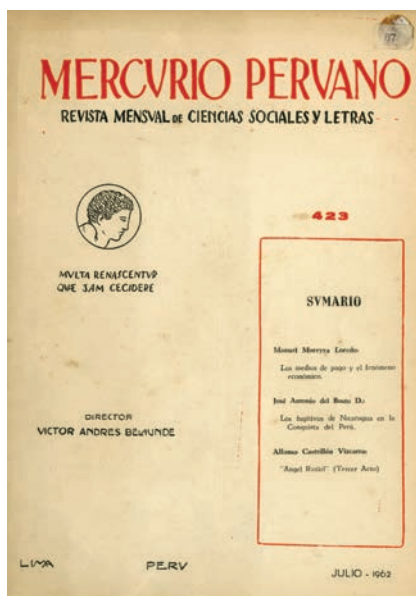
14 No cabe duda, como observa Castrillón, de que esa confusión entre estética y arte es bastante común en gran parte de la crítica de arte, de origen diletante, escrita en el Perú. Basta revisar los ejemplos que este historiador del arte identifica en los casos puntuales abordados en varias de las páginas de su libro *Las buenas intenciones*.

profundidades de lo humano y la crítica como una práctica mundana, adaptada a la lógica mercantilista, porque se encuentra atada a experiencias banales como la «clasificación» y la «premiación». De este modo, en consonancia con su propia visión estética del acto creativo, Westphalen separa la poesía y el arte de la razón, la lógica del capital, la tiranía estética de los regímenes totalitarios y la absurda inmediatez de la vida mundana.

En esa amplia concepción sobre el arte moderno, anclada en un ideario estético e ideológico bien definido, Westphalen sitúa sus demás reflexiones sobre la producción artística, la que abarca las propuestas de algunos artistas peruanos. Dentro de ellas, el texto de análisis crítico más importante tal vez sea el que dedica a la relación entre cierto momento del desarrollo de la pintura abstracta de Fernando de Szyszlo y la elegía quechua *Apu Inca Atawallpaman*, de temprano origen colonial, estableciendo vínculos entre ambos artefactos dentro la idea de una genealogía estético-poética de larga tradición artística en la cultura peruana.

Pero aquí, siguiendo a Castrillón, mencionaré sus aproximaciones hacia la obra plástica de dos poetas importantes: José María Eguren y César Moro. Sobre el primero, Westphalen escribe que, aun cuando es una figura ausente en la historia del arte peruano, en su obra pictórica y fotográfica, jamás expuesta en vida, es posible observar una calidad vital y estética, así como un verdadero «hábito poético» (Westphalen, 1996, p. 321)<sup>15</sup>. Sobre el segundo, refiere que fue dueño tanto de una «sensibilidad mágica» como de «una genialidad desconcertante», y que César Moro, poeta y pintor, desarrolló una obra valiosa que estaba «a un mismo nivel de calidad y acierto y con igual grado de clarividencia» (Westphalen, 1996, p. 297). De acuerdo con Castrillón, el mérito de estas observaciones planteadas por Westphalen radica en haber puesto sobre el tapete el «amateurismo» artístico, propio de la aristocracia y la clase media a la que pertenecían tanto Eguren como Moro, y que por ello sus respectivos trabajos en este ámbito, a diferencia del literario, no consiguieron calar en la escena artística peruana, debido a su carácter privado y esporádico, del todo ajeno a los circuitos de consumo del mercado artístico. En última instancia, el valor de la escritura de Westphalen radica en esa dimensión subjetiva de una crítica que «abrió nuevas rutas, sembró inquietudes y dejó terrenos inexplorados, como era natural, para que otras generaciones más tarde dijeran su palabra» (Castrillón, 2018, p. 111).

Con el epíteto de «francotiradores», Castrillón se refiere a los críticos Juan Ríos y Raúl María Pereira, quienes se dedicaron a esta práctica de escritura de manera ocasional a lo largo de la década de 1940. A pesar de encontrarse fuera del grupo de críticos de arte que escribían con regularidad durante ese periodo (Carlos Raygada, Manuel Solari Swayne, Sebastián Salazar Bondy), tanto Ríos como Pereira propusieron sendos balances sobre la pintura peruana para una mejor comprensión de su proceso estético e histórico. Ríos publicó un pequeño libro titulado *La pintura contemporánea en el Perú* (1946); y



15 El artículo «Pinturas y fotografías de Eguren –el poeta» fue escrito por Westphalen para la revista *Debate*, en 1986, con motivo de una exposición conmemorativa sobre Eguren organizada por la Biblioteca Nacional y el Banco Continental, que incluía su obra plástica y fotográfica.



