

Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Acerca de un supuesto indigenismo abstracto

Autor: Magni, Sergio

Forma sugerida de citar: Magni, S. (1998). Acerca de un supuesto indigenismo abstracto. *Cuadernos Americanos*, 5(71), 238-247.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XII, Núm. 71, (septiembre-octubre de 1998).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Acerca de un supuesto indigenismo abstracto*

Por Sergio MAGNI
Universidad de Friburgo

EL TEMA DE LA AUTENTICIDAD DEL ARTE ha sido, y es, un punto neurálgico alrededor del cual giran las, muy politizadas, disputas artísticas en las grandes urbes latinoamericanas. La reciente historia del arte ha buscado posiciones en el campo de tensión que existe entre la tradición cultural occidental, de un lado, y la nativa, del otro. Refiriéndonos a los países andinos podemos decir que desde fines de los años cincuenta se ofrece un planteamiento artístico que fue bautizado por la crítica, entre otros nombres, con el de *ancestralismo*, el cual procura solucionar el dilema de este antagonismo por medio de un lenguaje pictórico abstracto, cuya procedencia europea occidental (o a veces angloamericana) no niega, pero relacionado, al mismo tiempo, con la herencia cultural en general, y en especial con la prehispánica. El nombre de *ancestralismo* se deduce de esta referencia a la tradición, cuya concretización ha tenido varias facetas. Los puntos de referencia no eran necesariamente de orden formal: la mirada del pintor se dirigió también a las dimensiones de lo mítico y lo mágico, entre otras; pero si lo eran, el artista generalmente no los citaba, sino que los traducía libremente en nuevos sistemas de representación. El *principio de disyunción*, en el sentido que le da Erwin Panofsky¹ es constitutivo para el ancestralismo. En lugar de copiar exactamente elementos o modelos arqueológicos, se sacan detalles "fragmentariamente" de su contexto estético originario y se los incorporan a uno nuevo.² Incluso en el caso de que sea posible identificar la fuente

formal de inspiración, no se debe suponer una identidad iconográfica.

El ancestralismo o referencia ancestral posee algunas constantes: la pregunta sobre una posible identidad cultural, un lenguaje pictórico no mimético y mayormente una referencia a la tradición prehispánica.

Con el amalgamamiento o fusión de sistemas de representación locales y europeos occidentales, el ancestralismo³ logró una expresión pictórica adecuada a la realidad multicultural latinoamericana, porque interconectó elementos de procedencia indígena, europea, africana, angloamericana, etc. Por eso este concepto se lo puede concebir como una propuesta estética análoga a mestizajes culturales.⁴

Dentro del creciente pluralismo de estilos y conceptos, el ancestralismo adquirió un papel dominante en la historia del arte de Ecuador, Perú y Bolivia, sobre todo en las décadas de los sesenta y setenta, respectivamente, sin haber sido nunca ni el programa de un grupo homogéneo, ni una escuela, ni el resultado de un intercambio internacional de ideas.

El ancestralismo no reducía la referencia localista por lo *narrativo*, como lo había hecho sin duda, por lo menos en su primera etapa, el indigenismo, el cual, aun teniendo precursores desde mediados del siglo pasado, surge a comienzos de este siglo y se afianza alrededor de los años veinte. El término *indigenismo* (tuvo también otros nombres y muchas variaciones) no se refiere a un estilo pictórico en particular, sino que ubica ideológicamente a un movimiento político y cultural que vio en el indio (¡término problemático!) el factor de integración nacional del cual carecen los países andinos. Pero en la pintura se expresó, sobre todo, con la selec-

³ Aunque no es necesario aferrarse a este término, introducido por el peruano J. M. Ugarte Eléspuru en 1969, por ahora lo hemos hecho con la convicción de ser el más adecuado de todos los ofertados por la crítica. Alguno se preguntará, por ejemplo, qué tienen que ver con la tradición prehispánica personas con rasgos culturales criollos (da igual qué ideología tengan), en situación de privilegio y predominio —desde hace más de 150 años— que producen y/u observan. En conciso: aquí uso *ancestral* por parentela y/o por localidad (relación variable); de hecho se necesitan muchos años de compenetración en un ambiente cultural específico. El pasado es siempre reelaborado por una memoria actual y activa.

