

060

Julio - Octubre 1981

EIELSON: REMONTANDO LA POESIA DE PAPEL / UNA ENTREVISTA

HUESO HÚMERO Nº10

es una revista trimestral de artes y letras que publican
Francisco Campodónico F., Editor
y
Mosca Azul Editores

DIRECCION:

Abelardo Oquendo y Mirko Lauer

CONSEJO DE REDACCION: Juan Acha, Luis Loayza,
José Ignacio López Soria, Mario
Montalbetti, Julio Ortega

ADMINISTRADOR: Jaime Campodónico V.

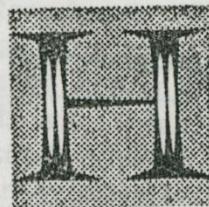
Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Lima 5.

Suscripción y canje: La Paz 651, Lima 18, Perú

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá correspondencia sobre ellos.

Precio del ejemplar en el exterior, para este volumen extra:

US\$ 5.50, vía aérea
US\$ 4.00, vía superficie



ASTA hace pocos años la obra éditada de poetas como Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen o Jorge Eduardo Eielson era de acceso más bien trabajoso. Agotadas las escasas copias de sus primeras ediciones, había que ir a buscarlas a la Biblioteca Nacional o resignarse a las antologías. Todo conspiraba contra su difusión, inclusive la crítica, que apenas ha ido más allá —en la mayoría de estos casos— de la reseña o la mención elogiosa en panoramas o recuentos. Sin textos fácilmente accesibles, sin estudios, en buena parte inédita o dispersa en publicaciones periódicas más o menos inhallables, la obra de esos poetas —que son de lo mejor de la poesía peruana— logró sin embargo mantenerse vigente y ejercer un magisterio continuo en nuestras letras.

Hoy la obra poética de todos ellos ha sido reunida y reeditada. Pero esas recientes ediciones no han desperdiciado aún a la crítica, salvo más bien raras excepciones. Ninguna de ellas tiene que ver con Eielson, pese a que su *Poesía escrita** lleva ya cinco años de aparecida y se trata de una obra cerrada, según declara él páginas más adelante: "Después de *Papel* era imposible seguir escribiendo tranquilamente libros de poesía". Así, esta entrevista busca en el propio au-

* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.

tor algunos derroteros para facilitar el ingreso a sus "reinos subterráneos", a lo que llama "mi verdadera, mi única patria"; es decir, a su poesía. O a esa concreción de la Poesía —para decirlo más a su gusto— que se da en sus poemas; de esa Poesía que lo tocó desde el principio con su gracia y a la que él niega hoy la escritura y puede negar aún las palabras, pero en torno de la cual girará siempre su vida. [A.O.]

¿Qué era la poesía para el autor de Reinos, de tus primeras obras?

No creo realmente que entonces tuviera ninguna idea de la poesía, ni aún entendiendo esta expresión en su sentido más vasto. Era demasiado joven para ello, quizás. Demasiado sensible, sensorial, enamorado de la vida, inocente. La inocencia me impedía tener ideas, tomar conciencia. Entre conciencia e inocencia hay siempre una muralla que la poesía raras veces logra superar. Los poetas demasiado seguros de lo que es la poesía no son nunca buenos poetas. Pero la inocencia no impide la construcción de una poética. Es más, ella es el cemento que sostiene dicha construcción. Los poemas, las palabras, el lenguaje, con los cuales el poeta se va edificando a sí mismo, son por ello y al mismo tiempo, un desafío y una transgresión: como los enamorados y los niños, el poeta rehúsa todo acomodamiento o compromiso con el mundo exterior, con la sociedad en que vive. El será poeta tan sólo en la medida en que continúe obstinadamente en esta actitud. No se trata de romanticismo ni de "poetas malditos". Todo lo contrario: es su condición virginal, inocente, la que no encaja nunca en ninguna sociedad organizada. Dicho esto, recuerdo vagamente (¡ha pasado tanto tiempo!) algunos instantes supremos, algunos desmayos, algunas noches centelleantes; algunas visiones crueles, en plena juventud, del tiempo que pasa, de la destrucción y de la muerte; algunas imágenes fastuosas que brotaban de mi alma y me hacían sollozar; algunas horas eternas con el ser amado y otras abandonado a mí mismo, roído por la desventura humana, por el fragor lejano —pero inmediato para mí— de la guerra y sus horrores. La poesía era todo para mí, entonces, como lo es todavía aunque gran parte de la divina inocencia de esos años haya sido devorada por la conciencia.

¿Compromiso social?

que era la poesía "Reinos" para el Eielson de Reynos

Lo que escribías entonces ¿tenía algo que ver, conscientemente, con tu vida; con tu circunstancia exterior, quiero decir?

De ninguna manera. A menos que se consideren "conscientes" poemas como "Canción y muerte de Rolando" y "Antígona", que hacen referencia al conflicto europeo que entonces sacudía mi conciencia, como la de los demás hombres. A mi visión de la tragedia, remota en el espacio (en esa época Europa era mucho más lejana e inalcanzable que hoy) yo añadí la dimensión lírica y temporal. Un poco como si estuviera asistiendo a ella por el ojo de la cerradura de la historia y de la poesía clásica y medieval.

Hay algo oscuramente terrible detrás de la deslumbrante belleza de tu universo poético de entonces. Aludo a una subyacencia del deterioro y la muerte. ¿A qué responde eso, si lo admites? ¿Es, de alguna manera, la búsqueda de la perfección estética lo que oponías entonces a esa defectividad de la vida?

