

MÁSKARA

AÑO 7 N° 36 MAYO 2026



DIRECTORIO

Director

Rodrigo Castro de la Mata

Editor

Aland Bisso Andrade

Revisores

Max Yoza Yoshidaira,
Alejandro Daly Turcke
Germán Valenzuela
Rodríguez

Diseño y diagramación

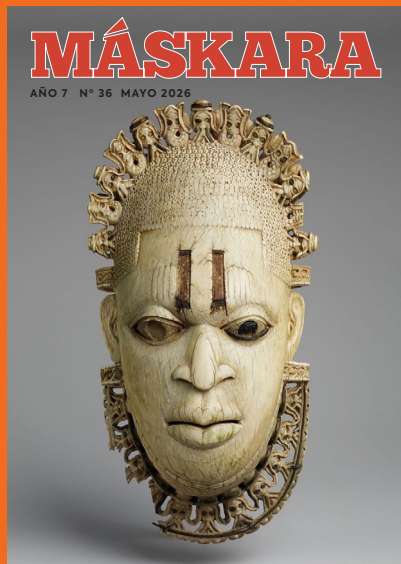
Carola Dongo Pérez

Correo

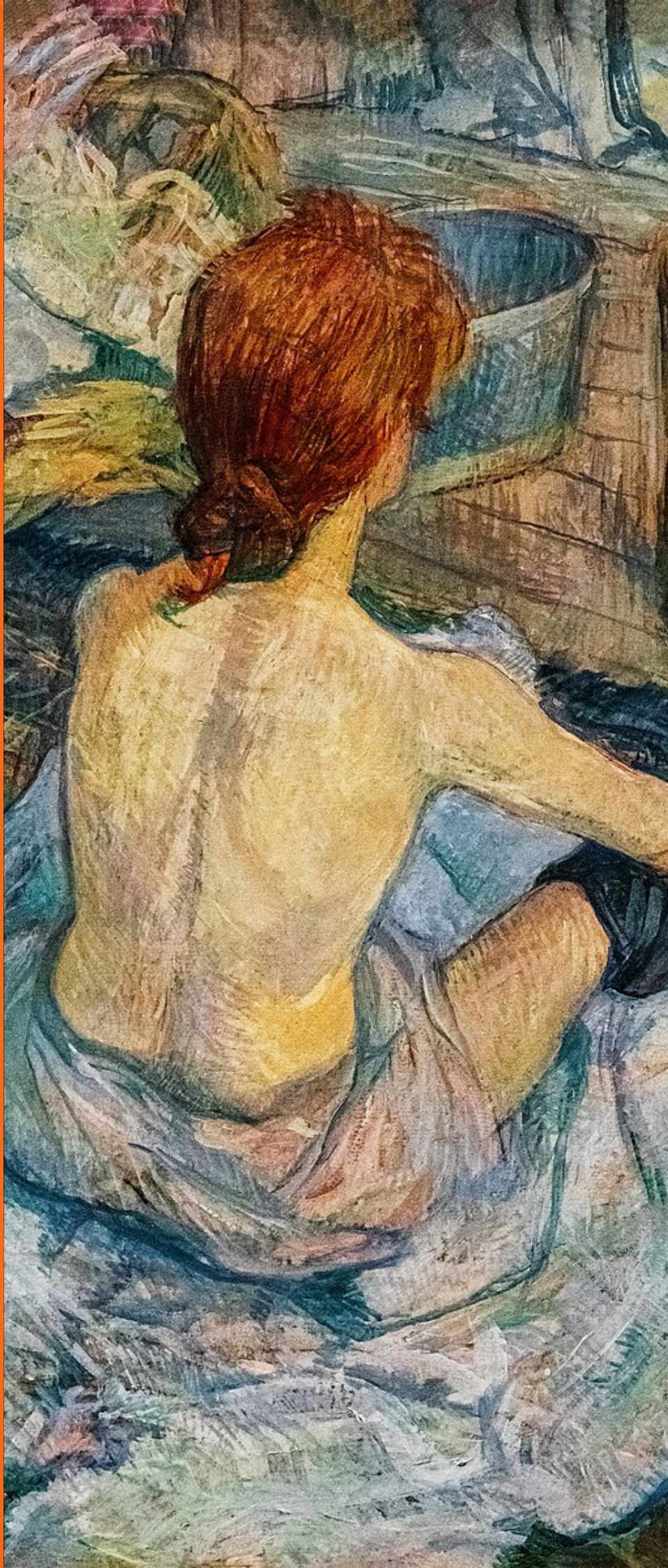
revistamaskara@gmail.com

Copyright

MÁSKARA es una revista
peruana fundada el 15 de
junio del 2020



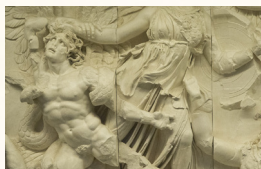
Iyoba: máscara
colgante de la Reina
Madre
Nigeria (s. XVI)



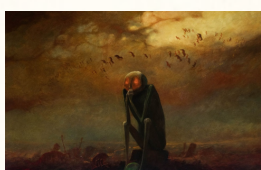
CONTENIDO



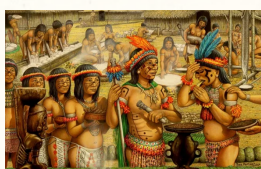
- 4** **Estereotipo de la mujer a través de la historia**
Aland Bisso Andrade



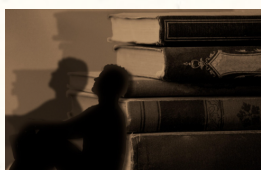
- 12** **Galeno: origen y legado**
Lincoln Lavado Landeo



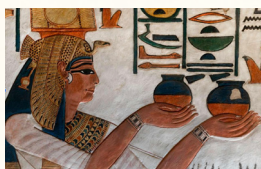
- 18** **El fabricante de pesadillas**
Germán Valenzuela Rodríguez



- 24** **Los Tainos: mitos, creencias y el arte de curar (Parte II)**
Nelson Martínez López



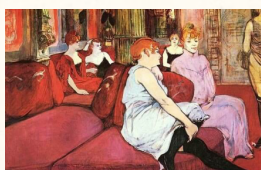
- 28** **Centinelas**
Alonso Cueto



- 32** **Los ritos del vino**
Myriam Narvárez Trujillo



- 36** **José Watanabe: La piedra de Laredo**
Víctor Hugo Bardales Zuta
Lissett Fernández Rodríguez



- 42** **Toulouse-Lautrec: el pintor del Moulin Rouge**
Eduardo Penny



- 48** **La guitarra en la guardia, la voz en la herida**
Rodolfo de J. Palencia Vizcarra

Estereotipo de la mujer a través de la historia



Aland Bisso Andrade
Médico internista



Estatuilla "La Venus de Willendorf" (Periodo Paleolítico, 28.000 - 25.000 a.C.)

A lo largo de la historia, la imagen de la mujer no constituye un mero reflejo de la realidad biológica, sino la evolución de una construcción cultural compleja, un artefacto simbólico diseñado para sostener estructuras de poder, delimitar esferas de actuación y codificar expectativas de comportamiento.

Prehistoria

En la prehistoria, la imagen de la mujer se encontraba ligada a los ciclos de la naturaleza y al misterio ontológico de la vida. Durante el paleolítico, las sociedades de caza y recolección produjeron una serie de estatuillas conocidas como “Venus” (27.500 – 25.000 a. C.), que presentaban una imagen femenina con hipertrofia de los órganos sexuales y reproductivos —pechos voluminosos, vientres abultados y caderas anchas— mientras que los rasgos faciales, manos y pies eran casi omitidos o apenas esbozados. Una visión que vinculaba lo sagrado con lo fisiológico más que con el deseo erótico. Ese estereotipo inicial no era de subordinación, sino de una centralidad biológica y espiritual en la que la mujer encarnaba la propia tierra y su rol reproductivo.

Inicios de la civilización

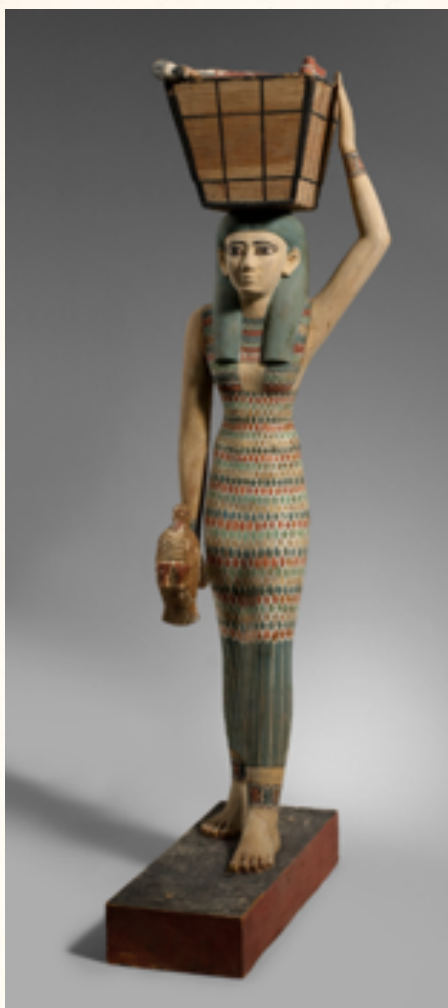
La civilización sumeria, establecida en el sur de Mesopotamia (actual Irak), hacia el 3.500-3.000 a.C., es considerada la primera civilización. A medida que se volvió más compleja y urbana, la imagen femenina comenzó a diversificarse, aunque siempre bajo la estructura social jerárquica. Podían comprar y vender propiedades, actuar como escribas en los palacios reales,

ejercer la medicina y tener representación jurídica; sin embargo, el poder político les pertenecía a los hombres, y el estereotipo de la “esposa fiel” comenzó a consolidarse como el pilar de la estabilidad familiar, castigando severamente el adulterio femenino.

En el Antiguo Egipto, la imagen de la mujer alcanzó niveles de libertad y representación inusuales. Podían heredar, gestionar negocios,



“Diosa Madre” de Çatalhöyük (Periodo Neolítico, 6.000 - 5.500 a.C.)



**Mujer del antiguo Egipto
(2000 - 1950 a.C.)**

caminar libres por las calles y acceder a la educación, pero la estructura del poder era exclusivamente de los hombres. Constituyeron excepciones: Hatshepsut (faraona más duradera), Cleopatra VII, Nefertiti (figura clave en la revolución religiosa) y Sobekneferu (una de las primeras gobernantes), desafiando las normas de género de la época

Grecia, Esparta y Roma

La Grecia clásica marcó un retroceso significativo en la imagen y status de la mujer, que se extendería durante

milenios al pensamiento occidental. Aristóteles definió a la mujer como un “macho frustrado” o un “defecto de la naturaleza”, un ser incompleto que debía ser cuidado y guiado, lo que justificaba su sometimiento total al varón.

En Atenas, la mujer fue apartada de la vida pública. Su educación se limitaba a tareas domésticas y su existencia legal dependía de un tutor masculino. Su estereotipo era el de la pasividad y el silencio. Las mujeres más “libres” fueron las hetairas, cortesanas de alto rango que eran las únicas que recibían educación y podían participar en reuniones sociales con los hombres. En contraste, Esparta ofrecía un estereotipo femenino distinto: gozaban de mayor libertad, estudia-

ban música, hacían gimnasia y competían como atletas, ya que se creía que mujeres vigorosas tendrían hijos guerreros fuertes. Poseían autonomía económica, podían heredar tierras y no estaban confinadas al hogar, lo que las convertía en objeto de crítica y fascinación para el resto del mundo griego.

En Roma, la imagen de la mujer evolucionó hacia una figura de mayor dignidad social, aunque persistiera la subordinación legal. Las matronas romanas, aunque sin derechos políticos, eran respetadas y su imagen, en esculturas y relieves, mostraban su rol crucial en la transmisión de valores familiares y de la religión.

La Edad Media

La época medieval heredó la misoginia clásica bajo una justificación teológica: la dicotomía “Eva y María”. Eva representaba desobediencia, debilidad ante la tentación y el origen del pecado original. La mujer era percibida como la responsable de la caída del hombre, un “instrumento del diablo” que incitaba al pecado. En cambio, la Virgen María imponía un modelo de pureza, pasividad y la renuncia al propio deseo. Así, las mujeres eran clasificadas como madres, religiosas o prostitu-



**Estatuilla de mujer espartana
(siglo VI a.C.). Fortaleza física,
desarrollo muscular**

tas. Pese a todo, las mujeres tuvieron una presencia activa en la economía de la sociedad medieval. Esposas e hijas de burgueses participaban en negocios familiares y talleres gremiales. La prostitución oficial estaba regulada, pagaba impuestos y permitía a las mujeres recurrir a la ley en caso de abuso. Además, figuras poderosas como las abadesas o nobles, ejercieron poderes feudales efectivos,

demostrando que el estatus social a menudo pesaba más que el género en el ejercicio del poder.

