

rias décadas en distintos libros y ensayos. Basta recordar el análisis que hizo en su libro *El ogro filantrópico* o en el recientemente publicado titulado *Pequeña crónica de grandes días*. Desde luego, el proceso de democratización del país, empezado hace años, debe acelerarse. Sin embargo, para ello, la izquierda dogmática y autoritaria debe de asimilar la experiencia que vivieron la URSS y los países de Europa Central y del Este y la que actualmente vive el pueblo cubano bajo la dictadura de Fidel Castro, y la derecha por su parte debe despojarse de todos los prejuicios que la han caracterizado respecto a la mujer, las minorías sexuales, las diferencias de clase y encarnar un espíritu de fraternidad basado en la aceptación de las diferencias, es decir, de la irreducibilidad del sujeto a intereses morales y estatales ajenos al sujeto mismo. Claro que esto mismo puede ser aplicado a las izquierdas ortodoxas que, en nombre de una idea o un partido han sacrificado la dignidad y la libertad individual. Paradójicamente Mario Vargas Llosa, quien había sido rechazado por las «izquierdas» latinoamericanas después de su declaración se convirtió por lo menos en México, en su héroe por algunos días.

La mayoría de los participantes del congreso coincidió en la necesidad de la creación de una cultura democrática. Por ejemplo, Gemerek dijo que es necesario acostumbrar a la gente al pluralismo, a la elección de opciones. Al hablar de las religiones se coincidió en la necesidad de la libertad de cultos y en la no intervención del Estado en este ámbito.

En la última mesa del congreso el pensador español, exiliado en México después de la guerra civil, Adolfo Sánchez Vázquez, autor de las *Ideas estéticas de Marx*, a pesar de que admitió el fracaso del «socialismo real», en un discurso prolongado repitió las viejas consignas del sistema que hace pocos meses se desmoronó con el derrumbamiento del muro de Berlín y las reformas en los países de Europa Central, del Este y la Unión Soviética. Las reacciones de los distintos participantes de la mesa fueron contundentes. Por ejemplo, Shmeliev dijo que estaba cansado de todos los sueños que se acuñaron con la revolución del diecisiete y que si juzgáramos los hechos por la historia, jamás existió un Estado más explotador que el soviético durante la era totalitaria. Feher añadió que su discurso atentaba contra la libertad y Castoriadis, quien había criticado en una mesa anterior los excesos del mercado, dijo que la caída del totalitarismo,

desde luego, no ha resuelto los problemas de la humanidad, pero que toda resolución tiene que empezar por el concepto de la libertad. La libertad de uno, dijo, termina con la libertad del otro, de los otros. Desde luego habría que añadir que toda filosofía política que no puede ser llevada a la realidad no funciona.

Un elemento que merece la pena resaltar fue la actitud de algunos intelectuales y periodistas mexicanos en la prensa del país. Sin analizar ninguno de los comentarios hechos durante el encuentro y sin percibir los distintos matices de opiniones que se habían hecho o resaltando diferencias fuera de contexto y a veces contradictorias, hubo críticas furibundas al encuentro. Incluso se llegó a decir en algunos periódicos que los participantes formaban parte del fascismo internacional. Ninguna persona que haya leído a Cornelius Castoriadis, Octavio Paz, Czeslaw Milosz, Jorge Semprún o Lucio Colletti, entre tantos otros, puede afirmar semejante acusación. Sin embargo, como ya es sabido, las patrullas ideológicas mexicanas y latinoamericanas o los «izquierdofrénicos» como los llama el poeta brasileño Haroldo de Campos, se han encargado durante décadas de calumniar sistemáticamente a todo aquel que no repita sin parar los dogmas de su totalitarismo o que los critique. Para ellos, el escritor, el poeta, el pintor o el «intelectual libre», es aquel que sigue las consignas de la oveja líder (en este caso el partido), aunque está con los ojos vendados y sin escuchar nada de lo que ocurre o ha ocurrido en el planeta se dirija hacia el abismo. En nombre de la justicia social —justicia que todos deseamos— han instaurado y han sido cómplices de algunas de las dictaduras más crueles que le ha tocado vivir a la humanidad en este siglo. Este congreso, denominado *La experiencia de la libertad*, ha rastreado ante las cámaras, la presencia en los hechos de esta condición presente en las grandes ideas políticas de nuestro tiempo pero ausente en la realidad social de los países que ostentaron su monopolio. No fueron análisis de intelectuales ajenos al marxismo; muchos de ellos pueden contarse como algunos de sus más destacados teóricos. Esto ha otorgado al congreso un valor aún mayor. Por otro lado no fue sólo una crítica de las ideologías totalitarias sino, también, una búsqueda de respuestas a los enigmas políticos que se están abriendo en los finales de este siglo.

