

Jorge Eduardo Eielson
Nudos y asedios críticos

Martha L. Canfield (ed.)



Jorge Eduardo Eielson
Nudos y asedios críticos

Martha L. Canfield (ed.)

Die Deutsche Bibliothek - CIP - Cataloguing-in-Publication-Data
A catalogue record for this publication is available from Die Deutsche Bibliothek

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, Madrid 2002
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2002
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 84-8489-046-5 (Iberoamericana)
ISBN 3-89354-022-9 (Vervuert)

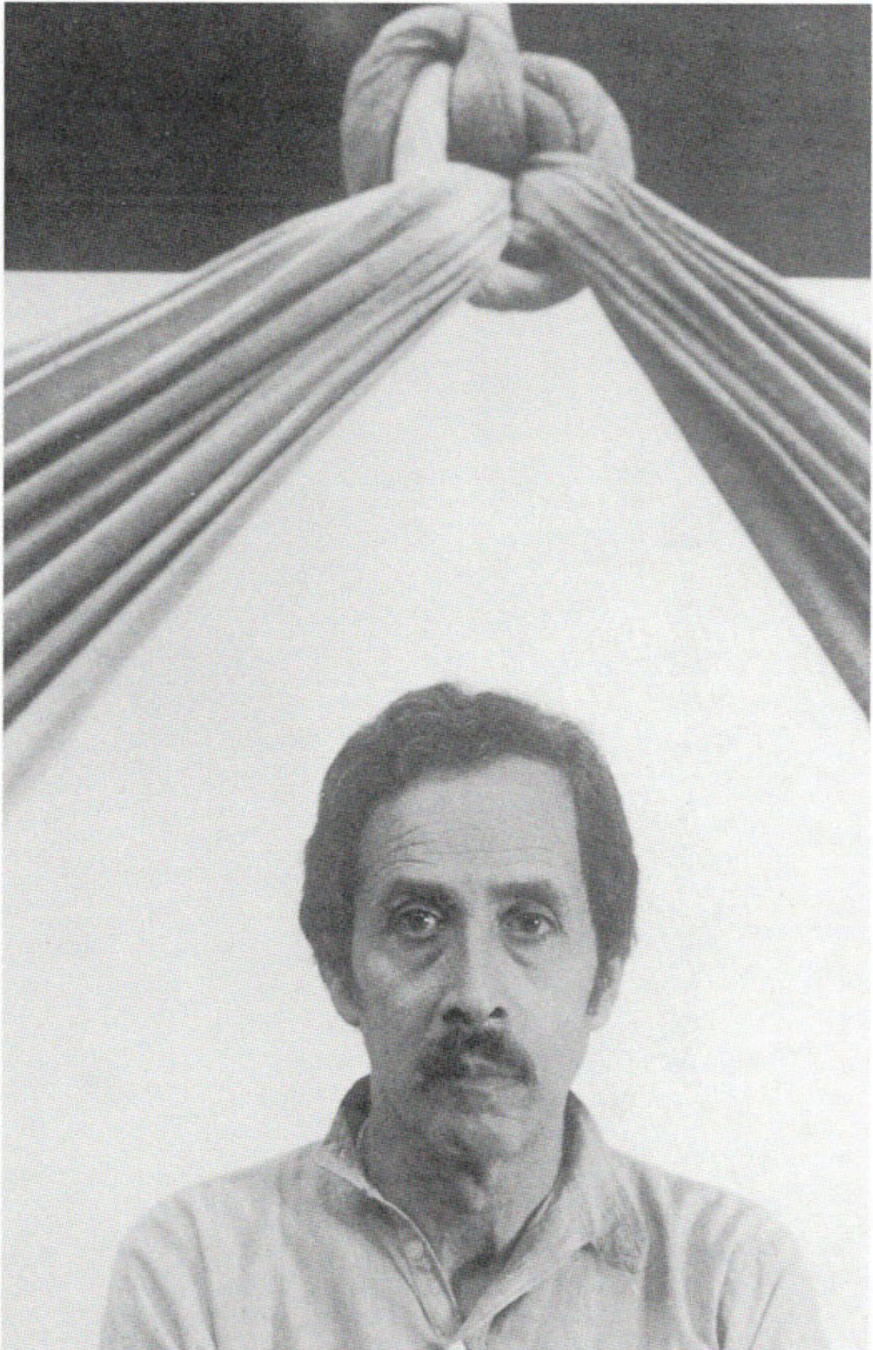
Depósito Legal: M. 18.661-2002

Cubierta: Diseño y Comunicación Visual
Fotografía de la cubierta: *Nudo*, 1989
Impreso en España por Imprenta Fareso, S. A.
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	11
<i>Una biografía artística y literaria</i>	
por Martha L. Canfield	17
<i>Símbolos ígneos en la poesía de Eielson</i>	
por Helena Usandizaga	31
<i>Un poeta buscando su ontología</i>	
por Gaetano Chiappini	45
<i>La poética del cuerpo</i>	
por Silvia Marcolin	63
<i>Palabra, imagen, espacio</i>	
por William Rowe	83
<i>Largo viaje del cuerpo hacia la luz</i>	
por Martha L. Canfield	97
<i>El cuerpo y la noche oscura</i>	
por Renato Sandoval	127
<i>La escritura vacía</i>	
por Alfonso D' Aquino	141
<i>Eielson en el caracol</i>	
por Renato Sandoval	165
<i>Enlazar arte, ciencia y naturaleza</i>	
por Lorraine Verner y Luciano Boi	185
<i>Cambio y continuidad</i>	
por Aldo Tagliaferri	199
<i>En nombre de la poesía</i>	
por José Miguel Oviedo	207
<i>La poesía última de Eielson</i>	
por Giuseppe Bellini	211
<i>Anudamientos</i>	
por Julio Ortega	219

<i>Bibliografía</i>	
por Perla Masi	225
<i>Noticias sobre los autores</i>	257
<i>APÉNDICE: EIELSON, POEMAS INÉDITOS</i>	263
Solo de amor	267
No hay estrellas	270
Poema de todos los días	272
Seguro rey de tu amor	273
Canto del andrógino terrestre	274
NUDOS	275



Retrato, Ciudad de México, 1980 (Fotografía de Enrique Boldermann)

PRESENTACIÓN

Jorge Eduardo Eielson es un nombre legendario en el Perú, donde despierta una verdadera devoción en sus innumerables lectores y donde ha creado ya una escuela de secuaces y discípulos a distancia. Porque él, desde hace casi medio siglo, en su largo exilio voluntario, y habiendo regresado poquísimas veces al Perú, vive retirado y concentrado en su infatigable tarea creativa, que abraza el arte y la literatura bajo diferentes formas y géneros. Desde su doble refugio italiano, se concede a pocos y estrechos amigos, en Milán la mayor parte del año y en Cerdeña durante los meses de verano. A pesar de ello su obra artística es constantemente solicitada por centros e instituciones de gran prestigio –como la Bienal de Venecia, el Museum of Modern Art de Nueva York, Documenta de Kassel, numerosas galerías e instituciones italianas–, mientras que su obra literaria conoce publicaciones y reimpressiones en Perú, México, Colombia, España, Francia, Italia, Estados Unidos... Por todo ello se vuelve necesario un balance crítico y ésa es la tarea que se proponen los autores de este libro.

Hace cinco años, en el otoño de 1997, la Universidad de Londres, a través del King's College y del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, organizó un seminario dedicado a la obra artística y literaria de Eielson, y para la ocasión publicó un CD Rom que la ilustra y la comentaba. En esa ocasión nos reunimos con el responsable de la iniciativa, William Rowe, algunos estudiosos y amigos de Eielson: Julio Ortega, Aldo Tagliaferri, Gaetano Chiappini y quien suscribe estas líneas. Otros estuvieron presentes con textos enviados para ser leídos, como Helena Usandizaga, Lorraine Verner y Luciano Boi. Así nació la idea de este libro, y a los amigos de entonces se han unido otros nombres que desde siempre siguen estudiando la obra de Eielson: José Miguel Oviedo, Giuseppe Bellini, Renato Sandoval, Alfonso

D'Aquino; así como también dos jóvenes investigadoras italianas, Silvia Marcolin y Perla Masi, quienes, acaso tras el estímulo de su profesora, se han apasionado por una obra que, como ha sido demostrado, ejerce sobre los jóvenes su mayor fascinación. Reuniendo estos diferentes enfoques hemos construido un volumen de aproximaciones críticas que tiene en cuenta sobre todo la obra literaria del versátil y complejo artista, pero no sólo eso. Así como a él no le gusta circunscribir lo que hace con etiquetas reductivas, y ha repetido que no se siente "pintor" o "escultor" o "poeta" o "novelista" o "performer", sino que se considera simplemente un "artista" que recurre a diferentes instrumentos expresivos según las ocasiones, del mismo modo los críticos que se acercan a su obra no pueden ignorar la conexión que efectivamente existe entre los distintos productos de su variada creatividad, ni pueden dejar de ponerla en evidencia, o cuando menos señalarla. Es lo que se notará leyendo estas páginas.

Para quien todavía no lo conozca –y este libro pudiera servir como guía antes de entrar en su mundo–, digamos que la cifra que define a Eielson está en su amor por la novedad, en su versatilidad, su mirada bondadosamente irónica sobre el mundo, su incansable vena lúdica y finalmente –no es una paradoja– su deslumbrante serenidad. Tal serenidad se desprende tanto de la quietud vibrante de sus telas amarradas, de sus famosos quipus o nudos, como de su misma poesía.

En la América española, por fecundidad y multiplicidad, sólo otro escritor se le podría comparar, y es Octavio Paz. No es casual la recíproca estima y simpatía que los vinculó hasta la muerte del mexicano. Tampoco es casual su interés común por las filosofías orientales, la búsqueda de una armonía entre mundo occidental y oriental, la recurrente presencia en sus respectivas obras de la dicotomía movimiento-inmovilidad, el intento –aun cuando a través de formas y métodos diferentes– de llegar a la disolución del yo. Sin embargo, a partir de estos dos puntos de encuentro, sus caminos se separan y las metas alcanzadas por cada uno son muy diversas. Mientras que Paz regresa a la afirmación del yo y a la exaltación del instante como quintaesencia del tiempo cronológico, Eielson procede ineluctable hacia esa distancia y esa inmovilidad contemplativas auspiciadas por la filosofía zen, de la que se declara seguidor. Las brevísimas composiciones de su poemario *Naturaleza muerta*, por

ejemplo, podrían sugerir una invitación a una forma “diferente” de reflexión, no ligada a la lógica, antes bien a la anti-lógica o anti-mente, como hacían los monjes budistas por medio de los *koan*.

Mirad el silencio de los pájaros
Escuchad el perfume de las flores

En el silencio de la noche encantada
Hay un olor a excremento y un pedazo de lata
Que me corta un zapato

La mirada celeste
El cutis rosa
Los dientes blanquísimos
El corazón negro

Una manzana roja sobre la yerba verde
Es una manzana roja sobre la yerba verde

En el mismo poemario vemos cómo un modo despiadado de subrayar las fealdades de la realidad puede ser interpretado como una forma desapegada de situarse ante el mundo, tal como podría hacerlo un budista zen. Pero donde la meta espiritual alcanzada resulta más evidente es precisamente en el signo privilegiado de su arte al que nos referíamos anteriormente, es decir, el nudo. Con el nudo el movimiento se detiene —o a lo máximo se vuelve lenta inercia—, las telas se fijan, el tiempo interrumpe su curso y el alma, por fin liberada de cualquier motivo de zozobra, se concentra en la contemplación. No conozco otras expresiones artísticas que den una sensación semejante de inmovilidad y bienestar. Según Álvaro Mutis, a través de las telas de Eielson “se entra en un mundo de serenidad y de límpida belleza”. Pero tal vez no es tan importante definir cuanto constatar que las impresiones comunicadas por las telas y por los objetos anudados de Eielson son afines a la paz interior que emanaba ya de las últimas imágenes de *Noche oscura*

del cuerpo, el espléndido poemario de 1955, y están en perfecta sintonía con la “celebración” vital implícita en casi todas sus composiciones más recientes, recogidas en los poemarios de 2000 (*Sin título*) y de 2001 (*Celebración*). Decía el poeta al final de *Noche oscura del cuerpo*:

Todo parece más sencillo y más cercano
 Y hasta la misma luz de la luna
 Es un anillo de oro
 Que atraviesa el comedor y la cocina
 Las estrellas se reúnen en el vientre
 Y ya no duelen sino brillan simplemente
 Los intestinos vuelven al abismo azul
 En donde yacen los caballos
 Y el tambor de nuestra infancia.

Al final del recorrido iniciático que describen las composiciones de esa obra maestra, y después de haber viajado a través de tejidos, glándulas, excrementos, sangre, el yo purificado encuentra las estrellas del cielo inferior: *estrellas como nudos* –como recita el título de un cuadro de Eielson–, las cuales, aferrando la infancia desde el fondo de la memoria, la fijan en el presente para iluminar y confortar. Pasado y presente, yo y no-yo, unión y separación: la enseñanza que recibimos de Eielson, a través de su constante, vertiginosa y diversificada experimentación, es una enseñanza de serenidad duramente conquistada que desemboca, precisamente, en estas fuentes de inmóvil deleite que son sus nudos. En esa serenidad se divisa lo que el hombre va buscando desde siempre: la armonía de los opuestos. En esa conjunción, vida y muerte se reúnen con la naturalidad de un ciclo circular interminable:

SÉ PERFECTAMENTE QUE MI CASA

Es una estrella
 Que se llama vida
 Y que esa estrella es la tierra
 Y que después tendré otra casa
 En otra estrella
 Llamada muerte¹.

¹ Del poemario *Sin título*, Pretextos, Valencia, 2000, p. 62.

Y el regreso a los orígenes aflora espontáneamente con un tocante sentimiento de reconciliación con el pasado y hasta con la propia Lima natal: la “horrible” Lima de su compatriota César Moro y de su amigo Sebastián Salazar Bondy, esa Lima no obstante amable, no obstante irremediablemente amada.

GUARDO DE LIMA UNA BOTELLA

Llena de lluvia
 Y un puñado de arena
 En el pañuelo. A veces recuerdo
 La luz de su nublado cielo
 Y la acaricio
 Como se acaricia una perla
 En el bolsillo².

Los autores de este libro han querido testimoniar su reconocimiento a una obra que enriquece a quien la frecuenta, enfocándola desde diversos puntos de vista y en sus variadas manifestaciones: la poesía, la novela y las artes plásticas, mediante lecturas de tipo simbólico, histórico-literario, de análisis textual, estructural y psicológico. Por lo que a mí personalmente se refiere, este trabajo lo entiendo, mucho más allá de la tarea profesional, como afectuosa prenda dedicada a la amistad que desde hace largos años me une al autor.

El deseo y el augurio de estas páginas es que abran un camino crítico cada vez más coordinado y una difusión siempre más vasta de la obra que enfocan. Al lector, sea que ya conozca o que descubra ahora el sorprendente mundo eielsoniano, van especialmente dedicadas las dos últimas secciones del libro, con poemas inéditos, y la serie de los *Nudos* con la asociación entre dibujo y escritura, una ecuación necesariamente inescindible cuando se trata de Jorge Eduardo Eielson.

M. L. C.

² *Ibid.*, p. 48.

UNA BIOGRAFÍA ARTÍSTICA Y LITERARIA

Martha L. Canfield

Università di Firenze

Jorge Eduardo Eielson nació en Lima, Perú, el 13 de abril de 1924. Su padre, de origen escandinavo, falleció cuando Jorge tenía apenas siete años y su educación corrió por cuenta de su madre, que pertenecía a una familia de la capital, y de dos hermanas mayores (un hermano menor murió prematuramente), que le imprimieron a la misma un carácter anticonvencional y liberal. El niño manifestó de inmediato marcadas tendencias artísticas, ejercitándose en el piano (toda la familia amaba la música), dibujando copiosamente, recitando pasajes de sus autores preferidos e inventando objetos con cualquier material que encontrara. En el curso de alguna de las muchas entrevistas que le han hecho, él mismo ha reconocido un nexo entre sus varias raíces étnico-culturales y la variedad de sus intereses creativos, sin excluir su curiosidad científica, filosófica y religiosa: “Mis cuatro culturas, española, italiana, sueca y nazca”, ha señalado.

En aquella época la capital peruana no padecía aún la degradación de los tiempos más recientes, que Eielson supo anticipar en su novela *Primera muerte de María*, escrita en los años cincuenta. Entonces se vivía en Lima con una relativa estabilidad económica y se podían contar fermentos culturales ricos y abiertos a los estímulos procedentes de los grandes centros internacionales. El joven Eielson pudo nutrirse así, sobre todo, de cultura europea. Aprendió inglés y francés, leyó a Rimbaud, Mallarmé, Shelley, Eliot, los místicos y los clásicos españoles del Siglo de Oro, los poetas ibéricos del siglo xx y, naturalmente, los grandes poetas americanos del Norte y del Sur del continente: Poe, Whitman, Darío, Vallejo, Neruda, Borges. De carácter inquieto y de inteligencia vivaz y curiosa, el muchacho cambió de colegio varias veces, hasta que, hacia el final de sus estudios secundarios, le tocó como profesor de lengua castellana José María Arguedas, que entonces empeza-

ba a hacerse conocer como escritor y como etnólogo. Arguedas, impresionado por el talento del adolescente, se hizo su amigo y a pesar de su joven edad lo introdujo en los círculos artísticos y literarios de la capital. Asimismo, y esto resultó fundamental para Eielson, lo inició en el conocimiento de las antiguas culturas peruanas, desconocidas cuando no despreciadas por la cultura oficial, filo-hispánica y anti-indigenista.

En 1945, a los 21 años, Eielson ganó el Premio Nacional de Poesía del Perú y al año siguiente un premio nacional de teatro. Muy interesado en el estudio de la escritura poética y atraído por el binomio tradición/novedad en su propio país, preparó y publicó en Lima, junto con sus amigos Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, el volumen *La poesía contemporánea del Perú* (1946).

A esa época se remontan sus primeras telas, en las que es evidente la influencia de dos artistas muy importantes para su formación: Klee y Miró. Eielson, que ya entonces no creía en el aprendizaje académico, por una especie de concesión a sí mismo y por amistad con el director de la Academia de Bellas Artes de Lima, el artista peruano Ricardo Grau, asistió por un tiempo a clases de dibujo y de pintura. Pero muy pronto el mismo Grau –hombre culto y moderno, formado en París en el taller de André Lothe– le desaconsejó la asistencia a las clases, considerando aquellos estudios inadecuados para él.

En 1948 Eielson expuso por primera vez, junto con el pintor Fernando de Szyslo, en la única galería existente entonces en la capital, un grupo de obras que atestiguan su natural versatilidad. La exposición comprendía dibujos, acuarelas, óleos, construcciones con maderas pintadas y quemadas, objetos de tipo surrealista y móviles de metal en forma de espirales. Por esa época escribía para distintos periódicos locales y, en colaboración con Jean Supervielle, hijo del poeta Jules, dirigía una revista de arte y literatura que llevaba el título premonitorio de *El Correo de Ultramar*.

El mismo año 1948 viajó a París con una beca del gobierno francés. En la metrópoli europea el joven latinoamericano se sintió inmediatamente cómodo. Frecuentaba el Barrio Latino, entonces en plena efervescencia existencialista, y se pasaba los días y las noches en las *caves* de Saint-Germain des Près, junto con otros escritores provenientes de todo el mundo, en ese extraordinario fulcro de creatividad que era la

Ciudad Luz de la posguerra. Conoció entonces el arte de Piet Mondrian y poco después, con el grupo Madi (encabezado por Arden Quin y que contaba en Buenos Aires con adeptos como Lucio Fontana, Tomás Maldonado y G. Kosice), fue invitado a la primera manifestación de arte abstracto, realizada en el Salon des Réalités Nouvelles, fundado por André Bloc. Como consecuencia de esta participación, lo invitaron a exponer también en la galería de vanguardia más interesante de París, la de Colette Allendy.

Se produjo entonces su encuentro con Raymond Hains, con el cual ha mantenido una larga amistad hasta el día de hoy. Más tarde, a través de Hains, conoció a los otros miembros del grupo de los Nouveaux Réalistes, del cual Pierre Restany es considerado guía espiritual y lúcido teorizador.

Por esa época Eielson daba por terminada su fase geométrica, constructivista y neoplástica, mientras se trasladaba a Suiza con otra beca, esta vez de la Unesco por sus artículos periodísticos. Aquí conoció a Max Bill. En Ginebra regresó a la escritura, atraído por la colocación del texto dramático en un espacio visual, o sea el escenario teatral. Son pocas pero originales las pruebas teatrales realizadas por Eielson. En 1947 escribió en Lima una pieza llamada *Maquillaje*, que en 1950 se puso en escena, creando desconcierto y hasta un cierto escándalo. Más adelante, como autor teatral, se colocaría ya en la línea de Beckett, que es, hasta hoy, el autor contemporáneo que siente más cercano a su sensibilidad y a su idea de lo que debe ser el teatro.

En 1951 cumplió el viaje tal vez más importante de su vida, trasladándose a Italia para unas vacaciones de verano en compañía del poeta Javier Sologuren. Apenas pisó la península comprendió que había encontrado su tierra de elección. Al llegar a Roma decidió quedarse y rogó a su amigo que le hiciera llegar desde París algunos libros y efectos personales, iniciando así la larga e intensa exploración de sus raíces latinas. Con muchos viajes más o menos breves y numerosos desplazamientos internos y externos, Italia se reveló su definitiva sede de residencia: hasta hoy, hace ya casi cincuenta años, Eielson divide su tiempo fundamentalmente entre Milán y Cerdeña. En la isla pasa los veranos, siempre en compañía de su fraterno amigo, el pintor sardo Michele Mulas.

En 1952 ganó otro concurso, esta vez organizado por el Centro Experimental de Cinecittà en Roma, para seguir un curso de dirección cinematográfica. Si bien es cierto que el cine ha sido y es una de sus grandes pasiones, a pesar del entusiasmo inicial, no permaneció allí mucho tiempo, retirándose disgustado por ciertos aspectos del ambiente.

En 1953 expuso algunos de sus móviles en la Galleria dell'Obelisco, entonces el más importante espacio romano de novedades artísticas, conociendo en esta ocasión a Emilio Villa, quien escribió una aguda reseña sobre su obra, que publicó en su revista *Arti visive*. Villa le presentó, entre otros, a Ettore Colla y a Alberto Burri, y con este último estableció una estimulante relación que se prolongó durante su famoso período de las "bolsas", llevadas a cabo en el taller de Via Aurora, que Eielson frecuentaba asiduamente. También Giuseppe Capogrossi se interesó por los móviles de Eielson y le presentó a Carlo Cardazzo, que estaba por abrir una galería en Roma. Pero el artista, decidido a seguir por su propio camino y en su propia búsqueda, resolvió no aceptar la invitación y dar así por terminada esa fase de su experimentación.

Siguió un período de repliegue interior en la búsqueda visual, durante el cual concurría casi todas las tardes al estudio de Corrado Cagli, en Via del Circo Massimo, donde el artista marquesano le presentó a Afro, Mirko, Salvatore Scarpitta, Richard Serra y otros. En esos años conoció también a algunos de los llamados "artistas de Piazza del Popolo", como Piero Dorazio, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Cy Twombly, Roberto Sebastián Matta, poco antes de la iniciación del pop art italiano, por el que Eielson no se interesó nunca. Fue éste un período de intensa dedicación a la escritura, durante el cual produjo uno de sus poemarios más significativos, *Habitación en Roma*, y dos novelas, *El cuerpo de Giulia-no* y *Primera muerte de María*, que sin embargo iban a mantenerse inéditos por mucho tiempo. Éste fue asimismo el período del descubrimiento del budismo zen, a través del cual desembocaría en una escritura icónica, visual y conceptual, con el consiguiente rechazo de la literatura en su forma más tradicional y elocutiva, terminando por acercarse otra vez al ejercicio del arte.

En 1959 Eielson retomó el trabajo visual, dispuesto a explorar sus raíces americanas más remotas. Dejando de lado los excesos de la vanguardia, adoptó materiales heterogéneos, como tierras, arenas (a veces incluso haciéndolas llegar directamente de la costa del Perú), arcillas, excrementos animales, polvo de mármol y de hierro, además de cemento, con el que “esculpía” la superficie del cuadro. Con estos materiales construyó un paisaje austero, desolado, abstracto, casi metafísico, como efectivamente es el paisaje de la costa peruana, según sus propias declaraciones. Con estas obras –esos maravillosos “paisajes infinitos” que respecto a su literatura encuentran un correlato tal vez únicamente en sus novelas– Eielson emprendió una larga y compleja relación con la Galería Lorenzelli de Milán y de Bérgamo; varias veces la relación se interrumpió bruscamente, varias veces se retomó, pero en definitiva para él habría de significar un buen apoyo en la escena artística italiana, antes de su regreso a París y luego al continente americano.

Mientras tanto, aunque el joven poeta hubiera dejado su país –y de manera definitiva sin que entonces se supiera, cosa que le reprocharían, primero que nadie Salazar Bondy–, en Lima no lo olvidaban. Al contrario el interés por su poesía fue creciendo y difundándose, especialmente entre las nuevas generaciones. En 1959, cuando él ya estaba realmente en otra cosa, se publicó en Lima *Canción y muerte de Rolando*, pequeña obra maestra de sus años juveniles, escrita en 1943.

En el trabajo artístico, sus paisajes empiezan a poblarse gradualmente con la imagen humana, obtenida con indumentos de todo tipo: camisas, chaquetas, *blue-jeans*, trajes de novia o de gala, medias, zapatos, corbatas, guantes, sombreros, etc. Este interés por la simbología y por la función social del vestuario está presente en parte en sus novelas, muy especialmente en el poemario que escribiría a continuación, *Noche oscura del cuerpo* (1955), y se iba a desarrollar aún más en las *performances* e instalaciones que haría más adelante. Al mismo tiempo, mediante la manipulación de prendas de vestir –arrugando, desgarrando, quemando, torciendo y finalmente anudando esas prendas– Eielson descubriría su especial sensibilidad para los tejidos.

Localizando la gran energía y belleza que se encierran en el nudo –usado como código lingüístico por sus antepasados precolombinos–,

empezó en 1963 la primera serie de quipus, usando tejidos de colores vivaces, anudados y estirados en el bastidor. De este modo logró una verdadera síntesis cultural, plástica, mágica y simbólica, recuperando el lenguaje de los antiguos amerindios –entendido en su aspecto más visual– en estrecha armonía con uno de los elementos fundamentales del arte occidental: el bastidor europeo. La dualidad tela/telar, así reconstruida por el artista, se transforma en un objeto estético nuevo que coincide, si bien con un signo distinto, con el “concepto espacial” de Fontana, quien también ha puesto en evidencia la misma dualidad como única protagonista de la obra. Pero el nudo en cuanto tal se puede decir que se encuentra en cada estadio de la civilización y que puede ejercer tanto la más simple función utilitaria como encarnar las más sofisticadas concepciones míticas, mágicas y sagradas. Eielson es consciente de esto y no pretende reelaborar ningún lenguaje, sino más bien volver a proponer una entidad plástica y cromática, enfocando en ella su contenido arquetípico menos explorado.

Al complejo conjunto de significados que el nudo implica, se debe precisamente el lugar preponderante que Eielson le ha destinado en su personal código expresivo. El nudo es para él signo gráfico, fundamento estético y núcleo del color. Así como es también el punto de soldadura entre el pasado precolombino de su país y su presente histórico y artístico. Otros artistas latinoamericanos han buscado en los códices mayas y aztecas, o en otras formas del arte prehispánico, un signo que pudiera modular su lenguaje contemporáneo con la sugestión y la profundidad de las raíces históricas: así lo han hecho, mediante distintas invenciones pictóricas, el chileno Matta, el cubano Lam, el uruguayo Torres García y otros. Pero solo Eielson ha encontrado un fundamento artístico y antropológico en el quipu peruano y ha sabido transformar el antiguo signo quechua en el núcleo estético y semántico de un lenguaje exquisitamente moderno.

El nudo de Eielson, además, es el momento de encuentro entre sus variados códigos expresivos, de la pintura a las telas, a los objetos, a la poesía, y también entre las dos dimensiones en las que se desarrolla su propia investigación: material y metafísica. Esto aparece visiblemente atestiguado en dos cuadros que llevan títulos emblemáticos: *Nudos como estrellas* y *Estrellas como nudos*. De modo que el nudo es también

lo que ata el cielo con la tierra, el cuerpo con el cielo, el alma con las vísceras. De aquí las infinitas variaciones del mismo nudo que ejerce múltiples tensiones, creando espacios dinámicos, diagonales, triangulares o romboidales, que a menudo conducen a oasis circulares donde la energía, liberada por los anudamientos, se difunde y se explota con gran serenidad. Otras veces, en lugar del nudo con sus distintas tensiones, aparecen haces de tejidos retorcidos, que a veces son banderas, a veces prendas de vestir, o puros juegos de tejidos de colores o de color neutro (yute, algodón, lana, terciopelo, etc.), que se presentan como objetos escultóricos, de tres dimensiones, liberados del bastidor.

A partir de la Bienal de Venecia de 1964, donde expuso sus primeros nudos, Eielson ha obtenido prestigiosos reconocimientos internacionales, participando en grandes muestras en museos, como el MOMA, o dentro de la Colección Nelson Rockefeller de Nueva York, recibiendo repetidas invitaciones al Salon de Mai y al Salon des Comparaisons de París, y exponiendo además en numerosas galerías privadas.

En 1967 residió en Nueva York y frecuentó el ambiente del Chelsea Hotel, donde conoció a los artistas americanos del pop art y del incipiente arte conceptual. Mientras tanto, en Lima salía publicado –con más de diez años de retraso respecto a su fecha de escritura– su poemario *Mutatis mutandis*. De regreso a París, en pleno mayo del 68, participó activamente en las manifestaciones de ese período, que lo marcaría profundamente en su creatividad.

En 1969 fue invitado a la histórica muestra *Plans and Projects as Art*, en la Kunsthalle de Zurich, en la que presentó un trabajo intitolado *Escultura subterránea*, una serie de cinco objetos imaginarios e irrealizables, que debían ser sepultados en distintas ciudades del planeta vinculadas a su historia personal: París, Roma, Nueva York, Eningen y Lima. En la medianoche del 16 de diciembre de 1969, en la Galería Sonnabend de París, se realizó la “inauguración” de la *Escultura subterránea*, estando presente el autor, mientras en las otras ciudades elegidas se desarrollaban al mismo tiempo las ceremonias de “sepultura”.

En el mismo año Eielson propuso al ente espacial americano la colocación de una “escultura” suya en la Luna. La NASA contestó sugiriéndole una fecha futura, ya que en ese momento, en el ámbito

del Proyecto Apolo, el acontecimiento era irrealizable. Él propuso entonces la diseminación de sus cenizas en la superficie de la Luna, considerando desde siempre al satélite de la Tierra como un cementerio ideal para los poetas.

En 1971 salió en México su novela *El cuerpo de Giulia-no*, publicada por Joaquín Mortiz gracias al interés personal de Octavio Paz, con quien Eielson mantuvo siempre una cordial amistad desde la época de su residencia en París. La novela, que se desarrolla en Venecia, expresa la perplejidad del autor ante las ambigüedades de la vida (Giulia es y no es Giuliano, el amor y la amistad, la gracia y la vulgaridad) y contiene una referencia fundamental al mundo peruano y al código de los quipus. Es precisamente en esta novela donde aparecen las famosas tríadas simbólicas, ya citadas en catálogos y en otros textos sobre la obra de Eielson:

un nudo blanco	la vida
dos nudos blancos	el amor
tres nudos blancos	dios-el paraíso-el bien
un nudo negro	la muerte
dos nudos negros	la guerra
tres nudos negros	el infierno-el demonio-el mal
un nudo rojo	la sangre
dos nudos rojos	la reproducción
tres nudos rojos	las estrellas
un nudo amarillo	la flor
dos nudos amarillos	el fruto
tres nudos amarillos	el sol
un nudo azul	el aire
dos nudos azules	el agua-el río-el lago-la lluvia
tres nudos azules	el cielo
un nudo verde	la tierra-la planta-el árbol
un nudo naranja	el fuego
un nudo violeta	la luna

Los trabajos que siguieron son semejantes a las “esculturas subterráneas”: el *Ballet subterráneo*, realizado en un vagón del Metro de París en movimiento; la *performance Natación*, en la campaña parisiense (las fotos nos muestran al artista desnudo nadando en un inmenso campo de flores de lavanda); el *Concierto de la Paz*, en Documenta N° 5 de Kassel, por invitación de Harald Szeemann; la *performance* intitulada *El cuerpo de Giulia-no*, a partir de la novela homónima, en la Bienal de Venecia de 1972; la *performance Gran quipu de las naciones*, en las Olimpíadas de Munich, interrumpida por la trágica acción del terrorismo antisemita; la *performance Paracas-Pyramid*, en la Kunstakademie de Düsseldorf, por invitación de Fritz Schwegler.

En 1973 salió en Lima la segunda edición de *Reinos*, casi dos décadas después de la primera (1945), que le había merecido a su autor el Premio Nacional de Poesía. Y en 1976 la editorial Albin Michel publicó la traducción francesa de *El cuerpo de Giulia-no* (*Le corps de Giulia-no*), con una buena acogida crítica. En el mismo año Eielson fue a Venezuela, donde presentó *Paracas-Pyramid* y una exposición de fotografías en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Siguió hacia el Perú, donde el Instituto de Cultura editó una vasta selección de su obra poética con el título *Poesía escrita*, título que, por voluntad del autor, se va a reiterar en las sucesivas ediciones de su poesía, a pesar de las notables diferencias de una a otra.

En el Perú, Eielson se dedicó con gran fervor al estudio del arte precolombino, con especial atención a los tejidos, considerados por él entre los productos más extraordinarios del arte textil de todos los tiempos, dotados de sorprendente frescura y modernidad, como demuestra la sugestión que ejercieran sobre artistas de la calidad de Klee, Miró, Picasso, Mondrian, Torres García, Matta, hasta llegar a Keith Haring y otros más.

En 1978 se le otorgó en Nueva York la Guggenheim Fellowship por su literatura y en 1979 expuso en el Museo de Arte Moderno de México, después de lo cual se dedicó por un tiempo a escribir sobre el arte precolombino. Algunos de esos ensayos y artículos (*Puruchuco*, *El arte y la religión Chavín*, *Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú*) fueron publicados en revistas de arte, como la italiana *FMR*, de Franco Maria Ricci; otros, como *Escultura precolombina de cuarzo*, se transfor-

maron en libros, acompañados de un extraordinario y original material fotográfico.

En 1983 salió por primera vez y en edición bilingüe, con traducción al francés hecha por Claude Couffon, su poemario *Noche oscura del cuerpo/Nuit obscure du corps*, escrito en Roma en el 55. Sin embargo, y a pesar de la elegancia de las versiones francesas, la edición no llegó a convencer al autor, por considerar que la serie estaba, en realidad, incompleta. Más tarde se arrepintió también de haber agregado en el mismo volumen otros poemas que en ediciones sucesivas iba a reconocer como partes integrantes de un poemario distinto: *Ceremonia solitaria* (como se puede ver ya en la edición de *Vuelta de Poesía escrita*).

En el campo de las artes visuales su actividad continuó con exposiciones personales en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1986, en la III Bienal de Trujillo en Perú en 1987, en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores en Lima y en la Bienal de Venecia en 1988.

En 1987 el Fondo de Cultura Económica de México publicó su novela *Primera muerte de María*, cuyo título, que reitera el de un poema del 49, volvería a aparecer en algunas instalaciones y *performances*. La novela se presenta como un *collage* de dos momentos de escritura: la primera versión de la historia, donde el autor había querido manifestar directamente su visión de la realidad peruana; y la sucesiva serie de reflexiones que despierta en él, en 1980, la lectura de ese viejo texto, creando así una segunda versión intercalada, en la que el problema de la escritura misma, amada y rechazada por Eielson a lo largo de su historia, vuelve a ponerse en primer plano.

En 1989, la editorial mexicana *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, publicó otra versión de *Poesía escrita*, sustancialmente distinta de la precedente edición peruana, en cuanto ésta suprimía todo lo que allá aparecía bajo el rótulo de "poesía visual" y que al lector resultaba extraordinariamente ilustrativa de un determinado proceso de despojamiento. El autor, en efecto, se había liberado de los sostenes retóricos, creando una poesía cada vez más esencial, desencantada, irónica y, finalmente, icónica y visual, hasta la supresión total de la palabra. Sin embargo, la edición limeña, con todos sus méritos, había demostrado que el pasaje a formas visuales no podía hacerse sin el soporte

de una edición de tipo artístico, que pudiera efectivamente ilustrar el proyecto del autor; y para ello se necesitaba algo más que una tipografía de tipo tradicional. El mismo problema se volvía a presentar en los talleres de Vuelta. La decisión fue entonces suprimir las series intituladas *naturaleza muerta, eros/iones, canto visible y papel*. En cambio se introdujo la versión completa del poemario *Noche oscura del cuerpo* (1955), pocos meses antes publicada en volumen único en Lima; se completaron las series de *Ceremonia solitaria* (1964) y *Arte poética* (1965), y se introdujo la obra inédita *Ptyx* (1980). Una selección antológica que respeta esta última división se publicó en 1993, en Florencia, en edición bilingüe con traducción al italiano, fielmente intitulada *Poesía scritta*.

En 1990, poco después de la salida de la edición mexicana de *Poesía escrita*, Eielson había viajado a México, invitado por Octavio Paz, para participar en la exposición *Los privilegios de la vista*, en el Centro Internacional de Arte Contemporáneo, y al regresar presentó una exposición personal en el Instituto Italo Latino-Americano de Roma (IILA). Con esta exposición se puede decir que selló su regreso a la actividad artística en Italia y puso fin a un nomadismo geográfico y cultural que, si por una parte ha enriquecido y diversificado sus modos de expresión, por otra le ha procurado algunas incomprendiones, tanto en el campo artístico como literario, no permitiendo que se enfoque en la debida manera la gran ansia de variación, de movilidad, de innovación y de sorpresa que, tanto en su obra plástica como en la literaria, atestigua la búsqueda infatigable y auténtica de una personalidad pluriforme y multitudada. Muy útiles, en este sentido, para una valoración más integral de la obra del artista, han sido dos ocasiones: la primera, en 1993, cuando se realizó una vasta exposición de su trabajo visual en la prestigiosa Galleria delle Stelline, de Milán, bajo el título *Il linguaggio magico dei nodi* ("El lenguaje mágico de los nudos"), que incluyó pinturas, ensamblajes, esculturas, fotografías y dos instalaciones dedicadas a Leonardo da Vinci, y que fue acompañada por un excelente catálogo. La segunda ocasión, en 1995, la brindó la publicación, por parte de la Universidad Iberoamericana de México, del volumen *El diálogo infinito*, una larga conversación con la autora de esta nota, ilustrado con fotografías y reproducciones en color de algunas de sus obras. Allí el artista recorre muy variados temas, aclara posi-

bles ambigüedades y define su posición ante el arte, la literatura y la cultura en general.