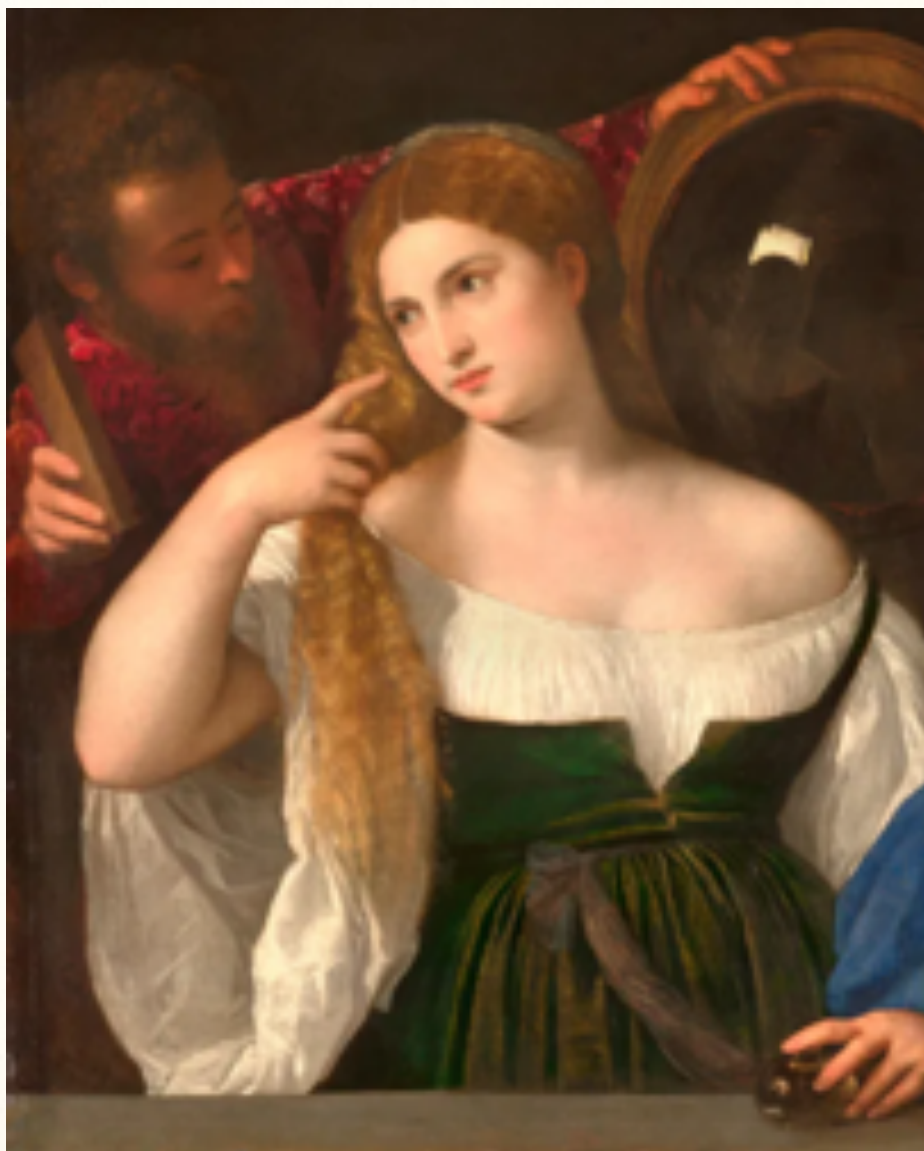
Edad Moderna y Renacimiento

Se transformó la imagen de la mujer a través de una nueva mirada artística que buscaba la belleza desde una perspectiva anatómica. Las mujeres eran representadas como mo-

delos de virtud y perfección, con piel pálida, frente alta, cabello rubio rojizo y cuerpos redondeados; sin embargo, se le negaba el acceso a la educación formal en pintura y escultura, se les prohibía pertenecer a los gremios de artistas y se les consideraba un ser débil que fácilmente podía caer en la tentación del diablo. Fueron víctimas de la caza de brujas durante mucho tiempo.



Estatua de una matrona romana (100 – 110 d.C.)



“Mujer ante el espejo” (Tiziano, 1515). Cuerpo redondeado, pechos grandes, piel pálida y cabello rojizo: prototipo de mujer del Renacimiento italiano



Indumentaria femenina del siglo XVII

El siglo XIX: “El ángel del hogar”

Durante el siglo XIX, se consolidó un estereotipo burgués que confinaba a la mujer al ámbito privado. Según Rousseau, la naturaleza femenina era ideal para los sentimientos, el cuidado y la crianza, mientras que el hombre debía ocuparse de la producción y la política. El concepto del “Ángel del Hogar” describía una esposa desinteresada y sumisa, cuya única misión era complacer al marido. Se le negaban derechos básicos como la propiedad de sus salarios o la tutela de sus propios hijos en caso de viudez. Virginia Woolf afirmaba que para que una mujer pudiera escribir o crear, primero debía “matar al Ángel del Hogar” que la conminaba a ser solo pura y complaciente.

En el otro extremo, para las mujeres de la clase obrera, el ideal del “ángel” era una quimera inalcanzable. El humo



El uso del corsé (moda Victoriana del siglo XIX). Restricción física y dedicación a la familia y el hogar. Observe la diferencia con el estereotipo de mujer de la servidumbre o de la clase esclavizada



Imagen de la “supuesta” mujer ideal, denominada “Ángel del hogar”: sumisa y destinada solo a las labores domésticas

de las fábricas y la dureza del trabajo doméstico marcaban su realidad cotidiana. Sin embargo, fue en este siglo

cuando surgieron las primeras luchas por el sufragio, el derecho a la educación y a la participación en política, ne-

gando que la mujer fuera un ser inferior destinado únicamente al hogar.

Siglo XX

Tras la Primera Guerra Mundial, surgieron las “flappers” de los años 20. Mujeres que adoptaron un estilo andrógino, cabello corto, abandonaron el corsé y usaban faldas cortas para bailar jazz o practicar deporte. Se consideró un acto de protesta contra la opresión machista y se impulsó el movimiento feminista. Luego de la Segunda Guerra Mundial, en los años 50 hubo un intento de retorno a la vida doméstica. Se proyectó la imagen de la ama de casa feliz en los suburbios, pero al mismo tiempo luchando por mayor libertad laboral y el derecho al sufragio. De otro lado, la explosión del cine en Hollywood impuso el estereotipo de una mujer idealizada como elegante, intrépida, curvilínea y hermosa: Marilyn Monroe fue el ícono más representativo. A partir de los años 60, la revolución cultural y la aparición de la píldora anticonceptiva permitieron la libertad sexual y reproductiva, encontrando su mayor manifestación en el movimiento hippie. Las mujeres ocuparon más puestos de trabajo, pero aún sin lograr plenamente altos cargos gerenciales o políticos. Igual-



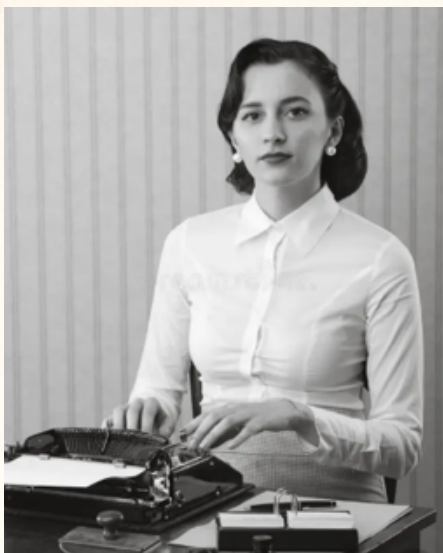
Flappers: subcultura de mujeres jóvenes occidentales. Periodo de liberación social posterior a la Primera Guerra Mundial



Propaganda franquista entre 1940 y 1977, del modelo de la ama de casa, cuya prioridad seguía siendo el hogar



Visión idealizada de la mujer, proyectada en la época dorada de Hollywood (1930 a 1960). En la foto: Marilyn Monroe (1926 - 1962)



Secretaria en oficina (foto de 1950). La mujer consiguió el derecho al sufragio e independencia laboral



La FIFA organizó la primera Copa Mundial Femenina en China en 1991



Primera competición oficial de fisoculturismo en EE.UU. en 1980



La mujer en el movimiento hippie (1960 - 1970). Segunda ola feminista: revolución cultural, libertad sexual y reproductiva

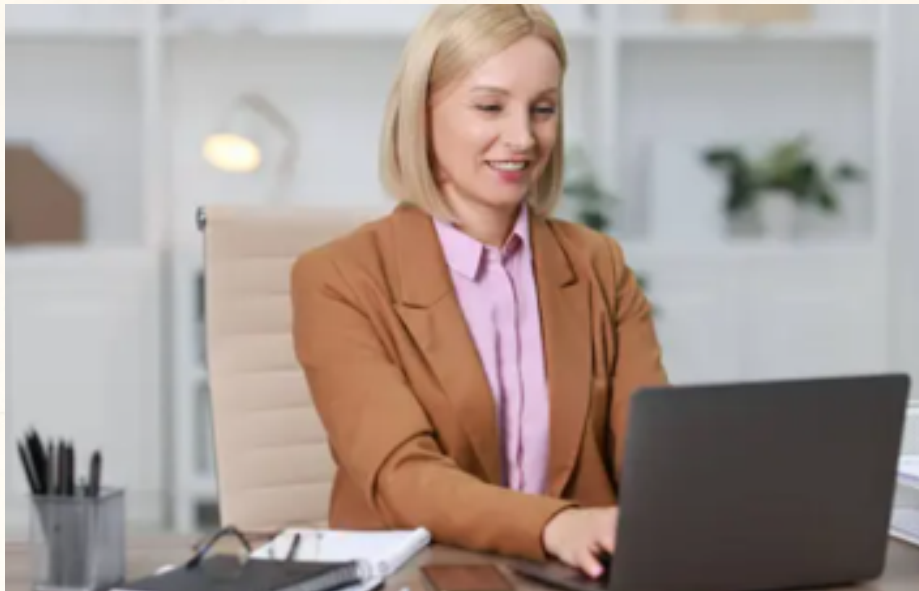
mente, aún existía discriminación y restricción de muchos derechos laborales.

En las décadas de los 80 y 90, la mujer ocupó progresivamente una mayor diversidad laboral; incluso en campos que eran exclusivos de los hombres, generando así el estereotipo de la “súper mujer”. Sin dejar de ser una madre o esposa dedicada, podían competir con hombres y lograr el éxito profesional en todo nivel. El estándar de belleza enfatizaba una figura delgada, busto prominente, cabello largo, maquillaje diverso y una creciente cultura del fitness. Se rompieron mitos y fue posible ver a mujeres trabajando en minería, manejando enormes camiones de carga, pilotando aviones, ocupando altos cargos gerenciales, incluso practi-

cando deportes como boxeo y fútbol de alta competencia. La FIFA organizó la primera Copa Mundial Femenina en China en 1991.

Del 2000 en adelante

El estereotipo de la mujer occidental moderna es aquella que ya no necesita tener hijos para verse realizada, ni manejar un hogar a tiempo completo o depender de la economía de un marido. Ha alcanzado desarrollo y éxito profesional en múltiples campos y su figura se ha estilizado aún más. El boom de las redes sociales ha impuesto una verdadera psicosis por la imagen, donde, además del maquillaje, se recurre a intervenciones de todo tipo: implantes protésicos, infiltraciones y toda clase de cirugía plástica. Aquella belleza natural de la mujer ideal, quedó en el olvido, y más bien, la sofisticación de la estética (incluida la delgadez) se asocia al éxito profesional, lo cual expande la brecha con mujeres de poblaciones socioeconómicas bajas o migrantes, quienes relegan lo estético y antes deben trabajar, incluso en condiciones adversas, para poder subsistir. En otras latitudes, como en Medio Oriente, la imagen de la mujer queda aún a merced de los dictados religiosos del fundamentalismo.



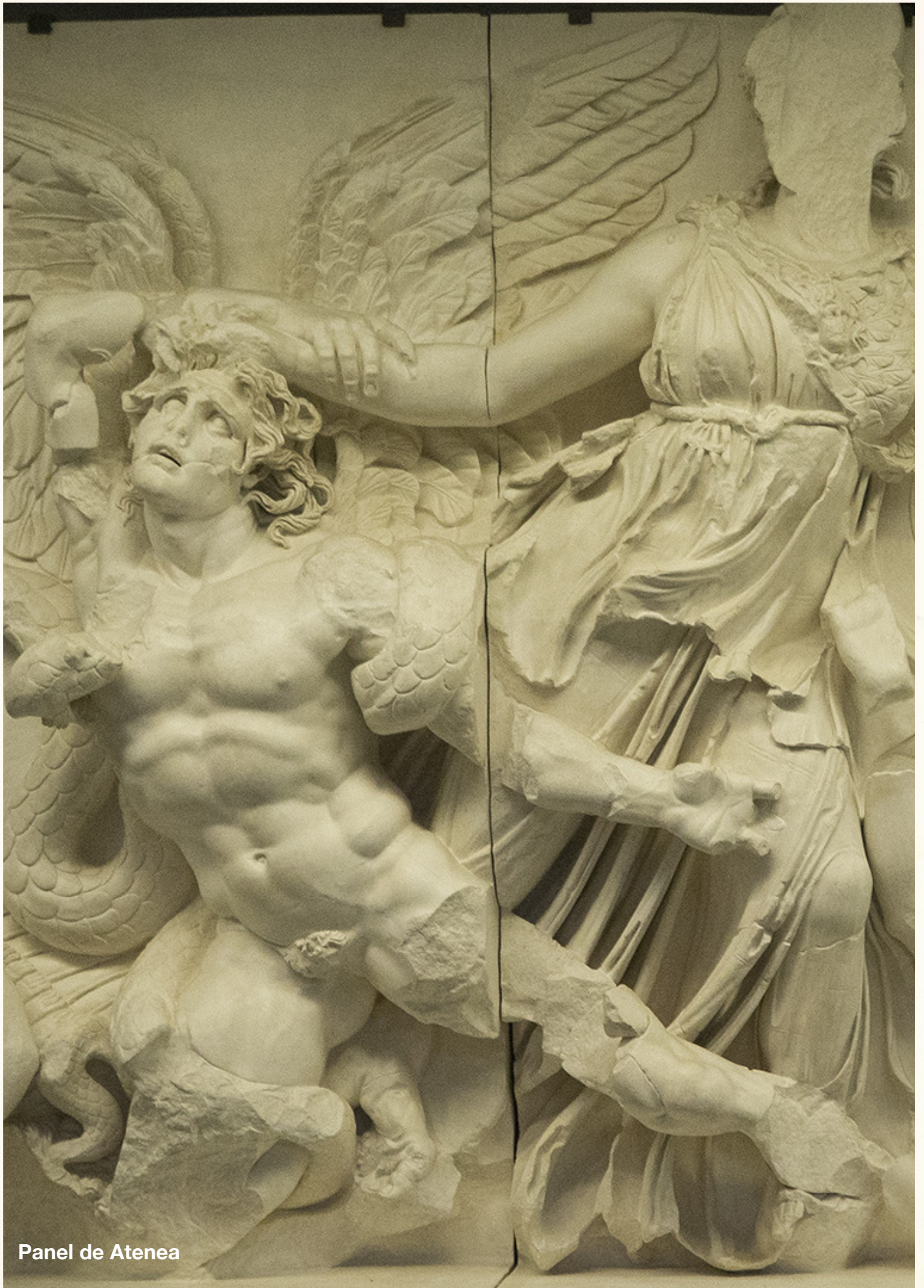
Estereotipo desde el año 2000: la “Supermujer” del neoliberalismo: profesional exitosa, emprendedora, físicamente impecable, de preferencia soltera y con independencia económica



Mujer trabajando en minería: posición impensable medio siglo atrás



Influencia de las redes sociales en el estereotipo femenino actual



Panel de Atenea

Galeno: origen y legado



Lincoln Lavado Landeo
Médico oftalmólogo

Durante mis años de educación secundaria algunos familiares solían celebrar mi decisión vocacional diciendo: «¡Qué bien, vas a ser galeno!». Aquella expresión me resultaba desconcertante. Yo deseaba ser médico, pero desconocía el significado y el origen de ese término que parecía encerrar una tradición más antigua.

