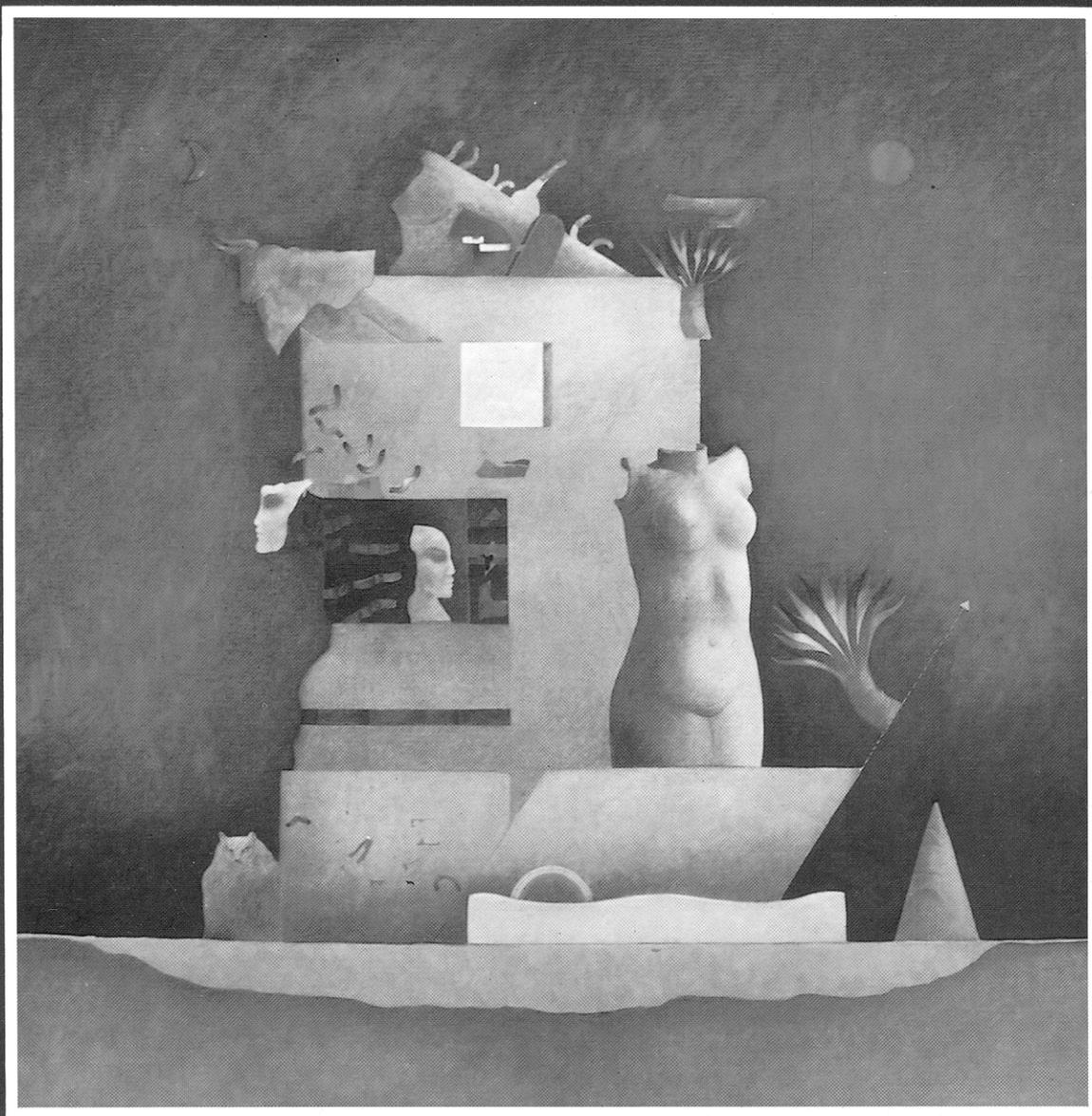




la casa de cartón

de 



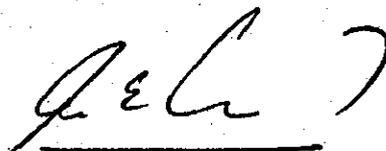
A nuestros amigos

Occidental Petroleum Corporation of Peru cambió de razón social.

Efectivamente, Occidental Peruana Inc., Sucursal del Perú (OPI), se fusionó desde el primero de febrero último a Occidental Petroleum Corporation of Peru, Sucursal del Perú (OPCP), asumiendo todos sus derechos y obligaciones, inclusive los de índole laboral, sin limitación alguna.

Esta fusión responde estrictamente a razones de orden técnico y económico asociados al marco legal existente. El logotipo, sin embargo, seguirá siendo el mismo: **OXY**.

Al margen de todas estas consideraciones formales, *La casa de cartón de Oxy* quiere dejar constancia de su pesar por la desaparición física de Angel Chávez, notable artista plástico del Perú, a quien dedicáramos parte de nuestro número anterior. §



Carlos E. Delius

Martha Canfield

Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson

«**C**omo todos sabemos, la narrativa, sobre todo el género realista, social o costumbrista, goza de un público más vasto y por lo tanto de un verdadero mercado. No así la poesía, la cenicienta de todas las artes, y de la que más necesitamos a lo largo de nuestra existencia. Es probable, casi seguramente, que esto la salve de contaminaciones indeseables, pero es también cierto que la poesía debería estar al alcance de todos».

Jorge Eduardo Eielson

(Fragmento de la carta que el poeta Eielson nos enviara desde Milán en setiembre de 1994).

Jorge Eduardo Eielson nació en Lima en 1924; su madre pertenecía a una familia de la capital y su padre era de origen escandinavo (el abuelo había llegado y se había establecido en el Perú hacia fines del siglo pasado).

Desaparecido prematuramente el padre, cuando Jorge tenía apenas siete años de edad, le fue impartida una educación algo liberal. Criado por la madre junto a dos hermanas y un hermano, también muerto prematuramente, desde niño manifiesta tendencias artísticas que exterioriza de diversas maneras, ejercitándose en el piano (toda la familia amaba la música), dibujando copiosamente, recitando fragmentos de sus autores predilectos, inventando objetos con cualquier cosa que cogía entre sus manos.

Eielson mismo, en el curso de alguna entrevista, establecerá un nexo entre los compuestos de sus orígenes étnico-culturales («*mis cuatro culturas —dice— española, italiana, sueca, nazca*», refiriéndose, en este último caso, a la antigua civilización prehispánica de la costa del Perú) y la variedad de sus intereses creativos, no excluye la curiosidad científica, filosófica y religiosa.

En aquella época la capital peruana no estaba todavía mellada por la irrefrenable degradación de los tiempos más recientes (degradación que Eielson describirá con fantasía visionaria en la novela *Primera muerte de María*). Hay una relativa estabilidad económica, hay fermentos culturales ricos

y abiertos a las influencias provenientes de los grandes centros internacionales. El joven se nutre por tanto y sobre todo de cultura europea. Aprende el inglés y el francés, lee a Rimbaud, a Mallarmé, a Shelley, a Eliot y otros autores en sus lenguas originales, además a los místicos y a los clásicos españoles del Siglo de Oro, y a los poetas ibéricos del Novecientos. Lee también a grandes poetas de América, Poe y Whitman, Darío, Vallejo, Neruda y Borges.

Siempre inquieto, cambia de colegio diversas veces hasta que, en los últimos años de los estudios secundarios, tiene como profesor de Lengua Española al entonces principiante José María Arguedas, el gran novelista peruano. Arguedas, impresionado por el talento del adolescente, estrecha con él una fraterna amistad y lo introduce, muy joven, en los círculos artísticos y literarios de la capital. Y es siempre Arguedas quien lo inicia en el conocimiento de la antigua cultura peruana, casi desconocida por el joven a causa de una educación de tipo colonial.

En 1945, Eielson gana el Premio Nacional de Poesía y al año siguiente un Premio Nacional de Teatro. Datan también de aquellos años sus primeros lienzos donde es evidente la influencia de dos artistas muy importantes en su formación: Klee y Miró. Eielson, que ya entonces no cree en la enseñanza académica se hace una suerte de concesión a sí mismo cuando, gracias a la amistad con el director de

la Academia de Bellas Artes de Lima, el conocido artista peruano Ricardo Grau, frecuenta por un cierto periodo algunas clases de Dibujo y Pintura. Pero rápidamente el mismo Grau —hombre culto y moderno que se formó en París en el atelier de André Lothe— lo persuade de abandonar los estudios académicos, juzgando que aquéllos eran inadecuados para él.

En 1948 Eielson expone por primera vez en una galería de la capital, la única entonces existente, un grupo de obras que ya dan testimonio de su natural versatilidad. La muestra comprende dibujos, acuarelas, óleos, construcciones con maderos coloreados y quemados, objetos con una huella surrealista y «móviles» de metal en forma de espiral, suspendidos del techo.

Al mismo tiempo escribe para diversas publicaciones locales y, en colaboración con Jean Supervielle, hijo del gran poeta francés Jules Supervielle, dirige una revista de arte y literatura de título premonitorio: *El Correo de Ultramar*.

Siempre en el '48, realiza un viaje a París gracias a una beca otorgada por el gobierno francés. En la gran metrópoli europea el joven latinoamericano se siente cómodo.

Frecuenta inmediatamente el Quartiere Latino, entonces en plena efervescencia existencialista, pasa los días y las noches en las Caves de Saint-Germain des Pres junto con otros escritores y artistas provenientes de todo el mundo, en aquel extraordinario centro de creatividad que es París

*Poeta y artista plástico,
Eielson aparece
con su creación
«Blue Jeans», 1962.
Collage en acrílico
sobre tela.*



después de la guerra. Es entonces que descubre el arte de Piet Mondrian y poco después, junto al grupo *Madi* (encabezado por Arden Quin y que en Buenos Aires contaba con adherentes como Lucio Fontana, Tomás Maldonado, G. Kosice y otros), es invitado a la primera manifestación de arte abstracto en el Salón des Réalités Nouvelles fundado por André Bloc. Luego de esta participación expone también en Colette Allendy, una de las galerías de vanguardia más interesantes de París.

Es éste el momento de su acercamiento a Raymond Hains, al cual permanecerá ligado por una larga amistad, siempre intacta. Más tarde, a través de Hains, conoce a los otros miembros del grupo de los «nouveaux réalistes», con

Pierre Restany como mentor espiritual y lúcido teórico.

Eielson concluye entonces su fase geométrica, constructivista, neoplástica y se traslada a Suiza aprovechando de una beca de estudios de la Unesco, otorgada por sus artículos periodísticos. Aquí encuentra a Max Bill. En Ginebra retorna a la escritura y en 1951 realiza el viaje quizá más importante de su vida yendo a Italia por unas vacaciones de verano de algunas semanas en compañía del poeta Javier Sologuren. Ni siquiera había puesto el pie en la península cuando comprendió que había encontrado su tierra elegida. Llegado a Roma, decide quedarse, ruega a su amigo para que le haga mandar algunos libros y efectos personales e inicia así la larga e intensa exploración de sus raíces latinas.

Todavía una vez más gana un concurso convocado por el Centro Experimental de Cinecittà de Roma, para seguir un curso de dirección cinematográfica —el cine es una de sus grandes pasiones— pero no permanece mucho tiempo en el ambiente, disgustado por ciertos aspectos. En el '53 expone sus «móviles» en la Galería del Obelisco, entonces el más importante espacio de investigación de la capital, y en esta ocasión conoce a Emilio Villa, que escribirá una aguda recensión sobre su obra para la revista *Arte Visive*, dirigida por él mismo. Entre otros, Villa le presenta a Alberto Burri y Ettore Colla, con el primero de los cuales Eielson entablará una estimulante relación durante el período de los «costales» ejecutados en el atelier de la calle Aurora.

También Giuseppe Capogrossi se interesa en sus «móviles» y le presenta a Carlo Cardazzo, en vísperas de abrir una galería en Roma, pero Eielson, decidido a continuar su camino, declina la invitación del galerista e interrumpe precisamente entonces la fase de los «móviles».

En espera de reemprender la investigación visual, se traslada casi todas las tardes al estudio de Corrado Cagli, en la calle del Circo Massimo, donde el artista marqués lo acoge con gran simpatía y le presenta a Afro, Mirko, Salvatore Scarpitta, Richard Serra y otros. En aquellos años conoce también a algunos de los llamados «artistas de la plaza del pueblo» como Piero Dorazio, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Ci Twombly, Matta, todavía antes del advenimiento del arte pop italiano, por el cual Eielson no experimenta un interés particular. Es en este mismo período que escribe uno de sus más importantes conjuntos de poesía, *Habitación en Roma*, y sus dos novelas: *El cuerpo de Giulia* y *Primera muerte de María*. Es también el momento del descubrimiento del budismo zen y de su recusación de la literatura, con el arribo a una escritura icónica, visual y conceptual que acabará por acercarlo a las artes figurativas.

En 1959 Eielson retoma el trabajo visual, intenta ahora explorar sus remotas raíces americanas. Abandonada la vanguardia extrema, adopta materiales heterogéneos como tierra, arena (algunas veces llevadas especialmente del

Perú), arcillas, excrementos animales, polvo de mármol y de hierro, además de cemento con el que esculpe la superficie del cuadro y con estos materiales construye un paisaje austero, desolado, abstracto, casi metafísico, como es efectivamente el de la costa peruana (con estas obras Eielson inicia una larga y contrastada relación con la Galería Lorenzelli de Milán y Bergamo, relación muchas veces interrumpida y retomada, pero que significará para él un buen apoyo en la escena artística italiana antes de su retorno a París y luego a América).

Después sus paisajes se pueblan gradualmente de imágenes humanas extraídas de indumentos de todo género: camisas, chaquetas, blue jeans, vestidos de tarde, de novia, medias, zapatos, corbatas, guantes, sombreros, etc. Este su interés por la simbología y la función social del vestuario está igualmente presente en las ya citadas novelas y en el poema «Noche oscura del cuerpo», escrito por entonces, y lo estará también más tarde en sus performances e instalaciones. A través de la manipulación de los vestidos —arrugados, desgarrados, quemados, enroscados y finalmente anudados— Eielson descubre su particular sensibilidad por los tejidos.

Muy pronto capta la gran energía y belleza contenida en el nudo usado, por otro lado, como un verdadero y propio lenguaje de sus abuelos precolombinos e inicia, en 1963, la primera serie de los «quipus» utilizando tejidos de

colores vivos, anudados y extendidos sobre el telar.

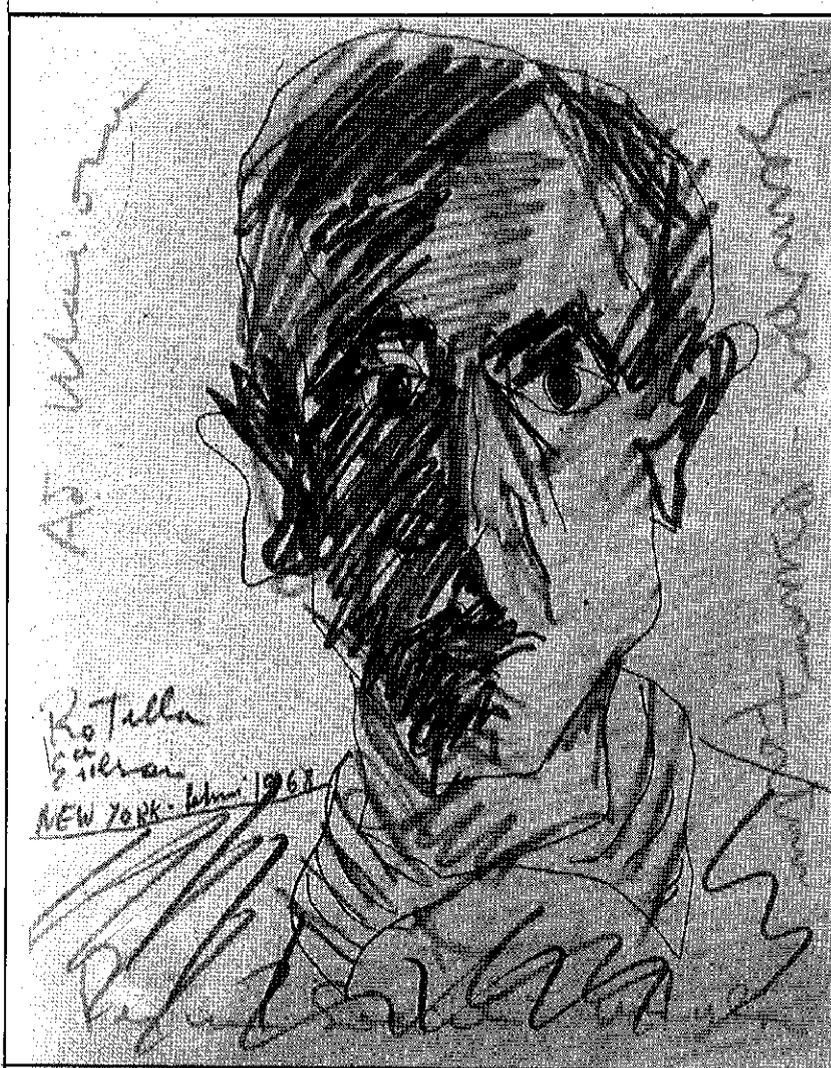
Llega de este modo a una verdadera síntesis cultural, plástica, mágica y simbólica al mismo tiempo, es decir al lenguaje de los antiguos amerindios —entendido en su aspecto más visual— en estrecha armonía con uno de los elementos fundamentales del arte occidental: el telar europeo. La dualidad tela—telar, reconstruida así por el artista, se transforma en un objeto estético nuevo que coincide, aunque con signo diverso, con el «concepto espacial» de Fontana, en el cual la dualidad tela—telar es puesta en evidencia como única protagonista de la obra. Pero el nudo en cuanto tal se encuentra en cada estadio de civilización y va de la simple función utilitaria a las más sofisticadas concepciones míticas, mágicas y sagradas. Eielson es consciente de esto y no pretende reelaborar ningún lenguaje, sino más bien enfocar una entidad plástica y cromática provista de un contenido arquetípico casi inexplorado.

El lugar preponderante que Eielson atribuye al nudo en su código expresivo se debe seguramente al complejo conjunto de significados que implica. El nudo es para él signo gráfico, fundamento estético, núcleo del color. Y es el punto de unión del pasado precolombino de su país y su presente histórico y artístico. Otros artistas latinoamericanos han buscado en los códigos mayas y aztecas o en otras formas del arte prehispánico un signo que viniese a modular su lenguaje contemporáneo con

la profundidad y lo sugestivo de las raíces históricas: así han hecho el chileno Matta, el cubano Lam, el uruguayo Torres-García y otros. Pero sólo Eielson ha sabido encontrar un fundamento artístico y antropológico en el «quipu» peruano y ha sabido transformar el antiguo signo quechua en el núcleo estético y semántico de un lenguaje exquisitamente actual.

Pero el nudo de Eielson representa también el momento de encuentro entre sus varios códigos expresivos de la pintura a la tela, a los objetos, a la poesía, así como entre las dos áreas en las cuales se desenvuelve su búsqueda material y metafísica. Testimonio visible de ello son dos cuadros de títulos emblemáticos: *Nudos como estrellas / Estrellas como nudos*. Por tanto el nudo también une el cielo con la tierra, el cuerpo con el cielo, el alma con el corazón. De aquí las infinitas variaciones del mismo nudo que ejercita múltiples tensiones, creando espacios dinámicos, diagonales, triangulares o romboides que con frecuencia conducen a oasis circulares donde la energía, libre de ataduras, se distiende más serenamente. Otras veces, en lugar del nudo con sus varias tensiones aparecen líos de tejidos enroscados, que a veces son banderas, a veces indumentos o puros juegos de tejidos coloreados o neutros (yute, algodón, paño, terciopelo), pero que pueden también presentarse como objetos escultóricos, tridimensionales, liberados de todo tipo de superficie o telar.

A partir de la Bienal de



Eielson en apunte de Mimmo Rotella, New York, 1968.

Venecia de 1964, donde expone sus primeros «nudos», Eielson obtiene prestigiosos reconocimientos internacionales, participando en grandes muestras en museos como el MOMA o en el ámbito de la colección Nelson Rockefeller de Nueva York, recibiendo repetidas invitaciones al Salón de Mayo y al Salón des Comparaisons de París, exponiendo en galerías privadas.

En 1967 se encuentra en Nueva York y frecuenta el ambiente del Hotel Chelsea, donde halla a los mayores artistas americanos del arte pop y del naciente arte conceptual. De retorno a París, en pleno mayo del 68, participa activamente en aquel particular periodo que marcará tan profundamente su creación.

En 1969 es invitado a la

histórica muestra «Plans and Projects as Art» a la Kunsthalle de Zurigo, donde presenta un trabajo de título **Escultura subterránea**, una serie de cinco objetos imaginarios e imposibles de sepultar en diversas ciudades del planeta que habían sido frecuentados por él (París, Roma, Nueva York, Eningen y Lima). A la medianoche del 16 de diciembre, en el espacio de la galería Sonabend de París, se lleva a cabo la «inauguración» de la **Escultura subterránea** con la presencia de Eielson, mientras en las otras ciudades elegidas se desarrolla al mismo tiempo el «entierro».

El mismo año Eielson propone a la institución espacial norteamericana la colocación de una de sus «esculturas» sobre la Luna. La NASA responde sugiriéndole una fecha futura, ya que por el momento el evento es irrealizable en el ámbito del «Proyecto Apolo». Luego Eielson propondrá la diseminación de sus cenizas sobre la superficie de la Luna, sosteniendo que desde siempre el satélite de la Tierra no ha sido otra cosa que un cementerio ideal de poetas.

Siguieron otros trabajos similares: **El baile subterráneo** sobre un vagón en movimiento de la metropolitana de París; la performance **Nage en los campos parisinos**; **El concierto de la paz documenta 5** de Kassel, **La invitación de Harald Szeemann**; la performance **El cuerpo de Giulia-no**, variación de la novela homónima en la Bienal de Venecia de 1972; la performance **Gran quipus de las Naciones** en las

Olimpiadas de Munich de Baviera, interrumpidas por los ya conocidos hechos terroristas, la performance **Paracas-Pyramid** en la Kunstakademie de Düsseldorf, invitado por Fritz Schwegler.

En 1976 la novela **El cuerpo de Giulia-no**, publicada ya en México en 1971 respondiendo al interés de Octavio Paz, a quien Eielson conoce desde los años parisinos, sale en francés en la imprenta del editor Albin Michel, obteniendo una cálida acogida de la crítica. En el mismo año, Eielson hace un viaje a Venezuela, donde presenta **Paracas-Pyramid** y una muestra de fotografía en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Prosigue luego por el Perú, donde el Instituto Nacional de Cultura da a la imprenta la mayor parte de su obra poética con el título **poesía escrita**. Expone en galerías privadas y se dedica con fervor al estudio del arte precolombino, poniendo particular atención a los tejidos prehispánicos, considerados por él entre los productos más extraordinarios del arte textil de todos los tiempos, dotados de una frescura y modernidad que no cesan de sorprender como demuestra la influencia ejercida sobre artistas como Klee, Miró, Picasso, Mondrian, Torres García, Matta, hasta un Keith Haring y todavía otros. En 1978 le es otorgada la Guggenheim Fellowship para la literatura en Nueva York y en 1979 expone en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Siguió ensayos sobre el arte precolombino como **Puruchuco**, **El Arte y**

la Religión Chavín, **Escultura precolombina de Cuarzo**, **Luce e trasparenza dei tessuti dell'antico Peru**, además de artículos varios.

Su actividad en el campo del arte visual prosigue con muestras personales en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1986, en la II Bienal de Trujillo en el Perú en el '87, en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores en Lima y en la Bienal de Venecia en el '88. En el '87 se publica su novela **Primera muerte de María** por el Fondo de Cultura Económica en México y en el '90 sale una conspicua antología de sus poesías en la casa editorial Vuelta de Ciudad de México, dirigida por Octavio Paz; todavía en el '90, invitado por Paz, participa en la muestra **Los privilegios de la vista** en el Centro Internacional de Arte Contemporáneo de la misma ciudad y tiene una muestra personal en el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma que marca su retorno a la actividad artística en Italia y pone fin —quizá— a un nomadismo geográfico y cultural que ha enriquecido y diversificado sus modos de expresión pero que también le ha traído algunas incomprendiones en el campo literario como en el artístico. Basta pensar en la variedad de sus propuestas visuales: si bien **Quipus** es su invención central, Eielson practica también una personalísima pintura que es una brillante reelaboración del arte textil prehispánico. Realiza objetos e instalaciones inspirándose más en sus propios escritos, pero también en otros textos.



París, 1969.

En el plano literario Eielson es considerado hoy uno de los mayores poetas en lengua española (sus poemas están traducidos a doce lenguas), aunque él no acepta tal definición prefiriendo ser juzgado a partir del trabajo que hace, simplemente como «un trabajador de la palabra, un trabajador de la imagen, un trabajador del color, un trabajador del espacio y todo lo demás».

En varias ocasiones Eielson ha buscado aclarar su posición, que no es simplemente contestataria, en la confrontación de un sistema que exige siempre el mismo producto, pero que corresponde más bien a su libertad interior. Una libertad que le ha permitido moverse de un campo a otro de la expresión artística contemporánea con extrema

Incendiados labios mis y labio tu entre
 fruto un como crece muerte la y
 estrellas las todavía cuentan dedos mis
 llanto de cubos sangre de pirámides
 azules mares auxilio
 hueso y carne de vivir dejes me no
 ojos los y manos las córtame pero
 siempre para vida la perdóname
 casa mi y tesoros mis pisotea
 imploro te yo
 lado mi a labios dos tus besar no y
 dedo un con planetas de millones mil
 millones cien millón un contar

J. E. E. «Poema escrito al revés»

naturalidad y que le ha dado el modo de desarrollar una visión global, cosmopolita, planetaria. La actualidad de su investigación reside precisamente en este continuo «desplazamiento» con el fin de crear una suerte de red de relaciones interactivas entre racionalidad y magia, entre lo sagrado y lo profano, entre actividad y concepto, entre lo visual y lo verbal, entre lo arcaico y lo moderno. Un universo gemelo de aquello que nos revela la física contemporánea, que no admite ninguna jerarquía, ningún punto estable, ninguna «piedra angular».

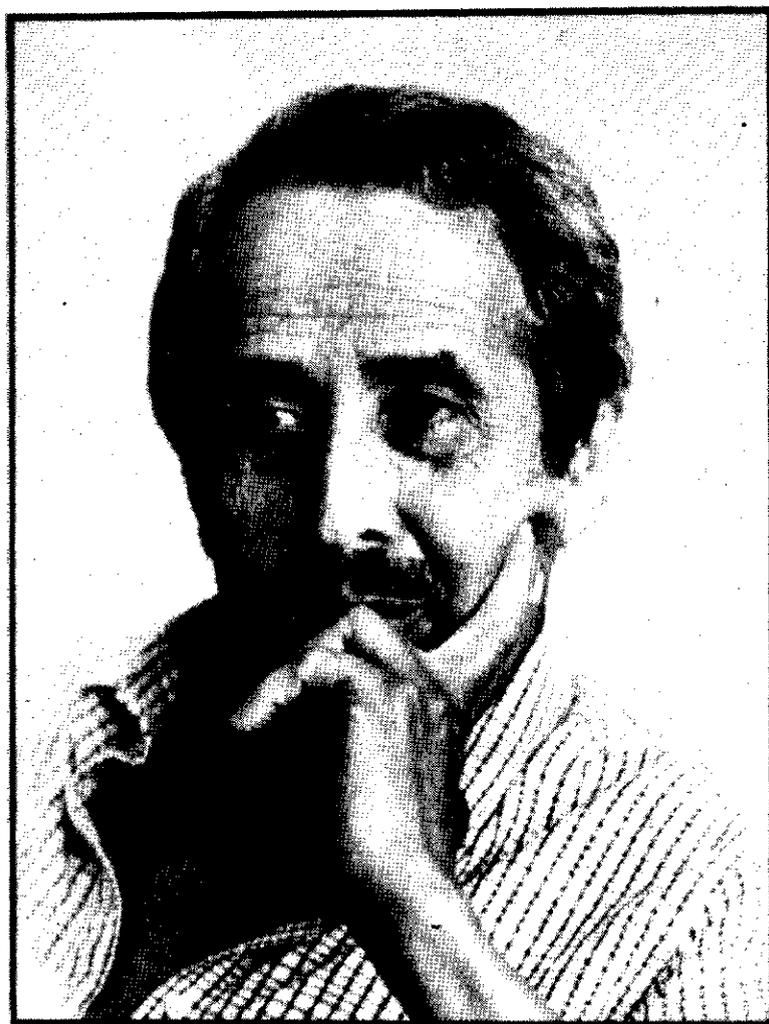
Para permanecer en el campo de las artes visuales, respondiendo a la pregunta sobre cuáles entre los artistas de todos los tiempos considera que son más afines a él, Eiel-

son respondió: «¡Qué pregunta enorme! Podría distinguir entre artistas-padre, artistas-madre, artistas-hermanos, artistas-amigos y así sucesivamente. Quisiera simplemente decir que amo mucho a mi gran familia, la cual comprende a los artistas griegos de los grandes ciclos, a los artistas prehispánicos de América, a los artistas zen de Kioto, a los escultores del Africa negra, a los pintores del Cuatrocientos florentino y flamenco. Y luego Leonardo, Goya, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Miró, Malevich, Mondrián, Klee, Schwitters, Torres García, Duchamp, Pollock, Burri, Calder, Brancusi, Rothko, Fontana, Klein, Hains, Manzoni, Beuys, algunos artistas conceptuales y del arte pobre italiano. ¿Qué mejor familia se puede desear?».§

(Traducción de
 Guissela Gonzales)

Camilo Fernández Cozman

La poesía de los años cincuenta y un poema de Eielson



Para el estudio de la poesía peruana de los años cincuenta creo necesario precisar su ubicación dentro del panorama de la renovación del verso en el Perú. El llamado ciclo de los fundadores de la tradición poética peruana se inicia con la publicación del insólito libro: *Simbólicas* en 1911. Eguren es el que tira la primera piedra. Otros, posteriormente, habrán de admirar su sed incansable de renovar el lenguaje poético, reconociendo que el caso de Eguren tuvo un marcado carácter insular. El mencionado ciclo abarca la obra de los vanguardistas peruanos (Vallejo y su palabra creada *Trilce*) y culmina —al decir de Alberto Escobar (1)— con la denominada poesía de los años cincuenta. Algo estaba dejando en el tintero: no empleo el término «generación» para evitar mayúsculos problemas. Entiendo «poesía de los años cincuenta» como la gama de producción de aquellos poetas que comienzan a publicar en la referida década, o a mediados de la del cuarenta, pero que alcanzan su madurez artística en los años cincuenta.