Un importante esfuerzo por enfocar finalmente la globalidad de su obra, sin incurrir en comprensibles sectorializaciones, fue realizado en Londres, en 1997, por iniciativa de William Rowe. En el Institute of Latin American Studies, de la Universidad de Londres, se reunieron durante dos días (23 y 24 de octubre) expertos de arte contemporáneo y literatura hispanoamericana, en el congreso internacional *La obra visual y literaria de Jorge Eduardo Eielson*; en esa ocasión fue presentado un CD Rom sobre toda la obra y sobre las conexiones entre sus distintos códigos expresivos.

En 1998 fue publicada en Bogotá una última compilación de lo que hasta entonces se podía considerar la totalidad de sus escritos poéticos: la editorial era Norma y el título, una vez más reiterado, *Poesía escrita*. Este volumen recoge por primera vez varios poemas que habían quedado inéditos o se habían publicado en revistas literarias y que, por sus características y por el período de escritura, se pueden adjudicar a poemarios ya conocidos (*Reinos, Doble diamante, Tema y variaciones, Ceremonia solitaria*), así como un acto único para teatro, *Acto final*, además de cuatro series inéditas, *Cuatro parábolas del amor divino* (1943), *De materia verbalis* (1957-58), *Pequeña música de cámara* (1965) y *Esculturas subterráneas* (1966-68), para cerrarse con *Ptyx*, como la edición mexicana.

Como artista visual, Eielson ha estado muy presente en los últimos años realizando una exposición personal en 1997, en la Galleria Lorenzelli de Milán, con seis pinturas representando constelaciones y una instalación-performance llamada *La escalera infinita*. A ésta siguió la instalación *La Última Cena* en la Fattoria di Villa Celle, Colección Gori, en Toscana, en 1998; y la participación en la vasta reseña *De las vanguardias al fin del milenio*, organizada por Jorge Glusberg en los espacios de Culturgest, en Lisboa, en 1999. En el año 2000 apareció en Lima un número de la revista *More ferarum* enteramente dedicado a Eielson y el Museo de Arte de la Universidad Mayor de San Marcos preparó una muestra-homenaje, con el título *La entidad del argumento*, realizada en 2001, y de forma contemporánea a un congreso internacional dedicado conjuntamente a la obra literaria y artística del autor.

Una agradable sorpresa nos ha reservado recientemente con la publicación de dos poemarios escritos en los últimos años, después de un largo paréntesis de silencio verbal: se trata de *Sin título* (Madrid, 2000), escrito entre 1994 y 1998, y *Celebración* (Lima, 2001), escrito entre 1990 y 1992. Ambos libros confirman la gran capacidad lírica del autor, el refinamiento y la austeridad de su lenguaje, tocado ya por una dulce, antigua y sabia ironía. Especialmente en el primero se pone en evidencia la conjunción de varios códigos expresivos, diseño y palabra, imagen y color, lenguaje escrito y pintado, meta buscada desde siempre y plenamente lograda.

Siendo el quipu su invención central, no obstante la cantidad y variedad de sus propuestas visuales, Eielson ha practicado también una pintura muy personal que es una brillante visitación del arte textil prehispánico; ha realizado objetos e instalaciones inspirándose en sus propios escritos pero también, aunque en medida menor, en textos de otros autores. En el plano literario Eielson, que ha pasado con elegancia y originalidad de un género a otro, es considerado hoy uno de los mayores poetas de lengua española y sus poemas están traducidos en doce idiomas. Por cierto él no acepta la definición de "poeta"; en primer lugar porque no ama las etiquetas; y en segundo lugar, porque prefiere que lo consideren simplemente, como él mismo se ha definido, "un trabajador de la palabra", "un trabajador de la imagen", "un trabajador del color", "un trabajador del espacio"...

Su objetivo no ha sido simplemente el de impugnar un sistema que requiere siempre el mismo "producto" por ventajas de mercado, sino que, más profundamente, su infatigable y proteiforme actividad responde a la fidelidad a sí mismo y a su libertad interior. Una libertad que le ha permitido moverse de un campo a otro de la expresión artística contemporánea con extrema naturalidad y que le ha dado la oportunidad de desarrollar una visión global, cosmopolita y planetaria. La actualidad de su obra reside justamente en este continuo "desplazamiento" con el fin de crear una especie de red de relaciones interactivas entre racionalidad y magia, entre sagrado y profano, entre afectividad y concepto, entre visual y verbal, entre arcaico y moderno. Un universo gemelo del que nos revela la física contemporánea, que no admite ninguna jerarquía, ningún punto fijo, ningún "ladrillo fundamental".

En el campo de las artes visuales (pero fácilmente podríamos parafrasearlo aplicándolo a su literatura), en una de nuestras muchas conversaciones¹, Eielson contestó así a la clásica pregunta sobre cuáles son los artistas de todos los tiempos con los que él se considera en deuda o con los que tiene más afinidades:

Podría distinguir entre artistas-padres, artistas-madres, artistas-hermanos, artistas-amigos... Quisiera decir que amo mucho a esta grandísima familia mía, que comprende los artistas cicládicos griegos, los artistas prehispánicos de América, los artistas zen de Kioto, los escultores del África negra, los pintores del siglo xv florentino y flamenco. Y luego Leonardo, Goya, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Miró, Malevich, Mondrian, Klee, Schwitters, Torres García, Duchamp, Pollock, Burri, Calder, Brancusi, Rothko, Fontana, Klein, Hains, Manzoni, Beuys, algunos artistas conceptuales y del arte pobre de Italia. ¿Qué mejor familia se podría desear?

¹ Todas estas entrevistas están grabadas y varias de ellas han sido publicadas, como se puede ver en la bibliografía, pero algunas permanecen inéditas.

SÍMBOLOS ÍGNEOS. EN LA POESÍA DE EIELSON

Helena Usandizaga

Universidad Autónoma de Barcelona

La poesía de Jorge Eduardo Eielson produce una impresión de fluidez, como si brotara sola; por lo mismo pudiera pensarse que sus imágenes nacen de la impresión del momento. La confirmación sobre esta facilidad poética la proporciona el propio Eielson cuando habla, en una entrevista, de la "matriz musical" a partir de la cual escribe sus poemas: "Muchos de mis poemas, casi todos, sobre todo los más viejos, han nacido de esa manera y casi sin ser tocados ni corregidos"¹. Y añade: "En ese sentido es la *matriz musical* la que me ha ayudado muchísimo, que salía sin el menor esfuerzo"². Ese escribir como si tuviera una partitura en la cabeza es evidente leyendo, por ejemplo, "Esposa sepultada" de *Reinos*³:

Encerrado en tu sombra, en tu santa sombra,
Con el agua en las rodillas, te pregunto
¿Es el peso del manzano, claveteado de estrellas,
Sobre mi corazón oscuro, o eres tú, cabeza
Fugitiva de las horas, novia mía enterrada,
La que arrastras tu cabellera incesante
Como una botella rota, por entre mi sangre?
Yo no sé, señora mía, luto de mi amor,
Si eres tú la que reinas sobre tanta ceniza,
O si es sólo tu sombra, tu velo de novia en el aire,

¹ Entrevista con Miguel Ángel Zapata, "Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson", en *Inti. Revista de literatura hispánica*, n.º 26-27, (1987-88), p. 95.

² *Ibid.*, p. 96.

³ Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita*, ed. de Martha L. Canfield, Norma, Bogotá, 1997, p. 65. A partir de ahora, los números entre paréntesis junto a las citas de Eielson se refieren a las páginas de esta edición.

–Poblado de perlas, naves y calaveras–
El que inunda mi alcoba, igual que un océano.

Sin embargo, en una lectura atenta resulta evidente que unas constantes –llámense imágenes o símbolos– estructuran de modo muy preciso esta poesía. En este poema aparecen ya dos elementos, símbolos en tensión que se multiplican en toda su trayectoria. A lo largo de su obra, en efecto, Eielson multiplica esta presencia de los astros y sus equivalentes –luz, estrellas, luna, sol, fuego– y de la ceniza y sus equivalentes –huesos, humo, polvo–. Estos símbolos se sitúan quizás en un nivel distinto al de otros como el caballo, los ríos de leche, las sillas, las puertas, citados en una conversación del autor con Canfield⁴. Tal vez por su misma elementalidad, no se ha insistido en ellos; sin embargo, los considero muy interesantes por su significado fundamental y por la continuidad que revelan.

TRAYECTOS DE LA POESÍA DE EIELSON: UNA LÍNEA DOBLE

La atípica trayectoria de Eielson se describe muchas veces como un itinerario de ruptura: una crisis que se resuelve en cansancio y abandono. Esta imagen casi biológica merece ser cuestionada desde el mismo sentido de esta trayectoria, que marca tal vez una búsqueda fallida, el encuentro con un callejón sin salida, pero sin las connotaciones de hastío, languidez y nihilismo total que algunos críticos le atribuyen⁵. Desde los primeros textos, y especialmente en *Reinos* (1945),

⁴ Martha L. Canfield, "Conversazioni con J. E. Eielson", en JEE, *Poesia scritta*, Le Lettere, Firenze, 1993, pp. 172-173.

⁵ Roberto Paoli, habla de "falta de fe, falta de esperanza, fracaso humano, vacío existencial"; véase "Exilio vital y exilio verbal en Eielson", en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Parenti, Firenze, 1985, pp. 103-113. Más adecuada parece su calificación del tono de "La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada" (1964) como de "apasionada desolación"; por otro lado, matiza la negatividad al hablar de la posibilidad de la palabra destruida de comportarse como Ave Fénix, y señala la dimensión productiva y moral del silencio, e incluso el aspecto "saludable" de esta crisis de la palabra (*Ibid.*, pp. 106-110). Más radical es Oviedo, quien habla de una "atracción morbosa e irreprimible por la pendiente de la destrucción"; véase José Miguel Oviedo,

hay en la poesía de Eielson una relación tensa con lo otro, es decir, la percepción de una dimensión alejada del yo poético y que de ser objeto de contemplación pasa a ser objeto de búsqueda. Tal vez la crítica ha insistido más en la fase destructiva que en la grieta por la que se propone la búsqueda, precisamente porque en este proceso se reduce considerablemente la idealización y estetización de lo otro tal como se presenta en sus primeras obras. En los primeros poemas, en efecto, la relación es de contemplación estética: la única unidad posible parece proponerse en la percepción mística del sujeto y en la elaboración artística, pero se resuelve en separación y lejanía. Esta percepción se hace crítica en *Doble diamante* (1947), tal como se manifiesta en "Habitación en llamas" (115):

Perdido en un negro vals, oh siempre
Siempre entre mi sombra y la terrible
Limpieza de los astros, toco el centro
De un relámpago de seda, clamo
Entre las grandes flores vivas,
Ruedo entre las patas de los bueyes, desolado.
¡Oh, círculos de cieno, abismos materiales!
¿He de prenderos fuego un día,
He de borrar el sol del cielo, el mar
Del agua? ¿O he de llorar acaso
Ante los fríos ciclos naturales, como ante un ciego,
Vasto, inútil teléfono descolgado?

Ante esta alternativa –destrucción o separación definitiva–, el giro de su poesía no parece sólo signo de cansancio y derrota, sino de rebelión y búsqueda. Lo que ocurre entonces, a mi entender, se traduce en una negativa a seguir las vías conocidas y en parte experimentadas: el cristianismo, el misticismo de sus primeros poemas, la trascendencia de los símbolos del mundo, la poesía como sublimación o como reve-

"Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 417 (1985), pp. 191-196. Lo ve "urgido por el nihilismo"; habla de "fisura nihilista", de "inmersión fatal en el nihilismo" y hasta de "frenesí nihilista" (*Ibid.*, p. 195).

lación maravillosa. Se trata más bien, a partir de ahora, de tocar fondo sin proponer esquemas a priori; y por eso, paradójicamente, ese tocar fondo se produce por la destrucción de ciertos elementos aparentemente superficiales como la retórica del texto o la percepción corporal convencional.

La poesía de Eielson, en efecto, pasa por diferentes etapas, pero muy a grandes rasgos nos interesa establecer unas líneas desde que comienza a poetizar con esa sorprendente facilidad de la que se deriva un lenguaje lujoso y brillante; a pesar de la facilidad y el lujo, desde el primer momento es perceptible la búsqueda de una respuesta poética y hasta metafísica. Posiblemente la clave de la ocultación de su poesía, que ha llamado la atención de los críticos, está en que esta respuesta la encuentra mediante tres vías que son en sí mismas alternativas: por un lado, una poesía crítica de sí misma, claramente iniciada en *Tema y variaciones* (1950); por otro lado, una poesía muy humilde, poesía del cuerpo y de los objetos, ya anunciada en *Doble diamante* (1947), realizada en *Habitación en Roma* (1952), y continuada en *Noche oscura del cuerpo* (1955) y *Ceremonia solitaria* (1964); y, finalmente, las artes plásticas, que habría que extender a su obra teatral y a los *happenings* e instalaciones. En los nudos, que son un elemento central de su obra plástica, según la apreciación de Canfield en su edición de *Poesía escrita*⁶, Eielson parece encontrar la serenidad y la unidad que, con cierto tanteo, anuncian las búsquedas anteriores. Pero ninguna de las tres líneas implica una fuerte voluntad de publicar: la primera porque desemboca en experimentos antipoéticos; la segunda acaso por su propia humildad –recordemos que mantiene *Noche oscura del cuerpo* fuera de circulación durante 28 años (1955-1983) y aun la versión definitiva la considera la de seis años después, la de 1989⁷–; y la tercera porque ésta simplemente la expone. Se da entonces el caso de que un poeta, que por su facilidad podía haber sido un Neruda, como apunta Ferrari⁸, se trata a sí mismo como un poeta clandestino.

⁶ Martha L. Canfield, "Las fuentes del deleite inmóvil...", en *Poesía escrita*, cit., p. 18.

⁷ Jorge Eduardo Eielson, *Noche oscura del cuerpo*, Campodónico, Lima, 1989.

⁸ Conferencia dictada en la Universidad Autónoma de Barcelona, en febrero de 1998.

LA PRIMERA ÉPOCA: LOS POEMAS DE *REINOS*

En esta primera época, la muerte reina tras la majestuosa belleza del mundo: el yo se presenta como separado del universo; entre los astros y la ceniza, ve desmoronarse el cosmos, porque esa belleza es, más que florecimiento, incendio. Y ese incendio grandioso y melancólico parece alimentado por lo oculto y enterrado: la esposa sepultada, o la reina enterrada, son en este libro figuras recurrentes que suscitan el canto elegíaco por un mundo en destrucción, cuya materia se convierte solemnemente en ceniza. "Nocturno terrenal" (59), por ejemplo, refiere esta visión que el yo separado contempla muy rilkeanamente con los ojos interiores: "Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan / Las casas de los muertos, amo la llama / Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo". Porque en *Reinos* el deseo es más bien contemplación y ensoñación: "Éste que veo, cielo, y no otro, lleno de ciervos, / De arbolados astros, de mármoles y vino [...] ese cielo de ciervos donde vive lo soñado" ("El cielo", 55). Pero tal vez esa muerte de la naturaleza constituye otro tiempo, otro ciclo que el hombre no puede integrar, al menos no desde ese ángulo estético y separado que predomina en *Reinos*; ni lo mortal y lo genésico del proceso material, ni la escritura, responden a este sujeto que ya sugiere los dos instrumentos de búsqueda de sus libros siguientes: el cuerpo, o sea, la percepción inmediata por un lado, y la crítica de la escritura por otro.

Esta lejanía es evidente en muchos poemas de *Reinos*: el universo se identifica con los "astros lejanos" de "Poesía de la casa entre los pinos" (52); es "aquello que habla lejos, como los astros", en "Nocturno terrenal" (59); es el cielo "Donde duermen mis amores entre el fuego / Y la nieve de los astros, pastores de la luna" ("El cielo", 55). A veces hay una relación con este mundo, o un intento de descifrar su lenguaje, pero esto no salva de la soledad: labrar los astros, dejarse alumbrar por unos libros que trascurren en el cielo con sus hojas estrelladas ("Librería enterrada", 58), son propuestas de este poemario, pero el sujeto es un ser caído y postrado, tendido y oscuro, aunque majestuoso y abrasado; es también el dormido en su trono de sangre, "a solas, rodeado de antorchas", "el Rey en su torre" ("Reina de cenizas", 50). Más cercanos que los astros están en este poemario el esque-

leto, el cráneo, la tumba, la ceniza. Pero –tal vez como una inicial propuesta de fusión– algo de lo muerto alienta en el sujeto: ahí está la difunta, la “ceniza que gobierna”, el “luto de mi amor” (“Reina de cenizas”, 50); está “el día esmeralda de las tumbas” (“Nocturno terrenal”, 59); está el invierno “como un muerto en una tumba” (“Oda al invierno”, 63), “su lámpara encendida bajo tierra” (“Príncipe del olvido”, 66). Ya desde *Reinos*, como se ve, la poesía no es celebración, sino ausencia y separación, elegía, canto elevado por lo que no está y por la muerte presente en todo. Así lo enuncia en “Poesía” (64):

En mi mesa muerta, candelabros
De oro, platos vacíos, poesía
De mis dientes en ruina, poesía
De la fruta rosada y el vaso
De nadie en la alfombra. Poesía
De mi hermana difunta, amarilla,
Pintada y vacía en su silla;
Poesía del gato sin vida, el reloj
Y el ladrón en el polvo. Poesía
Del viento y la luna que pasa,
Del árbol frondoso o desnudo
Que un fósforo cruza. Poesía
Del polvo en mi mesa de gala,
Orlada de coles, antigua y triste
Cristalería, dedos y tenedores.

El ritmo descendente de este poema y el escenario mucho menos grandioso parecen anunciar la necesidad de reenfocar esa expresión de la ausencia y la búsqueda. En este proceso no desaparecerán esos puntos de referencia que son los astros y la ceniza, lo encendido y lo consumido, pero sí varían su situación y su función. Algo parecido, sobre todo en cuanto al escenario, ocurre en “Poesía de la casa entre los pinos” (52), en esa casa doliente que es a la vez lugar del deseo y de la muerte: en ella, las “puertas se abren con sed a las estrellas”, y el polvo y las cenizas de la madre y la esposa son quizás “un viejo / Plato de frijoles, una nube o una fruta antigua”⁹. El último poema del

⁹ Cabría observar los ecos vallejanos de este poema: como en Vallejo, la casa era símbolo de unidad y ahora lo es de su ruptura. De hecho, recuerda mucho al poema

libro parece apostar por la inmolación: “Último reino” (67) insiste significativamente en la destrucción, con la imagen –que ha sido recurrente– de lo incandescente, en este caso el volcán: “El sol del caos es grato a la serpiente / y al poeta”.

LO VIVIDO Y LA CRÍTICA DE LA PALABRA

Descifrar el secreto de los astros, labrar los astros o dejarse alumbrar por las hojas estrelladas de los libros era un objetivo en *Reinos*; pero en *Habitación en Roma* (1952) se reformula en favor de lo vivido. En el poema “Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos” (192), el sujeto se ve a sí mismo “juntando / palabras otra vez / palabras aún”. Pero más que escribir el acta de defunción del amor y la vergüenza ante la vida miserable de los demás, se maravilla por la posibilidad de “llorarlo”; si llegara el día en que eso sucediera, renacería el amor y ya no escribiría, sino que viviría (194):

aquel día
yo os lo juro
arrojaré al canasto el universo entero
renacerá el amor
entre mis labios reseco
y en estos versos dormidos
que ya no serán versos
sino balazos.

Estos poemas de *Habitación en Roma*, que no son centrales en el poemario, se acercan a otra línea, la de crítica radical de la palabra, por la quiebra del lujo verbal y las referencias directas a la vieja contradicción entre vida y literatura¹⁰. Esta línea había comenzado, de hecho,

LXI de *Trilce*: “Esta noche desciendo del caballo, / ante la puerta de la casa, donde / me despedí con el cantar del gallo. / Está cerrada y nadie responde. [...] Todos están durmiendo para siempre”.

¹⁰ Otro tema recurrente, que aparece sobre todo en poemas de *Ceremonia solitaria* y *De materia verbalis*.

con *tema y variaciones* (1950), donde los diferentes juegos verbales¹¹ refieren la dialéctica inconciliable entre el todo y la nada, la reversibilidad de las cosas, el absurdo de lo que acontece: lo aleatorio que destruye el sentido. Ante esto, la palabra se convierte a menudo en una traidora del sentido o, todo lo más, en una resonancia del sutil y azaroso orden del universo y de la vida, como en “Misterio” (142):

¿por qué estoy vivo
y el vaso lleno de agua
y la puerta cerrada
y el cielo igual que ayer
y los pájaros dorados
y mi lengua mojada
y mis libros en orden?

¿por qué estoy muerto
y el vaso igual que ayer
y la puerta dorada
y el cielo lleno de agua
y los pájaros en orden
y mi lengua cerrada
y mis libros mojados?

Hay otros libros que siguen esta línea, como *Mutatis mutandis* (1954), *De materia verbalis* (1957-58) y *Naturaleza muerta* (1958). *Mutatis mutandis* (1954) no es sólo cuestionamiento de la palabra, sino también insistencia en un misterio, una clave que explique la separación; una clave que, tal vez, conectando con la otra línea, sea el cuerpo, la materia: en un poema de este libro, se habla de la “cantidad esplendente / cero encendido” (poema 2, 206). En la misma composición, el cero puede ser también la cifra sin fin, “el hilo ciego / que se quema entre mis dedos”, una imagen que reaparecerá en *Noche oscura del cuerpo*. Predomina también en este poemario la idea de la vanidad y la inutilidad de

¹¹ Oviedo y Paoli, en los trabajos que hemos mencionado, han estudiado la proliferación de procedimientos verbales que marcan este cuestionamiento de la poesía.

escribir, pero incluso en esto se encuentra un ritmo, como ráfagas de viento que marcaran el ritmo de escribir y borrar (poema 10, 214).

En otro poema (*De materia verbalis*, 242-243), además, se sugiere fugazmente la posibilidad de conciliar los contrarios (lo encendido y lo destruido), en una “estrella de ceniza”, a través de la conexión con la línea de lo natal: a ella, sobre todo,

Le debo estas palabras
 Que no son sino residuos
 De otro centelleante poema
 Escrito en mis entrañas
 Lleno de llamas azules
 De misteriosos abuelos celestes
 Que me llaman y me llaman
 Desde su patria de luces
 Como si la muerte fuera para ellos
 Tan sólo una palabra
 Una estrella de ceniza
 Que ya nada dice
 Que ya nada dice
 Que ya nada dice.

LA BÚSQUEDA EN EL CUERPO: NOCHE OSCURA DEL CUERPO

Pero a mi entender los poemas de *Habitación en Roma* de que hablamos antes se ligan más bien a la línea de búsqueda en lo humilde, en lo cotidiano, en el cuerpo individual y social, lo que llevará a situar en el propio cuerpo los astros, antes lejanos, y la ceniza, antes enterrada. Esto no implica abandonar la preocupación metafísica y aun mística que culminará para Eielson con las exploraciones en el budismo zen. Donde más claramente reaparecen estos símbolos es en *Noche oscura del cuerpo* (1955), que inicia esta búsqueda más prosaica, ni gloriosa ni glorificante¹², en que el sujeto no busca con el alma sino con el

¹² En una entrevista con Canfield (“Conversazioni con J. E. Eielson”, en J. E. Eielson, *Poesia scritta*, ed. de Martha L. Canfield, Le Lettere, Firenze, 1993, pp. 167-184), el autor habla de un narcisismo particular, “que tiende a la autodenigración” (p. 175).

cuerpo: porque la percepción del dolor y la alegría ocurren a través del cuerpo y el cuerpo guía la exploración emocional, estética y de conocimiento. Y precisamente en este libro se da una continuidad con los símbolos de *Reinos*, en especial en los ya comentados símbolos de lo luminoso e incandescente (luna, estrellas, astros, luz, fuego, habitan el cuerpo), pero también de lo muerto (ceniza, polvo, humo, son figuraciones frecuentes del sujeto): la diferencia está en que estas instancias se sitúan en una percepción más cercana, por lo cual ahora son más susceptibles de ser exploradas. El cuerpo, depositario de estas sensaciones, es una puerta, pero no es sólo un lugar de paso a otra cosa. En "Cuerpo mutilado" (219) el sujeto dice:

Divido uñas y quejidos agrego dientes
 Sinsabores luminosos segmentos de alegría
 Entre murallas de cabellos y corolas
 Que sonríen y que duelen. Todo dispuesto
 En cúpulas sombrías en palpitantes atados
 De costillas quebradas como si fuera un ciervo
 Un animal acorralado y sin caricias.

La posibilidad de conocimiento a través del cuerpo, de ir más allá del "círculo de huesos y latidos" en que acaba el poema anterior, se insinúa en "Cuerpo secreto" (222), donde "el hilo ciego que me lleva / Hacia mí mismo"¹³ propicia un viaje por los órganos y los humores semejante al trayecto místico¹⁴, un viaje en el que "Caigo me levanto vuelvo a caer / Me levanto y caigo nuevamente / Ante un muro de latidos", para acceder por fin a la cruel y enigmática belleza:

Todo está lleno de luces el laberinto
 Es una construcción de carne y hueso
 Un animal amurallado bajo el cielo

¹³ Recuérdese la imagen antes comentada de *Mutatis mutandis*.

¹⁴ Me refiero al procedimiento cognoscitivo; no, por supuesto, a una búsqueda de Dios a la manera mística. No se olvide que el trayecto místico no necesariamente termina en éxtasis: el alma puede no "recibir" la iluminación y quedar abandonada en la noche oscura.

En cuyo vientre duerme una muchacha
Con una flecha de oro
En el ombligo.

En “Cuerpo multiplicado” (228), el cuerpo sin límites y deshabitado (“Mi piel es una puerta abierta / Y mi cerebro una casa vacía”) es acceso al universo natural y social (“La punta de mis dedos toca fácilmente / El firmamento [...] Si gozo somos todos que gozamos / Aunque no todos gocen / Si lloro somos todos que lloramos”), pero también conciencia de la separación y de la soledad (“La misma película en colores / En la misma sala oscura / Me reúne y me separa de todos / Soy uno solo como todos y como todos / Soy uno sólo”). Lo que resulta curioso es que esta percepción del cuerpo como interior y como universo, y la posibilidad de desplazarse por él en un viaje, recuerda a ciertos procesos de las disciplinas yóguicas, en que la mente se desplaza por el cuerpo percibiendo luces y colores, como manera de acceder a una percepción global. Curioso porque Eielson, que dice practicar el budismo zen en fechas muy posteriores¹⁵, no lo conocía seguramente en ese momento. Pero esta percepción del cuerpo como universo (“Y nada me vuelve más dichoso / Que el fulgor de las estrellas / Encerrado en mis arterias”) se contradice con la limitación, percibida cuando “un remolino de ceniza / bruscamente desbarata mi sonrisa / y mi pasado” (“Cuerpo pasajero”, 224). Sin embargo, no se trata de oponer materia y espíritu, sino más bien de anotar la soledad, la transitoriedad y la separación que el propio cuerpo nos permite percibir. En “Cuerpo en exilio” (220), la vida pasa a través del cuerpo y de sus condicionamientos orgánicos y sociales; así el mundo es una prolongación dolorosa del cuerpo (“me duele la bragueta y el mundo entero”) pero esto no implica la ansiada unidad (“Vivo de espaldas a los astros / Las personas y las cosas me dan miedo”).

¹⁵ Se refiere a esto en la entrevista citada con Zapata (p. 97) y Canfield menciona su interés por las filosofías orientales (1997: 17). En otra entrevista con Canfield (1993: 175) Eielson habla, a propósito de *Noche oscura del cuerpo*, de introspección chamánica y análisis freudiano.

Tan sólo escucho el sonido
 De un saxofón hundido entre mis huesos
 Los tambores silenciosos de mi sexo
 y mi cabeza. Siempre rodeado de espuma
 Siempre luchando
 Con mis intestinos mi tristeza
 Mi pantalón y mi camisa.

Tal vez por eso observamos una peculiar prolongación de las imágenes de lo encendido y de lo destruido, tal como señalábamos: son las luces, las estrellas, los luceros que convoca el cuerpo y paralelamente la ceniza, el humo, en que se resuelven. Porque la unidad se contradice con la transitoriedad, y sobre todo con la soledad y la alienación del cuerpo civilizado, del "Cuerpo vestido" (225): "hay una glándula amarilla / Que me llena de dulzura y maravilla / Hay tejidos que sonríen / Y tejidos que se mueren [...] Pero sobre todo hay corbatas / Hay corbatas hay corbatas". Sin embargo, en este proceso, la prueba de que no se trata de la operación clásica de negar y trascender el cuerpo, sino de conocer a través de él, es que al final del libro, como apunta Canfield¹⁶ se llega a unas imágenes de reconciliación y de armonía, a través de las funciones más humildes del cuerpo; y la paz con el cuerpo nos liga a la felicidad de la infancia, figura recurrente en Eielson:

Los intestinos vuelven al abismo azul
 En donde yacen los caballos
 Y el tambor de nuestra infancia
 ("Último cuerpo", 230).

Ceremonia solitaria (1964) es un libro posterior a los experimentos poéticos y visuales de disolución, pero en él se vuelve atrás y se suspende en ciertos momentos esa radical desconfianza de la palabra que había presidido sus libros anteriores. A pesar de que continúa la relativización de la poesía, sin embargo, este libro parece conectarse más a

¹⁶ Martha L. Canfield, "Las fuentes del deleite inmóvil", en Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita*, cit., p. 18.

la búsqueda de *Noche oscura del cuerpo*: “No es culpa mía si estoy hecho de cristales amargos / De irremediable ceniza y líquidos ardientes”¹⁷, dice, con tono nerudiano, en “Ceremonia solitaria alrededor de un tintero” (279). Pero de nuevo la búsqueda es aquí a través del cuerpo como contradictoria percepción del deseo y la carencia:

O porque estoy hecho de sustancias aciagas,
De sonrientes materias que sollozan y sollozan
Y sollozantes materias que sonríen y sonríen.
Soy solamente un animal que escribe y se enamora,
Un laberinto de células y ácidos azules,
Una torre de palabras que nunca llega al cielo.

El tema de la crisis de la escritura está también en este libro. En “Ceremonia solitaria bajo la luz de la luna” (278), la masturbación (“un caballo blanco / Galopando entre el jardín / Y el baño de mi casa”) se pone en paralelo con la escritura, lo que nos recuerda el tan vallejiano “Quiero escribir pero me sale espuma”, cuando el pene se dirige, “en el peor de los casos”,

Hacia una hoja de papel como ésta
Pero escribiendo tan sólo la palabra
Luna
En una esquina
Pero sobre todo
Haciendo espuma de la noche a la mañana
Incluidos sábado y domingo.

Lo peculiar de este poemario es que subraya el carácter corporal, casi visceral, de la escritura: en el poema se une algo solitario y poco glorioso con referentes prestigiosos, rítmicos; se relaciona la masturbación con la búsqueda y la desesperación para identificarlo finalmente con la palabra y su frustración. Aunque el libro acaba, como *Habitación en Roma*, con la muerte de la palabra (“Ceremonia solitaria entre

¹⁷ De nuevo lo incandescente cercano sustituye a los lejanos astros.

papeles y palabras”, 294) y con la reiterada imagen de “la misteriosa pelota de papel / Que ahora aprieto nuevamente / En una mano” (295), predomina la búsqueda a través de lo más material del yo. En “Ceremonia solitaria alrededor de tu cuerpo” (291), propone un hermoso poema de amor, de unión a través del cuerpo en que, a partir de la soledad, el encuentro físico es comunión con el otro y con el mundo:

No sé cuál es tu piel y cuál la mía
Cuál mi esqueleto y cuál el tuyo
Tu sangre brilla en mis arterias
Semejante a un lucero
Mis brazos y tus brazos son los brazos
De una estrella que se multiplica y que nos llena de ternura
Somos un animal que se enamora
Mitad ceniza mitad latido
Un puñado de tierra que respira
De incandescentes materias
Que jadean y que gozan y que jamás reposan.

Tal vez las materias ardientes puedan ser por un momento unión de los contrarios –mitad ceniza mitad latido– animados por la incansable energía amorosa del cuerpo. Más allá de lo que representan los tres últimos libros de Eielson (*Pequeña música de cámara* y *Arte poética*, de 1965, y *Ptyx*, de 1980), y de la posibilidad de que su voz haya callado para expresarse sólo en las artes plásticas, creo que la trayectoria hasta *Ceremonia solitaria* no puede considerarse solamente desde el punto de vista de la crisis y el silencio. Queda anotada, en cambio, la búsqueda que redefine unos símbolos –astros y ceniza– llevándolos desde lo cósmico y místico hasta otro modo de conocimiento, también a su manera místico y conectado con el universo, una trayectoria que convierte a los lejanos astros en estrellas corporales, dispuestas a iluminar un instante pero también a convertirse en ceniza.

[1998]

UN POETA BUSCANDO SU ONTOLOGÍA

Gaetano Chiappini

Università di Firenze

Quisiera, con esta intervención crítica y solidaria simplemente acompañar la afanosa, humilde e inexorable búsqueda del poeta, escrita o pintada, del artista y del hombre Jorge Eduardo Eielson*, en su “diálogo infinito” y perenne con la vida y con el tiempo, con las cosas y con la nada, en su destino del sentido y la razón del ser y del estar¹. Lo que se llama la condición esencial del hombre.

Porque es este último el tema central de Eielson: el sentido del hombre, él mismo y su origen como centro de su propia historia y experiencia total, expresada y reconocida con todos los medios que la llamada realidad, su fantasía y genio le proporcionan, y que se hace con plena justicia poesía, si –como dice mi maestro Oreste Macrí– “poesía es cuando cada uno se encuentra en lo universal singularizado por el poeta”². Y ontología es discurso sobre el ser, y, después, el estar, por medio del estar, un enfrentamiento decisivo con las figuras-claves de su propia vida, sombras y luces, hasta la raíz de lo eterno, sin olvidar el “perdón divino”, que es componente dramático de lo humano en el tiempo.

* Y agradezco de todo corazón a los amigos Canfield, Ortega y Rowe, además de al mismo poeta, quienes me han consentido estas palabras en esta ciudad de Londres, que es una de las grandes encrucijadas de la cultura del hombre. Me sirvo, para los textos de Jorge Eduardo Eielson, de *Poesía escrita*, Editorial Vuelta, México 1989; y –con el mismo título– de la nueva edición de *Poesía escrita* realizada por Martha Canfield, Grupo Editorial Norma, Santafé de Bogotá 1997; asimismo he utilizado: JEE, *Il linguaggio magico dei nodi*, Mazzotta, Milano 1993 (catálogo con escritos de varios autores); JEE, *Poesía scritta* (con texto a frente), a cura di Martha L. Canfield, Le Lettere, Firenze 1993; JEE, *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*, Universidad Iberoamericana, Artes de México, México 1995.

¹ Carta de Oreste Macrí al poeta florentino Carlo Betocchi (1899-1986) del 6-XII-1980 (en prensa).

² *Ibid.*

Y lo humano del cuerpo y de la mente, desde la más mínima célula al significado global de la presencia del hombre en su magnífica y venturosa, irreplicable soledad, desnuda soledad que convierte al héroe del sí mismo en una estatua en toda su deslumbrante circunstancia, señalada en la noche y en la piedra: “Un viento de la noche te agolpaba en el granito, ya sin Durandal, sin vida, sin modales, eterno en Roncesvalles”. Diríamos un “muerto de perfil” como Ignacio, quien sube “por las gradas con toda su muerte auestas”...

El camino de J.E.E. “por la selva” del *male di vivere* montaliano se sitúa, primeramente y siempre, en toda su experiencia y arte, con los elementos “aparentemente” negativos de la condición humana: la muerte, el polvo que la cubre con el tiempo y que es el signo necesario de la consumición de las cosas, la vejez del pasado, las heces y la basura como huella final de la corporeidad y de la degradación, la deyección heideggeriana. Y todo lo cual se compone en aquella que Francisco de Quevedo llama la “anciana habitación” (el poeta italiano Alfonso Gatto la llama la *soffitta*, el desván), donde se guardan fases temporales y vitales y objetos, sombra y bultos viejos de vida en desuso, lo que hemos gastado, la ilusión del tiempo perdido y de las ocasiones no cumplidas o descuidadas. Y, en realidad, allí se guarda también el viaje natural del peregrino humano entre los hombres, en cada etapa, en cada segmento de vida hacia lo desconocido y hacia lo nuevo, como decía Baudelaire, con atención a la voz de la sangre como deseo de amor y de añorada unidad familiar (la pirámide de trapos de 1965-70 que se puede superponer a la imagen del belén piramidal y leonardesco –o de Masaccio como de la *Piedad* de Miguel Ángel– de la fotografía de la familia Mulas del mismo año de 1965). En las tinieblas heridas del recuerdo y a la luz de la nunca abandonada “lámpara de miel” de la esperanza callada.

El amargo fruto de la muerte, el sacrificio del místico ciervo aparecen pronto en la poesía de JEE, en la espléndida semblanza de *Canción y muerte de Rolando* (1943), donde las figuras familiares se convierten en fantasmas de amor; en los ángeles de *Reinos* (1944), que juegan entre los “puros valles” y las tinieblas del “polvo sombrío” como “manzanas de amor” y “yedra de muerte” (“Reino primero”). Protagonista de los primeros poemas, con insistencia, es la muerte del héroe

(“la eternidad es el mismo / hombre de mármol que vela en una estatua / o que se tiende oscuro y sin amor, sobre la yerba”, “Parque para un hombre dormido”), o del artista como Ravel, quien “hizo su tumba en un piano, fantasma” (“La tumba de Ravel”).