⁴ No me refiero específicamente a famosas ideologías, como la hegeliana de José Vasconcelos o la marxista latente de Néstor García Canclini. Indudablemente tampoco cualquier mestizaje cultural es necesariamente una identificación armónica: éste puede ser o haber sido problemático (en los diferentes sentidos del término). No es boletto directo para ir al “cielo” ni al “infierno”.

ción de temas y motivos que consideraran *todos* los aspectos de la compleja realidad étnica y geográfica de estos países, en muchos casos con un tono de crítica social. La consecuencia fue que también se tematizó lo indio, pero no solamente.

El ancestralismo aspiraba, más bien, a la transposición formal, por ejemplo, de las formas de composición, de la tradición cultural nativa después de haberse dado cuenta del error que significaba equiparar una *temática* pictórica regional con “una auténtica pintura regional”, identificación defendida por el indigenismo, que usaba un lenguaje pictórico figurativo, mayormente un realismo expresivo, muchas veces con un tono de crítica social.

Por su afinidad con los sistemas representativos prehispánicos, la abstracción plástica, tal como se había desarrollado durante el siglo xx en Occidente, fue una alternativa a la desacreditada reducción de la “latinoamericanidad” a un tema localista. La referencia a lo local debía establecerse ahora por medio de un lenguaje pictórico no-mimético, es decir, fusionando dos sistemas de representación pictórica de orígenes distintos.

Dejemos claramente establecido lo siguiente: el ancestralismo⁵ es una concepción estética que responde a la pregunta sobre la identidad cultural y su manifestación en el arte. Comparte la misma problemática con otros fenómenos de la historia de la cultura y del arte —por ejemplo con el indigenismo—, pero ofrece otra posibilidad de solución a los problemas que se plantea. Esencialmente ésta consiste en la referencia a la tradición cultural indígena, tomada en su acepción amplia, y en su transposición e integración en un lenguaje pictórico moderno de procedencia occidental. Este lenguaje pictórico es el “abstraccionismo”, definido como distanciamiento de una reproducción mimética de la realidad cotidiana perceptible en favor de una realidad formal autónoma.

Por esta razón, algunos autores, por ejemplo Juan Acha, prefirieron el término *indigenismo abstracto*. La consecuencia es que, de forma implícita, el ancestralismo es situado en la tradición ideológica del indigenismo, y el grado de abstracción pictórica es considerado como único criterio de diferenciación. Examinaré ahora la legitimidad de este juicio, no en relación con las premisas *ideológicas* de ambos fenómenos afines, sino con el problema *estético* de la abstracción como criterio de diferenciación entre ambos.

⁵ Anticipo: el fenómeno de la referencia ancestral comparte algunos “elementos” con el indigenismo, renacimientos locales, el primitivismo, y posmodernismos, pero manteniendo su diferencia.

Antes que nada: no existe consenso en cuanto a que la abstracción sea constitutiva del ancestralismo. Por el contrario, hay autores que juzgan el fenómeno “desde una perspectiva estrictamente estética [...] como una vuelta a la figuración”.⁶ Desde su punto de vista, el ancestralismo anula prácticamente la no figuración y significa así un acercamiento al indigenismo.⁷

Mirko Lauer defendió la siguiente tesis: “El no figurativismo local empieza a avanzar hacia la creación de un sistema de símbolos gráficos destinados a transmitir ‘esencias’ culturales [...] Una búsqueda de la expresión de una [...] interioridad cultural [...] plantea nuevos problemas en el terreno de la representación, y significa de por sí una crisis del no figurativismo”.⁸