Imaginemos un poco la huella del contexto. Atmósfera de la postguerra: el mundo se ha convertido en un páramo inhabitable. Mucho se lee a los existencialistas franceses. Obras de Sartre y de Camus llenan los anaqueles de librerías, de bibliotecas. El existencialismo convive, a ciencia cierta, con la recuperación de la herencia simbolista o con el acto de retomar de forma moderada las iconoclastas propuestas surrealistas. Enemigo del surrealismo, Vallejo es vuelto a descubrir, habrá de suscitar imitaciones e imitadores; pero su lado humano, universal exige formular una nueva idea de la poesía. Otro gran poeta latinoamericano, Pablo Neruda, da a la imprenta su *Canto general*. Pone sobre el tapete la «poesía comprometida». Emprende su ataque contra los partidarios de Rilke, cuya lectura suscita la admiración de Javier Sologuren y de Jorge Eduardo Eielson. Se lee mucho a los poetas españoles del veintisiete y a los franceses de cuño simbolista o surrealista. Washington Delgado lee con avidez a los primeros; Blanca Varela, a los últimos.

Estos poetas de los años cincuenta viven una genuina violencia política: la magia de la poesía es sojuzgada por el impulso cruento de los cuarteles. Hay libros prohibidos, como en los tiempos más despiadados de la Edad Media: la

censura de Odría no autorizaba el ingreso de cierto tipo de literatura (2). Algunos poetas son encarcelados o beben el agua amarga del destierro. Poesía y política a veces se fusionan, debido al duro trajinar de la existencia. Otras ocasiones, la lírica de modo sesgado realiza una crítica del poder. Coyunturas difíciles, sin duda.

Tarea fácil no resulta la de precisar las vertientes de la poesía de los años cincuenta. Un poeta, a veces, puede ocupar más de una casilla del tablero de ajedrez; pues la versatilidad es una de las particularidades de estos poetas. Literatura de la postvanguardia que aborda desde el amor hasta la política, empleando disímiles perspectivas estilísticas y, con alguna frecuencia, antagónicas posturas ideológicas.

La primera vertiente es la que busca la mecanización política de la escritura poética. Romualdo de *Edición extraordinaria* (1958) y Valcárcel de *Poemas del Destierro* (1956) se sitúan en estas canteras. Beben, ambos, de la teoría existencialista de la literatura comprometida. Hacer arte deviene un imperativo moral: se procura que los hombres asuman sus responsabilidades. Se trata de una literatura de carácter «ancilar», al servicio no tanto de un fin estético sino de la divulgación de una ideología. El poeta se convierte en un cronista de su época.

La segunda es una corriente antagónica en gran parte. Procura la creativa asimilación del legado simbolista y vanguardista. ¿Sus representantes? Eielson, Sologuren, Bendezú y Blanca Varela. Naturalmente, hay también notorias franjas diferenciales entre estos escritores; sin embargo, coinciden en algo a mi entender muy importante: son enemigos de la directa enseñanza moralizante del espíritu declamatorio y de la descripción objetiva. No plantean, pues, que el lector se comprometa directamente con un específico pensamiento político ni procuran instrumentalizar la literatura ni el arte, son grandes lectores de simbolistas y vanguardistas europeos.

Poetas de la sugerencia y, en ese sentido, de algún modo herederos de la postura estética de José María Eguren. Hay, en un primer momento, cierta tendencia al ascetismo estético. La problemática fundamental es la comunicación. Varela hace una poesía que es en gran parte comunicativa: recusa la no significación (3); Eielson, por su parte, va adelgazando su discurso hasta

enfrascarse con el silencio de la página en blanco: «borro todo por fin/no escribo nada»; Sologuren, de otro lado, propugna la necesidad de una comunicación metafórica, de una utopía poética liberada del discurso enajenador de la historia (4). Esto nos trae a la mente que la historia es también otro de los ejes de la poesía de esta segunda vertiente. Su presencia y su, a veces, recalcitrante ausencia poseen aristas distintivas. Blanca Varela afirma sin ambages en su poema «Historia»:

*puedes contarme cualquier cosa
creer no es importante
lo que importa es que el aire mueva tus
labios*

Varela concibe que la historia es, sobre todo, un discurso, un acto puramente formal de lenguaje. La historia debería ser comunicación de cualquier contenido, pero comunicación al fin. Algo parecido le sucede a Sologuren: la historia, para él, no habría de enajenar al hombre. Sologuren desea que la historia cumpla el rol, a través del juego de metáforas, de recuperar el rostro perdido, tal como lo podemos apreciar en su poema «Memoria de Garcilaso el Inca»:

*En todo amor se escucha siempre
la soledosa vena del agua
donde se copia ausente
un rostro vivo que fue nuestro*

Eielson es el que, de modo paulatino, va incorporando la historia, hasta llegar a *Habitación en Roma* (1951-1954), donde la historia individual se fusiona con la social. De manera conspicua Eielson se sitúa en la atmósfera de la postguerra. Alusiones a desastres y a Hiroshima en «Capella sextina» así lo demuestran. Estos tres poetas (junto a Bendezú, que disuelve el tiempo histórico en el desborde metafórico) conciben que la historia es también la historia (plena o conflictiva) de la escritura del poema. Esto quiere decir que el fracaso de la comunicación poética implica el de un proyecto social que libere a la palabra de su autoritario uso instrumental. Escribir es, pues, construir el discurso de la historia. Los vacíos de la página deberían ser vistos como metáforas que revelan *in absentia* las contradicciones entre hombre y mujer (en el caso de Blanca Varela), entre individuo y sociedad (en la poesía de Eielson, por ejemplo). Oposiciones, a veces, irresolutas en el universo del lenguaje.



Eielson en apunte de Szyzlo

La tercera vertiente también problematiza, de manera sesgada, la comunicación y la historia. ¿Su exponente máximo? Carlos Germán Belli. La historia, para Belli, supone un error inicial: pasar de la cuna a la tumba, ir del luminoso vientre maternal al inseguro paraje terrenal. Pero la historia privilegia la ausencia del albedrío pleno y la necesidad de la meditación sobre el pasado de una familia, la cual es tildada de «salvaje» por los patriarcas de la civilización moderna. El enajenamiento y la alienación pueblan, como estigmas, la historia personal del poeta, cuya comunicación se da a través de grietas, de casas clausuradas. Alguien le dice al hablante que no ocupe ese espacio comunicativo. El ruido aflora en el propio poema. El hablante se ve obligado a desaparecer entre retazos de discursos prohibidos: Hay actitudes y palabras que no se pueden hacer realidad ante la presencia del discurso del poder.

Belli plantea, en el nivel del lenguaje, la pugna entre tradición y ruptura. La modernización del lenguaje se sitúa en el cauce de asimilación de formas estróficas arcaicas, como la sextina, por ejemplo. ¿Vanguardista y tradicional, a la vez? Ni la comunicación ni la historia se asientan sólidamente en esta poesía hecha de quiebre y silencios; entonces, la fractura de las normas idiomáticas, el contraste entre el nivel de lengua «literaria» y el «coloquial» dibujan intersticios, evidencian que la modernidad auténtica es una utopía que el hablante realizará cual un pobre amanuense del Perú.

La cuarta corriente es, tal vez, menos osada que la anterior y se caracteriza por la asimilación del legado de la poesía española de la Generación del 27, incorporando una buena dosis de cotidianeidad narrativa. Los poetas de esta perspectiva de escritura son Washington Delgado y Juan Gonzalo Rose. Ellos hablan de *historia* del Perú, a través del cristal de una visión escéptica. Me arriesgaría a decir que de todos los poetas de los años cincuenta, Delgado y Rose son los más insertos dentro de la conciencia trágica de pertenecer y no pertenecer a un espacio geográfico como el Perú. Ambos emplean situaciones como la del extranjero en su propia patria (Delgado) o la de dirigirse a Machu Picchu (Rose), para calar en la historia de incas y virreyes. Escéptico como Julio Ramón Ribeyro en la prosa, Delgado dice:

*No hay un pasado
sino una multitud
de muertos.*

La *comunicación narrativa* se interrumpe a través de la inclusión de la parábola del desterrado o de una extraña gastronomía, como en los siguientes versos de Rose:

*Para comerse un hombre en el Perú
hay que sacarle antes las espinas
las vísceras heridas,
los residuos de llanto y de tabaco.*

Sólo el amor permite de algún modo recuperar la exacta dimensión del lenguaje comunicativo o «los nuevos ritos / en las florestas del silencio». Los ojos del ser amado se convierten en una utopía de una comunicación más plena y de un espacio social más humano. Los sueños subsisten en el cuerpo del amor. Lector de Brecht, el poeta

de *Para vivir mañana* (1958–1961) hace un contrapunto entre la historia social del Perú y la historia del festín del amor. Hay una «necesidad de la vida y el sueño»: beber y comer sólo adquieren sentido para decir «te amo». El poeta, pues, recupera su rostro humano en el espejo del amor.

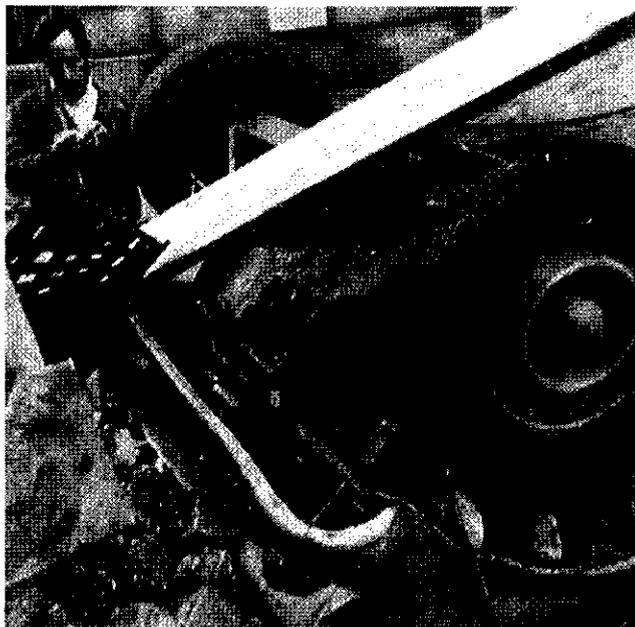
La quinta es la más antagónica en relación a la segunda representada por Javier Sologuren. Si éste tenía predilección por un nivel de lenguaje «literario», con profusión de metáforas y eliminando (o mejor disolviendo) la cotidianeidad narrativa en el hilo de las imágenes; Pablo Guevara, por su parte, realiza de modo gradual un abandono de las metáforas de temple simbolista, proceso que se acentúa a partir de *Hotel del Cusco y otras provincias del Perú* (1972). Esta vertiente asimila los aportes de la lírica de lengua inglesa, desde T.S. Eliot hasta Ezra Pound, y pone énfasis en el coloquialismo narrativo. Hay una narrativa polifónica, donde el yo como categoría coherente cae en sano desuso y, entonces brotan multitud de voces en el poema. A ello se suma un desborde enumerativo, donde el poema se torna en una crónica como testimonio de hechos que deberían permanecer en la memoria colectiva de un pueblo. La poesía de Guevara es un festín de la comunicación, jamás él duda de la posibilidad de llegar al otro; el silencio como crisis comunicativa está ausente en esta escritura. La experimentación lingüística en el universo de la representación presupone la idea de la poesía comunicativa. Escribir poesía dibuja el ansia de liberarse del yugo de la metáfora aislada para arriesgar un sistema polifónico de representación. El enunciado es dicho desde diferentes posiciones de enunciación. Se busca relatar, antes que sugerir. En ese sentido, esta poesía no rehúye el empleo de un estilo de arena política :

*Hay que destruir este Orden Establecido,
para levantar la res-plan-de-cien-te-casa-de-
psiché
en el vasto imperio solar y en el corazón, y
atreverse a matar:
como el enfermo desahuciado que desarmó a
su enfermedad
palpando cada día la verdad de sus muros en
vez de adivinarlos,
y la verdad de su poder –o no poder– para
destruirlos.*

La *Historia* transita del nacimiento hacia la extremaunción. Lo habitual y lo cotidiano sustentan la verdadera historia. El poeta, pues, retoma su derecho a la imprecación como un acto de purificación del lenguaje. Desde «Mi padre un zapatero» sabemos (con el ínclito antecedente de Vallejo) que el poeta es «pobre como todos». La historia individual se fusiona con lo social y el hablante asume sus responsabilidades como orfebre del lenguaje. Puente entre la poesía de los años cincuenta y la de los años sesenta, Guevara quiere contar la historia para evitar que sea descuartizado el amor.

Lo interesante es que algunos poetas como Alejandro Romualdo tienen más de una ubicación en este cuadro tentativo de cinco vertientes de la poesía de los años cincuenta. Así, Romualdo desde *La torre de los alucinados* (1945-1949) hasta *El cuerpo que tú iluminas* (1950) cultiva una poesía de la sugerencia, asimilable a la segunda vertiente. No procura aquí la enseñanza moralizante, sino la *comunicación* a través del diálogo de los elementos de la naturaleza. Los «alucinados» de su primer libro son los que quieren traspasar el conocimiento epidérmico de las cosas (5) y elevarse a una comunicación más plena. A esto se agrega la ausencia del *tiempo histórico* y la asunción del eterno retorno del mito del origen. Celebración de la palabra, la poesía constituye un rayo divino y cruel, que instaura un vientre universal y el diálogo ajeno a toda imposición ideológica.

La obra de Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) es uno de los monumentos más sólidos de nuestra tradición literaria. Pintor, novelista y poeta, Eielson es insoslayable paradigma de una rica interrelación entre las artes. Una de sus primeras colecciones de versos, *Reinos* (1944), sorprendió por su manejo de un verso neosimbolista de temple religioso. Se trata de un libro innovador por su vocación de ruptura, por su inusual manejo de una adjetivación impresionista, acorde con la asimilación creativa del legado de la poesía contemplativa de Rilke. *Habitación en Roma* (escrito entre 1951 y 1954) inaugura —junto con el poemario *Temas y variaciones* (1950)— una poesía de la cotidianidad, donde la atmósfera asfixiante de la urbe moderna produce un enajenamiento en el universo de la subjetividad del sujeto.



Eielson y su «Escultura subterránea».
París, 1968.



Aparece en esos dos poemarios un tono lúdico: el poeta comienza a desconfiar de la capacidad referencial del lenguaje poético y realiza una ardua experimentación con la materia lingüística. Eielson, pues, va conduciendo el poema hacia el mar del silencio. Su poesía posterior será un aprovechamiento del nivel espacial de la página en blanco. *Papel* (1960), la última colección de su lírica completa, revela la aniquilación de la palabra poética.

Algunos críticos han señalado que *Papel* pertenece al reino de la semiología, antes que al de la poesía.

Si hay una obra poética de los años cincuenta que se caracterice por un impulso de experimentación y búsqueda, ésta es la de Jorge Eduardo Eielson. Se ha distinguido tres etapas en la evolución de esta escritura:

«La primera, desde los poemas iniciales hasta *Antígona* (1945), con una poesía cargada de sensorialidad y resonancia interior; una segunda, dependiente de la primera, de tanteo e innovación, que es una lucha para liberarse de la primera, desde *Ajax en el infierno* (1945) hasta *Primera muerte de María* (1949); la tercera que comprende desde *Temas y variaciones* (1950) hasta *Papel* (1960), donde se intenta liberar las materias del lenguaje y de abolir el lenguaje» (6).

Temas y variaciones, pues, es el que inaugura el último período de la poesía de Eielson. Allí aparece un poema, cuyo título es más que sugestivo: «Solo de sol». Escueto poema que dice así:

*sólo el sol
el sol solamente
solo en el cielo
y yo tan solo
a solas con el sol
sonríó simplemente.*

En el título se advierte la presencia de una metáfora, que llega al grado de sustitución absoluta (a en lugar de b). El término a ("de sol") está sustituyendo al término b ("¿de violín?"). Desde el punto de vista denotativo, dicha frase es absurda si la interpretamos como un «solo de sol» porque no podemos comprobar la existencia de un «solo de sol», sino de un «solo de violín»; pero podría adquirir sentido si consideramos que «solo» alude a soledad y «de sol» a

la causa de dicha soledad, es decir, está solo a causa del sol.

Lo primero que destaca en el poema es la evidente redundancia semántica, con el fin de dar mayor relieve a la permutación del orden de los componentes de la oración y a los juegos de las aliteraciones. El sonido y la sintaxis parecen adquirir una cierta independencia en relación al nivel semántico del poema. Las palabras se agrupan en desorden sintagmático y su roce produce aliteraciones; sin embargo, no amplían el marco significativo del discurso y, por consiguiente, atentan contra el principio de economía de una lengua. Así se afirma:

*sólo el sol
el sol solamente*

El segundo verso repite la idea del primero y, en ese sentido, reitera enriqueciéndolo el mismo contenido semántico. El único cambio que se percibe es el sintáctico, que implica una nueva jerarquización de elementos, acorde con el propio ritmo del texto.

En segundo lugar, observamos la exploración de la polisemia del vocablo «solo». En el título del poema significaba —dentro de una primera óptica interpretativa— «composición para un solo instrumento o voz»; mientras que en el tercer verso hace referencia a la soledad.

Ahora bien, la palabra «solo» evidencia el funcionamiento de un nivel fonológico que adquiere primacía en el poema. Las aliteraciones se apoyan en la «s» o la «l». En efecto «cielo», «sol», «a solas», «solo» dan peso fonológico a la «s» y a la «l».

Las dos líneas finales del poema («a solas con el sol/ sonríó simplemente») plantean una armonía del hombre con la luminosidad de la naturaleza, a través del fluir del nivel fónico y de la simpleza del mundo cotidiano. Esta concepción destaca porque el último verso es el único que emplea *in praesentia* una estructura verbal, la cual implica una temporalización del discurso y una personalización de la acción, atribuible al yo poético. Obsérvese que en los cinco versos iniciales no se advierte la presencia de verbos.

Este poema constituye un verdadero elogio a la dimensión fónica del lenguaje, un juego con las palabras para alejar a la lengua de la empobrecedora mecanización del discurso. El lenguaje -parece decir el poeta- no sólo sirve para comunicarse, sino que posee una dimensión *lúdica*. Como un mago, el poeta no se fatiga de jugar el simple sport de los vocablos, para hablar en términos de Vicente Huidobro (7).

Poema asimilable a la segunda vertiente de la poesía de los años cincuenta, «Solo de sol» no tiene la intencionalidad de dar ninguna enseñanza moral ni esgrime un estilo declamatorio ni anhela describir objetivamente ninguna realidad. Quiere, por el contrario, mostrar la enorme belleza de las sensaciones cotidianas y no tiene ningún tema de carácter trascendente. No habla de la muerte, de Dios, de la revolución ni de una ontología de la vida. Simplemente se ríe de la vida y de la soledad.

«Solo de sol» patentiza una orquestación musical. El poema está casi compuesto por notas de un pentagrama. La música es el arte que mejor traduce las emociones, algo así decía Baudelaire en uno de sus más celebrados artículos (8).

Eielson es el músico de la poesía de los años cincuenta. Desde *Reinos* hasta sus últimos libros, la música fue la más poderosa preocupación de su escritura rasgada por la meditación sobre la fragilidad de la comunicación poética.

El fue, a su modo, un:

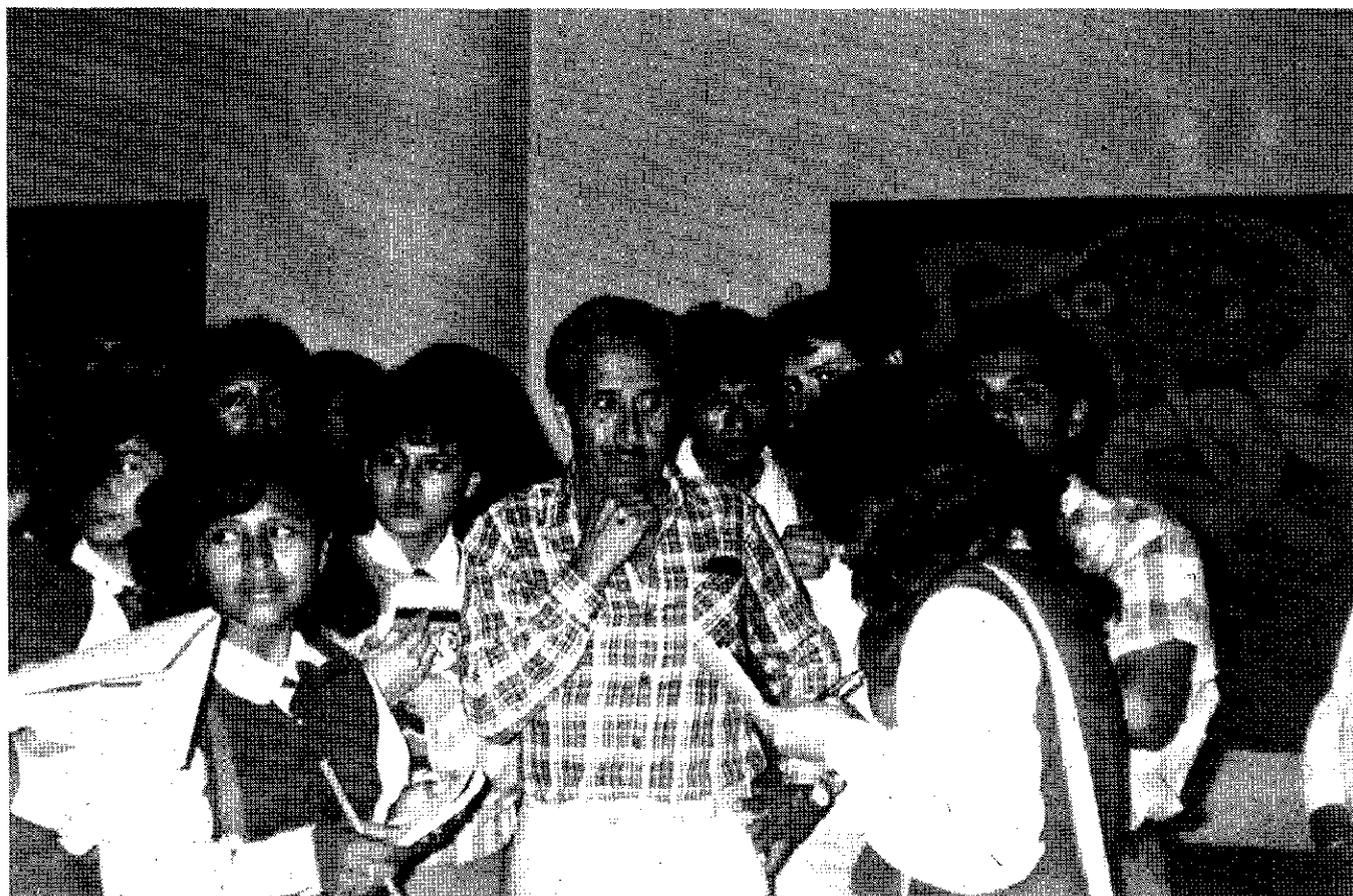
*muñeco de las causas
imposibles
monstruo que el rayo ha convertido
en una sonrisa*

NOTAS

- (1) Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. Lima, Ed. Peisa, 1974, tomo I, pp. 11-12.
- (2) Ruiz, Esperanza. «Entre el "Palermo" y el Patio de Letras (testimonio de una amistad)». En: *La Casa de Cartón*, Lima, OXY, II Epoca, No. 5, primavera-verano de 1994; p. 12.
- (3) Paoli, Roberto «Prólogo» a *Canto Villano* de Blanca Varela. México Fondo de Cultura Económica, 1986; p.7.
- (4) Cf. Oviedo, José Miguel. «Sologuren: la poesía y la vida» (estudio preliminar). En: *Vida continua* de Javier Sologuren. Lima, INC, 1971; p.VII.
- (5) Melis, Antonio. «El camino abierto de un poeta íntegro» (estudio preliminar). En: *Poesía íntegra* de Alejandro Romualdo. Lima, Ed. Viva Voz, 1986; p.9.
- (6) Silva Santisteban, Ricardo. «Prólogo» a *Poesía escrita* de Jorge Eduardo Eielson. Lima, INC, 1976; p.11.
- (7) Cf. Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Colombia, Ed. Oveja Negra, 1986; p. 49.
- (8) Baudelaire afirma que Wagner consideraba al arte dramático como «la reunión, la coincidencia de varias artes, como el arte por excelencia, el más sintético y el más perfecto». En: Baudelaire, Charles *Les Fleurs du Mal*. París, Presses Pocket, 1989; p. 232.

Diálogo

Ribeyro y Eielson conversan de literatura



*Eielson en olor de multitud. El poeta conversa con estudiantes durante la
III Bienal de Arte Contemporáneo de Trujillo, 1987.*

la casa de cartón de OXY 19

En 1972 la prestigiosa editorial mexicana Joaquín Mortiz publicó *El Cuerpo de Giulia-no* del poeta Jorge Eduardo Eielson. Por entonces, el libro fue catalogado de diversas maneras: novela, poema-novela, antinovela, metanovela, etc, etc. A raíz de este texto abiertamente motivador (¿o provocador?), Julio Ramón Ribeyro entrevistó aquel año a Jorge Eduardo Eielson en París. Acá el diálogo entre ambos.

&&&

JRR. El caso de «poetas pintores» no es tan raro como puede parecer. Tenemos a Miguel Angel, a Víctor Hugo, a Henri Michaux y, entre nosotros, a Eguren, según creo recordar. Con la publicación de *El cuerpo de Giulia-no* ¿te incluirías dentro de esa familia espiritual de «poetas-pintores»?

JEE: Incluirme al lado de Miguel Angel, Víctor Hugo o Eguren me parece de una presunción realmente enorme, aunque fuera el más humilde de sus descendientes. Por otra parte, la pregunta no me parece pertinente en cuanto yo no soy «poeta-pintor» ni «pintor-poeta», y nunca he comprendido este término. En cierta época, que no duró sino diez años, escribí poemas y me llamaron poeta. Y en otra posterior me dediqué a las artes visuales y no escribí poemas, ni ningún texto realmente «literario». Sólo en un cortísimo período estas dos actividades han coincidido, precisamente entre

los años 48 y 52. Además, como tú sabes, he escrito artículos para periódicos y no soy periodista. He escrito algunas piezas de teatro y no soy dramaturgo. Hago también escultura y no soy escultor. He escrito cuentos y no soy cuentista. Una novela y media y no soy novelista. En 1962 compuse una *Misa solemne a Marilyn Monroe*, para banda magnética, y últimamente preparé un concierto y no soy músico. Como ves, no soy nada.

JRR: De la existencia de *El cuerpo de Giulia-no* sabía yo primero por terceras personas y luego porque tuve ocasión de hojear los originales hace algunos años. ¿Cuándo fue exactamente que escribiste este libro y por qué tardaste en publicarlo?

JEE: Empecé el libro en el verano de 1953, en Roma, y lo terminé el verano de 1957, en la misma ciudad, pasando por larguísima períodos de inactividad. En realidad, aunque ello no se note quizás en la novela, mi disgusto por la literatura era ya evidente y sobre todo la suerte de virtuosismo que yo entonces practicaba. Me parecía literalmente como si me rompiera la cabeza ante un estéril muro de palabras. Llegué a odiarlas. Así, de una masa informe de seiscientas a setecientas cuartillas no extraje sino las más legibles, y aquellas que podían transmitir más sinceramente al lector ciertas experiencias de mi juventud. En cuanto a su publicación, puedo decir sólo esto: jamás he escrito nada con la intención de publicarlo. Mis

primeros poemas, como *Reinos* o *Canción y muerte de Rolando* es a Javier Sologuren que debo su difusión y creo que fue él el que envió los originales a un premio nacional, que me fue otorgado. Por tal razón no he publicado casi libros y no he hecho el menor gesto en ese sentido. Me parece francamente sin importancia. Para *El cuerpo de Giulia-no* tuve un contacto —no buscado— por cierto— con la casa Gallimard, a través de Jean Genet, en 1955. Nunca contesté la carta, que debo conservar todavía. El libro era un caos, no lo consideraba bien, ni terminado y no tenía ganas de continuarlo. Sólo en 1969 tuve oportunidad de volver a ver a Octavio Paz aquí, el cual me lo pidió para publicarlo en México. Cuando pasé por Lima, en 1967, llevé el original, por si se presentaba alguna oportunidad, así como todos los poemas reunidos en volumen, pero claro está no se presentó ninguna oportunidad. Sólo Javier, magnífico poeta y maravilloso amigo, publicó *Mutatis mutandis* en la Rama Florida en una bella edición. Tales poemas de 1954, son los últimos que he escrito, junto con *Habitación en Roma*, que forman un grupo mayor y quizás más ambicioso. En los años siguientes, hasta el 60, fecha en que reanudo definitivamente mi trabajo pictórico escribí otras cosas, pero que no considero ya «poemas». Por lo menos no en el sentido tradicional. Ellos ofrecen dificultades de difusión mucho mayores y, con mucho optimismo, quizás puedan publicarse en 1990. No es presunción ni culpa mía. Son simples razones de orden téc-



«Blue Jeans», 1963.

¿Cuál es su relación con la narrativa y en especial con el género que se conoce con el nombre de novela?

La narrativa fue una parte importante de mi experiencia literaria entre los 12 y los 20 años, que a partir de Dumas, Verne, Salgari, London, Poe y Conan Doyle, culmina con la lectura de Proust, Kafka, Dostoievsky, Flaubert, Lawrence, Joyce, Faulkner, Celine, Genet, Borges. Nunca he considerado la novela como un género aparte, sino como una manera de estructurar un discurso verbal que tiene como sostén una misma sustancia poética. En otras palabras la novela es para mí una forma específica — más racional y más ligada a la realidad circundante— para expresar vivencias y experiencias, reflexiones y sentimientos que no tienen cabida en el poema. Yo diría simplemente que todo lo que no se puede decir en un poema es narrativa.