Sin luz y sin amor, sin la luz del amor, pues, por ahora es la *ontología negativa* de Jorge Eduardo Eielson, *cargado de abismo* en una casa antigua y empolvada, de muchas puertas en el bosque (la “selva” es el símbolo de la tierra y de la maraña de la experiencia) “con sed a las estrellas”: es el joven artista con su “vestido augusto”, quien sueña con “astros lejanos” y se encuentra con un mundo roto de “techos fantasmas” y “desolados muros” (será la “habitación vacía” de *Ptyx*), signo del límite que necesariamente se ha de franquear o adonde se ha de volver “a morir [...] sin sombrero y dorado como el día” (“Poesía de la casa entre los pinos”). Es decir, hecho estatua de gloria y de triunfo en el recuerdo de la persistencia del amor familiar (“una madre y una esposa suave”); y siempre en búsqueda dolorida: “No hay nadie vivo ni yo respiro [...] / mis manos buscan un rostro, una alegría” (“Piano de otro mundo”), siguiendo el “ojo del bosque”, hacia la otredad o el espejo con/sin azogue machadiano. Es la recelada soledad de un “ciervo otra vez herido”, un “presuroso ciervo” que mira hacia el cielo entre yerba y sangre y polvo caído, “un ciervo [que] se muere de blancura”, víctima no reconocida de un universo infeliz.

Es ésta, pues, la manifestación y la figura ontológica de JEE delante de un mundo dormido, en fuga de humo y ceniza, también el cielo sin aperturas, todo cubierto de “invernal herrumbre”, casas de los muertos, árboles de dolor, bajo el polvo, el musgo de los ojos, el bosque hundido –y en el fondo la figura vital y de muerte de JEE, la “botella de leche rodando sin cesar hacia la muerte”³–. La cual expresa la traza vital de la semilla humana y el consuelo del alimento, la sustancia materna que rodea al joven poeta en sus desoladas metamorfosis sin futuro: “así / desnudo, Adán poeta, quieto y triste, / en esqueleto, sierpe y uva convertido”. Muerte de la culpa, dulzura de miel y veneno son los mensajes profundos de la terrible desnudez moral del poeta

³ La serie visual y plástica será de 1974.

quien conoce su naturaleza de hombre maldito y prototipo del destinado a la muerte, al olvido y, posiblemente, devuelto a su "bosque" primordial, entre tumbas y ruinas.

Gatos sin vida, hermanas difuntas, polvo y más polvo, objetos de la "mesa muerta", "platos vacíos", "esposa sepultada", "novia enterrada", amores hechos imposibles por la muerte, la botella rota, ceniza, sombras y calaveras, firmamento hundido: es éste el panorama *moral* de la primera poesía (y de la de siempre) de JEE: es el castigo soñado, tal vez provocado en el deseo, dentro de la desolación de las cosas y figuras muertas. Y por encima de todo la noble dignidad del poeta, solo en su trono vacío y cetro de rocío, señor de los trapos y de los excrementos: "Yo sólo sé, reina mía enterrada, gorgona inerte [la figura oscura y castigada del incesto], / Cuál es mi silla y mi corona, cuál mi tristeza" ("Príncipe del olvido").

Así, la primera –y la última– poesía de JEE con "el rostro a la deriva", pero siempre despierto y ardiente en su fe en sí mismo, apelándose a la "gracia de la vida", al reventar del seno de la diosa vital y maternal, en "algún negro bosque", como supremo anhelo y proyección desesperada de su propia figura profética, incansable en el polvo "entre aletazos de gloriosa lava", que consagre la flor de la gloria, o con estatua de vencedor o con la sonrisa helada de la luz de la muerte: "Yo quisiera que así fuera / La alta puerta que me aguarda tras el humo / De mi vida, como una grave dalía en pedestal / De piedra, o un esqueleto deslumbrado" ("Último reino").

Una ontología siempre negativa, pero donde, por debajo de la destrucción y de la ruina, el "yelmo eléctrico del muerto", guardado por el "ángel de la herrumbre", todavía suspira en el "bosque puro de la Gloria": buscando, sin llorar, una posible ontología de la vida "sobre ruinas de mortuorio trigo", a través de la imagen hermana del ciervo que ama, del ciervo que es víctima santa y sacrificio del amor, como Antígona, que va por el polvo de las tumbas y prefiere la muerte al deshonor del hermano insepulto, y baña de vino y de leche el anuncio festivo de la "vida dulce".

Y el ciervo nunca desmiente su sed de honor y de triunfos, y allí, una vez más, "ante la muerte", ciudades puras surgirán al resplandor de sus trompetas. Y será en el mito del Caballero, un don Quijote feli-

císimo, el pobre caballo Rocinante, en una esquina, a sostener, antes del viaje a Europa de JEE y de su poesía posterior, el impulso fuerte del despertar que “reúne congreso de flores y con vastas pezuñas y etéreos relinchos convoca a los discos celestes. // Invita al sol que de lejos, con rayos o sombras responda”.

El sol no responderá, pero “Rocinante, caballo del destino, cobrará forma de ángel que nace de su baba y vuela por el prado, rutilando en la esperanza” (“Sueño de Rocinante”). ¿Es todo un sueño? ¿Era el antiguo voto del joven artista sin ventura y ya con éxito humano especial en su tierra de muerte y de musgos de silencio, tal vez cansado “en su trono de hierro y papiro”? ¿Era el voto de quien se había hartado de su incómoda fama nocturna, como insolente clarín que “lo hacía rey de la urbe”? “Pavo real de fuego”, sí, pero ¿le bastaba a quien tenía en los ojos, sin temor, “el fulgor de las estrellas”? ¿podía seguir en una bacanal de basura –simbólica del alma gastada, del tiempo perdido– quien estaba, quizás, despierto “al llegar de la aurora”?

Toda esta espléndida poesía de los años 1943 a 1947 es la poesía del olvido y del amor a la vida, sin ontología, ni espiritual ni corporal, y con todo, de un ladrón de amor, dios adorado e inútil, prohibido y mortal, “miserable y divino”, “desordenado y triste”, flor y armiño resplandeciente del delirio “por no tener ni infierno ni cielo conocido”, pero bendito en su ardiente belleza luminosa y estúpida: “Bendito seas, amor mío, por todo esto y por nada, / Bendito seas, amor, yo me arrodillo, bendito seas” (“Serenata”).

Son éstas ya las señas de la que será, siempre, la única ontología consagrada del amor de Jorge Eduardo Eielson.

Y será el secreto anhelo del viaje, del camino, posiblemente por agua, hacia otro planeta, que no sea un “planeta vencido”, un espacio perdido o de nuevo un espejo sin azogue (o la *silla* siempre vacía), sino un feliz relámpago “entre las grandes flores vivas”, síntoma de un corte radical con el pasado, que sólo el fuego borraré... Se impone en el poeta un nuevo conocimiento, que sorprenda el aburrimiento del calor y la tristeza hacia una desnuda perspectiva del deseo olvidado o perdido “en la floresta”, mientras el viento está en “perpetua rotación” y “una alta brisa marinera” parece soñar en la crisis de un “rey desvergonzado”. Era la crisis, pero era la crisis de un vencedor.

Y serán los nuevos libros desde *Primera muerte de María* (París, 1949) a *Tema y variaciones* (Ginebra, 1950). Y será la milagrosa serie poética romana en el trasfondo de cúpulas barrocas: *Habitación en Roma*, 1952; *Mutatis mutandis*, 1954; *Noche oscura del cuerpo*, 1955, *Ceremonia solitaria*, 1964; *Arte poética*, 1965; hasta *Ptyx* (París, 1980). Mientras tanto, paralelamente, se desarrolla la otra poesía no escrita dentro de la misma búsqueda ontológica.

Y siguen más figuras negativas y signos de la muerte, entre perros hambrientos, barrios pobres y tibias lágrimas calladas; mientras se desliza, metamorfosis y metáfora singular e integral matemático de todas las imágenes femeninas, María con sus zapatos rotos y su "impenetrable pureza", secreta traza maternal y esposa de la vida (en el fondo la consoladora "botella de leche"), huella oscura y perla de la felicidad, sacrificada y deslumbrante como un ángel de alas blancas: recia prueba, una vez más, de una soledad a solas con el sol, cuando el mundo se ponga en el trabajo vacilante de crecientes mudanzas y otras infinitas metamorfosis de incierta perspectiva vital: "todavía no todavía / el cielo se llama cielo / el perro perro / el gato gato / todavía mi nombre es Jorge // ¿pero mañana / cuando me llame perro / el perro jorge / el gato cielo / el cielo gato [...]" ("Caso nominativo"). Lo cual no es solamente cambio de nombres sino probable transformación y pérdida de identidad o vuelta a lo indiferenciado. Y no se sabe qué es lo peor.

Es una nueva fase de poesía inquieta de experiencias y de experimentos de la palabra y de los objetos, como para un inventario que no consigue asegurar a nadie sino por medio de un espejo que confirme la validez de la circunstancia a través de dramáticas ecuaciones solidarias, de recíproca existencia con todo lo que rodea: "a veces / cuando se eleva el sol / el sol se eleva / otras veces la luna / y es lo mismo": "es lo mismo" se repite como cadencia inexorable... Y en esta difícil y continua experimentación de formas y palabras, bien sabe el poeta que existir es amar y quien ama puede vivir y morir, pero, sobre todo, puede considerar su ser, su propia ontología, como un valor "y amarte tanto hasta morir / lo mismo" ("Rotación").

La poesía, aunque esté al servicio de una imagen (como en el caligrama "Poesía en forma de pájaro"), en realidad, está al servicio de la

observación de la realidad misma, una realidad casi numerada, fijada a través de los objetos en mutuo canje de vida y muerte (“Misterio”) y objetos variamente ordenados y enumerados, mezclados en sus posibilidades de aparición ante nuestros ojos y de función: “inútil que te llore ahora / si más tarde tu cadáver / se convertirá en bala / la bala en soldado / el soldado en plomo / el plomo en pescado / el pescado en agua”; y viceversa, en serie progresiva encadenada (“Metamorfosis”).

Es la realidad, pues, como un círculo cerrado sin ninguna certeza: todo y nada recíprocos, que solamente consisten en su enunciación verbal, nomenclatura y combinación de cosas y figuraciones reunidas o acumuladas en desesperados monólogos y grado cero de realidad efectiva. Es decir, que ahora se trata de poemas donde el mundo aparece como cadenas de infinitos objetos en continuo cambio recíproco, sin llegar a constituirse como entidades realmente útiles, cada una según su propia necesidad y función en mi horizonte de persona. Casi se podría hablar de simples listas de palabras que se juntan casualmente, sin ningún vínculo de pertinencia y mutua utilidad; yuxtaposición de sintagmas, juegos de variantes léxicas y gramaticales que no llegan a nada, o sólo a la nada: ninguna razón o dialéctica o dinámica ontológica: véanse “Variaciones sobre un tema de Jorge Guillén”, “Cero”, “Verbos”, “Impromptu”, que justamente termina con un “etcétera, etcétera” sin más consecuencias. Un mundo indiferente y sin relación: “estoy solo / una palabra u otra / no importa qué cosa”. ¿Será entonces la indiferencia la definición ontológica? Etcétera, etcétera.

La larga y fundamental etapa romana de JEE, henchida de blasfemias como pompas de jabón, es la verdadera *saison en enfer* del Rimbaud peruano, su difícil abismo de soledad y de muerte, una muerte suave, pero que, dramáticamente es una muerte de nadie, de alguien que no existe sino a distancia de todo, reducido su ser y su estar a la “silla” como referente e interlocutor tierno y sin alma. Y el “vestido” (véanse las series de obras plásticas de 1963) es el único signo de constancia, muestra vacía de lo que pudo ser o no pudo un contenido humano, la existencia de un hombre: léase el “Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone”, verdadero canto de ese NADIE/NADA, invisible e inexistente personaje, siendo el “yo” sobrentendido y presente y activo del sentimiento y sombra de

una vida bien decidida a estar presente en sus modales de alegría y tristeza, inutilidad y humo, pero, siempre, sin volver nunca la cara, bien colocada frente al cielo, arriba y abajo, por fin sin temor. Que es la primera vez después de la venida a Europa. Es una ontología de la nada, que está convertida en nada, reafirmada en nada, y que saca de esa desaparición su propia esencia y existencia, memoria y sonrisa, paciencia y soledad, fuego y deseo, "sin cabeza y sin calzado". Un fantasma, sí, pero que se siente existir, que sabe de su ser. En el fondo vacío, el estallido triste de la pasión desolada: "con mi corazón latiendo siempre / siempre siempre siempre siempre siempre / un par de anteojos oscuros / y tal vez un saxofón / por la vía Appia" ("Via Appia antica"). Y ese "saxofón" de la persistencia fuerte del sentimiento y de la confianza en la vida, y que "suena y suena"...

De estos trabajos nacerá, en su vacío cordial, el hombre planetario y universal que es JEE, en un vertiginoso círculo de amor total:

esta ciudad que es tuya
 y sin embargo es mía
 esta ciudad que beso día y noche⁴
 como besaba lima en la niebla
 y luego besé parís
 y mañana besaré moscú
 nueva york y tokio
 londres y pekín
 y enseguida besaré la luna
 y más tarde marte
 venus y saturno
 y toda la vía láctea
 hasta las últimas estrellas.
 ("Azul ultramar").

Y la soledad de siempre es, en efecto, como ya en la poesía de la etapa peruana, inmersión fuerte (la fuerza es la razón vital, la sabidu-

⁴ Es la ontología del amor: recuérdese que en el epígrafe de *Antígona* de 1945, citaba a Sófocles y decía: "He nacido para compartir el amor y no el odio".

ría del hombre que no conoce depresiones reales) total y responsable en un mundo abismal:

con miserables avenidas
 que huelen a ropa sucia
 y miserable ropa sucia
 que huele a puro mármol
 (tal y cual como tu cuerpo
 criatura
 fabuloso bajo el ruido de mil klaxons
 y motores encendidos)

(*Ibid.*).

Un mundo con ruido y suciedad, excrementos y heces del universo que está alrededor, un mundo de vejez y de polvo, de carcoma y de apariencias. Lo sabe muy bien JEE, como el *hombre invisible* del famoso relato de Wells, existe sólo en su traje (véase “Via Veneto”) que, posiblemente, no coincide o coincide con el cuerpo y con la realidad en toda su fuerza desesperada de existir (será la grandiosa serie de quipus como signo de totalidad fuertemente querida por una voluntad existencial)...

Y la ontología es casi el inventario fetichista e inútil del vestido-sudario de la nada... Sin embargo, la “vida pesa” y la palabra es su fuego (“usted no sabe cuánto pesa / un corazón solitario”, “Campidoglio”) y su destino, entre olvido y grito de soledad, sueño y desolación, ceniza y elevación de la memoria, polvo de muerte y estatua de mármol de la inmortalidad (“¿mi memoria es quizás tan inmortal como tu cuerpo / cuando te desnudas ante mí / tú que no eres sino pedazo de mármol / montaña de polvo / columna / reloj de ceniza [...]”, “Foro romano”; véase también “Albergo del Sole I”).

Pero aquí está la verdadera ontología de JEE: cicatrices y trapos, vestidos al viento y silla vacía del diálogo imposible, pero en el signo fuerte del corazón y del amor: “una cicatriz que decía: / yo te adoro yo te adoro yo te adoro” (“Albergo del Sole II”): que es una frase que lo dice y lo resume todo. Putrefacción y destellos gloriosos y amor, amor total, como una vez más nos repite en eco la cita de *Antígona*, que es el lema de toda la obra y existencia de Eielson, hombre planeta-

rio en su ontología de la piedad y la caridad. Y sabe Eielson que la salvación está en haber amado, amado siempre, amado y basta: “y sólo existes / porque te amo / te amo / te amo / te amo / te amo / te amo” (“Escultura de palabras para una plaza de Roma”). Como Quevedo, Eielson es tierra enamorada, como en su amarga y apasionada y feliz profesión de fe al tiempo que inexorable y desesperado silogismo horizontal:

porque tu cuerpo es de tierra
 y mi cuerpo es de tierra
 de qué sirve la tierra sin tu cuerpo
 de qué sirve la tierra sin mi cuerpo
 de qué sirve mi cuerpo sin tu cuerpo
 y mi cuerpo y tu cuerpo de qué sirven
 si tu cuerpo y mi cuerpo son de tierra
 tierra más tierra nuestros hijos
 tierra con redondez la tierra
 y todo lo que existe sobre la tierra
 tierra tierra tierra

(*Mutatis mutandis*, 5).

Y el cuerpo que es tiempo de dolor, materia o sustancia de nada, fantoche musical de sufrimiento, casi en el límite del silencio:

de inexplicable cristal
 que respira
 quisiera ser de nylon
 de celophan de acero
 de sonrientes materias
 que no mueren
 no soy en cambio
 sino de carne y hueso
 juguete pálido del jazz
 y de las horas
 miserable volumen
 que padece

(*Ibid.*, 7).

nada
 sino una masa clara
 de millones y millones de kilos
 de plomo de plata de nada
 vacío y peso y vacío nuevamente
 nada de plomo plomo en la nada
 nada de plata plata en la nada
 nada de nada nada en la nada
 nada
 sino la luna la nada
 y la nada nuevamente

(*Ibid.*, 9; véase también el 10).

Noche oscura del cuerpo (1955) es como un largo y patético recorrido a través de las figuras y mitos de la infancia, cuerpo con cuerpos, casi materia con materia para reconstruir hacia atrás historia y vida, reclamar la figura ontológica por medio de la imagen de la familia, el belén de un tiempo (o de nunca), que es la forma primaria del ser (y del estar) del Poeta, raíz y campo del sentimiento familiar (mito real y desde siempre en el centro de cualquier figuración de JEE, regreso y explicación de los orígenes (véanse las fotos piramidales ya citadas de la familia del querido Michele, así como la pirámide de trapos sobre el núcleo figurativo de Leonardo y de Masaccio hasta la *Piedad* florentina). Y cuerpo como mediación del sentimiento de reafirmada soledad (la melancolía y la silla vacía), corporeidad como trámite aparente del sentimiento, desviación exterior y material de una figura heráldica e interior: el ciervo, el animal acorralado y sin caricias, víctima sin patria ni corbata, soledad de huesos y del alma, tristeza y traje vacío (también lleno), sexo y amargura. Y, sobre todo, espejo físico-moral del llanto.

Se trata como de una galería corpórea, penetración desde adentro de sí mismo, donde la reducción minimal corporal es signo dramático de la encarnación visible de la invisible soledad: el mundo, ay, acaba en mi cuerpo, como una "máscara" de carne y hueso de la isla humana sin otra razón que sí misma ("Nadie me espera ni me conoce ni me mira / Mi cuerpo es humo materia indiferente / Que brilla brilla brilla / Y nunca es nada", "Cuerpo transparente"), límite máximo del

romanticismo desesperado del yo hecho carne. Y sola carne: "materia indiferente" en apariencia, microcosmos que abarca y reduce el macrocosmos en un "remolino de ceniza", triste sonrisa del pasado. En una extrema denuncia de la nada: "Todo lo que veo sobre la tierra / Me convence que jamás seré un hombre / Ni una mujer ni una hormiga / Y ni siquiera una persona educada" ("Cuerpo de tierra").

Entre sonrisa y tristeza ("Cuerpo dividido") se verifica el fin del tiempo y de los mitos heroicos de la infancia, caída del cielo y de las estrellas y retorno final a la tierra de la nada: "Cuando el momento llega y llega / Cada día el momento de sentarse humildemente / A defecar y una parte inútil de nosotros / Vuelve a la tierra / Todo parece más sencillo y más cercano / Y hasta la misma luz de la luna / Es un anillo de oro [luna-esfínter, sin remedio] / Que atraviesa el comedor y la cocina / Las estrellas se reúnen en el vientre / Y ya no duelen sino brillan simplemente / Los intestinos vuelven al abismo azul / En donde yacen los caballos / Y el tambor de nuestra infancia" ("Último cuerpo"): nótese cómo en la conclusión del cielo invertido se llega, por fin, a la sencillez. A la sabiduría de lo humano en su más humilde ciencia: pero donde las heces cubren y borran cualquier sueño de una vida...

"Una tenue luz de bombilla tropical", mínima luz tópica y ambiental del retorno, el abrirse de "una puerta y entra una noche", el "sacrificio de un animal vespertino": entre mirada al cielo y defecación se efectúa y prosigue el *descensus* del antimisticismo de JEE, "criatura nueva" en el dramático oxímoron de "Una ceremonia solitaria". Se trata de una reducción y aniquilamiento cada vez mayor, "jugando con la desesperación" y situando en la horrible paradoja del *amor solitario*, como irónica autodestrucción –hasta lo grotesco muy quevediano– y afán autodespreciativo de ontología negativa ("no soy un hombre sino un árbol derribado"), inocente o presunto inocente: "No es culpa mía", "no es culpa mía". Es el retrato oscuro del poeta, en la función poética de un "animal que escribe y se enamora", donde es importante la endiádis (escribe-enamora) con doble valencia, entre amor como escritura y viceversa, aunque sea sin olvido y no inmune a la hipocresía baudelairiana ("como si fuera un cocodrilo", en "Ceremonia solitaria alrededor de un tintero").

Como siempre y más que nunca, es ésta la única y soberana raíz poética y ontológica de JEE: la ontología del amor y como amor..., aunque “sin paz ni salida”; y en el fondo, la amenaza de la muerte de la música (“agoniza el saxofón”), por la ironía ácida y la huida en el escondimiento más voluntariamente material y disminuido de humanidad pobre y mínimamente corporal (“No estoy hablando ni del amor ni de la nada / Quiero tan sólo conocer mis intestinos / Escondidos como peces / Entre mi corazón y el páncreas amarillo”, en “Primavera de fuego y ceniza en el cine Rex de Roma”). En realidad se percibe muy bien el sentido de exclusión, de no pertenencia en ninguna dirección: “Me rodea un cielo que no es mío”, con amargo sentimiento de una irremediable regresión y delirio masturbatorio infantil (“No sé qué hacer para calmar mi infancia / Me sale leche por los ojos / Quizás porque no tengo lágrimas / O porque pienso demasiado”, *Ibid.*). Aunque siga ininterrumpida la búsqueda (“Como yo / Todos buscando la luz / Como yo / Entre los intestinos y el páncreas derretido”, *Ibid.*): sin esperanza ni salida: “Las puertas están cerradas y no hay ventanas / Las paredes son de hueso / La pantalla de ceniza / Una maldita oscuridad me rodea // [...] Y yo encerrado / Buscando una salida / Una puerta de emergencia” (*Ibid.*); “Pero buscando una apertura un intersticio celeste entre las nubes / Imaginando un objeto imposible” (“La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada”). Y la infancia permanente acaba por ser la solución única e inmóvil: “Apenas basta para seguir viviendo y alcanzar la salida / Gritando que estoy triste que estoy triste / Insultando el mapa mundo la cúpula sublime / Cuando la verdad es que no deseo nada no me importa nada / Sino fumar tranquilamente al borde de la cama / Como cuando era niño y tomaba el desayuno mirando hacia adelante / Mientras mi corazón qué tal imbécil mi corazón / Crece y crece como un tumor de terciopelo / Pensando qué jodido el cielo qué mierda la vida / Las nubes grises los excrementos la basura / Y llorando amargamente al pie del Arno hasta caer rendido” (*Ibid.*): aquí se entrega todo el ideario y el imaginario ontológico y existencial de Jorge Eduardo Eielson en aquella fase romana de pequeñas y modestas necesidades elementales por caída del tiempo y de la ilusión: “Y ningunas ganas de seguir mirando hacia adelante”. Y sería ya la vejez (“Un saxofón de carne y hueso cuyo sonido envejece”) y el

cansancio, si no fuera por la ontología del amor: "Decirte nuevamente que te adoro que te adoro que te adoro". Y también el amor parece confundirse con la estoica nada total: "Pero sin esperanza alguna casi sin pestañear / Ni abrir la puerta del baño para no ver mi futuro / La tapa del water-closet el cepillo de dientes la pómada / Y recordar que hoy es lunes y que el amor no es nada". Quizás, la muerte.

Es el círculo cerrado de siempre: "dispuesto a morir por una rosa pero en un campo minado / Con ametralladoras y cañones de verdad / Contra la estupidez contra la tristeza".

Arte poética (1965) será la irónica poética de la nada y de la poesía consciente de la nada, del fuego que se apaga: "Bajo la cascada / De consonantes para nada / Sino para completar la ansiada / Suma final de esta composición preñada / De versos tintineantes y vacíos / Que ya nada dicen de la amada / Que ya dicen nada de nada / Porque han perdido la alegría / Para decir te amo te amo te amo"; "Es tan sólo mi ceniza / Que desea tu ceniza". Lo cual no es sólo cuestión ni de fuego ni de ceniza: es el deseo que sigue viviendo... Parece que va a coincidir el fin mismo de la poesía con el acto de escribir y el último grito de quien escribe: "Considerar que todo esto / No es amar ni vivir ni morir / No es siquiera un poema / Sino tan sólo un grito / Un miserable juguete / De papel escrito". Estando ya el arte poética ("Arte poética II") convertida en un seguir actuando ("Seguir fumando cigarrillos / Seguir abriendo puertas / Seguir cerrando puertas"), con indiferencia y sin más mitos ni irónicos dioses ya caídos ("No confundir sus estatuas con sus hombres / Ni sus hombres con sus estatuas / Ni la cúpula de San Pedro / Con el sombrero de Pedro"), la indiferencia es, pues, la enfermedad del Eielson de las crisis: "Dejar pasar la gente / Dejar pasar el tiempo / Dejar pasar el mismo / Automóvil de astrakán / Con la estatua de Mao Tse Tung / En la maleta / No mirar hacia adelante / No mirar hacia atrás / No mirar hacia arriba / No pensar en nada / Seguir abriendo puertas / Seguir cerrando puertas / Seguir fumando cigarrillos"... El mismo papel está cansado, es indiferente. Se lo puede arrojar al canasto... Así iba el mundo de Jorge Eduardo Eielson por aquel entonces...

En un sombrío *milieu* burgués o medio noble (el "mayordomo", "les *crédences*", el "salón"), el más desolado posible (*vide, nul*), la pala-

bra refinadísima –mínimo sonido puro– de Mallarmé (*ptyx*, de origen griego, “concha”) no sólo confirma el vacío, sino que podría añadir esa atmósfera de un misticismo, aquí del todo negativo, de “soledad sonora”; siendo el *ptyx* la posibilidad e imposibilidad de ecos marinos, de ese polvillo sonoro del sin fin musical del mar... Sobre todo de lo infinito.

Y entre juegos de espejos y de luces proyectadas (“mar de reflejos”) se desarrolla una especie de *auto sacramental* (en 49 cuadros), más a la manera de Buñuel (y de Velázquez) que de Calderón. Un *ballet* burgués enrevesado de objetos-basura (“arrojaba en el W.C.”, I) inestables (“Sino todos los Muebles y las Puertas de la Casa / Tenían Ruedas”, II), y, como siempre, cubiertos de polvo irónicamente proyectado en el espejo entre realidad y personas (“El Espejo del Baño era culpable / De su ruina y su vejez”, IV). Como siempre, puertas abiertas y cerradas (XX, XXII, XXIII), escaleras de humo a las estrellas, delitos al compás de Fred Astaire, atmósfera de jazz (“cuando el Músico / Negro / Tocaba el jazz”, VI), sexo paroxístico y objetos perdidos y quemados... Y por encima de todo, el payaso Ray Mundo, relámpago planetario que llena con su pelada todo el espacio, teniendo en el fondo la inquietante *divinidad* o mítica guardia de la Serpiente de Piel Tornasolada, atada por mil cuerdas áureas y pesadas: aparece aquí el nudo fatal de intrincadas cuerdas, que constituye el núcleo simbólico real de la obra plástica de JEE (el quipu, es decir, el mundo, todo el mundo, cosas, afectos, acontecimientos, amistades, amores, odios..., todo el mundo bien estrechamente vinculado), en un silencio nocturno de tristeza y de risa, de juegos rituales a la luz del sol (“Desde entonces / Nunca más nos ocultamos / Para acariciarnos soñar o defecar”, XV), de totalidad física y espacial. Cuyo “campo de fuerza” está, justamente, en las “Cuerdas” que se tiñen de rojo escarlata, y que son el signo del descubrimiento de la “Fastuosa unidad de la materia” (XVII), casi como las espirales o las dobles hélices del ADN (XXII, XXIII, XXV, XXXV, XLIX) en los líquidos o sustancias fisiológicas (sangre, saliva, esperma, orina, cabellos), que constituyen el flujo continuo que atraviesa y ata toda la realidad, entidades y espacios, enlaza besos de “labios fogosos” (XXII) y cuerpos iguales e irrisorios, heces y ternuras, en estos segmentos de poesía radical. Y todo esto se desarrolla en una casa misteriosa, vacía-

da de sus dueños por la muerte, ¿la pareja sorprendida en la escena primaria?, donde todo se prepara para el también misterioso acceso a la "Habitación vacía", vigilada por la SERPIENTE D.P.T., que, como en un rito sagrado oriental, guarda la llave del secreto. El nudo vital ("Fue siguiendo una de esas cuerdas / Perdida entre el Corredor y la Sala de Baño / Que penetré en la Habitación Vacía", XLVI), que ata el ombligo como un recuerdo de cordón umbilical o nudo gordiano, no impide la vida, antes, al parecer, la favorece ("Mientras tanto / Vivíamos simplemente / Jugábamos simplemente / Dormíamos simplemente", XXXII; "Nos gustaban los bizcochos / Las sábanas blancas / Juan Sebastián Bach / y los helechos", XXXVII) en un clima de papel sencillo y juego auroral: "Cada vez que el sol surgía / Lanzábamos al aire pedacitos de Periódicos / Estampillas Cartas de Amor Serpentina / Papel Higiénico / Kleenex" (XXXIII); como por una nueva clara vida natural y primordial: "No teníamos automóvil / Televisor ni Paraguas / Y cuando llovía / Llovía solamente" (XXXIX). Lo cual no excluye la "melancolía" de siempre: "Los cascabeles áureos del payaso / Nos hacían llorar a gritos / Y el Chorro de Agua Fría / Nos llenaba de Alegría / A todo eso y a muchas otras cosas / Le llamábamos Melancolía" (XXXX), donde los objetos, en realidad, no tienen ni rasgos propios y fijos sino inciertos de infinitas semblanzas simultáneas, parecer, no ser ni estar. Ésta, la nueva inestable ontología, o mejor, metamorfosis oculta que del todo hace lo posible, variable por caracteres comunes y, al mismo tiempo, indiferentes que se conocen y nos parecen exóticos: "Usábamos objetos indescriptibles / Que sin embargo nos eran familiares / Como por ejemplo una Pava de Agua Hirviendo / En forma de Elefante Hindú / Que más bien parecía un Cisne de Porcelana China / O una Pipa Holandesa / En forma de Velero Español" (XLI); iguales a nosotros y diferentes ("Éramos iguales a todo el mundo / Pero todo el mundo no era igual a Nosotros" (XLII). He aquí, pues, repetimos, la nueva ontología de JEE, violenta y desesperada, escéptica y astral, de universal y colectiva fecundación extragaláctica: "La desesperación nos llenaba de Espuma / Y nos lanzaba el Uno contra el Otro / Con el Fallo de Cristal erguido / Como una Espada" (XLIII): "Esa misma Noche / El Mayordomo recogía nuestro Semen / En una Cucharita de Oro / Y lo arrojaba a las Estre-

llas" (XLIV). Es una ontología que lleva en su misma grandiosidad astral el signo de una soledad no superada, antes bien sublimada y convertida en rito obligatorio, que no excluye el vacío, el polvo y las heces. El largo proceso que tenía que llevar, en una iniciación sagrada y dionisiaca, al misterio de la "Habitación vacía", se revela arribo a la absoluta nada de siempre: "La Habitación era idéntica al Comedor / Hasta en sus mínimos detalles / La misma Alfombra de Flores Marchitas / La misma Botella de Vino Vacía / Sobre la misma Mesa cubierta de Polvo / Y Restos de Comida" (XLVII). Aquí, quizás, esas mayúsculas inútiles y casi obsesivas demuestran, una vez más, el rabioso despego nominalista entre la realidad nombrada y la nada de los contenidos de la simple nomenclatura... Y la *botella de vino/leche* vacía es, finalmente, el punto de llegada definitivo de todo el misterio, simbólicamente expresado en esa figura ecléctica, fatal y sobrenatural (superreal) que es el "Mayordomo", devorador de heces (XXVII), árbitro paradójico e increíble del inventario desolado del mundo vacío, de la ontología negativa, del no ser. En que se reconoce intensamente el Ser, la segura y decisiva voluntad de vida, en toda su desesperada raíz humana y terrena, como está cantada –con el ritmo del saxofón tristísimo y cordial de la Via Appia– en toda la obra escrita, pintada o plástica de Jorge Eduardo Eielson. En toda su generosa y apasionada búsqueda infatigable de las razones del alma en las fibras más hondas y dramáticamente esenciales del *tejido* eterno de sus orígenes y vicisitudes, cultura e historia.

[1997]

LA POÉTICA DEL CUERPO

Silvia Marcolin

Università di Venezia

Estudiando la experiencia biográfica y artística de Jorge Eduardo Eielson¹ sorprende la intensa vivacidad; el ansia de variación, movilidad y maravilla; el insaciable deseo de encontrar respuestas a las preguntas que desde siempre lo persiguen. De manera ejemplar, él se mueve espacial y artísticamente en nuestro tiempo. Durante el variado itinerario de su vida y su obra, crece y se regenera, para encontrar al fin las respuestas y la serenidad que buscaba.

Analizando en su obra la poética del cuerpo, se puede seguir un aspecto de su camino y, a través de él, obtener una visión global del itinerario eielsoniano. Precisamente en el cuerpo se puede encontrar un posible denominador común, que comprende su visión visceral de la corporalidad y del erotismo, su concepción del lenguaje, los diferentes códigos expresivos que utiliza, y también el quipu, síntesis y ápice de su reflexión artística.

CUERPO VESTIDO, CUERPO DESNUDO

Un tema recurrente y casi obsesivo en toda la obra de JEE es su interés por el vestuario, asociado o contrapuesto a su amor a la desnudez. Muy pronto se muestra evidente la poliédrica naturaleza del autor y su doble formación: por un lado la cultura prehispánica, por el otro la pasión por la cultura clásica europea. El interés por ésta se manifiesta desde su niñez y continúa durante toda su vida. Él mismo confiesa haber quedado impresionado de inmediato por la belleza clásica, por la perfección del cuerpo humano, por la hermosura de sus

¹ De ahora en adelante el nombre del autor se citará con las iniciales JEE.

proporciones. Un cuerpo que, en el arte clásico, siempre, o casi siempre, se representaba desnudo².

Desde el principio, la contemplación de la perfección estética de la desnudez se asocia a otra perfección, la de la desnudez como condición natural, como manera de estar en el mundo sin interferencias, en total fusión con el cosmos. Esta manera de estar *en y con* la naturaleza es típica del niño y del primitivo, ambos caracterizados por una ingenuidad perdida y añorada. En su novela *Primera muerte de María*, JEE afirma haber sentido siempre una instintiva aversión por los vestidos, precisamente desde su infancia, cuando corría por las playas casi desnudo. Desde entonces, llegó a considerar perverso todo lo que vela y oculta el cuerpo humano, todo lo que lo disimula, lo nubla, lo aísla, lo reprime, lo mutila: "el cuerpo es, para mí, desnudez"³. El autor subraya la importancia de la desnudez y parece convencido de que cualquier cosa que se interponga entre el cuerpo y el mundo circunstante adquiere un carácter negativo, como de algo que reprime, bloquea, impide, aleja de un estado de paraíso primigenio. En la novela *El cuerpo de Giulia-no* se encuentra una descripción inolvidable de cuando el narrador y Giuliano, siendo niños, se hunden desnudos en las aguas del río. El autor define muchas veces a Giuliano como una "mezcla monstruosa de muchacho y pájaro sagrado"⁴, lo describe en la selva mientras "inauguraba limpiamente y sin esfuerzo el primer gesto del hombre en el planeta"⁵: todo parece desaparecer frente a su presencia imponente, todo se detiene frente a la visión armoniosa y radiante de su cuerpo desnudo. Giuliano es el símbolo de la juventud, de la fertilidad, de la naturaleza salvaje. Es la encarnación de la libertad y de la despreocupación infantil, todo esto dentro de una atmósfera casi mística, de ritual mágico.

Reprimir la desnudez primigenia se revela limitador, en particular para el hombre "salvaje", que a duras penas se deja someter por la pri-

² JEE, *El diálogo infinito. Una conversación con Martha Canfield*, Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 9.

³ JEE, *Primera muerte de María*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 89.

⁴ JEE, *El cuerpo de Giulia-no*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1988, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 95.

sión de la modernidad y se acostumbra a limitar su forma de ser. Para él, que suele tener una relación directa con el cosmos y participa activamente en los ciclos naturales, romper este contacto puede tener efectos devastadores. En casos extremos, dicha modernidad puede llevarlo hasta la muerte. Ésta, por ejemplo, es la tragedia de Pedro, uno de los protagonistas de *Primera muerte de María*. De él dice el autor que no había aprendido a vestirse todavía y que nunca aprendería, aunque siempre había deseado esas ropas suaves, tibias, elegantes. Pero a Pedro le costaba demasiado: los zapatos le dolían, el calzoncillo era demasiado apretado y le impedía caminar a su manera, ya casi no podía respirar.

Recordó su verdadera desnudez en el mar. Su verdadera desnudez. No ese simulacro de su cuerpo a que le obligaba Charlie. No ese simulacro de su sexo, que nada tenía que ver con su sexo⁶.

El hecho de vestirse llega a ser ahogo, la negación de la propia identidad primaria y primordial, motivo de limitación para la expresividad corporal y gestual. Esta sensación de estar olvidando y negando la esencia del propio ser, a Pedro se le quitará sólo con la muerte, en esa magnífica imagen de él, sumergido en el mar, finalmente tranquilo y otra vez libre.

