

ALEJANDRA TORRES

***JOSÉ MARÍA EGUREN Y LAS IMÁGENES
TÉCNICAS: A PROPÓSITO DE «FILOSOFÍA
DEL OBJETIVO»***

***JOSÉ MARÍA EGUREN AND THE TECHNICAL
IMAGES: AS REGARDS «THE
PHILOSOPHY OF THE OBJECTIVE»***

***JOSÉ MARÍA EGUREN ET LES IMÁGES
TÉCHNIQUES: À PROPÓS DE «LA PHILOSOPHIE
DE L'OBJECTIF»***

Resumen

El poeta José María Eguren (1874-1942) amplía su mirada y su quehacer hacia otras disciplinas: es poeta pero también es pintor y fotógrafo, por eso, al trabajar «entre» medios, sus reflexiones giran en torno a sus prácticas artísticas. Para el poeta, la noción de escritura se agranda; por eso, tanto la tela, la página en blanco como la placa fotográfica son soportes para escribir su obra. En este trabajo abordamos el texto «Filosofía del objetivo» publicado en el libro *Motivos*.

Palabras clave: Eguren, prácticas artísticas, «Filosofía del objetivo».

Abstract

The poet José María Eguren extends his views and his obligations towards other disciplines: he is a poet, but also a painter and a photographer, for this reason

when he works «among» different media his thoughts tend to revolve round artistic activity. For the poet, the meaning of writing keeps growing and so the canvas, the white page, the photographer's plate are the practical media for producing a work. In the following article we are studying the text of «Philosophy of the Objective» which is published in a book called *Motivos*.

Key words: Eguren, artistic (aesthetic) occupations, Philosophy of the objective (behavior based or clear aims).

Résumé

Le poète José María Eguren (1874-1942) amplifie son regard et son travail vers d'autres disciplines: Il est poète mais aussi peintre et photographe, pour cela, le fait de travailler «entre» ces domaines lui fait diriger ses réflexions autour de ses pratiques artistiques. Pour le poète, la notion d'écriture s'agrandit. Pour cela, la toile et la page en blanc autant que la plaque photographique sont des supports pour écrire son oeuvre. Dans ce travail, on abordera le texte «La Philosophie de l'objectif» publié dans le livre *Motifs*.

Mots clés: Eguren, pratiques artistiques, «*Philosophie de l'objectif*».

En *Motivos* (1931), único texto en prosa compuesto de varios fragmentos que fueron publicados en diversas revistas limeñas y posteriormente compilados, no solo existe un interés específico por desentrañar los sentimientos de la naturaleza y el paisaje sino también hay una búsqueda a-sistemática por conceptualizar el Arte, lo artístico y, especialmente, un interés en el mundo de la técnica fotográfica.

Las ideas que se esbozan se intercalan con la propia experiencia del quehacer artístico. Eguren insiste en que los lenguajes se cruzan, que la música puede ser lineal, gráfica y que los dibujos pueden expresar ideas musicales. Los desplazamientos, las interrelaciones y las intersecciones entre las artes dan como resultado un texto de reflexiones intermediales.

Cada texto forma una unidad en sí misma, aunque puede leerse, no obstante, un eje que lo estructura: la búsqueda de la Belleza. En el texto se sostiene que la belleza es «indefinible» y que, por lo tanto, es en la mirada donde se aloja la capacidad de dotar a las cosas de belleza. Para Eguren, se trata de «capturar» en un instante el movimiento imperceptible de la Naturaleza a la que se sabe «promotora de sentimiento y belleza. Una intensa emoción fluctúa en ella, se comunica a los mortales y se refleja en los espacios» (p. 259)¹. Si como afirma Ortega, «el arte en tanto ejercicio humano conlleva en Eguren una apertura religiosa» (1970: 83), esa apertura, en sentido amplio, lo lleva a tener fe en la poesía como una vía del conocimiento espiritual.