(Respuesta del poeta Eielson al joven investigador peruano Sergio Ramírez).§

nico y económico que nada tienen que hacer con mi trabajo.

JRR: *¿Crees tú que tener un doble oficio sea ventaja o una debilidad? Quiero decir que corres el riesgo de no ser tomado en serio en ningún bando y ser calificado de «poeta» por los pintores y de «pintor» por los escritores.*

JEE: Me tienen sin cuidado los calificativos de los funcionarios de la palabra o de la paleta. En cuanto a ser tomado en serio, nada podría ser peor, puesto que yo mismo no me tomo en serio y me siento muy bien así. Puede ser tal vez una debilidad tener un doble oficio pero como yo no tengo ninguno... A lo más se podría decir que ejerzo una actividad múltiple, entre las cuales, desde hace catorce años, no incluyo la literatura, salvo algunas notas sobre artes visuales.

JRR: *Para haber sido escrito entre 1953-57, tu libro me sorprende, pues se anticipa a una serie de novelas actuales calificadas en Latinoamérica de vanguardia. Me refiero a la preocupación por el lenguaje, a los juegos espacio-temporales, a la presencia, por no decir invasión, de la poesía en la prosa narrativa, etc. ¿Es que tenías conciencia entonces de estar escribiendo algo nuevo o novedoso? ¿Léas muchas novelas? ¿Qué novelas?*

JEE: Me halaga mucho si me he anticipado a algo, pero creo que esto no es de ninguna importancia, o si la tiene ella

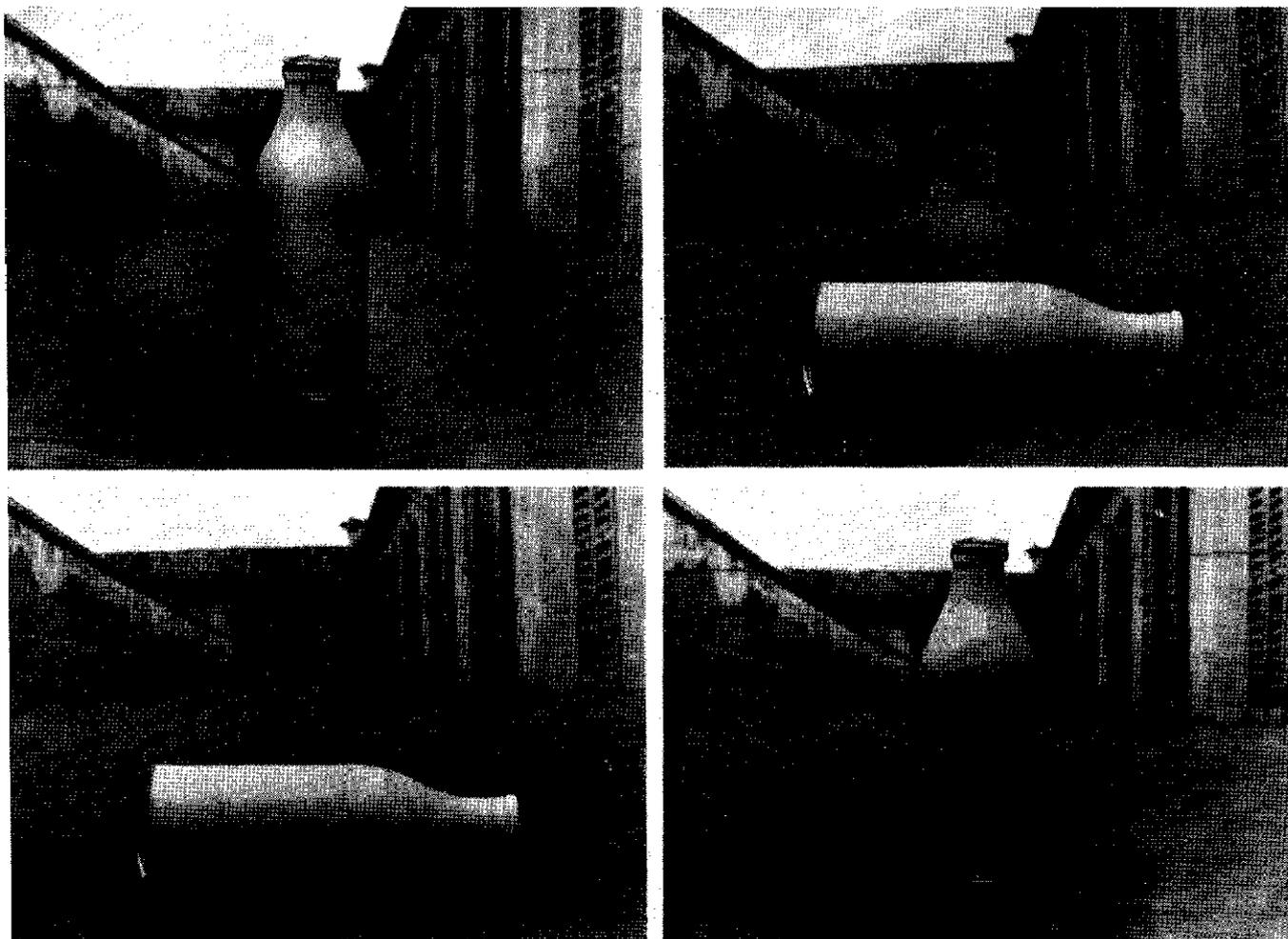
es muy relativa y formal. El afán de renovación exterior puede asimilarse con frecuencia los espíritus competitivos, y yo nunca lo he sido y no lo seré nunca. Prueba es la siempre tardía o escasísima publicación de mis escritos. Además no es un libro el que hay que juzgar nunca sino todo un trabajo, mejor aún, una vida. En realidad mi preocupación por el lenguaje era ya patente desde mis primeros poemas, a partir de 1944. Por ejemplo en «Parque para un hombre dormido», en «Genitales bajo el vino», en «Librería enterrada» y, sobre todo, en «Bacanal», en donde la dolorosa experiencia del hombre que escribe se transforma en un grito de amor y de odio a la palabra impresa. Luego el proceso se agudiza en los «Ejercicios poéticos», algunos de los cuales fueron publicados en 1953, para terminar con *Habitación en Roma*, de manera más consciente. Estos poemas destilan literalmente su propia negación y el hastío y la esterilidad de la letra. Las trasposiciones espacio-temporales he comenzado a usarlas bajo forma de anacronismos desde «Antígona» y «Ajax en el infierno», de 1945. En cuanto al uso de repeticiones, inserción de lemas, aliteraciones, cortes arbitrarios, lectura en dos planos, fórmulas tomadas a los «scrips» cinematográficos, etc., son juegos de niños para quien ha leído a Joyce. No veo de qué vanguardia se puede hablar en Latinoamérica. Con excepción de algunos otros grandes nombres que es inútil mencionar, he leído muy poca ficción. Y en los años

50, en Roma, ninguna novela. Vivía completamente al margen de la literatura y no tenía amigos escritores. Menos sabía aún de Latinoamérica. Sólo recientemente he podido apreciar el talento de los jóvenes escritores de nuestros países.

JRR: *Tengo un gran respeto por tu pudor, quiero decir por no hablar jamás de ti mismo, de tu pasado, de tus problemas personales. Me parece advertir, sin embargo, que en este libro te refieres precisamente a tu infancia en la selva del Perú. ¿Qué hay de cierto en ello?*

JEE: Como tú sabes sin duda mejor que yo, todo es cierto en el mundo de la ficción, y muy poco en la realidad. No he pasado mi infancia en la selva ni mucho menos, sino sólo un período durante el cual tomé la costumbre de pasar las vacaciones del colegio en una propiedad familiar de la ceja de montaña. El resto de mi tiempo, hasta mi partida a Europa, lo he pasado en el agua. Mar y piscinas. El agua es el elemento que mejor conozco, como buen limeño. Tengo algún texto por allí que podría ser contrapuesto a *El cuerpo de Giulia*—no sobre el mar y su presencia. ¡Pero todo esto me resulta ya casi arqueológico! §

Poemas inéditos de Jorge Eduardo Eielson



«Botella de leche», composición fotográfica de Eielson, 1974.

Canción

Esta mañana
En una esquina del jardín
He enterrado mi corazón
No sé realmente
Si se trata de mi corazón
O de mi saxofón

Es posible también
Que mi corazón
Sea sólo una combinación
De mi sexo con mi saxofón
O que no exista el jardín
Sino tan sólo una canción
Que yo confundo con mi corazón
Y con mi saxofón.

Roma, 1965.

Soneto a un ebrio de la antigua Roma

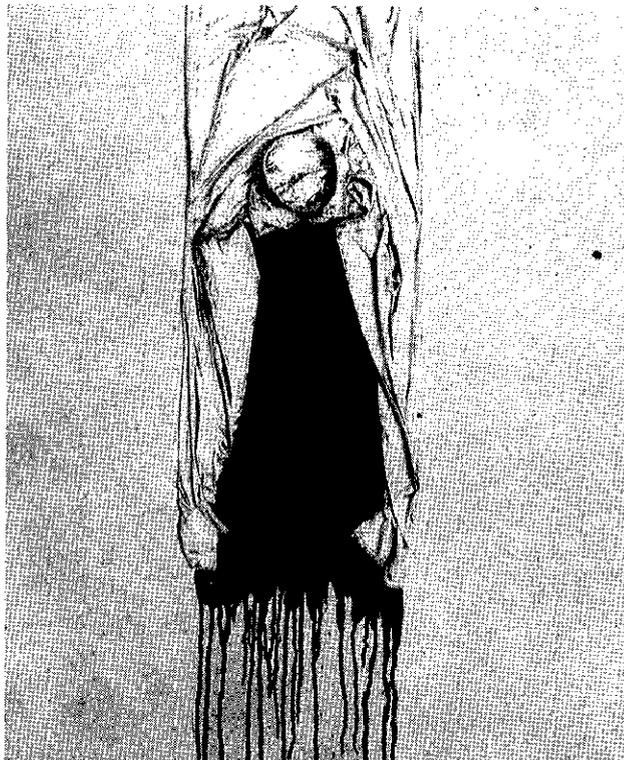
Perdió de amor la blanda espina, la certeza
De la esposa y de la rosa en la tibieza,
No da paz el vino y con la zurda reza,
Su púrpura túnica de león tristeza.

Daráse al vino y a la guerra con altura,
Daráse a gloria y a la sombra más segura,
Mas a la amante de letal ternura
Dará desdenes y de luz la desventura.

¡Oh embeleso que de flores lo fustiga,
Deleitosa alondra árdele en el pecho,
Donde el alma muere y nace la fatiga!

Mas nada turba aquel mortal estío
De su vida, y gusta, como en dulce lecho
Su vino soledoso entre el gentío.

Lima, 1942.



«Camisa» de JEE, 1963 (fragmento).

[Escribo con los ojos...]

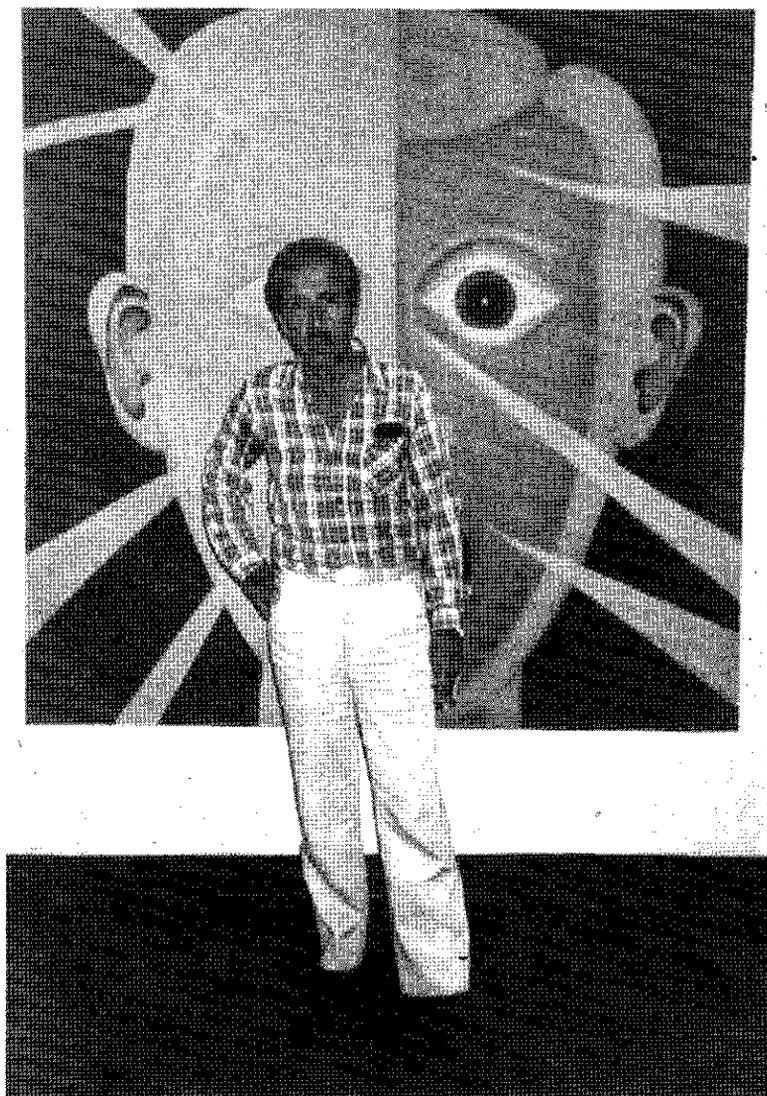
Escribo con los ojos
Con el corazón con la mano
Pido consejo a mis orejas
Y a mis labios
Cada verso que escribo
Es de carne y hueso

Sólo mi pensamiento
Es de papel

J. Tielson

Renato Sandoval Bacigalupo

El cuerpo y la noche oscura de Eielson



*Eielson con uno de sus óleos en la
III Bienal de Arte Contemporáneo de Trujillo,
noviembre de 1987.*

El deseo inagotable de llegar a aprehender y dar cuenta del misterio de la existencia, ha hecho que Jorge Eduardo Eielson se valga de un sinfín de medios expresivos que van desde la simpleza de la palabra oral y, sobre todo, escrita —a través de lo que por convención se da en llamar literatura—, hasta la pintura y escultura, pasando por una larga serie de obras transverbales como acciones, instalaciones, performances, entre muchas otras. La gran versatilidad y el talento con que ha sabido moverse en tales campos, se condicen con la magnitud de los riesgos corridos, a nivel personal, social y artístico, como con lo desmesurado del objetivo final de sus afanes que es, como se ha sugerido, la fusión total con la verdad. En efecto, no pocas veces, debido a lo peculiar de sus propuestas, JEE se ha visto incomprendido, y aun vituperado, por una sociedad que escudada en sus propios artistas se ha resistido a ver en la originalidad de su obra no sólo una concepción crítica, subversiva, del arte, sino también su limpieza ética, su rabiosa independencia, su para ella intolerable libertad.

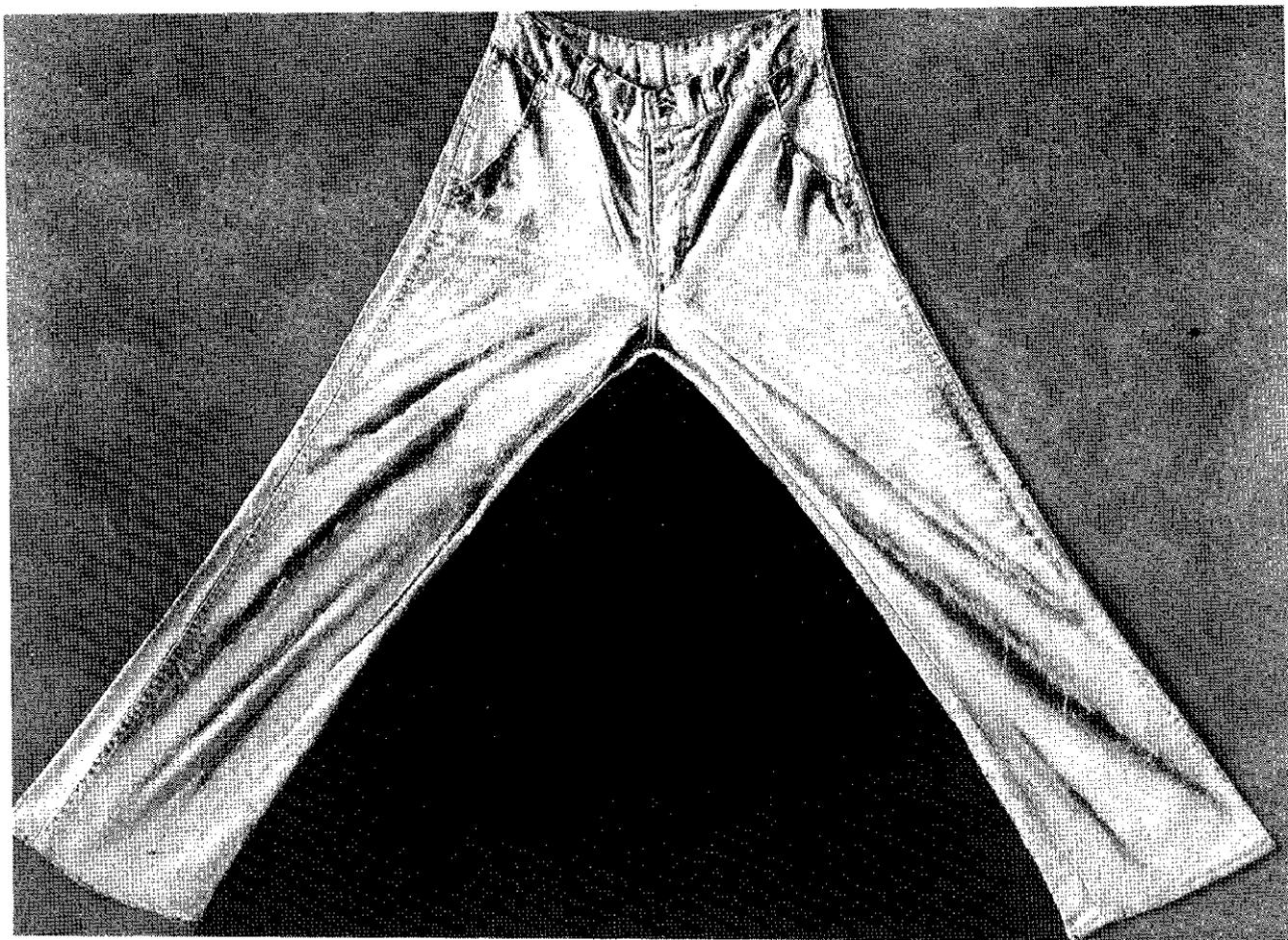
Además de la palabra encarnada en poesía —que con justicia lo ha convertido en uno de los más importantes poetas latinoamericanos— JEE se ha servido prácticamente de todos los elementos, tangibles e intangibles, de la naturaleza, siendo uno de los principales el cuerpo humano. De alguna manera, éste ha fungido de leitmotiv en muchas de sus obras, tanto en las literarias como en las transverbales, figurando entre las más significativas de éstas últimas de las diferentes performances que realizara desde fines de los años sesenta con el nombre de *Nage* (1969), *El cuerpo de Giulia* (1972), *Paracas* (1974, 1976), *Dormir es una obra maestra* (1978), etc.

Tan recurrente ha sido la presencia del cuerpo que por momentos uno se sentiría inclinado a creer en la postulación, más o menos consciente, de un antropocentrismo a la manera de Protágoras en el sentido de que el hombre es la medida de todas las cosas. Dada tal presunción, Eielson mismo sale al frente, y aclara: «(...) no quisiera que la repetida presencia del cuerpo en muchos de mis escritos denote una forma de antropocentrismo que no me es propio. En palabras simples, para mí el cuerpo, nuestro cuerpo, no es sino una parte de la realidad material, no

más soberana e inquietante que una jirafa, una estrella, una piedra o un árbol cualquiera. O sea una concepción oriental de la realidad, que yo he hecho mía desde hace muchísimo tiempo. Lo que sucede, sencillamente, es que nuestro cuerpo es lo más inmediatamente que tenemos, o mejor aún: es lo más inmediato que somos” (1).

Y si esto es así, resulta lógico que la búsqueda muchas veces se priorice por el lado de la corporalidad, en tanto única realidad del hombre que por próxima resulta innegable. A diferencia de la clásica división cartesiana de cuerpo y alma que de tantas maneras caracteriza, y a nuestro entender escinde dolorosa e innecesariamente, a Occidente, Eielson, asumiendo la visión integradora del budismo Zen, propugna en diferentes momentos una indagación del universo a partir del propio cuerpo, sin que por ello se desestime el valor equivalente de los otros elementos que componen el cosmos. Antes bien, mediante su indagación desde distintos puntos de vista espaciotemporales, se llegaría a establecer la identidad esencial entre todas las cosas, cuyo origen no es otro que su final destino, lo cual estaría revelándonos, una vez más, el sentido circular de lo que llamamos historia, y que tiene en JEE a uno de sus más convencidos exponentes. Sólo que dicha búsqueda, si bien apasionante, no es siempre lo bienhechora y gratificante que se supusiera. Como veremos después, ella entrañará dolor, humillación y padecimiento, tal como si fuera un verdadero rito de iniciación, mediante el cual se logrará acceder a niveles más altos de pureza, ciencia y realidad.

Esto es en pocas palabras lo que en cierto modo se verificaría en *Noche oscura del cuerpo* (2), una suerte de eje central en la obra eielsoniana, cuyos paralelismos con los místicos españoles, (Santa Teresa y, sobre todo, San Juan de la Cruz) son patentes, en la medida que todos ellos aspiran a fusionarse con Dios o el universo, según sea el caso, y que todo lo que impida ese cometido no será sino motivo de pesar, frustración, desencanto, aniquilamiento. Pero no es nuestro propósito establecer aquí conexiones que en un primer momento podrían parecer impracticables, si bien estamos persuadidos de que toda búsqueda de las Primeras Causas es religiosa por naturaleza y que, en ese sentido, el caso de JEE sería el del místico secularizado de nuestros



Eielson, autor del ensamblaje «Blue Jeans», 1963 (130 X 100 cms).

días. Baste con subrayar algunas evidencias, como el hecho de parafrasear éste el poema del carmelita, *Noche oscura del alma*, y del epígrafe que abre el libro y que, sin embargo, no pertenece al poema citado sino más bien la copla de San Juan «Entréme donde no supe» (3).

Para San Juan, la «noche oscura», como en un inicio podría pensarse, no es el momento turbio y tenebroso donde reina el caos, la angustia y la confusión; es más bien el tiempo tan esperado y propicio para que el alma, llena de gozo por haber llegado al alto estado de la perfección siguiendo el camino de la negación espiritual, se entregue apasionada y ciegamente a Dios, «dejando mi cuidado / entre las azucenas olvi-

dato». Pero la noche no sólo es el escenario del encuentro amoroso entre el amado y la amada; es además el camino o medio que previamente ha conducido al alma hasta su destino tan anhelado, es la luz gúfa, es el puente luminoso que une lo que a lo mejor nunca debió estar separado, y que al hacerlo modifica al alma, perfeccionándola: «¡Oh noche que guiaste!, / ¡oh noche amable más que el alborada!, / ¡oh noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada» (4).

En el caso de Eielson, la noche es el paulatino descubrimiento del universo que lo rodea, es el encuentro con las entrañas de su cuerpo y las insondables honduras de un cosmos exterior tan infinito como el que transporta dentro de su propia

humanidad, es la percepción ambivalente que tiene del ser humano y de la historia, la cual acaso tenga algún sentido inteligible. Pero su noche es también, como veremos, la propia escritura, luz gúfa que ilumina los brumosos y laberínticos caminos del pensamiento —que es lenguaje—, colocándolo al poeta sobre una pista quizás un poco más cierta que la de la simple intuición: sobre «la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido», al clásico decir de Fray Luis de León.

Sólo que el acceso a Dios o al conocimiento, en los respectivos casos de San Juan y JEE, supone una previa purificación mediante el dolor, la (auto)negación y la renuncia, en la esperanza de hallar el reposo luego de haber atravesado un camino lleno de obstáculos y privaciones. Para San Juan, una de las grandes pruebas será el anonadamiento del cuerpo, plagado de imperfecciones, a fin de robustecer el espíritu en su ardiente y denodada búsqueda de la perfección, es decir la unión con Dios. En Eielson, en cambio, no se produce una negación del cuerpo; antes bien éste es aceptado como elemento fundamental de la realidad del poeta; es reconocido en su polivalencia ya que así como le produce placer y sufrimiento, orgullo o humillación, se constituye también en instrumento de conocimiento en la medida que le permitirá ir discerniendo la posición que ocupa dentro del cosmos. Se trataría, pues, de una especie de rito de iniciación o de pasaje con el auxilio de la escritura, ceremonia con más de un nexo con ritos arcaicos y mal llamados primitivos, donde predomina no tanto el goce como el dolor, así como la convicción de que el sufrimiento hará más auténtico y permanente el paso a un estrato cualitativamente superior.

En ese sentido, y con la perspectiva de que el transcurso del tiempo (?) otorga, JEE declara: «(...) en todos esos ritos hay un elemento de sufrimiento inevitable, puesto que toda sacralidad es cruel, y si bien los momentos de euforia no faltan, se trata de un goce sangriento, de un grito apenas ahogado por los imperativos del mismo ceremonial. Esto podrá parecer masoquismo, pero no es así. En toda ritualidad, es la parte atormentada la que predomina, no su aspecto celebrativo. Cuando escribí esos textos, claro está, no tenía conciencia de todo esto. Es por eso que hoy día, a más de veinte años de distancia,

no podría escribir de la misma manera» (5).

En este punto tal vez resulte pertinente llamar la atención sobre el hecho de que en la primera edición de *Noche oscura...*—que data de 1983 (6), si bien fue originalmente escrito en 1995—, la primera de las tres partes del libro, titulada «El cuerpo escrito» (en alusión al carácter lingüístico y escritural del cuerpo), está compuesta, además de cuatro de los catorce poemas que más tarde conformarán la versión definitiva de dicho poemario, por otros tres textos cuyo carácter ritual resulta más que evidente. Nos referimos a «Monólogo de amor erótico ante un espejo roto», «La masturbación es un caballo blanco», «Ceremonia secreta con cascabeles y naftalina» (los dos últimos más tarde rebautizados, en *poesía escrita*, como «Ceremonia solitaria bajo la luz de la luna» y «Ceremonia secreta con cascabeles y naftalina», respectivamente). Y como para confirmar lo dicho, es sintomático que JEE, ya en 1989, haya decidido incluir en su *poesía escrita* esos dos poemas, más la segunda y tercera parte de la primera edición de *Noche oscura...*, además de un quinto texto llamado «Ceremonia solitaria alrededor de un tintero», todos ellos bajo el rótulo de «Ceremonia solitaria», el cual da fe del mayor grado de conciencia que el poeta ha ido adquiriendo en su indagación mediante el empleo ritual de la escritura.

Entrando ya en el cuerpo que ahora nos convoca, lo primero que encontramos es un epígrafe con los siguientes versos de San Juan de la Cruz: «era cosa tan secreta / que me quedé balbuciendo, / toda ciencia trascendiendo», perteneciente a una copla donde se trata de comunicar lo inefable del conocimiento absoluto, y que de alguna manera marca el tono de todo el poemario. Aquí, además de los sentimientos propios de una experiencia iniciática, se vivirá también en un titubeo y desconcierto constantes ante la enorme complejidad y ambigüedad de la realidad que se percibe. El ordenamiento final de los catorce textos que componen el libro, en que a un poema lleno de certezas pero también de oposiciones, le suceden o anteceden otros de pura contradicción y oscuridad, establecerá el ritmo taquicárdico, sinuoso e inquietante del mismo.

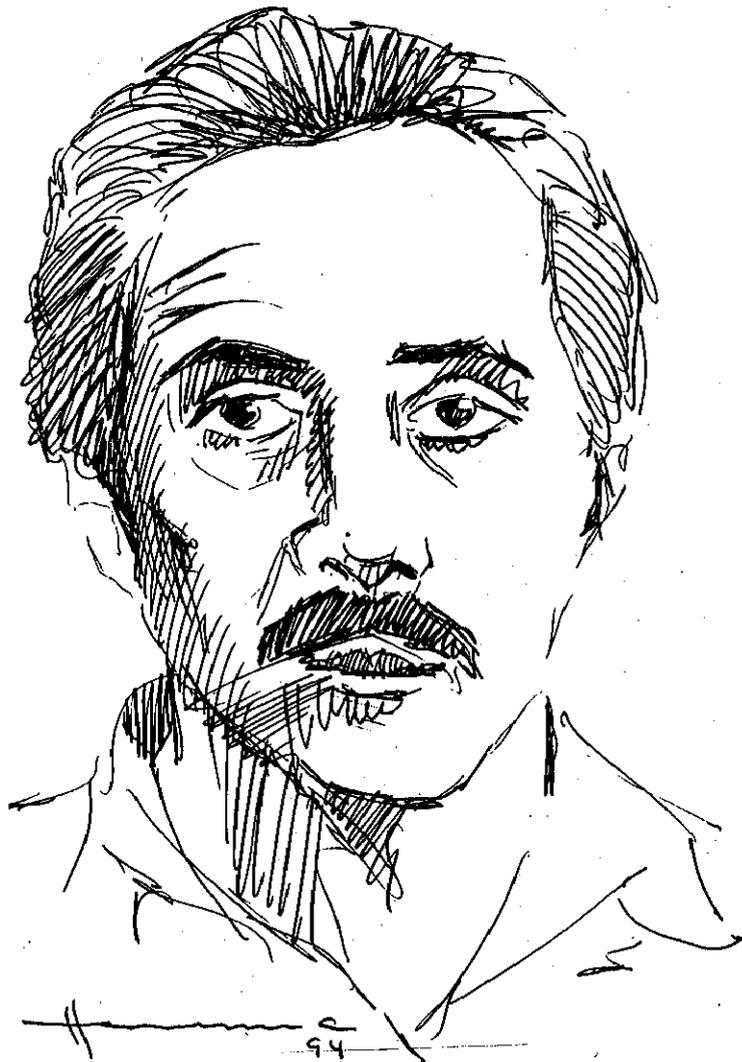
Desde una perspectiva cristiana, tal como sugiere Martha Canfield, los catorce poemas se

propondrían como las catorce estaciones del Vía Crucis (7), mientras que para Marie-Madeleine Gladieu, «entre la partida hacia el objeto del amor, materializada por el primer poema, “Cuerpo anterior”, y el final de la búsqueda, el décimo cuarto, “Ultimo cuerpo”, las doce horas de la noche se encarnan en doce poemas (...)» (8). Por nuestra parte, sin dejar de considerar plausibles tales interpretaciones, preferimos pensar en el número catorce como la duplicación del número siete, símbolo tradicional del infinito (por el que tantas veces el propio JEE se ha mostrado afecto), y que estaría aludiendo a los innumerables atributos con los que el cuerpo se presenta ante la mirada inquisitiva del yo poético. Asimismo, la duplicación del infinito como concepto inconcebible, rompe de manera definitiva con la vana pretensión de aprehender lo inasible aun cuando el enigma en un primer momento pareciera de no tan difícil solución.