Contrapuesto a un mundo antiguo y primigenio, el vestido adquiere el significado de máscara, en particular en la modernidad. En efecto, el hombre moderno, desde su nacimiento, parece encontrarse dentro de un mecanismo en el que cada uno lleva ya su justo traje, donde cada uno es reclutado en un ejército con sus diferentes batallones y graduaciones, sin ninguna posibilidad de moverse o de ascender. Como si el vestido pudiera llevar escritas en sí la historia y la biografía de cada persona. Éste es uno de los temas fundamentales de *Noche oscura del cuerpo*, donde el sujeto poético persigue una identidad que parece haber perdido en los meandros oscuros de sus vísceras, a menudo despistado por sus prendas de vestir, que siente casi como

⁶ *Primera muerte de María*, cit., p. 43.

más suyas que su misma carne. El hombre se somete a la opresión del vestuario como disfraz, sin actitudes de rebelión o aflicción, como si fuera algo con que ha aprendido a convivir, aunque no le guste, o como si se encontrara sin posibilidad de reacción frente a un poder superior.

El tema del cuerpo vestido/desnudo es fundamental también en las novelas de JEE. En ambas el vestuario sigue siendo el equivalente plástico de la moral burguesa. En *El cuerpo de Giulia-no*, de mucho interés y fascinación es la comparación entre Giulia y Giuliano: para el autor ellos son paradójicamente idénticos. Giulia, a pesar de su pobreza y de su único vestido, es la imagen de la hermosura y la elegancia; su manera de moverse y su aspecto siempre perfecto le confieren un aire sofisticado de personaje cinematográfico, y aun más por el hecho de que las escenas que la ven protagonista se repiten muchas veces como en *rewind*. Además, se presenta siempre envuelta en el velo de humo de los cigarrillos que fuma sin cesar, escondiendo y descubriendo su forma en un constante juego mágico. Giuliano es gordo y vulgar, la imagen de la riqueza y del lujo, pero sin ninguna traza de elegancia. Con su dinero parece poder y querer comprar todo, hasta las personas, y seguramente todos los vicios. El autor lo describe siempre mientras come y suda o está en compañía de prostitutas, un personaje carnal y visceral en todos sus aspectos. A pesar de las características que los separan totalmente, el autor afirma obsesivamente la semejanza entre Giulia y Giuliano e imagina raros juegos de intercambio entre ellos (“¿Cómo sería Giuliano con tu Gran Traje de Seda, con tus cabellos rojos? ¿Cómo serías tú con su camisa, su vestido azul, sus zapatos lustrados?”⁷). El carácter y el cuerpo dividen a los personajes y los oponen de manera drástica. Pero lo que fascina más al autor es precisamente tener la conciencia de su total diversidad y, a pesar de eso, verlos iguales. El autor juega con los personajes y su disfraz: intercambiando sus apariencias confunde al lector y crea un juego de espejos en donde cada cosa puede ser también otra. Nos enfrentamos así a otro explícito ataque contra un mundo gobernado por el conformismo.

⁷ *El cuerpo de Giulia-no*, cit., p. 76.

En sus dos novelas, el autor insiste en caracterizar a los personajes femeninos con un único vestido que él mismo define como “un esplendente y doloroso disfraz”⁸. Giulia, por ejemplo, se identifica con su “Gran Traje de Seda Negra” y a su vez es identificada por él. No puede dejarlo porque de él depende el equilibrio de su relación con el mundo. Mientras que en la intimidad de su habitación ella vaga desnuda, en contacto con lo exterior y lo extraño reconstruye su propia defensa. Su vestido se revela su pasaporte, la acompaña por todas partes, en todas las ocasiones. El único acontecimiento en el que su traje no la sigue es en su misma muerte. La escena del cuerpo desnudo y sin vida de Giulia regresa una y otra vez en el desarrollo de la novela, una imagen que parece perseguir al narrador y pedirnos una interpretación. Si el vestido dirigía la relación entre Giulia y el mundo, ese cuerpo finalmente desnudo quiere sólo simbolizar que el vínculo se ha interrumpido, que ella ya no lo necesita, que ahora está libre. Ya no hay defensas ni papeles por interpretar. Además, la inmersión en el espejo de agua simboliza la reconciliación de Giulia consigo misma y con el cosmos entero, la recuperada fusión con la madre naturaleza sin interposiciones ajenas.

Así como no se podría imaginar a Giulia sin su Gran Traje de Seda Negra, en *Primera muerte de María* no podría existir Lady Ciclotrón sin su “traje de satén violeta”. En efecto, Lady Ciclotrón es su vestido y el color de su vestido: está cubierta de pies a cabeza con prendas de color violeta y, quizás por eso, un aura de melancolía, de tristeza, de resignación, velan siempre su imagen, casi formando parte de su cuerpo. A ella también el vestido le sirve de defensa, sobre todo porque crea un espacio entre ella y la muchedumbre que asiste a su *strip-tease*. A diferencia de Giulia, Lady Ciclotrón tiene un alter ego que es María y que se manifiesta con otra identidad al quitarse el traje violeta. Los dos personajes, en apariencia opuestos física y moralmente, en realidad son la misma persona y sólo les separa un vestido. El autor ataca el costumbrismo de la sociedad revelando una vez más cuánta ilusión puede crear el disfraz que adoptamos y el juicio exterior sobre esta máscara. El acto de quitarse sus prendas de vestir durante el *strip-tease* se revela como un acto de liberación y purificación. El culpable de

⁸ *Primera muerte de María*, cit., p. 89.

todo es “el trapo inmundo”⁹ que cubre el cuerpo de la mujer: sin su traje Lady Ciclotrón se vuelve María, el personaje va muriendo con cada prenda que cae al suelo. Quedándose desnuda, la mujer deja en el suelo todo lo sucio, renuncia al pecado y vuelve a la pureza. Por esta razón, en toda la novela el *strip-tease* está paragonado con la procesión del Señor de los Milagros, con la Marcha Fúnebre, e incluso con la pasión de Cristo. Durante el espectáculo el traje de satén violeta y Lady Ciclotrón se separan tomando dos caminos diferentes: la ascensión de la mujer y la caída de las prendas de vestir.

A menudo, en las descripciones de grandes masas de personas, JEE simboliza a la gente por medio de sus vestidos. Ya sean cantidades de corbatas, sacos y pantalones, o bien grupos de harapos, siempre queda la sensación de una connotación negativa, denigrante. En particular, el correspondiente escrito de su trabajo pictórico, *El paisaje infinito de la costa del Perú*, se encuentra en *Primera muerte de María*. En ambos los vestidos adquieren una mayor realidad porque se presentan ya trágicamente vividos, es decir usados, gastados, con una historia. Por esa misma razón, él prefiere mostrarlos desgarrados, cortados, retorcidos, anudados. El mismo JEE afirma que de esta manera surgieron personajes absortos, o más bien restos, despojos de los mismos. Criaturas gastadas por el tiempo, erosionadas por las pasiones y la perfidia humana. Así los describe:

Hilachas de una tragedia de trapo. Larvas de lana y algodón, de terciopelo y de seda. Fragmentos de esqueletos semienterrados en el desierto lunar de la costa peruana. Y miserables ejércitos de *blue-jeans*, de camisas harapientas, manchadas, quemadas, sudadas. Y sostén-senos, medias, blusas, calzones, zapatos¹⁰.

CUERPO ENAMORADO

A diferencia de sus primeros textos caracterizados por una poética elegante, de fuerte vibración mítica y neoclásica, a partir de *Doble dia-*

⁹ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 82.

mante y sobre todo desde *Habitación en Roma*, JEE introduce como novedad importante la sistemática presencia del deseo y de un poderoso erotismo. El autor parece entrar dentro de sí mismo para indagar sobre los aspectos más profundos de su corporeidad y del Eros.

En *Noche oscura del cuerpo*, el lector se siente transportado en un viaje a través de lo más visceral del hombre y vive la sensación de estar asistiendo a una verdadera prueba de iniciación. Lo que principalmente distingue la experiencia de JEE es la falta del goce final. A diferencia del camino de San Juan de la Cruz (citado al principio del poemario) o los encuentros amorosos de la tradición de la poesía erótica, el viaje del autor no acaba con la experiencia del éxtasis, sino con la desilusión y la soledad. El deseo queda insatisfecho y el cuerpo, solo y hambriento, se mira a sí mismo, dirigiendo el impulso erótico hacia sí mismo. A pesar de que el erotismo está expresado de la manera más visceral, a la caída no sigue nunca el vuelo hacia el goce supremo, sino que todo acaba sin rescate, en la frustración inevitable. El autor subraya varias veces la imposibilidad en el mundo moderno del encuentro y del diálogo con el otro cuerpo. Aunque siempre estamos “bajo el mismo cielo azul”¹¹, ya no queda nada de la mágica “noche oscura” de la poesía mística y erótica. El contraste se hace más evidente mientras que las tentativas de un contacto fracasan una tras otra. El ambiente mismo ha perdido todo tipo de fascinación para convertirse en algo decadente, anti-romántico, privado totalmente de exclusividad¹².

La frustración y la falta de un verdadero contacto con otra persona, inducen al hombre a la auto-atención, o sea a la masturbación. El cuerpo enamorado se queda solo. La soledad golpea de repente a la persona, aún más violentamente por el vigor de la fuerza que caracterizaba el impulso erótico inicial. El cuerpo, una vez perdida la esperanza de

¹¹ “Mirando finalmente el mismo cielo azul deshabitado / Y pensando que estoy loco que jamás podré alcanzarte”: “La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada” (*Ceremonia solitaria*), en *Poesía escrita*, Norma, Bogotá, p. 287 (de ahora en adelante esta obra se citará con la sigla PE seguida por el número de página).

¹² “Una maldita oscuridad me rodea / Merodea / Quién sabe quién está a mi lado / Quién sabe quién / Tocando mi glándula rosada / Ya no sé qué hacer para calmar mi infancia” (“Primavera de fuego y ceniza en el cine Rex de Roma”, *Ibid.*, p. 284.)

un encuentro con el otro, busca su satisfacción por sí mismo. La masturbación se vuelve símbolo del aislamiento absoluto, del cerrarse frente al mundo. A la vez, el autoerotismo pone a la persona delante de un espejo donde puede mirarse y estudiarse. El resultado directo puede producir un mayor conocimiento de sí mismo, pero otra consecuencia puede ser la de llegar a analizar la propia imagen como si se tratara de otra persona, hasta el punto de que quien se analiza tarda en reconocerse. Esta forma de narcisismo en la poética de JEE produce a menudo una forma de sufrimiento, porque el yo, viéndose igual a todos sus semejantes¹³, pierde toda su exclusividad. En efecto, la actitud natural del hombre de reservar un lugar privilegiado para sí mismo fracasa al constatar que no hay nada especial en él o nada que lo diferencie de los demás. También se reitera la idea del hombre equiparado a los animales, como visión degradada del ser humano. En "Cuerpo enamorado" (*Noche oscura del cuerpo*), "enamorado" es el cuerpo que se mira a sí mismo y, en particular, a su sexo, con ternura; y al verse contempla al otro, al "mono milenario"¹⁴. En "Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera" se lee:

Me miro en el espejo y veo un gorila solitario
Que devora terciopelo. Veo también
Millares y millares de personas
Todas iguales a mí¹⁵.

El tema del espejo vuelve también en algunos otros poemarios y en las dos novelas, para caracterizar las relaciones entre las personas y los cuerpos. En general, mirándose al espejo el yo pierde su propia dimensión limitada y se expande para reconocerse en su reflejo, o sea en algo exterior, y, por extensión, en el mundo entero.

En *El cuerpo de Giulia* no se relata la historia de amor entre Giulia y el narrador, Eduardo. La particularidad es que la mujer ya ha muerto

¹³ "Soy uno solo como todos / Y como todos soy uno sólo"; "Cuerpo multiplicado", *Noche oscura del cuerpo*, PE 228.

¹⁴ "Cuerpo enamorado", *Noche oscura del cuerpo*, PE 221.

¹⁵ "Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera", *Ceremonia solitaria*, PE 289.

y toda la narración tiene una perspectiva condicionada por el sentimiento de frustración. El protagonista sabe que jamás podrá tener otro encuentro con ella. Desde el principio, el autor describe a Giulia como una entidad no totalmente terrenal: impresionan al lector su hermosura y su elegancia; su pasado tan vago y su presente misterioso; su manera de moverse en el mundo suavemente, despacio, casi sin ruido, como si estuviera siempre a punto de desaparecer, nunca presente del todo. Al mismo tiempo, inesperadamente, Giulia se vuelve capaz de existir para el narrador de manera violenta y carnal. Quizás por esa misma razón, primero se la compara con un arcángel o con un pájaro blanco, y luego se la asocia con Giuliano, el gordo, sudado, vicioso Giuliano. Por lo tanto, empieza a delinearse un espejo que refleja a todos los personajes y que el mismo autor ejemplifica así:

La fórmula mágica era simple, sin embargo:
GIULIA + NO – GIULIANO + YO = GIULIA
[...]

Energías contradictorias que se podrían resumir en la palabra AMODIAR, o su equivalente ODIAMAR¹⁶.

Giuliano es igual a Giulia, mejor: él es “Giulia con ano”¹⁷. Desde el primer encuentro el narrador los asocia y no es casual que la desaparición del hombre coincida con la llegada de ella en la vida de Eduardo.

Al mismo tiempo, Eduardo también es Giuliano: la infancia común en las montañas los ha vuelto criaturas complementarias. Su coincidencia con él llega a ser tan increíble que él mismo se confunde y no sabe distinguir su imagen de la del otro¹⁸.

En fin, con Giulia y Eduardo la imagen en el espejo es perfecta: gracias a su amor ya no se pueden distinguir, ya no pueden percibir el confín entre el cuerpo del uno y el del otro. Forman un mismo ser. Desde el primer encuentro, Eduardo adivina la desnudez de Giulia

¹⁶ *El cuerpo de Giulia-no*, cit., p. 120.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ “Luego me dije que aquella figura no era sino la mía: la misma que hacía un instante había impresionado mi retina”, *Ibid.*, p. 92.

ante él "como ante un espejo"¹⁹. La voz de ella no es sino el eco de los pensamientos de él, su belleza misma es una invención suya, mientras que, en los últimos tiempos antes de su muerte, él ya casi no la miraba porque sabía todo, quizás demasiado, de ella. Por otra parte, el autor habla de una luminosa gravedad que siempre le invadía cuando Giulia estaba a su lado, una opacidad, un volumen, un peso que nunca había logrado percibir antes, y que le daban la sensación de ser más terrenal, quizás más cuerpo.

A fuerza de buscar la luz hubiera podido devorarte un seno, y tú habrías sufrido de esa llaga incurable como una enfermedad dulcísima, sin lamentarte. Porque tú ya casi no percibías tu cuerpo, no lo distinguías del mío. En el fragor de la noche todo nos estaba permitido, hasta quitarnos nuestro cuerpo por momentos y volvernos una sola criatura celeste, un solo resplandor sobre el lecho²⁰.

El narrador afirma también que era la opacidad del cuerpo de ella lo que le devolvía la luz, iluminándolo. Ambos se necesitaban para confirmar su propia esencia, para sentirse cuerpo y entidad vivientes. Analizando este aspecto de la sexualidad, Umberto Galimberti afirma que la mano que toca es tocada también y que no soy yo sino el otro quien me revela mi cuerpo, haciéndomelo sentir y vivir en las profundidades más desconocidas e inexploradas de la carne²¹. Para él, en el ápice del amor, el yo y el tú se disuelven como en el juego de ver y ser visto y renuncian al propio yo y a la imagen del propio cuerpo para confundirse en una única entidad. Para Galimberti, no se puede construir un "yo" sin un "tú", ni tampoco se puede construir nuestra imagen corpórea sin la imagen corpórea del otro. Por lo tanto, la muerte de Giulia implicaría también la conclusión de la transfiguración que ella había hecho de Eduardo al verlo como él nunca hubiera podido verse por sí mismo. Al desaparecer Giulia, desaparece también la imagen que el narrador veía mirándose al espejo: el yo se queda solo con

¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

²⁰ *Ibid.*, p. 87.

²¹ U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 159.

la impresión de haber perdido, junto a la amada, también parte de su propia identidad.

Es relevante el hecho de que Giulia haya muerto en el agua. Metafóricamente, hundiéndose en el Gran Canal, ella se ha dejado llevar por su imagen reflejada, ha muerto durante el viaje simbólico hacia sí misma. Si consideramos el juego de espejos presente en toda la novela, el acto adquiere aún más significado: no se trataría sólo de la búsqueda de un encuentro totalizador consigo misma, sino también con Eduardo, que ya se confundía totalmente con su imagen.

En *Primera muerte de María* también asistimos a un juego de espejos. Hay cuatro protagonistas principales, todos vinculados entre ellos por relaciones sentimentales muy fuertes. La única mujer es María, aunque el personaje se desdobra en su alter ego, Lady Ciclotrón. Los protagonistas masculinos, cada uno a su manera, han tenido una relación sentimental con ella. Hay un intercambio recíproco de amor, donde cada uno representa una manera diferente de querer a la otra persona.

En el triángulo María-José-Pedro, José representa la cara sin mancha de la vida, la esperanza todavía intacta, los sueños, la pureza de sentimientos. Al revés Pedro, en esta historia de injusticia social, de desencanto, de desilusión, es el único que logra ver la realidad en toda su miseria. Precisamente ésta es la razón que le impide vivir y que lo lleva a la muerte. Pedro, a su manera, quiere a María, pero decide donarla a su mejor amigo, José. Él se siente incapaz de vivir su sentimiento porque sabe ya que es inútil intentar construir algo o creer todavía en algo. Donde Pedro es desencanto, José es ilusión; donde uno es razón, el otro es sentimiento; donde uno es cinismo, el otro es confianza. Sólo con la muerte de Pedro el equilibrio se desvanece y José abre los ojos a la realidad, rompiendo irremediabilmente su visión del mundo.

María encuentra con José la paz que buscaba. Como en *El cuerpo de Giulia-no*, la pareja se necesita recíprocamente para afirmar su propia existencia, porque la presencia del otro les da ese peso y esa opacidad que hacen de una entidad un cuerpo. María, después de dos relaciones sentimentales importantes, comprende que José está hecho para

ella y que le sería imposible dejar de verlo. En el epílogo de la novela se lee:

El cuerpo de María existía sólo en José, para José. La transparencia de José le devolvía su propia imagen, sin brillo ni afeites. Nada le era más indispensable que ese espejo de carne y hueso para seguir viviendo²².

Roberto, el tercer protagonista masculino de la novela y primer amor de María, sigue, a lo largo del tiempo, obsesionado por ella. Es particularmente interesante su manera física de vivir su sentimiento por ella. Él mismo define su amor como una úlcera en el interior de su cuerpo, lo único que le hace sentir de carne y hueso. No se trata sólo de una presencia poderosa del deseo: Roberto no anhela sólo poseerla sexualmente, sino que desea fusionarse con ella, mezclar su cuerpo con el de María hasta llegar a ser ambos una persona sola.

Ser ella misma. Mirarlo todo con sus ojos. Tocar todo con sus manos. Llorar con sus lágrimas. Reír con sus labios. Amar con su alma. Es decir, amarse a sí mismo. Reflejarse en ella como en un espejo. Y siendo siempre él mismo, ser ella también²³.

Ni siquiera cuando el cuerpo ya ha sido poseído en todas sus partes el deseo se calma. Si es posible, crece aún más y se desarrolla en un irracional impulso por entrar en las vísceras del otro para adorarlo allí también. Es una necesidad de sentirse más cerca del otro tocándolo en lo más íntimo, hasta en sus humores y excrementos²⁴. La fuerza del amor de Roberto no tiene límites y por la imposibilidad de realizarse se vuelve locura. Su deseo queda frustrado y su poderoso impulso

²² *Primera muerte de María*, cit., p. 108.

²³ *Ibid.*, p. 58.

²⁴ "Y cuando ya no le bastaba su piel, la forma de sus nalgas o sus senos, el olor y el sabor de su vagina y de sus labios, cuando ya todo su aspecto exterior, hasta la luz de su pupila, la expresión de su rostro, habían sido gozados, hubiera querido adorar sus intestinos, abrazar y besar sus riñones, su hígado, su corazón, sus pulmones. Jugar con sus excrementos, calmarse la sed con su orina, apoderarse de sus latidos, de su respiración, de su alma. Ser ella misma. Mirarlo todo con sus ojos. Tocar todo con sus manos. Llorar con sus lágrimas. Reír con sus labios. Amar con su alma", *Ibid.*, p. 58.

hacia la mujer, no encontrando su justo cumplimiento con ella, se vuelve enfermedad, obsesión, la "úlceras" que no lo abandonará en toda su vida.

Esta necesidad de encontrar en el otro la propia dimensión, de reflejarse en el amado, de ser una entidad única con el otro, tan reiterada en la obra de JEE, nos remite al mito griego del andrógino. Octavio Paz, hablando de ese mito, afirma que "el deseo amoroso es perpetua sed de "completud". Sin el otro o la otra no seré yo mismo"²⁵. El encuentro con el otro es excepcional por el hecho de reconocer a la persona amada como cuerpo; a su vez, también le da al yo la conciencia de existir como cuerpo; en fin, permite lograr el estado de plenitud al que anhela el inconsciente.

Esa misma concepción del amor se vuelve a encontrar en su poesía. En "Doble diamante" (*Doble diamante*) el poeta define el cuerpo de la amada como "el espejo que adoro"²⁶ o "el diamante igual que me aniquila"²⁷. En "Ceremonia solitaria en compañía de tu cuerpo" (*Ceremonia solitaria*), el yo penetra el cuerpo de la amada con todo su ser, con sus ojos, con su corazón y sus labios, con su soledad, los huesos y el glándula. "Atraveso tu cuerpo / Como si fuera un espejo"²⁸ mientras el yo ya no sabe cuál es su piel y cuál la de la mujer, cuál su esqueleto y cuál el de ella; mientras la misma sangre brilla en las arterias de ambos.

EL LENGUAJE DEL CUERPO

Ya desde sus primeros libros JEE, aun experimentando diferentes técnicas y estilos, revela una relación contradictoria y conflictiva con la palabra. El nomadismo existencial del autor y esa inquietud que lo lleva desde América hacia Europa en un estado de exilio voluntario,

²⁵ O. Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral/Biblioteca Breve, Barcelona, 1995, p. 41.

²⁶ JEE, "Doble diamante", *Doble diamante*, PE 118.

²⁷ *Ibíd.*, p. 118.

²⁸ "Ceremonia solitaria en compañía de tu cuerpo", *Ceremonia solitaria*, PE 291.

determinan también su búsqueda entre distintos lenguajes. En efecto, no obstante haya obtenido con su obra literaria resultados de altísimo nivel y los favores de la crítica, él nunca ha dejado de buscar otras vías, siempre insatisfecho, siempre con la inquietud en el alma de quien sabe que todavía se puede hacer más, que todavía se puede llegar más lejos. El poeta parece percibir intensamente la presencia de una verdad; pero, al mismo tiempo, no logra atraparla y detenerla en el papel²⁹.

El camino poético de JEE se puede dividir en algunas etapas fundamentales, cada una caracterizada por una diferente manera de hacer y concebir la escritura. A los veinte años empieza la primera fase que va desde *Moradas y visiones del amor entero* (1942) hasta *Bacanal* (1946): se trata de poemas de inspiración mística, de evidente raíz simbolista e influencia surrealista, con modelos como Valéry, Rimbaud y Rilke. Abundan referencias al mito y a la literatura universal; el verso es largo y el lenguaje suntuoso y elegante. La sensación que el lector percibe es de alejamiento, como si el mismo autor contemplara la realidad desde una perspectiva distante, en contemplación estética. Pero, ya desde esta primera etapa, es constante su reflexión sobre la escritura. A veces el autor asocia la poesía a sensaciones de degradación, de destrucción y de ruina, comunicando al lector una sensación de frustración.

Desde *Doble diamante* (1947), y a través de *Habitación en Roma* (1952), *Mutatis mutandis* (1954) y *Noche oscura del cuerpo* (1955) hasta *Ceremonia solitaria* (1964), se delimita otra etapa: entran en escena el deseo, el cuerpo, el hombre mismo con toda su miseria y su humanidad, y también con todo lo más vulgar y humilde que puede albergar. El autor deja a los héroes de la literatura y del mito para volverse hacia sí mismo, solo con su cuerpo y su alma, siendo éstos los verdaderos protagonistas de su búsqueda existencial. Su manera de escribir cambia totalmente: con lo cotidiano y el cuerpo, entran prepotentemente en su poesía lo prosaico y la humildad verbal. La lengua de sus poe-

²⁹ "Falto de luz, mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real. Tales son las movedizas fronteras que separan la mixtificación escrita de la verdad pura, desnuda", *El cuerpo de Giulia-no*, cit., p. 122.

mas llega a ser violenta y carnal. Se tiene a veces la sensación de asistir a una verdadera lucha con las palabras, en la tentativa de forzar la escritura para que llegue a ser aún más real y concreta. Como si el autor no estuviera nunca satisfecho de lo que logra expresar con las palabras; como si en la inmaterialidad y precariedad de las palabras encontrara un límite insuperable. Ésta es la razón fundamental de la experimentación de JEE y de su viaje inevitable hacia el silencio verbal y hacia formas distintas de expresión.

A partir de esta segunda etapa, la realidad le pide al autor que la exprese y describa en su miseria, su soledad, su pobreza, su carnalidad. Cualquier palabra se vuelve retórica para el autor, mientras que todos los aspectos de la vida, aun los más humildes, siente que deben ser expresados:

Todo es palabra para mí
Palabras centelleantes son los días
Palabras mi corazón y mis costillas
Y los diez mil objetos
Zapatos sillas y botellas
Que me rodean como lobos³⁰.

Entre las palabras y las cosas se crea una relación especial: la palabra misma se transforma en objeto; y, bajando de las alturas de la literatura suntuosa, fuera del alcance de lo inmediato, toma vida dentro de la realidad. La poesía de JEE quiere mezclarse con sus sujetos, sean quienes sean.

Contemporánea y complementaria de esta etapa es otra fase, ejemplificada perfectamente por los poemarios *Temas y variaciones* (1950) y *Naturaleza muerta* (1958). De alguna manera se puede ver en ellos una culminación o punto de llegada del mismo camino. En efecto, lo que lleva al autor hacia la poesía visual es la desconfianza en el poder de la palabra y en su capacidad expresiva. Parecería que las palabras no fueran suficientes para acceder a la poesía y el poeta, por lo tanto, las

³⁰ JEE, "Alguien dice", *De materia verbalis*, PE 239.

despoja y juega con ellas, quiere que se vuelvan transparentes, que no ofusquen más el objeto y el sentido que él quiere expresar. Es la utopía de una palabra pura. Empieza a crearse un paralelismo entre el silencio, como ausencia de sonido, y el blanco del papel, ausencia de escritura. Hay infinitas posibilidades de combinación entre el vacío del papel, el signo gráfico y el signo fónico. La palabra adquiere diferentes espesores y profundidades. El autor se demuestra fascinado por el uso de la palabra como material, o sea por el despojamiento del vocablo de todo significado, quedándose con su mero signo gráfico: sólo entonces puede llegar a ser verdaderamente un objeto. De esta manera las palabras se acercan al mundo compartiendo con él su materialidad; al mismo tiempo, se acercan a sí mismas y se vuelven protagonistas de los poemas en cuanto escritura.

Un ejemplo significativo es "Poesía en forma de pájaro"³¹ donde el autor renueva el uso del caligrama. Aquí, el poema dibuja un pájaro en el papel, y las palabras "cuello", "ojo", "patas", etc., delinean el cuello, el ojo y las patas del animal. Pero, al mismo tiempo, a pesar de representar un pájaro y de que esa representación tiene una realidad concreta, el poeta se declara derrotado: su poema tiene forma y cuerpo, pero no puede volar ni cantar, o sea que carece de vida. La conclusión es que las palabras son un material que se puede plasmar en cualquier forma hasta llegar a ser esas mismas formas, pero la escritura fracasará siempre si lo que se propone es generar vida.

La palabra, por tanto, se revela engañosa: las tentativas de llegar a la verdad por medio de la escritura acaban en la frustración. A pesar de todo, el autor sigue convencido de que hay una verdad detrás de todas las cosas, que hay algo inefable en la realidad y que paradójicamente allí está la esencia misma de la poesía. Empieza un camino de experimentación con el objetivo de llegar a expresar ese lado oculto, liberando la palabra de sus límites, buscando la manera de volverla transparente y, al mismo tiempo, real y tangible. Con la poesía visual había empezado una experimentación que, considerando la palabra también desde el punto de vista de su forma, colaboraba con otras

³¹ En *Tema y variaciones*, PE 141.

artes. De allí nacen obras que mezclan escritura, pintura, música, y gesto, y cuyo denominador común es el hecho de ser siempre poesía. El silencio se vuelve, aún más, parte de sus obras: aparece inesperadamente detrás de una palabra o de un verso, como algo inevitable que invade el espacio poético. En medio de estas zonas blancas y sin ruido, emergen, como de un fluido primordial, metáforas e imágenes antiguas que nos remiten al universo de los arquetipos. El silencio de JEE es fecundo, lleno de vida, y ocupa la totalidad de las formas expresivas porque su sujeto es la totalidad humana. Él mismo habla de la utopía de una "obra total"³², o sea de la intención de ir más allá de los lenguajes y transgredir los habituales límites convencionales que lo empobrecen.

El silencio del autor dura más o menos veinte años, aunque al abrirse este paréntesis ya haya publicado la mayor parte de sus obras. Sólo después de muchos años, y especialmente con *Ptyx* (1980), el poeta parece lograr una reconciliación con la palabra y lo hace precisamente a través de un viaje laberíntico, lleno de insidias y pruebas, en la casa-cuerpo en la que finalmente se representa a sí mismo.

Durante este proceso, la escritura de JEE se transforma en cuerpo, material y concreto. Es una relación biunívoca: las palabras quieren ser seres vivos mientras que el cuerpo, entidad tangible y real, se descubre ser efímero y abstracto, capaz de borrarse y desaparecer, como un escrito o un hilo de humo. Estos aspectos, en apariencia opuestos, coinciden en el pensamiento del autor. Por lo que se refiere al ámbito de su literatura, el poeta da cuerpo a sus palabras: su lenguaje se vuelve visceral, orgánico, carnal, violentamente concreto³³. La sangre y los sentimientos fluyen en sus versos con tanta intensidad que se dejan mirar y tocar: su realidad se impone al lector. No es casual que su novela *Primera muerte de María* empiece con una cita de James Joyce: "En mi libro es el cuerpo que habla: órgano por órgano, función por función, apetito por apetito". Muy especialmente *Noche oscura del cuer-*

³² *El diálogo infinito*, cit., p. 40.

³³ Dice el autor: "Excrementos de lengua. Vanas metamorfosis. Cadáveres verbales flotando en un mar de sangre humana", *El cuerpo de Giulia-no*, cit., p. 121.

po cumple este requisito y el lector se encuentra viviendo un verdadero viaje dentro del cuerpo. El poeta hace percibir la oscuridad, el rojo de la sangre como un río, los órganos como inmensas cavernas, las uñas y los dientes, todos los humores, la saliva y el sudor. La estructura misma de los poemas refleja la imagen laberíntica del cuerpo humano: aparecen composiciones hechas de partes como órganos, espacios en la escritura que se abren de repente como ojos, páginas quebradas como por una herida, versos que fluyen dulcemente como la sangre en las arterias. Entre el cuerpo y la literatura se crea una relación simbiótica.

Escribo con los ojos
 Con el corazón con la mano
 Pido consejo a mis orejas
 Y a mis labios
 Cada verso que escribo
 Es de carne y hueso³⁴.

El acto de la escritura es vivido como algo íntimamente vinculado al cuerpo del autor, como parte de sí. JEE afirma que la escritura es parte de su vida de todos los días, que no hay diferencia entre lo que escribe y lo que vive³⁵. No se trata sólo de un paralelismo entre escritura y cuerpo: JEE, en su trayecto literario, llega a coincidir con su misma obra, que es lo que escribe y lo que escribe es él mismo. Si su ser hombre se disuelve en las palabras, al mismo tiempo las palabras se hacen cuerpo y se transforman en él. La espontaneidad del acto de escribir, que siempre lo ha caracterizado, ha contribuido a confirmar su relación simbiótica con la literatura, la imposibilidad para el yo de prescindir de su obra y viceversa. En "Cuerpo de papel"³⁶ se realiza la fusión total: cuando el poeta escribe, sus palabras *son* orejas; el acto de escribir es como el de respirar, o sea una acción vital, necesaria, involuntaria; la misma muerte del cuerpo y el acto de quemar el papel

³⁴ "Papel", *Pequeña música da cámara*, PE 302.

³⁵ *El diálogo infinito*, cit., p. 34.

³⁶ En *Noche oscura del cuerpo*, PE 227.

escrito haciéndolo desaparecer ya no se distinguen. La escritura y el cuerpo constituyen una única entidad con todas las cosas del mundo, hasta con las estrellas y el firmamento. No hay distinción entre quien contempla y quien es contemplado, entre el que escribe y lo escrito, entre el horizonte y las entrañas: se realiza la utopía de un universo donde todo es poesía y todos somos poetas, donde late un único impulso vital que todo lo armoniza³⁷.

Definir el cuerpo como “de papel” implica otra observación, o sea, la posibilidad de que sea leído. Este cuerpo de papel reivindicaría así una relación entre dos personas, una comunicación. El paralelismo entre el acto erótico y la escritura no es nuevo: Octavio Paz en *La llama doble* define el erotismo como una “poética verbal” y la poesía como una “erótica verbal”³⁸; y el mismo JEE en *Primera muerte de María* subraya la relación entre cuerpo y lenguaje, asociando la ocultación del cuerpo por medio de los vestidos con el ofuscamiento de las palabras, o sea de la verdad. La importancia de la desnudez para el autor resulta fundamental: él aborrece firmemente todo lo que puede aislar, disimular, nublar el cuerpo.

El cuerpo es, para mí, desnudez. Como el lenguaje es desnudamiento. El cuerpo es un lenguaje cuya clave de lectura es el amor. El lenguaje es un cuerpo cuyo ejercicio es un acto de amor: ambos requieren de una extrema desnudez para entregarse³⁹.

En este paralelismo entre cuerpo y escritura y, en particular, entre el acto erótico y el poético, no se puede olvidar que una de las características típicas de los encuentros amorosos de JEE es el hecho de acabar en la frustración. Al mismo tiempo, también las múltiples tentativas del autor de encontrar una nueva vía o manera de expresión parecen acabar con la misma sensación. Por lo tanto, no se crea el mágico puente entre el yo y el tú que el poeta había soñado, siendo yo y tú lector y palabra escrita, o amado y amada. En ambos casos el yo

³⁷ “Y mientras escribo / Mientras respiro / Mi pluma sigue sin esfuerzo / El movimiento de los astros / Y el tambor de mis arterias”, *De materia verbalis*, PE 237.

³⁸ O. Paz, *La llama doble*, cit., p. 12.

³⁹ *Primera muerte de María*, cit., p. 89.

se queda solo y el encuentro fracasa. Símbolo absoluto de la soledad y de la desilusión del hombre, y también de la crisis de la escritura, es la masturbación:

La masturbación no tiene límites
Yo por ejemplo
Ya no tengo manos ni palabras⁴⁰.

Es en este camino de búsqueda de un lenguaje que llegue a ser puro, que JEE se encuentra con el quipu. El hecho de que el nudo inca sea una forma-signo-acto fascina al autor. Él hace coincidir la mentira con las letras: el concepto, al ser verbalizado y escrito, pierde su pureza y se tergiversa, alejándose de la verdad. Se crea demasiada distancia entre la palabra y el sujeto expresado, demasiado espacio entre sus dos naturalezas. Los incas suprimían con sus nudos este espacio: su "escritura" compartía la misma forma de ser de lo expresado siendo ella misma una acción, un acto manual, un cuerpo. No había palabras ofuscadoras, no había posibilidades de oscurecer la verdad. Por medio del gesto y fusionando lenguaje y silencio, los incas habían logrado manifestar sus verdades. Una atmósfera mágica cubre la tradición inca, o sea la posibilidad de un código expresivo primitivo pero tan evolucionado que jamás podrá encontrar palabras para contar sus mitos y sabidurías superiores. Precisamente el quipu parece ser la respuesta que el autor había buscado durante toda su vida, el ápice y la suma de su pensamiento.

[1999]

⁴⁰ "Primavera de fuego y ceniza en el cine Rex de Roma", *Ceremonia solitaria*, PE 283.

PALABRA, IMAGEN, ESPACIO

William Rowe
University of London

Nadie ha entrado dos veces en el mismo río. ¿Habrá entrado alguien dos veces en el mismo libro?

MARINA TSVIETAIEVA

ESPACIO ESCRITURA

Maurice Blanchot, en *L'espace littéraire* (1955), se propone, en un capítulo sobre la lectura ("Lire"), comparar el modo de existencia de un libro con el de una escultura:

El Beso de Rodin se deja mirar y aun se complace en ser mirado; Balzac es/está sin mirada, una cosa cerrada y dormida, absorbida en sí misma hasta desaparecer [...] La estatua que se desentierra y se presenta a la admiración de la gente, no espera nada de ella, no recibe nada, parece más bien haber sido arrancada de su lugar. Pero el libro que se exhuma, el manuscrito que sale de una jarra para entrar en el pleno día de la lectura, ¿no nace de nuevo, por una casualidad impresionante?¹

La escritura de Eielson, la que viene después de 1950, emprende una investigación de los efectos que surgen cuando el espacio visual que ocupa la grafía deviene parte de la obra y de su lectura, en vez de ser un mero soporte material no significativo. En este sentido, pertenece a una tradición cuyo iniciador más notable sería Mallarmé. Sin embargo, como veremos, Eielson extiende las posibilidades del espa-

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, pp. 255-256.

cio visual poético hacia zonas nuevas, que redefinen radicalmente la palabra literaria y el libro, y que se relacionan con la cosmología de los últimos setenta años.

Hay una obra suya, titulada *Papel* (1960), que consiste en veinte hojas, cada una de las cuales incluye palabras, y a veces otros trazados, impresos sobre la hoja de papel. Las palabras son sólo una parte del texto, porque lo que atribuyen al papel (el hecho de que sea blanco, rayado, agujereado, pisoteado, etc.) es literalmente visible en cada página:

papel blanco
 papel rayado
 papel con 4 palabras
 papel y tinta
 papel plegado
 papel blanco con 5 palabras
 papel agujereado
 [...]
 papel pisoteado
 papel fotografiado².