En «Filosofía del objetivo», el poeta postula una concepción de la fotografía que está en consonancia con las teorías y reflexiones de su época, tiene una historicidad y se propone como único y a la vez precursor de reflexiones posteriores. Nos preguntamos si el poeta simbolista, atento a los cambios en la percepción, la que trajo consigo la aparición de la fotografía, reconoce en la técnica la posibilidad de devolver algo de «magia», de completar el movimiento dialéctico secularización-sacralización mediante los principios de fe en la técnica. También nos interesa indagar si con los experimentos fotográficos que realiza con una cámara inventada por él, pequeña, que le permitía captar, inscribir a los sujetos y paisajes de modo borroso, lejano, mínimo, sin posibilidades de reproducción, el poeta logra recuperar algo del «aura» perdida por la industrialización y la copia.

1 Todas las citas del texto de Eguren corresponden a la edición de Ricardo Silva-Santisteban, *Obras completas*, 1997.

Un poeta singular

La escritura de José María Eguren se distancia del simbolismo decadente de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud; del modernismo de Rubén Darío; y del modernismo peruano representado a comienzos del siglo XX por la poesía cortesana de Santos Chocano. La literatura crítica sobre el poeta abarca un amplio abanico de posibilidades interpretativas, aunque como ha señalado Areta Morigó, es el sistema estético romántico-simbolista el que ha servido de clasificación. En el campo cultural peruano, después de varios debates, se coloca a Eguren como el precursor del movimiento de vanguardia por la renovación literaria que introdujo.²

La lectura canónica de Luis Monguió reconoce el magisterio de Eguren dentro de la poesía pura en el Perú, por la independencia de su mundo de imágenes y figuras, la intimidad de sus formas y el interés que ejercía en los nuevos poetas. Monguió entiende «poesía pura» como una generalización que agruparía a poetas peruanos contemporáneos que no son ni específicamente nativistas ni sociales y que tratan de expresar su visión poética personal sin voluntad de insertarla en un esquema determinado (1954: 151). Asimismo, el hermetismo que conlleva la poesía pura se entendió en su momento como un rechazo del orden social (Cornejo 1982: 80). José Carlos Mariátegui resalta la figura de Eguren en contraste con la de Chocano y lo exime de los compromisos de una lectura nacional.

Afirma Mariátegui que:

Eguren se comporta siempre como un poeta puro. No escribe un solo verso de ocasión, un solo canto sobre medida. No se

2 Washington Delgado afirma que Eguren «en sus últimos poemas, sobre todo, rompe definitivamente las formas modernistas e inicia una tarea poética que va a ser perfeccionada luego por el vanguardismo» en Antonio Cornejo et al. *Narración y poesía en el Perú*, 1982, p. 91.

preocupa del gusto del público ni de la crítica... No comprende ni conoce la civilización capitalista, burguesa, occidental. De esta civilización le interesa y le encanta únicamente, la colosal juguetería. Eguren se puede suponer moderno porque admira el avión, el submarino, el automóvil (1971: 303).

Mariátegui resalta la labor del poeta y escribe una fina semblanza de la personalidad de Eguren. Para el crítico José Miguel Oviedo, que Mariátegui, comprometido con lo social, haya resaltado de ese modo la figura del poeta puro significa que «fue un crítico con espíritu abierto, capaz de reconocer los méritos de obras que caían fuera de los moldes como la obra poética de Eguren, quien sin ser un miembro de la vanguardia se asoma a ella o la anuncia» (1999: 1067-1080).

En los años setenta, la obra de este poeta singular fue clasificada como difícil, oscura, y contrapuesta a la de Vallejo, en tanto poeta social al alcance de las masas. Julio Ortega ya en 1966 destaca el cambio que significa Eguren en el panorama de la poesía peruana y reclama un nuevo lector para su poesía. El crítico Américo Ferrari desmenuza la poética egureniana a partir de la noción de símbolo y explica el empeño con que Eguren busca «en lo invisible» los materiales que restan para completar la realidad del poema. Nos interesa resaltar esta lectura porque, efectivamente, Eguren persigue a través de un lenguaje nuevo, captar el misterio, la magia, la otra cara de las palabras y las cosas.