Ese "algo oscuramente terrible", esa "subyacencia del deterioro y de la muerte" a que te refieres en mis "lujosos" poemas de entonces, es lo mismo que percibo todavía cada vez que regreso a Lima. Creo haberlo dicho ya en alguna parte, y en tu propia revista: * considero Lima una ciudad asediada por la muerte, una alarmante mezcla de esplendor subterráneo, devastadora miseria social y torpe orgullo colonial. Algo semejante me sucede en Venecia. Sólo que allí —espejo líquido de una civilización que agoniza— el esplendor está a la vista. Por lo demás, el verdadero poeta no opone nunca la "búsqueda de la perfección estética" a la "defectividad de la vida". El poeta, simplemente, trata de poner en palabras la visión de una totalidad, aun si, como en este caso, esa totalidad es un derrumbe y un eclipse: son los reinos subterráneos, que terminarán por prevalecer sobre las trivialidades y los inútiles devaneos de la superficie. Esos reinos son verdaderos, son deslumbrantes y son nuestros. Como ellos, la poesía peruana será subterránea, será deslumbrante, o no será.

La de los poetas.

* Ver respuesta de Eielson a la encuesta "Por qué no vivo en el Perú". HUESO HÚMERO N° 8, pg. 112.

¿Cuál era tu realidad en los años 40? ¿Cuál era tu actitud frente al país y su gente?

Vivía ingenuamente, cándidamente, infantilmente. Todo era un descubrimiento. Me sentía un extraño en el Perú, en Lima, en mi familia. Siempre he sido, soy y seré un extraño, ya no sólo en el Perú, sino en cualquier lugar del mundo. Ya no necesito escribir poemas para saber una cosa: mi verdadera, mi única patria es la poesía. Pero entonces tenía veinte años y aún no lo sabía.

¿A quiénes admirabas en tus comienzos poéticos, a quiénes seguías?

Admiraba a Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Eliot, Vallejo, Neruda. No seguía a nadie, aunque leía con avidez y entusiasmo los poemas de mis amigos: E. A. Westphalen, Javier Solguren, Sebastián Salazar, Raúl Deustua.

Se ha hablado de tu misticismo de esa época. ¿Lo admites?

Sí. Pero mi misticismo era muy particular: él se realizaba en la poesía. No en la mía, sino en la de Rilke o San Juan, por ejemplo, y era inseparable de ella. Aunque no católico (mi experiencia infantil en un colegio religioso fue muy negativa), entonces era sinceramente creyente. Sólo más tarde encontré mi verdadera afinidad con el budismo zen que, dicho sea de paso, no es absolutamente una religión.

¿Qué determina el cambio que aparece ya nítido en tu poesía con un poema como "Bacanal"? A partir de entonces, creo, lo miserable y lo torvo son la materia con que construyes un nuevo mundo encantado, que empieza a alejarse de lo mítico y remoto, de lo 'culto' y prestigioso ¿Qué pasó? ¿Qué te pasó?

El acercamiento a sí mismo coincide siempre con una crítica radical del lenguaje. No hay gran poesía sin este tentativo, aunque dicho tentativo sea muchas veces un fracaso. No importa. Más aún: para los mejores es siempre un fracaso. Las llamadas "obras" no son sino las cenizas, los pobres restos, más o menos reconocibles, de una batalla

campal: Rimbaud dejó su vida en ella. Nosotros, más humildemente, dejamos algunas "obras". "Bacanal" fue para mí un gozne y un umbral: en él están presentes por primera vez mis más secretas pulsiones, envueltas en un derroche de imágenes barrocas y de juvenil insolencia. Después de algunos años de ejercicio poético, algo maduró en mí en ese momento y ya no necesité recurrir a lo "mítico y remoto", a lo "culto y prestigioso". El poeta se ha liberado de la fascinación del pasado, de la historia, el mito o la leyenda, y se encuentra solo consigo mismo. Pero su propia visión del mundo —a través del libertinaje erótico-verbal— se resuelve en un cuestionamiento del lenguaje. Esto está claro cuando el personaje principal del poema, o sea el poeta, es definido "gato y escriba", "arma y escudo de Gutenberg, cuyas letras amargas, colosales, tenazmente custodia en su laberinto de mil páginas y páginas inmundas". El fin del poeta "bajo montones de basura e inmundicia al llegar la aurora" es también el fin del lenguaje poético convencional, o sea la abolición de la escritura, de mi escritura, que ya comenzaba a vislumbrar desde entonces.

Desde entonces se suceden continuos cambios en tu poesía, dentro de un proceso de despojamiento de tu inicial luz verbal e imaginativo; se da una aproximación a lo cotidiano y biográfico. Pienso en Habitación en Roma. ¿Cuál era, por los años 50, tu idea de la poesía?

Abandonadas las galas y el sostén de la historia y la cultura, era inevitable que el poeta se replegara sobre sí mismo y que esta actitud diera origen a un lenguaje más directo y enraizado en la realidad de todos los días. Habitación en Roma es, en efecto, el punto de llegada de esa tendencia. (La tendencia opuesta me habría llevado hacia una "poesía populista" que, felizmente, siempre he rechazado. La poesía no puede ser usada deliberadamente para ninguna causa, por noble que sea. La poesía simplemente es o no es, y así siendo contiene o no contiene la única causa del hombre.) Mi elección de una poesía de lo inmediato, de lo vivido y presente, de una poesía de carne y hueso, con muy raras concesiones a lo puro imaginario, supone una experiencia anterior fuertemente evocada. Hay algo de nostálgico en *Habitación en Roma*, algo de *paraíso perdido*, un vago tono elegíaco, perceptible en todos esos poemas, por

¿Poesía social?

debajo de las imágenes propiamente dichas: es, sin lugar a dudas, el canto apagado de la inocencia que se va. La poesía era, entonces, para mí, esa paulatina, dolorosa pérdida.