En «Cuerpo anterior», texto que abre el libro, lo primero que el yo constata es que su cuerpo remite al de sus propios padres, presentados arquetípicamente, es decir cumpliendo un papel fundacional y ancestral más allá del tiempo. El arco iris, símbolo de la conexión de dos dimensiones (la temporal y la intemporal, la terrenal y la celestial) une a los entes primordiales y palingenésicos con la realidad humana del poeta, mientras éste ve cómo el arco iris «se los lleva nuevamente / Como se lleva mi pensamiento / Mi juventud y mis anteojos».

En «Cuerpo enamorado» se vuelve a percibir al cuerpo no tanto en su especificidad sino como encarnación de toda la especie humana, la cual se remonta hasta sus mismos orígenes homínidos mediante la contemplación emocionada del sexo, fuente de la vida y de la historia. Sólo que el narcisismo del poeta le procura acaso más sufrimiento que placer al constatar que la imagen que se refleja en el espejo no es otra que la de un mono, visión degradada del ser humano y que siempre deberá transportar consigo en sus «testículos / Llenos de amargura».

Algo semejante sucede también en «Cuerpo multiplicado». Allí el cuerpo es percibido como proyección hacia el infinito, al tiempo que sin abandonar su ominosa animalidad («Mis brazos y mis piernas / Son los brazos y las piernas / De un animal que estornuda»), advierte que tanto



Poeta Eielson en versión de Luis Herrera Carnero, 1994.

su esencia como los actos que realiza son idénticos a los que de la especie humana, si bien prevalecen también rasgos que son únicos e intransferibles: «Si lloro somos todos que lloramos / Aunque no todos lloren / (...) / Soy uno como todos y como todos / Soy uno solo».

Frente al narcisismo, tal vez algo autocomplaciente, que rezuman estos textos, habría que decir que éste sirve de punto de partida para llegar precisamente a esa visión cósmica, aunque doliente, que el yo tiene de la existencia. Al

respecto, JEE señala: «Pero se trata, en este caso, de un narcisismo particular, que más bien tiende a autodenigrarse. Y es que mirándote a ti mismo, miras a toda la especie, y en el espejo ya no ves a un hombre ni a una mujer, sino a toda la humanidad, con toda su miseria y su indudable esplendor, con toda su precariedad material y su grandeza interior» (9).

El sufrimiento iniciático que se anuncia tenuemente desde el primer poema, se hace más patente a partir del segundo, «Cuerpo melancólico», conforme se vaya inspeccionando al cuerpo en sus mil y una particularidades. En el texto mencionado, el dolor se presenta bajo la forma de melancolía, que al instalarse en el cuerpo no sólo trastoca y trastorna todas las funciones de sus componentes («La nariz y las orejas se oscurecen / Los pies se vuelven esclavos / De las manos y los ojos se humedecen»), sino que lo transforma en símbolo de sí mismo, a saber, en una silla vacía (10).

En «Cuerpo mutilado», el fraccionamiento físico del cuerpo intensifica el dolor que la conciencia experimenta por causa de su humanidad. El pesar del yo poético es tan material y mensurable como sus dientes, manos o pies. Y se vuelve mayor todavía al constatar que su conciencia, bajo la forma de ciervo, más íntegra y consolidada que nunca, yace aherrojada y sin consuelo en medio de tanto estropicio: «Un animal acorralado y sin caricias / En un círculo de huesos / Y latidos». Conciencia a la que en «Cuerpo secreto» volveremos a encontrar en el vientre (centro) de ese laberinto que es nuestro cuerpo interior como una muchacha dormida con una flecha de oro atravesándole el ombligo, es decir en tanto conciencia virtual o, mejor dicho, como el alto nivel de conciencia al que se llegará una vez concluido el prolongado y a veces trepidante recorrido por todos los niveles del cuerpo. Hasta que llegue ese momento, ella dormirá atravesada en su propio centro por aquella flecha dorada, luminosa, que apunta hacia su futuro despertar.

El ya demasiado largo y pesadoso peregrinaje del yo por entre sus fragmentos o, más bien, casi desechos que lo hacen trastabillar, hace que progresivamente se verifique en él un proceso de extrañamiento, de escisión, que continuará

intensificando su sufrimiento apartándolo del mundo que lo rodea, mientras persiste la polémica, triste y denodada, en su interior. Lo que puede observarse en «Cuerpo en exilio», cuando el poeta, con versos de estirpe vallejiana, se duele y se lamenta: «Tropezando con mis brazos / Mi nariz y mis orejas sino adelante / Caminando con el páncreas y a veces / Hasta con los pies. Me sale luz de las solapas / Me duele la bragueta y el mundo entero». Y esto teniendo todo el tiempo como música de fondo —al igual que en el cuento «El corazón delator», de Poeslos obsesivos y cada vez más fuertes latidos de la conciencia (personal y universal), que con su atronador sonido todo lo cubre, todo lo sepulta: «Tan sólo escucho el sonido / De un saxofón hundido entre mis huesos / Los tambores silenciosos de mi sexo / Y mi cabeza (...)».

De allí a empezar a sentir el curso destructor del tiempo que conduce a la muerte inevitable hay sólo un paso. No importa que por momentos lo invada la dicha de saber a la eternidad del universo estrellado instalada en lo más recóndito de sí, pues la certeza de que en algún momento ulterior se terminará extinguiendo como el ascua de un simple cigarrillo lo sume en la tristeza y la amargura («Cuerpo pasajero»). Casi la misma experiencia es la que se transmite en el poema 7 de *Mutatis mutandis* —libro con el que *Noche oscura...* establece una interesante relación de vasos comunicantes— cuando los deseos de eternidad y permanencia del cuerpo se ven frustrados al comprobar que sólo está compuesto de materiales lamentablemente bastos y perecibles: «de inexplicable cristal / que respira / quisiera ser de nylon / de celofán de acero / de sonrientes materias / que no mueren / que no mueren / no soy en cambio / sino de carne y hueso / juguete pálido del jazz / y de las horas / miserable volumen / que padece» (11).

La sensación de orfandad y de abandono cósmico que padece el yo poético se hace de pronto ostensible en «Cuerpo transparente». La indiferencia de parte del mundo exterior hacia la insignificancia y la pobreza de su ser termina por convencerlo de su inesperada materialidad, que sería la negación de su propia esencia, su desaparición en medio de la nada: «Nadie me espera ni me conoce ni me mira / Mi cuerpo es humo materia indiferente / que brilla brilla

brilla / Y nunca es nada» (12).

Y eso no obstante tratar de guardar a toda costa la apariencia humana, como si los aditamentos con que las personas suelen cubrir sus cuerpos, las pudieran librar del pavoroso vacío que habita desde siempre en su interior. Para no mencionar otros accesorios quizás menos perceptibles como los gestos y hábitos mundanos, los cuales las más de las veces no son más que máscaras que ocultan no sólo poco santas intenciones, sino también la visión aterradora de una decadencia ineluctable (Cf. «Cuerpo vestido», «Cuerpo transparente» y «Cuerpo de tierra») (13).

De allí la justificada rebeldía ante la especie humana en «Cuerpo de tierra». No contento con rechazar las convenciones del contrato social («No me corto el pelo ni la barba / Sino cuando el cielo me lo pide»), se aproxima, más bien con evidente simpatía y complicidad al mundo de los animales vertebrados y de los insectos, hasta el extremo de terminar convirtiéndose de buena gana en uno de ellos («El cocodrilo es mi hermano querido / Las cucarachas mi única familia»), a la manera kafkiana del Gregorio Samsa de *La metamorfosis*, espléndida y terrible metáfora de la condición humana.

Volviendo al tema de la precariedad de la existencia, hasta la escritura misma —uno de los rasgos que por antonomasia distinguen al ser humano, y que por añadidura da testimonio fidedigno de su dolorosa contingencia» termina también corriendo igual suerte. «Cuerpo de papel» patentiza, dramáticamente, la identidad de la palabra con todos y cada uno de los actos elementales del hombre, compartiendo con él tanto la vida, como su pasión y muerte. Considerando, además que el yo poético del texto 10 de *Mutatis mutandis* se debatía escribiendo un poema para a la postre no escribir nada (14), resulta lógico que ahora se pregunte si la no escritura, o bien la destrucción de la misma, significará en última instancia su propia desaparición de la faz de la tierra: «Y cuando arroje a la chimenea / Esta página vacía / ¿Se quemarán también mis dudas / Mis orejas y mis uñas / Rodarán hechos cenizas / Mi corazón y mis pestañas?».

Interrogante que plantea una duda gnoseológica en una hora crítica donde reina la con-



Poeta San Juan de la Cruz, autor de Noche oscura del alma, óleo del pintor español Vaquero Turcios.

tradición, la ambigüedad y el desconcierto. Tantas han sido las tribulaciones del poeta en su afán por entender la complejidad de su ser como por detectar el rumbo de su destino, que ahora le resulta imposible decir algo plausible hasta de sus experiencias al parecer más sencillas e inmediatas. En un universo donde lo que es puede no serlo, el yo poético, en «Cuerpo dividido», se encuentra inmerso en las turbias y a la vez resplandecientes aguas amnióticas de su propio ser, que aún no es o que ha dejado de serlo, entre el gozo y la pena de una existencia francamente escindida, sin preguntarse ya «(...) por qué / Simplemente sollozo / Mientras sonrío y sonrío / Mientras sollozo».

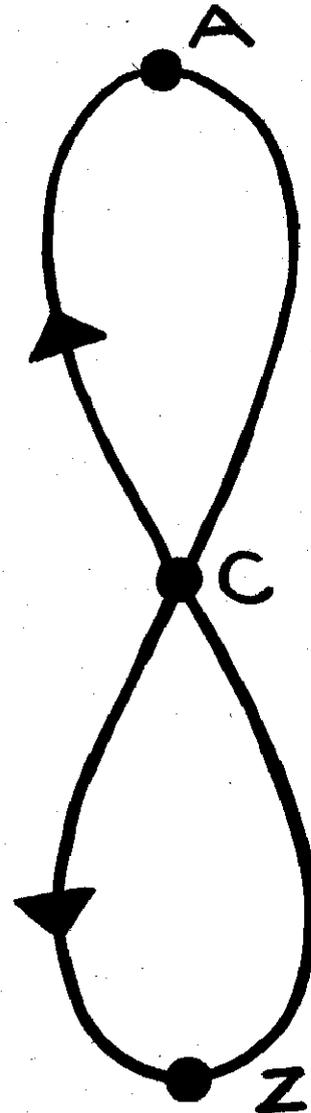
El postrer intento por recuperar la unidad y la paz perdidas (¿las tuvo alguna vez?) y por acceder, en consecuencia, a un conocimiento que de algún modo soporte y de sentido al agitado itinerario vital del poeta, se producirá en «Ultimo cuerpo» al comprender de pronto, mediante el cotidiano y puntual acto primario de la defecación, que a lo mejor esa misma actividad, en su elementariedad, conduzca a lo primordial, a las primeras causas que son también las últimas de la existencia.

El detritus o último cuerpo es expulsado y vuelve a la madre tierra, para convertirse de nuevo en brote de vida, perpetuando así el infinito ciclo vital. La ascensión espontánea de esta ley natural hace que todo parezca «más sencillo y cercano», y que el dolor ante la imposibilidad de responder a las inquietantes preguntas celestes se mitigue, aunque éstas sigan brillando para nosotros y que con su inocultable presencia inunden el cielo.

Asimismo, el placer anal de la actividad fecal remite, sicoanalíticamente hablando, a la infancia, estado de pureza y de eventual felicidad, en la medida que a mayor conciencia mayor es la distancia entre el hombre y las cosas, y mayor termina siendo el dolor ocasionado por tal proceso de diferenciación.

En el retorno a la infancia de la conciencia, representado por el descenso a lo primordial, el yo recupera la paz y el equilibrio perdidos a causa de su confrontamiento consciente con los avatares de su propia corporalidad. Aparentemente, tan sólo la experiencia intuitiva, sensorial, primaria, mediante el cuerpo, dotaría al yo de una capacidad cognoscitiva sui generis, haciéndolo ascender, una y otra vez, al ritmo de los tambores de la infancia, en un sinnfn de asedios y aproximaciones, al Monte Carmelo del amor, la belleza y del conocimiento absolutos.

Un esquema tentativo de todo este proceso circular de descenso a la inconsciencia para luego ascender con igual fuerza hasta donde el misterio se muestre como una verdad revelada, podría graficarse de la siguiente manera:



donde C es el cuerpo, Z la inconsciencia intuitiva y A el conocimiento, mientras que la línea que parte de C rumbo a Z, luego hasta A y así ad infinitum, representaría al flujo vital, al yo, a la conciencia en búsqueda constante, a la vida misma que fluye sinuosa y a la vez circularmente, trazando en su recorrido el símbolo del infinito, que la estructura heptangular de *Noche oscura del cuerpo* había ya prefigurado. Al final tal vez sólo quede el balbuceo infantil de San Juan de la Cruz ante el secreto inexpugnable del cosmos. JEE compartirá el estupor del carmelita, sin renunciar jamás a su propio cuerpo, el cual, pese a sus múltiples imperfecciones, le ha permitido columbrar dicho secreto, «toda ciencia trascendiendo». §



*Jorge Eduardo Eielson, autor de
Noche oscura del cuerpo.*

NOTAS

- (1) Carta de JEE (Milán, marzo de 1991) al autor del presente ensayo.
- (2) Campodónico, Lima, 1989. Incluido también en *poesía escrita*, de JEE. México, Vuelta, 1989.
- (3) En: *Poesías completas de San Juan de la Cruz*. Barcelona, Ed. de A. Valbuena Prat, 1942, p. 66.
- (4) *Ibidem*, p. 111.
- (5) Cf. Martha Canfield "Conversación con Eielson". En: *Gradiva* IV, nº 9. Bogotá, 1990, p. 35.
- (6) Texto bilingüe (traducción francesa de Claude Couffon). Alençon, Altaforte, 1983.
- (7) En: "Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di JEE". En: *Klaros*. Anno 5, nº 2. Firenze, Ed. Il Sedicesimo, diciembre 1992, p. 237
- (8) M.M. Gladieu *Images sacrées, images profanes*, ponencia presentada en el Congreso de Literatura en Lengua Española, realizado en noviembre de 1991 en la Universidad de Reims. Citamos por una versión mecanografiada que no alcanzara JEE.
- (9) Martha Canfield *Op. cit.*, p. 35.
- (10) La silla, como símbolo recurrente de la soledad y la escisión, aparece con frecuencia en la *poesía escrita* de Eielson, así como en distintas performances e instalaciones suyas.
- (11) En: *poesía escrita*, p. 151.
- (12) Cf. el poema 9 de "Mutatis mutandis", en *ibidem*, p. 153: "nada / sino una masa clara / de millones y millones de kilos / de plomo de plata de nada / vacío y peso y vacío nuevamente / nada de plomo plomo en la nada / nada de plata plata en la nada / nada de nada nada en la nada / nada / sino la luna la nada / y la nada nuevamente".
- (13) A continuación transcribimos una variante poco conocida de "Cuerpo vestido", publicada en setiembre de 1979 en la *Revista de la Universidad de México* (vol. XXXIV, nº 1), como segunda parte de un poema en cuatro secciones, titulado "Cuarteto final": "entre un zapato y un guante / hay latidos puertas y paredes / de cemento hay un cisne / ensangrentado hay ventanas / que no se abren / que no se abren / hay saludos y botones extraviados / hay sollozos / y deseos incesantes / de cigarrillos y de estrellas / pero sobre todo hay corbatas / hay corbatas / hay corbatas".
- (14) Cf. *poesía escrita*, p. 154. §

Universidad de Helsinki, Finlandia.

Esther Castañeda Vielakamen

Bajo la luna griega de Eielson: Una versión particular de *Antígona*



Eielson en la Bienal de Venecia, 1972.

Dotado de una exquisita sensibilidad y un precoz dominio del lenguaje poético, Jorge Eduardo Eielson (1924) logra tempranamente colocarse a la vanguardia de sus compañeros, los llamados poetas de la Generación del '50 (1). La destreza con que construye imágenes, sonidos y colores de los textos que conforman la primera etapa de su producción (2), nos presenta una perspectiva que prefiere la mediatez de los símbolos a la explicité de textos posteriores. Así, con una actitud rayana en la omnisciencia, recrea la antigüedad clásica, el medioevo y la España renacentista; dando vida a personajes como: Ajax, Carlomagno, Rolando, Don Quijote y a la figura que nos interesa relieves: *Antígona*.

Antígona representa a una mujer que cautiva y sorprende. Históricamente pertenece al ciclo tebano. Hija de una boda incestuosa, es testigo del suicidio de su madre (Yocasta), el destierro de su padre (el infortunado Edipo) y la lucha fratricida entre Eteocles y Polinice que termina con la muerte de ambos.

Ella se enfrenta a las leyes civiles que prohíben el entierro de Polinice y se encarga de ejecutar la ley divina de dar sepultura a los muertos; con esta valerosa actitud, por amor a su hermano, desobedece el edicto que es castigado con la muerte, que al final cumple pero por mano propia. El temple inusual en un ser débil como Antígona ha inspirado a Vittorio Alfieri, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Bertolt Brecht (3), entre otros, quienes al igual que Sófocles, han es-

critado piezas teatrales que la erigen como protagonista.

La *Antígona* de Eielson (4) ha sido construida en las riberas de la prosa, en ella un léxico cromático y dúctil reinventa y descubre nuevos perfiles del personaje mítico. Para quienes pensamos que las fuentes clásicas siguen nutriendo la tradición occidental y seguirá en tanto aceptemos la vigencia de sus valores y nos reconozcamos en ellos, personajes como: Ajax, Eurídice, Eneas o Ifigenia constituyen un desafío para el (la) creador(a) de cualquier práctica artística que decida retomarlos en sus obras debido al horizonte calidoscópico característico de la edad heroica y a las cepas semánticas que cada uno de ellos encierra.

La *Antígona* representa la abnegación, la ternura, el sacrificio de una mujer que ama a los heridos, agonizantes, a los cuerpos yertos y sin vida. En su rol de virgen, hija, hermana, madre y en el de ángel salvadora: enfermera, (con)funde rostros y acciones en los que predomina la *asistencia*. Ella es en tanto su poder de brindar ayuda, dar consuelo, elevar una oración, horadar una sepultura, en fin, una figura nutricia que otorga sosiego en las orillas de la vida y de la muerte.

Desde los primeros apartados se establece una circunstancia espacial y temporal, necesaria a un discurso que opta por la narratividad: «Derruido, está el día, enfermera, sólo la Muerte ha quedado, el bosque

puro de la Gloria, a cuya entrada un arco de cañones se alza enmohecido». Se describe un escenario dantesco, moderno, perfecto en sus despojos, en su declinante agonía, y en este medio se alza Antígona: «Tú sola quedas allí, como el agua, junto al monte, al pozo, al quejumbroso bosque que ama; sobre el héroe o el cobarde». Más adelante se ofrece una doble anticipación simbólica, el de *enfermera* y de *madre*: «Su sombra enfermera besa a los heridos, lava sus pantorrillas dulces en el río, y como una hermosa madre alerta entre los heliotropos recoge al último caído de la tarde bajo el tilo ansioso».

El poema consta de 30 apartados de variable extensión que dependen entre sí temática y formalmente. Un rasgo constante que se puede notar a lo largo de éstos, es el uso de *reiteraciones* que logra un tono épico y un efecto de inexorabilidad propio del mito y de la tragedia, inexorabilidad asumida por la voz lírica. La que se asocia a la rigidez de las acciones femeninas y, asimismo, presupone una concepción dualista del mundo que clasifica tanto a la Antígona moderna únicamente en el *ámbito del cuidado*. Si la primera confía en las leyes superiores que purifiquen a los seres humanos y, por tanto, vela por su familia y por su hermano; la segunda confía en la ciencia y en su saber para aliviar, sanar -otro modo de purificar- cuerpos. Sabemos que tanto la mujer como el hombre tienen la capacidad para «el cuidado» pero la mirada del yo lírico parte de

La magia, el conjuro, lo «sagrado extrarreligioso», ¿se encuentra usted ligado a todo ello por una relación de Fe o se trata de una afinidad estética?

Creo que la magia —sin mayúsculas— es realmente la sustancia última de la poesía y de la vida. Pero le quito la mayúscula —que usted observa respetuosamente— porque entonces tendría que ponérsela igualmente a la religión, a la ciencia, al arte, a la historia, lo que acabaría por devaluarla. Creo firmemente, sin embargo, que lo que se llama tradicionalmente magia, es un saber milenario que se transforma continuamente y que, desde las sociedades llamadas primitivas (aún existentes en todo el mundo sobre todo en América, África y Australia) hasta nuestros días, se ha ido convirtiendo en parte integrante de nuestra existencia, con resultados a veces exaltantes, a veces nefastos, como es prerrogativa de la magia. Tomemos esa caja mágica que se llama televisión, por ejemplo, o sea la transmisión de la imagen a distancia, o el avión que nos permite volar físicamente a distancias y alturas inconcebibles hasta hace sólo unas décadas. Que todo esto sea hijo de la magia es indudable, como lo es también de la ciencia, como la tecnología, a su vez, es hija de esta última. Se podría decir, por lo tanto, que el pensamiento científico y el pensamiento mágico están estrechamente unidos. Es más, son inseparables.



Performance «Interruption». Plaza de Armas de Lima, 1988. Creación de Eielson.

un esencialismo que considera dicha capacidad inherente a la mujer y no al hombre. Este esencialismo acepta con naturalidad de que los hombres luchen, legislen, trabajen, se declaren la guerra, mientras que a las mujeres les toca las tareas de restañar heridas, obedecer, amar, en otras palabras, amenguar dolores y carencias que en el mundo moderno se presentan como una forma de seudocuidado a las ocupaciones de enfermera, institutriz, maestra, etc.

El yo lírico ha eludido rasgos que lo identifiquen con claridad, las pocas veces que se dirige a un(a) interlocutor(a): Edipo o Antígona más que sostener un diálogo configura un soliloquio, por ejemplo, en la única ocasión que se descubre dice: «Yo adivino tu rostro entre estos arces, mordido por la yedra y el orín, velando sus heridas», «yo adivino tu perfil entre los arces, pastando como un ciervo entre la ruina». Abundan por cierto exclamaciones y preguntas retóricas que alcanzan también los objetos: «Trompetas de estío, anunciad la vida dulce...», «¡Oh luz de mercurio!, fúnebres ciudades (...) ¿habéis visto a Antígona vagar por las llanuras musgosas, cubierta de aluminio, linterna y radio verde en el perfil?». Mayormente se dirige a nosotros(as) sus lectores(as) con un discurso que nos informa de la cultura, de la sensibilidad de una voz que sin declarar su sexo, explicita una ambigüedad plenamente humana. Los ejes de su discurso son los temas de amor-muerte-amor, se les reitera directamente o en caprichosas

variantes que aparecen al inicio, al interior o al final de apartados consecutivos (vid. apartados: 4,5,6,6 9, 10, 12).

A manera de hilos comunicantes el amor y la muerte tejen la escenografía que yuxtapone mito y modernidad, por un lado Antígona en sus relaciones de parentesco tebano: hermana de Polinice, hija de Edipo, sobrina de Creon, novia de su primo Hemón y, por otro, crucificada en la funcionalidad del oficio de enfermera. No quiero dejar de mencionar nuevamente las reiteraciones que en la escritura de Eielson se vuelven mágicas y subyugantes por lo menos en lo que a mí concierne como lectora, un ejemplo es este ir y venir lingüístico que parece imitar el movimiento de las olas: «*al mar* habrán de ir vuestros caudales, oro, familia, tabaco. *Al mar* bloque de leyes, estatutos y tinieblas. *Al mar* papiros yertos, la estatua fría de Creon, entre columnas, *al mar*».

& & & & &

En *Antígona* nos hemos acercado a una voz que acaso debemos considerar «masculina» pues es así como se acostumbra a identificar a una voz carente de marcas o indicios de género, o tal vez preferir la designación de asexual. Lo que nos lleva a pensar si debemos determinar el sexo del hablante lírico, para valorar un poema, ya que es obvio que le agrega el sentido necesario para una lectura seria, este factor no ha sido contemplado antes ni se ha reconocido su importancia. Particularmente no creo

suficiente afirmar que la voz de Antígona esté situada básicamente fuera de los espacios que «ve» y «describe», que como un lente fílmico registra escenas sin tomar partido y que al igual que un corresponsal de guerra *constata* con lenguaje diestro: acciones y circunstancias. La diferencia que hace grande a Eielson es la sensorialidad y porque no la sensualidad que pone de manifiesto en la presentación de campos y ciudades destruidas, la fascinación del horrendo material y cómo el cromatismo, la sonoridad hallada en inusuales combinaciones nos ponen en contacto con la belleza de la muerte, del horror y de la «fealdad» anidada en objetos, lugares y personas. Volviendo a la perspectiva de género quiero recordar el epígrafe al poema: «He nacido para compartir el amor y no el odio». Eielson ha recogido parte de la respuesta de la Antígona de Sófocles, que es una de las concreciones de un modelo de mujer sacrificada hasta el punto de anularse como mujer plena, en favor de una compulsiva y generosa vocación de servicio. El lenguaje poético, bien lo sabemos, es una construcción social, en este caso los enunciados reflejan una concepción patriarcal que toma a la mujer sólo como proveedora de amor y abnegación. Desde la antigüedad (mundo helénico) hasta la edad moderna (s. XX) la mujer es tipificada como salvadora, cauterizadora de males, Antígona - enfermera, Antígona-santa, Antígona-sepulturera, revitaliza este estereotipo. Ella como hija-hermana-sobrina anula de su

Ahora bien, si consideramos la magia en su acepción arcaica—como la alquimia con respecto a la química moderna—es claro que su degradación salta a la vista. La cultura material de occidente, aun con todas sus extraordinarias conquistas (basta pensar en la tecnología espacial)—ha terminado por sofocar la espiritualidad de la magia, como ha sofocado el espíritu religioso, está sofocando la creación artística y el mismo sentimiento amoroso. Así, de la antigua magia no va quedando sino la curandería; de la religión, el mito y la vacua ceremonia; del arte, el vano esteticismo; y del amor, la emancipación sexual ilimitada. Todo esto nos ha conducido a una crisis existencial sin precedentes. De ahí el auge de tantas sectas pseudoreligiosas y de un creciente interés por la magia y la espiritualidad oriental. Si a esto agregamos ese sustituto nefasto que es el uso indiscriminado de la droga—válido sin embargo en el ámbito de la cultura mágica—el cuadro se presenta profundamente inquietante. El mundo hiperdesarrollado lo paga día tras día, con una juventud autodestructiva que es una trágica novedad en la historia de occidente. §

(Respuesta de Eielson al joven investigador peruano Sergio Ramírez).



«Interruption», Performance, 1988. Creación de JEE.

cuerpo la función sexual para subrayar el rol maternal. Antígona nos hace evocar por oposición a Pentesilea, la reina de las amazonas, ella con su delicadeza, sensualidad y exquisitez, representa la fuerza, la agresividad y la guerra, de ella dice el escritor alemán Heinrich Von Kleist: «Pentesilea, cual furibundo viento tempestuoso que desgarr espesos nubarrones soplabla sobre las filas troyanas

con ímpetu tal que parecía pretender arrojarlos más allá del Helesponto, barrerlos hasta el fin de la tierra ».

La *Pentesilea* de H. Von Kleist aniquila, la *Antígona* de Eielson salva, dos rostros de mujer que tomados así por los extremos nos conducen inexorablemente una vez más a una visión estereotipada de las relaciones entre los seres humanos. §

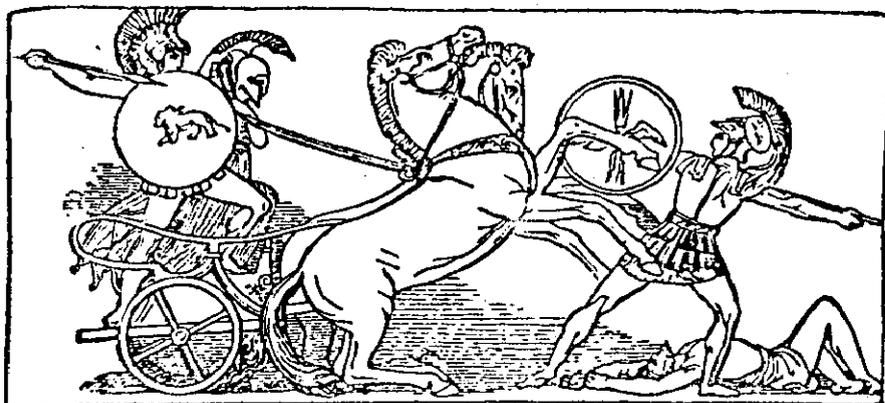
NOTAS

(1) Vid. Roberto Paoli: «Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos», pp. 83-133. En: *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. I, 1, Lima, Universidad «Enrique Guzmán y Valle», 1989; Miguel Gutiérrez: «La poesía del 50». En: *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima, 1988, 5a. ed., pp. [59]-84; Ricardo Silva Santisteban «Prólogo» a *poesía escrita*. Lima, INC, 1976.