Ricardo Silva-Santisteban sostiene que en Eguren se fusionan el romanticismo y el simbolismo, y que hay en este trabajo poético dos influencias advertibles, una es la de la escuela modernista y la otra es la de Edgar Allan Poe. A partir de Poe, Eguren elige el poema corto y concentrado, la musicalización del lenguaje a base de reiteraciones y aliteraciones. El poeta, asimismo, declara «Lo

pequeño significa vastedad» (p. 231). Dado que para Eguren, lo mínimo cobra importancia y significado («Nada significa en el Arte la extensión», p. 230), su apuesta estética se condensa en la miniatura a la que concibe como el «espejo de la infancia» (p. 231). La infancia y la miniatura, lejos de ser una actitud infantil hacia el mundo, son en el poeta una forma de la búsqueda estética y personal que se traduce en una «mirada candorosa» como afirma Julio Ortega (1970: 65).

En su poesía como en otros escritos, se realiza una síntesis como consecuencia de una cultura literaria, pictórica y musical. Para Eguren, los modernistas son sintéticos: «un pensamiento en una línea» (p. 233). Admirador de Baudelaire y de los poetas simbolistas, declara: «Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio pero sin limitarme a escuelas he procurado exteriorizar las emociones más intensas de mi vida». Con estas palabras el escritor deja en claro que construye un espacio propio, excepcional en el campo cultural peruano.

En su primer libro, *Simbólicas*, que marca el nacimiento de la poesía contemporánea en el Perú, hay una elección deliberada de palabras sugerentes en las que se destaca un mundo de ensueños, visiones espectrales y alucinatorias además de un mundo medieval visto a través de lo gótico.

Para Ricardo Silva-Santisteban:

Los reinos indeterminados donde se desarrollan los poemas de *Simbólicas* poseen un toque nebuloso con el que se logra un paisaje elemental... y esta nebulosidad es limeña. La neblina de la costa limeña que se adentra en su extensión provoca no solo el ambiente fantasmal que tan bien supo captar Eguren sino que, asimismo, difumina los colores hacia los matices y vela las formas hacia la imprecisión. Por eso, tanto su poesía

como su pintura se encuentran tan cerca del impresionismo» (XXXII).

Destacamos la cita de Silva-Santisteban porque consideramos que es productiva para nuestra lectura. La indeterminación del paisaje, el halo de misterio sobre las cosas, forma parte de la poética de Eguren y es uno de sus objetivos fundamentales en la captura de las imágenes técnicas, es decir, fotográficas.

En primer lugar, nos interesa la labor del poeta como inventor. Eguren es «Hacedor» de una cámara fotográfica que confecciona con madera, tela y pequeñas piezas de cuero y latón, del tamaño de un corcho de botella y con un lente adaptado. La manejaba desde la mira convencional de un botón de su chaleco: «Con esa cámara de fantasía lograba Eguren imprimir unas pequeñísimas pero nítidas placas que reproducían en miniatura paisajes, animales, plantas o retratos de sus amigos dilectos» (p. 24). También usaba otra cámara que había hecho con un tintero de madera.

Al fabricar una cámara, no solo conoce de cerca el procedimiento técnico sino que desde la invención de la misma asocia la necesidad de representar y reproducir las imágenes con la de comprender mejor el acto de ver.

Una cámara fotográfica tiene sus propias leyes de funcionamiento, es un microcosmos que sigue reglas y proporciones y, además, le permite al observador/sujeto definir su posición frente al mundo/objeto. En tanto maqueta del ojo, la cámara como objeto material tiene una estructura análoga al órgano de la visión del cuerpo humano y, en su funcionamiento, posibilita la visualización de fenómenos físicos de formación de imágenes ya conocidos y estudiados desde la Antigüedad (González 1995: 112-126).

Para Eguren, la mejor manera de «alcanzar» el misterio del paisaje, las personas y las cosas, parece ser mediante la ayuda del «ojo tecnológico». El poeta tiene en cuenta la importancia que está alcanzando la fotografía en el mundo contemporáneo, experimenta con las imágenes fotográficas que reconoce —al igual que las cinematográficas— como una de las posibilidades de expresión de nuestro tiempo.

En segundo lugar, destacamos algunas de sus reflexiones sobre el medio técnico.