¿Cuál es el estatuto de estas palabras “sobre” el papel? No funcionan sólo como títulos, nominaciones o referencias, porque forman parte de lo que describen (“papel con 4 palabras” es papel con 4 palabras). Tampoco son puramente visuales los efectos que crean: participan del lenguaje. Además, generan un campo conceptual: las cualidades se diferencian (blanco/rayado), proponen relaciones, es decir, evocan un ordenamiento. Sin embargo, el ordenamiento se resiste a conformar una serie: por ejemplo, la cuarta clasificación (papel y tinta) incluye todas –o casi todas– las demás. Las palabras aparecen sobre un

² Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita*, edición de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976, pp. 289-310. Esta edición y la de Vuelta (México 1989) no tienen el mismo contenido. Mayormente ampliada se presenta la edición del mismo título, *Poesía escrita*, a cargo de Martha L. Canfield, Norma, Bogotá, 1998. De las tres, sólo la primera incluye la sección de poesía visual, a la cual pertenece, entre otras, la citada serie de *Papel* (Roma, 1960).

trasfondo (papel, lenguaje, ¿espacio?), desaparecen al devenir parte del papel-lenguaje-espacio: son simultáneamente asibles e inasibles. El texto engendra un efecto misterioso de inconstancia: no se sabe dónde se está, si dentro o fuera. No permite un saber, fuera de su ocurrir.

El prologuista peruano de la edición limeña de *Poesía escrita* (1976), sugiere que se trata de “la destrucción de la palabra” y “el fin de la palabra”³, y cita, expresamente, el texto “Escultura horripilante”. Este texto comienza con una enumeración de las labores necesarias para la construcción –a lo largo de “915 noches”– de aquel objeto, que se coloca bajo tierra “a 17 metros de la superficie”. Los materiales incluyen “15.000 metros de cinta grabada con los más importantes textos poéticos de todos los tiempos”. Termina así:

c) la escultura –que recitará continuamente, por boca de la muñeca, los más hermosos poemas concebidos por el hombre– se comportará igualmente como tal, es decir satisfará sus necesidades primordiales repitiendo los mismos gestos humanos de la alimentación, procreación, respiración, defecación, etc., aunque tales necesidades, en este caso, no sean sino un artificio para mejor recitar los poemas (más que un repulsivo simulacro del ser humano –como podría pensarse– la escultura será más bien el resultado de millares y millares de años de civilización);

d) sólo en muy raras ocasiones, a pesar de su inevitable contacto con el mundo exterior, empuñará la ametralladora o derramará una sola gota de su preciosa sangre humana en defensa de una causa justa;

e) poseedora de un alma lírica, la criatura surgirá muchas veces del seno de la tierra y con sus brazos peludos –indispensables en el arte de la recitación– elegirá una rosa o un lirio del campo;

f) la criatura explotará, con espantosos resultados, el mismo día que termine de recitar todos los poemas grabados en la cinta magnética⁴.

Para Silva-Santisteban se trataría de una “aniquilación trágica” del lenguaje. Ambos términos, me parece, están equivocados, pero con-

³ Ricardo Silva-Santisteban, en *Poesía escrita* (Lima), cit., pp. 29-30.

⁴ Jorge Eduardo Eielson, “Escultura horripilante (homenaje a César Moro, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren)”, inicialmente en *Creación y Crítica*, n° 12, febrero 1972; ahora en *Poesía escrita* (Bogotá), cit., p. 328.

viene citarlos porque sirven para demostrar qué sucede si la obra de Eielson es leída desde lo anterior, es decir desde una definición convencional de la literatura.

Una lectura alternativa podría probar que se trata de una muerte ritual, con dimensiones grotescamente apocalípticas. Y que la obra incluye una buena dosis de humor: el retrato satírico de la relación entre cuerpo y poesía en la que ésta sublima a aquél, limpia el terreno para una posible inversión en la que el poema sería extensión del cuerpo y viceversa. ¿Y qué sería lo que se aniquila? El texto es bastante específico: "15.000 metros de cinta grabada con los más importantes textos poéticos de todos los tiempos". En cuanto al objeto de la destrucción, no cabe duda alguna. Pero la interpretación de ese objeto ha de ser un acto cultural de parte de la persona que se relaciona con el evento imaginado. Para algunos, seguramente, se tratará de la destrucción de lo mejor de la tradición occidental, tal como se define, por ejemplo, en los famosos dichos de T.S. Eliot sobre la tradición.

Al final de este texto, a pie de página, se lee en letra reducida: "*esculturas para leer*: 9 esculturas subterráneas colocadas por Jorge Eielson en diferentes lugares del planeta durante viajes realizados entre 1966 y 1969"⁵. No se trata de objetos expresivos que –como en el caso del arte clásico– se encumbran en el espacio y se eternizan en el tiempo. En lugar de redondearse en lo sublime, se abren hacia el cosmos. Asumen a la tierra como espacio de su acción. Son acciones que irradian la tierra, y que atraviesan los conceptos que nos aíslan de ella. Puede suponerse que siguen haciendo su trabajo invisible.

La acción que cumple el poema-escultura de Eielson invita a pensar en un rito de pasaje –o, si se quiere, una vasta limpieza de terreno– que permitiría el acceso a un estadio nuevo: a múltiples e impredecibles *interfaces* entre la palabra y el cosmos, entre la literatura y lo que tradicionalmente se excluye. Al perforarse los bordes del poema, cambia el poema. En el decir de Nicanor Parra, en un poema del libro *Arte-*

⁵ La cita corresponde a la primera publicación de estos textos en la revista *Creación y crítica* (1972); en la versión de *Poesía escrita* (Bogotá 1998), las nueve esculturas se han reducido a cinco y el texto de presentación aparece ligeramente modificado ("*Esculturas subterráneas*", pp. 323-330).

factos, escrito en la misma década que la “Escultura horripilante” de Eielson, “TODO / ES POESÍA / MENOS / LA POESÍA”.

Si a lo que se accede, en primer lugar, es a la nada y al silencio, éstos se van afirmando, en la obra de Eielson, como dimensiones necesarias del trabajo poético. A esto retornaremos en breve. Luego, está de por medio un remezón de la interioridad del poeta y del poema. Y finalmente –aunque no se trata de un ordenamiento lógico, porque no hay separación lógica– está el devenir acción de la palabra. Empezaremos por este último, después de una breve indicación de las ideas de Eielson acerca de lo que él denomina “la literatura tridimensional”.

El término tridimensional es utilizado por él en analogía con la geometría no-euclidiana. Aquí entra su interés por la ciencia, sobre todo la física cuántica y la cosmología actual:

El de nuestros días es un escenario casi apocalíptico, sobre todo en los países así dichos desarrollados, en los que la palabra creativa tiende a desaparecer, sustituida por las imágenes y por los *media* electrónicos y computarizados. [...] Justamente por esto, para que la palabra escrita siga siendo un instrumento privilegiado de la comunicación interior, vehículo sin par del pensamiento y del sentir humanos, es necesario que abandone el *ghetto* literario, que se abra a una nueva forma de comunicación, asumiendo un rol en sintonía con los paradigmas ya operantes en campo filosófico, científico, artístico, religioso y hasta político y económico. De otra manera, la literatura habrá perdido su razón de ser, su capacidad de síntesis de las demás artes y disciplinas, su vocación crítica y testimonial, reduciéndose a un mero instrumento de poder en manos de políticos y mercaderes⁶.

EL DEVENIR ACCIÓN DE LA PALABRA

Desde mediados de la década del sesenta, en diferentes lugares, Eielson ha creado una serie de “acciones” e instalaciones. En unas y otras, los límites entre lo que podría considerarse texto y lo no-textual

⁶ J. E. Eielson, “Defensa de la palabra: a propósito de *El diálogo infinito*”, en *Inti. Revista de literatura hispánica*, n° 45, 1997, pp. 289-298.

se van disolviendo. Para dar un ejemplo, en la Bienal de Venecia, realizó una *performance*, *Dormir es una obra maestra*⁷, en la que una mujer, envuelta en una sábana blanca anudada, duerme sobre un catre suspendido verticalmente: acto, palabra y escultura se prolongan mutuamente. Si considerar es encontrar figuras en las estrellas (*sidus* = estrella), la persona que considera esta obra encuentra que la relación configurar/figura se desplaza continuamente, eliminando la posibilidad de una mirada unívoca. La plasticidad de la escena, los colores, la suavidad de la sábana, la verticalidad del catre, los conceptos *dormir* y *obra maestra*, la cara de la mujer que duerme, todos estos elementos obran a la manera de vectores de energía-atención, cuyas intersecciones reconfiguran continuamente el espacio. En la misma ocasión llevó a cabo lo que él llama una “acción efímera”:

En la Plaza San Marcos y con la ayuda de decenas de estudiantes de la universidad veneciana que distribuyeron hojas de papel impreso en cinco lenguas (italiano, español, inglés, alemán y francés), tuvo lugar mi *acción pública*. Siguiendo las breves indicaciones impresas en el papel, los espectadores oyentes participaron activamente en el concierto y fue muy emocionante ver la inmensa y suntuosa Plaza San Marcos invadida por millares de hojas de papel blanco que se levantaban, ondulaban, vibraban, agitadas por manos invisibles, desaparecían y volvían a aparecer, hasta llegar gradualmente al final, cuando se comenzaba a rasgar el papel, siguiendo el ritmo de los tambores y la flauta para terminar en un frenesí de papeles rotos, convertidos en confetis y arrojados al aire en medio de la euforia general. Todo eso duró solamente siete minutos, pero fue de gran intensidad y alborozo⁸.

El nudo es una forma-signo-acto que ha fascinado a Eielson por más de dos décadas. Una de sus instalaciones consistía en cuarenta anudamientos hechos en piezas de algodón sobre las que previamente había impreso el texto-manuscrito de Leonardo da Vinci, *Codice sul volo degli uccelli e sugli annodamenti*. Esos cuarenta objetos anudados

⁷ *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*, Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

fueron colocados en la sala Le Stelline de Milán, en el mismo palacio en que vivió Leonardo:

La instalación es auto-referencial y tautológica, puesto que los nudos descritos en el texto están hechos con el mismo texto, y se hallan suspendidos en el espacio, como los pájaros en vuelo a que también se alude, por medio de cuarenta hilos de oro que evocan la sección áurea renacentista. También, evidentemente, hay en ese trabajo un irónico mestizaje espiritual entre el mundo clásico europeo y el mundo incaico americano⁹.

Lo que tenemos son múltiples aperturas del trabajo con la palabra dirigida hacia otras prácticas artísticas. No hay, sin embargo, ningún intento de “amalgamar los diferentes lenguajes artísticos en una sola obra total [...] Mi tentativa es más bien ir más allá de los lenguajes, transgredir sus habituales límites convencionales, que tanto los empobrecen. Solamente entonces podrá ser posible el hallazgo de algo inédito, en un feliz encuentro que respete la esencia de cada uno de ellos”¹⁰. Uno de varios ejemplos sería el libro *Canto visible* (Roma, 1960), que incluye “ESTATUA DE UN PENSAMIENTO CONVERTIDO EN ESFERA” y “ESTA VERTICAL CELESTE PROVIENE DE ALFA DE CENTAURO”¹¹. El primero consiste en una esfera colocada en medio de la página con el texto abajo, y el segundo en una línea vertical también con el texto abajo. Obviamente, la mera descripción reduce el encuentro de pensamiento, escultura, evento, geometría, escritura. Ninguno se apoya en un espacio prefijado, sino que se transforman en y por el encuentro mismo. Por consiguiente, cambia también la idea del libro. En el segundo caso, la línea vertical podría considerarse el trazo de un rayo cósmico, o la notación del trazo de una partícula sub-atómica creada en un experimento. Trazo, notación y palabra podrían relacionarse de manera semejante a evento, matemática y lenguaje en la formulación de Heisenberg, cuando discute la inadecuación del lenguaje a la nueva situación creada por la física subatómica: “Para los símbolos

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹ *Poesía escrita* (Lima), cit., respectivamente en p. 273 y p. 276.

[matemáticos] utilizamos nombres que visualizan su correlación con la medición. De este modo los símbolos se amarran [*are attached*] al lenguaje¹². En el caso de “vertical” y “celeste”, ambos términos son ambiguos, son iniciaciones de posibilidades, al igual que la misma palabra *término*. *Vertical* evoca la orientación del ser humano sobre la tierra, en el tiempo (¿de la vida humana o de las estrellas?), la posibilidad o necesidad de la trascendencia o del corte vertical. *Celeste* congrega color, orientación, cielo (en todos sus sentidos). La intersección de ambas palabras puede leerse como un efecto espacial.

Si son de una simplicidad notable los elementos utilizados para este trabajo, los efectos, sin embargo, son complicados. Se trata de notaciones simples que al cumplirse como instrucciones para la *performance* del lector son capaces de generar resultados complejos. Esta simplicidad, que en parte tiene que ver con un abandono de la referencialidad, da a los efectos una mayor fuerza radiante.

INTERIORIDAD Y SUPERFICIE

¿Qué ocurre con la interioridad del poeta, del poema y del lenguaje? En los poemas escritos entre 1950 y 1970, se dan recurrentes desplazamientos desde superficies y volúmenes sonoros hacia espacios predominantemente visuales y/o físicos. He aquí un ejemplo de la suntuosidad sonora que caracteriza los primeros poemas:

[...] Nada impide ahora
 Que la onda de los aires resplandezca
 O que reviente el seno de la diosa
 En algún negro bosque. Nada
 Sino los puros aros naturales arden,
 Nada sino el suave heliotropo favorece
 La entrada lila de las bestias y el otoño
 En el planeta¹³.

¹² Werner Heisenbergh, *Physic and Philosophy*, Penguin, London, 1990, p. 160.

¹³ “Último reino” (*Reinos*, Lima 1944), en *Poesía escrita* (Bogotá), cit., p. 67.

Hay en estos versos un cierto equilibrio entre lo sonoro y lo visual. Digo equilibrio, porque existe también una tensión. Por un lado hay un movimiento circular de lo sonoro, repeticiones de onda corta que caen dentro de los diez segundos de la memoria inmediata y que van redondeando la sustancia sonora, dándole volumen. En el plano visual hay, por otro lado, expansiones repentinas, conflagraciones que se contienen temporalmente en “el suave heliotropo”. Lo visual ocurre en su sentido literario tradicional, vale decir, la imaginación visual dentro de las fronteras tradicionales de la literatura –la imagen que no rebasa la palabra, que es enteramente procesable por la palabra–. “En la acepción literaria, la *imaginería* se refiere a las imágenes producidas en la mente por el lenguaje”¹⁴. Es decir que tenemos una interioridad que no se rompe: la interioridad del lenguaje, de la imagen (poema) y de la mente (poeta) quedan en relación simétrica. Cada una de estas interioridades incluye a las demás. En los versos arriba citados, sin embargo, se traza a la vez un movimiento contrario: la contención (*seno, aros*) se rompe (*reviente, arden*) y se expande hacia el cosmos (*plañeta*). En otros poemas se vislumbra la apertura del volumen del poema y del cuerpo-lugar de las sensaciones hacia fuerzas y espacios exteriores:

[...] escucho
 Los silenciosos pasos de la luna
 Entre el bosque, lejanas y altas
 Velocidades, ruidos que adivino,
 Diamantes en marcha y lineales
 Vientos en perpetua rotación¹⁵.

Volumen, del latín *volvere* = enrollar, significó libro antes de extenderse a la noción de masa material, y reúne o anuda lo que un libro puede hacer. El libro *Noche oscura del cuerpo* (Roma, 1955) invierte el

¹⁴ *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, p. 363.

¹⁵ “Perdido a tus pies” (*Doble diamante*, Lima 1947), en *Poesía escrita* (Bogotá), cit., p. 119.

título de San Juan de la Cruz y propaga el cuerpo (interioridad del poeta) hacia afuera. Dice, por ejemplo, en “Cuerpo multiplicado”:

No tengo límites
 Mi piel es una puerta abierta
 Y mi cerebro una casa vacía
 La punta de mis dedos toca fácilmente
 El firmamento y el piso de madera¹⁶.

Más que proyecto de conquistar nuevos espacios, que llegaría, en última instancia, a la sustitución de unos límites por otros, lo de Eielson es una actitud –o mejor, un acto– experimental de renuncia a los límites que hacen del alma una interioridad.

En otros textos suyos, lo que rompe la posibilidad de coincidencia de interioridades de poema, poeta y lenguaje, sería el manejo de las funciones de la referencia y del acto del habla que podría llamarse la incitación. *Cuatro estaciones* (Roma, 1960) comienza así:

tome este rectángulo de papel en primavera con una temperatura de 17 grados sobre cero y léalo tranquilamente

y termina así:

tome este rectángulo de papel en el invierno con una temperatura de 7 grados bajo cero y quémelo en la chimenea¹⁷.

Al llegar a ser referente el texto-papel mismo, se modifica la división dentro/fuera y si se incita a quemar aquello, en lugar de preservarlo en un espacio llamado literario, la emoción ya no radica en la intensidad interior sino en la posibilidad de tocar la exterioridad, lo nuevo. El espectáculo de usar la literatura como combustible invierte la relación mundo material/cultura. Esa autonomía de la literatura que se celebra en ciertas culturas europeas hacia fines del siglo XIX, ya no excita.

¹⁶ “Cuerpo multiplicado” (*Noche oscura del cuerpo*, Roma 1955), en *Ibid.*, p. 228.

¹⁷ Cfr. *Poesía escrita* (Lima), cit., pp. 261-266.

LA OBRA, EVENTO ESPIRITUAL

El devenir nada de todo volumen es también, para Eielson, parte del proceso escritural. El noveno poema del libro *Mutatis mutandis* (Roma 1954) dice:

nada
 sino una masa clara
 de millones y millones de kilos
 de plomo de plata de nada
 vacío y peso y vacío nuevamente
 nada de plomo plomo en la nada
 nada de plata plata en la nada
 nada de nada nada en la nada
 nada
 sino la luna la nada
 y la nada nuevamente¹⁸.

Se trata de un hecho espacial más que ético y existencial o, con más precisión, de una topología que reúne ambas dimensiones en una sola superficie: una topología que desautoriza esa operación que construye una profundidad detrás de las superficies. La nada aparece dentro y fuera, atrás y adelante. Imagen, poema, libro-volumen se hacen pura exterioridad.

En *El diálogo infinito*, dice la interlocutora: “Quisiera insistir en la presencia del vacío que me parece constante en tu obra y no sólo a partir de la década del 50, cuando descubres el budismo, sino desde antes”. Responde Eielson: “Sí, es verdad. Probablemente, como me dijo Deshimaru, yo era budista desde que nací, sólo que no lo sabía”¹⁹. Y en otro poema escribe:

escribo algo
 algo todavía

¹⁸ Cfr. *Poesía escrita* (Bogotá), cit., p. 213.

¹⁹ *El diálogo infinito*, cit., p. 31.

algo más aún
 añadido palabras pájaros
 hojas secas viento
 borro palabras nuevamente
 borro pájaros hojas secas viento
 escribo algo todavía
 vuelvo a añadir palabras
 palabras otra vez
 palabras aún
 además pájaros hojas secas viento
 borro palabras nuevamente
 borro pájaros hojas secas viento
 borro todo por fin
 no escribo nada²⁰.

El prologuista de la edición limeña inserta la lectura dentro de un relato temporal trágico: “Éste es el fin de la palabra, de la palabra asida, en su extinción, a los últimos objetos y seres naturales [...] La acción de la escritura del poema es su tema mismo en un trágico y estremecedor balbuceo”²¹. Lo que no admite esta enmarcado temporal de la lectura es que el texto permite otro tiempo, el tiempo extático del desprendimiento, del desasimiento. Tendríamos, entonces, una expansión del tiempo que corresponde a la expansión del espacio. Escribe Charles Olson, en un comentario sobre lo difícil de pensar la eternidad, que los filósofos islámicos describen “un tiempo que se extiende en el tiempo exterior [*outertime*] de la misma manera que pensamos, con más facilidad, en el espacio que se extiende o se expande”²². El tiempo interno del poema no progresa, no es un tiempo histórico, no se encamina hacia un fin: el fin de la palabra es un desasir. En este sentido, todo contexto se hace texto y el texto se hace exterioridad. Se pueden señalar dos grandes caminos para entrar y salir de la obra de Eielson: por la historia cultural y por la topología de la lectura. El primero

²⁰ Del libro *Mutatis mutandis* (Roma 1954), en *Poesía escrita* (Bogotá), cit., p. 214.

²¹ Ricardo Silva-Santisteban, en *Poesía escrita* (Lima), cit., p. 29.

²² *Muthologos*, 1, p. 61. La referencia es al estudio de Henri Corbin, “Le temps cyclique dans le Mazdéisme et dans l’Ismaélisme”, *Eranos-Jahrbuch XX* (1951), Zurich, 1952.

traería a colación el quipu, esa forma incaica del libro, y –entre otros datos– el hecho de que, por las condiciones sociales, la literatura en el Perú nunca llegó a la autonomía. El segundo pasa por el descubrimiento de las constelaciones, como en “Un coup de dés” de Mallarmé, poema que inaugura el siglo xx, colocando las letras de la página y las estrellas del cielo en un mismo plano, para posibilitar desde la virtualidad de la obra el surgimiento de lo no conocido. Ése sería el espíritu de una obra de 1965 a la que Eielson dio el título de “Firmamento”, donde dialoga con la afirmación de Mallarmé: *“on n’écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l’alphabet des astres, seul, ainsi s’indique, ébauché ou interrompu; l’homme poursuit noir sur blanc”*²³. La idea del libro queda radicalmente replanteada en este trabajo de Eielson que consiste en un fondo negro con trazos blancos y diminutos que, al acercarse uno, comienzan a configurarse en letras, y luego las letras en palabras, que dicen “stars”. Abajo hay cinco líneas, que rezan:

Non scrivo niente
 Che non sia scritto nel cielo
 La notte intera pulsa
 Nelle incandescenti parole
 Chiamate stelle²⁴.

²³ *Quant au livre*, 1895.

²⁴ J. E. Eielson, *Il linguaggio magico dei nodi*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1993, p. 63. “No escribo nada / Que no esté escrito en el cielo / La noche entera palpita / De incandescentes palabras / Llamadas estrellas” (traducción de JEE).

LARGO VIAJE DEL CUERPO HACIA LA LUZ

Martha L. Canfield

Università di Firenze

La plena realización del potencial contenido en el *Selbst*, con el consiguiente sentido de plenitud y de serenidad, se puede alcanzar solamente a través de la unión de la conciencia con los contenidos inconscientes de la mente, y a partir de lo que Jung ha definido como “función trascendente de la psique”. Esta función está vinculada a una experiencia de *liberación* de las compulsiones (sociales, de la vida cotidiana, de los valores establecidos, etc.), de modo que se puede hablar de “*liberación en la trascendencia*”. La imaginación, el sueño y la poesía –en el caso particular de la creación poética– ofrecen el ámbito en el que se manifiesta esta experiencia. Este ámbito, como ocurre siempre que nos movemos en ese “reino intermedio de sutil realidad” entre la materia y el espíritu –como era entre los realizadores del *opus alquímico*¹– no puede ser otro que el del *símbolo*.

Los símbolos de la trascendencia transmiten los términos de una lucha que el hombre encara para poder alcanzar esa meta. “Proporcionan los medios con que los contenidos del inconsciente pueden penetrar en la conciencia y a su vez representan una activa expresión de esos contenidos”². Uno de los símbolos oníricos más comunes en este sentido –representativos de la liberación en la trascendencia– es el del viaje solitario o peregrinación, a través del cual el iniciado llega a conocer algunas verdades esenciales de la naturaleza humana, y en particular de la muerte.

¹ C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, trad. esp. *Psicología y alquimia*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1957, p. 288.

² J. L. Henderson, “Miti antichi e uomo moderno”, en C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Oscar Mondadori, Milano, 1980, p. 161.

La obra poética de Jorge Eduardo Eielson, y más precisamente su poemario *Noche oscura del cuerpo* (1989), ofrece un material sumamente rico y apropiado para reflexionar sobre los símbolos de la trascendencia y para la interpretación de la compleja red simbólica a través de la cual se manifiesta en él la función trascendente. El motivo cohesivo de esta simbología es el viaje, un tipo particular de viaje que se cumple en los fantásticos parajes internos del propio cuerpo³.

Para entender cabalmente el complejo proceso que lleva desde el surgimiento de los primeros contenidos del inconsciente –o sea, la formación de los primeros símbolos– hasta la formulación completa de la experiencia final de reconciliación y catarsis, tal como ella aparece en la versión definitiva del poemario, es necesario conocer las varias fases de producción, que van desde la primera escritura de los textos, la sucesiva *represión* o *desinterés* por parte del autor, la nueva atención que determina varias posibilidades de ordenación de los textos, y su aceptación final con la publicación definitiva.

Eielson empieza a escribir poesía siendo todavía un adolescente y desde entonces –comienzos de la década del cuarenta– hasta 1960 aproximadamente su itinerario poético se desenvuelve de manera intensa y diversificada, a través de varias fases o estilos⁴. La primera fase, desde *Moradas y visiones del amor entero* (1942) hasta *Reinos y Antígona* (1945), de intensa inspiración mística y notable riqueza verbal, propone ya la búsqueda de Dios a través del cuerpo y deja sentada la red de símbolos que constelarán la obra total, desde el ciervo y el caba-

³ Marie-Madeleine Gladieu, "Images sacrées, images profanes. *Noche oscura del cuerpo* de J. E. Eielson", en *Hispanística*, XX, 9, 1992, pp. 397-404. En esta interesante ponencia, presentada en el congreso de Literatura de Lengua Española de la Universidad de Reims en noviembre de 1991, la autora considera este viaje como iniciático y representativo de un camino hacia la fusión del ser con las fuerzas cósmicas. Sus conclusiones, sin embargo, son muy distintas de las mías.

⁴ Ricardo Silva-Santisteban, en su "Prólogo" a JEE, *Poesía escrita* (Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976) había establecido tres fases, con las que coincido. Después han aparecido publicaciones esporádicas que no alteran sustancialmente el esquema propuesto, hasta llegar a los dos recientes poemarios de los años noventa: *Sin título. Poemas 1994-1998*, Pre-Textos, Valencia (España), 2000, y *Celebración. Poemas 1990-1992*, Jaime Campodónico Editor, Lima, 2001.

llo hasta las botellas de leche, las sillas y los tambores. La segunda, de *Ajax en el infierno* (1945) a *Primera muerte de María* (1949), constituye una innovación con respecto al lenguaje de la primera y, sobre todo, una dramática y ejemplar tentativa de conjugar la tradición (el mito) con las constantes del mundo psíquico (el arquetipo) en el contexto contemporáneo. La tercera, desde *Tema y variaciones* (1950) hasta *Papel* (1960), despoja paulatinamente el lenguaje hasta hacerlo desaparecer completamente en el puro signo gráfico (cfr. "Texto para mirar" en *Canto visible*) o en la tautología visual (cfr. toda la serie de *Papel*). El silencio de Eielson, que a lo largo de su vida se prolonga varias veces por espacio de largos años, debe interpretarse como un punto de llegada en su búsqueda poética, a partir de su raíz mística y como consecuencia del anhelado pero al mismo tiempo aniquilante encuentro con lo inefable⁵. El silencio de Eielson –silencio verbal que por otra parte ha dado lugar a la intensificación de su labor artística y pictórica– no ha representado un extrañamiento total del escritor, que ha vuelto una y otra vez a ponerse en contacto con sus lectores para proponerles, si no los últimos resultados de su búsqueda, los logros –siempre espléndidos– de etapas cumplidas y acaso superadas pero, al mismo tiempo, evaluados desde el presente y por lo mismo presentificados. Recorriendo la edición limeña de *Poesía escrita*, en efecto, resulta evidente la parábola que lo hace desembocar en el silencio verbal en el que parece cerrarse a partir de los años sesenta. Aunque debemos recordar que el autor ha regresado al lenguaje dialógico con dos novelas (*El cuerpo de Giulia-no*, 1971, y *Primera muerte de María*, 1980) y con un poema dramático (*Ptyx*, 1980). Por otra parte, ese relativo silencio no ha representado un extrañamiento total del escritor, que ha vuelto una y otra vez a ponerse en contacto con sus lectores proponiéndoles, si no los últimos resultados de su búsqueda, los logros de etapas ya cumplidas y acaso superadas, pero evaluados desde el presente y por lo mismo presentificados. Un modo de callar en el que se mantiene efec-

⁵ Alfonso D' Aquino sostiene que el silencio de Eielson nunca significó una renuncia, sino otro camino hacia la poesía, e indica al respecto las afinidades del autor con el arte japonés de inspiración zen y con la estética de Beckett (véase aquí mismo "La escritura vacía").

tiva la voluntad de comunicación, aunque fuera fragmentaria, a través de segmentos de discurso (poemas) del pasado.

Es en el contexto de este complejo proceso de escritura, publicación o abstención de publicar, donde debemos introducir la aparición del poemario que ahora nos interesa, *Noche oscura del cuerpo*, en dos ediciones muy distintas una de otra⁶. Tanto la edición francesa como la peruana recogen textos escritos en el mismo período, 1955, y que habían permanecido inéditos aproximadamente por tres décadas⁷, pero las diferencias entre ellas son tales que se puede decir que sólo una cuarta parte del material poético coincide en ambas. La versión peruana, considerada la definitiva, consiste en una serie de catorce composiciones sobre el cuerpo, con "Cuerpo secreto" como séptima o central. La edición francesa se presentaba dividida en tres partes: en la primera había siete poemas, "Cuerpo melancólico", "Cuerpo multiplicado", "Cuerpo enamorado", "Último cuerpo", "La masturbación es un caballo blanco", "Ceremonia secreta con cascabeles y naftalina" y "Monólogo de amor erótico ante un espejo rótico"; la segunda parte correspondía al monólogo poético "Primavera de fuego y de ceniza en el cine Rex de Roma"; la tercera, a otro poema de tono igualmente dramático y coloquial, "La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada". El conjunto de estos textos, estructurado de esta manera, comunicaba un agudo malestar espiritual que buscaba una salida a través del esteticismo, de la Belleza temporal o atemporal, pero sin obtener resultados definitivos. La *plaque* del 83, en su lancinante belleza, no modificaba sustancialmente el balance espiritual y estilístico que el lector hubiera podido hacer después de *Habitación en Roma*. Tal vez la mayor novedad la constituían los dos poemas largos de la segunda y la tercera parte, casi monólogos teatrales, indicios de un interés del autor por el teatro, más tarde desarrollado en sintonía con ciertos principios del teatro de Beckett.

⁶ La primera versión fue publicada en edición bilingüe: *Nuit obscure du corp / Noche oscura del cuerpo*, trad. Claude Couffon, Altaforte, Alençon, 1983. La segunda es la definitiva: *Noche oscura del cuerpo*, Jaime Campodónico Editor, Lima, 1989.

⁷ Un lector atento de la poesía eielsoniana puede reconocer en *Noche oscura del cuerpo* un lenguaje intermedio entre *Mutatis mutandis* (1954) y *Ceremonia solitaria* (1964).

El título de la *plaque*, con la paráfrasis de San Juan de la Cruz, remitía a los orígenes místicos del poeta, confirmando al mismo tiempo –paradójicamente en contraste con la misma tradición que evocaba– su interés, exquisitamente contemporáneo, por el cuerpo. En efecto, los cuatro primeros poemas, con la palabra “cuerpo” reiterada en los títulos, nos introducían en una indagación sobre el ser y sobre el significado del cuerpo, sin pudores y sin gratificaciones narcisistas. El resto, o sea los otros tres poemas más las dos composiciones de la segunda y la tercera parte, parecían anclar al poeta en la “noche oscura” de una ascesis sin desenlace, o sin “bodas místicas” si se prefiere⁸.

Sin embargo, esa organización de los poemas no correspondía completamente a la voluntad del autor quien, de hecho, seis años más tarde vuelve a publicar *Noche oscura del cuerpo* (en la edición peruana del 89) en una secuencia muy distinta. Desaparecen los poemas de la segunda y de la tercera parte y también los tres últimos de la primera parte⁹, mientras se presenta completa la serie de los poemas llamados “Cuerpo”, que de cuatro pasan a ser catorce. El resultado es un conjunto muy homogéneo, del cual se deduce, mucho más claramente que en la primera versión, un verdadero viaje a través del cuerpo, con un desenlace mucho menos descorazonador. Se trata ahora, claramente, de una catarsis.

Tal vez –y ésta es la clave de interpretación que aquí se propone–, haciendo conocer la serie de estos poemas ahora y en este orden, Eielson ha hecho algo que antes no podía hacer, y no simplemente por motivos editoriales o contingentes. Ahora el poeta ha llevado su indagación existencial al punto superior de la reconciliación y lo manifiesta dando un orden definitivo a esos materiales de origen en parte inconsciente, como lo es la poesía, materiales que antes no habían podido surgir más que de manera desordenada e incoherente.

⁸ Es la hipótesis que aparece en mi artículo “Otra vía, otro cielo”, en *Infame turba*, México, n° 3-4, invierno de 1987.

⁹ Junto con otros afines por tema y por estilo, los siete poemas suprimidos confluyen en la sección *Ceremonia solitaria* de *Poesía escrita* (México 1989 y Bogotá 1998) con algunos cambios en los títulos y algunas variantes; el “Monólogo de amor erótico...” no aparece en la edición mexicana.

SURGEN LOS ARQUETIPOS

En esta versión definitiva¹⁰, *Noche oscura del cuerpo* se articula en catorce poemas cuyos títulos son otros tantos sintagmas con un primer miembro invariable, *cuerpo*, y un segundo variable, que va dando razón de la progresión del proceso catártico o, en otras palabras, del viaje iniciático: “Cuerpo anterior”, “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo mutilado”, “Cuerpo en exilio”, “Cuerpo enamorado”, “Cuerpo transparente”, “Cuerpo secreto”, “Cuerpo de tierra”, “Cuerpo vestido”, “Cuerpo pasajero”, “Cuerpo de papel”, “Cuerpo multiplicado”, “Cuerpo dividido”, “Último cuerpo”¹¹. Como Cristo a su cruz, el poeta aparece indefectiblemente ligado a su cuerpo, con el cual no se identifica, pero del cual no puede liberarse. Entonces, para superarlo, paradójicamente, elige atravesarlo; y la vía más compleja se demuestra la única fructífera. Como en el símbolo cristiano, el cuerpo resulta ser instrumento de martirio y de salvación. Los catorce poemas se presentan como las catorce estaciones de un Vía Crucis al cabo del cual se abrirá el cielo de la memoria, guardia fiel del perdido paraíso de la infancia.

Cada poema es relativamente breve, la estructura sintáctica es simple y las repeticiones y los paralelismos parecen subrayar la intención exegética de la voz que describe el viaje por el cuerpo:

Cuento los dedos de mis manos y mis pies
 [...] Multiplico lágrimas humores
 [...]
 Divido uñas y quejidos agrego dientes
 Sinsabores luminosos segmentos de alegría
 Entre murallas de cabellos y corolas
 Que sonríen y que duelen.

El valor ritual y simbólico del viaje aparece subrayado por ciertos detalles formales, como el uso de las mayúsculas al inicio de cada

¹⁰ Así lo ha declarado explícitamente el autor.

¹¹ Por error esta sucesión de la edición limeña de 1989 aparece levemente alterada en la edición mexicana de *Poesía escrita* (1989) y en la homónima bogotana (1998).

verso¹² y por la constante irrupción de la metáfora, mediante la cual el cuerpo se vuelve imagen reflejada del universo:

Minuciosas gotas de saliva
En estalactitas tibias y plateadas.

En cada poema, entre enumeraciones de miembros, vísceras, secreciones, tejidos, y sus conversiones metafóricas en cúpulas, murallas, rocas, remansos, ríos, una palabra, o un sintagma, parece resplandecer, adquiriendo un valor referencial y emotivo particular, por lo cual el significado de toda la composición se concentra a su alrededor. Son las palabras *clave*, que nos permiten leer los contenidos escondidos del conjunto y hallar la salida del laberinto orgánico y verbal. Esas palabras son, de poema a poema: arco iris, lagartija, amapola, mono, luna, muchacha, flecha, araña, lucero, tambor, caballo... Ciervo.

Esas palabras, a menudo de valor axiomático o en contextos axiomáticos (por ejemplo, "El arco iris atraviesa a mi padre y mi madre") propician una estatización del tiempo. Abruptamente transforman el tiempo evocado en un tiempo fijo, invitando al lector a pasar del nivel de lo relativo al nivel de lo absoluto: porque esas palabras provienen del mundo de los arquetipos. Cada una de ellas, en efecto, remite a un arquetipo o, como dice más radicalmente Elémire Zolla, cada una de ellas, en efecto, *es un arquetipo*¹³. La poesía de Eielson en general, y muy especialmente el libro que estamos analizando, se puede definir como "poesía arquetípica", precisamente en el sentido que Zolla da a esta expresión. Citando a Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, el filósofo italiano declara que el tema esencial de la poesía son los arquetipos: "la poesía nace" –dice– "como una respuesta oracular; en ella habla el arquetipo evocado"¹⁴. Poesía suprema es la que más intensamente

¹² Se trata de un rasgo conscientemente elegido por el autor y que contrasta con el uso indiscriminado de las minúsculas en otros contextos, por ejemplo en las composiciones de *Habitación en Roma*, donde subrayan que éstas son experiencias *mínimas*, no trascendentes.

¹³ Elémire Zolla, *Archetipi*, Marsilio, Venezia, 1988.

¹⁴ He traducido de *Ibid.*, p. 126.

logra comunicar “el sabor del arquetipo”. En realidad, prosigue Zolla, “el poeta crea una estructura múltiple; su complejidad llega a pasmar, pues se incita a la fantasía a proyectar imágenes en el trazado de las alusiones, señales e indicios iluminados por cada verso: la atención se desplaza sin cesar de un nivel a otro de la comunicación, hasta que en la mente, de ese modo distraída y ocupada, penetra *el nítido sabor del arquetipo*. De las refracciones de las palabras más que de las palabras mismas está compuesta una poesía, que sólo bajo esta condición puede hacerse vehículo de un arquetipo”¹⁵. En el caso de Eielson, la refracción de las palabras está condicionada y dirigida por *una* palabra en la que se concentra y de la que emana preferentemente el contenido arquetípico.