Pronto comprendí que galeno se utilizaba como sinónimo de médico y la curiosidad me llevó a indagar su procedencia. Al ingresar a la facultad de medicina, consulté algunos libros y descubrí que Claudio Galeno fue una de las figuras más influyentes de la medicina antigua. Su nombre estaba estrechamente vinculado a su lugar de origen: la ciudad de Pérgamo, en Asia Menor, de donde proviene la denominación Galeno de Pérgamo.

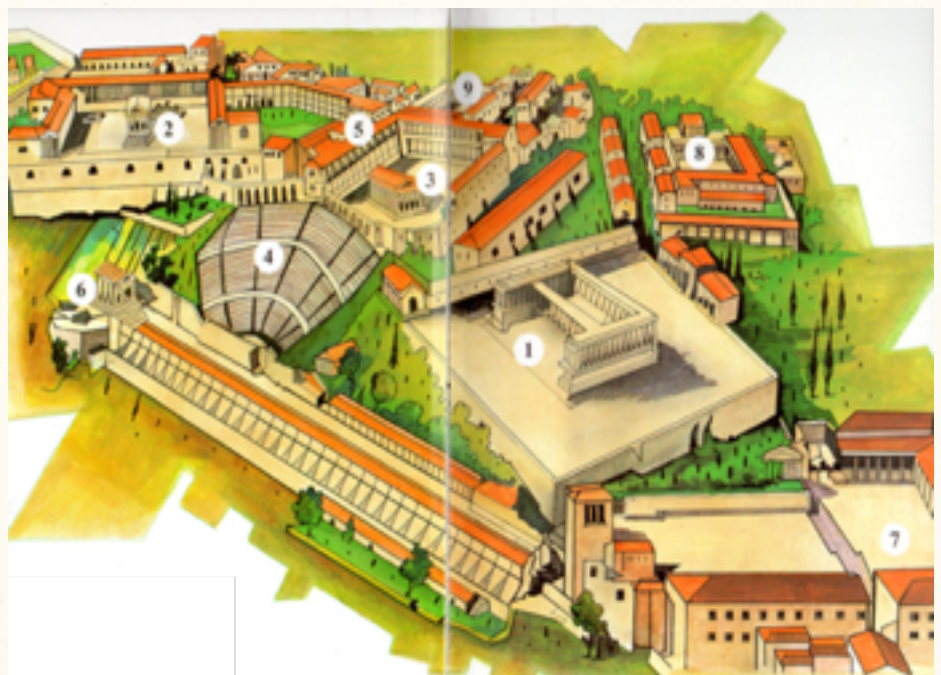
La búsqueda de esa ciudad en los mapas me llevó a otra sorpresa: Pérgamo no figuraba como tal. Más adelante entendí que la antigua ciu-

dad se encontraba en el territorio de la actual Turquía que hoy se conoce como Bergama. Aprendí que Galeno nació en el año 129 d.C. y que su legado fue vasto y determinante. Sus aportes abarcan múltiples campos, como: anatomía, fisiología, farmacología y patología. Sus descripciones anatómicas y sus teorías médicas influyeron de manera decisiva en el pensamiento científico durante más de un milenio.

Pérgamo

Esta ciudad de la Grecia Antigua fue uno de los centros más relevantes de la región histórica de Misia. Se localizaba en el noroeste de Asia Menor, en el territorio de la actual Turquía, a aproximadamente treinta kilómetros de la costa del mar Egeo.

La ciudad antigua se organizaba en tres sectores bien definidos: la ciudad alta o Acrópolis, la ciudad media y la



Plano de la Acrópolis de Pérgamo en la época romana: (1) Altar de Zeus. (2) Templo de Trajano. (3) Área sagrada de Atenea. (4) Teatro. (5) Biblioteca. (6) Templo de Dionisos. (7) Ágora superior. (8) Heroon. (9) Palacios de los reyes



Altar de Zeus: uno de los mejores ejemplos de la arquitectura y escultura griega helenística. La parte delantera parcialmente reconstruida se exhibe en el Pergamonmuseum de Berlín

ciudad baja. La actual Bergama se asienta en gran medida sobre los restos arqueológicos de lo que correspondía a esta última.

Altar de Zeus

Eumenes II, rey de la dinastía atálida, mandó construir un gran altar dedicado a Zeus y Atenea en agradecimiento por la victoria sobre los seléucidas y celtas gálatas en el año 190 a.C. El monumento, de 36 por 34 metros, incluía una amplia escalinata frontal que conducía a un espacio reservado a la corte

y a los sacerdotes, donde se realizaban las ofrendas. Su mayor valor artístico reside en el friso exterior, de 120 metros de longitud, que representa la gigantomaquia, y en el friso interior, dedicado al héroe Telefo, fundador mítico de Pérgamo.

El panel de Atenea es uno de los relieves más significativos del altar. La hija de Zeus toma de los cabellos al gigante Alcioneo y lo levanta sin esfuerzo, quien con ojos desmesuradamente abiertos expresa tensión y

sufrimiento, pues acaba de perder el contacto con su madre Gea, la Tierra, dejando de ser invulnerable. Gea, en la parte inferior derecha, intenta en vano detener a la victoriosa Atenea, pues la serpiente sagrada de esta mata a Alcioneo mordiendo en el pecho. La diosa de la victoria Nike llega desde la derecha y corona a Atenea. (Ver figura)

La obra transmite un mensaje que, igual que los dioses vencieron a los gigantes, los atálidas de Pérgamo también



A la izquierda, vista actual. A la derecha, esquema del altar de Zeus in situ



El templo de Trajano es una de las partes mejor conservadas de la zona arqueológica. A la derecha, el torso de la escultura de Trajano

trunfaron sobre la barbarie de los invasores celtas. Una lucha alegórica entre el bien y el mal, entre el orden legítimo y civilizado contra la arbitrariedad y el caos. El orden de los dioses (orden de Pérgamo) se imponía al caos de los gigantes (anarquía de enemigos).

En 1866, el arquitecto alemán Carl Humann inició sus investigaciones en la Acrópolis y en 1878 obtuvo los permisos necesarios del gobierno otomano para iniciar

las excavaciones. Debido a la estrecha relación turco-alemana, así como a las íntimas relaciones de Humann con las autoridades, obtuvo el permiso para que todos los relieves fueran enviados a Alemania. Las excavaciones fueron financiadas por el gobierno alemán, además de un pago de 20.000 marcos al gobierno otomano.

Templo de Trajano

Es uno de los templos más notables de Pérgamo y lugar

de culto desde principios del período helenístico. Aquí, fueron divinizados y venerados Trajano y Adriano. Fue construido sobre una plataforma de 20 por 27 metros, tenía galerías con columnas (estoas) en tres lados, excepto en el lado frontal. Las columnas tenían 9,80 metros de altura y 1,10 metros de diámetro. La altura total del templo era de 18 metros. Durante las excavaciones se encontraron fragmentos de enormes estatuas de ambos emperadores.



Restos del área sagrada de Atena. A la derecha, arcos que conducen al teatro

Templo y área sagrada de Atena

Construido en el siglo IV a.C., es el más antiguo de Pérgamo. Situado justo encima del teatro.

La estructura en la que se adoraba a Zeus y Atena tenía diez columnas dóricas en el largo y seis en el corto. Lamentablemente, sólo se han conservado los cimientos y el revestimiento del suelo. En medio del área sagrada se encuentran las ruinas de un pedestal redondo sobre el que se ubicaba la estatua de

la diosa y la del emperador romano Augusto.

Teatro

Se construyó a principios del reinado de la dinastía atálida (225 - 200 a.C.). Fue ampliado hasta su forma definitiva bajo Eumenes II (197 - 159 a.C.).

Está situado al lado del templo de Atena. Tiene ochenta filas de asientos y una capacidad para 10.000 espectadores. Las primeras filas -oficiales estatales y altos directivos- estaban revestidas de mármol; las filas traseras eran de piedra andesita.

En la parte inferior, en el extremo norte se encontraba el Templo de Dionisos.

Biblioteca

La biblioteca de Pérgamo comenzó a construirse durante el reinado de Átalo I (269-197 a.C.) y pronto se convirtió en la segunda más importante del mundo antiguo, después de Alejandría, con la que rivalizó en prestigio y volumen. En su apogeo, bajo Eumenes II, albergó cerca de 200.000 manuscritos, siendo la más rica de Anatolia. A diferencia de Alejandría,

orientada a la crítica literaria, Pérgamo destacó en filosofía y lógica, especialmente como centro del estoicismo. Sus gobernantes impulsaron la ciudad como núcleo cultural, atrayendo a destacados intelectuales y artistas.

Los reyes de Pérgamo querían convertir su capital en el centro de la ciencia, cultura y arte, tal como la Atenas de Pericles. Por esa razón, invitaron a artistas, filósofos y científicos famosos para que se establecieran ahí. Los bibliotecarios tomaban prestadas las obras que llegaban a Pérgamo, después de copiarlas, las devolvían a sus propietarios.

Por cuestiones políticas, celos y rivalidad, Alejandría dejó de

abastecer de papiro a Pérgamo. Pero estos pronto resolvieron el problema desarrollando un invento: el pergamino.

Colofón

El entorno intelectual y cultural de Pérgamo ofrece una clave esencial para comprender la formación y la obra de Galeno. Ciudad dotada de una de las bibliotecas más importantes del mundo antiguo, de un prestigioso Asclepeion y de una tradición filosófica sólida, Pérgamo reunía condiciones excepcionales para el desarrollo del pensamiento médico. En ese contexto, Galeno creció expuesto al diálogo entre ciencia, filosofía y observación empírica, ras-

go distintivo de su método. La convivencia entre práctica clínica, reflexión teórica y acceso al saber acumulado permitió que su obra trascendiera lo puramente técnico y se convirtiera en un sistema médico integral, cuya influencia se extendería por más de un milenio.

Referencias

- Angeletti, LR. The dream in the medicine of Asklepi. *Med Secoli* 1992. 4(2): 71-82.
- Cavazos Guzmán Luis, Carrillo Arriaga José. Historia y evolución de la medicina. Editorial el Manual Moderno AA, Bogotá, 2009.
- Guerra, F. Historia de la Medicina. Ediciones Norma Capitel. España, 2007.
- Nicosia, S. Dreams and medicine in the Pergamum Asklepieion. *Med Secoli* 2009. 21 (2): 631-661.

(Las fotografías son propiedad del autor)



El teatro de Pérgamo es uno de los más empinados de la antigüedad (54°). A la derecha, las filas traseras del teatro



El fabricante de pesadillas



Germán Valenzuela Rodríguez
Médico internista y cardiólogo

Zdzisław Beksiński (1929-2005) fue un pintor, dibujante, fotógrafo y escultor polaco cuya obra se ha convertido en un referente del arte fantástico y oscuro del siglo XX. Aunque también exploró otras formas de arte, su nombre está ligado a sus inquietantes pinturas donde se muestran seres deformes, paisajes infernales y mundos de ensoñación.

Lejos de considerarse a sí mismo un “artista maldito” o un ilustrador de pesadillas, Beksiński dijo que pintaba lo que le resultaba estéticamente interesante, sin intención de transmitir un mensaje moral o filosófico. Sin embargo, la fuerza perturbadora de sus imágenes ha marcado profundamente varias generaciones de espectadores.

Nació el 24 de febrero de 1929 en Sanok, una pequeña ciudad del sureste de Polonia. Se formó como arquitecto en Cracovia graduándose a los 23 años, pero nunca ejerció la profesión de manera tradicional. Desde muy temprano mostró interés por la experimentación visual: fotografía, fotomontaje, escultura en metal y madera, y más tarde la pintura. Esta formación ar-

quitectónica se percibe claramente en sus lienzos, donde abundan estructuras monumentales, ruinas fantasmales y ciudades imposibles que parecen extenderse más allá de los límites del cuadro.