Es verdad, una obra de arte no-figurativa que se convierta en un símbolo o *signo cultural* es referencial, es decir, pierde su autorreferencialidad. Por lo tanto, la referencia a la antigua tradición prehispánica parece que entra en conflicto con la pintura no-figurativa. No debe olvidarse que en el contexto de la discusión sobre la identidad cultural, cualquier forma plástica pierde su “neutralidad” en el instante en que se relacione con el arte nativo o, en general, con la herencia cultural. Por lo tanto, en el caso específico del ancestralismo, la referencialidad es en sí significativa, con o sin la intención del pintor. Dicho de otro modo, un observador familiarizado con la discusión mencionada toma como un mensaje concreto el hecho de que la pintura aluda —implícita o explícitamente— al legado cultural del marginado pueblo indígena. Así, necesariamente las configuraciones de colores proporcionan campos de significados que van más allá de sí mismos. Esto lleva al absurdo el discurso de la pura autorreferencia.

Para no ser tan abstractos en nuestra exposición observaremos parte de la producción pictórica de dos artistas de esta tendencia: la serie *Cajamarca* (1959-1962) del peruano Fernando de Szyszlo (1925) y la serie *Quipus* que desde 1964 es el *leitmotiv* artístico de su compatriota Jorge Eduardo Eielson (1923). En Perú se considera a Szyszlo, en el cual se centró la crítica, como el principal protagonista del ancestralismo, mientras que Eielson es una figura más bien marginal del mismo —probablemente por condicionamientos del hábitat.

⁶ Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*, Lima, 1976, p. 161.

⁷ *Ibid.*, pp. 160-161.

⁸ *Ibid.*, p. 159.

Algunos autores establecen el principio del fin de la abstracción en Szyszlo en el año '62, cuando concluye su ciclo *Cajamarca*,⁹ es decir, mucho antes de que él introdujese "fragmentos" referenciales a la realidad cotidiana perceptible y medios compositivos para crear ilusión espacial. En *Cajamarca* todavía no hay referencias al mundo extrapictórico perceptible visualmente; no existe una instancia objetiva en la que se pueda medir la fiel representación de la "realidad". Un lenguaje pictórico con estas características normalmente se denomina no figurativo.

Es nuestra opinión que, en general, no es la *configuración de colores per se*, sino el *conocimiento de los contextos* en los que nace una obra de arte y de las condiciones de formación de la misma (implicando el lugar histórico del artista, sus intenciones, las interrogantes contemporáneas, etc.), lo que evitaría que el *observador ideal*¹⁰ calificara a una configuración de colores como ésta de no-figurativa. Formas "neutrales"¹¹ pueden convertirse en símbolos o signos culturales, cuando éste posea una información adicional.

Entre tantas otras, una información adicional nos la puede proporcionar por ejemplo el título de la obra. En *Cajamarca*, Szyszlo confronta a sus espectadores con un título evocativo. Una posible lectura es que el topónimo, aunque también se lo puede interpretar de varias maneras, se refiera al lugar donde Pizarro, en 1532, derrotó al Inca Atahualpa, uno de los hechos históricos más dramáticos de la Conquista.

La relación título-obra no es claramente unívoca. Nunca es el significado concreto de la palabra lo que le interesa a Szyszlo. Por el contrario, para evitar una identificación mecánica con el objeto pintado, él escoge conscientemente títulos nada precisos, que tienen función solamente alusiva y no descriptiva. El título crea una atmósfera que predispone al observador a interpretar configuraciones de colores como signos culturales. Es precisamente en este

⁹ Lauer comparte aquí una observación que hizo Fernando de la Presa en 1962; cf. "Otorgan premio a Szyszlo. El triunfo de Szyszlo", *La Prensa* (Lima), 27.3.1962; también Marta Traba, entre otros, lo creyó, cf. *La Nueva Prensa* (Bogotá), 30.5.1964.

¹⁰ *Observador ideal*: si existiera el que potencialmente posee todos los conocimientos posibles que le permiten una "adecuada" interpretación, a diferencia de una mera proyección del espectador. Además considere el término *observador* y en especial el del "segundo nivel" como Niklas Luhmann hace en su libro *Die Kunst der Gesellschaft* (Francfort, Suhrkamp, 1995).