Antes de *Habitación...*, en *Tema y variaciones*, tu poesía adopta una faz lúdica, aparece como un virtuosismo que, de alguna manera, implicaba una negación o una reducción de lo que habías venido haciendo en literatura. Esta actitud se reitera luego en *Mutatis mutandis*, que juega espléndidamente con apenas un puñado de palabras y otro de imágenes. De ahí en adelante tu poesía —me parece— avanza hacia la negación de la palabra y de la imagen. ¿Cómo y por qué se da en ti ese proceso?

Los poemas ginebrinos de *Tema y variaciones* corresponden a un momento de mi trabajo en el que —sin abandonar mi fe en la poesía y sin el trauma romano que más tarde pondrá a prueba mi existencia— continúo casi obsesivamente ese proceso de desasimiento de la palabra iniciado en "Bacanal" y proseguido en "Doble diamante" y otros poemas (con excepción de "Primera muerte de María"). El tono de esos versos, un tanto mecánicos, es el del "divertimento". Ellos reflejan un período feliz de mi vida que no descuida, sin embargo, el viejo proyecto poético, transformado ahora en una risueña relojería verbal. Diría que *Mutatis mutandis*, que es posterior a *Habitación...*, alía la experiencia vivida de este poemario, a un manejo lúdico de la lengua, obtenido en las *Variaciones*. El todo con mayor plenitud que entonces.

En cuanto al por qué de esa marcha hacia la negación de la palabra y de la imagen, no me es dable explicitarlo plenamente. Veo en este proceso algo muy evidente, sin embargo: la eterna lucha del hombre con su lenguaje, en la medida en que el lenguaje (y la poesía es su esencia) es incapaz de atrapar la multiforme y sinuosa realidad. Porque el poeta —y ésta es su tragedia y su gloria más segura— que es señor y príncipe de lo imaginario, pretende siempre que su palabra sea la realidad y no se limite tan sólo a nombrarla. La poesía —y la incesante utopía que la mantiene viva— es esa batalla perdida de antemano, pero que ningún poeta auténtico rehusará afrontar. Las palabras no son sino las armas que paulatinamente va abandonando en un campo cubierto de flores y de cadáveres.

Desde que dejaste el Perú la poesía ha sido para ti, aparentemente al menos, una actividad secundaria, una suerte de esposa morganática en tu quehacer de artista plástico. Sin perjuicio de tu poesía no escrita, pienso que eres, sobre todo, un poeta. ¿Cómo te ves tú en relación a lo que digo?

El pasaje a una práctica poética más amplia, fuera de la palabra escrita (o impresa), no significa un abandono de la poesía. Todo lo contrario: él es una reafirmación de los derechos de la poesía que, como todos sabemos, está en todas partes. En la tradición literaria occidental se ha identificado tanto la poesía con el lenguaje, que se ha vuelto casi imposible concebirla fuera de él. Sin embargo, su verdadera esencia está, precisamente, en lo inefable, en lo indecible, en todo aquello que las palabras no pueden formular. No por nada el verdadero poeta, como observaba antes, dedica su vida a la aprehensión de la poesía más allá de las palabras. Semejante operación realiza el pintor cuando trata de detener una visión, un color, una luz, una imagen que, siendo hechos de pintura y de colores perfectamente reconocibles, provoquen en nosotros una resonancia poética desconocida. E igual cosa dígame de los sonidos (y los ruidos) cuando se convierten en eso que llamamos música. En este sentido, el ámbito de la poesía es infinito, aunque la forma, el molde, el código que la contiene sea diferente y reciba apelativos convencionales como música, pintura, poesía, teatro, ballet, etc. Todo está, creo yo, en aceptar que el término poesía no es privativo del lenguaje verbal y de él solamente. Y que, simplemente, la poesía escrita (u oral) no es sino el arte de las palabras, como la pintura es el arte de los colores y la música el de los sonidos. En cuanto a la confusión existente entre lo estético, natural o artístico, e incluso sentimental, con la poesía, no va más allá de la banal desenvoltura con la que el hombre de la calle denomina poético un paisaje con palmeras, y surrealista un paisaje sin palmeras. Pero no reconocer la poesía fuera de las palabras —incluso en la propia existencia, ese maravilloso fenómeno que compromete a la vez nuestro corazón, nuestra mente y nuestros sentidos— es como no reconocer el agua fuera del vaso o la copa, y negar la existencia del mar, de la lluvia, de los lagos, los ríos, las fuentes, los manantiales

y toda el agua del cielo y de la tierra, cualquiera que sea su forma.

Sí, de acuerdo: hay algo que es común a todas las artes; pero estas tienen nombres diversos que apuntan no a eso, que de poco serviría, sino a la diferencia específica de cada una: sabiamente el verbo divide, e impera sobre Babel. Lo que dices puede inducir a pensar la poesía como una preexistencia, llevar a un cierto platonismo, si es que no viene de él. Con todo, lo dices tan bien que me doy por vencido y paso a otro asunto. Dime: si hubiera que incluirte en lo que se llama una generación, en una generación de poetas peruanos, ¿cuál crees que debería ser el grupo de tus compañeros? ¿Junto a quiénes te ves?