Sus primeras exploraciones artísticas fueron fotográficas. En la década de 1950 realizó series de fotografías y fotomontajes de carácter surrealista, deforme y muchas veces inquietante. Retratos distorsionados, cuerpos envueltos en vendas donde se evidencian múltiples suturas, objetos cotidianos dispuestos de manera grotesca: ya entonces se vislumbraba su fascinación por lo extraño, lo anómalo y mórbido. La fotografía fue para él un laboratorio de ideas visuales que más tarde trasladaría a la pintura, donde hallaría su lenguaje más característico.

A partir de los años sesenta y, sobre todo, en las décadas del 70 y 80, Beksiński desarrolló el estilo que hoy se asocia con su nombre: grandes óleos meticulosamente trabajados, de factura casi hiperrealista en los detalles, pero totalmente irreales en sus temas. Se ha descrito esta fase como “fantástico-distópica” o “barroca-infernal”. Sus cuadros presentan paisajes áridos, cielos turbios, estructuras orgánicas que parecen a la vez

carne y piedra, y figuras humanoides mutiladas o fusionadas con su entorno.

“Sus cuadros presentan paisajes áridos, cielos turbios, estructuras orgánicas que parecen a la vez carne y piedra”.

Lo más característico de sus pinturas es la mezcla de belleza formal y perturbación emocional. Colores cálidos –ocres, rojizos, dorados– conviven

con escenas de descomposición y muerte. Columnas que recuerdan catedrales góticas se transforman en esqueletos gigantes; cuerpos sin rostro se erigen como tótems; formas óseas se enlazan en arquitecturas que evocan tanto ruinas medievales como visiones futuristas. La sensación para el espectador es la de una pesadilla cuidadosamente ordenada, en la que cada elemento ha sido colocado con una precisión casi obsesiva.

Lo extraño de la obra de Beksiński no reside solo en lo





macabro, sino también en lo ambiguo. Sus figuras nunca se identifican claramente como humanas, animales o monstruos; sus paisajes no pertenecen a ningún tiempo ni lugar concretos. No hay escenas narrativas evidentes: sus cuadros parecen fragmentos de un mundo desconocido, captados como si fueran instantáneas de una realidad paralela. Esta falta de contexto refuerza el carácter onírico y enigmático de su trabajo. En lugar de contar historias explícitas, sus imá-

genes sugieren estados mentales, emociones sin nombre y atmósferas cargadas de tensión.

Una peculiaridad de su proceso creativo es que Beksiński evitaba por completo los títulos en sus obras. Se negaba a nombrar sus cuadros porque, según él, cualquier título condicionaría la interpretación del espectador y la reduciría a una única lectura. Para el artista, el sentido de la pintura debía surgir del encuentro directo entre la ima-

gen y quien la observa. Esta decisión refuerza la autonomía de sus visiones como mundos cerrados en sí mismos, abiertos a la proyección de miedos, deseos y obsesiones personales.

A pesar de la obvia presencia de motivos oscuros –calaveras, cadáveres, ruinas, cuerpos desmembrados–, Beksiński insistía en que no era un hombre depresivo ni morboso. Afirmaba escuchar música clásica mientras pintaba, en un estado casi meditativo, y describía su trabajo como una búsqueda de belleza, aunque ésta fuera distorsionada. Sus cuadros, la mayoría de los cuales fueron pintados después de recuperarse del estado de coma en la que estuvo casi un año después de un accidente, no pretendían ser ilustraciones de horror, sino composiciones armónicas dentro de una lógica propia, donde la monstruosidad era sólo un elemento de la elegancia cotidiana.

“Sus figuras nunca se identifican claramente como humanas, animales o monstruos; sus paisajes no pertenecen a ningún tiempo ni lugar concretos”.



La influencia de su biografía personal en sus obras ha sido motivo de debate. Beksiński vivió en un contexto histórico marcado por la Segunda Guerra Mundial, la ocupación nazi y luego el régimen comunista en Polonia. Más tarde sufrió tragedias familiares: la muerte de su esposa y, especialmente, el suicidio de su hijo Tomasz, un conocido periodista musical, cuyo cuerpo descubrió él mismo, siendo incapaz de aceptar completamente su pérdida. Muchos críticos han querido leer en sus pinturas una expresión de trauma, duelo y desesperanza. Sin embargo, el propio artista rechazaba estas interpretaciones biográficas, insistiendo en que su arte no era una catarsis ni un diario personal, sino una construcción imaginaria y autónoma.



No obstante, es difícil separar completamente su universo visual de las experiencias de destrucción y violencia que marcaron el siglo XX en Europa Central. Sus paisajes devastados, sus figuras maltrechas y sus visiones de mundos en ruinas parecen resonar con una sensación de colapso civilizatorio. Al mismo tiempo, sus obras evitan referencias políticas directas o símbolos fácilmente identificables. Beksiński prefería permanecer en un terreno donde el horror

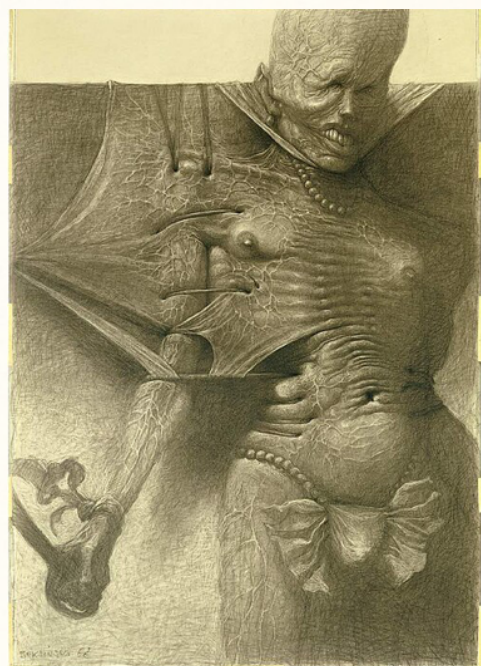
sea más existencial que histórico, más ligado a la condición humana que a un acontecimiento concreto.

La muerte de Beksiński en 2005, asesinado de diecisiete puñaladas (dos de ellas

mortales) en su apartamento de Varsovia, por un vecino a quien le habría negado un préstamo, añadió una nota trágica a la percepción pública de su figura. Muchos vieron en este final violento una suerte de “coherencia” fatal

con las visiones sombrías que poblaban su obra, aunque el artista nunca buscó construir un personaje acorde con sus pinturas. De hecho, sus conocidos lo describieron como un hombre reservado, educado, a veces irónico, muy alejado del estereotipo del creador torturado y teatral.

Más que un simple pintor de imágenes macabras, Beksiński-



Zdzisław Beksiński (1929-2005)



ki fue un explorador de los límites de la imaginación visual. Sus cuadros invitan al espectador a entrar en un espacio liminal, donde los sig-

nificados no están cerrados y donde la belleza puede surgir precisamente de lo deformado, lo roto y lo inacabado. En esa tensión entre atracción y

repulsión, entre armonía formal y desasosiego emocional, reside la fuerza perdurable de su extraña y poderosa expresión artística.

Los Tainos: mitos, creencias y el arte de curar (Parte II)



Nelson Martínez López (República Dominicana)
Médico internista



El behique, médico curandero de los taínos

Los behiques (chamanes o médicos de la tribu)

De las observaciones de Fray Ramón Pane, extraemos los elementos del accionar de los chamanes –behiques- médicos de la tribu:

“De las observaciones de estos indios behiques, y cómo profesan la medicina, y enseñan a las gentes, y en sus curas medicinales muchas veces se engañan. Todos, o la mayor parte de los de la Isla Española, tienen muchos

cemíes de diversas suertes. Cuando alguno está enfermo, llevan el behique, que es el médico sobredicho. El médico está obligado a guardar dieta, lo mismo que el paciente, y a poner cara de enfermo. Lo cual se hace de este modo

que ahora sabréis. Es preciso que también se purgue como el enfermo; y para purgarse toman cierto polvo, llamado cohoba, aspirándolo por la nariz, el cual les embriaga de tal modo que no saben lo que se hacen; y así dicen muchas cosas fuera de juicio, en las cuales afirman que hablan con los cemíes, y que éstos les dicen que de ellos les ha venido la enfermedad”.

“Entrado el médico en casa del enfermo, se sienta, y callan todos; y si hay niños los mandan fuera, para que no impidan su oficio al behique, ni queda en la casa sino uno o dos de los más principales. Y estando así solos, toman algunas hierbas del güey anchas, y otra hierba, envuelta en una hoja de cebolla, media cuarta de larga; y una de los dichos güeyos, es la que toman todos comúnmente, y trituradas con las manos las amasan; y luego se la ponen en la boca para vomitar lo que han comido, a fin de que no les haga daño”.

“Entonces comienzan a entonar el canto susodicho y encendiendo una antorcha toman aquel jugo. Hecho esto, después de estar algún tiempo quieto, el behique se levanta, y va hacia el enfermo que está sentado solo en medio de la casa, y da dos vueltas alrededor de él, luego

se le pone delante y toma por las piernas, palpándolo por los muslos y siguiendo hasta los pies; después tira fuertemente de él, como si quisiera arrancar alguna cosa. De ahí va a la salida de la casa y cierra la puerta, y le habla diciendo: Vete a la montaña, o al mar, o donde quieras.

“Hecho esto, comienza a toser y a hacer feos visajes, como si hubiese comido alguna cosa amarga, y escupe en la mano y saca lo que ya hemos dicho que, en su casa, o por el camino, se había metido en la boca, sea piedra, o hueso, o carne, como ya se ha dicho. Y si es cosa de comer, le dice al enfermo: “Has de saber que has comido una cosa que te ha producido el mal que padeces; mira cómo te lo he sacado del cuerpo, que tu cerní te lo había puesto en el cuerpo porque no le hiciste oración, o no le fabricaste algún templo, o no le diste alguna heredad”.

“Si después de haber hecho las cosas mencionadas, de todos modos el enfermo se muere, en caso de tener muchos parientes o si es señor de un pueblo, el que quiere hacerle daño, hace lo siguiente: queriendo saber si el enfermo ha muerto por culpa del médico, o porque no guardó la dieta como éste lo ordenó, toman una hierba que se llama güeyo que tiene las hojas seme-

jantes a la albahaca, gruesa y larga, y por otro nombre llámase zacón. Sacan el jugo de la hoja, y le cortan al muerto las uñas y los cabellos que tiene encima de la frente, y lo reducen a polvo entre dos piedras, lo cual mezclan con dicho jugo y lo dan a beber al muerto por la boca o por la nariz y, haciendo esto, preguntan al muerto si el médico ocasionó su muerte y si guardó la dieta. Y esto se lo preguntan muchas veces, hasta que al fin habla claramente, como si estuviera vivo; de modo que viene a responder a todo aquello que le preguntan, diciendo que el behique no guardó la dieta, o que fue causante de su muerte”.

“Y dicen que le preguntan al médico si está vivo, y él responde que está muerto. Y después vuelven a la sepultura de donde lo sacan para saber de él lo que hemos dicho. Hacen también otros hechizos para saber lo que quieren: toman al muerto, hacen un gran fuego y cuando los leños se han convertido en brasas, echan al muerto en la hoguera, después lo cubren de tierra y allí lo dejan cuanto les parece. Le preguntan diez veces si está muerto, pero él ya no habla más”.

“Reúnen a los parientes del muerto cuando han tenido respuesta por el hechizo



Cohoba arborea

de las bebidas y preguntan cómo puede morir el médico behique. Luego esperan al susodicho behique y le dan tantos palos que le rompen las piernas, los brazos y la cabeza. Y por la noche dicen que vienen muchas culebras de diversas clases, blancas, negras y verdes, y de otros muchos colores, las cuales lamen la cara y todo el cuerpo del médico que dejaron por muerto. El cual está así dos o tres días, y mientras los huesos de las piernas y de los brazos vuelven a unirse y se sueldan, se levanta, camina y se vuelve a su casa. Y los que ven, le preguntan: ¿Tú no estabas muerto? Pero él responde que los cemíes fueron en su ayuda en forma de culebras y los parientes del muerto, muy irritados porque creían haber vengado la

muerte de su pariente, viéndolo vivo, se desesperan y procuran echarle mano para darle muerte; y si pueden coger otra vez, le sacan los ojos y le rompen los testículos; porque dicen que ninguno de estos médicos puede morir por muchos palos y golpes que se le den si no le sacan los testículos. Éstas son pues las hechicerías que suelen hacer o de cómo puede terminar la vida del médico behique”.

Plantas antillanas utilizadas por los aborígenes con fines curativos

Los taínos utilizaban diversas hierbas y brebajes para curar enfer-

medades, teniendo un profundo conocimiento de la flora local. Entre las plantas más comunes estaban el apazote, la ruda, el eucalipto, la jagua y la bija, guásima, la manzanilla del país y el líquidámbar, y los frutos: guanábana, papaya y caimito.

También empleaban el tabaco en rituales y curaciones, la guayaba, el anamú y la cohoba y el copey para las fracturas. Semillas de chiri-



Estatuilla del médico behique

moya: hervidas en agua para acelerar el parto, con propiedades que actúan sobre el músculo uterino.

El behíque mezclaba algunas especies narcóticas, como el yopo (*Anadenanthera peregrina*), o también la flor de campana (*Brugmansia candida*), ambas con efectos psicodélicos, analgésicos y otras alteraciones del sistema nervioso debido a que contienen diversos tipos de alcaloides.