¹¹ Por cierto, aunque trivial, las configuraciones de colores por medio de una adecuada percepción sensorial, comprobable científicamente, son, en su materialidad, sólo eso mismo.

momento en que las obras adquieren un referente, sin dejar de ser abstractas, es decir no miméticas.

Dirigir al observador a través del medio verbal no significa manipularlo. La forma en sí misma no existe; adquiere su sentido nada más que por nosotros, es decir, en el acto de interpretar. No somos una *tabula rasa*; el horizonte de experiencias y conocimientos que cada uno va adquiriendo constituye la base de toda comprensión, y no olvidemos que toda posibilidad de comprensión se apoya, constitutivamente, en la estructura dinámica del así llamado *círculo hermenéutico*: sólo puedo comprender aquello que, por lo menos difusa, vaga o fragmentariamente, ya me es conocido. Dirigidos pero no manipulados por el título, nosotros pre-juzgamos y evocamos un pre-conocimiento que aplicamos a las configuraciones de colores, en este caso abstractas. Es este pre-conocimiento el que nos induce a llamarlas prehispánicas, arcaicas o, más ampliamente, ancestrales. Y en el caso específico de Szyzlo, menos por razones iconográficas o a veces de correspondencias formales o icónicas, sino principalmente por las connotaciones míticas, mágicas, rituales, sacrales, etc., que tiene la atmósfera de sus cuadros.

Por supuesto, no sólo los títulos hacen al ancestralismo. Hay también pintores que satisfacen los criterios formales sin la ayuda de los títulos (no sólo lo que algunos llaman “geometría sensible”). En el caso de Cajamarca, el nombre nos sirvió como ejemplo para corroborar nuestra tesis de que es siempre la información adicional la que reduce a la ilimitada apertura interpretativa de formas abstractas o de signos en una polivalencia ambigua o, mejor aún, la que limita la cantidad de significados. Pero repito, no es necesariamente el *título* el que proporciona al observador tal información adicional a lo puramente visible en el cuadro.

Debe quedar claro que son los conocimientos previos aplicados a la obra los que pueden convertir en significantes a las configuraciones abstractas de colores. Sólo en este sentido (en otras palabras, al pasar al plano de lo no estético) se suprime la *autorreferencialidad*,¹² pero no la *abstracción*, si la entendemos como un tipo de lenguaje pictórico no mimético, cuyas formas autóno-

¹² Sobre todo la autorreferencialidad material en el plano estético es una necesidad antropológica (rojo es rojo, véase H. Putnam), mientras que en el plano no estético está condicionada por la cultura, lo que implica el problema de la valoración como categoría estética. Sobre lo estético-no estético: son como campos de fuerza, la una centrípeta y la otra centrífuga, habiendo en la zona de contacto un movimiento “aduanero” en ambas direcciones; en otras palabras, una interacción entre su materialidad y su idealidad, tomadas como relaciones operacionales auxiliares.

mas no tienen función reproductiva de la realidad cotidiana perceptible. Por lo dicho, el ancestralismo, por lo menos en su primera fase, no nos parece una “crisis de la no figuración”.

Las pinturas de Fernando de Szyszlo no son miméticas de lo cotidianamente visible, y mucho menos lo son los objetos de Jorge Eielson. Sus nudos no son representaciones de nudos. Por eso no son ni realistas ni abstractos, sino concretos y reales. La “gran abstracción” y el “gran realismo” coinciden en su distanciamiento de una representación mimética de la naturaleza. En palabras de Kandinsky: “La más grande diferencia en el exterior se convierte en la más grande igualdad en el interior”.¹³