(2) Vid. *Canción y muerte de de Rolando* (1943), *Reinos* (1944), *Antígona* (1945), *Ajax en el infierno* (1945), *En la Mancha* (1946).

(3) Vid. *Antigone* de Luigi Alamanni (1495-1556); *Antigone* de Vittorio Alfieri (1749-1803); *Antigone* de Jean Cocteau (1889-1963), *Antigone* de Jean Anouilh (1910); *Antígona* de Bertoldt Brecht (1898-1956).

(4) *Antígona* fue publicada en *El Mercurio Peruano*. Nro. 218. Lima, mayo de 1945. Antes habían aparecido fragmentos en *La Prensa* del 26 de noviembre de 1944. Trabajamos con el texto que aparece en *poesía escrita*. Lima, INC, 1976, pp. 81-92. Los subrayados en las citas textuales son nuestros. §

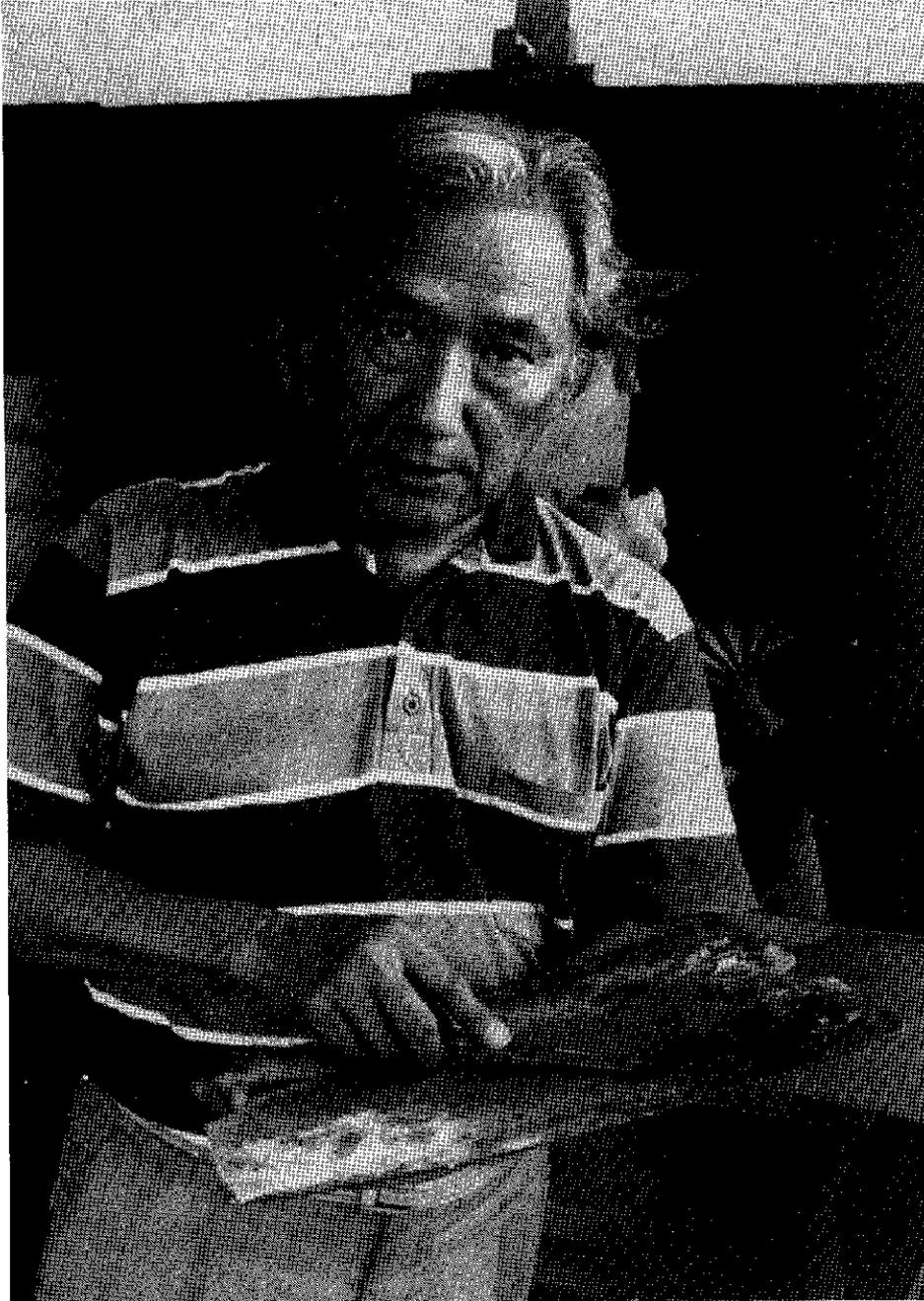


Combate griego



Luis Eduardo Wuffarden

Las opciones de Shinki



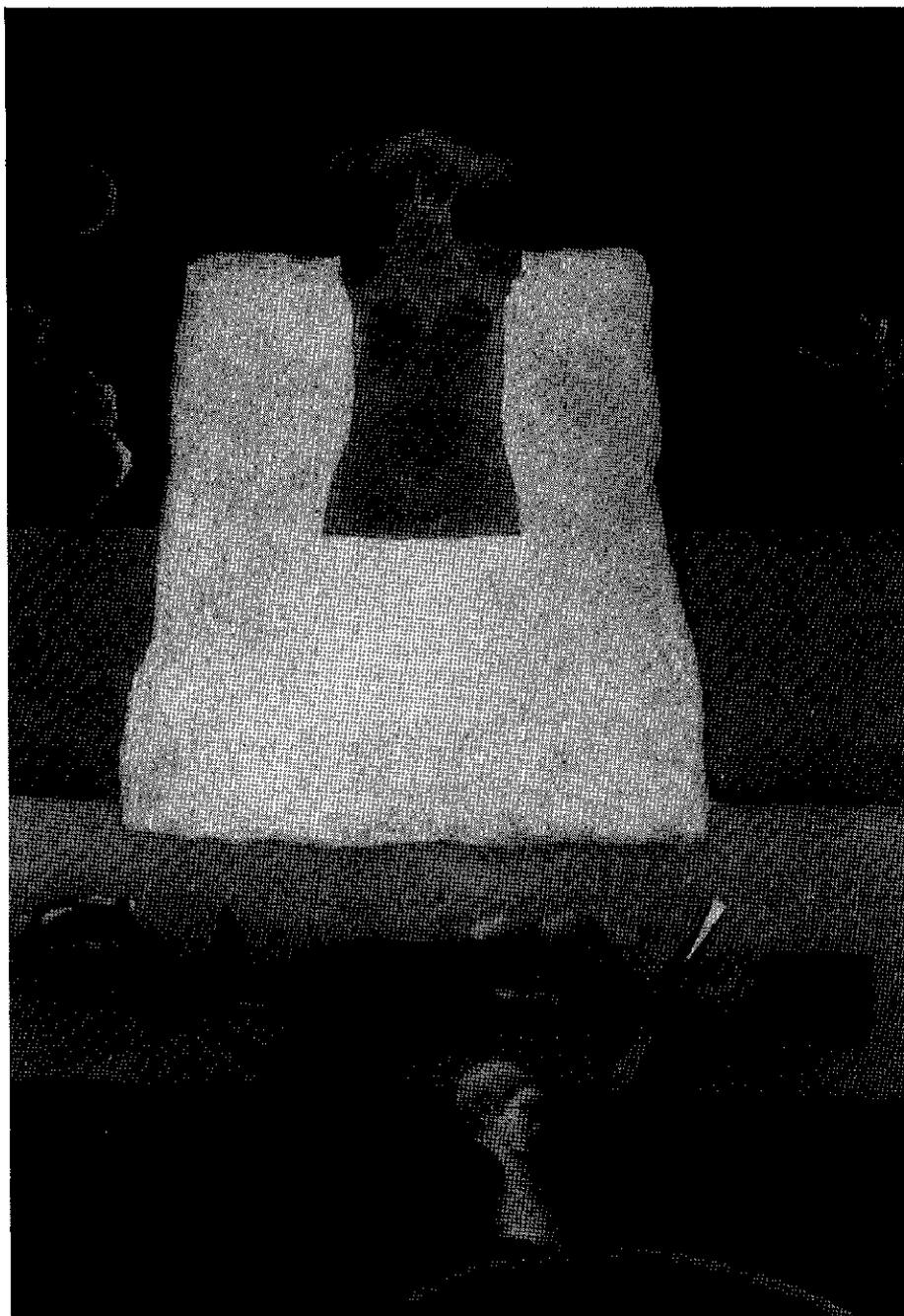
Venancio Shinki (Supe, 1932), listo para el trabajo.

No obstante su actual madurez creativa, la obra de Venancio Shinki se halla simultáneamente en pleno proceso. Ha logrado conjugar así la lenta depuración de sus medios con un desarrollo formal que se apoya en sucesivas metamorfosis. Pero, por encima de aquellos cambios, su trayectoria plástica permite percibir hoy una renovada fidelidad a dos principios básicos. Uno consiste en la búsqueda permanente de la

subjetividad a través de un lenguaje personal, que se traduce en cierto lirismo de los contenidos. El segundo podría resumirse como la invariable supremacía de una firme voluntad ordenadora sobre la impronta gestual del hecho pictórico. Ambos son rasgos de evidente raigambre oriental y no sólo revelan el origen étnico del artista, sino su inserción en contextos más amplios.

Hacia 1964, mediante una ortodoxa modalidad informalista, Shinki logra ingresar con éxito a las galerías, tras el triunfo e instalación definitiva entre nosotros de la modernidad, el universalismo y los lenguajes no figurativos. Vástago típico de los años sesenta, su paso por la Escuela Nacional de Bellas Artes ocurre en un momento crucial: cuando la consolidación de los métodos de enseñanza artística





alcanza su nivel más alto, gracias al rigor beligerante de Ricardo Grau. De esta manera, la opción estilística de Shinki se inscribe tanto entre las tendencias locales como en el segundo gran orientalismo de la pintura cosmopolita. El anterior, ya histórico, se había

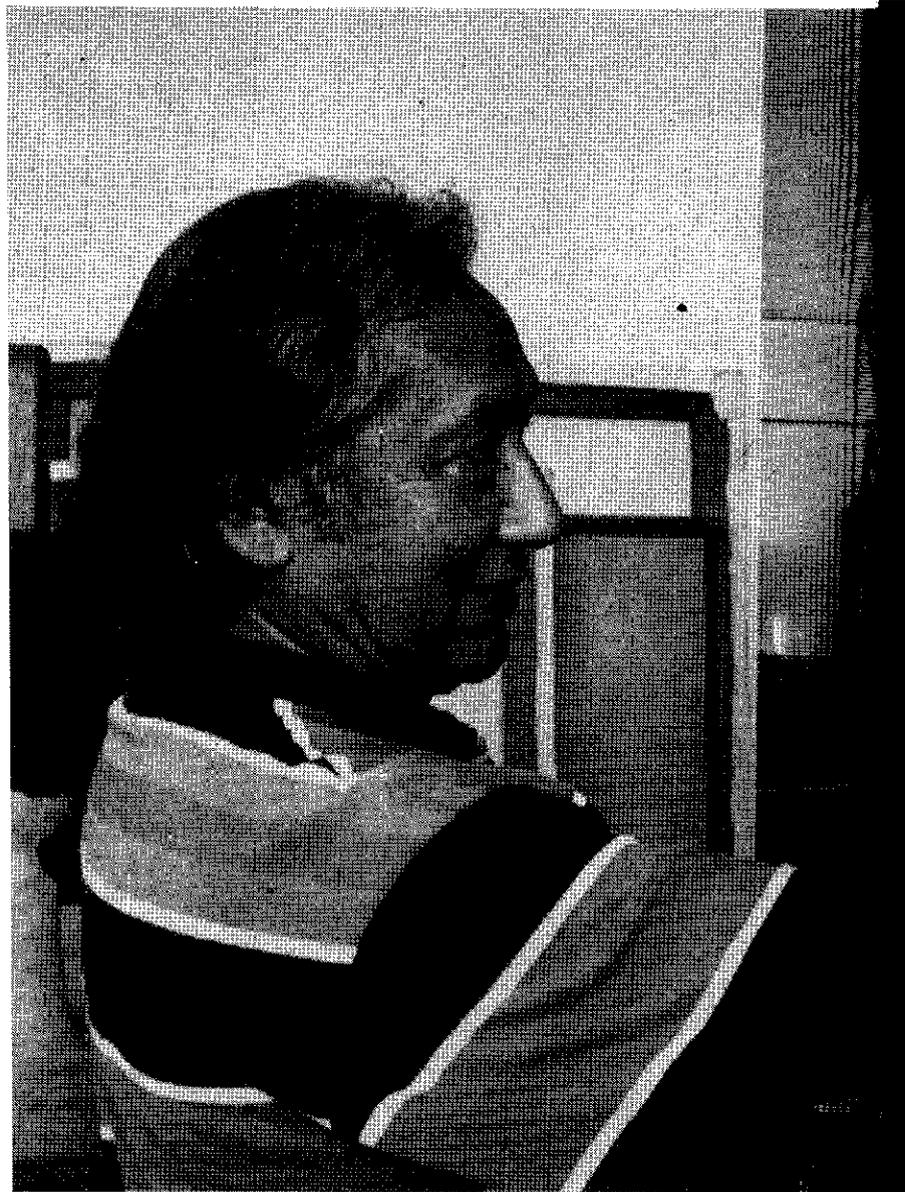
producido en tiempos de la revolución impresionista: aquél fue básicamente un problema de representación y de asuntos. A través de las estampas japonesas, algunos artistas de vanguardia (Manet, Degas, Van Gogh) encontraban temas y enfoques novedosos para

Occidente: composiciones excéntricas, figuras lineales y planas, cierto exotismo en todo caso inquietante.

Durante la segunda posguerra mundial, varios pintores europeos -algunos de ascendencia asiática, como el

« La primera condición que ha descubierto Venancio Shinki para su obra es la persuasión a través de la luz de tonalidades bien estudiadas, una luz manipuladora, capaz de conciliaciones y de las más extrañas alianzas. Luz fusionadora pero al mismo tiempo enaltecedora que se vuelve pura revelación, que no quiere precisamente deslumbrar, quiere insinuar. Ella es la gran constructora de la arquitectura casi orgánica, que es el eje para el armazón de la obra. Los panoramas, las murallas, las montañas, son planos "móviles" dentro de la extensión transparente. La obra es deleite de ver, sorpresa, fuga de sentidos».

Roberto Guevara
(crítico venezolano)

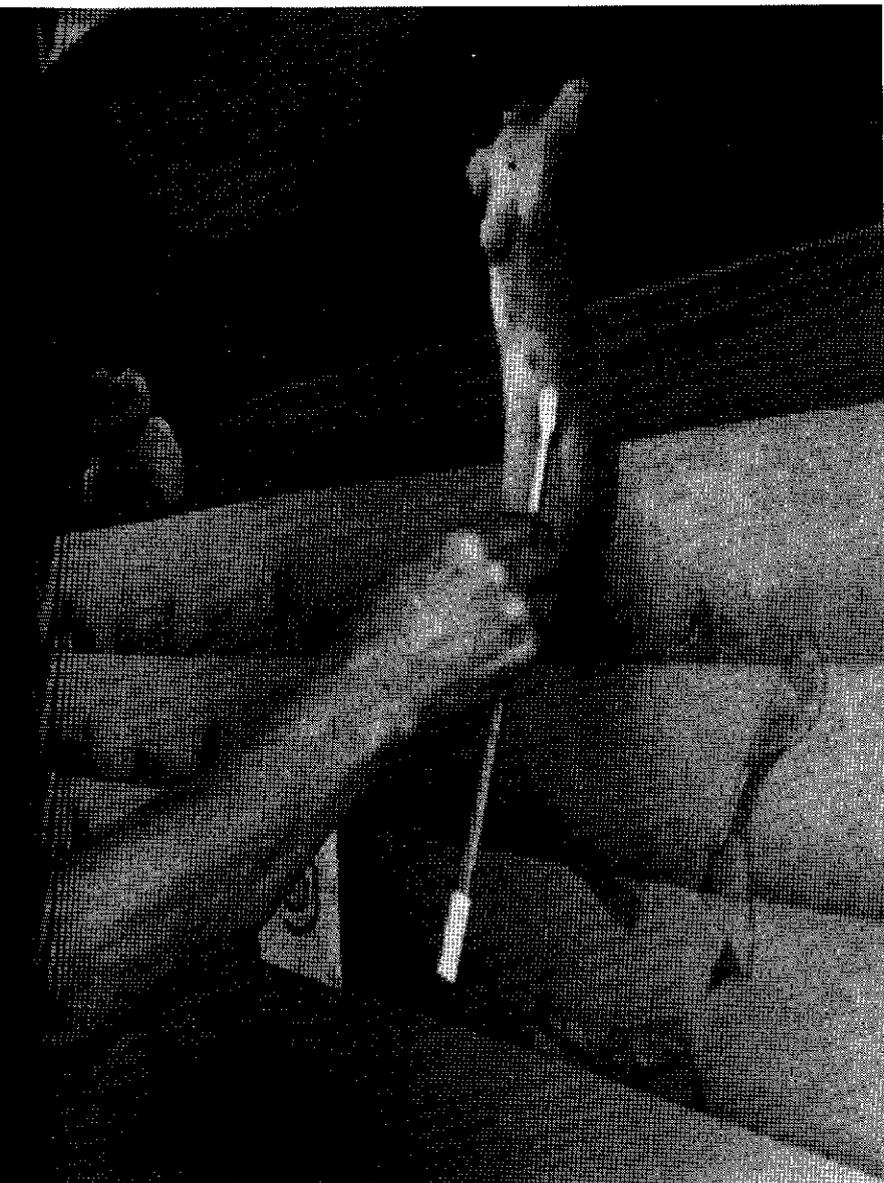


español Luis Feito- introdujeron ya no motivos, sino conceptos y procedimientos artísticos tradicionales. Fueron los más frecuentes el «accidente controlado», junto con el concepto del vacío pictórico y las diversas derivaciones caligráficas. Shinki se sumaría

pronto a la vertiente latinoamericana de esta tendencia: un archipiélago de individualidades cuyo núcleo más consistente se halla todavía en Brasil, presidido por la figura fundadora de Manabu Mabe. Trasladas al Perú, aquellas inquietudes venían a reforzar

la creciente exaltación de los valores puramente plásticos del arte que predominaba entre los teóricos y críticos del momento.

Para entonces el pintor había logrado abandonar toda representación o estructura, en



« La obra de Shinki configura importantes escenas en un paisaje subliminalmente recreado por elementos de la *realidad real* que pueden remitirnos a la costa peruana. Sin embargo, el tratamiento del símbolo convierte la parte en todo, la fragmentación en totalidad, y se crea así una trampa para la excesiva elucubración intelectual. Conversando con Venancio, con el afán de resolver una serie de interrogantes provocadas por su obra, preguntamos ingenuamente por qué el rojo se convertiría en uno de los matices predominantes en esta serie. La respuesta no se hizo esperar: *Los colores nacen de acuerdo a lo que pide la tela*, dijo. Y en verdad debe ser así, pues sus mujeres blancas y fragmentadas, el terrorífico toro, los círculos rojos o negros con bordes naranjas, están donde deben estar, es decir, en el lugar que Shinki predestinó para ellos».

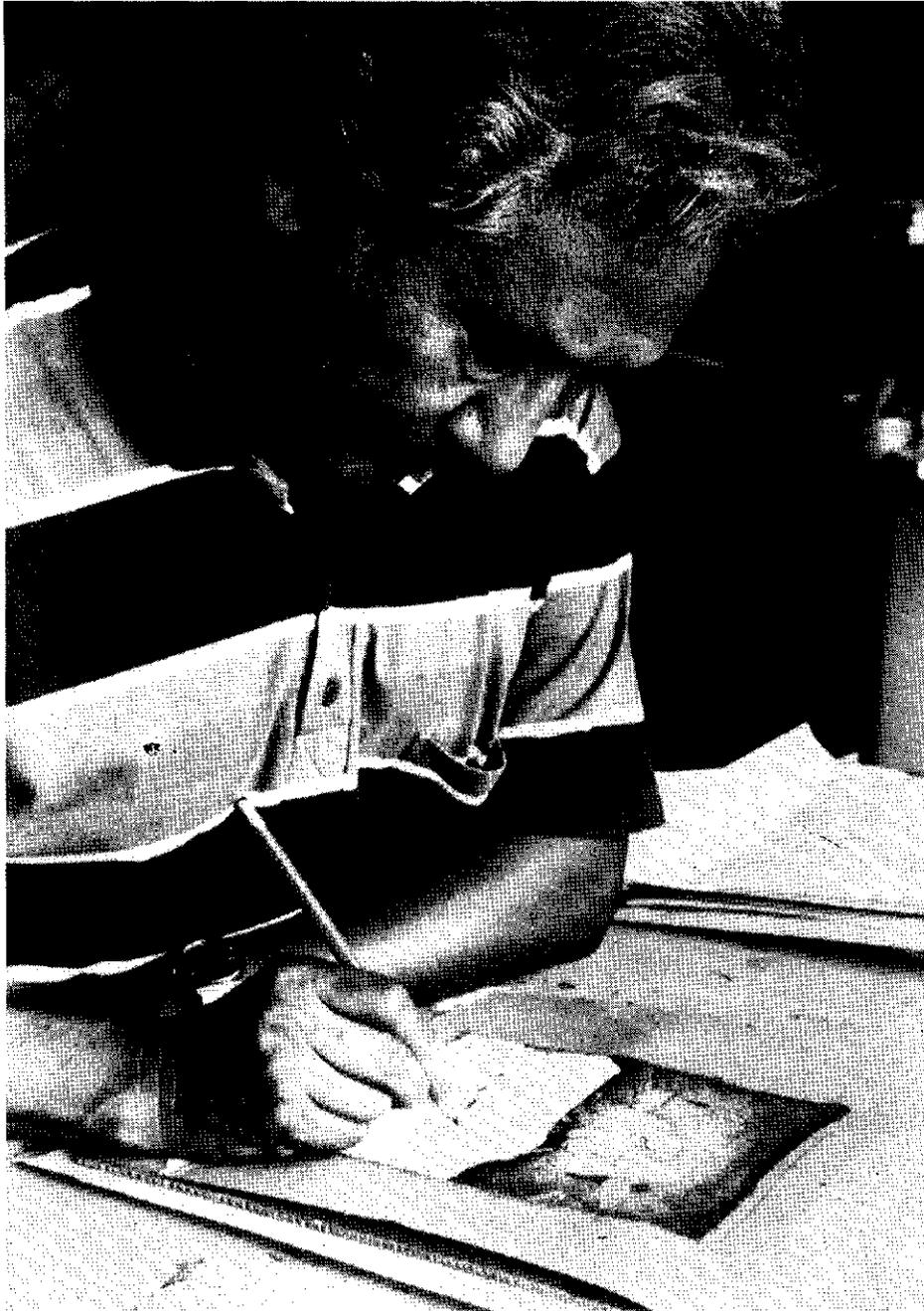
Maurizio Medo

un sentido convencional. Sólo quedaban el vacío y la luz, invadidos por eventuales huellas caligráficas del proceso pictórico. Semejante dialéctica del azar y del control otorga un carácter intensamente reflexivo a todo el período. Por contraste, Shinki se distingue

de la efusión manchista desbocada, y a menudo gratuita, que por esos años desencadenaron los seguidores locales de la *action painting* neoyorkina.

La ilusión desarrollista, presente en muchos otros campos de la vida social, pro-

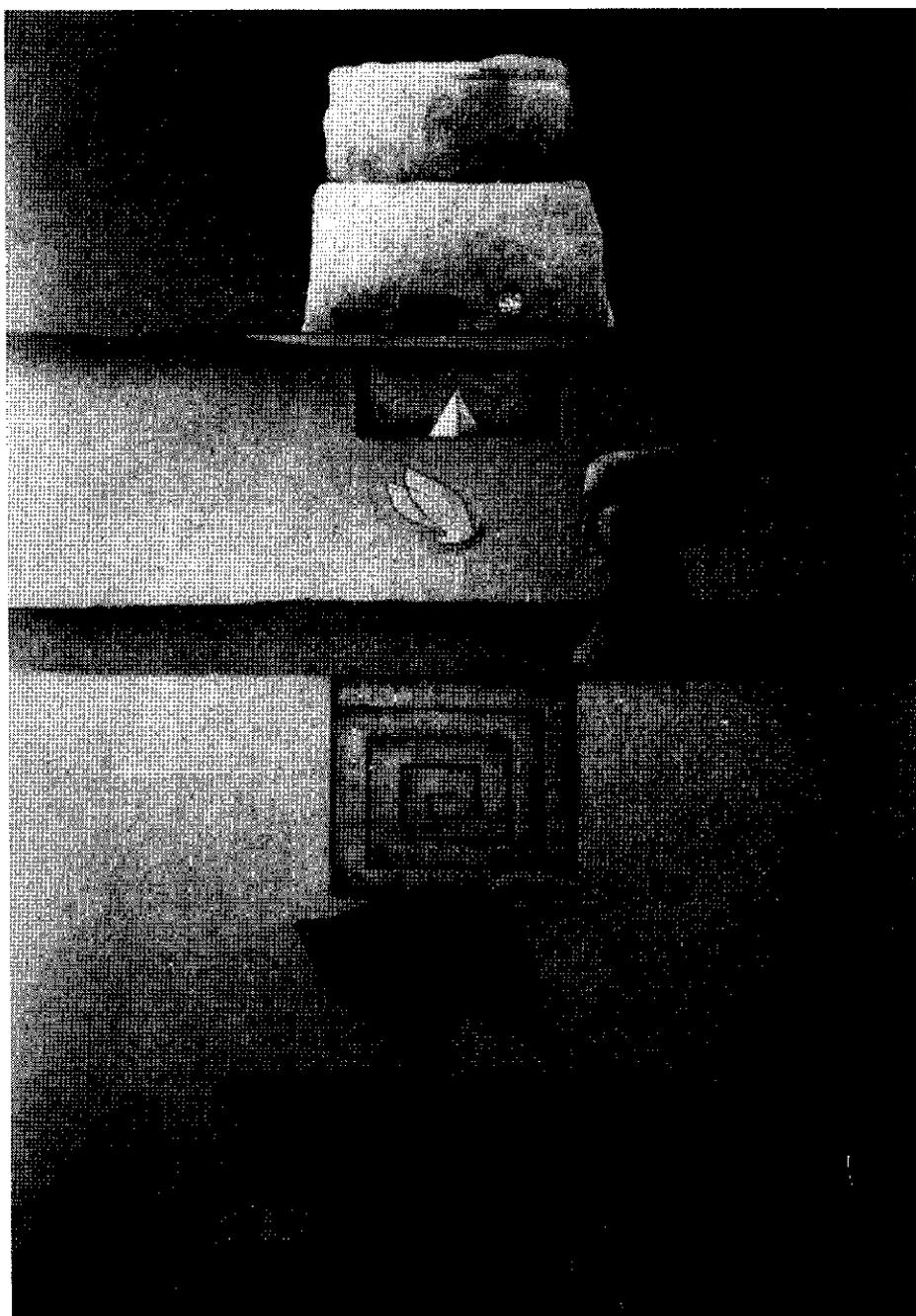
ponía al mismo tiempo una vanguardia vertiginosa, sincronizada con los grandes centros metropolitanos. Allí, la dinámica del progreso era una obsesión central: la ruptura pasaba a erigirse como valor en sí mismo. Bajo ese dictado tuvimos, durante poco más de



un lustro, sucesivos cultos efímeros: pop y op-art, instalaciones, *happenings*, fermentos conceptuales. Marcando distancias, Shinki se

afilia a ese heterogéneo grupo de pintores dotados de sólido oficio y de una estricta conciencia plástica que, tras desdeñar la efervescente oleada

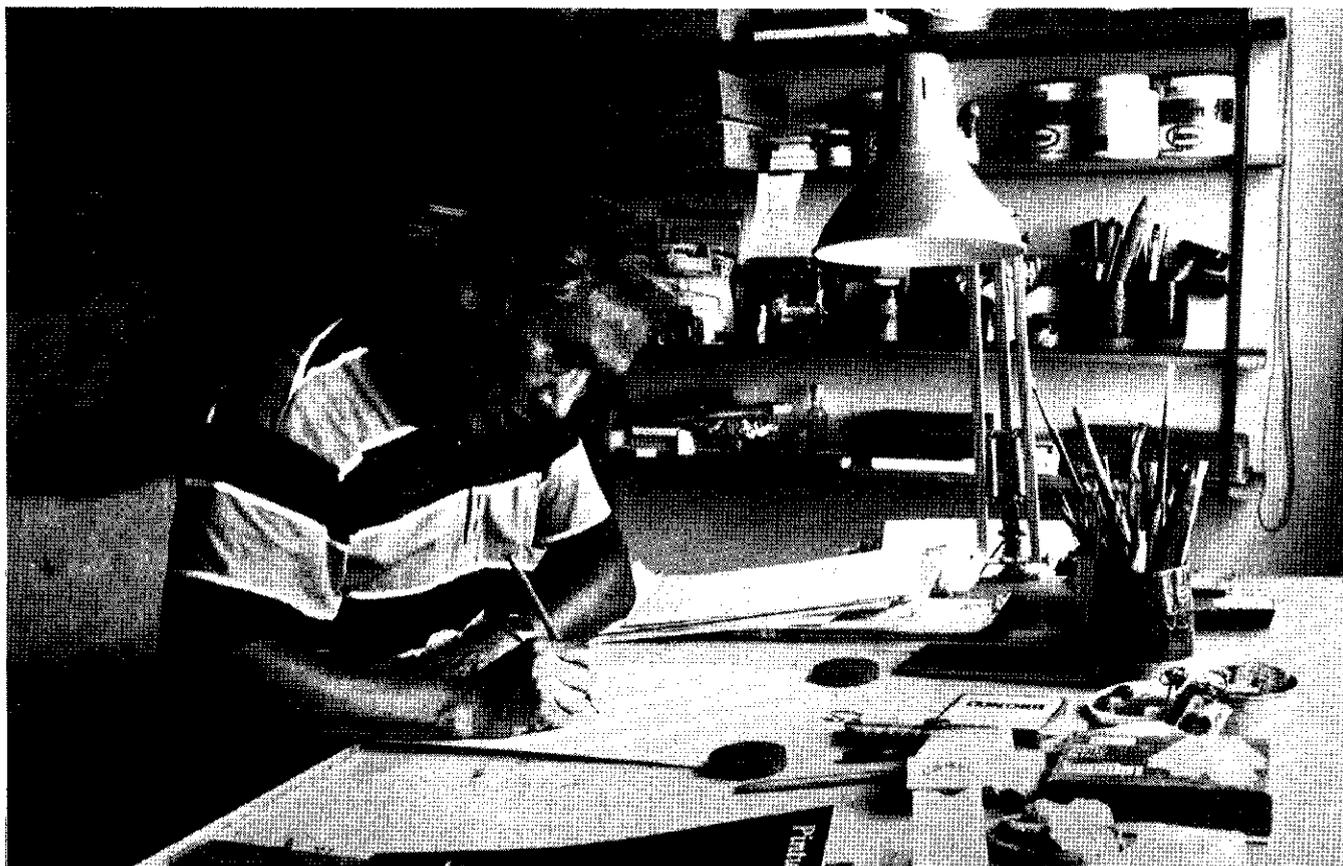
experimentalista de mediados de los sesenta, tornaron a la figuración en la década siguiente, y en el transcurso de ella fueron alcanzando la



plenitud de sus estilos. No aludo a un movimiento, sino a cierto horizonte generacional donde surgen nombres tan diversos como los de Tilsa