Por las referencias de los cronistas, se infiere que la medicina arauaca, en general, se basa en la ingestión de infusiones preparadas con hierbas medicinales y otros productos vegetales; vomitivos, dietas y masajes; todo ello acompañado con prácticas mágicas. Mucho de la medicina herbolaria fue transmitida a través de los descendientes de los taínos y los esclavos africanos, los cuales aún existen y son de uso frecuente en nuestros días.

Referencias

- Fray Ramon Pane. Relación acerca de las antigüedades de los indios. <https://ciudadseva.com/texto/relacion-acerca-de-las-antiguedades-de-los-indios/>
- Taínos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro. Daniel Torres Etayo. Editorial Asesor Pedagógico, S.A. de C.V. México.
- Fray Bartolomé De Las Casas. Historia de las Indias (1875)



Apazote, planta prehispánica de uso médico



Flor de Campana

Centinelas



Alonso Cueto
Escritor



Ahora, que me he quedado en casa después de retirarme del trabajo en la universidad, después de las despedidas y de las nuevas soledades, tengo tiempo para imaginar otra vez a quienes me sostienen. Estoy en mi dormitorio y puedo verlos en cada esquina, mirándome desde lejos, abrazando las redes

que me hacen flotar en esta situación a la que he llegado. Tengo setenta y tres años, he sido profesor universitario y he escrito algunos libros. He llegado hasta aquí después de una serie de peripecias del azar, siempre huyendo de algunas frustraciones y buscando aventuras como un cortejo de lo inesperado. Soy un solterón amable y

dulce, que saluda al portero de mi edificio, al taxista que me llevaba a la universidad y a los alumnos que me recibían allí. Preparaba mis clases y cumplí siempre con mis horarios. Durante mis ratos libres he escrito cuentos y novelas. Ninguna de ellas ha tenido mucha resonancia, pero yo sigo escribiendo. Es lo que hago.

Y más que nunca estoy seguro de que si he llegado hasta aquí se lo debo a esos rostros que ahora mismo puedo observar. Esas caras de facciones remotas y precisas. Cada una de ellas en algún lugar sin espacio en este cuarto en el que escribo. Una de ellas es la de mi padre, Carlos, un hombre que recuerdo por sus conversaciones y su disciplina. Cuando era niño me llevaba al teatro y al cine, me hablaba de sus lecturas y a veces me compraba libros. Recuerdo especialmente su regalo de "Historia de dos ciudades". Pero son, sobre todo, sus conversaciones las que se sostienen en mi memoria.

Ese recuerdo es la mejor herencia que un padre puede dejar. Hablaba de todo, desde Platón hasta la situación del mundo en los años sesenta. Era un hombre fino y culto. Trabajaba en su biblioteca, siempre entre el humo del cigarrillo y sin embargo atento a recibirme si yo entraba. Las conversaciones en la mesa, junto a toda la familia, eran memorables por su tono de voz justo y elocuente para hablar todo lo que ocurría: la revolución de mayo en París, la muerte del Che Guevara, los viajes al espacio. El mundo cambiaba y yo lo sabía todo por su boca. Creo que todavía lo veo, con las manos

hacia atrás, mirándome, esperando que yo cumpla con las aspiraciones que me dejó, escribir y leer y escribir, y no dejar de imaginar. No olvido la disciplina que siempre me sugería como un don. Allí me lo dice todavía.

Y luego, en otro lugar en movimiento de la habitación, mi madre Lilly, cuya voz escucho todavía. Alta, espigada, creo que pensaba que era una persona fea –así me lo dijo alguna vez–, cuando cualquiera hubiera pensado en ella como una mujer hermosa. Siempre fue radical en sus vocaciones. El idealismo que practicaba la hacía una traba-



jadora incansable. Y también era una idealista de la ternura. Recuerdo de muy niño las canciones de cuna, la música dulce que yo sentía en su pecho y las canciones que escucharía luego, cuando yo estaba en mi cuarto de escolar o de universitario y ella cantaba en la cocina. Los padres no nos dejan herencias por lo que nos dicen sino por lo que hacen frente a nosotros. Ella siempre buscaba seguir adelante en sus proyectos como editora de libros infantiles. Se subía a unos ómnibus destartalados que la llevarían a un colegio en un caserío en el sur del país para distribuir los libros que editaba. Con frecuencia discutíamos y ahora la extraño tanto como a mi padre. A veces escucho su voz dándome consejos.

“Los padres no nos dejan herencias por lo que nos dicen sino por lo que hacen frente a nosotros”.

En el otro extremo del cuarto aparece también el rostro de su madre, mi abuela Lilly, una piel alumbrada por el color oscuro de su origen piurano. La recuerdo en su casa, en esa terraza que daba al jardín, haciendo el geniograma, buscando algunas palabras conmigo, las letras

que nos faltaban. Recuerdo haber estado con ella en la cocina mientras preparaba su arroz con pato, hablándome de las propiedades del culantro y también, en tantas ocasiones, contándome de sus lecturas del Quijote y de los cuadros de los muralistas mexicanos. Recuerdo que aprendió a manejar un auto a los sesenta años y sacó su licencia, algo que por entonces nos asombraba a todos. Y las reuniones de los domingos en su casa eran una asamblea de afectos, con todos los primos reunidos. Algunas veces, cuando yo estaba llegando tarde a las clases, iba a su casa y aunque estuviera tomando desayuno, mi abuela sacaba su auto y me llevaba a la puerta del colegio. Con ella nunca llegaba tarde.

Y en la otra esquina, siempre mirándome, aparecen mis maestros: Luis Jaime Cisneros, que conoció a mis padres durante mi infancia, cuando vivíamos en la Avenida Cuba y que luego fue mi profesor en la Universidad Católica. Lo recuerdo tan bien recitando los trozos de El Aleph y de la Carta a Rocamadour, y conversando en su casa de la calle La Paz, haciendo el geniograma juntos y con su esposa Sara tantas veces en su despacho, hablando de todo. Y también a Carlos Gatti,

que hacía reuniones con nosotros para hablar de poesía, los miércoles por la noche en el instituto Riva Agüero y los domingos por la tarde en su casa. Hablando de “Amor, catástrofe gran hundimiento del mundo” y de “mudo de luz” y de “Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier” y de todo aquello que por entonces y ahora me hacen sentir más cerca de la luz. Y también del profesor Luis Arocena, a quien conocí y de quien fui amigo y discípulo en la universidad de Texas. Con él, quien me enseñó a leer a Inca Garcilaso y a apreciar las letras de los tangos y a incursionar en la historia del Renacimiento. Con sus cenáculos de los viernes y su maravillosa esposa doña Amalia y mis amigos Ángel, Galen y Martín, todos en su casa reunidos para certificar siempre todo lo que nos unía. Y José Miguel Oviedo que me explicaba un poema de Trilce y Esperando a Godot, y que luego era capaz de contar los chistes más memorables.

Cuando he viajado a buscar trabajo en otros países, cuando he tenido relaciones con mujeres siempre frustradas por mis ánimos exagerados, cuando me he sumido en la desolación por algún motivo inexplicable, siempre han estado conmigo. Son mi compañía, siempre.



Carlos, Lilly, mi abuela, mis profesores, siento que si he llegado hasta aquí, si puedo levantarme y ver que hay una luz en la ventana, y si puedo prepararme un café y leer el periódico, es porque ellos me siguen protegiendo. Por las noches siento que solo me duermo si pienso que estoy en una red que cada uno de ellos

sostiene desde una esquina del techo. Les debo mi alegría al ver a los alumnos, a mis amigos, la alegría de leer un libro o de ir al cine o al teatro o de caminar por el malecón y ver el mar, el único espectáculo que hay donde la monotonía es la protagonista. Es por ellos que estoy aquí a esta edad, solo pero tan cerca de sus cuidados

y tan lleno de gratitud por lo que me rodea. Centinelas del pasado que me hablan, me animan, me hacen estar aquí, en estas palabras tuyas.

“Es por ellos que estoy aquí...centinelas del pasado que me hablan, me animan...”



El vino en el antiguo Egipto

Los ritos del vino



Myriam Narváz Trujillo (Ecuador)
Médica nutrióloga clínica y sommelier

Dicen que todo comienza con un sorbo. El primero, tímido, casi protocolar que va cambiando a partir del segundo. Ese momento, en el que el vino deja de ser una bebida cualquiera y se transforma en una experiencia que atraviesa el cuerpo, despierta la memoria y, sin pedir permiso, abre una puerta hacia las experiencias que viven en nosotros y en nuestra historia.

Porque el vino tiene la extraña cualidad de hacernos partícipes de vivencias que vienen desde siglos atrás; de gente que compartía el vino en mesas iluminadas por la tenue luz de las velas de monasterios y santuarios; de celebraciones llenas de alegría, de la cosecha de uvas en viñedos trabajados con amor y dedicación, de rituales donde una copa no es solo una bebida, sino un puente entre

lo humano y lo divino. Y, sin embargo, nosotros, en pleno siglo XXI, sostenemos esa misma copa con la misma intención de conectar, celebrar y ser felices. Pero también implica algo más difícil. Más allá de conectar entre nosotros, se genera una sensación que nos recuerda que compartir no es solo un gesto social, sino un acto profundamente humano y maravillosamente espiritual a la vez.

Como médico, he aprendido a observar lo que ocurre en esos momentos: la respiración se hace más pausada, las miradas se sostienen más de lo habitual, las palabras empiezan a fluir con una sinceridad no habitual. Como sommelier, he aprendido a respetar ese instante: el giro de la copa, el aroma que anticipa, el sabor que revela. Al describir este momento solo puedo, simplemente, concluir que el vino, además de su inherente importancia, es más importante por lo que crea en nosotros.

Hace que detengamos el momento.

Hace que escuchemos nuestro entorno.

Hace que, por un instante, dejemos de estar solos y nos convirtamos en parte de un ritual que se repite desde hace miles de años, en distintas lenguas, en distintas culturas, pero siempre con la misma intención: compartir con los demás.

“...compartir no es solo un gesto social, sino un acto profundamente humano y maravillosamente espiritual a la vez”.

Y ahí es donde empieza realmente esta historia.

Si seguimos el rastro del vino no solo encontramos viñedos y bodegas, sino también ceremonias, creencias, símbolos. Y surge una pregunta que atraviesa todas las culturas: ¿por qué son tan importantes los rituales?

Les invito a que con una copa de vino en mano recorramos el mundo.

Europa: el vino como cultura

Si el vino tuviera que fijar una residencia oficial, probablemente sería el Mediterráneo. En países como Italia, Francia o España, el vino no es un invitado: es parte de la familia. En estas regiones, el ritual no siempre es explícitamente religioso, pero sí pro-

fundamente estructurado. El vino acompaña la vida, la comida, pero también marca el ritmo del encuentro.

Es imposible hablar del vino en Europa sin tomar en cuenta su papel dentro de la tradición católica. En la misa, el vino deja de ser simplemente vino para convertirse, simbólicamente, en la sangre de Cristo durante la Eucaristía. Más allá de las interpretaciones teológicas, lo que ocurre es profundamente humano: un grupo de personas comparte un mismo cáliz como signo de unidad, de conmemoración y de fe. Este significado tiene un efecto poderoso: refuerza el sentido de pertenencia, calma la ansiedad existencial y crea una sensación de continuidad. No es solo un rito religioso, es también un ritual espiri-



El vino: elemento sacramental en la eucaristía de la Iglesia Católica

tual que conecta al hombre con una deidad superior.

En España, el ritual se vuelve más social. El vino va de mano en mano y, sin prisa, se conversa, se ríe, se come y la vida se abre paso.

América Latina: el vino es para celebrar

En América Latina, el vino llegó con historia ajena, pero halló su identidad propia. Y tal como somos los latinoamericanos, no tardamos en adaptarnos y en volvernos festivos bajo el espíritu del vino.

En Perú, especialmente en regiones como Ica, el vino y el pisco forman parte de rituales agrícolas que mezclan gratitud, alegría y tradición. Durante la vendimia, no solo se cosecha uva: se celebra el esfuerzo de todos. Se pisa la uva, se baila, se brinda. Es un ritual donde cuerpo y espíritu son uno solo.

Desde una mirada médica, estos rituales tienen un efecto claro: liberación emocional. Son espacios donde el estrés se reduce, los pueblos se fortalecen y la identidad se reafirma. Una terapia grupal con brindis incluido.

En Argentina y Chile, el vino también tiene un carácter patriótico. Compartir una botella de vino es compartir

territorio, historia, tradición y orgullo. Aquí el ritual es menos formal, pero igual de profundo: el asado, la familia y amigos reunidos en la mesa, la conversación interminable y cálida, una auténtica conexión espiritual.

Medio Oriente: la memoria y simbología del vino

Aquí el vino se vuelve más complejo. En algunas culturas, su consumo está restringido o prohibido, pero su simbolismo permanece intacto.

Por ejemplo, en la tradición judía, el vino es esencial en rituales como el Shabat o el Pesaj. Es parte del lenguaje espiritual. Cada copa significa algo que tiene una historia y un propósito. Es un vino que no se bebe solo por placer, sino por memoria. En

esta circunstancia, el cerebro humano responde profundamente a los rituales repetidos: se generan seguridad, identidad y continuidad. El vino, en este contexto, actúa como un ancla emocional.

“Compartir una botella de vino es compartir territorio, historia, tradición y orgullo”.

África: eternidad y vino

En el antiguo Egipto, el vino no solo era para los vivos. También acompañaba a los muertos. Se colocaba en tumbas, se ofrecía a los dioses, se utilizaba como puente entre el mundo terrenal y el más allá. El vino ha mantenido su estatus como una





“Pisa de la uva” en la fiesta de la vendimia en Ica, Perú

bebida de lujo y ceremonial en la sociedad egipcia, y su presencia continúa siendo un símbolo de celebración y unión en la actualidad.