El título *Quipus* se refiere al sistema incaico de cuerdas anudadas que tenía una función mnemotécnica en las estadísticas —y tal vez otras funciones más. La concordancia de sus nudos tridimensionales con el medio de comunicación prehispánico la encontró recién después, según dijo Eielson. Ni la obra, ni la titulación son el resultado de una referencia concreta. No obstante, el título de la obra provoca en el observador ideal asociaciones que le hacen interpretar en las formas contenidos de la herencia cultural. Pero Eielson nos quiere prevenir de que no tomemos irreflexivamente el título como la clave para comprender su obra. Rechaza tajantemente todas aquellas denominaciones de obras de arte que quieran dirigir al contemplador dándole una sola opción de “correcta” interpretación. Mientras no sepa qué significa *quipus*, a un observador el título no le servirá de señal para asociar la obra con las raíces culturales del antiguo Perú. Según Eielson, quien vive desde 1948 en Europa y presentó sus *Quipus* por primera vez en Venecia, en 1964, el europeo generalmente observa su obra sin conocer los diferentes ingredientes culturales que se sintetizan en ella. Pero esta ignorancia es irrelevante, como le dijo en una entrevista (15.3.1990) a Isabel Rith-Magni: “Para mí son lenguajes visuales solamente. Y este lenguaje visual, como cualquier lenguaje visual, es comunicable a todos [...] En cambio, el peruano [...] trata de ver qué es lo peruano, quiere ver que sea peruano. Es decir, lo concibe ya como una cosa peruana, mientras que yo no lo concibo así”.

Va quedando claro que la “peruanidad” de una obra de arte y, *mutatis mutandis*, lo ecuatoriano o boliviano, etc., no está basada

¹³ Wassily Kandinsky, “Über die Formfrage”, en Klaus Lankheit, ed., *Der Blaue Reiter* (Munich, 1921), Munich, 1979, p. 156.

en la *intención* del artista, o, por lo menos, no debe estarlo. La posible autenticidad cultural de una obra de arte hay que ubicarla en el *receptor*.

Aquí tocamos la dimensión hermenéutica¹⁴ de la posibilidad de una identificación o identidad cultural en el arte latinoamericano. Como ya decíamos antes, ésta ha sido una de las grandes preocupaciones de la historia del arte de los países andinos centrales. Un observador que conozca el trasfondo de la discusión sobre la identidad o la autenticidad, afirmándola o negándola¹⁵ —a diferencia de uno que no tenga ese horizonte de conocimientos y experiencias— estará dispuesto a activar los correspondientes contenidos significativos en una obra de arte.

¹⁴ Aquí creo conveniente un pequeño comentario al libro de Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995, original francés París, 1992. A pesar de que encontramos muchos consejos teóricos a considerar e incluso algunos a seguir (por ejemplo la teoría del campo del hábito), no deberíamos aceptarle la caricatura que hace de la hermenéutica de Hans G. Gadamer y al mismo tiempo haberse apropiado de parte de ella; y lo digo no siendo yo un gadameriano. ¿No será, como Bourdieu dice, “otro accidente surgido del doble juego y del malentendido”? (p. 50). ¡Un caso más de malentendidos productivos! A todos nos puede pasar. Para una mejor comprensión crítica de la hermenéutica (en especial la de Gadamer) me parece recomendable por ejemplo la lectura de *Die Souveranität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Francfort, Suhrkamp, 1991) de Christoph Menke. Y por cierto, el peligro que corren ciertos aficionados a las artes visuales latinoamericanas es que éstos determinan una interpretación y hacen otras ensaladas a la francesa — al observar una supuesta “acción” deconstructiva — ¡la cuadratura del círculo! Vanas especulaciones. ¿Desde qué punto arquimédico pueden explicar y justificar sus premisas? El mismo Jacques Derrida dice que la iterabilidad alterada, la *différance*, etc., no se detiene por ninguna voluntad política, por ejemplo: “Perturba toda lógica de oposición, toda dialéctica” (en Limited inc. Northwestern University Press, Illinois 1988, p. 137).