Manuel Ulacia

Carta del Perú

El enigma pictórico de Venancio Shinki

En su taller del centro de Lima ha pasado Venancio Shinki innumerables horas entregado a la búsqueda y al enfrentamiento. Con paciente persistencia ha ido construyendo una obra plástica que puede señalarse, inobjetablemente, como una de las más personales del arte peruano contemporáneo. Veinticinco años de trabajo no significan en su caso la consolidación de una fórmula pictórica exitosa, sino la respuesta auténtica a los requerimientos de su evolución vital y plástica. Por obras de su primera etapa obtuvo hasta cinco premios importantes en la década de los 60. Sin embargo, en la década siguiente abandonaría esta vertiente para explorar nuevas y mágicas vías y formular un lenguaje individual, de marcado carácter metafórico, que interpretara ese mundo recién descubierto.

Venancio Shinki (1932), egresa de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, en 1962, con el premio de su promoción y a partir del año siguiente empieza a intervenir en muestras colectivas y personales. Por entonces, su pintura denunciaba una visión propia del expresionismo abstracto (también llamado «action painting»), la cual incluía cierta participación de aspectos culturales integrados en su personalidad. En aquellas obras de su primer período podía reconocerse una identificación —a nivel de gesto y de lenguaje— con la margen oriental de su ascendencia (Shinki es hijo de padre japonés y madre peruana); la reelaboración de signos de la escritura nipona y de modelos gráficos procedentes de ese arte en-

cuentra en sus lienzos una solución plenamente contemporánea. En ésta una etapa de notable dominio del espacio, en el que no sólo los signos sino también los planos se ubican con sabiduría y es, tal vez, la marcada preferencia por el trabajo espacial la que influyó en la restricción de su paleta; por otro lado, de la relación del signo con el vacío, establecida con aparente espontaneidad, derivaba un resultado de equilibrio y armonía que, en líneas generales, nunca ha abandonado la obra de este pintor. En su producción de los años 60 Shinki es más privado, más secreto, su pincelada veloz es la momentánea ráfaga de un estado de ánimo, pero también la expresión de una herencia y de su inmersión en las preocupaciones de la plástica contemporánea.

El tránsito a la otra etapa de su pintura, en la cual hoy sigue investigando, se produce a través de un período intermedio en el que se manifiesta la necesidad de mirar fuera de sí mismo y al cual pronto aplicaría una feroz autocensura; según el parecer del pintor, las obras de aquel momento de búsqueda carecían de calidad pero fueron necesarias para su evolución posterior, de ahí que una vez cumplida su función destruyera todas las que se hallaban a su alcance. Esta nueva estancia de la pintura de Shinki supone, fundamentalmente, el paso de la abstracción a la figuración y la incorporación de elementos vinculados a la mitología y al paisaje americanos; sin embargo, definirla así es simplificar demasiado sus componentes y significación, porque en los cuadros figurativos de este artista sigue habiendo una importante dosis de abstracción y los referentes no sólo conducen a aquello que es susceptible de experimentar-se colectivamente, sino también a la esfera de lo íntimo.

Shinki seguirá siendo un maestro del espacio, haciéndose más evidente en este período su racional y medido trabajo con éste; los nuevos elementos que ahora invaden sus lienzos no poseen ya la calidad de gestuales, son diseños realizados con detenimiento y se delimitan muy claramente en un espacio concebido de una manera muy similar al de sus cuadros abstractos. En él se distribuyen en función de una construcción perfectamente equilibrada. Por lo general, la disposición espacial remite a las líneas fundamentales del paisaje, en el que prevalece una división horizontal en estratos: subsuelo, superficie y cielo, de los cuales es muy frecuente que el primero encierre más señales de vida que los otros. El

paisaje y la atmósfera creados por Shinki aluden a las extensiones desérticas de la costa peruana, a sus formaciones cambiantes y de apariencia serena; la desolación deambula por esos parajes donde, sin embargo, hay presencias aletargadas, todo un mundo subterráneo que el artista recrea y que guarda tanto sus obsesiones más íntimas como aquellas nacidas del contacto con el entorno y que enlazan con una reconsideración del pasado y una preocupación por el origen.