En nuestras latitudes, nosotros también brindamos por quienes ya no están. Levantamos una copa “en su honor”. El ritual persiste, solo cambia de forma.

Asia: símbolo sagrado

Aunque el vino de uva no es tradicional en muchas regiones asiáticas, el concepto de bebida ritual sí lo es. En la India védica, el soma —una bebida sagrada— cumple un papel parecido al vino: elevar, conectar y transformar.

Hoy, en algunas ceremonias modernas, el vino ha sido incorporado como símbolo global. Y aunque no tenga

raíces locales profundas, su significado se adapta para la unión, la celebración y los buenos augurios.

Ritual masónico: el significado y lenguaje del vino

En la masonería, el vino suele aparecer como símbolo de fraternidad, iniciación, sacrificio y sabiduría, y en algunos ritos se asocia también a la sangre y a la alianza. Su uso más visible está en el ágape o tenida de mesa, donde se comparte ritual y simbólicamente con el pan, durante la cena que suele realizarse luego de concluidos los trabajos masónicos.

El simbolismo del vino en contextos masónicos suele conectarse con la idea de conocimiento, transformación interior y vida compartida.

También se le vincula con tradiciones religiosas más antiguas, donde el vino representa sangre, inmortalidad o sacrificio.

Colofón

Compartir pan y vino no es comer ni beber, es participar en una alegoría. El pan representa lo tangible, lo aprendido. El vino, lo oculto, lo comprendido. Juntos, forman una especie de mapa del crecimiento humano. Hay algo profundamente terapéutico en esto porque los rituales no buscan impresionar, sino transformar. No buscan mostrar, sino revelar.

El vino no es importante por lo que contiene, sino por lo que provoca. Y lo que provoca depende del lugar, de la cultura, de la historia y, sobre todo, de la gente.

Disfrute del vino sabiendo que en ese acto está participando en algo mucho más grande: una tradición milenaria que, en cada rincón del mundo, ha encontrado una forma diferente de decir lo mismo: El vino nos une ¡Salud!

“El vino no es importante por lo que contiene, sino por lo que provoca”.



José Watanabe
(1946 – 2007)

José Watanabe: La piedra de Laredo



Víctor Hugo Bardales Zuta
Médico internista



Lissett Fernández Rodríguez
Médica radioterapista

El mencionar una piedra en su poesía, ya es elocuente y, si por añadidura, ésta tenga alas, ya es inverosímil. “La piedra alada” de Watanabe constituye un acontecimiento sorprendente en la poesía del interior del país. Una piedra de la costa peruana y, probablemente, de su niñez que recobra importancia en un escenario cotidiano en la vida imaginaria de un joven en Laredo.

El poeta José Watanabe nació en Laredo (Trujillo, La Libertad) en 1946 y murió en Lima en 2007. Estudió inicialmente en Laredo y luego en Trujillo. Posteriormente, en Lima, inició estudios de arquitectura que pronto dejaría a un lado para dedicarse a diferentes oficios, vinculados con el séptimo arte, el periodismo y la administración. Como poeta, joven y virtuoso, debería tener un espacio reservado en la tradición literaria de nuestra patria.

Su padre era inmigrante japonés y su madre peruana. La infancia del poeta, transcurrió en un entorno rural, en el que la carencia de recursos estaba a la orden del día. Las condiciones de vida en un pueblo como Laredo explican por qué Watanabe tuvo consideraciones particulares sobre aspectos de la vida familiar.

Obra

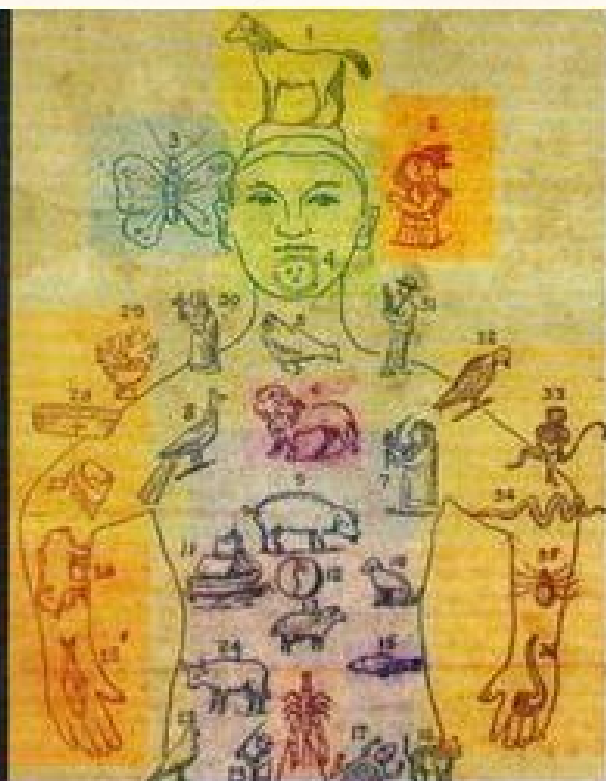
Algunos críticos, como Arcadio Bolaños, han señalado que la poesía de Watanabe es tan peculiar debido a la transculturación de elementos japoneses y andinos, herencia mixta de sus progenitores; otros, no obstante, han señalado persistentemente que el haiku, aquella composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente, es una influencia primordial en su poesía.

Uno de los escasos elementos en común que tiene Watanabe con poetas de la generación de los 60 es lo que Oviedo menciona como una “inmersión en el mundo privado”. Asimismo, el crítico reconoce que en José Watanabe hay sutileza de lenguaje insuperable, en donde se puede sentir un instrumental retórico complejo. Además, agrega que existe relación con su propia interioridad donde el tiempo como el espacio se difuminan y confunden. El autor tiene la capacidad de introducirse en su vida personal, en los resquicios más íntimos, y después logra erigirse cargado de reflexiones e imágenes impregnadas de aspectos poéticos.

En la obra de Watanabe se manifiesta la necesidad de volver a la tierra de origen. Esa vuelta incansable a las raíces y al pueblo natal adquieren rol protagónico en varios de los poemas en donde se observa y describe a las personas, costumbres y ritmo de vida de Laredo natal. El propio Watanabe explica así su relación con su entorno ambiental: “...la poesía a la cual más aspiro implica una forma de revelación que se da en el espacio físico, a partir de un evento de la naturaleza” (Ortega y Ribes). Laredo, entonces, no es solamente un espacio geográfico sino, también, representación de un espacio primigenio en donde habita la verdad, y en donde siempre hay refugio seguro; es, al fin y al cabo, el hogar del padre, la madre y el mundo idealizado de la infancia.

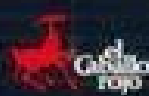
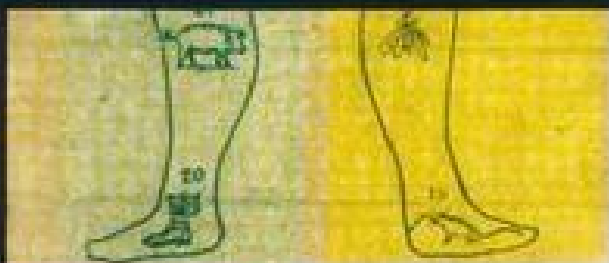
“...la poesía a la cual más aspiro implica una forma de revelación que se da en el espacio físico, a partir de un evento de la naturaleza”.

Con la publicación de *La piedra alada* en 2005, Watanabe se convirtió en un poeta revelado. Este título



COSAS DEL CUERPO

José Watanabe



ocupó el primer puesto de venta en España por muchos meses consecutivos. Cuando la prensa peruana entrevistó a Watanabe, menciona Bolaños, el autor confesó que él mismo era el sorprendido ante semejante logro. El autor explicó que probablemente su éxito

en España se debía a que él había aparecido en aquellas dos tendencias de ese momento: una que valoraba la experiencia, en donde sus poetas se consideraban “sociales” y otra que valoraba el lenguaje, en donde sus poetas se consideraban “puros”. Felizmente, la obra de

Watanabe fue bien acogida por ambas corrientes.

Banderas detrás de la niebla, de 2006, poemario en el que proliferan las reflexiones sobre la enfermedad y sobre la relación que se establece ante el inminente y sentido final. Banderas detrás de la niebla, por lo tanto, es el texto que sintetiza la propuesta poética de Watanabe; en las páginas de este poemario se juntan los conceptos principales, abordados en poemarios anteriores y, esta vez, desarrollados con una gran sólida madurez y gran profundidad.

En 1971, con la publicación de Álbum de familia, José Watanabe inició una carrera literaria cargadamente excepcional que lo colocarían con el transcurrir del tiempo a nivel de los extraordinarios poetas del siglo XX en nuestro país.

Marco Martos

Este escritor y poeta peruano se refiere a las publicaciones posteriores de Watanabe mencionado que El huso de la palabra, de 1989, Historia Natural, de 1994, Cosas del cuerpo, de 1999, y Habitó entre nosotros, de 2002, que el poeta escribe por períodos, indiferente al apresuramiento, y a aquello que se ha llamado “la torrencial musa

española” ese afán desmesurado por publicar seguido de muchos poetas hispanos quienes no tienen en cuenta la imprescindible labor de pulido de los versos. El huso de la palabra fue consagrado por un conjunto de críticos y creadores como el mejor texto períodos poesía de la década.

En unos apuntes de Martos sobre Cosas del cuerpo, expresa lo siguiente: “En general, las obras literarias suelen usar lenguajes metafóricos, metonímicos o descriptivos. Algunos poetas, los mejores, recuperan un lenguaje primordial, que puede utilizar o no los procedimientos retóricos mencionados, pero que, sobre todo, elimina la distancia entre el objeto referencial y la propia palabra. Ese es el caso de Watanabe. Su poesía, trabajada con despiadado rigor, transmite una imagen de tersura. Es un nuevo objeto añadido a la realidad que agrega situaciones que conciernen a todos los seres humanos”.

Víctor Vich

Así complementa lo anterior: “Su poesía ha sido descrita como insular dentro de la tradición de los años setenta en Perú y se ha subrayado la voluntad por

construir una opción estética que marca sus silencios y que es contraria a toda expansión retórica”

Entonces, una poesía diferente en el sentido de la forma de expresar sentimientos netamente humanos relaciona-

dos con su medio ambiente formando un triángulo entre ellos para dar a conocer momentos imbricados de sublime naturaleza humana para compartir entre ellos las circunstancias de la existencia y el prejuicio de la bioética en algunos y esquivos suspiros.



JOSÉ WATANABE

BANDERAS DETRÁS DE LA NIEBLA



“Su poesía, trabajada con despiadado rigor, trasmite una imagen de tersura”.

El blog de Ágreda

Manifiesta lo siguiente: “Los poemas de La piedra alada se inscriben dentro del sector más apreciado -tanto por la crítica como por los lectores- de la obra de José Watanabe. Son textos que parten de la observación de la naturaleza para obtener imágenes que desencadenan reflexiones sobre temas como el paso del tiempo, la soledad o la muerte. La novedad es que la mitad de estos poemas (que deben tanto a la tradición literaria japonesa como al imaginismo anglosajón), tienen como elemento central rocas y piedras de diversos tipos, desde La piedra del río en que el poeta solía descansar en su niñez hasta fósiles y cotidianas piedras de cocina.

Colofón

José Watanabe Varas es un de los poetas peruanos singulares que ha hecho de la vida cotidiana una poesía inverosímil donde la palabra pulida es un destello de asombro, lujo y complacencia.

LA PIEDRA ALADA (2005)

El pelícano, herido, se alejó del mar
y vino a morir
sobre esta breve piedra del desierto.

Buscó,
durante algunos días, una dignidad
para su postura final:
acabó como el bello movimiento congelado
de una danza.