¹⁵ Por mi parte, con respecto a las personas, creo que la esencia es siempre subvertida por la existencia. lo que hace en cierto sentido absurda la aseveración de la inautenticidad. Sería bueno frenar todo intento desesperado de oponerse al (o tratar con el) fantasma de una metafísica del origen y/o de la pureza. Cultura no es ni “esencias” invariables ni burdos clisés o estereotipos ni tampoco es lo mismo que nación ni está subordinada necesariamente la una a la otra, menos a la política y/o economía. Por supuesto, sin negar influjos e irritaciones mutuas. Hay unos que creen en unas yuxtaposiciones fantasmagóricas, y en otro extremo político en la imposible soberanía absoluta del individuo. En cuanto al “presente”, uno es el conjunto de características (de variada duración) identificables al momento (dejando de lado la propia evidente identificación físico-material), y desde un punto de vista integral usamos el conocimiento para saber que somos el uso en conjunto de conocimientos, creencias, hábitos y costumbres actuales; sin plenitud ni metafísica de la alienación. Al hablar de identidad cultural, la mía y la tuya, algunos confunden el constituirse en sociedad con la sociedad (otras personas) que de afuera se lo imponen; en otras palabras, también nuestra identidad es lo que compartimos y lo que en lo posible querramos compartir. ¿Qué aportamos al mundo?

De igual manera, el mismo artista, que siempre es su propio observador e intérprete, activará partes específicas de todo el potencial significativo de su obra; ofrece como recomendación su propia interpretación al contemplador de su obra. Éste no necesita seguirla, pero tan pronto conozca el debate mencionado y sus manifestaciones en el campo estético, considerará preferente la oferta de interpretación por parte del artista.

En conciso: la referencialidad a la tradición cultural entra en conflicto con la autorreferencialidad de una configuración en cuanto el conocimiento del observador ideal abre un correspondiente horizonte significativo en la obra. Esto significa concretamente lo siguiente: el observador ideal no solamente reconoce la procedencia de elementos formales, o asocia dimensiones significativas —como las mágicas, míticas, etc.— con el legado cultural de América, sino que, además, es consciente de que el hecho mismo de recurrir a esa herencia autóctona tiene un enorme significado en el marco de la discusión acerca de la autenticidad o de las identidades culturales de Latinoamérica.¹⁷

Por eso, la obra pictórica o configuración de colores en su totalidad se convierte en lo que algunos llaman un símbolo de “latinoamericanidad” o en un signo cultural, sin que tenga, necesariamente, un lenguaje pictórico figurativo.

Hay otros problemas más vinculados a la abstracción como criterio de diferenciación entre ancestralismo e indigenismo. Por ejemplo en el caso de una obra donde sea posible constatar una concreta relación entre sus formas y aquellas formas de la tradición prehispánica, a veces altamente estilizadas o geometrizadas, resulta a veces imposible decidir definitivamente si se trata de una representación de un objeto de arte abstracto o si se trata de un proceso de transformación analógico a la abstracción del sistema de representación prehispánico. Por supuesto, no se trata necesariamente de una mera reproducción, pero pueden existir razones fundadas para interpretar una obra ancestralista aparentemente “abstracta”, como resultado de un proceso de transformación de un objeto de la realidad cotidiana perceptible que, a su vez, es resultado de un proceso de abstracción.

En virtud de lo mencionado, para este caso, nosotros abogamos por el término *ancestralismo* en lugar del término *indigenismo*

¹⁷ Para un amplio y profundo desarrollo de todo lo aquí expuesto, véase Isabel Rith-Magni, *Ancestralismo. Kulturelle Identitätssuche in der lateinamerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Eberhard, 1994.

abstracto u otros afines. Lo que Thomas Messer dijo en 1996 sobre la obra de Szyszlo vale también para otros representantes de esta corriente: “La diferencia entre arte figurativo y no-figurativo, que tanto preocupa al público, no tiene sentido, puesto que ninguna de las dos categorías es estrictamente aplicable”.¹⁸ Por eso, no pierde actualidad lo que dijo un gran poeta peruano: “Humanos, hay, hermanos, muchísimo que hacer”.

¹⁸ Thomas Messer, *The emergent decade*, Nueva York, Cornell University Press, 1966. Citado en el catálogo de exhibición “Szyszlo”, Museo de la Universidad de Puerto Rico, noviembre-diciembre de 1971.