El silencio que precede a la publicación de *Noche oscura del cuerpo* completa y multiplica el significado del conjunto. Dice Zolla que el poeta siente surgir los arquetipos a partir del punto cero, del silencio pre-verbal¹⁶. En el caso de Eielson este “punto cero”, este silencio generador, ha sido conquistado luego de un largo y a veces suntuoso ejercicio poético, siendo el resultado de un laborioso proceso de depuración de la palabra hasta el extremo mismo de su extinción. El hecho de que estos poemas ya estuvieran escritos con una antelación de treinta años y que hubieran sido “celosamente mantenidos en reserva”, según reza la contraportada de la edición de Campodónico, no hace más que desplazar la sede de lo pre-verbal. Ésta pasa del cerebro del poeta al cajón donde los versos, ya formulados, son condenados a yacer por años en un estado semilátente, como palabras pensadas y no dichas, como sueños olvidados, en espera del *momento justo* y de su organización definitiva. Los símbolos de la trascendencia, surgidos mediante la actividad poética, no habían logrado penetrar completamente en la conciencia, y así han permanecido por un largo período de tiempo en un estado de *suspensión*. La función trascendente se había *anunciado*, pero no se había realizado aún.

La versión del 83, con solamente cuatro de los catorce poemas de la versión definitiva y con el agregado de las otras muy hermosas y

¹⁵ *Ibíd.*, p. 128. La cursiva es mía.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 119.

desesperadas composiciones¹⁷ que serían eliminadas de la edición del 89, constituía una fase avanzada, pero todavía inmadura, en la elaboración del tejido simbólico catártico. La organización definitiva de estos textos, según cuanto ha declarado el autor mismo, es la del 89, y en esta organización se distinguen tres principios: el silencio funda el arquetipo; el arquetipo conduce a la catarsis; los símbolos están vigorizados por la energía del arquetipo.

EL CIERVO

Entre todas las imágenes arquetípicas que constelan la *Noche oscura del cuerpo*, una en particular orienta la lectura del conjunto. Es el ciervo, el cual, al mismo tiempo, reitera la referencia del título a San Juan de la Cruz y completa la populosa teoría de ciervos de la poesía eielsoniana. El animal de altos cuernos que se renuevan periódicamente, por los cuales suele ser asociado al árbol de la vida, es una imagen arcaica de la renovación cíclica¹⁸. En algunas tradiciones anuncia la luz y es considerado guía hacia la claridad del día; en otras, este valor asume toda su dimensión cósmica y espiritual y el ciervo resulta mediador entre el cielo y la tierra, imagen de Cristo, símbolo del don místico y de la revelación redentora¹⁹. A menudo asociado a la gacela de las Sagradas Escrituras, ya Orígenes había comparado ambos, la gacela y el ciervo, con Cristo, la primera por la teoría y el segundo por las obras²⁰. Cuando tiene sed o cuando busca una compañera, el llamado ronco y salvaje del ciervo parece irresistible: de ahí la identificación con Cristo que llama al alma, y con el alma-esposa que busca a su Esposo. Precisamente como símbolo del Divino Esposo se presenta el

¹⁷ Nos referimos en particular a "Primavera de fuego y de ceniza en el cine Rex de Roma" y "La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada".

¹⁸ Mircea Eliade, *Images et symboles (Essais sur les symbolisme magico-religieux)*, Gallimard, Paris, 1952.

¹⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1969.

²⁰ Cfr. Homilía III al *Cantar de los Cantares*.

ciervo en el primer verso del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz: "Como ciervo huiste habiéndome herido". Pero él es también símbolo del alma que busca la fuente divina en la que calmar su sed.

Con estos dos últimos significados aparece el ciervo en la poesía de Eielson: mensajero de lo divino, nombre (o imagen) de las divinas señales en el mundo (*cfr. Moradas y visiones del amor entero* o "El cielo" de *Reinos*), pero también metáfora del alma herida de amor y conformada según la imagen del Ciervo anhelante, "cual si fuera / Otro oscuro ciervo de sí mismo desprendido" ("A un ciervo otra vez herido").

En *Noche oscura del cuerpo*, el ciervo aparece nombrado una sola vez, en la tercera composición, "Cuerpo mutilado", donde el poeta realiza el recuento de las partes de su cuerpo, dedos, lágrimas, uñas, dientes, y entre ellos se siente

[...] como si fuera un ciervo
Un animal acorralado y sin caricias
En un círculo de huesos
Y latidos.

En ese cuerpo desgarrado, escindido, "mutilado" precisamente porque le falta una conciencia cohesiva (el "yo" se siente exiliado en un cuerpo que no reconoce, como otros poemas evidencian aún más), el ciervo representa al mismo tiempo el "yo", o conciencia psíquica, y el alma en el sentido místico, o sea el ente que, a diferencia del cuerpo, busca la realización de su destino celeste. El ciervo es el alma "acorralada" en el cuerpo, "encarcelada" hubiera dicho Santa Teresa. Y la prisión corporal se transforma poéticamente en un "círculo de huesos / Y latidos", adquiriendo una estructura simbólica, circular. A través del símbolo el cuerpo se sacraliza y puede constituir de ese modo la sede del viaje iniciático. El círculo del cuerpo, límite de un área de infinitos meandros, es llamado asimismo "laberinto" en otro poema (*cfr. "Cuerpo secreto"*) y el pasaje a través de un laberinto, desde siempre conectado con el recorrido iniciático, constituye precisamente un ritual de búsqueda de la propia alma (del *Deus Absconditus* o del *Monstruo Interior*) y de renovación

palingenésica²¹. La misma función trascendente se puede vincular al resultado positivo de esta prueba.

Ahora resulta mucho más natural la asociación entre las catorce etapas del viaje –o catorce poemas– y las catorce estaciones del Vía Crucis, al cabo del cual hemos de ver –el poeta aspira a ver– al Cristo Ciervo del alma desenclavarse, *descender* (al centro de purificación) y renacer. Sin embargo, para que la conclusión no resulte precipitada, lo mejor será seguir al poeta paso a paso dentro de su laberinto.

EL RECORRIDO EXEGÉTICO: “CUERPO ANTERIOR”

El viaje iniciático empieza en el lugar que precede al propio cuerpo, es decir, en el cuerpo de los padres, con lo cual se puntualiza que en la indagación está también comprendida la cuestión de los orígenes. “Cuerpo anterior”, como se intitula la primera composición de la serie, es el cuerpo generador, o sea, el conjunto indivisible del padre y la madre. Ellos no están ni desnudos ni vestidos, dice el poeta; son sobre todo una *forma*, “de mujer y hombre entrelazados”, con valor emblemático: “Quizás el primer hombre y la primera mujer / Sobre la tierra”. Son los padres de todos: en ellos se actualiza el arquetipo de los progenitores y su función primordial: la de procrear. Otro símbolo (e imagen arquetípica), la del arco iris, agrega a esta función el valor de gracia recibida:

El arco iris atraviesa a mi padre y mi madre
Mientras duermen.

Muchos pueblos consideran el arco iris como puente que une la Tierra con el Cielo o como puente de los dioses²². De alguna manera, todos los seres son productos de la acción del Cielo (principio activo y

²¹ René Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*, Gallimard, Paris, 1962, pp. 392-393; Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese, 1988, p. 133.

²² Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris, 1968, p. 130.

masculino) sobre la Tierra (principio pasivo y femenino); la penetración de la Tierra por parte del Cielo es generalmente vista como una unión sexual cuyo producto es el hombre, "hijo del Cielo y de la Tierra", según una expresión de los misterios órficos. El mito del matrimonio entre el Cielo y la Tierra, que nos ha transmitido Hesíodo y que la poesía ha recreado en obras célebres, como la de William Blake, está presente también en las cosmogonías del antiguo Egipto, de África, de Asia y de América. En este contexto, el arco iris resulta el instrumento de la unión o bien su mensajero; y en ambos casos proyecta la unión humana en una dimensión cósmica. La procreación, a la que se alude en el poema, concebida dentro de un preciso orden cósmico, adquiere carácter sagrado. Resulta un don divino, o, como dijimos antes, una *gracia*. Existe incluso una creencia chibcha que relaciona directamente el arco iris con la divinidad protectora de las mujeres embarazadas²³. El símbolo, por lo tanto, corresponde a un arquetipo del inconsciente colectivo y el autor lo ha encontrado en el momento de la escritura del poema, independientemente de que conociera o no estas creencias y tradiciones.

La descripción de la pareja primordial suspendida en el tiempo y en el espacio y atravesada por el arco iris ocupa la primera mitad del poema. En la segunda mitad, los tiempos se suceden y superponen, a la manera vallejana, en una especie de vértigo aumentado por la yuxtaposición de los planos referencial y metafórico. Y cada salto en el tiempo está marcado por la reaparición del arco iris, que ahora indica, más genéricamente, la iniciación de un nuevo ciclo. La pareja de los progenitores es reemplazada por el niño: "El arco iris me sorprende / Viendo correr lagartijas". Al plano referencial se superpone el simbólico, con una primera referencia a la muerte ("entre los intersticios / De sus huesos") y un acto de aceptación adulta de la muerte ("y de mis huesos").

²³ La comunidad indígena precolombina llamada chibcha, con centro en donde hoy surge la ciudad de Bogotá, ha dejado muchas huellas de su cultura en manufacturas y mitología. Cfr. H. Trimborn, "Religions du Sud de l'Amérique Central, du Nord et du Centre de la Région Andine", en *Les Religions Amérindiennes*, Éditions de l'Herne, Paris, 1962, p. 130.

En la lagartija misma confluyen varios significados referenciales y simbólicos. Ella es el objeto de un juego infantil pero, al mismo tiempo, es una anticipación del viaje iniciático que está por empezar. La lagartija, que se presenta a menudo como símbolo de la trascendencia²⁴, en este contexto anuncia la muerte y predispone a la búsqueda del significado escondido “entre los intersticios” del laberinto corporal. En este sentido no está lejos del significado que se le atribuye en algunos textos religiosos como representación del alma que busca la luz²⁵.

El arco iris es el sujeto tácito de un ulterior salto temporal que conduce a la vejez de los progenitores, anunciada a través del desvanecimiento de los rasgos reales en una nueva imagen metafórica, tal vez aquella en la que han de perpetuarse en la memoria del hijo, porque otra vez lo humano transitorio y perecedero se proyecta en una dimensión simbólica y poética atemporal: “viendo crecer / Un algodón celeste entre sus ojos”.

Finalmente, el arco iris es el sujeto activo de la última modificación, que comporta el tránsito definitivo hacia la nada o lo desconocido, hacia esa destinación misteriosa que el poeta no nombra:

El arco iris se los lleva nuevamente
Como se lleva mi pensamiento
Mi juventud y mis anteojos.

El adverbio “nuevamente” inquieta porque abruptamente confirma la repetición cíclica; solamente que ahora el ciclo que se concluye es definitivo a nivel personal y sólo puede renovarse en la perspectiva de la especie. La premisa que establece este poema, antes de empezar el viaje de exploración en el propio cuerpo, es la de que *todo pasa*. Podemos presumir que el objeto de la búsqueda será entonces lo que, pese a todo, permanece: aquello que, desafiando al tiempo que cancela y aniquila, halla un sentido en la misma aniquilación. Dicho de otro modo, se busca lo que *trasciende* o es capaz de *trascender*.

²⁴ J. L. Henderson, *op. cit.*, p. 166.

²⁵ Mohammed Mokri, “Lézard de mur”, en *Dictionnaire des symboles*, cit.

EXTRAÑAMIENTO: "CUERPO MELANCÓLICO" – "MUTILADO" – "EN EXILIO"

El conocimiento del propio cuerpo empieza con la identificación de los sentimientos que permiten reconocerlo como tal. En una percepción normal del cuerpo (digamos libre de particulares perturbaciones), basta sentir el cuerpo para estar seguros de su existencia. En la situación traumática de escisión o extrañamiento del propio cuerpo sugerida por Eielson, "sentir el cuerpo" significa "sentir los sentimientos despertados por el cuerpo", como si éste fuera un segundo sujeto dominante. No es *sentido*, sino que *induce a sentir* determinadas cosas. Y quien siente estas cosas, o sea el ente que se opone al cuerpo, que sufre sin identificarse completamente con él, es la voz del poeta, que en parte corresponde a la conciencia, o sea al yo poetizador, y en parte al alma. Sin embargo, siendo en realidad un ente complejo y difícilmente catalogable, el poeta evita nombrarlo y prefiere referirse a él mediante metáforas.

Los sentimientos inducidos se describen en los poemas segundo, tercero y cuarto del poemario y son, respectivamente, de soledad ("Cuerpo melancólico"), de encarcelamiento ("Cuerpo mutilado") y de desubicación ("Cuerpo en exilio"). La impresión de estar "encerrado" en el propio cuerpo, como ya hemos visto, se materializa en la imagen del ciervo acorralado y se multiplica a través de la focalización interna, que es, literalmente, *visceral*. El yo observa el aspecto externo del cuerpo, las manos, los pies, las orejas, y asimismo el vestuario, como veremos; pero sobre todo recorre el espacio tenebroso de las vísceras, "riñones / Hígado, intestinos", etc.

A la impresión de estar "encerrado" está estrechamente vinculada la de estar "mutilado", porque el yo-conciencia-alma, encerrado e impedido ("tropezando con mis brazos / Mi nariz y mis orejas"), padeciendo un constante malestar que finalmente deriva en lucha abierta ("Siempre luchando / Con mis intestinos"), no logra reunir ni armonizar las partes del cuerpo, encontrarles una unidad. De ello nace un sentimiento que el autor llama "enfermedad" y que es preponderante en el libro: la *melancolía*, forma de la soledad, del aislamiento, de la impotencia. Esta enfermedad, en el imaginario del poeta, tiene también un color particular: es violeta. En la conjunción del rojo con el

azul, que genera precisamente el color violeta, es decir en la conjunción del color de la sangre con el color del cielo y de lo trascendente, hemos de ver, no el normal signo positivo de reunión de los órdenes terrestre y celeste (o inmanente y trascendente), sino un signo negativo, de la frustración del impulso trascendente por la fuerza centrípeta de lo visceral, que en la poesía de Eielson constituye precisamente el ámbito del viaje (o peregrinación)²⁶.

Símbolo de esa fuerza centrípeta que encadena el cuerpo, que aísla e inmoviliza, es la silla. Mientras la cama puede invitar al sueño y a la evasión, la silla, obligando a la posición de vigilia, impone los tormentos de la condición consciente (o “mayor pesadumbre”, en términos de Rubén Darío):

El cuerpo entero padece
De una antigua enfermedad violeta
Cuyo nombre es melancolía y cuyo emblema
Es una silla vacía.

La silla vacía, o como asiento exclusivo del poeta, o punto de apoyo de su ropa, es uno de los símbolos más recurrentes en la poesía de Eielson y sobre todo en *Habitación en Roma*, poemario escrito muy poco antes y con tono y estilo afines a *Noche oscura del cuerpo*. Si la silla vacía es un indicio de soledad (no hay huésped) y de impotencia (no hay quien se siente para ejercer el mando), la silla con la ropa, que es prisión y máscara del alma ni más ni menos que el cuerpo, resulta indicio, testigo y sede de la escisión interior. En un poema de *Habitación en Roma*, “Via Veneto”, se lee:

me pregunto
si verdaderamente
tengo manos
si realmente poseo

²⁶ El color violeta visto como “color maldito”, de la penitencia y de la mortificación, es un elemento simbólico fundamental en la novela *Primera muerte de María* (Fondo de Cultura Económica, México, 1988).

una cabeza y dos pies
y no hay tan sólo guantes
y zapatos y sombrero.

Y en otro, "Albergo del Sole", específicamente sobre la silla dice:

¿en dónde está tu cuerpo
cuando comes
hacia dónde vuela todo
cuando duermes
dejando en una silla
tan sólo una camisa
un pantalón encendido
y un callejón de ceniza
de la cocina a la nada?

La solitaria silla es a menudo de paja y otras veces aparece explícitamente asociada a un catre (*cfr.* "Albergo del Sole II"): en ese caso el símbolo de la soledad se multiplica, no sólo por la reunión de los dos humildes muebles, señales de una vida austera y solitaria, sino también, si se piensa en Eielson como pintor, por la asociación con dos célebres cuadros de Van Gogh, *La silla del pintor* y *El dormitorio del pintor en Arles*²⁷.

Siguiendo la convención que quiere que el centro de los sentimientos se encuentre en el corazón, el poeta indica en este órgano el punto en donde nace y desde el que se difunde el sentimiento. "Si el corazón se nubla", dice, todo se ensombrece y entristece, parte por parte, órgano por órgano:

²⁷ Respondiendo a una pregunta mía, precisamente a propósito del cuadro *La silla*, dice Eielson: "Siempre me ha tocado mucho ese cuadro de Van Gogh, pero no sé realmente si cuando he escrito la palabra *silla* en un poema, ella haya estado ligada a la imagen de Van Gogh, o si, al contrario, el cuadro me ha emocionado porque correspondía a una imagen de la silla que ya existía en mí. La silla es también una suerte de criatura mitológica inventada por el hombre, para su propia comodidad. Tiene por ello algo de vivo, de humano y animal, quizás debido a sus cuatro patas, y al mismo tiempo de inquietante, puesto que aísla a quien la usa, predispone a la soledad" (*cfr.* "Conversación con Eielson", en *Gradiva* (Bogotá), IV, 9, 1990, pp. 30-36).

[...] el brillo del dolor arroja
 El cerebro en la sombra y riñones
 Hígado intestinos y hasta los mismos labios
 La nariz y las orejas se oscurecen.

La sombra, espacio de la melancolía, corresponde físicamente a la tiniebla de las vísceras y espiritualmente a estados de confusión o de angustia, por oposición a la luz del conocimiento y, en general, al ámbito *celestes* de la trascendencia. Así como la sombra (la oscuridad) nace en el interior del hombre a partir de los sentimientos determinados por la tiranía del cuerpo y es difundida por el corazón, del mismo modo la luz, aprisionada en el interior, puede también difundirse y surgir, y hasta escapar subrepticamente *por el lado del corazón*, dando señales de su existencia: “Me sale luz de las solapas”.

En la tradición gnóstica, de la que se encuentran algunos indicios en la poesía de Eielson, el binomio sombra/luz se corresponde con el de sueño/vigilia: el despertar equivale a la iluminación, así como el dormir o el vivir adormecido o soñoliento equivale a vivir en la tiniebla, o sea en la ignorancia de esa luz de donde provenimos y de la cual llevamos una chispa dentro de nosotros. Resonancias gnósticas se encuentran fácilmente en la especulación teosófica y en la obra de muchos escritores y pensadores modernos, como René Guénon y Simone Weil, en la narrativa de Marguerite Yourcenar, en la poesía de W. B. Yeats, en la cuentística de Jorge Luis Borges.

Vivir “en exilio” y sentirse perennemente exiliados son expresiones y sentimientos que parecen directamente derivados del código gnóstico y, tal como ocurre en aquel contexto, son equivalentes de “vivir en la oscuridad”, o sea, en la ignorancia o en el olvido de la luz interior, ofuscada por el efecto negativo del lugar “extraño” o “inadecuado” en donde estamos sin saber cómo, en donde hemos “caído”. Eielson, como César Moro –el otro poeta peruano con raíces gnósticas²⁸– dejó

²⁸ En la literatura peruana contemporánea es notable el caso de César Moro, de cuya poesía se deduce un definido pensamiento gnóstico-existencialista y, sobre todo, una red simbólica de matriz gnóstica. He desarrollado esta hipótesis en el capítulo “Gnosis de la tiniebla: César Moro”, en mi libro *Configuración del arquetipo* (Opus Libri,

su tierra natal siendo muy joven, pero, a diferencia de Moro, no volvió a vivir en el Perú nunca más. La temática del exilio, físico y metafísico, es constante en su obra²⁹. En “Cuerpo melancólico” el poeta parece haber identificado la primera causa de este oscurecerse progresivo de la psique, que arrastra al hombre hacia la “enfermedad violeta” y la emblemática silla. La causa está en “La amapola de carne que adormece / Nuestra vida” y esa flor del opio, que droga y que entorpece el conocimiento (la gnosis) es el corazón mismo: carne y sentimiento desvían al hombre confundiendo su búsqueda. El cuerpo es el extraño e incómodo receptáculo donde el divino ciervo que todos llevamos dentro (aunque no todos sepamos reconocer) sufre “acorralado y sin caricias”, únicamente consolado por una música interior (¿reflejo de una exterior, fuente y destino última de aquélla?), que emerge por momentos, en oposición al redoblar del ritmo que reafirma la existencia corporal:

Tan sólo escucho el sonido
De un saxofón hundido entre mis huesos
Los tambores silenciosos de mi sexo
Y mi cabeza.

EL VIAJE: “CUERPO ENAMORADO” – “TRANSPARENTE” – “SECRETO”

Una vez establecida la paradójica condición de estar al mismo tiempo atado y separado del cuerpo, habiendo delimitado y nombrado los sentimientos que de ello derivan, el poeta modifica la actitud anterior y se pone como sujeto frente a la objetiva realidad del cuerpo:

Miro mi sexo con ternura
Toco la punta de mi cuerpo enamorado.

Firenze, 1988, pp. 145-172); y en “Translingüismo y poética del fuego”, en la edición Archivos de las *Obras* de Moro.

²⁹ Dice en las reflexiones intercaladas en su novela: “para mí que nací exiliado y moriré exiliado, porque el exilio es mi estado natural, geográfico, social, afectivo, artístico, sexual, Lima no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio” (*Primera muerte de María*, cit., pp. 70-71).

Ya no a través de los sentimientos, sino de los sentidos –la vista, el tacto– el poeta empieza a percibir su cuerpo. Empieza por el extremo, “la punta”, como disponiéndose a un itinerario *lineal*, o sea no *recto*, pero sí representable con una línea o, como dirá más tarde, con un “hilo ciego”: estamos en el umbral del laberinto. El extremo o “punta” indicado por el poeta es el sexo, el punto en donde más intensamente vibra el misterio de la vida y del cual, en la fase anterior, se había percibido el poderoso palpitar. La ternura y el enamoramiento indican otro cambio de actitud respecto a la hostilidad anterior (“Tropezando”, “Siempre luchando”, etc.). Pues en la experiencia solipsista que describen estos poemas, el *otro* no puede ser sino *el otro de sí mismo*: ese ente que al observar el cuerpo imperfecto y atormentado en el que vive, se siente inclinado a la piedad y a la ternura. Pero la ilusión se quiebra en seguida e inmediatamente se vuelve a proponer la imposibilidad de identificarse con el cuerpo:

Y no soy yo que veo sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el remanso y ríe.

Lo que en mayor medida nos distingue de los demás no se ve; lo que se ve es homologante, es el antepasado que nos ha dado el cuerpo, igual para todos y no modificado en lo sustancial a través de los milenios. Por eso el cuerpo no identifica, asocia simplemente al género animal. El remanso, y más abajo el espejo, en los cuales se reflejan el llanto y la risa del mono, son otras metáforas del tiempo estancado, mientras que la risa y el llanto son las manifestaciones de sentimientos primarios que remiten a la pureza del animal, al ser sin pecado: “Miro [...] Mi glande puro y mis testículos”.

En la simbología onírica, el mono representa la lubricidad y a menudo aparece asociado a un sentimiento de irritación, derivado de la semejanza con el hombre, el antepasado peludo, caricatura o imagen degradada del ser humano. A través de él, naturalmente, Eielson nos pone en contacto con otro arquetipo. Como consecuencia de ello el yo se pluraliza y en el remanso se refleja también todo lector.

El mono como imagen despreciable de lo que el hombre debería alejar de sí aparece repetidamente, en el ámbito hispanoamericano, en la

obra de Horacio Quiroga³⁰. Como representación de la costumbre aplañadora a la que el cuerpo tiende por pereza o por inercia, lo propone Julio Cortázar en el prólogo a sus *Historias de cronopios y de famas*³¹.

El yo del poeta, que no se refleja en el espejo y no se reconoce en la imagen del propio cuerpo –por lo cual, consecuentemente, *nadie* lo reconoce (“Nadie me espera ni me conoce ni me mira”)–, se identifica en cambio con un ente ilimitado y transparente, al que también llama “cuerpo”, pero que en realidad está en abierto conflicto con éste. El “ente transparente”, como el “ente en exilio” vive la contradictoria experiencia de estar constreñido en un receptáculo del que desborda, atado a una forma que no lo representa:

Completamente azul y despeinado
El corazón y la cabeza entre las nubes
Heme sin mejilla y sin mirada
Con un rayo de luna en el bolsillo.

“*Heme*”: es la fórmula de autopresentación del yo, del sujeto poético que, a la manera de los místicos, siente su alma ilimitada, muy distinta de la mísera máscara del cuerpo, la cual, a su vez, no se distingue demasiado del vestuario. La función de ambos –cuerpo y vestido– es la misma, efectivamente:

Para vivir
Uso una máscara de carne y hueso
[...]
Visto saco y pantalón planchado.

La contraposición entre rostro y máscara deriva de la convicción de que el rostro es intangible (“sin mejilla y sin mirada”), mientras la

³⁰ Sobre lo que el mono representa en la obra de Quiroga, a partir de la difusión del darwinismo en el Río de la Plata a fines del siglo XIX, he dado una interpretación en “La selva sagrada y el reino perfectible”, en *Configuración del arquetipo*, cit., pp.173-223.

³¹ Decía Cortázar: “Solamente vendrá lo que tienes preparado y resuelto, el triste reflejo de tu esperanza, ese mono que se rasca sobre una mesa y tiembla de frío. Rómpele la cabeza a ese mono, corre desde el centro hacia la pared y ábrete paso” (*Historias de cronopios y de famas*, Minotauro, Buenos Aires, 1962, p. 12).

máscara es el *falso rostro* hecho de carne y hueso. A ésta se corresponde una segunda contraposición entre luces verdaderas y falsas. Las luces verdaderas están en el ilimitado azul en el que se dilata el “cuerpo transparente” o alma y en el rayo de luna que vive secretamente dentro del vestido-cuerpo.

A través de la luna el poeta nos pone en contacto con otro arquetipo. La luna es el símbolo del conocimiento indirecto y progresivo. Es la luz en la inmensidad tenebrosa; y siendo reflejo del sol, indica el conocimiento por reflejo, no por *iluminación*, o sea teórico, conceptual, racional. “El rayo de luna en el bolsillo” es una especie de arma o de instrumento secreto con el cual se sugiere que la rendición no es total y se anuncia el propósito de cumplir la indagación.

Es cierto que también podríamos leer el verso como una confesión ulterior de neurastenia y melancolía. Eso significa la luna, por ejemplo, en el Tarot: la caída, el hundimiento del espíritu en la materia. Y esto no sería contradictorio con todo lo que precede el citado verso, ni con la primera versión de *Noche oscura del cuerpo* (edición francesa). Pero de acuerdo con lo que sigue, es más justo ver este rayo de luna como un as escondido, una reserva secreta a la cual recurrir en el momento oportuno. Una vez distinguidos los dos entes empieza la exploración:

Levanto una mano
A la altura del ombligo y con la otra
Sostengo el hilo ciego que me lleva
Hacia mí mismo.

De centro exterior a centro interior: el punto de partida es el ombligo. Como si fuera Teseo y Ariadna al mismo tiempo, el poeta se introduce por el laberinto de su propio “cuerpo secreto” con el hilo conductor en la mano. El hilo es “ciego” porque no ve lo exterior ni tiene como función devolver al peregrino al mundo exterior. Su función es la de guiarlo hacia el centro interior, sede de la revelación. Siete verbos marcan el ritmo de la progresión dentro del laberinto e indican, por alusión cabalística, el valor ritual de la marcha: “Penetro [...] Me estrello [...] Caigo me levanto vuelvo a caer / Me levanto y caigo nueva-

mente". El número siete representa un ciclo completo, una perfección dinámica. El siete indica la modificación después de un ciclo terminado y una renovación positiva. El hilo es "ciego" acaso también porque indica el camino "iluminando" con una luz no propia sino de reflejo, como la luna. Tal vez es el mismo rayo de luna en el bolsillo que proporciona el hilo para la marcha dentro del laberinto.

El ámbito del viaje es el de las vísceras y los tejidos. El yo-alma transita a través de la tiniebla de la materia:

Me estrello contra bilis nervios excrementos
Humores negros ante puertas escarlata.

El rojo nocturno o tenebroso ya indica la proximidad del fuego central, el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas. El color de la sangre es también el color de la Ciencia y del Conocimiento esotérico. La última caída del peregrino anuncia la cercanía del centro y de la luz, la sede de la revelación:

Todo está lleno de luces el laberinto
Es una construcción de carne y hueso
Un animal amurallado bajo el cielo
En cuyo vientre duerme una muchacha
Con una flecha de oro
En el ombligo.

El círculo se ha cerrado: de centro a centro (de "ombligo" a "ombligo"), la peregrinación ha concluido. El laberinto se abría como itinerario secreto y sagrado dentro del cuerpo anónimo reflejado por los espejos (un animal, un mono), dentro del cual ahora se descubre que está guardado, o custodiado, otro ser. Bajo la luz vigilante del cielo y su callada protección, el alma única y distinta, la durmiente prisionera espera ser llamada y despertada. Ella espera el momento de presentar su unicidad y su diversidad; espera el momento de la gnosis o, en términos junguianos, de la individuación. Ella era el objeto de la búsqueda y para que no quepan dudas al respecto aparece indicada con una flecha de oro.

Con el último verso del séptimo poema (“En el ombligo”), estamos en el final de la primera parte y en el centro absoluto de la construcción poética, “ombligo” lexical, semántico, simbólico y estructural del macrotexto. La segunda parte corresponde, en cambio, a la salida hacia el exterior.

SALIDA DEL CUERPO Y MUTACIÓN DE LA MATERIA: “ÚLTIMO CUERPO”

La segunda parte de la obra está articulada, como la primera, en siete poemas; el primero de ellos cuenta el final del viaje, o sea la salida del “laberinto”, mientras los otros seis informan sobre varias verdades adquiridas, todas las cuales se refieren al cuerpo en sus relaciones con el mundo exterior. La segunda parte de la obra, por tanto, está en relación especular con la primera: el primer texto (“Cuerpo anterior”), siendo premisa del viaje, se corresponde con el último (“Último cuerpo”), que describe su conclusión; los seis siguientes, del segundo al séptimo, que constituyen varias etapas de la búsqueda y del recorrido laberíntico en cuanto *experiencia interior* del cuerpo, se corresponden con los seis textos iniciales de la segunda parte (del octavo al treceavo), etapas del conocimiento adquirido en cuanto *experiencia exterior* del cuerpo. Por motivos exegéticos consideraremos antes la poesía última (o catorceava), “Último cuerpo”, en la que la salida del centro del laberinto (vientre del *animal-cuerpo*) está representada por la materia que, expulsada de las vísceras, cae al suelo e, inmediatamente transformada, renace y asciende como memoria redentora. Por inversión simbólica de la profundidad en altura (“abismo azul”), la ascensión se produce hacia el cielo de la memoria donde están custodiados los tesoros de la infancia (recuerdos catárticos) y los valiosos contenidos del inconsciente:

Las estrellas se reúnen en el vientre
 Y ya no duelen sino brillan simplemente
 Los intestinos vuelven al abismo azul
 En donde yacen los caballos
 Y el tambor de nuestra infancia.

El caballo, figura recurrente en la poesía eielsoniana, que Jung interpreta como un arquetipo semejante al de la "Madre memoria del mundo"³², aquí reúne sus dos aspectos: infernal, dado que yace en las profundidades, y potencialmente solar, dado que está asociado al abismo azul de donde, después de las estrellas, volverá a surgir. En este punto, junto con los tambores, considerados instrumentos de una fuerza sagrada y símbolo del arma psicológica capaz de doblegar la resistencia del enemigo³³, los caballos aparecen como imagen de belleza realizada a través del dominio del espíritu sobre los sentidos, como los célebres Houyhnhnm de Jonathan Swift³⁴. Sería el último pasaje y la metamorfosis definitiva de la materia vil en el oro luminoso de la ecuación alquímica:

Y hasta la misma luz de la luna
Es un anillo de oro.

El viaje a través del cuerpo ha terminado y el peregrino ha regresado al mundo exterior, después de haber conocido los tesoros custodiados en su interior. Así, la última imagen del poema es una imagen de trascendencia y de reconciliación.

EL TIEMPO MEDIDO: "CUERPO DE TIERRA" – "VESTIDO" – "PASAJERO"

Sin embargo, entre el poema séptimo, centro de la obra y del viaje, y el último hay otros seis en los cuales el autor parece haber resumido, y hasta ordenado con una cierta lógica³⁵, las verdades adquiridas sobre su relación con el propio cuerpo –ya indivisible de la conciencia– y sobre la relación entre él mismo y el mundo.

Los primeros tres de estos seis poemas constituyen una serie con una temática común que se podría definir como "constitución y con-

³² C. G. Jung, *Psicología y alquimia*, cit., p. 312.

³³ Así está considerado el tambor en la tradición védica: *cfr. Atharva Veda*, 5-21.

³⁴ *Cfr. "Conversación con Eielson"*, cit., p. 33.

³⁵ Se trata, por supuesto, no de una lógica cartesiana, sino del tipo de lógica reconocible en las estructuras oníricas.

dición del ser corpóreo". En "Cuerpo de tierra" el sujeto poético, a diferencia de lo que se había visto en las primeras composiciones, se define como una unidad indivisible del cuerpo, al extremo que no se considera ya "hombre", seguramente porque la palabra evoca la división entre cuerpo y alma, sino simplemente "animal", tal vez porque el animal, en cuanto arquetipo, representa el instinto, o sea las fuerzas que nos vinculan a las funciones biológicas. El hombre en la vida social logra disfrazar su naturaleza animal³⁶. El sujeto poético rechaza este disfraz, fraterniza con el cocodrilo –simbólicamente vinculado a las fuerzas subterráneas– y se confirma "animal" *por encima o por debajo* de las convenciones (enmascaramientos) sociales. No sin una punta de ironía afirma:

El cocodrilo es mi hermano querido
 Las cucarachas mi única familia
 [...]
 Así avanzo avanzo todavía
 Generalmente en cuatro patas
 Encima de dos zapatos
 O debajo de un sombrero.

En "Cuerpo vestido" se desarrolla aún la temática del enmascaramiento: el vestido no es otra cosa que la máscara del cuerpo. La oposición aquí se da entre los sentimientos de "ternura" y "maravilla" despertados por los órganos del cuerpo y la *insolencia* de las prendas de vestir. Entre estas últimas, la corbata es la que mejor encarna la máscara mundana y tal vez por lo mismo la más insoportable.

Entre un zapato y un guante
 Hay corbatas sacos y pantalones
 Insolentes [...]
 Pero sobre todo hay corbatas
 Hay corbatas hay corbatas.

³⁶ D' Aquino cita a este propósito un apólogo zen: "De qué sirve ir en busca del animal, si el animal nunca se ha ido" (*op. cit.*, p. 152).

Frente a esta desagradable realidad cotidiana, sin embargo, el tono del poeta no resulta excesivamente desconcertado ni particularmente rebelde. Parece que él hubiera aprendido a convivir con lo que, aun no gustándole, no está en condiciones de modificar.

“Cuerpo pasajero” toca el punto más crítico y más difícil de aceptar de la condición humana: la transitoriedad o, en otros términos, la mortalidad. El poeta logra encuadrarla en una perspectiva general en la que cada individualidad está absorbida y, de alguna manera, consolada:

Sentado en una silla
 Con los ojos y las manos en pantalla
 Veo pasar el río de mi sangre
 Hacia la muerte.

La conciencia de la muerte suprime la despreocupación alegre: de pronto se adquiere la certidumbre de que la vida es tan efímera como “la luz de un cigarrillo”. Sin embargo, a esta tímida luz el autor le contrapone la luz para nada fugaz de las estrellas. Y éstas, como nuevos símbolos de las fuerzas espirituales contenidas en el inconsciente, iluminando por cierto la noche del inconsciente, no son entes separados del hombre; al contrario, su fulgor le pertenece:

Y nada me vuelve más dichoso
 Que el fulgor de las estrellas
 Encerrado en mis arterias.

PROYECCIÓN EXTERNA: “CUERPO DE PAPEL” – “MULTIPLICADO” – “DIVIDIDO”

En los tres poemas que preceden a la conclusión, la relación entre el yo y el cuerpo está vista desde la perspectiva de la proyección de esta unidad bímembre hacia el exterior. “Cuerpo de papel” expresa una obsesión típicamente eielsoniana (aunque no exclusivamente suya) que es la de la identificación total entre la palabra –y por tanto la escritura– y la realidad. Si la conciencia del cuerpo –de lo real– se adquiere

a través de su formulación verbal –a través de la escritura–, entonces la ausencia de verbalización puede desarticular lo real, o por lo menos la percepción de lo real:

Ya no distingo entre el invierno
 Y la blancura del papel
 Y cuando arroje a la chimenea
 Esta página vacía
 ¿Se quemarán también mis dudas
 Mis orejas y mis uñas
 Rodarán hechos cenizas
 Mi corazón y mis pestañas?

La observación más interesante que surge de aquí es que la verbalización es un acto que implica dos sujetos, o sea un emisor y un receptor. Verbalizar el cuerpo (lo real) implica entrar en relación dialéctica con *otro*. De ahí que para ciertos escritores, por ejemplo Octavio Paz, afín por muchos motivos a Eielson, el acto poético sea al mismo tiempo un acto erótico y viceversa. De todos modos, si uno considera el cuerpo como hecho “de papel”, está claro que se pretende subrayar su fragilidad e inconsistencia, pero también el hecho de que pueda ser “escrito” y “dicho”, o sea, creado, interpretado y comunicado.

En “Cuerpo multiplicado” la proyección del cuerpo se produce en el espacio circunstante y el sujeto se siente extraordinariamente dilatado:

La punta de mis dedos toca fácilmente
 El firmamento y el piso de madera.

Como ya había quedado establecido a propósito de “Cuerpo de tierra”, el cuerpo del hombre no es distinto del cuerpo del animal y la percepción de esta realidad sirve como clave de conexión con la especie. El sujeto poético siente muy intensamente, aún más que su propia individualidad, la generalidad de la especie (“un animal [...] que no tiene límites”) y su comunión con los demás miembros de esa especie:

Si gozo somos todos que gozamos
 Aunque no todos gocen
 Si lloro somos todos que lloramos
 Aunque no todos lloren
 Si me siento en una silla
 Son millares que se sientan
 En su silla.