Casi inconscientemente, aunque sin duda propiciados por una inclinación reflexiva sobre la propia realidad, van apareciendo en las pinturas de Shinki los signos que habrán de convertirse en recurrentes y que, tanto por su abierta gama de sentidos como por las relaciones que entablan entre sí y con el espacio, dan forma a un lenguaje que emite señales reconocibles pero no del todo claras para quien las contempla. Venancio Shinki ha pasado de un lenguaje secreto a otro que, por emplear signos identificables con significados ambiguos, aparecerá ante nosotros como enigmático. Los signos icónicos —de variada procedencia— encajan en categorías que entablan diálogo en las obras del pintor peruano. Al grupo humano pertenece esa mujer de peculiares características que a veces se funde con la tierra y otras se levanta de ella como un totem; pensamos en un ser humano cuando la contemplamos, pero también en una divinidad ancestral, en la madre tierra que guarda sus misterios. El orden animal está representado por mayor cantidad de elementos, entre los cuales los más frecuentes son el toro, los felinos, y las aves, aunque también aparecen otros vinculados al mundo marino como el pez y los caracoles; el toro forma parte, a menudo, de las ondulaciones del horizonte, nace de la tierra y le presta su perfil; los felinos, en cambio, no pueden dejar de ser relacionados con antiguas divinidades andinas y aves, como la paloma, que es la más frecuente. Remiten no tanto a un paisaje desolado como a un ámbito hogareño. Son del orden vegetal los frutos, cuya proximidad a la mujer-tierra es reiterativa, algunos árboles y los contorno estilizados de los cactus. Pertenecen al área cósmica las definidas formas del sol y de la luna y la representación de lo que podríamos llamar círculos celestiales, que han empezado a aparecer en su pintura más reciente. En la categoría de lo arquitectónico se sitúan la pirámide, la casa o espacios cerrados que semejan habitaciones, y el

laberinto; la primera insiste en lo enigmático, la segunda en la mirada interior y el tercero, en la continua búsqueda del hombre y la deorientación que éste sufre. A los elementos mencionados se agregan otros signos eminentemente gráficos que el pintor coloca en algunos sectores de sus cuadros y que acentúan su hermeticidad. Es posible, sin embargo, que estos signos refuercen de manera encubierta el sentido de los otros.

En el universo pictórico de Shinki éstas y otras imágenes hablan el sutil lenguaje de la sugerencia, ponen en el camino de nuestra mirada indicios de imprecisos sueños y elaboran metáforas de visiones interiores y de vivencias y herencias que pertenecen al estatuto colectivo. Si bien la pintura del artista peruano propone subrepticamente una lectura, ésta no se ajusta a la continuidad narrativa sino a la simultaneidad poética; y siendo así, la ambigüedad lo inunda todo y abarca los diversos niveles plásticos. Shinki fue liberando poco a poco el color hasta conseguir una participación de éste más determinante y variada en sus obras recientes; en el tratamiento del color pone la misma atención por lograr un resultado armónico, sin desajustes y plenamente sugerente, que la que aplica a la distribución espacial.

En la actualidad, la evolución de sus motivos iconográficos descubre, por ejemplo, la variante de la mujer escultura que toma el lugar de la mujer totémica; a la alusión telúrica y autóctona que la mujer de rasgos típicamente americanos proponía, así como su marcada sensualidad, le sigue el concepto de la belleza clásica que la otra representa, la fría distancia de su perfección, el predominio del pensamiento sobre los sentidos. Shinki incorpora así a su pintura, de manera más evidente, la tradición del arte occidental que tiene su origen en Grecia, buscando el encuentro con las otras tradiciones que confluyen en su arte. Por otro lado, aquella casi perenne línea del horizonte que dividía sus lienzos y que era atravesada a veces por ejes verticales (mujer, escalera, árbol etc.) a manera de vasos comunicantes entre los estratos, está siendo quebrada ahora por líneas que repiten la estructura piramidal; de ese modo, la pirámide deja de ser únicamente un componente temático para convertirse en la base de un nuevo principio de construcción mediante el cual, además, se establece una relación menos ortodoxa entre los tres niveles del «paisaje» shinkiano. Es muy probable, entonces, que buena parte de ese tra-

bajo inconsciente con los signos haya ido pasando paulatinamente al plano de la conciencia, donde son repensados y aprovechados en todas sus posibilidades, al tiempo que otras van surgiendo.

En el lenguaje plástico de Venancio Shinki han echado hondas raíces la indagación por el origen, la soledad y la eterna pregunta por el ser del hombre en el mundo.

Ana María Gazzolo