Pereira, los artículos «Consideraciones sobre la pintura peruana» (1939) y «Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea» (1942), que aparecieron en las revistas *Mercurio Peruano* y *El Arquitecto Peruano*, respectivamente. Según observa Castrillón, ambos ordenaron ese proceso desde el siglo XIX hasta ese momento de acuerdo con tres etapas diferenciadas: el academicismo, el indigenismo y los independientes. Asimismo, ambos propusieron «una falsa dicotomía al asegurar que los pintores indigenistas privilegiaron el tema en desmedro de los valores plásticos» (Castrillón, 2018, p. 115), que parece sostenerse más en una crítica ideológica antiindigenista que en la realidad material y plástica de las obras de Sabogal y sus seguidores.

En sus ensayos, Pereira elabora una síntesis cronológica de la producción plástica, y concluye preguntándose si verdaderamente existe una pintura peruana o no. La respuesta que ofrece el

crítico es negativa, porque «se ha dado más énfasis al tema que a la pintura, es decir, a lo social, al hombre y paisaje indígenas, descuidando la técnica y el color, que son los valores propugnados por la modernidad» (Castrillón, 2018, p. 115). Incluso llega a sostener que en el Perú hacen falta pintores que sean simplemente pintores antes que indigenistas o cualquier otra cosa, y por eso reclama a todas voces que «[n]ecesitamos de Europa» y que solo así podremos tener en el futuro una pintura que sea denominada simplemente «Arte» (Pereira, 1939, p. 403), con esa «A» mayúscula que la anuncia como verdadera y única posibilidad. Evidentemente, el crítico asume que la única forma de tener una verdadera «pintura peruana» es a través de esa estrategia mimética que sitúa al arte europeo como el modelo válido por excelencia; es decir, que la idea de un «arte universal» propuesto desde el Perú debe pasar necesariamente por la idea de una pintura hecha al modo europeo. Así también concluye su extenso «Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea», reclamándole universalidad al arte peruano, porque más allá de las fronteras nacionales, el arte, de acuerdo con Pereira, «es un derrotero del espíritu». Mirko Lauer observa en el reclamo universalista de la crítica atrincherada en este frente ideológico, no la necesidad de «una nueva imagen más ajustada del país, sino más bien de borrar toda imagen del país» (Lauer, 1976, p. 124). Esto se debe a que ese borramiento del Perú como país, con todas sus complejidades históricas, sociales y culturales, se ajusta a las transformaciones que iban ocurriendo en las estructuras sociales y productivas establecidas en los centros urbanos durante la década de 1940.

Ríos, por su parte, sostiene que la pintura es esencialmente la manifestación de una serie de valores plásticos. Según el crítico, en esta característica se funda el estatuto del arte y no en criterios anecdóticos como el asunto, el tema, la representación o el mensaje del artista. Ríos señala que lo esencial en la definición de la pintura como arte es «la determinación de la belleza plástica», la cual necesariamente se circunscribe al ámbito de lo inefable, y por esa razón los indigenistas se encuentran «al margen de las inquietudes de la Estética» (Ríos, 1946, p. 16). Castrillón observa en esta afirmación que por «Estética», Ríos se refiere a las propuestas artísticas europeas que, como ocurre con Pereira, constituyen la única posibilidad viable para hacer del arte peruano un arte que

tenga dimensión universal. Todavía está por escribirse una historia de la crítica del arte peruano considerando estos discursos anclados en el marco de sentido de la colonialidad, pero aquí basta decir que, como observa muy bien Castrillón, Ríos no llega a comprender que el indigenismo constituía una pintura diferente, completamente otra, animada por el espíritu de su tiempo, motivada por «las luchas sociales de los años 20», ya que «Ríos y Pereira no tuvieron ojos para verlo»; de modo que, en el caso de ambos, su rechazo hacia el indigenismo «es comprensible», pero la «ceguera, inexcusable» (Castrillón, 2018, p. 117).

No obstante, tanto Pereira como Ríos consideraban que había una opción para el futuro de la pintura peruana: se trataba de «los independientes» y, dentro de ellos, el pintor Ricardo Grau, que había llegado al Perú desde Francia en 1937. Por esa razón, no resulta extraño señalar que, debido a ese evidente entusiasmo, ambos críticos se convirtieron en los «propagandistas de este adviento» (Castrillón, 2018, p. 119). Ríos afirma que los «independientes» consiguen «un valor plástico muy superior al Indigenista», pero adolecen de «carácter nacional»; y aun a pesar de eso, «significan, dentro del modesto panorama de nuestra Pintura, un notable progreso sobre la Escuela de Sabogal, ya que representan [...] una mayor inquietud estética y una idea más amplia, ecuménica y actual de la plástica» (Ríos, 1946, p. 48).