En 1897, Robert de la Sizeranne publica un artículo titulado «¿Qué es la fotografía?» en *La Revue des Deux Mondes*. Ese texto ampliado e ilustrado vuelve a aparecer en 1899 en forma de libro. Para Eguren, la pregunta lo conduce a comentar el texto mencionado «Robert de la Sizeranne escribe el proceso de la obra de arte fotográfica. Piensa que el fotógrafo debe tener su ideal y buscar el modelo y el lugar para hacer pruebas, que con la repetición y el retoque le resulta la obra soñada» y además agrega sus propios argumentos: «La cámara no obstaculiza la acción creadora, es una nueva forma de pincel, y el pincel mismo completa la obra de esta en el retoque» (p. 236). Dicho argumento pictorialista está en consonancia con el desarrollo en paralelo que tuvo la fotografía con las artes plásticas.

Un gran número de fotógrafos fueron primero pintores o dibujantes como Daguerre, Octavius Hill, Nadar, entre otros. El hecho de que la fotografía haya sustituido en parte a la pintura y a la miniatura en el retrato y, luego al dibujo y al grabado en la ilustración de textos, hizo que muchos profesionales dejaran su actividad primera para ejercer la nueva técnica a la que incorporaban sus aprendizajes anteriores. Los pictorialistas buscaban que

las instituciones del arte (la Academia, los Salones, etc.) reconocieran «sus» fotografías como obras de arte al mismo nivel que la pintura u otras formas de las artes plásticas. La estrategia para conseguir este reconocimiento fue el recurso de la manipulación posterior de la fotografía como justificación de artisticidad; para los pictorialistas, el negativo era equivalente al lienzo en blanco del pintor: el proceso creativo se desarrollaba en el positivado. La toma carecía prácticamente de interés, aunque en general se inclinaban por temas clásicos de la pintura, especialmente la impresionista: paisaje rural, retrato, desnudo e incluso escenas de ballet.

Como un fotógrafo pictorialista, teniendo en cuenta la influencia de la pintura en la fotografía y de esta en la pintura, Eguren valora el medio fotográfico porque considera, entre otras cosas, que con la fotografía se puede adquirir sentimiento y expresión y que con diversas pruebas («con el lápiz o el esfumino») se puede llegar a la musicalidad o al imaginario de vanguardia.

En «Filosofía del objetivo», Eguren reflexiona sobre la Naturaleza y considera que ella misma es un autobjetivo que conlleva los elementos para autorretratarse («contiene anteladamente los elementos necesarios a sus determinantes; sus procesos químicos y su espíritu de invención que verifica en el hombre una serie de intentos y reactivos» p. 235). La Naturaleza, en tanto creación divina, es perfecta porque funciona como una máquina. Para Laura González Flores, este tipo de argumento puede invertirse al considerar que «el Arte, para acceder a la perfección de la Naturaleza, habría de imitarla en su mecanicidad» (González 1995: 122). Con la invención de una cámara, con la mediación que le da el aparato sobre la Naturaleza, hay un recorte, una modificación de la misma.

El sujeto observador ejerce un control sobre lo observado. Con su pequeña cámara, el poeta Eguren no solo observa el mundo sino que lo controla simbólicamente.

Un punto central en el texto es la reflexión del poeta sobre el objetivo. Afirma Eguren: «El objetivo ha dilatado la mirada del hombre detallando los luceros en la placa sensible, fotografiando el puerto al través de las nieblas y estimulando las búsquedas telepáticas y espiritistas» (p. 236). El ojo tecnológico de la cámara parece ser capaz de captar lo que los ojos humanos no pueden.

Como sabemos, en 1931, en el mismo año en que Eguren formula sus reflexiones sobre la fotografía, Walter Benjamin consideraba que el ojo de la cámara:

abre los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños de vigilia, pero que ahora al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es una variable histórica (1973: 67).

De este modo, Benjamin conecta con el trabajo de los surrealistas y la imagen automática, el ojo inconsciente, automatizado de la cámara. Eguren advierte que el objetivo funciona de modo independiente como una entidad propia:

Vemos frecuentemente desfiguraciones fotográficas o embellecimientos milagrosos, semejantes a creaciones súbitas. Hay tan caprichosas que sorprenden, como si agentes desconocidos las confeccionaran con un poder extraño [...] Verdaderos encajes, disociaciones harmónicas, seres inesperados, *cual si fueran productos de raras videncias, de un dispositivo mágico* (p. 236).