En cambio, en "Cuerpo dividido" se regresa a la perspectiva interior, pero con una diferencia respecto al extrañamiento constatado antes de empezar el viaje. Aquí el yo no está separado del cuerpo sino que, al contrario, ahora es capaz de comunicar la nueva conciencia de su propia duplicidad:

Si la mitad de mi cuerpo sonrío
 La otra mitad se llena de tristeza.

Se impone entonces el símbolo del pez ("Y misteriosas escamas de pescado / Suceden a mis cabellos"), criatura que participa de la *confusión* típica del elemento en que vive. Esta característica es evidente en el signo astrológico correspondiente, representado por dos peces que van en dirección opuesta. Como imagen de la psique los peces representan el mundo interior tenebroso, a través del cual se puede comunicar con Dios o con el Diablo³⁷.

Esta certeza de la propia duplicidad, sin embargo, puede ser interpretada como un paso más en el proceso de individuación³⁸. El sujeto ya no está desorientado, simplemente porque ha aceptado su naturaleza doble:

[...] Azul como los peces
 Me muevo en aguas turbias o brillantes
 Sin preguntarme por qué

³⁷ A. Volguine, "Poisson", in *Dictionnaire des symboles*, cit.

³⁸ James Hillman, "Note sull'opportunità", en *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1988, pp.61-81.

Simplemente sollozo
 Mientras sonrío y sonrío
 Mientras sollozo.

CONCLUSIÓN: CICLICIDAD DE LA REVELACIÓN

Queda en pie una pregunta y es por qué el poeta ha querido adelantar las *revelaciones* obtenidas en el viaje por el cuerpo y postergar, a manera de conclusión, el texto que alude a la salida del cuerpo. La respuesta se halla, seguramente, en los primeros versos del último poema:

Cuando el momento llega y llega
 Cada día el momento de sentarse humildemente
 A defecar.

El conocimiento de uno mismo y la liberación en la trascendencia no pueden ser acontecimientos monolíticos y definitivos, sino que se producen por grados y el itinerario de los distintos grados es cíclico e incluso llega a repetirse. El viaje en el cuerpo, por lo tanto, no se concluye en una sola vez. Pero sobre todo la revelación obtenida en él —por milagro del carácter alquímico de la función trascendente³⁹—, si ha sido comprendida en profundidad, se renueva cotidianamente, como la función del cuerpo considerada más *baja*, es decir, la deposición de la materia vil, a la que resulta paradójicamente vinculada:

Cuando [...]

 [...] una parte inútil de nosotros

 Vuelve a la tierra

 Todo parece más sencillo y más cercano

 Y hasta la misma luz de la luna

 Es un anillo de oro

 Que atraviesa el comedor y la cocina

 Las estrellas se reúnen en el vientre

 Y ya no duelen sino brillan simplemente

³⁹ Muchos símbolos de la trascendencia se pueden reconocer en el campo de las expresiones artísticas de la alquimia: *cfr.* J. L. Henderson, *op. cit.*, p. 167.

Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia.

El “último cuerpo” es el cuerpo fecal que, al caer a la tierra, accede a la última transformación. El cuerpo desocupado, o “libre”, es el que ante todo ha *conocido*, y se ha *transformado*, el que ha digerido y expulsado. De este modo, la materia expulsada deja el espacio libre para la memoria redentora. El cuerpo “purificado” está ahora en condiciones de recibir el resultado de la transmutación, el don final. La última revelación se refiere justamente a esta ciclicidad cotidiana de la revelación. A través de la atención al propio cuerpo, la función trascendente no es un milagro excepcional.

En fin, podemos afirmar que en esta obra se pone de manifiesto una manera particular de sentir el mundo y la trascendencia, que Eielson ha aprendido sobre todo a través de sus contactos con el budismo zen. Y especialmente en la última composición parece vibrar el sentimiento zen de la escuela de Hui Neng, para quien la disciplina zen consistía en tratar de realizar la integridad y la unidad de la iluminación en todos nuestros actos, aun los exteriores, comunes o fútiles. Para Hui Neng, que concedía poca importancia a la “meditación” como aislamiento y como pasividad, “las actividades y los intereses exteriores no deben considerarse obstáculos; al contrario, el zen se manifiesta en ellos como en cualquier otra cosa, incluido el comer, dormir, y las funciones materiales más humildes”⁴⁰. Eielson llega al extremo de focalizar en la defecación el momento de purificación y liberación del cuerpo. De este cuerpo *constante*, indivisible del yo, que viste y enmascara al yo, se desprende un cuerpo “inútil”, que el autor llama “último”, en el sentido de ínfimo y superfluo, pero que, sin embargo, genera la visión de una memoria iluminadora: el tiempo se suspende, la infancia y su música, su ritmo, regresan, el suelo se reúne con el cielo, la materia vil se transforma en preciosa.

⁴⁰ Thomas Merton, *Mystics and Zen Masters* (1961), trad. it. *Mistici e maestri zen*, Garzanti, Milano, 1991, p. 41.

EL CUERPO Y LA NOCHE OSCURA

Renato Sandoval

Universidad Católica/Universidad de Lima

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

Además de la palabra encarnada en poesía –que con justicia lo ha convertido en uno de los más importantes poetas latinoamericanos–, JEE se ha servido prácticamente de todos los elementos, tangibles e intangibles, de la naturaleza, siendo uno de los principales el cuerpo humano. De alguna manera, éste ha fungido de *leitmotiv* en muchas de sus obras, tanto en las literarias como en las transverbales, figurando entre las más significativas de estas últimas las diferentes *performances* que realizara desde fines de los años sesenta con los nombres de *Nage* (1969), *El cuerpo de Giulia-no* (1972), *Paracas* (1974,1976), *Dormir es una obra maestra* (1978), etc.

Tan recurrente ha sido la presencia del cuerpo que por momentos uno se sentiría inclinado a creer en la postulación, más o menos cons-

ciente, de un antropocentrismo a la manera de Protágoras, en el sentido de que el hombre es la medida de todas las cosas. Dada tal presunción, Eielson mismo sale al frente, y aclara:

[...] no quisiera que la repetida presencia del cuerpo en muchos de mis escritos denote una forma de antropocentrismo que no me es propio. En palabras simples, para mí el cuerpo, nuestro cuerpo, no es sino una parte de la realidad material, no más soberana e inquietante que una jirafa, una estrella, una piedra o un árbol cualquiera. O sea una concepción oriental de la realidad, que yo he hecho mía desde hace muchísimo tiempo. Lo que sucede, sencillamente, es que nuestro cuerpo es lo más inmediato que tenemos, o mejor aún: es lo más inmediato *que somos*¹.

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

¹ Carta de JEE (Milán, marzo de 1991) al autor del presente ensayo.

Esto es, en pocas palabras, lo que en cierto modo se verificaría en *Noche oscura del cuerpo*², una suerte de eje central en la obra eielsoniana, cuyos paralelismos con los místicos españoles (Santa Teresa y, sobre todo, San Juan de la Cruz) son patentes en la medida que todos ellos aspiran a fusionarse con Dios o el universo, según sea el caso, y que todo lo que impida ese cometido no será sino motivo de pesar, frustración, desencanto, aniquilamiento. Pero no es nuestro propósito establecer aquí conexiones que en un primer momento podrían parecer impracticables, si bien estamos persuadidos de que toda búsqueda de las Primeras Causas es religiosa por naturaleza y que, en ese sentido, el caso de JEE sería el del místico secularizado de nuestros días. Baste con subrayar algunas evidencias, como el hecho de parafrasear éste el poema del carmelita, *Noche oscura del alma*, y del epígrafe que abre el libro y que, sin embargo, no pertenece al poema citado, sino a la copla de San Juan “Entréme donde no supe”³.

Para San Juan, la “noche oscura”, como en un principio podría pensarse, no es el momento turbio y tenebroso donde reina el caos, la angustia y la confusión; es más bien el tiempo tan esperado y propicio para que el alma, llena de gozo por haber llegado al alto estado de la perfección siguiendo el camino de la negación espiritual, se entregue apasionada y ciegamente a Dios, “dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”. Pero la noche no sólo es el escenario del encuentro amoroso entre el amado y la amada; es además el camino o medio que previamente ha conducido al alma hasta su destino tan anhelado, es la luz guía, es el puente luminoso que une lo que a lo mejor nunca debió estar separado, y que al hacerlo modifica al alma, perfeccionándola: “¡Oh noche que guiaste!, / ¡oh noche amable más que el alborada!, / ¡oh noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada”⁴.

² JEE, *Noche oscura del cuerpo*, Campodónico, Lima, 1989; incluido también en JEE, *Poesía escrita*, Vuelta, México, 1989 (de ahora en adelante PE 1989), y en *Poesía escrita*, Norma, Bogotá, 1998 (de ahora en adelante PE 1998).

³ San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1989, p. 264.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

En el caso de Eielson la noche es el paulatino descubrimiento del universo que lo rodea, es el encuentro con las entrañas de su cuerpo y las insondables honduras de un cosmos exterior tan infinito como el que transporta dentro de su propia humanidad, es la percepción ambivalente que tiene del ser humano y de la historia, la cual acaso tenga algún sentido inteligible. Pero su noche es también, como veremos, la propia escritura, luz guía que ilumina los brumosos y laberínticos caminos del pensamiento –que es lenguaje–, colocando al poeta sobre una pista quizás un poco más cierta que la de la simple intuición: sobre “la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido”, según el clásico decir de Fray Luis de León.

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

[...] en todos esos ritos hay un elemento de sufrimiento inevitable, puesto que toda sacralidad es cruel, y si bien los momentos de euforia no faltan, se trata de un goce sangriento, de un grito apenas ahogado por los imperativos del mismo ceremonial. Esto podrá parecer masoquismo, pero no es

así. En toda ritualidad, es la parte atormentada la que predomina, no su aspecto celebrativo. Cuando escribí esos textos, claro está, no tenía conciencia de todo esto. Es por eso que hoy día, a más de veinte años de distancia, no podría escribir de la misma manera⁵.

En este punto tal vez resulte pertinente llamar la atención sobre el hecho de que en la primera edición de *Noche oscura...* –que data de 1983⁶, si bien fuera originalmente escrito en 1955–, la primera de las tres partes del libro, titulada “El cuerpo escrito” (en alusión al carácter lingüístico y escritural del cuerpo), está compuesta, además de por cuatro de los catorce poemas que más tarde conformarán la versión definitiva de dicho poemario, por otros tres textos cuyo carácter ritual resulta más que evidente. Nos referimos a “Monólogo de amor erótico ante un espejo roto”, “La masturbación es un caballo blanco” y “Ceremonia secreta con cascabeles y naftalina” (los dos últimos serán rebautizados más tarde, en *Poesía escrita*, como “Ceremonia solitaria bajo la luz de la luna” y “Ceremonia secreta con cascabeles y naftalina”, respectivamente). Y como para confirmar lo dicho, es sintomático que JEE, ya en 1989, haya decidido incluir en su *Poesía escrita* esos dos poemas, más la segunda y tercera parte de la primera edición de *Noche oscura...*, además de un quinto texto llamado “Ceremonia solitaria alrededor de un tintero”, todos ellos bajo el rótulo de “Ceremonia solitaria”, el cual da fe del mayor grado de conciencia que el poeta ha ido adquiriendo en su indagación mediante el empleo ritual de la escritura.

Entrando ya en el cuerpo que ahora nos convoca, lo primero que encontramos es un epígrafe con los siguientes versos de San Juan de La Cruz: “era cosa tan secreta / que me quedé balbuciendo, / toda ciencia trascendiendo”, perteneciente a una copla donde se trata de comunicar lo inefable del conocimiento absoluto, y que de alguna manera marca el tono de todo el poemario. Aquí, además de los sentimientos propios de la experiencia iniciática, se vivirá también en un

⁵ Cfr. Martha Canfield, “Conversación con Eielson”, en *Gradiva* (Bogotá), IV, 9, 1990, p. 35.

⁶ Texto bilingüe (traducción francesa de Claude Couffon), Altaforte, Alençon, 1983.

titubeo y desconcierto constantes ante la enorme complejidad y ambigüedad de la realidad que se percibe. El ordenamiento final de los catorce textos que componen el libro, en que a un poema lleno de certezas pero también de oposiciones, le suceden o anteceden otros de pura contradicción y oscuridad, establecería el ritmo taquicárdico, sinuoso e inquietante del mismo.

Desde una perspectiva cristiana, tal como propone Martha Canfield, los catorce poemas se propondrían como las catorce estaciones del Vía Crucis⁷, mientras que para Marie-Madeleine Gladieu, "entre la partida hacia el objeto del amor, materializada por el primer poema, "Cuerpo anterior", y el final de la búsqueda, el catorceavo, "Último cuerpo", las doce horas de la noche se encarnan en doce poemas"⁸. Por nuestra parte, sin dejar de considerar plausibles tales interpretaciones, preferimos pensar en el número catorce como la duplicación del siete, símbolo tradicional del infinito (por el que tantas veces el propio JEE se ha mostrado afecto), y que estaría aludiendo a los innumerables atributos con los que el cuerpo se presenta ante la mirada inquisitiva del yo poético. Asimismo, la duplicación del infinito como concepto inconcebible, rompe de manera definitiva con la vana pretensión de aprehender lo inasible aun cuando el enigma en un primer momento pareciera de no tan difícil solución.

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

⁷ Martha Canfield, "Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di JEE", en *Klaros* (Firenze), V, 2, dicembre 1992, p. 237.

⁸ Marie-Madeleine Gladieu, "Images sacrées, images profanes: *Noche oscura del cuerpo* de J. E. Eielson", en *Hispanística*, XX, 9, 1992, pp. 397-404. El trabajo fue presentado como ponencia en el Congreso de Literatura en Lengua Española, noviembre de 1991, en la Universidad de Reims.

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

Algo semejante sucede también en “Cuerpo multiplicado”. Allí el cuerpo es percibido como proyección hacia el infinito, al tiempo que sin abandonar su ominosa animalidad (“Mis brazos y mis piernas / Son los brazos y las piernas / De un animal que estornuda”), advierte que tanto su esencia como los actos que realiza son idénticos a los de la especie humana, si bien prevalecen también rasgos que son únicos e intrasferibles: “Si lloro somos todos que lloramos / Aunque no todos lloren / [...] / Soy uno como todos y como todos / Soy uno solo”.

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

Pero se trata, en este caso, de un narcisismo particular, que más bien tiende a autodenigrarse. Y es que mirándote a ti mismo, miras a toda la especie, y en el espejo ya no ves a un hombre ni a una mujer, sino a toda la humanidad, con toda su miseria y su indudable esplendor, con toda su precariedad material y su grandeza interior⁹.

El sufrimiento iniciático que se anuncia tenuemente desde el primer poema, se hace más patente a partir del segundo, “Cuerpo melancólico”, conforme se vaya inspeccionando al cuerpo en sus mil y una particularidades. En el texto mencionado, el dolor se presenta bajo la forma de la melancolía, que al instalarse en el cuerpo no sólo trastoca y trastorna todas las funciones de sus componentes (“La nariz y las

⁹ Martha Canfield, “Conversación con Eielson”, cit., p. 35.

orejas se oscurecen / Los pies se vuelven esclavos / De las manos y los ojos se humedecen”), sino que lo transforma en símbolo de sí mismo, a saber, en una silla vacía¹⁰.

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

El ya demasiado largo y pesadoso peregrinaje del yo por entre sus fragmentos o, más bien, casi desechos que lo hacen trastabillar, hace que progresivamente se verifique en él un proceso de extrañamiento, de escisión, que continuará intensificando su sufrimiento apartándolo del mundo que lo rodea, mientras persiste la polémica, triste y denodada, en su interior. Lo cual puede verificarse en “Cuerpo en exilio”, cuando el poeta, con versos de estirpe vallejiana, se duele y se lamenta:

Tropezando con mis brazos
 Mi nariz y mis orejas sigo adelante
 Caminando con el páncreas y a veces
 Hasta con los pies. Me sale luz de las solapas
 Me duele la bragueta y el mundo entero.

¹⁰ La silla, como símbolo recurrente de la soledad y la escisión, aparece con frecuencia en la obra poética de Eielson, así como en distintas *performances* e instalaciones suyas.

Y esto teniendo todo el tiempo como música de fondo –al igual que en el cuento “El corazón delator” de Poe– los obsesivos y cada vez más fuertes latidos de la conciencia (personal y universal), que con su atronador sonido todo lo cubre, todo lo sepulta:

Tan sólo escucho el sonido
De un saxofón hundido entre mis huesos
Los tambores silenciosos de mi sexo
Y mi cabeza [...]

De allí a empezar a sentir el paso destructor del tiempo que conduce a la muerte inevitable hay sólo un paso. No importa que por momentos lo invada la dicha de saber a la eternidad del universo estrellado instalada en lo más recóndito de sí, pues la certeza de que en algún momento ulterior se terminará extinguiendo como el ascua de un simple cigarrillo lo sume en la tristeza y la amargura (“Cuerpo pasajero”). Casi la misma experiencia es la que se transmite en el poema 7 de *Mutatis mutandis* –libro con el que *Noche oscura...* establece una interesante relación de vasos comunicantes– cuando los deseos de eternidad y permanencia del cuerpo se ven frustrados al comprobar que sólo está compuesto de materiales lamentablemente bastos y perecibles:

de inexplicable cristal
que respira
quisiera ser de nylon
de celofán de acero
de sonrientes materias
que no mueren
no soy en cambio
sino de carne y hueso
juguete pálido del jazz
y de las horas
miserable volumen
que padece¹¹.

¹¹ Es el poema n° 7 de *Mutatis mutandis* (Roma, 1954), en PE 1989, p. 151, y en PE 1998, p. 211.

La sensación de orfandad y de abandono cósmico que padece el yo poético se hace de pronto ostensible en "Cuerpo transparente". La indiferencia de parte del mundo exterior hacia la insignificancia y la pobreza de su ser termina por convencerlo de su inesperada materialidad, que sería la negación de su propia esencia, su desaparición en medio de la nada:

Nadie me espera ni me conoce ni me mira
 Mi cuerpo es humo materia indiferente
 que brilla brilla brilla
 y nunca es nada"¹².

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

De allí la justificada rebeldía ante la especie humana en "Cuerpo de tierra". No contento con rechazar las convenciones del contrato social ("No me corto el pelo ni la barba / Sino cuando el cielo me lo

¹² *Noche oscura del cuerpo*, en PE 1989, p. 163, y en PE 1998, p. 223. Véase también el poema 9 de *Mutatis mutandis* (en *ibíd.*, respectivamente p. 153 y p. 213): "nada / sino una masa clara / de millones y millones de kilos / de plomo de plata de nada / vacío y peso y vacío nuevamente / nada de plomo plomo en la nada / nada de plata plata en la nada / nada de nada nada en la nada / nada / sino la luna la nada / y la nada nuevamente".

¹³ A continuación transcribimos una variante poco conocida de "Cuerpo vestido", publicada en septiembre de 1979 en la *Revista de la Universidad de México* (vol. XXXIV, n° 1), como segunda parte de un poema en cuatro secciones, titulado "Cuarteto final": "entre un zapato y un guante / hay latidos puertas y paredes / de cemento hay un cisne / ensangrentado hay ventanas / que no se abren / que no se abren / hay saludos y botones extraviados / hay sollozos / y deseos incesantes / de cigarrillos y de estrellas / pero sobre todo hay corbatas / hay corbatas / hay corbatas".

pide”), se aproxima más bien con evidente simpatía y complicidad al mundo de los animales vertebrados y de los insectos, hasta el extremo de terminar convirtiéndose de buena gana en uno de ellos (“El cocrilo es mi hermano querido / Las cucarachas mi única familia”), a la manera kafkiana del Gregorio Samsa de *La metamorfosis*, espléndida y terrible metáfora de la condición humana.

Volviendo al tema de la precariedad de la existencia, hasta la escritura misma –uno de los rasgos que por antonomasia distinguen al ser humano, y que por añadidura da testimonio fidedigno de su dolorosa contingencia– termina también corriendo igual suerte. “Cuerpo de papel” patentiza, dramáticamente, la identidad de la palabra con todos y cada uno de los actos elementales del hombre, compartiendo con él tanto la vida, como su pasión y muerte. Considerando, además, que el yo poético del texto 10 de *Mutatis mutandis* se debatía escribiendo un poema para a la postre no escribir nada¹⁴, resulta lógico que ahora se pregunte si la no escritura, o bien la destrucción de la misma, significará en última instancia su propia desaparición de la faz de la tierra:

Y cuando arroje a la chimenea
 Esta página vacía
 ¿Se quemarán también mis dudas
 Mis orejas y mis uñas
 Rodarán hechos cenizas
 Mi corazón y mis pestañas?¹⁵

Interrogante que plantea una duda gnoseológica en una hora crítica donde reina la contradicción, la ambigüedad y el desconcierto. Tanto han sido las tribulaciones del poeta en su afán por entender la complejidad de su ser como por detectar el rumbo de su destino, que ahora le resulta imposible decir algo plausible hasta de sus experiencias al parecer más sencillas e inmediatas. En un universo donde lo que es

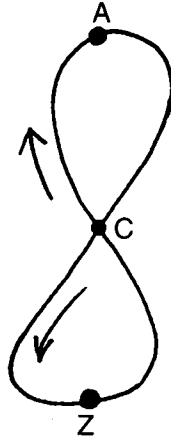
¹⁴ Cfr. PE 1989, p. 154, y PE 1998, p. 214.

¹⁵ “Cuerpo de papel” (*Noche oscura del cuerpo*), en PE 1989, p. 167, y en PE 1998, p. 227.

puede no serlo, el yo poético, en "Cuerpo dividido", se encuentra inmerso en las turbias y a la vez resplandecientes aguas amnióticas de su propio ser, que aún no es o que ha dejado de serlo, entre el gozo y la pena de una existencia francamente escindida, sin preguntarse ya "[...] por qué / Simplemente sollozo / Mientras sonrío y sonrío / Mientras sollozo".

El postrer intento por recuperar la unidad y la paz perdidas (¿las tuvo alguna vez?) y por acceder, en consecuencia, a un conocimiento que de algún modo soporte y dé sentido al agitado itinerario vital del poeta, se producirá en "Último cuerpo" al comprender de pronto, mediante el cotidiano y puntual acto primario de la defecación, que a lo mejor esa misma actividad, en su elementariedad, conduzca a lo primordial, a las primeras causas que son también las últimas de la existencia. El detritus, o último cuerpo, es expulsado y vuelve a la madre tierra, para convertirse de nuevo en brote de vida, perpetuando así el infinito ciclo vital. La ascensión espontánea de esta ley natural hace que todo parezca "más sencillo y cercano", y que el dolor ante la imposibilidad de responder a las inquietantes preguntas celestes se mitigue, aunque éstas sigan brillando para nosotros y que con su inculcable presencia inunden el cielo. Asimismo, el placer anal de la actividad fecal remite, psicoanalíticamente hablando, a la infancia, estado de pureza y de eventual felicidad, en la medida que a mayor conciencia mayor es la distancia entre el hombre y las cosas, y mayor termina siendo el dolor ocasionado por tal proceso de diferenciación. En el retorno de la conciencia a la infancia, representado por el descenso a lo primordial, el yo recupera la paz y el equilibrio perdidos a causa de su confrontación consciente con los avatares de su propia corporalidad. Aparentemente, tan sólo la experiencia intuitiva, sensorial, primaria, mediante el cuerpo, dotaría al yo de una capacidad cognoscitiva sui géneris, haciéndolo ascender, una y otra vez al ritmo de los tambores de la infancia, en un sinfín de asedios y aproximaciones, al Monte Carmelo del amor, la belleza y del conocimiento absolutos.

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



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

LA ESCRITURA VACÍA

Alfonso D'Aquino
Ciudad de México

*Terrible riesgo para la poesía
Esta tentación de la inexistencia,
pero riesgo querido...*

MARCEL RAYMOND

1. LA TENTACIÓN DE LA INEXISTENCIA

La escritura de Jorge Eduardo Eielson, como ha señalado la mayoría de sus críticos, marca una trayectoria que va, según el italiano Roberto Paoli¹, “de la palabra escrita al silencio verbal”. Ya en sus primeros libros es evidente, junto a su precoz madurez, una incipiente reacción frente a las palabras que, en un lapso de 50 años, ha ido revelándose como una necesidad de abandonar el lenguaje para propiciar en la creación poética la irrupción de un silencio que no sólo forma parte del poema sino que ha llegado a ser, más allá de los vacíos tipográficos, la poesía misma, manifestándose a través de una obra que una vez despojada voluntariamente de sus propios recursos no ha temido salirse de sus límites. Había algo imposible en la escritura, que llevó a Eielson “a una pérdida de fe en la palabra” por un lado; y por otro, al certero convencimiento de que en la poesía lo esencial es lo inefable.

Ello corresponde a una singular relación de este poeta tanto con las palabras como con las cosas y las artes. Relación y percepción que fue-

¹ Roberto Paoli, “Exilio vital y exilio verbal”, en *Infame turba*, n° 3-4, México, 1985, pp. N-R.

ron abriéndose paso en aquella exuberante envoltura de palabras en la que germinaba su poesía, y que se caracteriza por permitirle al artista captar de una forma directa una visión directa, aun cuando esto implique una reducción de los medios expresivos. Vargas Portugal, otro crítico de Eielson, ha señalado el “carácter nomádico: un desplazamiento formal continuo” de la poesía del peruano². A esto sólo añadiríamos que dicho carácter no se limita al panorama –aumentado o disminuido– que muestra cada nueva edición de su *Poesía escrita*, sino que puede hacerse extensivo, y de hecho lo es, a su vida y a su polifacética actividad artística. Él mismo diría en una entrevista con Roland Forgues en 1985³: “Accedo, así, a la palabra liberada de su tradición literaria, por una parte, y por la otra, a las imágenes visuales y sonoras aisladas y al mismo tiempo conductoras de un solo y único mensaje poético que se manifiesta a través de varios códigos, a veces entrelazados y a veces deliberadamente contrapuestos”.

A partir de esta nueva percepción, que bien podría tildarse de actitud radical, surge toda una serie de modificaciones, enlaces y contraposiciones en lo que Eielson llama “la matriz del acto creativo”, donde la coexistencia y la combinación de los distintos lazos de las artes –por llamarles de algún modo– no son una simple imposibilidad metafórica sin consecuencias, sino la condición para obtener una nueva “realidad estética con vida propia”. Esta unidad obtenida por omisión y coincidencia va a manifestarse en su escritura de varias maneras: tiene ésta una vivacidad y una movilidad poco comunes, surgidas de la relación entre palabra y forma; el poeta, puesto ahora en una situación que corresponde a un diferente plano artístico, acoge con naturalidad el hecho de que cualquier palabra es poética, de que el poema es también una cosa y de que su labor de crear objetos intangibles se amplifica con la colaboración de la pintura, la música y el gesto; la simultaneidad de las artes crea objetos o mecanismos abiertos a mayores posibilidades de re-creación. Es evidente que no se trata tan sólo de que “los medios

² Rubén Vargas Portugal, “La poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson”, en *La gaceta del FCE*, n° 242, México, 1991, pp. 44-46.

³ Roland Forgues, “La creación como totalidad”, en *Infame turba*, cit.

y las formas hagan visible la obra"⁴, sino que ésta, múltiple como es y de la cual la *poesía escrita* es sólo una parte, transparenta la imagen clave del enlace que la crea, es decir, su tendencia natural al arquetipo y al silencio en el que surge como una forma cristalina, como una posibilidad de belleza que se repite aun en el plano más restringido de la obra escrita. Y si, como dice Eielson, "el poeta, *simplemente*, trata de poner en palabras la visión de una totalidad"⁵, entonces la representación verbal aparece condicionada por el gesto –"la actitud receptiva"– que la acompaña; mientras más grande es la visión, menos palabras la expresan; a medida que el arte y las artes despliegan su autonomía, el creador se inclina hacia la impersonalidad. Pero una vez que las palabras tienden a desaparecer, ¿qué es lo que se capta *fuera* de ellas? Y desde allí, ¿qué es lo que transmite una poesía como la de Eielson? Antes que responder, sería necesario determinar en qué consiste "el proceso de desasimiento de la palabra" emprendido por él y que se desarrolla a lo largo de toda su obra escrita.

Hablamos de una configuración variable de la poesía de Eielson, porque vemos cómo su escritura se ubica en áreas diversas del espacio abierto por el enlace de las artes. Sin desechar el esquema desarrollado por Silva-Santisteban⁶, proponemos una solución levemente distinta, que pretendía abarcar los siguientes libros Su escritura ha jugado un doble juego de apariciones y desapariciones, que en ese espacio sin límite ni especialización ha encontrado el lugar propicio para desarrollarse plenamente. Señalaríamos una primera etapa a partir de *Moradas y visiones del amor entero* (1942) hasta *Bacanal* (1946), en la que la expresión, netamente poética, se caracteriza por cierto gusto antiguo, cierto colorido mítico y místico, que le permite recrear viejos

⁴ Rubén Vargas Portugal, *op. cit.*

⁵ Abelardo Oquendo, "Eielson: remontando la poesía de papel", entrevista, en *Hueso húmero*, n° 10, Lima, 1981, pp. 3-10.

⁶ Ricardo Silva-Santisteban en el "Prólogo" a la primera edición de *Poesía escrita* (Lima, 1976), dividió la poesía de Eielson en tres etapas: la primera, desde sus poemas iniciales hasta *Antígona* (1945); la segunda, desde *Ajax en el infierno* (1945) hasta *Primera muerte de María* (1949); y la tercera de *Tema y variaciones* (1959) a *Papel* (1960). Sin embargo, el mismo Eielson ha hecho cambios considerables en cada nueva edición, trastocando en profundidad el panorama de su poesía.

asuntos, poniendo en nuevas situaciones seres e imágenes tomados tanto de los mitos griegos como de la literatura española del Siglo de Oro. Son distintivos el lujo verbal y cierto apego sentimental de las palabras al mundo y a las cosas; de modo que las constantes irrupciones mundanas en el terreno de esta poesía marcan una serie de rupturas en su tejido retórico: la lengua santa plagada de palabras comunes y vulgares. Este contraste de ciertas tradiciones con elementos personales y mundanos confería a sus poemas una rara belleza, si bien, un tanto invariable. Entonces surge *Bacanal*, un largo poema de versos ostentosos, una poesía de la palabra, que en su precoz plenitud alcanza la culminación en el silencio. Después del "libertinaje erótico-verbal" característico de este poema, la escritura de Eielson daría un notable giro hacia una expresión más serena, ya desnuda. En cuanto a su sentido dionisiaco, lejos de sucumbir al silenciamiento, creemos que alcanzó su plena realización verbal en la novela *El cuerpo de Giulia-no*, escrita entre 1955 y 1957 y publicada en México por Mortiz en 1971.

La segunda etapa iría desde *El circo* (1946), según la edición peruana, o bien desde *Doble diamante* (1947), según la edición de Vuelta, hasta *Mutatis mutandis* (1954), y se prolongaría, independientemente de la irrupción de una tercera etapa del poeta, hasta los libros de poesía visual o semiótica (1958-1960), excluidos de la nueva edición, pero vueltos a incorporar en la siguiente (Norma, Bogotá, 1998)⁷. Propiamente podría llamársele un período de ruptura y experimentación. O bien de duda inicial y despliegue posterior de las propias tendencias en una atmósfera liberada. Lo define el interés por establecer relaciones entre las palabras y las formas. Ahora se trata de la configuración gestual de la escritura en la cara de papel. La integración del silencio en la creación poética, esto es, el acoplamiento de la escritura como representación ideográfica del silencio, entendido como parte natural del engranaje del poema. La ruptura es doble: por un lado marca un repliegue de la propia escritura con respecto a los poemarios anteriores, la negación de la palabra que da como resultado una poesía de lo

⁷ Como puede verse, incorporamos en una sola las etapas segunda y tercera de Silva-Santisteban.

inmediato, es decir, de la inmediatez de la escritura en relación con el silencio. Por otro, a un nivel más general, se da con respecto a un concepto tradicional de la literatura como arte de la palabra escrita. Aquí Eielson descubre múltiples variantes en la búsqueda de correspondencias entre su lenguaje despojado al máximo –bajo el convencimiento de que las palabras no importan– y las aportaciones de otras artes. Elegimos *El circo* como primer paso de esta etapa, pues en él se evidencia un quebrantamiento de la forma, determinado por el tema mismo, que –aun cuando no fuera llevado a cabo plenamente, al hacer falta una mayor movilidad tanto de las palabras como de las imágenes, y ser el resultado un texto verbalmente excesivo y sin el juego visual requerido–, marcaría la dirección que siguió la escritura de Eielson.

El poeta llega a un punto en el que las palabras son insuficientes para acceder a la poesía. Tiende así a una fusión de las artes, que en su desarrollo se presenta como una relación cambiante. En menor o mayor grado esta escritura puede considerarse como pictográfica, aun en el sentido de querer alcanzar la abstracción por medio de la palabra como signo. Se trata de un cambio en la percepción y la reelaboración del mundo, que muestra un desplazamiento de la visión y de la poesía, desde una actitud que primero velaba (con palabras) hasta una visión que ahora busca revelarse (por elipsis). Sin la aprehensión retórica anterior, la palabra aparece como iluminada, estilizada, su naturaleza verbal lejos de automanifestarse, se hace permeable a los modos de la pintura. Si las palabras no necesariamente designan las cosas que nombran, sino junto con ellas cualquier otra, o incluso su ausencia, pasan entonces, en su desnudez, a ser cosas en sí y en especial *otras cosas*: las imágenes que en ellas moran. Las palabras, tan transparentes, aparecen así como núcleos irradiantes de las artes y las cosas. Hay poemas de Eielson como móviles verbales: el silencio se amplifica en proporción a la cercanía del signo. El poeta, juguetonamente, deletrea y trastoca sin cesar las cosas cada vez más cercanas a él. Véase como ejemplo representativo *Tema y variaciones* (1950), donde los elementos del poema, como aquellos necesarios para crear un cuadro, encuentran en la hoja en blanco –el silencio como espacio gráfico– el vacío propicio a las combinaciones: las palabras, ciertamente, han sido empleadas como una materia; texto y dibujo se encuentran en un

punto de equilibrio en el que ambos transfloran el silencio. Resulta interesante estudiar esta obra literaria desde la perspectiva de las artes visuales. Paoli habla de la iconosintaxis: "De ahí procede la variedad de representaciones icónicas de *Canto visible* que le dan un aspecto tan material, tan objetual, a la última producción eielsoniana: poemas circulares, especulares, de iteración progresiva, a líneas paralelas verticales, giratorios, mutilados, escritos al revés, por escribir, etc."⁸.

Si las palabras acentúan la concreción del mundo que designan, asimismo, trascendiendo sus niveles medios, rebasan el mundo concreto y, una de dos, se salen de sí o van hacia sí mismas. En Eielson presenciamos en este punto de su circular trayectoria un proceso de interiorización de la escritura: las palabras ya no reflejan cosas, reflejan palabras. La expansión es interna. En *Naturaleza muerta* (1958) hay un texto que en el centro de la página en blanco dice tan sólo:

La lectura correcta de estas palabras
Dura exactamente 1 segundo y 1 décimo.

La escritura se ha vuelto "un acto expresivo de sí mismo", de manera análoga a lo que pasa en la pintura abstracta: que pinta su propia presencia. Los intentos figurativos o la resonancia de los colores han cedido lugar a algo que propiamente podríamos llamar "versos blancos", "palabras incoloras", cuando lo que está detrás es inexpresivo e impoético. Ahora no hablamos del vacío en torno a las palabras, sino de una especie de calcografía como reverso de la escritura para crear la página en blanco, el silencio infra-escrito. Ahora su riqueza (no verbal) se labra hacia dentro, cada verso es algo menos que una situación –vital o espacial–, es una ausencia:

apareces
y des apareces
dejando un hueco encendido
entre la a y la s.

⁸ Roberto Paoli, *op. cit.*, p. Q.

Estos versos, que forman parte del último poema de *Habitación en Roma*, intitulado "Escultura de palabras para una plaza de Roma", llevan un epígrafe que resulta revelador y cuyo sentido abarca toda la obra posterior de Eielson; es la línea de Anaxágoras de Clazomenes que indica: "*Ce qui se montre est une vision de l'invisible*"⁹.

Si el poeta quiere decir *silencio*, señala el silencio. Esta vuelta al gesto, o bien esta pobreza de recursos, nos hace pensar en ciertas cercanías de Eielson por un lado con el arte japonés de inspiración zen, y por otro, con algo que podríamos llamar la estética de Beckett. Estas afinidades no son ninguna novedad, sin embargo ahondaremos un poco en ellas.

Es conocida su "raíz mística", a la que Martha L. Canfield, en un emotivo ensayo¹⁰, ha situado en la base de su silencio. Eielson, por su parte, ha dicho que su misticismo se realiza en la poesía¹¹. También ha dicho: "Sólo más tarde encontré mi verdadera afinidad con el budismo zen que, dicho sea de paso, no es absolutamente una religión". Llamémosle actitud interior, o vivencia sin duda religiosa, ¿cómo ignorarla al momento de hablar de la poesía de Eielson? Es evidente que esta poesía en su relación con el silencio y el vacío ha ido volviéndose cada vez más sugerente, clara y esencial. Ahí encontramos el sentido de su *despojamiento*. Si unas cuantas palabras guardan un secreto, hay que reconocer que el silencio no es de nadie. Para los chinos "una pintura vale por mil palabras". Si tanto en el interior como en el exterior del poema habita el silencio, a un mismo tiempo exuberante y simple, es que entonces este silencio vibrante es el secreto *inevitable*. La flor de la contemplación y la breve escritura de su sombra. Será sobre todo en *Mutatis mutandis* (1954) y en el ya mencionado *Naturaleza muerta* donde la inspiración zen sea más evidente, de tal modo que

⁹ En cuanto al lector de esta poesía, queremos preguntarnos: ¿qué proyecta sobre la página en blanco? ¿Acoge el vacío? ¿Se sume en él así sea momentáneamente? ¿O se queda al margen? Obviamente la poesía de Eielson puede resultar demasiado simple, insulsa incluso, pero sólo si ignoramos su actitud, su gesto.