No me veo en ningún grupo ni generación. Si las circunstancias históricas, geográficas, literarias o humanas me han ubicado en un determinado momento y en un determinado lugar junto a personas que, aparte de ser grandes amigos, son magníficos poetas, ello no quiere decir que yo compartiera cabalmente sus ideas ni su visión del mundo. Me siento sinceramente, y desesperadamente, solitario.

¿Qué época de tu obra prefieres?

No tengo gran estima por mi "obra", pero siento simpatía por *Habitación en Roma*. Tal vez porque ese poema arrastra mucho de lo que todavía soy y sigo viviendo.

¿Cuáles son tus poetas peruanos preferidos? Y los no peruanos.

Vallejo, Adán, Westphalen, Sologuren, Cisneros, Hölderlin, Keats, Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pound, Quevedo, Neruda.

¿Por qué no escribes ya más poemas?

Después de *Papel* era imposible seguir escribiendo tranquilamente libros de poesía. Entonces, todo lo anterior no tendría sentido. La poesía oral me ha ocupado bastante en los últimos años y en el presente estoy haciendo algo que no sé realmente cómo definir. Y en cuanto a libros, desde 1973 no son ya de papel, sino de algodón, de oro, de piedra, de cristal, de yerba, de tierra, de terciopelo y de hierro.

POEMAS EN PROSA / ERNESTO MEJIA SANCHEZ

TALLER, TALLERES, TALLERISTAS...

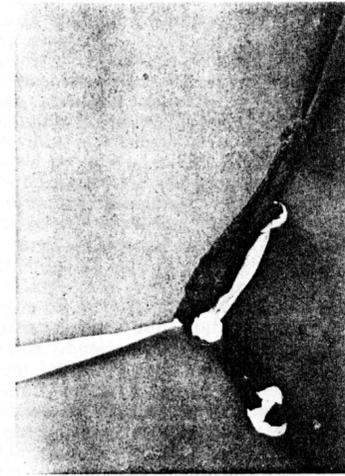
Pinten un huevo con palabras, decía Coronel en su gallinero imaginario. Lo ovóideo, lo elíptico, lo rosáceo, pintarlo por dentro y fuera hasta que no quede nada del huevo sino palabras. Corregir la pintura, tacharla, rasparla y que sólo quede lo resplandeciente de la criatura. A ver, vate —me decía a mí— desembuche. Y yo sacaba mi mierdita de la bolsa y él leía y leía, serio, sonriente, picarón y decía: —Esto es una reverenda mierda. Pues así va uno aprendiendo en el taller de la vida. Así Cardenal aprendió más que ninguno. Así, C.M.R. nunca fue corregido y así quedó incorregible y vanidoso.

Managua, 29 de mayo de 1981

El hombre que anudó las banderas

ENTREVISTA DE MICHEL FOSSEY

Crítico de "Le Figaro Littéraire" y colaborador de varias revistas de primer plano en la América Latina, Michel Fossey inicia sus contribuciones en CARETAS con esta entrevista a un peruano que figura en la vanguardia artística mundial: Jorge Eduardo Eielson. El poeta y pintor limeño, radicado desde 1948 en Europa, fue el único latinoamericano invitado a la Avenida de los Juegos en la Olimpiada de Munich. Allí ofreció una conmovedora muestra de su arte insólito, que sólo la violencia le obligó a cancelar. En sus respuestas al incisivo Michel Fossey cabe todo un panorama del arte contemporáneo.



"Quipus Rosso" de Eielson.



Jorge Eduardo Eielson y su hermoso quipus de banderas, frente al escenario de los Juegos Olímpicos de Munich.



El público se emocionó con las banderas anudadas por Eielson en Munich.



Eielson (a la derecha) y Michel Fossey. El artista peruano nació en Lima en 1924, en el jirón Cotabambas, a pocos metros del Parque Universitario. Poeta precoz, a los 21 años obtuvo el Premio Nacional de Poesía. En 1948 viajó a París con una bolsa de estudios concedida por el gobierno francés. En Italia renovó su actividad como pintor y estudió dirección de cine. Su novela "El cuerpo de Giulia-no", es éxito de librería en toda la América Latina.

JORGE Eduardo Eielson. Reside en París desde hace cuatro años, vive en un departamento-atelier de la rue Censier, en el Barrio Latino. Por una curiosa coincidencia, este detractor de la literatura ha tomado domicilio frente a la facultad de Letras de la Sorbona. Se lo hago notar:

—Es una pura coincidencia— y además lo único que me interesa del barrio es el Jardín des Plantes, en donde doy largos paseos cotidianos. De la Facultad me interesa sólo la juventud que la frecuenta, cuyas ideas convido en parte, aunque generalmente las encuentro demasiado ligadas al ambiente político-intelectual de París, e incluso demasiado académicas. Por ejemplo, si ellos son más Lacan o Althusser, yo soy más bien más Barthes o Foucault. Y no hablemos de Mac Luhan, un "fumista", ni de Marcuse, "recuperado". Pero mi contacto con esta juventud es muy reciente y prefiero no emitir juicios sobre ella.

—Tu novela "El cuerpo de Giulia-no", publicada en México el año pasado (1) fue escrita en los años 50. ¿Consideras este texto aún representativo de tus ideas actuales?