Con esta cita, el poeta muestra el conocimiento que tiene sobre el dispositivo técnico y, además, considera que el inconsciente

óptico puede desarticular el orden de la representación, que hay algo más, un rastro del acontecimiento, una huella. Una fotografía, además de ser una imagen semejante, es una huella material de lo real, una emanación química del objeto capturada por el dispositivo óptico. Esta interpretación de la fotografía es la que subyace en el concepto de «inscripción» y la que predomina en la teoría actual del medio.

Ya a mediados del siglo XIX y comienzos del XX, en los debates sobre el estatuto de la imagen fotográfica, se consideraba que la huella fotográfica estaba situada de forma extraña en la encrucijada de la ciencia y del espiritismo, y parecía participar, del mismo modo, tanto de lo absoluto de la materia, como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos.

Philippe Dubois afirma que toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre referente externo y mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión del realismo.

Dubois hace un recorrido histórico de las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia por los críticos y teóricos de la fotografía respecto al principio de realidad propio de la relación entre la imagen fotoquímica y su referente, y lo articula en tres tiempos. Primero, la fotografía como espejo de lo real (discurso de la mimesis), en el que se le atribuye a la imagen fotográfica una semejanza existente entre la foto y su referente, al comienzo era percibida como un ojo natural, como un análogo objetivo de lo real; en esta concepción hay una radical separación entre el arte, creación imaginaria que tiene su propio fin en sí y la técnica fotográfica, instrumento fiel de reproducción de lo real. En un

segundo momento, la fotografía es vista como transformación de lo real (símbolo), hecho que representa la reacción contra el ilusionismo del espejo fotográfico. En este sentido, se desarrollan diversas actitudes que van de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo, por el trabajo, la codificación que implica, la foto se va a convertir en reveladora de la verdad interior. Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. Por último, en un tercer tiempo de este recorrido, la fotografía es una huella de un real, el discurso del índice.

Las reflexiones de Eguren sobre el arte del retrato colocan al texto como «precursor» de discusiones posteriores.

Afirma Eguren:

El retrato psicológico es una introversión, por eso *la foto tiene alcance de maravilla*, hay expresiones de dulzura que parecen liberarse de las leyes del dibujo y la sombra, simulan un movimiento imperceptible, algo inmaterial, incógnito. Por otro lado, estas expresiones producidas por mecanismos inconscientes o por un gusto refinado *llegan a un efecto mágico*, a un valor real inolvidable. *Es mayor su virtud cuando la suerte nos da la imagen ideal de un ser querido* (p. 237).

Las fotos tienen alcance de maravilla, llegan a un efecto mágico y esto es más contundente si nos devuelven una imagen ideal del ser querido. Una vez más, el poeta coincide con Benjamin en advertir que solo en las fotos de los seres queridos podemos encontrar un plus, algo «propio» que nos interpela. Walter Benjamin, en *Pequeña historia de la fotografía*, prevé que la evolución del medio fotográfico se producirá a partir de los llamados usos sociales de la foto:

Ninguna obra de arte es considerada en nuestra época con tanta atención como la propia fotografía, *la de los parientes y amigos más próximos, [la] de la mujer amada*. Así escribió Lichtwark en el año 1907, desplazando la investigación desde el ámbito de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Y es de esta guisa como podrá seguir avanzando» (1973: 78).

Cincuenta años más tarde, Roland Barthes retoma las ideas de Benjamin a partir de mirar la foto de un ser querido muerto, la de su madre cuando era pequeña, la foto del invernadero. Esa foto que los lectores-espectadores no vemos, provoca el ensayo en los años ochenta, abre los debates para la discusión de la teoría de la fotografía. Al considerar el trabajo del retratista inglés David Octavius Hill, Benjamin anticipa la noción de «punctum» de Barthes al señalar aquello que punza en una foto. Para Benjamin, hay algo que «no puede silenciarse» que es «indomable» y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente sin querer jamás entrar en el arte del todo (1973: 78).

Como señala Dubois, los conceptos benjaminianos podemos relacionarlos con el texto de Barthes dado que se prefigura la metonimia del «punctum» y el «eso ha sido» que es para Barthes el noema de la fotografía.