Tsuchiya, Gerardo Chávez, Milner Cahahuaringa y Carlos Revilla. De uno u otro modo, ellos pertenecen a la estirpe descrita con entusiasmo por

Marta Traba: son artistas latinoamericanos que no cuestionan la pertinencia de técnicas ni soportes y, atendiendo a sus propios entornos,



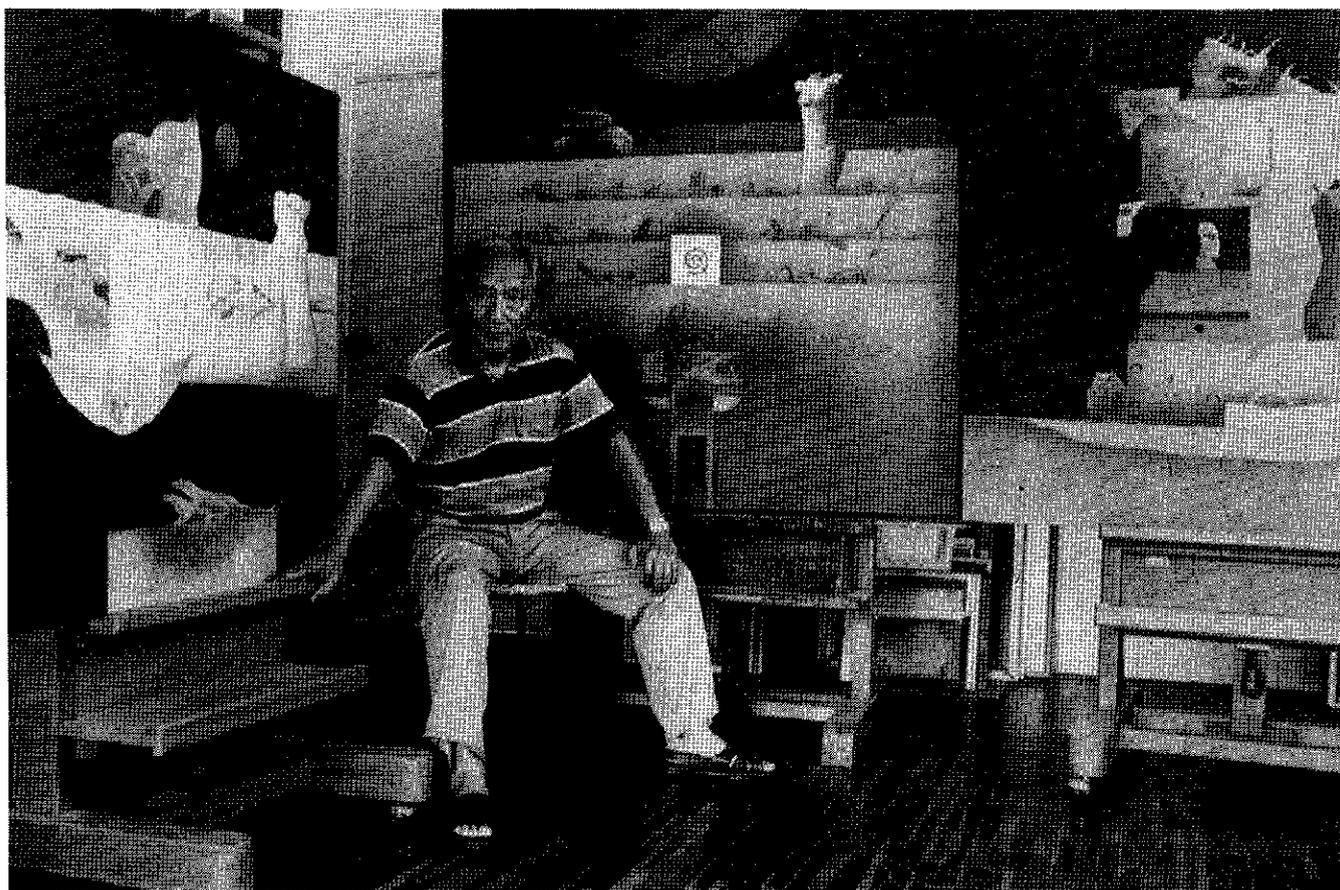
asumen opciones marcadamente personales, a contrapelo del llamado «terrorismo de las vanguardias».

En su caso, el tránsito hacia la figuración sucedió a manera de un hallazgo paulatino, sin saltos ni cortes violentos. Shinki iría descubriendo un universo que pugnaba por instalarse de modo apremiante, en medio del entusiasmo – fugaz o falaz– despertado por los cambios sociales y políticos del populismo militar, a partir

de octubre del 68. Sus cuadros van adquiriendo rigidez y consistencia; se fragmentan por medio de rectas, constituyendo espacios definidos, antes de admitir presencias más concretas. Sin embargo, no hubo concesiones a la retórica neoindigenista entonces al uso: ese nuevo discurso plástico habría de afinarse, desde un principio, en los predios intimistas de lo mágico y lo mítico. Sobre el caos implícito en todo su ciclo abstracto se había impuesto, finalmente, la

afirmación de un cierto orden primordial.

Eludiendo toda referencia explícita, Shinki patentiza el encuentro de sus propias vertientes culturales para aludir al mito y la utopía, obsesiones de nuestro tiempo. ¿De qué manera abordar aquello que podría definirse como arquetipos del pensamiento, claves de universo y al mismo tiempo insondables aspiraciones colectivas? El pintor ensaya una respuesta sin duda personal,



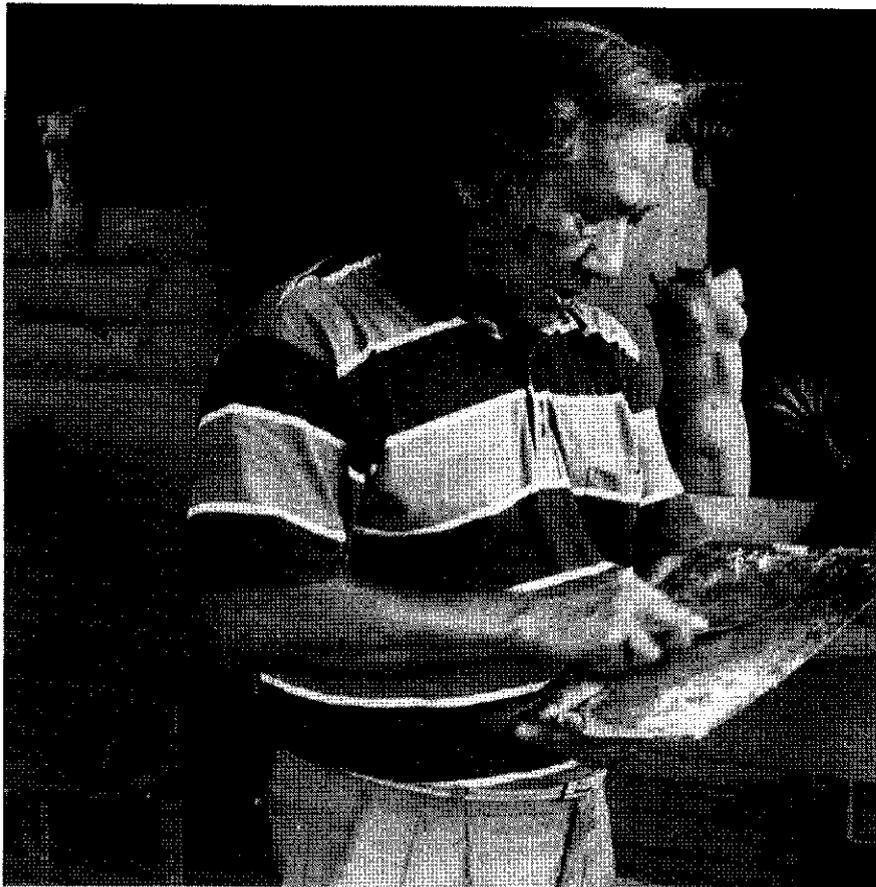
irreferible a cualquier tradición precisa. Por esta vía se acrecienta el misterio de su pintura: ella no ilustra mitos andinos ni orientales, tampoco europeos. Más bien recurre a los fragmentos de una arqueología inventada, dotándolos de apariencias tan reconocibles como fantasmiosa. Todo ello lo consigue al cabo de una laboriosa factura, mediante la superposición de transparencias y la forja de un repertorio simbólico cuya lectura superficial parece obvia. Sin embargo estas imágenes no se imponen al espectador por sus

connotaciones metafísicas, sino por el poder de seducción inmediata ejercido por sus morbideces táctiles e incandescencias cromáticas.

Hay, además, una constante predominancia de la forma sobre el tema, una tenaz proscripción de la anécdota en esta pintura que prefiere indagar sobre el terreno de la sugerencia. De allí que sus contactos con el surrealismo, más allá del innegable aspecto onírico de las escenas, no se traduzcan en meras ilusiones ópticas o trampantojos. A mi juicio deben verse, sobre todo,

en esa dócil escritura automática que contradice y transforma la idea primera a medida que el cuadro se hace. E incluso el componente oriental —antes apoyado en acentos gestuales— aparece ubicuamente inmerso en los grafismos o en la brumosa calidad colorística, afrontando a veces los riesgos de su propia sensualidad, así como de una recurrente y no abjurada vocación esteticista.

Durante los últimos años, esta paciente tarea ha logrado configurar un repertorio de muy precisas fronteras, donde



los símbolos y arquetipos de acceso inmediato —mujeres totémicas, aves, caballos y toros, la luna— se entremezclan con intrincados paisajes u horizontes, en los cuales alternan contradictorios criterios de perspectiva. Siguiendo la lógica de los sueños, sobre esas vastas escenografías emergen al azar —si lo hay— objetos y señales extraídos de la experiencia cotidiana del pintor: una silueta familiar, cierta calle limeña, o la cúpula de alguna iglesia colonial próxima a su taller, hasta hace poco situado en el centro

histórico de la ciudad. Fuera de contexto, tales evocaciones adquieren autonomía o se transforman en alusiones crípticas que sólo Shinki o quienes lo conocemos de cerca podríamos eventualmente descifrar. Sorprende así la coherencia exhaustiva de este universo barroco, poblado de citas y de alardes virtuosos. Quizá sea éste el argumento mayor de la pintura de Venancio Shinki, permeable al humor y al erotismo, lúcida-mente lúdica, y por ello distinguible en el proceso del arte peruano contemporáneo. §

« La pintura actual de Venancio Shinki (...) es también la visión de un particular orden del mundo. En un amplio escenario abierto, constituido de territorios y cielos hechos de tierra y jibias, sobre los cuales se alternan fragmentos de malva, naranja, violeta, rojo, son situados los habitantes de aquel mundo, y ciertos gráficos y signos vivos que son tal vez las claves intraducibles del significado de este universo.

Todo está aquí, en este lenguaje de simbolismos, quieto y a su vez animado. Intuimos una vida secreta y un hálito silencioso de los elementos inmóviles, de los tonos tenues y del diseño preciso, distribuidos de modo equilibrado sobre la tela. A la vez la figura está dispuesta en amplia forma geométrica —círculos o esquemas angulares— como las obras de los primitivos maestros.

Por lo demás, para la lectura de esta obra no podríamos contar con un código cristiano o esotérico que facilite la hermenéutica de las pinturas antiguas; para su interpretación se debe recorrer en sentido inverso, el camino ambiguo de la creación, hasta llegar al fondo de la existencia donde se han introducido sueños, deseos y recuerdos. Aquel misterioso material —que el ojo crítico no puede apresar— es lo mismo que decantado y nítido, delicadamente armonizados en un vasto territorio cepuseular, nos ofrece hoy la pintura de Venancio Shinki.»

Carlos Rodríguez
Saavedra

Teodoro Núñez Ureta

A propósito de Venancio Shinki



la casa de cartón de OXY 51



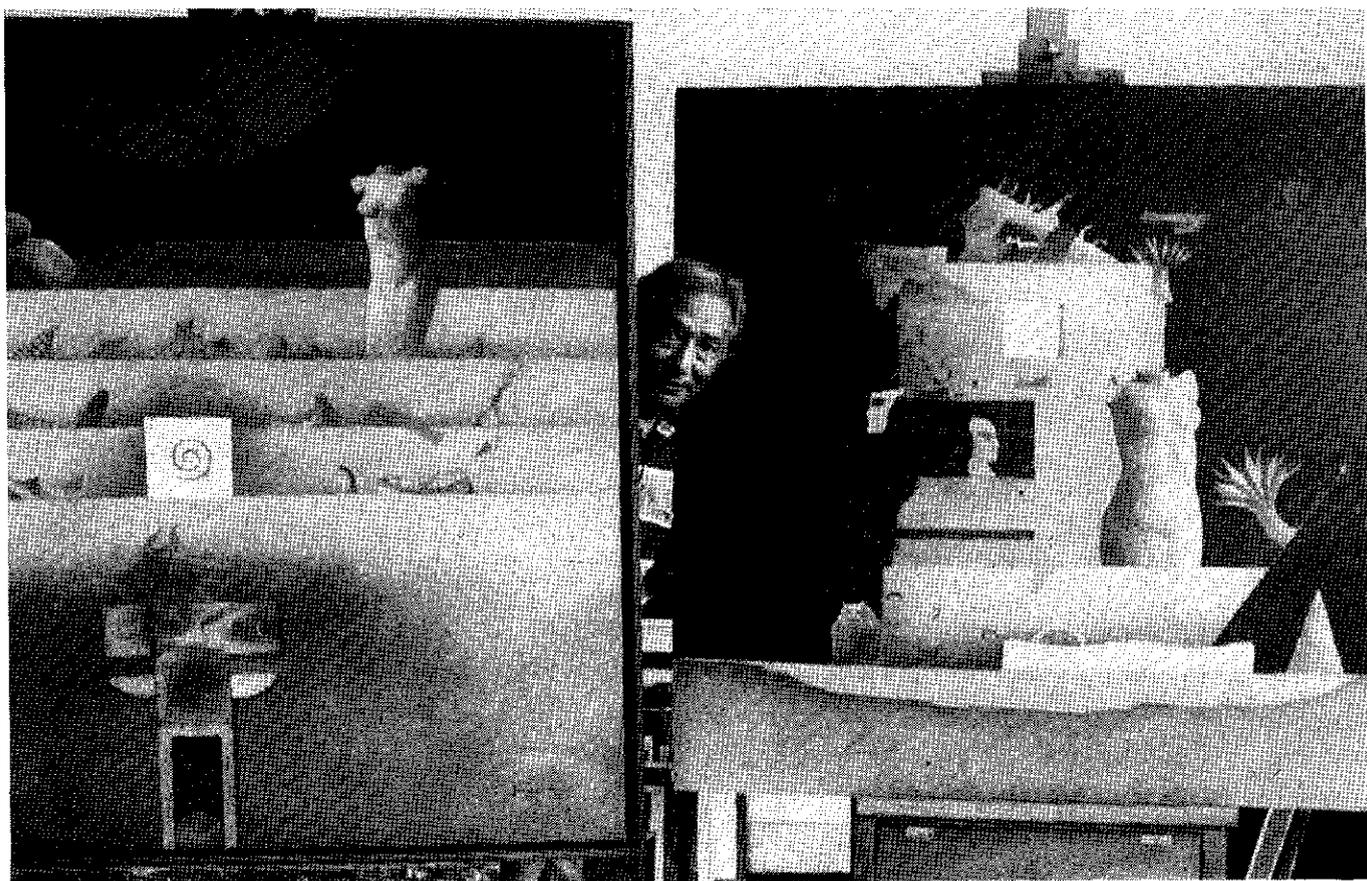
El arte de Venancio Shinki (Supe, 1932) pertenece al aporte notable, por lo abundoso y la calidad, de la que podríamos calificar como de «pintura Nisei» en el Perú, pues él es hijo de japonés y criolla, lo cual trasunta muy vivamente en su obra, que aparece visiblemente entroncada con un orientalismo decorativo a la vez que profundo.

Son las visiones de Shinki, vastos panoramas — no por el tamaño de las telas sino por la manera abierta—

de lejanías vagorosas, de ensueños calibrados en tenues graduaciones, en áreas de color extensas, vacías de forma, unos como universos siderales vistos entre las veladuras del sueño, con imágenes vagas, esfumadas a veces, rotundas otras, pero siempre como suspendidas en esa atmósfera feérica en la que los contornos se diluyen imprecisos, apenas ajustados, contenidos por uno que otro trazo ocasional de linealidad.

Su pintura transmite un gran sentimiento poético, depurado en imágenes plásticas en la que ese contenido extrapictórico, no perjudica sino que congrúe con los valores plásticos, pues antes que cualquier cosa es pintura y como tal se mantiene en esa condición, sin concesiones al sentimentalismo y las tentaciones narrativas.

En los últimos tiempos ha cambiado algo, sin abandonar su peculiar ma-



nera de sentir el espacio y plantear las relaciones tonales; pero introduciendo en éstas y aquél, figuraciones que semejan o evocan siluetas de aves en reposo, como centinelas de una ornitología fantástica, vigilante y avisora de infinitudes señales, lo que presta a estas pinturas de Shinki un cierto sabor surrealista que se aviene muy cabalmente con el espíritu, la coloración y la expresión de este talento de pintor. §

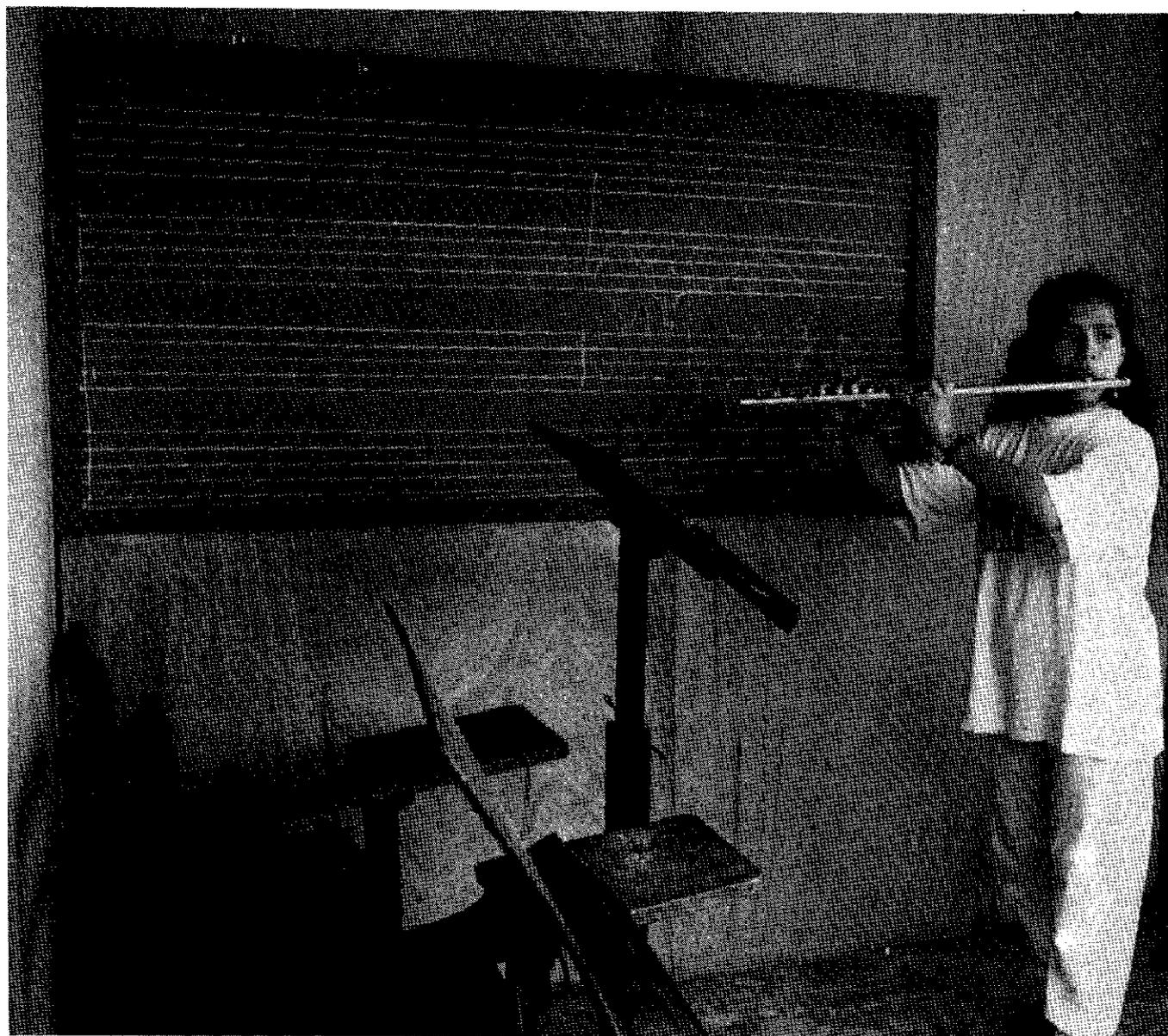
« El control que Venancio Shinki ejerce está en las antípodas del automatismo defendido por el surrealismo ortodoxo. Su pintura expresa el ansia de comprender la razón de las estructuras que emergen del subconsciente al consciente, resignificando no sólo el pasado sino acogiendo lo que se presiente del futuro y de la continuidad que el pasado tendrá en él».

Jorge Villacorta

Luis Antonio Meza

El Conservatorio en tres movimientos

(Segunda parte)



Alumna del actual Conservatorio Nacional de Música.

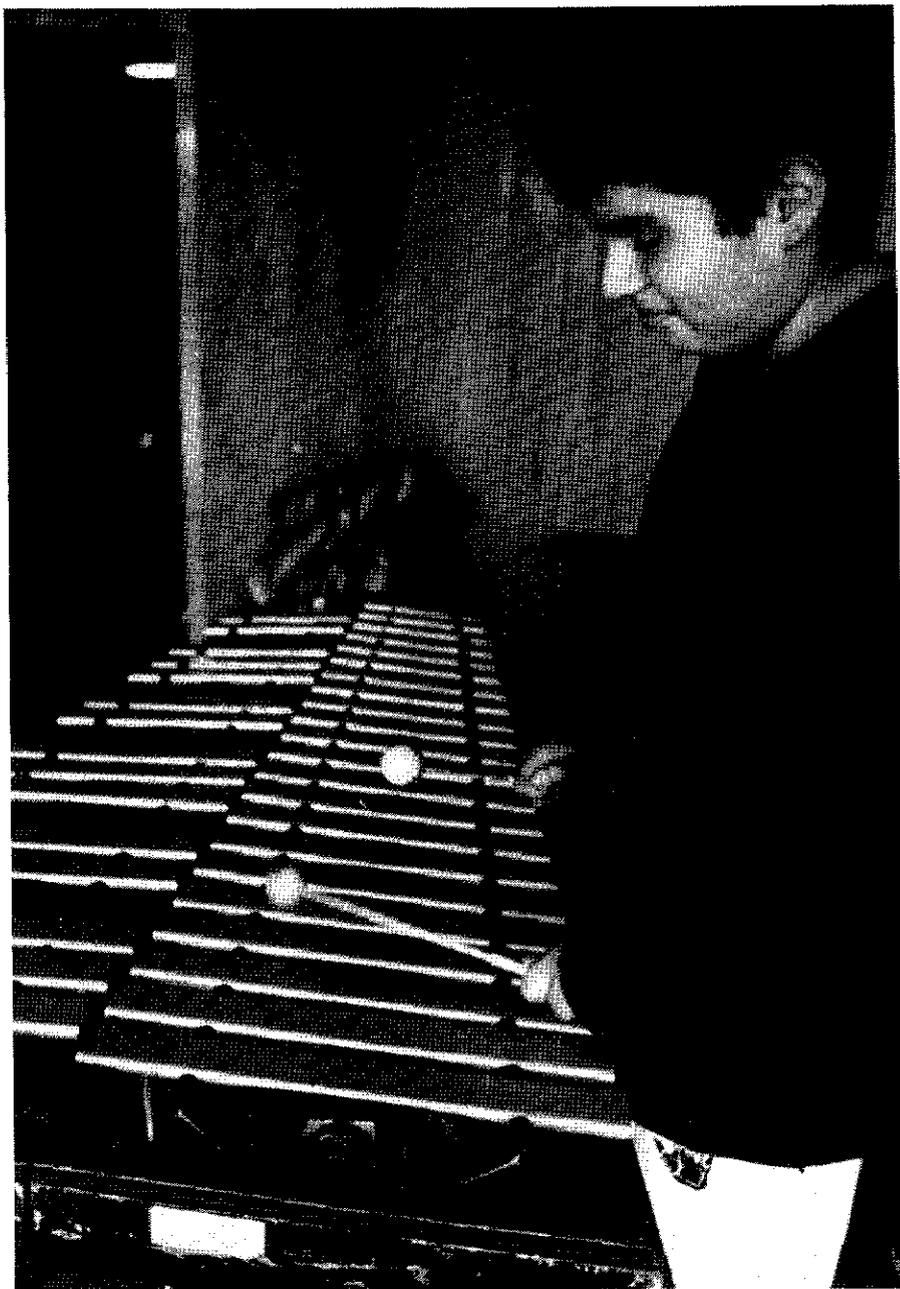
la casa de cartón de OXY 54

Tornando al punto, la vocación de servicio de Carlos Sánchez Málaga y su proverbial vehemencia, le hicieron permanecer en un cargo que ya no respondía a sus afanes. Resistió, sin embargo, un tiempo apreciable, hasta que en 1968 renunció en protesta por la pérdida de la autonomía, medida que colmó su paciencia, ya que había sido, precisamente, una de sus más preciadas conquistas. No obstante, debió permanecer dos años todavía, mientras con abulia que se hizo característica, se le buscaba sucesor.

En 1970 le sucedió el ya mencionado maestro Malsio, músico de una generación posterior y, aunque peruano, de formación netamente europea, quien tomó las cosas con gran impulso y entusiasmo. Su atención se dedicó preferentemente, pero con espíritu distinto, a la adecuación del «syllabus» de estudios y a la reorganización administrativa, dando de paso, notable énfasis a la actividad extracurricular, especialmente a los del Coro y Orquesta, asumiendo él mismo la dirección de este conjunto.

Entre otros muchos ejemplos del empuje que otorgó a tales actividades, recordemos la forma tan cumplida como se celebró el Bicentenario de Beethoven.

No obstante en nueva demostración de que en nuestro país no terminamos de aprender la lección, la gestión de Malsio, que ya empezaba a dar frutos, fue truncada, igualmente con prepotencia, cuando apenas iniciaba su tercer año.



Joven estudiante en plena práctica de percusión.



*Local de la Escuela Nacional de Música
en la avenida Emancipación, Lima.*

La razón, si es que así puede llamarse, fue que la firmeza de su carácter y la seriedad de sus convicciones profesionales le impidieron aceptar las imposiciones del Instituto Nacional de Cultura, que hacía ya tiempo ejercía una nefasta tutela sobre la entidad. Conviene anotar que el Perú se encontraba otra vez bajo un régimen castrense, tan dictatorial y espurio como todos los anteriores, y el INC, al fin y al cabo, una repartición menor, actuaba en consecuencia.

En abril de 1973 asumió la Dirección del Conservatorio

el maestro Enrique Iturriaga. Desde entonces la institución fue sometida a una serie de cambios de todo tipo. Uno de ellos, y no el más feliz, por cierto, fue el del nombre, ya que pasó a ser Escuela; condición que, en forma un tanto ambigua, mantuvo hasta la promulgación de la Ley señalada al inicio de estas líneas.

Lo peor es que no se trató de un simple cambio de etiqueta, sino que el gobierno hizo lo posible por ponerla a un nivel realmente escolar. La aseveración se refiere a la

constatación de hechos que en cierto modo se explican luego, y no disminuye en nada el aprecio y admiración que merece el maestro Iturriaga como educador de gran vocación y por sus dotes de creador.

También en esta época continúa la dispersión desde la sede principal, que se hizo imperativa por razones de fuerza mayor, que, por esas mismas o nuevas causas no llegaron nunca a solucionarse.

Creemos interesante anotar que, a partir de este momento, e incluyendo las dos gestiones siguientes, muchos de los cambios y modificaciones, a veces sustantivos, no provinieron, como en los casos anteriores, del interior del claustro, gracias a una iniciativa de sus ejecutivos; sino que fueron impuestos desde fuera como consecuencia de la modificación conceptual y filosófica de la mal llamada reforma educativa impuesta por el gobierno revolucionario.