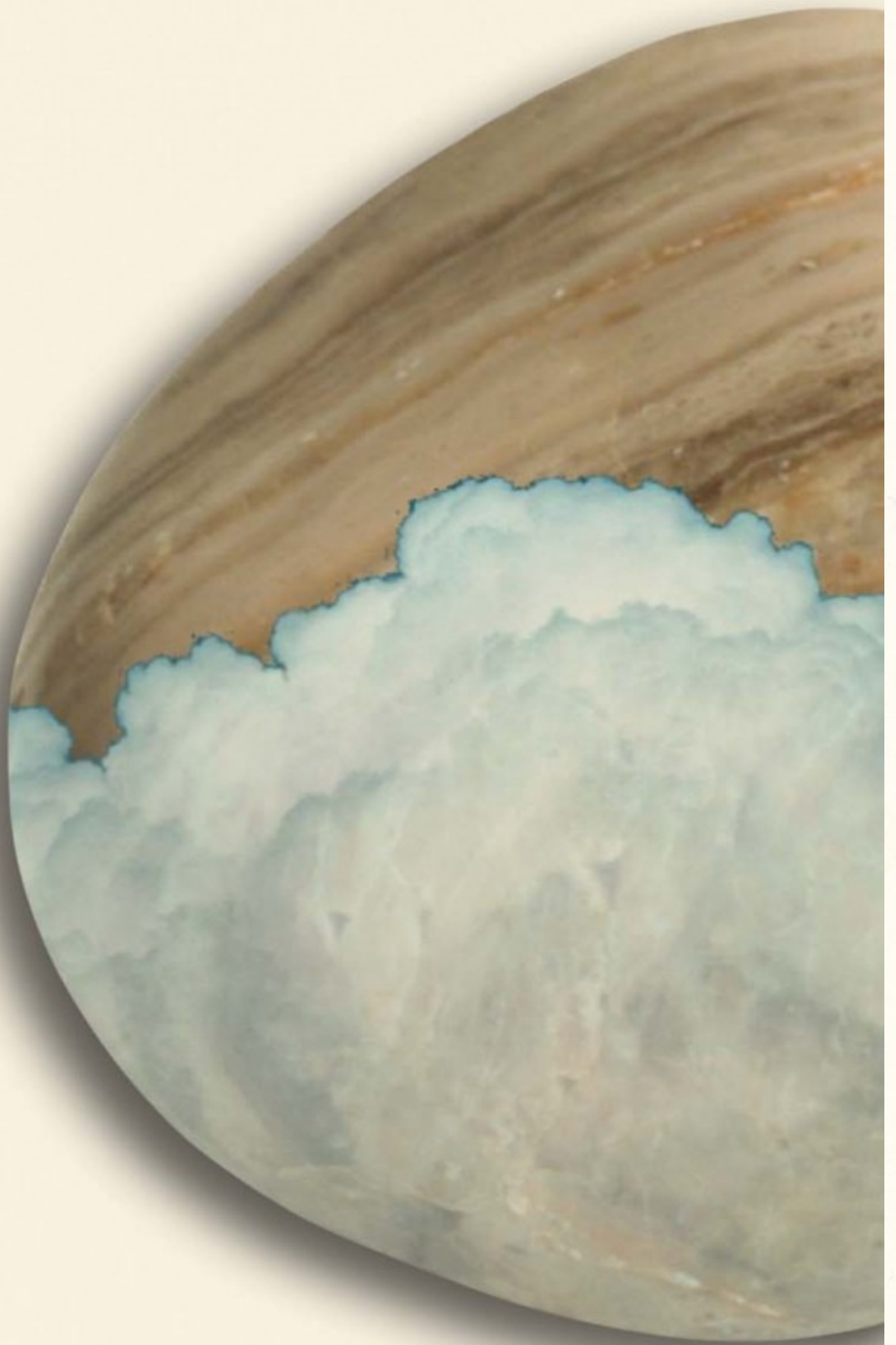
Su carne todavía agónica
empezó a ser devorada por prolijas alimañas, y sus
huesos
blancos y leves
resbalaron y se dispersaron en la arena.

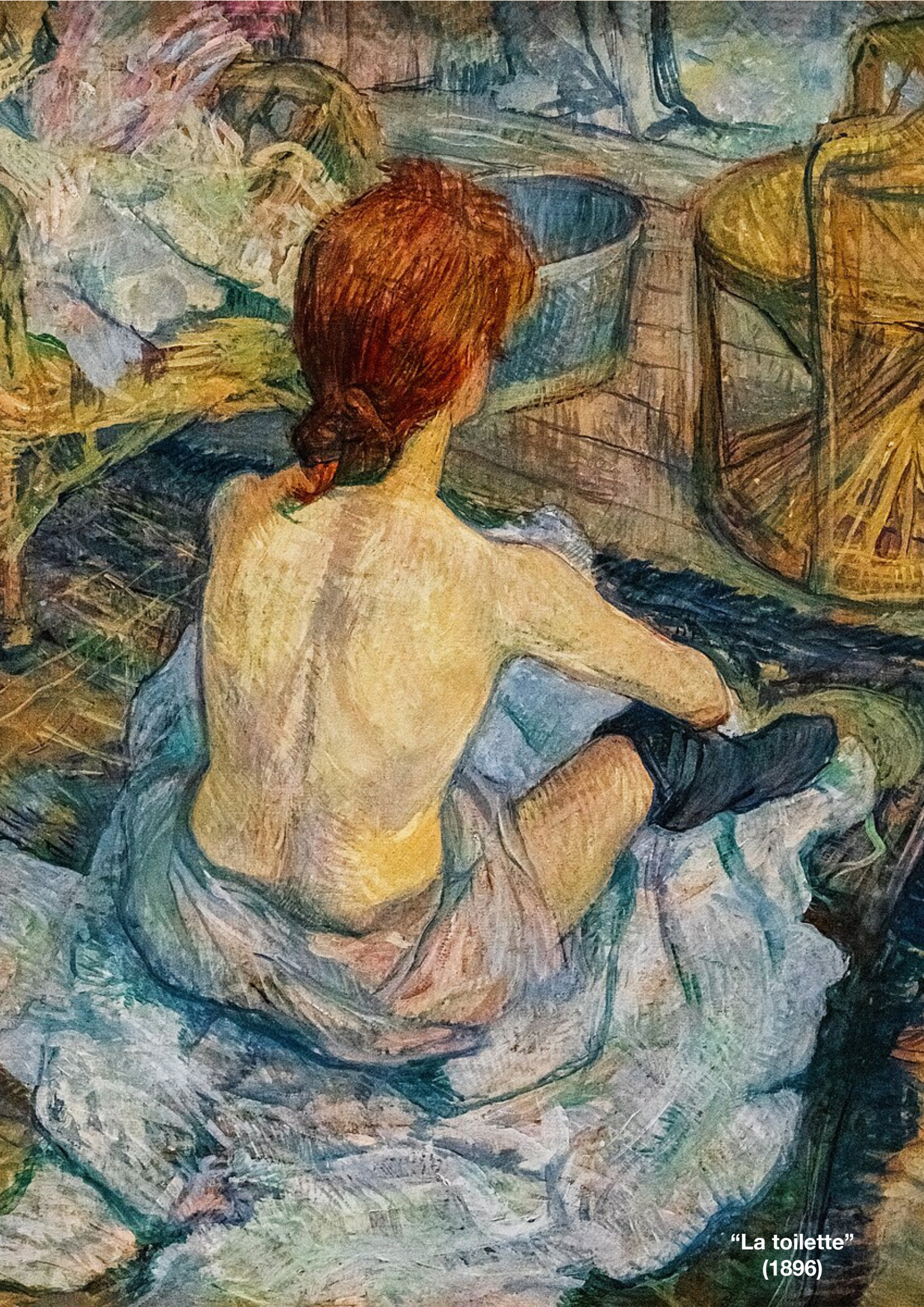
Extrañamente,
en el lomo de la piedra persistió una de sus alas,
sus gelatinosos tendones se secaron
y se adhirieron
a la piedra
como si fuera un cuerpo.

Durante varios días
el viento marino
batió inútilmente el ala, batió sin entender
que podemos imaginar un ave, la más bella,
pero no hacerla volar.

JOSÉ WATANABE

LA PIEDRA ALADA





“La toilette”
(1896)

Toulouse-Lautrec: El pintor del Moulin Rouge



Eduardo Penny
Médico internista y geriatra

Henri Toulouse-Lautrec, importante representante del movimiento postimpresionista, cambió el mundo artístico al expresar una visión personal y emocional, más allá de la "foto" del momento que conformó junto a Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne y Georges Seurat. Además, también fue reconocido como dibujante, ilustrador, cartelista, litógrafo y grabador.

Su nombre completo fue Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa. Nació en la ciudad de Albi en 1864. Sus padres eran primos hermanos, endogamia que permite entender la enfermedad congénita con la que nació y le generó una marcada repercusión en su vida y comportamiento. La clínica actual sugiere que esta enfermedad congénita sería la denominada pinodisostosis (causada por la mutación de un gen y descrita por primera vez en 1962). Entidad rara que genera huesos densos ("de



Henri Toulouse-Lautrec (1864 – 1901)

mármol”), pero frágiles, mayor riesgo de fractura, mala consolidación, baja estatura, y alteraciones en cráneo y cara (cabeza grande con prominencia de la frente, aplastamiento del mentón, desorden de la dentadura y nariz de “loro”), y en manos y pies: dedos cortos y distrofia o alteración crónica de las uñas.

Toulouse-Lautrec tenía un cuerpo deforme y de baja estatura (1.52 m), con un tórax o tronco corporal de tamaño normal, pero con piernas cortas, por lo que recibió el apodo de “cafetera”. Sufrió de fracturas de ambos miembros inferiores entre los 13 y 14 años, teniendo que usar bastón, y al sentir-

se discriminado socialmente por la nobleza a la que pertenecía, decidió realizar algo más “personal” y dedicarse a la pintura. Vale mencionar que desde niño le gustaba dibujar caballos y algunos paisajes cercanos al castillo donde vivía. Sus primeras lecciones de arte las recibió del pintor Rene Princetau. Posteriormente, viajó a Paris para continuar con sus estudios de arte, refugiándose en la zona de Montmartre, creyendo que ahí podía pasar desapercibido su problema físico. Llegó a Paris en 1881, a los 17 años, donde conoció a Degas, de quien recibió influencia en la realización de sus pinturas. También tomó clases de dibujo y pintura del conocido retratista León Bonnat y luego con Fernán Cormo, en cuyo estudio conoció a Vincent van Gogh.



“Baile en el Moulin-Rouge” (1890)



“El beso en la cama” (1892)

Toulouse-Lautrec sentía fascinación por los locales de diversión nocturna y de bohemia, haciéndose cliente habitual, lo cual tuvo implicancia en su arte. Su obra “Paris de los placeres”, representa la vida nocturna parisina del fin de siglo XIX, destacando algunos lugares que visitaba frecuentemente, como Le Chat Noir (“El gato negro”), Folies Bergere, Salón de la Rue des Moulins, Moulin Gallette y el Moulin Rouge.



“Salón de la Rue des Moulins” (1894)

A Toulouse-Lautrec no le interesaba pintar paisajes, sino ambientes relativamente cerrados, ya que consideraba que pintar a las personas, era lo más importante. Se consideraba un cronista social, sintiéndose una parte “real” del pueblo. En algún momento se refirió indirectamente a su fealdad: “la fealdad, donde quiera que esté, siempre tiene un lado bello; es fascinante lograr la belleza donde nadie más la pueda ver”, dijo.

Era muy observador y pintaba desde actores y cantantes en los cabarés, hasta prostitutas en los burdeles (donde inclusive vivía por épocas y utilizándolos como talleres de pintura), registrando en sus pinturas lo que hacían y cómo vivían en su día a día,

incluyendo algunas de sus acciones privadas o personales. También pintaba a los bailarines y a gente de nivel social alto que acudía a estos lugares nocturnos de libertinaje, ridiculizando a los hipócritas que despotricaban de estos lugares durante el día.

“La fealdad, donde quiera que esté, siempre tiene un lado bello; es fascinante lograr la belleza donde nadie más la pueda ver”.

Gran parte de su trabajo era a solicitud de los mismos locales nocturnos, para quienes dibujaba carteles de promoción de sus espectáculos. Ello

le servía como fuente de ingreso económico, adicional a la pensión que recibía de su madre, además de las ventas de sus obras.

Su estilo era de tipo fotográfico, logrando captar el movimiento de lo que dibujaba o pintaba en forma rápida, dinámica e intensa. Estaba a la vanguardia del modernismo y del llamado Art Nouveau (estilo nuevo que revolucionó el diseño y la arquitectura de la época, entre 1890 - 1910). Entre sus pinturas al óleo destacan principalmente: La toilette (el baño), La lavandera (su cuadro de mayor valor), Baile en el Moulin Rouge (Molino Rojo), Autorretrato ante el espejo, El joven Routy, El beso en la cama, Salón de la Rue des Moulins, La pelirroja con blusa blanca, La payasa Cha-U-Kao, La inspección médica (de las prostitutas), En el Moulin Rouge: dos mujeres bailando, Retrato de Vincent van Gogh, El Conde Alphonse de Toulouse-Lautrec conduce su coche de cuatro caballos (su padre).

Otras obras fueron: Jane Avril (su amiga predilecta), Jane Avril bailando, Yvette Guilbert saludando, Mujer subiéndose la media, Suzanne Valadon, Monsieur Boileau, La Goulue entrando al Moulin Rouge (la consideraba como su mejor obra) y el



“La bebedora, retrato de Suzanne Valadon” (1888)

Retrato de Oscar Wilde, realizado en Londres en 1890, además de haber ilustrado el folleto del programa del estreno teatral de su obra trágica “Salomé”.

Entre los carteles más reconocidos tenemos: Reine de joie (Reina de la alegría), Aristide Bruant en su cabaré, Moulin rouge-La Goulue (“la glotona”, bailadora de cancan), Janet Avril baila en el Jardins de Paris, Troupe de Mile Eglantine, Diván japonais, entre otros. También publicó imágenes en la revista Le Rire (La Risa).