—En lo esencial, quizás sí. Por eso acepté publicarlo. En su formulación y estructura literaria, absolutamente no. Esto es lo grave, pues un libro vive a nivel de su lenguaje mucho más que a nivel únicamente de su contenido. Por otra parte, tendría que decir que el disgustoso sabor de la decadencia individual explícito en la novela, en algunos de sus personajes, correspondía cabalmente a las características de mi lenguaje de entonces. Dicho esto, creo que este género no tiene ya razón de ser. El cine ha suplantado a la novela, como la fotografía suplantó el retrato al óleo. Lo cual no ha impedido que ciertos pintores periféricos sigan haciendo retratos de oficio, desprovistos del menor interés creativo. Esto no significa tampoco que todas las actividades llamadas literarias deban desaparecer de la noche a la mañana. Si una conciencia generalizada de la nueva posición del lenguaje escrito se establece entre los trabajadores de las letras, una conciencia que tenga en cuenta las renovadas dimensiones y los límites de la escritura dentro del mundo actual-ultra-bombardado de imágenes e informaciones de todo orden—sólo entonces surgirá un nuevo arte literario, como está sucediendo en la aún llamada "pintura". "El cuerpo..." podría tener aún vigencia sólo en este sentido, puesto que sobre todo apuntaba a una "mise en question" del lenguaje, valiéndose para ello de su propio poder alienante.

—¿Tu pasaje a la pintura tiene entonces su origen en este desencanto con respecto a la literatura?

—Sí y no. Mi interés por la pintura ha sido siempre paralelo a la literatura. Tan cierto es, que antes de salir de Lima, en 1948, expuse—junto con Fernando de Szyszlo, que mostraba sus primeras telas—una serie de dibujos, pinturas y objetos de mi invención, hechos con escobas, hilos de metal, terciopelo, maderas quemadas y pintadas, etc. Como ves, siempre he sido un poco disparatado en mis actividades. Me reconozco una sola calidad: la de no estar nunca satisfecho de nada. Con una sola excepción: en la vida cotidiana me contento con muy poco. Aparte algunos ob-

(1) Joaquín Mortiz Editores, México 1971.

jetos que forman parte de mi vida estrictamente personal, no tengo ninguna inclinación por lo superfluo.

—¿Qué entiendes por superfluo?

—Veinte pares de zapatos, por ejemplo. La quinta parte de ellos es suficiente. En lugar del resto, prefiero un pequeño objeto africano o precolombino, que me llena de felicidad y me enseña tanto...

Para otros, el pequeño objeto africano es superfluo... Naturalmente, todo es relativo. Hasta hace muy poco, yo tampoco podía permitírmelo y he sufrido mucho por ello. No por los zapatos...

—En una palabra, la sobriedad de tu vida es una elección consciente...

—Consciente no, pero una elección seguramente sí, en la medida en que es parte de mi naturaleza. Además, los signos exteriores de riqueza me parecen crueles en el mundo en que vivimos. Y más aún para un peruano, o latinoamericano, ciudadano de un país donde la riqueza privada es un insulto y la miseria una vergüenza secular. La austeridad en que vive un "guru" hindú, por ejemplo, es el resultado ancestral de una miseria que se pierde en el tiempo.

—¿Crees que tu inclinación por la filosofía y las religiones orientales haya influido en tu actitud?

—Ciertamente. Pero no practico ninguna forma de yoga para mejor afrontar las agresiones de la vida

contemporánea. Esa es una deformación occidental que yo encuentro bochornosa y "snob". Me interesa, y en la medida de lo posible práctico, el budismo zen desde hace unos 12 años. Es una forma de budismo que no requiere una disciplina exterior excesiva. Indefinible con las palabras, el zen se basa sobre todo en la concentración y la calma de la mente, el despegarse a lo accesorio, el amor a las criaturas y a las cosas sin distinción ninguna, al mismo tiempo que una conciencia del "distacco" y una perenne atención. Es un estado de vigilia sutil y de profunda adhesión a lo creado, una comunión y una renuncia al mismo tiempo. Por supuesto esta es una definición imperfecta que, a pesar de ello, estoy muy lejos de haber alcanzado en la práctica. Pero confieso que desde que descubrí el budismo zen mi vida ha cambiado radicalmente.

—Volviendo a la literatura, tan aborrecida por ti, ¿qué piensas hoy de tu poesía anterior a "El cuerpo..."? ¿Has escrito algo después? ¿Cuándo dejaste de escribir?

—Me es muy difícil juzgar mis viejos poemas. Sería como juzgar mi propia juventud. En todo caso, creo que muy poco salvaría del olvido. Quizás la "Canción y muerte de Rolando", "Antígona", un par de poemas de "Reinos" y otros tantos "Ejercicios", "Habitación en Roma" y algunos versos de "Mutatis Mutandis". Eso es todo. Esta poesía ha sido considerada por algu-

nos de mis compatriotas como demasiado "suntuosa" y "desengagée" (no comprometido), surrealista, europeizante, etc., etc. Sin embargo, yo, que soy limeño, es decir, costeño del Perú, y que he visto prácticamente todas las formas de arte existentes, nunca he visto nada más "suntuoso" y deslumbrante que las telas de Paracas, los mantos de plumas y los tejidos de Chancay, la cerámica de Nazca, Chavín o Mochica, etc. El oro y la pedrería, así como las materias suaves como la lana y el algodón abundan en nuestro pasado artístico, incluido el barroco colonial español. Rodeados también del desierto, árabes o egipcios produjeron igualmente un arte y una poesía "suntuosa", como oposición al medio ambiente hostil. Puede ser que todo eso sea una debilidad humana, pero es así. En cuanto a la poesía "engagée", carece de sentido. Ello no se premedita. La poesía si es realmente poesía es comprometida siempre. Contemporáneamente a "El cuerpo de Giulia-no"—cuyo trabajo interrumpí muchas veces—escribí algunos textos cortos y pequeñas piezas para teatro, aparte un texto más largo de ambiente marítimo que dejé inacabado. Después de la novela, hasta el 60—fecha en que reanudo mi trabajo visual—no se puede decir que "escribiera en sentido tradicional", sino que más bien realicé algunas experiencias desde el punto de vista del lenguaje. Algunas de ellas son las que conoces y que, como habrás

visto, ofrecen ciertas dificultades de publicación.