No pretendemos que se tratase de imposiciones absolutas, hechas de modo prepotente o totalmente inconsulto, sino, simplemente, que provenían de una instancia superior; por lo demás, creemos no pecar de indiscretos si aceptamos que tanto el maestro Iturriaga, como quienes le sucedieron inmediatamente, comulgaban en gran parte, sino del todo, con las ideas reformistas. Señalamos los puntos más dignos de ser resaltados durante los tres años de gestión de este maestro.



Don Carlos Sánchez Málaga premia a Nelly Chávez.

Se proyectó la actividad del claustro hacia la comunidad mediante una Dirección ad hoc. Se creó el Taller de Música Popular, en el mismo sentido en una especie de afán de acercamiento populista, muy propio del momento, pero que sirvió de antecedentes para muy útiles contactos posteriores con otras expresiones musicales. Se dictaron cursos de Teoría y Solfeo como una especie de servicio, en el mismo sentido, para los interesados en adquirir este tipo de conocimiento sin ser propiamente músicos ni alumnos de la materia.

Se contó también con la concurrencia, musicalmente valiosa, aunque con marcada impertinencia política de algunos músicos chilenos

provenientes del desalojado allendismo.

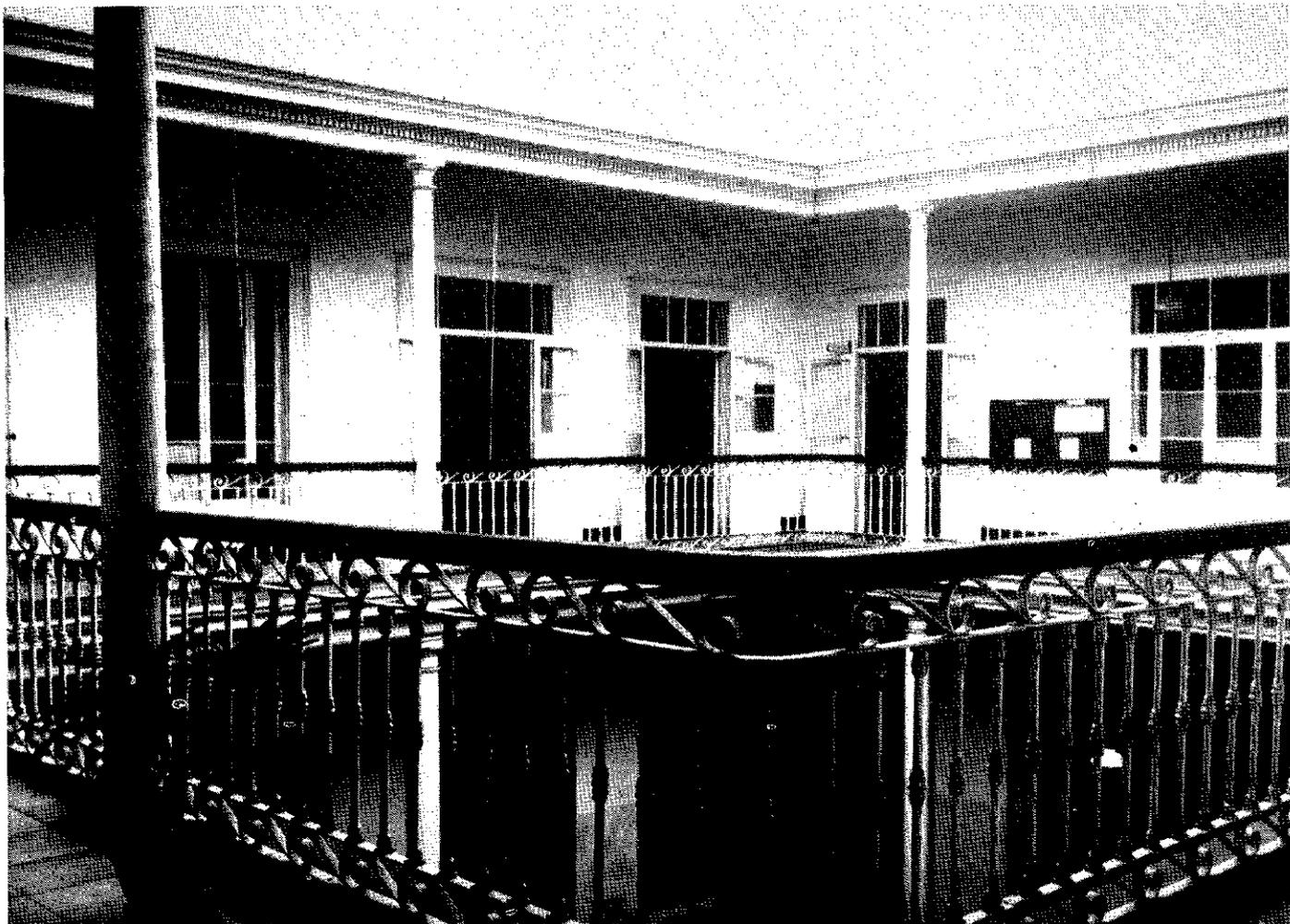
A la salida de Iturriaga se produjo un breve interinato de abril a junio de 1976, a cargo de la profesora Nelly Suárez de Velit, distinguida cantante que había tenido a su cargo la Dirección de Proyección Social.

En junio de ese año accedió a la Dirección de la entonces Escuela Nacional de Música, el compositor Celso Garrido Lecca, maestro que insistió y profundizó lo referente a la proyección comunitaria mediante el llamado Programa de la Canción Popular que tenía su propio Taller, en el cual, entre otras cosas, se experimentó la fusión de los instrumentos autóctonos

con los sinfónicos tradicionales y se trabajó mucho en el campo del «arreglo».

Se creó un programa no regular para personas que querían ser sujetos de una especie de «alfabetización» musical. Se intensificó la actividad coral, llegándose a tener hasta tres agrupaciones dentro de la propia Escuela; una de Cámara con el repertorio habitual; una Masa Coral y un Coro de Niños; asimismo, se dio énfasis a la Orquesta Sinfónica de la institución.

Hubo, además, dos talleres de importancia. Uno, de investigación musicológica, a cargo del especialista alemán Axel Hessel, que dio notables frutos. El otro fue el Taller de Opera, que, además del valioso servicio que prestó



Interior del antiguo local del Conservatorio.

acercando a los jóvenes cantantes a un género bastante descuidado, logró dos dignos montajes con «La serva padrona», de Giovanni Batista Pergolesi y «El retablo de Maese Pedro» de don Manuel de Falla.

El Conservatorio se había trasladado, entretanto, a un local totalmente incómodo e inoperante, en el jirón Las Heras del distrito de Lince; uno más en la serie de recintos «adaptados», que fueron la norma en los años recientes.

En octubre de 1979 se hizo cargo de la Dirección el com-

positor Edgar Valcárcel, músico de estirpe, de origen puneño.

Son cinco los puntos más dignos de mención en los otros tantos que estuvo al frente de la Escuela en su primera gestión: especial énfasis en la OSENM, cuya estructura definitiva se logró, entonces, la autonomía docente y administrativa, que se mantiene hasta la actualidad; la creación de la especialidad de Musicología; la enseñanza de instrumentos nativos en la sección de Formación Artística Temprana; y la recuperación del antiguo y tradicional local

de la calle Minería (actualmente avenida Emancipación) como sede principal de la Escuela —se trata de un hermoso monumento arquitectónico de los albores republicanos, cercenado brutalmente durante el septenato velasquista—, lo que, pese a la estrechez consiguiente —o quizá a causa de ella misma— se tradujo en una considerable mejora en la disciplina y control en el cumplimiento por parte del alumnado, cuerpo docente, y personal administrativo. §

Santiago Erik Antúnez de Mayolo

La salud en el mañana



Spondias purpurea: ciruelo agrio, fruto comestible.

N.R. El Doctor Santiago Erik Antúnez de Mayolo ha tenido la gentileza de aceptar nuestra invitación para escribir el artículo que presentamos a continuación.

Sus conocimientos sobre el tema y sus propuestas cobran hoy vigencia y merecen especial atención. (E.E.)

En 1532, al llegar Pizarro a nuestras costas halló la cultura más avanzada de América. Los conocimientos en muchos aspectos de los antiguos americanos superaban a los de los europeos, quienes centralizaban saberes del Africa, Asia e India.

El jesuita José de Acosta en carta secreta escrita en 1567 a sus superiores en Roma, refería que los indios de Juli (Puno) aprendían en dos meses lo que los hijos de los hispanos requerían cinco meses para aprender.

Tan notable avance logrado por los incas se debió a la adopción del constructivismo como metodología del saber cuyas normas obligaban a los padres enseñar a sus hijos y éstos a obedecer y a aprender. Quien ignoraba algo debería consultar con los *yachac runa* (sabios) del lugar o acudir a los *amautas* residentes en las curacas.

Cita la crónica que el *hampicamayoc* (herbolario) que por ignorancia ocasionaba la muerte del paciente, también debía morir.

El menosprecio a nuestro pasado lleva a muchos a pagar cientos de dólares por escuchar unas cuantas horas a propagandistas del «Brain Storm» o el de «Total Quality», cuando estas técnicas fueron aplicadas hace siglos por los incas y aún siguen siendo aplicadas en algunas de nuestras comunidades campesinas.



Carnavalia ensiformis: frejol gigante, frejolón, semilla comestible.

Cuando una comunidad tiene que adoptar una decisión muy importante convoca a consejo, plantea el problema y se designa a una persona para proponer una decisión. El designado consultaba a sus mayores y encargaba a sus pares recolectar información, la que analizaban en conjunto emitiendo una opinión consensual. El designado emitía la decisión del grupo a sus superiores para su aprobación e implementación.

Cuando en 1790 se trataba de crear el Anfiteatro Anatómico, uno de sus miembros afirmó que era innecesario ya que los desahuciados recuperaban la salud gracias a los curanderos indios afincados en las puertas de Lima. Se repetía así un concepto y una práctica aplicados desde antaño.



Eugenia Uniflora: fruto comestible, antirreumático, astringente, febrífugo.

En búsqueda de información sobre los ritos utilizados en las labores agrícolas (que permitió a nuestros antepasados obtener cosechas que hoy los paquetes tecnológicos no logran) tuve oportunidad de revisar en el Archivo del Palacio Arzobispal los legajos de idolatría y leí los interrogatorios entre sacerdotes, herbolarios y curanderos. Estos, para el diagnóstico de los males, observaban el esputo, la orina, el pulso y el cuerpo.

Entrevistando, entre otros, a famosos curanderos como Ríos en Moyobamba o Córdova Ríos en Iquitos, me manifestaron que lo primero que tenía que hacerse era limpiar el cuerpo del paciente, para ello se le proporcionaba laxante. De no ser evidente el origen del mal, se depuraba la sangre y si con esto tampoco llegaban a mejorar, se procedía a limpiar los nervios.

Tengo la impresión de que nuestra medicina tradicional trata de identificar el origen del mal, pues la manifestación de los órganos no permite la curación. En la medicina occidental, en la que estamos inmersos, se trata de curar el órgano, sea éste o no el causante de la dolencia, para ello se emplean medicinas elaboradas sintéticamente que pueden ocasionar secuelas irreparables, debido a la incapacidad del organismo de eliminar algunas sustancias.

En el futuro será mayor el número de plantas medicinales que irán incorporándose al *Vademécum*, aun cuando sus efectos sean más lentos que las medicinas químicas producidas en laboratorios de patentes.

El interés por nuestras plantas ha sido notable. Hace más de un siglo que nuestra amazonia y nuestra sierra fueron recorridas por el francés Grandidier o por el británico Spruce quienes recolectaban plantas que fueron llevadas, luego, a sus laboratorios farmacéuticos. Tiempo atrás encontré, en distintos años, a otro francés que, entrevistando a nuestros herbolarios y curanderos, recogía cientos de kilos de plantas que luego remitía por vía aérea a su empleador. O el caso de la firma «Astoria Exporting Importing Co.» (Iquitos), la cual remitía a su matriz, en los Estados Unidos, miles de plantas para su análisis.



«En un estudio que realicé, entre los meses de abril y mayo de 1984, en el agrupamiento de Shimpiyacu (jíbaro-aguaruna del Alto Mayo) hallé, por ejemplo, que era costumbre entre las mujeres de la zona, aplicarse al cuarto mes de embarazo un enema de uchi uchutai para reducir el tamaño del feto. Después del parto, el bebé era bañado en amutag y bebía decocción de magku pijipig, también conocida como uchi imagtai con lo cual la criatura desarrollaba rápidamente».



Momordica balsamina: purgante, vulnerario, contusión.

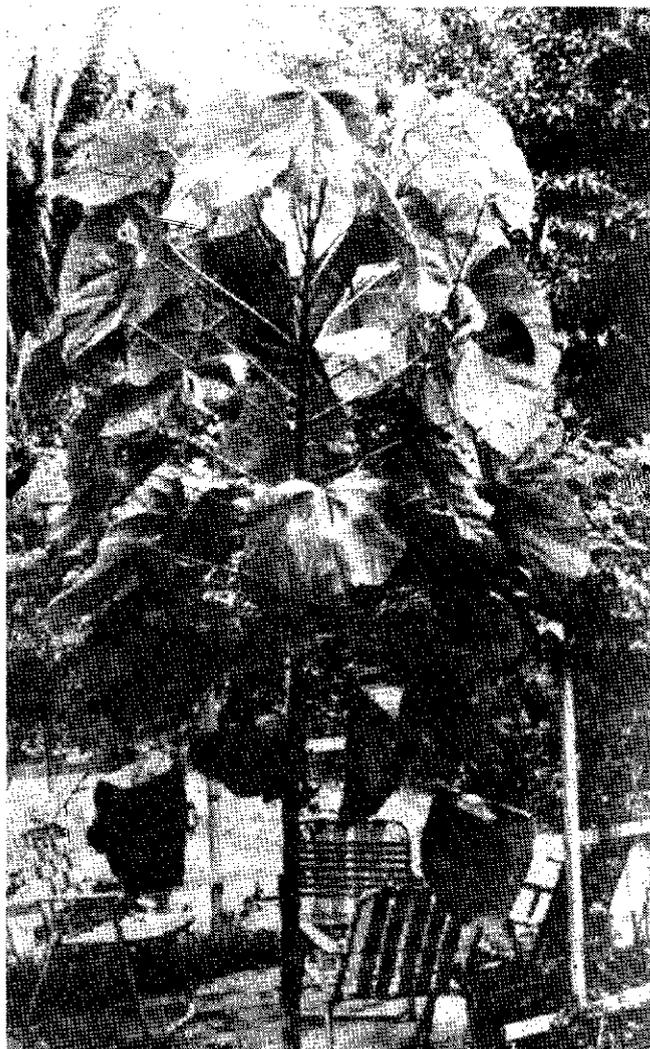
Nuestros curanderos emplean la flora, la fauna y los minerales en sus curaciones. Por ejemplo, en la senda existente entre Moyobamba y Jepalacios, casi a medio camino, se encuentra un afloramiento de una roca deleznable, conocida con el nombre de *Piedra Doncella*, puesta en maceración o disolución en agua, y que es bebida por las mujeres para obtener efectos anticonceptivos cuya curación y eficacia depende de su concentración. En Ayacucho aún subsistía (1973) la práctica del *Tincupanacuy* donde, en una noche de luna llena y después del baile, las parejas realizaban el acto sexual. Al día siguiente las muchachas bebían una pócima con una sal que existe en las vecindades de la ciudad para evitar el embarazo.

Una de las causas de la extinción del *suri* (*Rhea maricana*) se debe al consumo de sus huevos ya que se estima que favorece a la procreación de varones. Otro ejemplo del empleo de la fauna es aplicarse un poco de tierra orinada por el *añas* (zorrillo) para extirpar la «verruga seca».

En la encuesta que a nivel nacional efectué sobre «Prácticas de Salud y Familia» reuní más de un cuarto de millar de nombres de plantas empleadas para este efecto, que iban desde cómo eliminar de las habitaciones a las pulgas (*Pulez irritans*) hasta lograr amenorrea a temprana edad.

En un estudio que realicé, entre los meses de abril y mayo de 1984, en el agrupamiento de Shimpiyacu (jibar-aguaruna del Alto Mayo) hallé, por ejemplo, que era costumbre entre las mujeres de la zona, aplicarse al cuarto mes de embarazo un enema de *uchi uchutai* para reducir el tamaño del feto. Después del parto, el bebé era bañado en *amutag* y bebía decocción de *magku pijipig*, también conocida como *uchi imagtai* con lo cual la criatura desarrollaba rápidamente.

Esta práctica se encuentra también arraigada entre nuestras campesinas del Ande. Estas, al cuarto mes del embarazo, se ajustan un cinturón debajo de las costillas «para que no se le suba el feto», según dicen, naciendo un bebé pequeño que aproximadamente pesa entre 2,2 y 2,7 kilos.



Quararibea cordata: fruto comestible.

En este caso no podríamos atribuir el menor tamaño del feto a falta de oxigenación pues no se registra el concomitante retardo mental.

¿Es que esas prácticas están asociadas a evitar la «cabalgadura», es decir, la deformación craneana que se produce al nacer por la estrechez del cerviz? ¿Es que la aplicación del fórceps en el parto y la «cabalgadura» influyen en la disminución del potencial intelectual por ruptura de los enlaces neuronales?

Malaspina relata que entre los nativos existía la costumbre de modelar sus cuerpos, lo que hacían consumiendo diversos productos. Cita el caso de una importante ciudad donde se consume mucho zapallo por lo que sus habitantes son pantorrilludos. Me pregunto, ¿es que el alto consumo de chuño en Puno motivó que sus mujeres tuvieran amplias caderas y mayor diámetro de cerviz?.

En Palca (Puno) obtuve información de que el uso de la *supay huarmi* originaba la menorrea a temprana edad con pérdida de la fecundidad.

Para cada nicho ecológico podríamos afirmar que existen plantas que, además de otras propiedades y usos, son conocidas por sus cualidades anticonceptivas o fecundantes. Lo que falta es que nuestros investigadores inicien un estudio más detenido para evitar que el empleo de la pildorita siga ocasionando secuelas o haga engordar desproporcionadamente a sus consumidoras.

En un estudio realizado en Israel se concluyó que la calidad del aceite consumido por ratas determinaba su capacidad para salvar la vida o ahogarse. Se halló que el consumo del aceite de soya, que contiene 3% de ácido linoleico, favorecía la vida. El *sacha inchi* o maní del monte o *amui-o* (*Plukenetia vilubilis* L.), que he descrito en el *Boletín de Lima* (Vol. 11, 1985, pp. 11-15), contiene 13% de aceite linoleico. El maní del monte es una enredadera perenne, que produce todo el año, que crece en terrenos de Purma y que no sirven para otros cultivos; podría -decíamos- constituir una fuente de riqueza al exportarse su aceite, reemplazando así, con muchísimas ventajas, al aceite de hígado de bacalao.



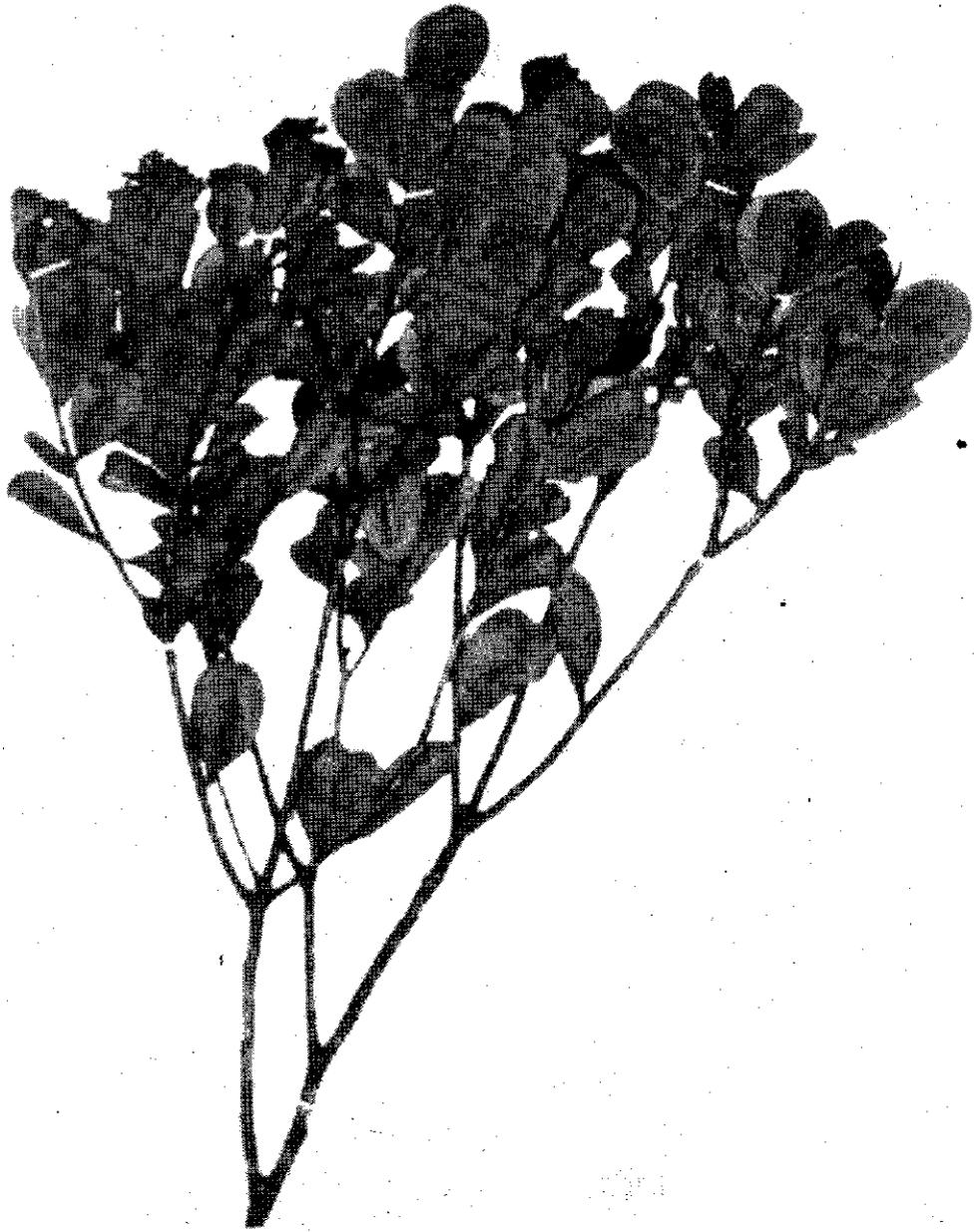
Dioscorea bulbifera: potato vine (ing),
tubérculo comestible.

Transmitiendo propaganda electoral, la radio y la televisión comentan la desnutrición de nuestra gente. Sin embargo, omiten decir que desde 1906 nuestra patria perdió la capacidad de sostener a su población a nivel de tecnología empleada, debido al incremento de la población. Hoy se importa cuatro veces más alimentos que en 1906 y deberíamos importar el doble para dar una alimentación balanceada a los nuestros.

En una situación de hambre, como la actual, es indispensable dotar al poblador de mejor alimentación, sin gastar más y ello se puede lograr si es que rescatamos dietéticas precolombinas y si es que de inmediato se efectúa una campaña masiva para evitar el parasitismo intestinal. Este incrementa nuestra desnutrición, genera anemia en los niños y reduce su desempeño debido a que sus excretas son tóxicas, disminuyendo la absorción de minerales, de vitaminas y de las enzimas existentes en los alimentos.

Preguntando a las madres qué hacían para que sus hijos fueran inteligentes, más de una contestó que les daban *paico* (*Chenopodium ambrosoides*). El *paico* es un excelente antihelmíntico, no mata a los parásitos pero los inmoviliza y los evacua. Otra planta que podría emplearse es el *oje* (*Ficus antihelmíntica*) que mata varios géneros de parásitos y los expulsa al día siguiente luego de su uso como laxante. ¿Por qué no regresar al empleo de la *wachanka* (*Euphorbia huanchahana*, Boiss)? Es urgente que se estudien sus dosis y se usen en forma masiva para evitar el recontagio parasitario.

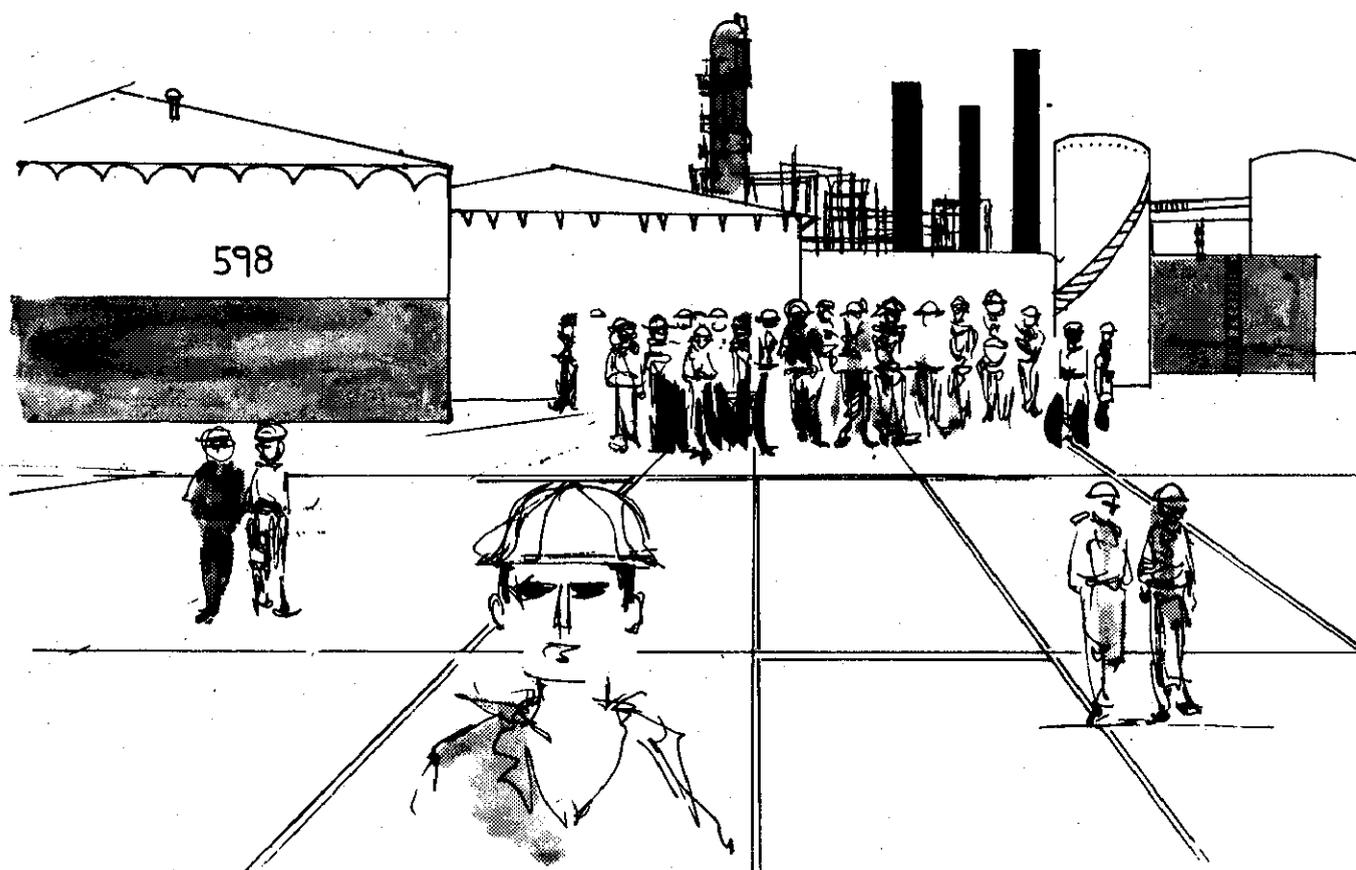
Uno de los aspectos de la dietética precolombina era utilizar en la alimentación cotidiana plantas que hoy son consideradas medicinales. Los incas lo hacían para así activar los órganos y evitar estados carenciales por falta de su actividad. Hoy, siguiendo la costumbre europea, diferenciamos las plantas medicinales de las alimenticias.



Lo que urge es una ley de nuestro Congreso desconociendo el otorgamiento de patentes extranjeras o productos obtenidos de nuestra flora, fauna y minerales que no hayan sido estudiados y/o patentados en el Perú. No podemos seguir siendo despojados de nuestro saber milenario. §

Houmiri floribunda: fruto comestible, antihelmíntico, tintura de corteza.

Exploración de petróleo (II)



Otros tipos de trampas son las estratigráficas, barras de arena, rellenos de canal y arrecifes cuya capacidad de entrapamiento está dada por la presencia de una roca impermeable, sello que envuelve a la roca reservorio en su totalidad.

Roca Sello.- Esta es una roca de características impermeables que sirve de cobertura impermeabilizante a la roca reservorio en la cual puede acumularse petróleo, e impide que éste se escape. Alternativamente, aunque es menos común, el sello puede ser una falla si el espacio poroso de la fractura es rellenado por minerales impermeabilizantes o es destruido por el movimiento mismo de la falla.

Historia Geológica.- Este elemento es de los más importantes de dilucidar antes de la perforación de un pozo aun cuando los otros cinco elementos arriba descritos se encuentren presentes en la evaluación de una cuenca y de un prospecto por cuanto la historia geológica define la relación óptima entre estructura y migración, en la que el desarrollo estructural debe ser contemporáneo o anterior a la migración de petróleo.

Métodos de exploración

Métodos Geológicos de Superficie.-

Estos métodos consisten en la observación, medición, descripción y muestreo de



E. Exploración de un pozo exploratorio.-

Definición:

1. Pozo exploratorio.- Es un pozo programado para investigar la existencia de petróleo y/o gas en una trampa cuya definición no tiene suficiente información geológica, o que se encuentra localizado en un área donde no se ha detectado la existencia de petróleo previamente; o que está programado para penetrar formaciones geológicas que nunca han producido petróleo o que no son conocidas como productoras de petróleo en el área.