Una vez más, parece necesario insistir que en esta visión de la historia de la pintura peruana lo «estético», que aquí aparece como una categoría exenta de toda vinculación con el mundo y su inmediatez, se refiere a un universalismo de estirpe occidental que debe convertirse en la base que sostenga la práctica de la pintura, aunque al mismo tiempo se le reclame un «sello propio», que no es otra cosa que la impronta de la peruanidad. En torno a este dilema —el de una pintura universal que también sea peruana— gira uno de los ejes temáticos más importantes no solo de la crítica de arte previa o de ese momento, como se ha visto, sino de la que vendrá con la llegada de la abstracción plástica y los artistas alineados alrededor de la Agrupación Espacio, que en 1947 hacen su aparición oficial en la escena cultural y artística limeña.

### A modo de conclusión

Este primer mapa de la crítica de arte peruana durante la primera mitad del siglo XX, diseñado por Alfonso Castrillón, nos permite hacer un amplio recorrido hacia algunos de sus lugares más importantes, así como la identificación de varios de sus referentes o hitos clave para una comprensión inicial de su largo y complejo proceso. Desde las reflexiones de la crítica diletante hasta la aparición de Teófilo Castillo; desde la crítica ideológica de Mariátegui hasta las propuestas subjetivas en la escritura de Westphalen; o desde las visiones sobre el indio y los indigenistas hasta el reclamo de tener una pintura universal «a la europea», que a su vez lleve una marca de peruanidad —como proponen Ríos y Pereira—, la trayectoria de la crítica del arte en el Perú muestra una evidente diversidad de motivos y motivaciones que giran en torno a la necesidad y la relevancia de la producción artística que se corresponda con el proceso cultural peruano. Y quienes se dedicaron a su ejercicio consiguieron comprender la importancia y la valía de lo nuevo, pero también buscaron modos de situar esa novedad en un marco de sentido más amplio, catapultando la producción de una serie de ideas estéticas en las que la pintura, en relación con la peruanidad o la dicotomía nacional/universal, constituyó uno de los ejes de un debate mucho más amplio, cuyo origen y pretexto fueron siempre las imágenes artísticas. Estas ideas estéticas no dejaron de ser debatidas desde diversos frentes en el medio local, y tuvieron momentos de plena madurez entre las décadas de 1950 y 1970, pero esa conversación corresponde a la segunda parte de una historia de la crítica del arte en el Perú que todavía espera y requiere ser escrita.



Por otra parte, no debemos olvidar que Alfonso Castrillón también ejerció la labor de crítico de arte, y ahí quedan para la posteridad —y para futuros investigadores que decidan abordarlos— sus textos sobre Tilsa Tsuchiya, Jorge Eduardo Eielson, Alberto Quintanilla, Joaquín López Antay, entre otros artistas más. Precisamente, sobre el caso López Antay, quiero destacar su posicionamiento como crítico de arte y curador (Castrillón, por entonces, dirigía la Galería del Banco Continental en Miraflores), debido al apoyo a rajatabla que le brindó a este artista popular ayacuchano tras recibir el Premio Nacional de Cultura en 1975, y que en su momento generó una polémica sobre el «valor» del arte popular y la «jerarquía» de la producción artística. La postura de Castrillón fue del todo clara:

En Joaquín López Antay hay más autenticidad que en muchos artistas llamados cultos, que no han hecho más que copiar revistas internacionales toda su vida, saltando de *ismo* en *ismo* [...]. El premio que se le ha otorgado (Premio Nacional de Arte del INC) [...] ha hecho que muchos pintores nacionales se hayan rasgado las vestiduras, porque para ellos no se puede premiar a un artesano [...]. Sin embargo, su concepción del mundo es auténtica, fruto de una síntesis e intuición muy personales propias de su cultura. Existe además en su obra esa intención de trascender... (Castrillón, 1976, p. 15)

No parece necesario explicar en sus más mínimos detalles esta cita en la que aparece con nitidez la importancia que el crítico, curador e historiador del arte veía en el trabajo plástico de un retablista ayacuchano formado en esa sustancia creativa de estirpe popular, que lo hacía merecedor de ese reconocimiento por la trascendencia de una obra fundamental, ofrecida como una alternativa cultural en un país atravesado por abismales diferencias de raza y clase. Este posicionamiento reivindicativo, con todas las implicaciones sobre una idea de arte y las posturas ideológicas que subyacen en ella, ubica a Alfonso Castrillón dentro del orden de una «curaduría crítica», esto es, una práctica que sitúa al curador como un agente cultural con la capacidad suficiente de intervenir críticamente en la producción de contenidos y promover el cambio social dentro y fuera de las instituciones y el sistema del arte en general (Fraser & Jim, 2018).