—En tales experiencias me parece ver ya el pasaje, digamos el puente que te conducirá más tarde a tu trabajo actual, a caballo entre lo verbal, lo visual y la acción. ¿Podrías aclarar cómo llegaste a ello?

—Es algo así como los enamorados que se cansan de escribirse cartas y toman el tren o el avión o el coche y corren al encuentro del uno con el otro. Las palabras no bastan ya. Lo peligroso es que, en la desesperación por llegar se puede perder el timón o sufrir accidentes, a veces mortales. Yo soy el automovilista desesperado que corre al encuentro de la humanidad, a la cual hasta hace unos años no enviaba sino poemas, bellas cartas, mensajes de amor supremamente elaborados y sinceros, pero inconcluyentes. Algunas perlas no faltaban quizás, pero no era suficiente. El ensueño y la realidad comenzaron a dividirse netamente para mí, en favor de la realidad. Más importante es aferrar por la solapa una humanidad que corre hacia el caos, que transmitirle las propias visiones poéticas. Cada uno de los seres que nos rodean, sin expresarlo, es capaz de sentir a su manera la misma conmoción lírica que cualquier poeta. Cada cual tiene su mundo, su infancia, su paraíso perdido, su príncipe azul, su navidad en la nieve (como la tuve yo; ¡viviendo en Lima!), y si esa no es toda la poesía, es seguramente una parte de ella, la más importante. La otra faz del poeta

—la faz trágica de un Vallejo, por ejemplo— es la que da grandeza a la primera, puesto que corresponde a una mutilación. Sin su tragedia personal, Vallejo no habría sido Vallejo, y todo un continente no habría tenido una voz tan sublime y desollada. Porque la poesía de la vida y la poesía de la muerte se dan la mano en el hombre y es imposible separarlas. El lenguaje, en este caso, es incapaz de realizar esta operación.

Y puesto que todas mis convicciones me llevan a creer más en la vida, sólo la acción misma, que es de por sí vida, me parece apta para establecer un contacto más profundo entre los individuos. Leer un libro de poemas, cada cual en su casa, y salir luego a quitarle el pan al vecino, me parece de un cinismo atroz. La seudocultura alienada produce estas monstruosidades, de las cuales he sido testigo. Es lo mismo que la hipocresía católica. El hombrecito con el traje lleno de cera que pronuncia una y mil veces su "mea culpa" en el templo, es el mismo que más tarde pondrá en la calle a una pobre mujer encinta, y con cuatro párvulos, porque no le paga el alquiler de un tugurio miserable. Mi convicción acerca de la inutilidad social de la literatura tiene su raíz en esta actitud. Me parece casi una ofensa de lesa humanidad escribir poesía o crear "obras de arte" sólo para unos cuantos, sobre todo cuando se trata de problemas que atañen a todos los hombres. Es como pintar cuadros sobre la guerra del Vietnam para decorar el salón de un se-

o burgués. O como la tecnología moderna que, desarrollada a partir de un laboratorio privado —es decir una gran empresa particular— permanece siempre en las manos de unos poseedores afortunados que usan para la explotación del infeliz consumidor.

—¿En tu trabajo de pintor has tomado un *parti-pris* (idea preconcebida) consciente, a partir de esta crítica de la anécdota social? ¿O las formas puras y abstractas corresponden simplemente a tu vocación estética?

—Una cosa se liga con la otra. Al margen de los problemas sociales del momento, creo que existirá siempre una zona reservada al puro conocimiento, a la búsqueda artística y científica, así como a la filosofía. Un espíritu revolucionario comienza por revolucionar su propia vida y las estructuras de su propia actividad, de su propio oficio.

No hay cambio ni mutación posible sin un encuentro profundo entre las nuevas estructuras sociales y las individuales.

—En tu exposición parisiense de hace unos meses, pude ver una serie de "quipus" correspondientes a un período anterior ¿Qué presentaste en cambio en Venecia?

—En París fue presentado un grupo de trabajos correspondientes a 1966-1969. En realidad se trató de la exposición del "marchand" no de "mi" exposición, pues las obras habían sido adquiridas con anterioridad. De todas maneras, es justo que sean mostradas ya que siguen siendo un problema mío y sobre el cual he trabajado durante muchos años. En la Bienal de Venecia, en cambio, presenté una sala o espacio animado por tensiones entre el muro, la pared y el suelo. La obra yacía y moría dentro de este espacio



Imagen de una juventud inconforme y esperanzada en Munich. A la izquierda, el poeta y pintor en su estudio en Lima, hace 5 años.



y no era de ninguna manera transportable. El tema de la sala fue "247 metros de tela de algodón crudo", que bien claramente escribí en una pared, puesto que toda la sala, techo y paredes, fue forrada con tela de algodón, incluidas las tensiones, del mismo material. El resultado fue un ámbito luminoso que ponía en evidencia el espacio mismo, a partir de pocas líneas de fuerza. En esa estructura desnuda introduje el cuerpo igualmente desnudo de una muchacha...