2. Métodos de evaluación de un pozo.-

a) Observación y descripción de muestras de zanja.- Se denominan muestras de zanja a los ripios o fragmentos de roca del subsuelo cortados por la broca de perforación y que son transportados a la superficie por el fluido de perforación que tiene propiedades de suspensión. Estos fragmentos son analizados al microscopio por el geólogo para determinar el tipo de roca, sus propiedades físicas y la presencia o ausencia de petróleo en ellas.

b) Medición de gases.- El fluido de perforación que transporta las muestras de zanja a la superficie es sometido a análisis a través de un separador de gases, denominado cromatógrafo que identifica y mide el volumen de hidrocarburos gaseosos que pueden ser liberados por las formaciones o estratos petro-

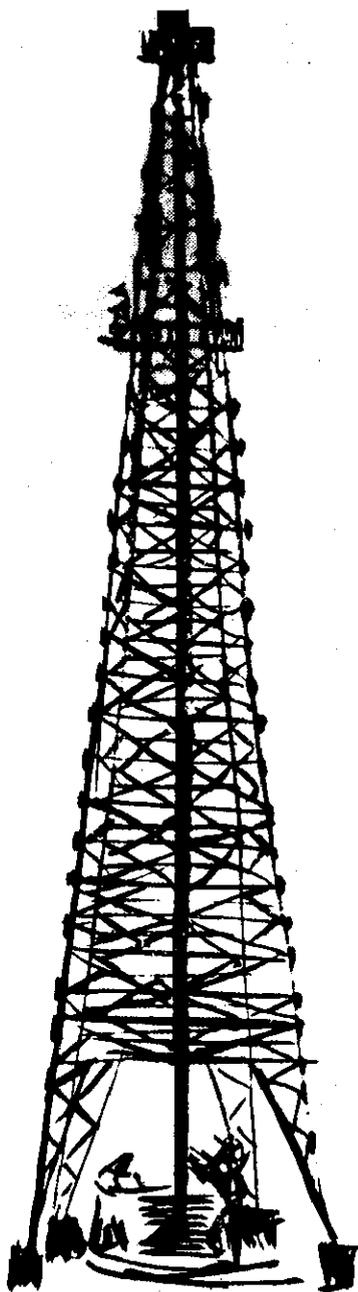
líferos durante la perforación.

c) Registro de evaluación de Formación (Mud Log).-

La información y datos obtenidos a través de la descripción de las muestras de zanja y de la medición de gases presentes en el fluido de perforación son registrados continuamente en forma gráfica y escrita en este registro que además contiene información sobre la velocidad de perforación y de las características del fluido de perforación.

d) Registros Eléctricos.- Estas son herramientas especiales que se utilizan a la finalización parcial o total de un pozo para tratar de identificar los fluidos contenidos en la formación, tales como agua salobre, agua dulce, petróleo y las principales características físicas de las rocas penetradas, tales como, porosidad y densidad. La definición de estas características se intenta por medio de la inducción de corrientes eléctricas y radioactivas en la formación, cuyos resultados son medidos en superficie y graficados en formatos conocidos como «Registros Eléctricos» que se asemejan a la cinta de un electrocardiograma.

e) Pruebas de Formación.- Son aquellas que se realizan en hoyo abierto o en hoyo revestido para determinar el tipo de fluido contenido en la formación y sus características físicas. Estas pruebas se realizan en zonas potencialmente portadoras de hidrocarburos y en confirma-





ción a la evaluación inicial de muestras de zanja, manifestaciones de gas y análisis de registros eléctricos.

Este tipo de pruebas se hacen baleando intervalos de formación muy pequeños (1 - 10 pies) y tienen periodos de flujo cortos.

f) Pruebas de Producción.- Son aquellos que se realizan para determinar el potencial de flujo de un intervalo

identificado como productivo en pruebas de formación. Las pruebas de producción son por lo general de larga duración por lo que se conocen también como pruebas de fluido continuo o sostenido.

En estas pruebas además se balean intervalos gruesos que cubre casi toda la zona productiva y miden generalmente varias decenas de pies. Estas pruebas se hacen casi siempre en hoyos o pozos

revestidos.

Una vez que se ha probado la existencia de petróleo en un área con las pruebas de formación y producción para lo cual es condición necesaria perforar el pozo exploratorio, se procede a la perforación y pruebas de pozos confirmatorios y de desarrollo. Este proceso final es el único que determinará la extensión o tamaño de la acumulación de petróleo. §



Luis Alberto Castillo

EX-LIBRIS

Tomás Escajadillo O.
**LA NARRATIVA
INDIGENISTA
PERUANA**
Lima, Amaru Editores, 1994.

Según Escajadillo, la narrativa indigenista peruana tiene dos etapas: el indigenismo ortodoxo y el neoindigenismo. El primero se inicia con *Cuentos Andinos* de Enrique López Albújar, César Vallejo (*El Tungsteno*), Ciro Alegría y José María Arguedas (*Yawar Fiesta*, *Diamantes y Pedernales* y *Agua*). El neoindigenismo empieza con Arguedas, pero a partir de *Los Ríos Profundos* y la integran Manuel Scorza, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, y que se mantiene vigente, a través de escritores de sucesivas generaciones, hasta nuestros días.

Señala también el carácter precursor del indigenismo de la novela *Aves sin nido*, de Clorinda Matto, que algunos historiadores de la literatura peruana e hispanoamericana consideraban dentro de este movimiento; al tiempo que niega el indigenismo de la obra de Ventura García Calderón, a la que califica como indianista.

Este libro, basado en la tesis doctoral del autor, otorga organicidad crítica al movimiento literario indigenista, sentando bases fundamentales para su necesario balance definitivo. §

Miguel Paz Varías
**EL CUERPO
DEL AMOR**
Lima, Edit. del Mar, 1994.

Con este poemario, Miguel Paz Varías (Lambayeque, 1947), brinda su testimonio, a veces excesivamente explícito, de su realización erótica.

Pleno de motivaciones, el vate nos relata los instantes supremos de la lid amorosa, que en determinados pasajes llega al borde de la sicalipsis.

De sus páginas, no obstante, hemos rescatado estos versos: "Belleza, /eso es lo que quiero,/ mujer mía,/ que el placer nos haga/ más hermosos/ y más libres". §

Danilo Sánchez Lihón
**LA NARRACION DE
Cuentos Y SU
FUNCION EN LA
EDUCACION**
Lima, Instituto del Libro
y la Lectura Infantil
(INLIL), 1994.

El poeta Danilo Sánchez Lihón es uno de los que más ha trabajado –y trabaja– sobre la lectura y los niños de nuestro país. Una decena de obras sobre el tema dan fe de su arduo batallar por fomentar el hábito de leer.

El libro que ahora nos complacemos en reseñar busca rescatar para la educación la importancia del cuento, primordialmente en la formación de personalidades integrales, porque a través de él se transmite la sabiduría de los pueblos, se explica el mundo y la vida y se forman los valores del futuro ciudadano.

Este trabajo permite conocer el rol del cuento en el desarrollo de la emotividad, intelección, socialización y ética del niño, así como los aspectos fundamentales que caracterizan el cuento para niños. Por la exposición didáctica del tema, será de gran utilidad tanto para educadores como para padres de familia. §



Víctor Mazzi Huaycucho
**PRESENTACION
DE JUAN YUNPA**
Lima, Ediciones
Kollana, 1994.

Felipe Guamán Poma de Ayala, en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, nos presenta a un antiguo amauta runa o sabio, llamado Juan Yunpa.

A través de él, el cronista nos ofrece, sagazmente, el reconocimiento que ya en el remoto Tawantinsuyo, la filosofía y la ciencia se desarrollaron con características diferentes al proceso europeo.

El sabio Juan Yunpa es llamado por Guamán Poma filósofo, sabio, conocedor de las estrellas; punto de partida desde el cual Víctor Mazzi inicia su reflexión sobre el concepto de ciencia y de filosofía del antiguo hombre andino.

El conocimiento de la astronomía aplicado a la actividad productiva, el avance tecnológico en la construcción de obras de ingeniería hidráulica, el desarrollo fitogenético, así como el avance de la medicina, entre otras muchas actividades, hablan del gran desarrollo alcanzado por nuestros antepasados andinos.

Lo filosófico -afirma Mazzi- engloba en un todo único a la ideología, la política, la literatura, la magia, la religión, no como elementos aislados del pensar, sino como una totalidad en el actuar. El filósofo o amauta runa es sabio, médico, astrónomo, estadista. Sus verdades no son cuerpos teóricos muertos sino instrumentos que se utilizan de modo inmediato en la vida.

Este breve pero sumamente interesante volumen contiene también sendas entrevistas al astrónomo Odilón Bejarano, quien se refiere al gran desarrollo de la astronomía alcanzado por los antiguos peruanos; y al poeta y profesor sanmarquino Francisco Carrillo, profundo conocedor de la obra de los cronistas. §

Diana Miloslávich Túpac
(Coordinadora)
**PROPUESTAS
POLITICAS DESDE
LAS MUJERES**
Lima, Foro Mujer, 1994.

Teniendo como tema central el de la participación política de la mujer a nivel de los entes del gobierno central, esta publicación reúne los aportes especializados en Derecho, Economía, Salud, y acerca de la realidad social de la mujer peruana, a través de las ponencias de la Conferencia Política de Mujeres llevada a cabo en Lima, en marzo de 1994.

Foro Mujer, organizador del certamen, ha dado a luz este importante documento de análisis y debate político, en el que destaca la propuesta (que ya es proyecto de ley en el CCD) para que las listas parlamentarias cuenten con un mínimo del 30% de representación femenina, lo que ya se está dando en varios países europeos y de Latinoamérica, como nos lo hace saber Diana Miloslávich en su documentado trabajo: «Participación política, participación ciudadana: sistema de cuotas para mujeres», una de las ponencias del evento incluidas en el documento.

Intervienen también Rosa Mavila, Teresa Aparcana, Berta Jáuregui, entre otras especialistas. §



Alfredo Pita
**EL CAZADOR
OCULTO**
Lima, Lluvia Editores,
1994.

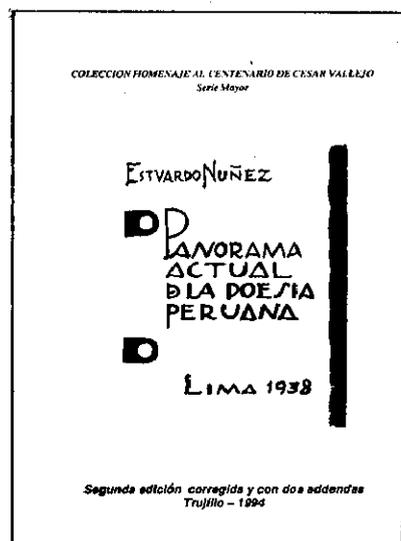
Esta novela es el testimonio de una generación que se inicia plenamente a la vida marcada por un suceso político-social violento como fueron las guerrillas del '65 y que empieza a declinar con un suceso parecido pero de una violencia inédita en nuestro país: los años ochenta.

El autor apela a la técnica de la novela policial para atrapar al lector en la trama con un trasfondo político.

El periodista-detective Arturo Pereda, exmilitante de izquierda, que tuvo participación activa en el pasado, será encargado de desentrañar el misterio de un supuesto traidor del movimiento insurgente de los sesentas.

El relato está bien llevado, donde no faltan, como en el clásico filme de acción, las consabidas escenas de amor del héroe de la ficción con alguna bella *partenaire*.

Su autor, Alfredo Pita (Celendín, 1945), ha publicado anteriormente los libros de cuentos *Y de pronto anochece* (1987) y *Morituri* (1990), y es ganador del concurso "El cuento de las mil palabras" de la revista *Caretas* en 1991. §



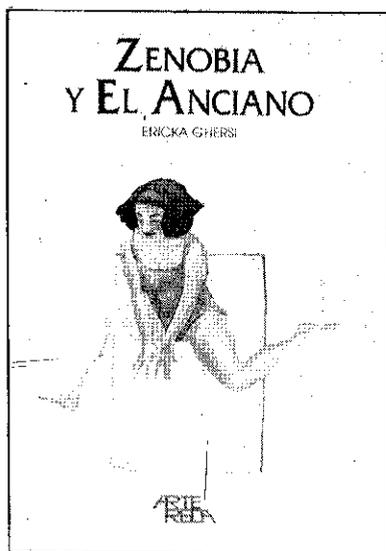
Ericka Gherzi
**ZENOBIA Y
EL ANCIANO**
Lima, Arte Reda, 1994.

Perteneciente a la última hornada de poetas limeños, éste, su primer libro, la revela como una de las más talentosas de su generación.

Ericka trastoca lo ordinario en extraordinario a través de su dominio del lenguaje y del ritmo. El riesgo de caer en lo banal al poetizar la cotidianidad es salvado con la destreza de su intuición poética.

Sin apelar necesariamente a lo confesional, nos transmite emotividad, como la del amor expresado en los objetos, en las prendas de vestir, en ese "sentido oculto de las cosas" como titula a la sección del libro que particularmente más apreciamos.

Con ese tono que usamos entre 'patas', a pesar de no conocerte personalmente, quiero decirte: Ericka, me gusta mucho tu libro. §



Revista
HOJA NAVIERA Nº 3
Literatura, Arte y Cultura
Lima, noviembre de 1994.
Directores: Elías Rengifo
y Eugenia Quiroz.

El tercer número de esta revista está íntegramente consagrado a rendir homenaje a José María Arguedas en ocasión del vigésimo quinto aniversario de su muerte.

Antonio Cornejo Polar ("Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso Arguedas"), Rodrigo Montoya ("Arguedas en España"), Antonio Melis ("Escritura antropológica y escritura narrativa en José María Arguedas"), Santiago López Maguiña ("Letras, palabra y escritura en el Inca Garcilaso y José María Arguedas"), Daniel Mathews ("La ciudad y el silencio"), Eduardo Urdanivia ("Los zorros... y el manuscrito de Dioses y hombres de Huarochirí") y Elías Rengifo ("Tomás Escajadillo, Arguedas y la narrativa peruana"-entrevista) tratan acerca de la obra -literaria y antropológica- del escritor andahuaylino.

Por su parte, Mildred Merino, Francisco Carrillo, Humberto Damonte, Arturo Corcuera y Nelly Arguedas, desde sus perspectivas personales, dan su testimonio sobre José María como un hombre sumamente sensible y cálido.

Número tras número, *Hoja naviera* se va constituyendo en una de las más destacadas revistas de su género en nuestro medio. §

Francisco Maurial
Mac-Kee
**ACUARIO Y
NOCTURNO**
Lima, Cantos Nazca
Ediciones, 1994.

Formalmente logrado, este poemario se encuadra dentro de una poética elusiva de la realidad, propia de una época de exaltación de lo individual.

No hay luces o sombras sino crepúsculos; no hay colores definidos sino matices; arte sin huellas, sin raíces, nos deja sólo vacío:

"Pájaro, pez, difunta estrella,
alga, rayo, ciprés. // Palabra sobre
palabra, // desde que la mañana/
ha comenzado// escribo el inicio/
de un poema/ que no se decide,
/que no empieza, que no acaba,
que no es nada".

(Clave)

Sin comentarios. §



Arturo Delgado G.
LA RUPTURA
Lima, Artesanos Editores,
1994.

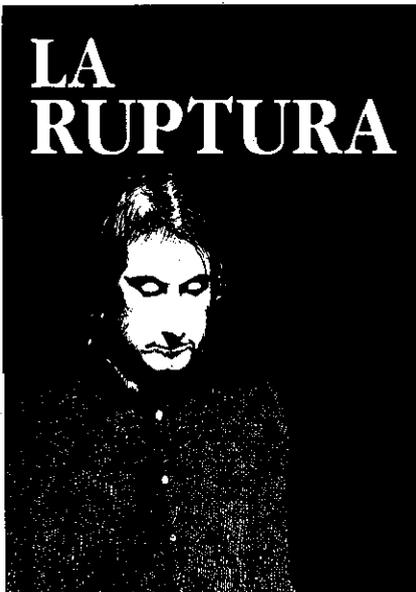
Noveleta o novela muy breve (60 páginas), ésta es su segunda edición. La primera es de 1992.

Hugo Salazar del Alcázar, conocido crítico de teatro nacional y autor del prólogo, hace hincapié en el rasgo freudiano del relato por su alegato parricida.

Nuestra lectura detecta el anarquismo -literario, por cierto- del protagonista-narrador, no ajeno a cierta misantropía. Eros y Tánatos confluyen en Sara, el personaje femenino, que nos trae un leve recuerdo de Alejandra, de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato.

Prosa ágil, lenguaje directo, que va al grano de lo que quiere expresar, el libro se puede leer mientras se va en el microbús rumbo a cualquier parte de la ciudad, y luego cederlo al compañero o compañera de asiento cuando lo hayamos terminado.

Que la Literatura, con mayúscula, es decir la belleza, no sea una mercancía más... ¿o no, Arturo?§



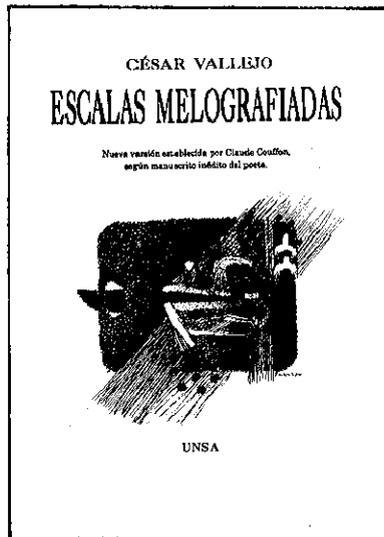
José Rosas Ribeyro
CIUDAD DEL INFIERNO
Lima, Lluvia Editores,
1994.

Esta es la historia de un poeta suicida. Una tragedia que transcurre entre Lima y París, y una visita a los tópicos literarios -o mejor dicho estéticos- de los setentas, cuando el mundo pendía de un hilo termonuclear y aún no existía el sida.

Juan Racotongrave (personaje inventado) es un poeta tercermundista en la Ciudad Luz, al que un día conoció JRR -el poema-relato es en primera persona- cuando conversaba con el poeta Isaac Rupay (personaje real, muerto a los 24 años) en un quiosco de la avenida La Colmena en los inicios de los setentas.

Muy en la tónica de la época señalada, los poemas son extensos, narrativos, exterioristas, que buscan un lector más consciente que contemplativo.

De José Rosas Ribeyro (Lima, 1949) se sabe que ha publicado *Curriculum Mortis* (París, 1985), que ha sido fundador y director de la revista de poesía *Estación Reunida*, y que desde 1977 vive en París. §

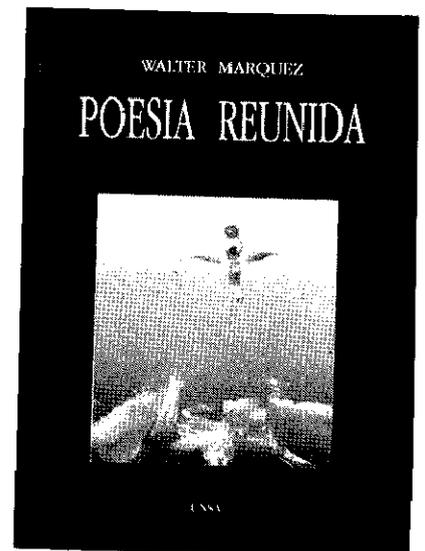


Wálter Márquez
POESIA REUNIDA
Arequipa, Universidad Nacional San Agustín,
1994.

En este volumen, impecablemente editado, Wálter Márquez (Arequipa, 1945) reúne cinco títulos: los éditos *Angel inesperado*, *Cantar de gesta*, *Odiseo en la urbe* y los inéditos *Imaginario* y *Futuro inmediato*.

Impresionista, sugerente, diestramente expresada, la poesía de Márquez guarda distancia respecto a la narratividad que hizo escuela en sus coetáneos limeños.

Las constantes referencias a la cultura clásica griega lo aleja no poco de un presente y espacio propios, imposibilitándonos una mejor comunicación con su poesía. §



Arnaldo Muñoz
**UNIVERSO
INVENTADO**
Lima, Universidad
Femenina del Sagrado
Corazón, 1994.

Que la poesía no es exclusividad de las grandes abstracciones, llámense el amor, la muerte, el tiempo, etcétera, sino que convive también en los objetos de nuestra cotidianidad: botones, aguja, tenedor, bisagra, y muchos más, lo demuestra este conjunto de poemas de Arnaldo Muñoz.

No son menos humanos y trascendentes la tachuela o el desarmador, que el desco o la soledad... ¿no son todos partes integrantes de la existencia? No es menos digno de ser cantado lo concreto -lo real, lo asible- que lo abstracto -lo ideal, el sueño-, a lo que no es ajena la ternura contenida en este universo re-inventado en la palabra:

“Forma profunda. Fina porcelana china. Loza galana. (...) Añoranza de los labios”.

(Taza).§



César Vallejo
**ESCALAS
MELOGRAFIADAS**
Arequipa, Universidad
Nacional de San Agustín,
1994.

Esta colección de cuentos, que Vallejo publicara en 1923, fue objeto de muchas correcciones con vistas a su publicación en España. El ejemplar, que el autor dedicara a su padre, y que ahora se recoge en versión facsimilar, pasó por diversas manos y diversas circunstancias bélicas hasta llegar a Claude Couffon para su publicación, junto a la versión corregida.

Valioso documento testimonial del proceso creativo de una de sus obras en prosa, de poca difusión en nuestro medio; la mayoría de los relatos abordan el tema de la cárcel y del entorno familiar, y el lenguaje no es ajeno a la retórica que definió a la obra poética del vate peruano. §

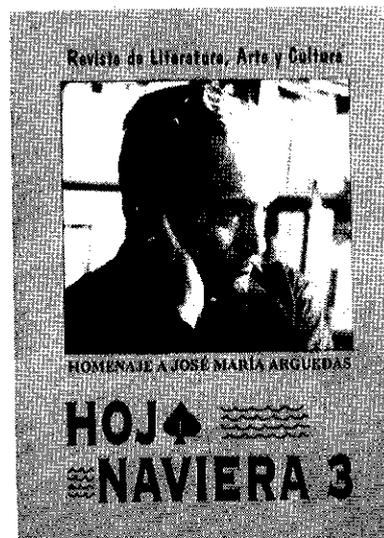
Cuatro Poetas
**CEREMONIA DE
INTERIORES**
Lima, Edit. Grano de
Arena, 1994.

Luis Chávez, Edmundo de la Sotta, Javier Gálvez y Selenco Vega son cuatro poetas sanmarquinos que han juntado sus textos en un volumen titulado *Ceremonia de interiores*. Los poemas son, en su conjunto, discretos. Al parecer, de un tiempo a esta parte, la tradición literaria sanmarquina ha volcado sus mejores créditos hacia la prosa, sobre todo el ensayo. §

Revista
LETRAS Nº 92-93
Lima, Universidad de
San Marcos, 1994.

Aparecida hace 66 años, esta revista, dirigida por el profesor Tomás Escajadillo O'Connor, mantiene su característica solvencia académica, digna de la Universidad Decana de América.

Esta vez la Literatura ocupa la casi totalidad de sus páginas. Entre su denso contenido leemos a Washington Delgado, quien aborda la poesía de San Juan de la Cruz, Santiago López Maguiña escribe sobre «Una aventura nocturna», de Ribeyro; Antonio Melis y Alfonso Castrillón se ocupan de Mariátegui; Raúl Bueno plantea su teoría inductiva de la literatura latinoamericana; Waldemar Espinoza Soriano trata sobre Raúl Porras Barrenechea y la conquista del Perú, entre otros trabajos de análisis e interpretación de destacados docentes sanmarquinos. §



María Emma Mannarelli
PECADOS PUBLICOS

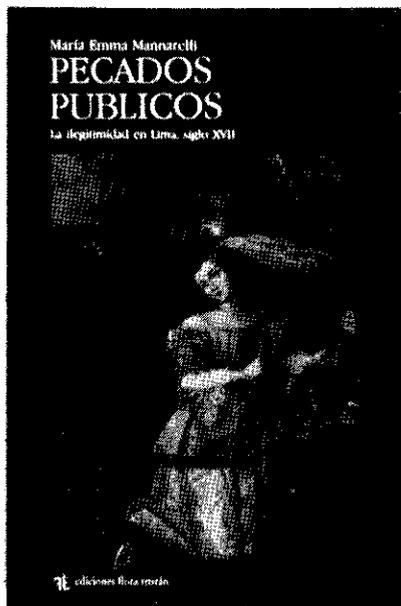
La ilegitimidad en
Lima, siglo XVII.

Lima, Edic. Flora Tristán,
1994.

“Pecados públicos” era la frase con la -en el siglo XVII- los habitantes de Lima se referían a los lazos amorosos que hombres y mujeres establecían fuera del matrimonio. Este libro trata de interpretar el significado de estos vínculos extraconyugales, tanto para la gente de la época como para la configuración de las jerarquías sociales que articulaban sus relaciones.

Aspectos como la invasión española y los nuevos patrones de relación entre hombres y mujeres, las relaciones interétnicas, el amancebamiento, el adulterio, la ilegitimidad de los hijos, el concepto de la deshonra femenina y el abandono infantil son tratados a lo largo de los siete capítulos, en los cuales se ofrecen testimonios, documentos y cifras estadísticas como elementos sustentatorios de lo expuesto por la historiadora.

Los lectores podemos encontrar, en este novedoso trabajo, una diversidad de respuestas acerca de la real situación de la mujer en el corpus social de la época estudiada. §



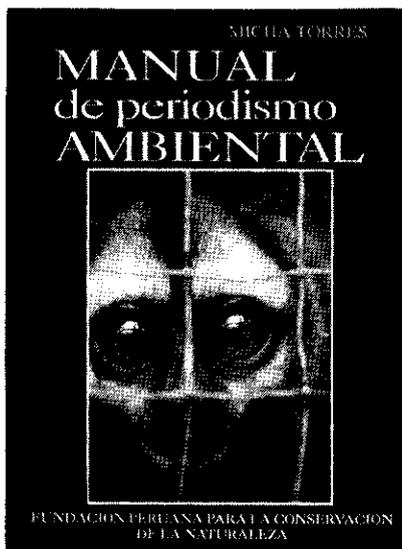
Micha Torres
**MANUAL DE
PERIODISMO
AMBIENTAL**

Lima, Fundación Peruana para
la Conservación de la
Naturaleza, 1994.

Este manual ha sido diseñado como una herramienta de gran utilidad para jugar un rol efectivo en el trabajo periodístico sobre asuntos ambientales.

El primer capítulo presenta un nivel de información acerca de la situación de nuestros recursos naturales a nivel latinoamericano. El segundo se relaciona con la importancia de los temas ambientales en general, ofrece descripciones sucintas de una selección de temas ambientales.

El tercer capítulo se refiere a un conjunto de problemas ambientales, de los que se habla mucho y se conoce poco. Los capítulos subsiguientes tratan estrictamente sobre periodismo ambiental, y se incluye también un glosario, para un uso apropiado de la terminología especializada. §



Estuardo Núñez
**PANORAMA ACTUAL DE
LA POESIA
PERUANA**

Trujillo, UNMSM-SEA, 1994,
2a. ed.

Núñez considera el año 1918 como el inicio del nuevo rumbo poético en el Perú, no tanto por su producción bibliográfica, sino por la objetivación de nuevos temperamentos, aún impregnados de las modalidades anteriores, pero portadores del nuevo germen estético.

Concibe tres características de la poesía peruana de la época, que abarca dos décadas (1918-1938). La tendencia *purista*, ubicada en el reino de lo abstracto, con rasgos de subconsciencia cargada de vivencias y expresada con un arte verbal depurado: Xavier Abril, Martín Adán, Oquendo de Amat, Enrique Peña E. A. Westphalen. El *neopresionismo*, que corresponde a la receptividad del color y sonido, mostrando un vínculo inmediato con la realidad circundante, mediante las sensaciones; sus textos son de tipo descriptivo: Enrique Bustamante y Ballivián, José Varallanos, Alberto Guillén, Luis Valle Goicochea; y el *expresionismo indigenista*, identificado con la realidad humana enraizada en nuestro suelo: Vallejo, Alejandro Peralta, Emilio Vásquez, Gamaliel Churata, Dante Nava, Luis de Rodrigo, Emilio Armaza, etc.

Esta segunda edición, publicada con motivo del homenaje a César Vallejo en el centenario de su nacimiento, constituye un aporte importantísimo para comprender que hay muchos otros elementos de análisis y valoración de la poesía peruana que enriquecen su concepción crítica. §



Colaboradores

La poeta uruguaya **Martha Canfield** es autora de la antología bilingüe de Jorge Eduardo Eielson *Poesía Scritta (Selección, prólogo y notas de ...)*; y de los poemarios *Anunciaciones, Mar mare y El viaje de Orfeo*. Es profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Nápoles.

El profesor **Camilo Fernández Cozman** prepara su tesis doctoral sobre la poesía de Eielson y su primer poemario *Rituales del silencio*. Es docente en la Facultad de Letras de San Marcos.

Crítico, poeta y profesor, **Renato Sandoval Bacigalupo** es autor de *El centinela de fuego* (ensayo sobre Eguren) y de los poemarios *Singladuras y Pértigas*. Prepara un estudio sobre la obra plástica y literaria de Eielson.

Poeta y profesora, **Esther Castañeda Vielakamen** es autora del ensayo *El vanguardismo literario en el Perú* y del poemario *Interiores*. Actualmente investiga sobre literatura de mujeres peruanas del siglo XIX.

Luis Eduardo Wuffarden ejerce la crítica de arte y como historiador investiga la evolución de la pintura peruana del XIX.

Del desaparecido artista plástico y escritor, **Teodoro Núñez Ureta**, reproducimos su breve ensayo sobre la pintura de Shinki.

El doctor **Santiago Erik Antúnez de Mayolo R.** es autor de *La nutrición en el antiguo Perú*, esclarecedor libro que merece una reedición. Las ilustraciones de su artículo pertenecen al *Catálogo de plantas útiles de la Amazonia Peruana*, recopilación de Richard A. Rutter (ILV, 1990).

Del doctor **Luis Antonio Meza** consignamos información en nuestro número anterior.

El poeta **Luis Alberto Castillo** es responsable de la sección *Ex-Libris. §*