«Filosofía del objetivo» es un texto que despliega una serie de intuiciones sobre el medio, las cuales se desarrollan a mediados del siglo XX y llegan hasta la actualidad. El discurso de Eguren oscila entre la foto como huella, escritura, inscripción de un real en la placa sensible: «Un retrato no puede liberarse del sujeto retratado; es únicamente ese sujeto» y, a la vez, la foto como convención, construcción, símbolo en el sentido peirciano.

Luis Wuffarden considera que en las fotografías miniaturas Eguren utiliza recursos técnicos (encuadres iniciales, geométri-

cos, imitando formaciones irregulares de la naturaleza, enfoques heterodoxos, entre otros) que están al servicio de una mirada que «pretende auscultar las apariencias. Se trata de hacer compatible el registro mecánico de la realidad con una poética del hermetismo» (1997: 529). Mónica Bernabé sostiene que el hallazgo de Eguren se funda, justamente, en la producción de piezas fotográficas que oscilan entre los 18 x 30 mm, que provocan un efecto de lejanía, aurático. Para Bernabé «Lejos de romper con las formas artísticas forjadas a partir de la pintura y la poesía, las fotografías de Eguren son su prolongación por otros medios» (1996: 197). Pintura, fotografía y poesía son los soportes en los cuales Eguren inscribe su búsqueda estética.

José Carlos Mariátegui ya había señalado que «La poesía de Eguren, por las rutas de lo maravilloso, por los caminos del sueño, toca el misterio» (1989: 300). Seguimos esta lectura y sostenemos, además que a través de la mediación de la cámara, en la magia que produce el medio técnico, en la fantasmagoría, Eguren encuentra el «plus» que no puede entrar del todo al Arte, la vía para indagar el mundo y acercarse al misterio. Con las fotos de retratos de amigos y conocidos, escenas de bañistas, vistas de la ciudad, primeros planos de animales, bodegones, entre otras series de imágenes, el inventor y fotógrafo capta el instante de indicialidad, de aquí y ahora fotográfico y desautomatiza la mirada del espectador. Estas miniaturas se proponen como un antídoto contra la copia y la mercantilización del arte y en un mundo secularizado, recuperan el «aura» y devuelven algo de lo «original» y de lo sacro perdido.

Bibliografía

PRIMARIA

EGUREN, José María. *Obras completas*. Edición, prólogo, notas, bibliografía y dirección de la edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1997.

SECUNDARIA

ABRIL, Xavier. *Eguren, el obscuro (el simbolismo en América)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1970.

ARETA MARIGÓ, Gema. *La poética de José María Eguren*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1993.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.

BERNABÉ, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú*. II, Narración y poesía: Un debate. Antonio Cornejo Polar, Washington Delgado, Mirko Lauer, Marco Martos, Abelardo Oquendo, Mario Montalbetti (moderador). Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1982.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona, Paidós, 1986.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1995.

- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1989.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía posmodernista peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- NÚÑEZ, Estuardo. *La poesía de José María Eguren*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1932.
- . «Sonido y silencio en la poesía de Eguren». En *Alma Mater* N.º 16, Lima, UNMSM, 1999.
- O'HARA, Edgar. «José María Eguren bajando la ola modernista» en *Ideologies and Literature*. New Series, vol. II, 1987.
- ORTEGA, Julio. «José María Eguren» en *Cuadernos Hispanoamericanos* N.º 247, julio 1970, pp. 60-85.
- OVIEDO, José María. «Cuatro vanguardistas peruanos» en GÁLVEZ ACERO, Marina. *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 28-2. Madrid, 1999, pp. 1067-1080.
- ROUILLÓN ARRÓSPIDE, José Luis. *Las formas fugaces de José María Eguren*. Lima, 1974.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1999.
- TORRES, Alejandra. «París nocturno» de Rubén Darío: fotografía, arte, técnica y magia en *Papeles de Trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Año 3, N.º 6, agosto, 2010.
- TORRES, Alejandra. «Las posibilidades de la escritura» en *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2010, pp. 55-82.

WESTPHALEN, Emilio. «Eguren artista visual» en SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. *Obras completas*, 1997, pp. 515-531.

Correspondencia

Alejandra Torres
CONICET, UBA-UNGS

Correo electrónico: alemariatorres@gmail.com