El cuerpo de Giulia en Venecia...

—Pues sí. Los temas de los locos son siempre los mismos... aunque más bien se tratara del cuerpo de Mayana... De todas maneras, la muchacha aparecía y desaparecía, con ritmo variable, por entre metros y metros de tela de algodón que yo desplegaba y movía en torno a ella. Creo que los espectadores fueron realmente "tomados" por el resultado, haciéndoles vivir unos instantes de pureza integral.

—¿Qué quieres decir con pureza integral?

—Quiero decir que realmente estaban viendo, y viviendo, la imagen de la pureza en el cuerpo de la muchacha —una adolescente de 17 años— rodeada de elementos igualmente limpios. Ninguna ilusión, ninguna interpretación personal —como ante un cuadro— sino la pura evidencia.

—¿Tu sala corresponde a tus ideas actuales, o más bien se enlaza con tu trabajo anterior?

—Eso es. Más bien se enlaza con lo que hacía antes. Fue una buena ocasión para liquidar todo eso. Pero salió bastante bien, y ello me alegra.

—¿Qué presentaste en Documenta?

—En la muestra de Kassel realicé una "acción", es decir una obra efímera. Como, de otra manera, lo fue en Venecia.

—¿A qué se debe esta inclinación por los materiales y las obras efímeras?

—Bueno, para comenzar, nadie tiene suficiente autoridad para decidir lo que será definitivo y lo que no lo será. Pretenderlo solamente es de una soberbia sin límites. Además, los llamados materiales "nobles" alimentan una cierta forma de racismo de la materia que me molesta. Y para colmo con tales materiales todo trabajo corre el riesgo, si es malo, de quedarse malo para siempre, y de contribuir a la espan-

El hombre que anudó las banderas

tosa acumulación de detritus que estrangula las ciudades modernas. Yo prefiero, siempre que es posible, producirme más en el tiempo, en la memoria, o a través de materiales leves e intensos, fácilmente sustituibles o transportables y que "viven" sólo en determinado espacio o momento. Los tejidos y los papeles poseen estas cualidades. Ellos me permiten la repetición de una serie de "acciones" que voy diseminando en varios lugares de la tierra, aun sin necesidad de mi presencia física. En Documenta, como antes en Venecia, en la Plaza de San Marcos (pero éste fue sólo un ensayo) ofrecí un "Concierto de la Paz" para flauta, tambores y papel blanco...

—¿El papel blanco es una alusión a tu renuncia literaria?

—Sí, claro. Mis últimos "escritos" de 1960, no son sino hojas de papel blanco prácticamente. Es decir el sostén de la palabra impresa que suplanta a la palabra misma. El proceso es muy simple: a medida que se avanza en la investigación estética, todas las barreras caen y cualquier división entre los géneros (como poesía, novela, pintura, escultura, recitación, teatro, música, etc.) aparece artificiosa y académica. En Kassel, la hoja de papel se convirtió en un instrumento musical. Los auditores (espectadores) agitaban los volantes blancos según las indicaciones de la flauta y los tambores. La participación fue total y el espectáculo muy bello.

—Después de Kassel fuiste invitado a Munich. ¿Qué hiciste allí?

—¡Oh, esa fue una experiencia fuera de serie, que terminó de manera trágica, como todo el mundo sabe!

—¿Cómo se realizó la invitación? ¿Qué otros latinoamericanos participaron?

—La invitación fue hecha por los miembros del comité creado expresamente para la realización del Proyecto Spielstrasse (Avenida de los Juegos). Fui el único latinoamericano invitado. Entre otros artistas, algunos que estimo y que poseen una obra importante, fueron Allan Kaprow, el americano creador de los happenings, el músico también americano. La Monte Young, el francés Ben, el italiano Ceroli, el japonés Kudo, el alemán Schwegler. Los pintores y escultores Lichtenstein, Tinguely, Arman, Avakawa que también habían sido invitados no participaron por razones diversas. Además varios grupos de teatro de vanguardia de todo el mundo, como el Mixed Media de Berlín, el Magic Circus de París, el grupo Tarayama de Tokio, etc. ... También grupos de música jazz, pop, etc. La parte cinematográfica fue muy importante, así como la red televisiva.

—Según tengo entendido presentaste un proyecto bastante complejo, ¿en qué consistió?

—Presenté un proyecto articulado en cuatro tiempos: 1—"Tema Musical", 2-Acción para gran público, 3-Simultaneidad y 4-grabación. El tema musical elegido fue un pasaje del "Canto de la Juventud" de Stockhausen, que debiera haber sido repetido diariamente, a horas fijas, para hacerlo familiar al público (sistema estandar de los "hits", pero en este caso utilizado para otros fines). El segundo tiempo era el anudamiento de las banderas día tras día, siempre delante del público, hasta terminar con todos los países participantes. El tercer tiempo se refiere a la simultaneidad mu-