Como parte de su colección, Toulouse-Lautrec también tiene fotografías de su madre, de su padre, un autorretrato

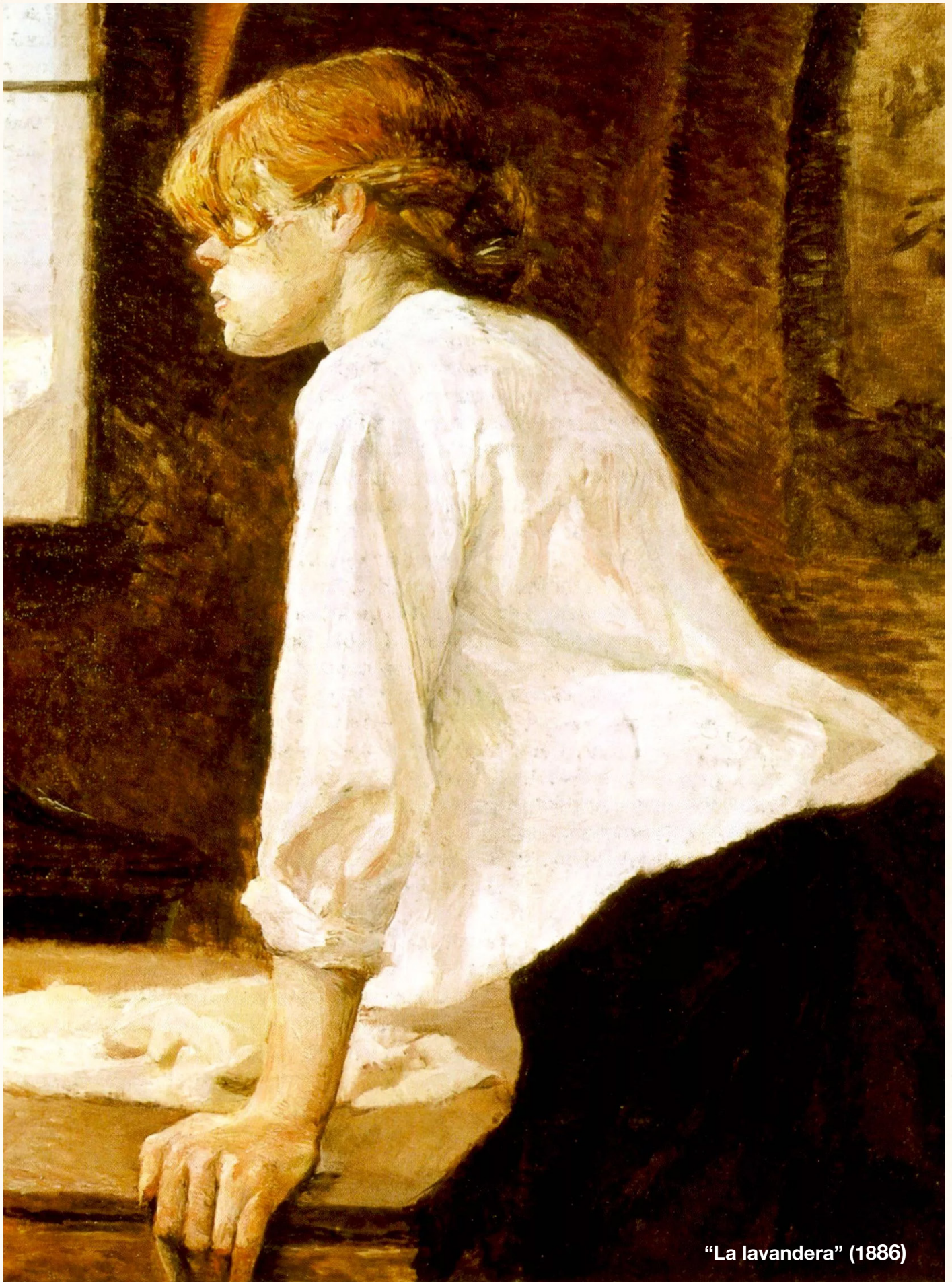
caricaturizado, en su atelier, como travesti, como payaso y como japonés.

Participaron en su vida afectiva: Suzanne Valadon (probablemente su gran amor), a quien le realizó varios retratos y se cree que fueron amantes; Rosa la Rouge, una prostituta pelirroja, de quien se cree que le transmitió la sífilis, y sus grandes amigas, la bailarina Jeanne Louise Beaudon, conocida como Jane Avril, apodada “la explosiva” por su energía para bailar, la cantante Yvette Guilbert y la bailadora de cancan Louise Weber, apodada la Goulue (“la glotona”, porque se bebía los tragos de los clientes mientras bailaba), entre otras.

“Se dice que fue el primer pintor que, en vida, pudo exponer su arte en el Museo de Louvre”.

Además de su problema congénito de salud, padeció de alcoholismo (bebía la absenta o “diablo verde”, destilado de ajeno, hinojo y anís, con grado de alcohol 45 a 90%), habiendo presentado, por lo menos, un episodio de delirium tremens (hizo varios disparos a la pared de su casa, alucinando que estaban llenas de arañas). Un par de años después de este episodio tuvo que ser internado en un sanatorio mental (ahí pintó varios cuadros con motivos circenses). También padeció de neurosis, depresiones, manías y de periodos de “parálisis” (¿polineuropatía alcohólica?), así como de sífilis (¿neurosífilis?), carente de tratamiento en esa época. Finalmente, falleció postrado en una cama, en los brazos de su madre, en el Chateau Malrome (castillo Malrome) en Saint-André-du-Bois, departamento francés de Gironde, en 1901, a la corta edad de 36 años.

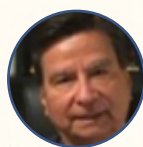
Después de su muerte, su madre fundó el museo Toulouse-Lautrec en el palacio de Berbie, en su ciudad natal Albi, lugar que contiene gran parte de su obra artística.



"La lavandera" (1886)



La guitarra en la guardia, la voz en la herida



Rodolfo de J. Palencia Vizcarra (México)
Médico internista

"Cuando el canto y el instrumento no son un pasatiempo del médico, sino una manera de no quebrarse por dentro".

Hay profesiones que endurecen las manos. La medicina, en cambio, a veces endurece el alma.

No lo hace por crueldad, sino por exigencia. El médico aprende pronto a contenerse. A no derrumbarse frente al dolor ajeno. A hablar con precisión cuando la

familia se rompe. A decidir cuando el tiempo aprieta. A seguir cuando aún no ha terminado de asimilar lo anterior. Se acostumbra a escuchar respiraciones fatigosas, monitores insistentes, pasos rápidos en los pasillos, el lenguaje técnico del cuerpo herido. Pero, rara vez se le pregunta qué escucha cuando se queda solo.

Porque también existe esa otra escena. La que no aparece en el expediente médico. La que no lleva firma ni sello. El médico que después de una jornada pesada toma una guitarra. El que no busca aplausos ni escenario, sino un poco de orden interior. El que canta no para entretener, sino para sostenerse. El que descubre que algunas emociones no caben en una nota clínica, pero sí en una melodía.

Hay algo profundamente humano en ese gesto.

La voz del médico suele estar entrenada para interrogar, explicar, tranquilizar, advertir. Es una voz funcional, útil, muchas veces firme aun cuando por dentro exista cansancio. Pero cuando esa misma voz canta, cambia de oficio. Ya no diagnostica. Ya no corrige. Ya no da instrucciones. Se vuelve refugio. Se vuelve puente. Se vuelve una forma de regresar a sí mismo.

Y la guitarra, con su madera sobria y sus cuerdas tensas, parece entender bien ese lenguaje. Tiene algo de compañero silencioso. No exige explicaciones. No interrumpe. No juzga. Solo recibe las manos cansadas y devuelve sonido. A veces basta un acorde menor, una progresión sencilla, una canción repetida en

voz baja para acomodar los que estaba disperso. Como si el cuerpo recordara, a través de la música, una manera antigua de no hundirse.

En la vida del médico hay emociones que no siempre encuentran una salida digna. La tristeza suele posponerse. El miedo se disfraza de eficacia. La frustración se traga. La culpa se archiva. El cansancio se hace rutina. La vulnerabilidad, muchas veces, se oculta bajo la bata como si fuera una falta. Y, sin embargo, todo eso permanece. No desaparece por negarlo. Se queda. Se sedimenta. Se convierte, con los años, en una especie de desgaste silencioso.

“Como si el cuerpo recordara, a través de la música, una manera antigua de no hundirse”.

Por eso el arte importa.

No como lujo. No como adorno intelectual. No como entretenimiento periférico para cuando sobre tiempo, porque casi nunca sobra. Importa como vía de procesamiento. Como espacio donde el médico deja de ser solo la función que resuelve y vuelve a ser persona. En un

mundo que exige respuestas, la música le permite poblar preguntas. En una profesión donde el control es casi un mandato, el canto permite temblar sin fracasar. Donde el lenguaje clínico ordena, la canción acompaña.

Tal vez por eso algunos médicos no abandonan nunca su guitarra. Aunque cambien de hospital, de ciudad, de guardias, de rango, de responsabilidades. La guitarra permanece como permanecen ciertas amistades verdaderas: sin invadir, sin imponerse, pero disponibles. Esperando. Sabiendo que habrá noches en las que una conversación no alcance, pero un rasgueo sí.

Cantar también tiene algo de resistencia.

En tiempos donde la medicina corre el riesgo de volverse demasiado técnica, demasiado apresurada, demasiado medida por productividad y resultados, el canto nos recuerda una verdad elemental: el médico no es solo una herramienta sofisticada de toma de decisiones. Es un ser humano atravesado por todo aquello que presencia. Cada muerte, cada diagnóstico devastador, cada impotencia, cada turno excesivo, dejan marca. Y si no existe un modo de tramitar esa



marca, el precio suele pagarse en silencio: irritabilidad, insomnio, distancia afectiva, cansancio moral, una forma de tristeza sin nombre.

La música no borra eso. No sería honesto decirlo. No sustituye el descanso ni corrige la precariedad institucional, ni resuelve las fallas del sistema. No reemplaza la conversación necesaria, la terapia o los cambios estructurales que la medicina contemporánea necesita con urgencia. Pero sí hace algo

valioso: le devuelve al médico un territorio propio. Un lugar no colonizado por el deber. Un espacio donde no tiene que demostrar competencia, solo presencia.

Quizá ahí radica su poder.

“La música le devuelve al médico un territorio propio... Quizá ahí radica su poder”.

Cuando un médico canta acompañado de la guitarra, ocurre una escena pequeña, íntima, aparentemente modesta. Pero en esa escena hay mucho más de lo que parece. Está la respiración que se regula. Está la tensión que cede un poco. Está la memoria de quién se era antes del agotamiento. Está la emoción encontrando forma sin necesidad de explicación. Está la belleza haciendo contrapeso a la crudeza cotidiana. Hay, incluso, una forma de dignidad.

Porque no se trata únicamente de tocar canciones. Se trata de no perderse por completo.

La medicina suele formar grandes profesionales, pero a veces deja poco espacio para proteger a la persona que existe dentro del profesional. De ahí que muchos médicos aprendan a funcionar mientras se vacían. Y funcionar no siempre significa estar bien. Hay quienes siguen pasando visita, solicitando estudios, haciendo procedimientos, firmando altas, respondiendo interconsultas y cumpliendo horarios, mientras por dentro se sienten cada vez más lejos de sí mismos. Nadie lo nota de inmediato. El cuerpo sigue. La agenda sigue. La bata sigue. Pero algo esencial empieza a ausentarse.

Entonces aparece la música. No como milagro, sino como regreso.



Una guitarra apoyada en una silla. Una voz que al principio sale apenas. Una canción conocida. Un bolero, una trova, una balada, una ranchera, un tema que trae consigo una memoria buena o simplemente una verdad emocional. Y, de pronto, el médico deja de estar únicamente del lado del que contiene. También se permite ser contenido: por la melodía, por el ritmo, por el acto mismo de crear sonido donde antes había solo cansancio.

Eso tiene una belleza profunda.

En el imaginario colectivo, al médico se le pide firmeza. Entereza. Claridad. Temple. Y todo eso importa. Pero también habría que reconocer su derecho a la ternura, a la pausa, al temblor, al arte. Reconocer que sostener vidas ajenas exige, a veces, encontrar una forma de sostener la propia. Que detrás del estetos-

copio también hay una biografía emocional. Que quien acompaña el sufrimiento no está hecho de piedra. Que la vocación no inmuniza contra el dolor.

La voz y la guitarra, juntas, hacen algo que pocas cosas logran: convierten la emoción en compañía. Le dan cauce sin convertirla en espectáculo. Permiten sentir sin desbordarse. Son, en cierto modo, una conversación sin expediente,

una plegaria sin liturgia, una medicina sin receta.

Y acaso eso explique por qué algunos médicos, al final del día, no buscan primero el ruido del mundo, sino el sonido de sus propias cuerdas.

No para huir de la realidad, sino para volver a ella con algo de alma intacta.

En una época fascinada por la velocidad, los algoritmos y la eficiencia, conviene no olvidar que también existen remedios lentos. Antiguos. Humanísimos. Una voz. Una guitarra.

“Entonar una canción después de la guardia tal vez no cure la enfermedad del mundo, pero ayuda a que quien la enfrenta todos los días, no se rompa del todo”



Cocktail

- Tony, la mujer del cónsul lleva aretes con diamantes.
- Pero tu peinado está mejor.



Instrucciones para los autores

- Pueden publicar en MÁSKARA todos los profesionales de la salud. Excepcionalmente, podrá publicar cualquier otro autor que no pertenezca al campo de la salud, pero en calidad de invitado.
- Se dará prioridad a los temas sobre humanidades, filosofía, historia, arte y cultura en general. También pueden enviarse cuentos y poesía. Los temas de salud podrán considerarse a manera de ensayo periódico, siempre y cuando sean de interés general para la comunidad, pero sin la característica narrativa de un documento científico que requiera ser publicado en una revista médica especializada.
- El texto debe ser original e inédito, escrito en Word procurando no superar las 1200 palabras, y enviarse al correo: **revistamaskara@gmail.com**
- El autor debe indicar su especialidad médica y nacionalidad, y también enviar una pequeña fotografía suya de hombros para arriba.
- Las fotografías que acompañen al texto deberán ser originales y de buena resolución. El Editor se reserva el derecho de añadir otras fotografías alusivas al texto, si fuese necesario.
- Los artículos completos (o resumidos) que ya hayan sido publicados por el mismo autor en otra revista o libro, sea impreso o virtual, deberán acompañarse de la bibliografía original y contar con la autorización editorial de la fuente primaria.
- Los autores también pueden enviar fotos artísticas originales o fotografía de sus propias pinturas. Estas deberán ser de alta resolución e indicar la técnica con la que fueron tomadas y el tipo de cámara utilizado. En caso de fotos de pinturas originales, el autor deberá indicarse el título de la pintura, sus dimensiones y la técnica con la que fue realizada.