Así, y a pesar de sus remordimientos iniciales al compilar sus trabajos sobre la crítica de arte dispersos en distintos formatos textuales, Alfonso Castrillón realiza un trabajo que va más allá de las buenas intenciones. Como él mismo refiere en la introducción del libro que lleva ese título, esas «buenas intenciones» se encuentran en el núcleo mismo de un profundo deseo, nunca hecho realidad, por escribir una historia de la crítica de arte en el Perú para cubrir un vacío del todo innecesario a estas alturas. Pero a lo largo de estas páginas he intentado mostrar que ese aparente deseo no realizado constituye una verdadera solución o, si se prefiere, una «cura de buena intención», es decir, un remedio inmediato y provisional ante la urgencia de ese malestar. No solo porque Castrillón consigue plantear una ruta para que los futuros historiadores del arte peruano puedan realizar esta importante y todavía necesaria tarea, sino además porque en un país aún marcado por amplias diferencias de raza y clase, su apuesta por defender a una figura del todo marginal como Joaquín López Antay lo sitúa en el ámbito de una verdadera valoración del arte que lleva consigo el signo de un cambio prematuro. Un cambio que anunciaba la impetuosa llegada de lo popular que, como apuntó luego otro importante crítico, resulta ser lo verdaderamente moderno en el Perú.

## Referencias bibliográficas

- Castrillón, A. (15 de enero de 1976). J. López Antay es más auténtico que muchos artistas cultos. *La Prensa*.
- Castrillón, A. (2018). *Las buenas intenciones*. Universidad Ricardo Palma.
- Contreras, C., & Cueto, M. (2018). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Coronado, J. (2009). *The Andes Imagined. Indigenismo, Society, and Modernity*. University of Pittsburgh Press.
- De la Villa, R. (2003). El origen de la crítica de arte y los Salones. En A. M. Guasch (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 23-61). Ediciones del Serbal.
- Eagleton, T. (1996). *The Function of Criticism*. Verso.
- Fraser, M., & Jim, A. M. W. (2018). What is critical curating? *RACAR: Canadian Art Review*, 43(2), 5-10.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul Editores.
- Mariátegui, J. C. (1987). *El artista y la época*. Empresa Editora Amauta.
- Mariátegui, J. C. (2005). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta.
- Martos, M. (2004). Escritura y pensamiento de Emilio Adolfo Westphalen. En E. A. Westphalen, *Poesía completa y ensayos escogidos* (pp. 9-41). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Nochlin, L. (1989). *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Harper & Row.
- Pappas, S. (2008). All that glitters: Connecting Baudelaire's art criticism and poetry. *French Forum*, 33(3), 35-53.
- Pereira, R. M. (1939). Consideraciones sobre la pintura peruana. *Mercurio Peruano*, 151, 397-403.
- Pereira, R. M. (1942). Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea. *El Arquitecto Peruano*, 59. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1293152#c=&m=&s=&cv=&xywh=1116%2C0%2C3930%2C2199>
- Ríos, J. E. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Editorial Cultura Antártica.
- Romualdo, A. (11 de junio de 1951). Gran problema del arte peruano es la falta de críticos: «Xanno». *La Prensa*. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1150928#c=&m=&s=&cv=&xywh=555%2C1185%2C1481%2C829>
- Said, E. (2008). *El mundo, el texto y el crítico*. DeBolsillo.
- Sánchez-Torres, M. B. (2023). *José Carlos Mariátegui «Juan Croniqueur»: crónicas y epístolas de arte en el diario La Prensa de Lima (1914-1916)* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Söntgen, B. (2022). Passion, performance, and soberness: Denis Diderot. En B. Söntgen y J. Voss (Eds.), *Why art criticism? A reader* (pp. 24-25). Hatje Cantz.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Tecnos.
- Tuck, S. (2010). Art criticism – Disrupting or creating consensus? *Circa*, 131, 16-19.
- Valverde, I. (2003). La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos. En A. M. Guasch (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 63-107). Ediciones del Serbal.
- Villegas, F. (2006). *El Perú a través de la pintura y la crítica de Teófilo Castillo (1887-1922)*. Asamblea Nacional de Rectores.
- Westphalen, E. A. (1996). *Escritos varios sobre arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Conflicto de intereses: El autor declara no tener ningún conflicto de intereses sobre dicho texto.
- Contribuciones de autoría: Ninguna
- Financiamiento: Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación sobre la crítica de arte en el Perú financiado por una Beca Pearlstine de apoyo al profesorado de Ursinus College.

Recibido el 31 de agosto de 2024

Aceptado el 20 de septiembre de 2024