sical y habría consistido en la ejecución simultánea de varias obras en diversas ciudades del mundo, a la misma hora, es decir a la hora prevista para la ceremonia de clausura de los Juegos de Munich. El cuarto tiempo no se refiere solamente a la grabación sonora, sino al hecho de registrar todo el proyecto mediante "slides", bandas sonoras, filmes, "video-tapes" y la opinión del público. Originalmente propuse el anudamiento de las banderas ("Gran Quipu de las Naciones") para el Estadio Olímpico, a fin de salir del área cultural e ir al encuentro del gran público, como es mi objetivo en casi todos mis trabajos actuales. Ello fue imposible por razones de todo orden, como era previsible. No obstante, el espacio que me fue destinado, al frente del Estadio, sólo separado de éste por un espejo de agua de algunas decenas de metros, fue muy sugestivo y, sobre todo, a contacto permanente con el público. Todo se desarrolló felizmente durante los primeros diez días y confieso que, a pesar de mi consciente actitud crítica ante el elefante blanco de las Olimpiadas y ante la inevitable retórica de la ocasión, fui literalmente sumergido por la marea de euforia humana que durante esos días vivió una fiesta incomparable. Todo, las ultramodernas y perfectas instalaciones deportivas, la calidad de los eventos, el despliegue técnico sin igual, la gentileza de los habitantes de Munich y hasta el sol radiante y la belleza del inmenso Parque Olímpico, suaves colinas verdes y jardines mullidos, todo colaboró a este resultado. Tuve que aceptar un verdadero y cotidiano "baño de muchedumbre" mientras anudaba mis banderas. Hacia las 9 de la noche me iba a dormir, rendido, pero feliz de las opiniones que suscitaban mis banderas, en su mayoría favorables a la unidad planetaria y a la abolición de toda frontera, es decir, de la bandera misma. Fue una experiencia hermosísima. Hasta que llegó, como una puñalada en la espalda, el alba trágica del 5 de setiembre. Pasamos una jornada de una tristeza y de una tensión como jamás la había vivido antes. El silencio, un silencio inhumano, fue lo único que percibí alrededor de mí. Nadie, mucho menos los artistas participantes, se atrevía a defender ni a acusar a los "fedayin". La desesperación de un pueblo despojado se hizo presente en la gran fiesta olímpica y casi nos avergonzó. Pero tampoco éramos capaces de justificar un acto semejante, en semejante ocasión. Demasiado profundamente sentíamos el drama de un pueblo y el inútil holocausto de tantas vidas humanas para poder seguir adelante con nuestra participación. Decidimos cesar toda actividad en la Spielstrasse, aunque en los estadios los deportes conti-

nuaran, tal como sucedió en efecto. De todas maneras, logré anudar un gran número de banderas y obtuve una documentación bastante importante sobre el acto, a través de filmes para la televisión en colores alemana, inglesa y americana, fotografías en color, slides idem, y, sobre todo, unos cartones que puse a disposición del público para que emitieran su opinión. Estos cartones son hoy día verdaderos documentos espontáneos, escritos en todas las lenguas y que merecen un estudio socio-psicológico. Todo este material será expuesto en varios museos de Alemania durante la próxima estación. La ceremonia final para la cual había previsto la simultaneidad musical con París, Stuttgart, Roma, México, Nueva York, Tokio y Santiago, no tuvo lugar, desgraciadamente, pues estaba fijada para el 10 de setiembre. El concierto fue ejecutado sólo en parte y lo realizaré integralmente en otra oportunidad. Lástima, pues en esa ocasión las banderas anudadas en círculo en un anfiteatro de 50 metros de diámetro, delante de la multitud y con la música de Stockhausen, habría sido un espectáculo. Sobre todo cuando, en la noche, yo le hubiera aplicado fuego, conforme había previsto. ¡Qué significado habría tomado ese anillo de fuego en ese lugar, y sobre todo después de la tragedia!

—Debe de haber sido una experiencia realmente extraordinaria. Me imagino que aparte de las opiniones escritas, habrás recogido muchas verbales ¿Qué te dijeron los peruanos, u otros latinoamericanos?

—Por millares, ciertamente, las opiniones eran de todo tipo, pero la mayoría favorables a la unidad de los pueblos, aunque sólo se tratara de una utopía para muchos. De peruanos no vi ni uno solo, y apenas un par de sudamericanos que seguramente no me tomaron en serio.

—¿El Perú no participó en las Olimpiadas?

—Naturalmente sí. Y fui a verles jugar, boxear, nadar. Pero más triste aun fue que ninguno de la delegación o particular, se hubiera acercado a mí. Creo modestamente que con mis banderas de todo el mundo, la gente ha conocido un poco más al Perú. Pero prefiero no seguir con esto, pues me conmueve siempre estúpidamente cuando se habla del subdesarrollo de mi querida tierra.

—¿Tienes nuevos proyectos? ¿Cuáles son?

—¡Oh, sería muy largo hablar de mis proyectos! Por lo pronto, y éstos no son proyectos, haré cuatro exposiciones en Milán este invierno, más una intervención pública en el Metro de esa ciudad. Luego volveré a Alemania, etc.

—¿De modo que la literatura ya no es sino el pasado para ti?

—Sí. Pero repito: se trata sólo de mi pasado. Y sólo de la palabra literatura tal como lo entiendo también con respecto a la palabra pintura. Aparte esto —y esta misma entrevista está hecha de palabras, que serán impresas— creo enormemente en el poder de la palabra no alienada. Lo difícil es recuperar su verdad primigenia. Antes de la fusión de los "mass-media" — y de las velocísimas comunicaciones del mundo actual, León Trotski aseguraba que "la palabra humana era el material más fácilmente transportable". No se equivocaba. A condición que loremos hacer de ella, nuevamente, un material explosivo.