¹⁰ Martha Canfield, "Otra vía, otro cielo", en *Infame turba*, n° 3-4, México, 1985, pp. S-U.

¹¹ Abelardo Oquendo, entrevista, cit.

varios de los breves poemas de este último libro se presentan como intentos de *koan*:

Una manzana roja sobre la yerba verde
Es una manzana roja sobre la yerba verde.

En *Mutatis mutandis* hay un cambio de visión; en libros anteriores había cambiado la actitud hacia las palabras, pero éstas prevalecían; aquí aparece el material poético de otro modo pulido, purificado. "Ejemplos de transparencia", llama Eielson a estos poemas. Mas ¿qué transparentan? Parecen surgir de una voluntad de decir en silencio: la nada resplandece en el "cero encendido". En el extremo de esta relación, en esta dimensión en la que los objetos y las palabras vacíos de sí acogen el silencio, se hace más patente el relativo dualismo entre el blanco y el negro de la tinta y el papel. Esta polaridad establece una interdependencia. Si dice (como en el poema 10 de este libro) "no escribo nada" aunque en realidad sí escribe, lejos de significar lo que enuncia, el verso contiene su sentido y la imagen habla. Tal vez fuera necesario leerlo y guardar silencio, en la medida en que esta escritura se asume como "un aspecto visual del vacío". Eielson llega a la idea por la negación (o en lenguaje zen, por "la afirmación por medio de la no-afirmación"), por la imposibilidad real de la negación. Y va y viene: borra y se escribe. Tal simultaneidad explica también la "superficialidad" de su escritura, es decir, la limitación espacial de las palabras en la superficie del papel. Al doblarse y desdoblarse, aparecen, en su intangibilidad, a un mismo tiempo como signos de contradicción y como signos de lo inefable, y el viento y el vacío no son sólo palabras. Así se unen el silencio y el signo que lo expresa, que es la palabra misma. (Cabe mencionar, por otra parte, que ese poema con sus significativos claroscuras prefigura en los meandros de la trayectoria eielsoniana la espiral de un caracol.)

Veamos brevemente la relación con Beckett. Eielson la ha señalado en una entrevista con Marta L. Canfield publicada en la revista *Gradi-va* de Colombia: "Beckett es el autor contemporáneo que siento más cercano". Ya durante su juventud, en una obra llamada *Maquillage*, y en posteriores proyectos en el terreno del teatro, Eielson desarrolló

una cierta cercanía de carácter inconsciente con las propuestas beckettianas. Tales coincidencias también podemos encontrarlas en su poesía, pero lo que nos interesa en particular, antes que los ejemplos concretos, es el procedimiento de ambos autores. Ambos sitúan su obra, y en general su experiencia artística, fuera de lo que Beckett llama “el campo de lo posible”. A partir de la negación de la escritura, “sin el simulacro del lenguaje”, la aprehensión de la poesía se desplaza hacia la visibilidad, la audibilidad o bien hacia el silencio. En los dos escritores se manifiesta ese desplazamiento fuera de los límites de la literatura como una voluntaria pobreza de recursos, que se revela por un lado como artificio de lo simple y por otro como “obligación” (la escritura, según Beckett, como “un acto expresivo aunque lo sea sólo de sí mismo, de su imposibilidad, de su obligación”), con lo cual llegamos, a partir de la obediencia, a la naturalidad, esto es, “no la escritura acerca de algo, sino ese algo”, como sucede en mucha de la poesía de Eielson, o en el proceso de desintegración verbal voluntariamente emprendido por Beckett. La *kénosis*, es decir el vaciamiento que llevan a cabo y que los conduce al silencio, les permite construir no sólo desde sino dentro de la negación, y asimismo pasar de una forma artística a otra, una vez desechadas las palabras, en un silencio en el que todo se expresa.

En cuanto a la “obligación”, la atadura a la escritura, aparece asimilada en Eielson a un tejido más profundo que el de las palabras. Nos referimos al lenguaje de los nudos, a los quipus peruanos. El tejido de la ilusión transfigurado en el tejido de la significación. Italo Calvino dice acerca de los nudos que son una “forma primordial de la escritura”. Representan además la “culminación de la abstracción mental y la manualidad”. Hablamos del nudo como signo interno, cifra y modelo, a un mismo tiempo precondición y vínculo. Cabe señalar que Eielson ha realizado una infinidad de trabajos textiles y pictóricos con nudos, que son, sin duda, en su inmediata plasticidad, la representación no-verbal de una imagen poética. En la novela –tan caótica como geométrica– *El cuerpo de Giuliano* (1971) encontramos el siguiente texto acerca de los nudos de los indios del Perú. Lo transcribimos porque nos sugiere, como lectores de Eielson, la posibilidad de una especie de lectura sinestésica de su poesía, a partir de un conoci-

miento extralingüístico, que nos permite leer en lo escrito *otra cosa*¹². Dice el texto:

He aquí una tabla de elementos principales dispersos en los millares de nudos del poema, en los que los colores primarios y los contradictorios, no-colores, blanco-negro, se organizan en tríadas jerárquicas o trinidades, mientras los complementarios aparecen solos.

UN NUDO BLANCO	LA VIDA
DOS NUDOS BLANCOS	EL AMOR
TRES NUDOS BLANCOS	DIOS-EL PARAÍSO-EL BIEN
UN NUDO NEGRO	LA MUERTE
DOS NUDOS NEGROS	LA GUERRA
TRES NUDOS NEGROS	EL INFIERNO-EL DEMONIO-EL MAL
UN NUDO ROJO	LA SANGRE
DOS NUDOS ROJOS	LA REPRODUCCIÓN
TRES NUDOS ROJOS	LAS ESTRELLAS
UN NUDO AMARILLO	LA FLOR
DOS NUDOS AMARILLOS	EL FRUTO
TRES NUDOS AMARILLOS	EL SOL
UN NUDO AZUL	EL AIRE
DOS NUDOS AZULES	EL AGUA-EL RÍO-EL LAGO-LA LLUVIA
TRES NUDOS AZULES	EL CIELO
UN NUDO VERDE	LA TIERRA-LA PLANTA-EL ÁRBOL
UN NUDO NARANJA	EL FUEGO
UN NUDO VIOLETA	LA LUNA.

¹² Si la lectura marca la distinción entre la poesía "escrita" y las otras formas que su obra pudiese adoptar, el lenguaje de los nudos, más allá de la legibilidad, nos llevaría al desciframiento de tal escritura, sacándola de su contexto exclusivamente literario, y regresándola a su original "identidad preconsciente", en la que los colores, los sonidos, las formas y los sentidos desconocen las diferencias externas.

2. LA CASA EN EL CUERPO

Si en Vallejo “la palabra se bastaba a sí misma”, como opina Saúl Yurkievich, en Eielson –dentro y fuera de la poesía del Perú– la palabra aparece superada en su función transmisora de poesía. Ahora bien, es innegable la huella de Vallejo en la escritura de Eielson; una huella que Eielson habría de reencontrar en uno de los pliegues de su recorrido. Y tal vez no esté fuera de lugar decir que reencontrar a Vallejo es en este caso tanto como reencontrar la palabra, pues el silencio de Eielson no había sido nunca una *renuncia* sino una senda a la poesía. Evitar las palabras había transparentado la naturaleza intrínseca del poema, la formación de sus imágenes. En el muro de signos que es el mundo, su poesía es un hueco de silencio, semejante a las bocas eternamente abiertas de los seres de sus cuadros.

A partir de este “regreso” a la palabra podría hablarse de una tercera etapa, que iría de *Noche oscura del cuerpo*, libro evidentemente anterior (1955)¹³, hasta *Arte poética* (1965). Su escritura aparece ahora, en su apariencia más simple e inmediata, referida a aquellas cosas más cercanas al poeta, como son su cuerpo, su soledad y sus afectos, y nuevamente su arte, hecho de actos y de cosas. Aquí importa más lo material que lo invisible, aun cuando esto pudiese seguir materializándose indefinidamente. Es evidente la cercanía del objeto, no ya de las palabras. La escritura se quiere ahora como acto corporal o materia fisiológica, cuyo funcionamiento se articula en el tejido vital del poema como un aspecto de su totalidad. Claro que ya en Vallejo el poema llegó a ser corporal y que todo esto del organismo textual y sus humores no es nada nuevo, pero el caso individual de Eielson sí lo es. Hablan sus poemas de esa época de su propia historia natural, de su animalidad y sus metamorfosis, que la escritura a su vez reproduce instintivamente. Ya desde los primeros libros su poesía venía plagada

¹³ Cabe señalar que la relación de Eielson con el tiempo en lo que toca a la publicación de sus obras revela una notable falta de premura. En ocasiones han pasado 10 o 15 años entre la redacción de un libro y su publicación. Lo notable es que lejos de aparecer como obras publicadas a destiempo, más bien empiezan desde allí a desplegar su vigencia, a crear su propio tiempo.

de metáforas animales, de seres fabulosos o comunes que conforman toda una fauna mental¹⁴. No resulta extraño que Vallejo, “el más humilde animal peruano”, como lo llama Eielson¹⁵, aparezca una y otra vez en sus páginas. Como si una misma sangre o una misma tristeza corrieran por las líneas de ambos, independientemente de las formas literarias: hablamos de un parentesco más que de una influencia. El aspecto animal lejos de tener un carácter puramente metafórico se enlaza al aspecto humano y con él se funde. La figura del caballo, tan frecuente en ambos, es entonces una imagen personal, pues como dice la tradición zen: “De qué sirve ir en busca del animal, si el animal nunca se ha ido”¹⁶.

El dulce Caco clama entre sus joyas, sus amores y sus heces
Quieto animal de hastío: cubridlo de rocío.

[...]

Dulce Caco de celestes dedos y cuernos de hierro
Señor del vino que me matas con dagas de heliotropo,
Bendito seas, labios de gusano, cascada de arena,
Por poderoso e idiota, por no tener hijos ni padres,
Ni barbas ni senos, ni pies ni cabeza, ni hocico ni corola
Sino un ramo triste de botones sobre el pecho.

Otro caso lo representa el poemario *Noche oscura del cuerpo*. Las metáforas de la animalidad brotan de la propia figura del poeta. Éste, a medida que su camino se estrecha, a través de las palabras no sólo pareciera verse sino aun tocarse. Tal reconocimiento de su inmediatez representa sin duda un reencuentro de sí mismo. En cada uno de estos 14 cuerpos escritos, a un tiempo tangibles e intocados, se manifiesta el

¹⁴ Bastan algunos ejemplos tomados al azar: “¿Quién la miel de sus párpados supiera, / Ciervo, sobre sus turbios ojos, así herido / En medio del bosque, cual si fuera / Otro oscuro ciervo de sí mismo desprendido?”. O bien: “La escalera relumbante / De pescados, que descende / Hasta el fondo de la tierra”; o los “cerdos empapados bajo la sombra de los naranjos”; o “el Desfile Triunfal de las Hormigas”, común metáfora de la escritura.

¹⁵ Roland Forgues, *op. cit.*

¹⁶ O como dicen los chinos, que lo que importa al pintar un caballo es “el espíritu del caballo”.

*estro*¹⁷ en su doble sentido de inspiración poética y ardor sexual. De modo que al mostrar estos cuerpos completos, en escorzo, pareciera librarse de ellos, desnudarse de ellos como de su propia persona¹⁸. Artísticamente son insuperables en su plasticidad entrañable. Las palabras han sido empleadas una vez más como materia pictórica: los poemas, pese a su brevedad, se componen de diversas partes, como se tiene una cabeza y una cola; hay ciertos huecos, intersticios de la escritura, que se abren como ojos, desgarraduras del papel; hay un sutil equilibrio entre la lascivia verbal y las formas literarias; tienen además cierta atmósfera narrativa, cierto gusto por las situaciones, que los dota, si aún es posible, de una mayor vitalidad.

El ser se ha refugiado en la guarida de su cuerpo, en el límite que lo une y lo separa. El cuerpo, casa y signo, se abre en la escritura de Eielson de manera análoga al silencio, como un espacio textual. Véase un poema como “Cuerpo secreto”, que además de ilustrar lo antes dicho, nos proporciona algunas claves para acceder al espacio imaginario que marca la figura del *ptyx*:

Sostengo el hilo ciego que me lleva
 Hacia mí mismo.
 Penetro en corredores tiernos
 Me estrello contra bilis nervios excrementos
 Humores negros ante puertas escarlata
 [...]
 Todo está lleno de luces el laberinto
 Es una construcción de carne y hueso
 Un animal amurallado bajo el cielo.

En cuanto a *Arte poética* (1965), son patentes su fuerte tono melancólico y nuevamente una escritura desde la negación. En esta inmediatez, que incluye grandes lejanías, el arte del poeta se revela como un virtuosismo en la nada. Así, lo insulso cobra relieve, y el poeta

¹⁷ Del latín *æstrus*, tábano.

¹⁸ Proceso éste que llegó hasta un grado altamente emotivo en su siguiente colección de poemas, *Ceremonia solitaria* (1965).

puede "seguir fumando cigarrillos / Y escribiendo versos / Cada vez más sencillos / Cada vez más ligeros / Como burbujas / O como anillos / De humo celeste / Y pasajero / O como pompas / De jabón amarillo / Sin olvidar la medida / Ni descuidar el sentido / Ni la mermelada / Ni la nada / Ni la metonimia".

3. PTYX

[...] *la estricta obligación de no saltar nada y de seguir rigurosamente su camino, todo esto exige ciertamente de un molusco bien dotado, cuando se retira y se atornilla en su estuche de nácar, meditaciones profundas y abstracciones de conciliación muy hondas.*

PAUL VALÉRY

La trayectoria poética de Eielson muestra en varias ocasiones un sutil acercamiento a la poesía de Mallarmé: primero, a partir de la relación entre la palabra y la forma; en segundo término porque las incursiones de Eielson en el silencio derivan directamente de aquella "divina transposición del hecho al ideal" emprendida por aquél (de modo que a través del poeta calla el lenguaje); luego, porque comparten lo que podríamos llamar la experiencia del vacío a través de la expresión artística, porque a partir de esta experiencia se hace patente una tendencia a la despersonalización, a la ausencia –de la figura del poeta y del objeto poético–; y finalmente, porque ciertas imágenes de la poesía de Mallarmé han reaparecido en la escritura de Eielson. Así, en *Ptyx*, aparte del título, palabra tomada del célebre "soneto en ix", que significa caracola y es un emblema del vacío, encontramos que en este libro se han reactivado y transfigurado entre otras las siguientes imágenes: además de la caracola, el espejo, el laberinto, la casa, el cuarto vacío, las estrellas, así como la figura del Poeta, que en Mallarmé es el Maestro, y en Eielson –al igual que en su viejo poema *El circo*–, el Payaso; de igual manera, en el espacio abierto por ambas obras (el caracol-la

casa-el poema) se lleva a cabo un ritual que implica la anulación de la conciencia personal; y en ambas es predominante el juego de reflejos, las constelaciones en la luna del espejo. Pero mientras que en Mallarmé el sacrificio se lleva a cabo sobre la página de vidrio, de modo que un fragmento del texto estelar se inscribe momentáneamente dentro del cuarto vacío del Maestro, en el poema de Eielson los reflejos aparecen y desaparecen en la cambiante superficie del *ptyx*.

Vemos cómo la escritura adopta una forma definida: una espiral de palabras que a un mismo tiempo reproduce los círculos del caracol y los del laberinto. Dice Octavio Paz en su comentario al “soneto en ix”: “La caracola resume a todas las otras imágenes [...] es el punto de intersección de todas las líneas de fuerza y el lugar de su metamorfosis. Ella misma es metamorfosis”¹⁹. En su imagen se funden la forma y el vacío, confiriéndole al objeto que la reproduce una estructura indefinible e irrepetible como requisito formal, asimilable a la caracola, hasta el grado de hacer de él otro “objeto indescriptible”. Pareciera que el poeta, sosteniendo entre los dedos la mineral figura, hubiese visto repentinamente en ella la imagen de su propia escritura, la forma de su camino, en una condensación de imagen y palabra que nuevamente lo conduciría al silencio, de igual manera que la espiral, “forma cósmica en movimiento”, desemboca en la nada.

El regreso de Eielson a la palabra, que vuelve a relacionar la casa con el cuerpo, recupera aquélla en su vieja función configuradora de imágenes. La inmediatez y la materialidad una vez más han desaparecido. ¿De dónde surgen estas imágenes deslumbrantes? ¿De la palabra pisoteada? ¿O de atrás del ojo? Las palabras se magnifican –de allí el uso de las mayúsculas, que no sólo “añaden expresividad”–, quisieran salirse de sí mismas, algo pulsa en ellas. Y de nuevo surgen los motivos míticos tras su propia parodia. La casa, transfigurada a su regreso, y en ella el silencio transfigurándose... en palabras. Nos hemos desplazado de la poética de la palabra que *guardaba* silencio a la del silencio configurador de mitos creados de puras palabras.

¹⁹ Octavio Paz, “Stéphane Mallarmé. El soneto en ix”, en *El signo y el garabato*, Seix Barral, Barcelona, 1991.

Los pesares de Ray Mundo
 Se convirtieron poco a poco en una Nueva Lengua
 Profería Palabras sin ton ni son
 Que nos llenaban de Asombro
 Pero entre su Verbo Puro como la Noche
 Y su Sexo Tenebroso
 Había un Silencio sin nombre
 Que nada podía colmar.

Ray Mundo es el Payaso, es decir, el Poeta, uno de los personajes de esta serie de raros poemas, o tal vez de este nuevo tipo de novela en verso, que algo tiene de los cómics (“y hacer Globos de Palabras Vacías”) y de los caleidoscopios (las cambiantes situaciones, los cuartos y objetos en movimiento –“todos los Muebles y las Puertas de la Casa / Tenían Ruedas”–, las personas, que se intercambian y se anulan). Presenciamos un mito de reflejos –en el nácar de la caracola vacía– más alucinante en la medida en que ignoramos reflejos de qué, ¿de palabras? ¿De reflejos? En el poema de Mallarmé, el Maestro, según Paz, “es una metáfora de la Nada”, su conciencia vacía es igual al cuarto vacío que es igual a la Nada; y las imágenes proyectadas sobre y desde la superficie del espejo son precisamente “los signos que denotan la conciencia vacía”. En el libro de Eielson, entonces, las cosas están sucediendo –o dejando de suceder– dos veces, simultáneamente, pero ¿cuál es el reflejo de la otra? Depende de las posibles lecturas del libro, casa de piezas intercambiables, en la que el Payaso –en medio de todo este ir y venir de Reflejos en el que Cualquiera toma la Máscara del Otro²⁰– lanza al aire los cuartos y los papeles cual si fueran Pelotillas de Colores que el Espejo refleja como una Constelación Enloquecida. Es decir que todo esto ya estaba (o podía estar) en el

²⁰ Tal vez resulte exagerado decir que el único personaje es el Payaso; es porque preferimos considerar a todas las demás figuras como entidades psíquicas de éste. El mayordomo representaría la conciencia, en tanto que el músico negro sería obviamente su sombra, ese músico que ha venido tocando a través de toda la escritura de Eielson, un poco atrás, pero siempre presente: “Un saxofón de carne y hueso cuyo sonido envejece”. Y en cuanto al hijo del pescador, ¿no toma acaso en su desnudez, la máscara del otro, la inmaterialidad del reflejo? Pues presenciamos en *Ptyx* una voluptuosa e insolente celebración de la carne de espejo.

espejo mallarmeano, incluidos los momentos de suspenso, los lazos, el nudo escarlata²¹.

Ésta es otra imagen que vuelve, repitiendo su intrínseca dependencia y revelando la situación específica de Eielson. El nudo, forma interna de las formas, ata doble. Pero ¿de qué naturaleza es el nudo interno de una forma que no contiene nada y no obstante se repite? La caracola es un laberinto. La escritura, un hilo de palabras. Un acertijo rojo cuelga en el vacío. En el laberinto hay un animal. El ojo de la cerradura ve la nada...

¿Y qué sucede entre tanto en el cuarto vacío de este poema-casa que es *Ptyx*? Es el mismo cuarto al que regresa el Maestro convertido en Payaso luego de haber ido, como todos los días, a recoger "llanto en la Estigia / Con ese solo objeto nobleza de la Nada". Pero en este regreso, signado con un nudo, el acceso al cuarto depende de que dicho nudo –invisible y localizable entre los seres que habitan el poema– imperceptiblemente y por sí solo se deshaga. No obstante, pareciera que el poeta se hubiese propuesto desatarlo él mismo y de esta manera el poema, las situaciones de la casa, los personajes y su propia persona entran en una etapa de azorada espera que representa sin duda un retraso del instante liberador. De allí que el texto se alargue indefinidamente, inmerso en su imagen, saturado de imágenes, y despojándose de ellas a medida que surgen, "como desechos". Y, no obstante, en medio de este remolino de reflejos, de motivos inconscientes que van y vienen, tomando distintas máscaras, usando distintos cuartos, que nunca salen por la puerta por la que entraron, lo que resulta notable es que todas las cosas, incluso el poema y la poesía, han dejado de verse desde el yo de un autor, es decir, desde atrás de una máscara de complejos literarios. De modo que la relación de Eielson consigo mismo, en la que esta escritura lo sitúa, nos parece distinta del acusado narcisismo de libros anteriores²².

²¹ Así la imagen de la ninfa muriendo en el espejo del "Soneto en ix", que coincide con la aparición de "las siete luminarias de la constelación como un septeto", se ha transfigurado en el poema V de *Ptyx* en: "Cuando las Tijeras se hundieron en su cuello / La Señora lanzó un aullido que estremeció a los Vecinos / E hizo estallar sin remedio / Las Siete Bombillas Eléctricas del Barrio".

²² Por cierto, que a partir de este momento podría hablarse de una cuarta etapa de la poesía de Eielson; algo así como una nueva vuelta de tela, un nuevo retorcimiento

Desde la retórica que en sus primeros versos ligaba su escritura, y luego desde la diversidad artística, la negación y la ironía, la poesía de Eielson ha llegado a una unidad impersonal, en la que se funde con todas sus palabras y todas sus imágenes, y en la que el silencio desnudado se revela como palabra escrita. De modo que toda esta escritura podría también ser anónima. Y si un título como *Poesía escrita* denota un insoslayable culto de la palabra, no es menos cierto que de igual modo alude al silencio (la *otra* poesía, que sobrepasa al lenguaje) e incluso a la agrafía, como “cosas visibles” y ubicables en el espacio del arte. Sería difícil creer que en la poesía al acceder al recinto vacío se perdieran las imágenes, que allí no las hubiera; y sin embargo es demasiado hermoso imaginarlo y ha resultado para Eielson en extremo fascinante. El lector, como uno más de los personajes, entra y sale por las hojas del *Ptyx* como por una casa sola y blanca. Frente a la ventana, la calada sombra de la cortina se dibuja, o mejor dicho flota, sobre sus páginas abiertas. Inmersa en el vacío, su escritura se prolonga en lo no dicho. En el último poema, el XLIX –mas ¿cómo podría ser el último?– la imagen de la espiral reaparece:

Las Cuerdas prosiguieron
 Dibujando una suerte de Espiral Sangrienta
 Alrededor de la Mesa
 Y desaparecieron por el Hueco de la Cerradura
 Muy cerca de mí escuché la voz del Mayordomo
 ¿Para qué ha venido?
 ¿Ve usted que no hay nada?

México, 1995

de la materia, que transfigura su estampado más allá de la ilusión. Y más adelante, con *Sin título* (2000) podría incluso hablarse de una quinta, quintaesenciada etapa, a la que el poeta habría finalmente accedido en la cúspide de la simplicidad en la expresión. Pero sólo para constatar –el poeta y el lector– que esa simplicidad ya estaba allí, desde siempre, que sólo faltaba el ojo que la viera, el gesto que anulara (o disolviera) todos los gestos, todas las palabras. A semejanza de esas telas que sólo a contraluz acaban revelando su oculta transparencia.

4. LA ESCRITURA DESNUDA. HILOS SUELTOS

Desasimiento de la poesía para encontrar la vida, a fin de recuperar la poesía en el acto de tocar la vida...

Tejido con los múltiples hilos de su día, el nuevo libro de Eielson, *Sin título*²³, es un nudo enorme y multicolor que entrelaza, con lazos que son versos, personas, circunstancias y objetos... Hasta fijar la realidad en una sola imagen luminosa.

Me vienen a la mano una serie de palabras, que son como los filamentos últimos de una poesía que encuentra y parte de la esencia de las cosas, que comparte su sencillez, su llaneza, su naturalidad... Hilos, cintas, cuerdas, lazos, ligas, vendas, venas... Hilos, hebras, fibras, telas, lino, seda... Atar, ceñir, lazar, enlazar, reanudar, religar... Nódulo, nudo, ñudo, nexo, sexo, vínculo desnudo...

En el nudo se funden la pintura y la escritura. Llega Eielson a él como al origen del arte y el lenguaje, al "lenguaje primigenio". Y a partir de él, su arte y su palabra se transforman y ya sólo translucen su primera forma.

Las palabras en su significado más inmediato. Las rimas atadas por su facilidad de cosas iguales que se juntan. La actitud del sentido práctico. La limpieza como máxima cualidad artística. La pureza de un lenguaje exacto y simple. El uso y la enseñanza de las cosas "hasta alcanzar la divina incandescencia" del ritmo. Poesía de las cosas y del ojo que las mira. Poemas tan claros como brillantes, tan sabios como granos de sal...

Entre figura y escritura, cada poema toma su propia forma: ánfora, crátera, copa... Vasijas de vino y miel, botellas de leche, cafetera, vaso de agua pura, botes de arena o de pintura... Y siempre el primer verso, subido, tinto o retinto, al sustituir al título, se desborda del poema...

²³ Eielson, Jorge Eduardo, *Sin título*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

Cuadros para leer. Poemas para ver y beber...

Blanco papel, amarillo Eielson, azul infinito... Cálidos, brillantes, permanentes, sus colores puros...

Y una pincelada "que no sea otra cosa / que una pincelada..."

La relación entre lo mínimo y lo cósmico. Cada cosa en su infinita y delicada interrelación con las otras. Cada objeto abierto al universo. Actos que revelan los hilos que los unen al firmamento. Hilos de colores divinos que nos conducen de la basura a la flor, del bolsillo vacío a la patria "salada y luminosa", de la cuchara al sol...

Frente a la realidad del "cubo negro", la claridad de la realidad, la mariposa amarilla que es "el mundo entero", como en la fábula china.

Y otra vez las personas del verbo, las personas del verso de Eielson: el músico, el payaso, el poeta, el mago de los nudos y el caballo...

De un nudo (pre-lingüístico y pleno de significados, material o figurado, actual y primordial, uno y múltiple), símbolo de la totalidad (existencia y no-existencia, plenitud vacía, gusano y estrella, vista deslumbrada y oído profundo...), pende el mundo...

Sin atar, sin embargo, las palabras a las cosas.

A través de una incesante "tentativa de ampliación de la actividad creativa" y de una actitud sin duda religiosa de desprendimiento, Eielson alcanza en su poesía (escrita, pintada o anudada) una dimensión abierta que vincula las artes, descubre los íntimos lazos entre esencia y fenómenos, y reanuda el enlace entre el contexto del que emana la obra y el arquetipo que la rige. A través del nudo, verdadero puente entre códigos diversos, donde las energías se transmutan (codificándose, descodificándose, recodificándose...), y la vida y el arte se unen.



J.E. Eielson, *Dormir es una obra maestra*, performance, Lima 1978.

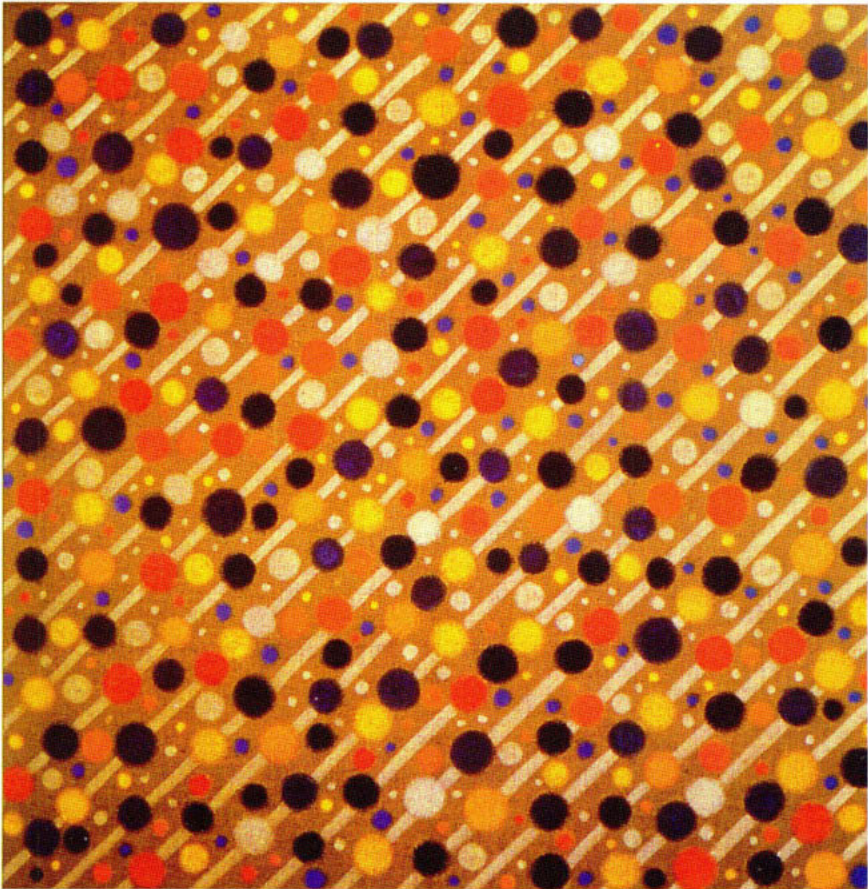


Nudo, 1985.

J.E. Eielson, *Nudo*, 1985.



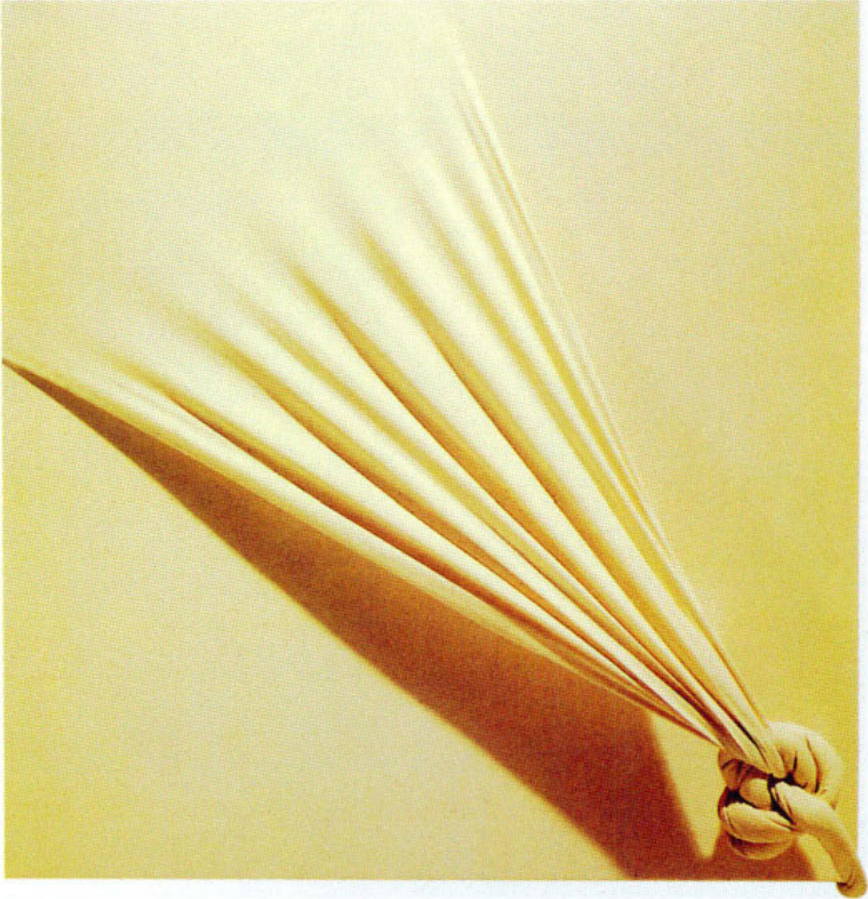
J.E. Eielson, *El paisaje infinito (primera muerte de María)* Instalación,
Centro Cultural Miraflores, Lima 1988.



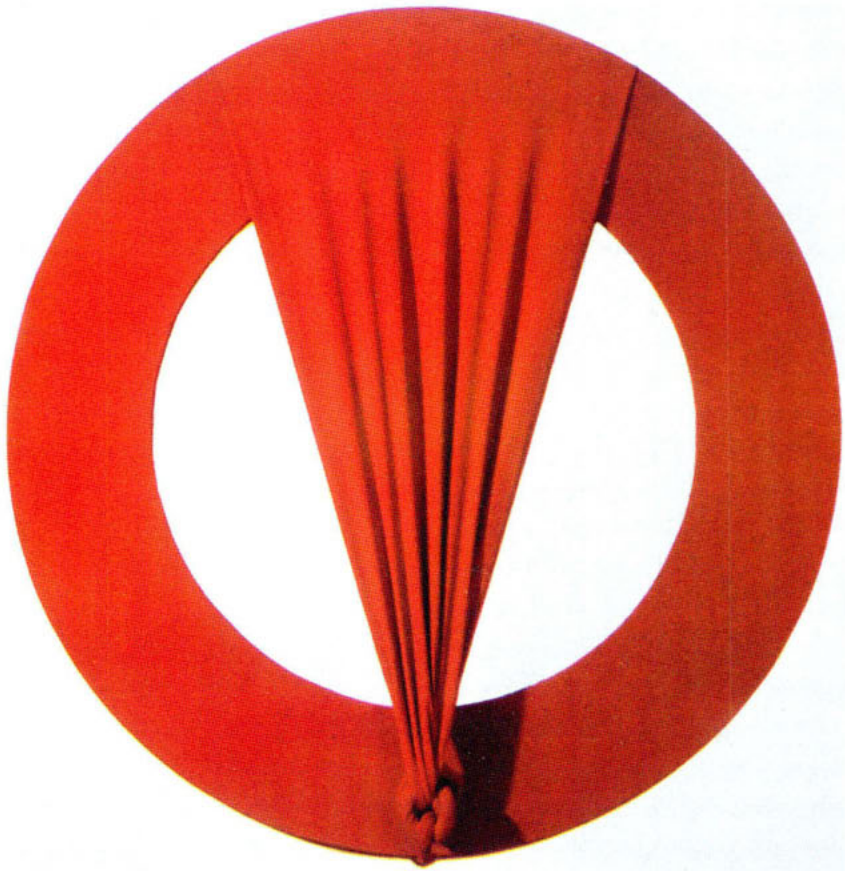
J.E. Eielson, *Nudos como estrellas / Estrellas como nudos*, 1990.



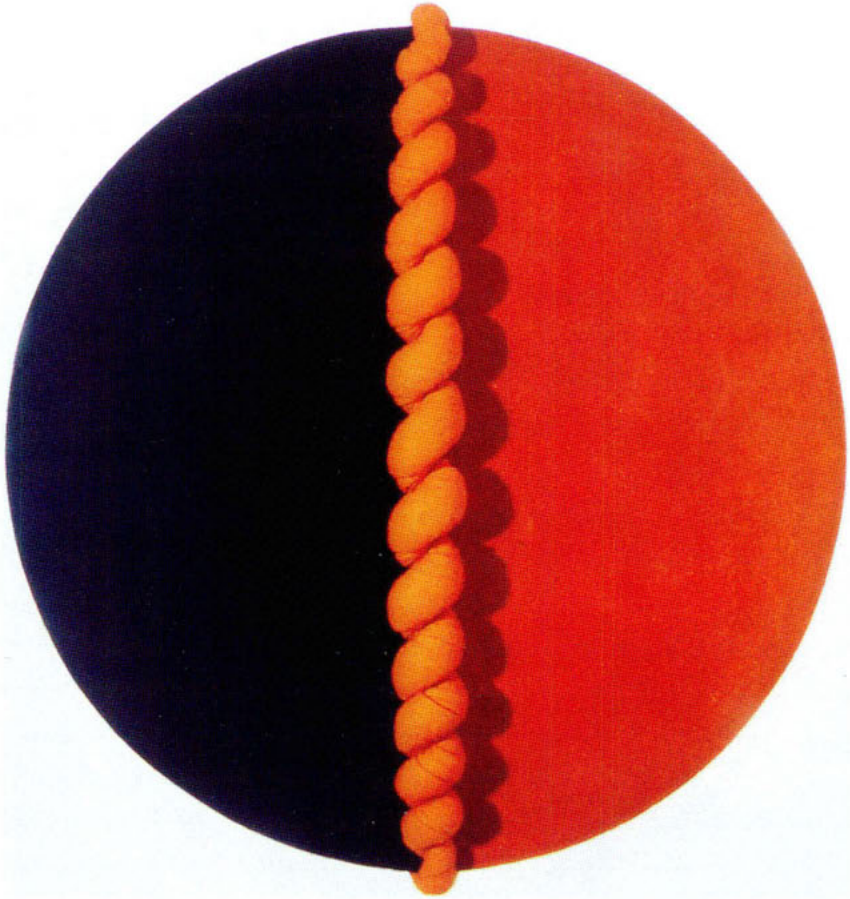
J.E. Eielson, *Código sobre el vuelo de los pájaros y los anudamientos de Leonardo*, 1993.



J.E. Eielson, *Quipus 21 B*, 1994.



J.E. Eielson, *Círculo solar*, 1994.



J.E. Eielson, *Amazonía*, 1994.

Y las cosas son las mismas, lo que ha cambiado es la manera de mirarlás. Al gesto de la mano abierta por la que pasa la arena del desierto, corresponde la apertura del ojo que descubre en el movimiento de la arena la voluntad de ir hacia esa mano.

Lecciones de transparencia: pureza de la mirada: pureza de los colores: pureza de las palabras... Contemplar la basura y columbrar la rosa... Beber un vaso de agua y saciar la sed del universo... Mirar bajo la carne, cristalizado y sonriente, el esqueleto propio... Romper el poema y encontrar la poesía...

Junto al elogio de la lentitud o la declaración de amor a la blancura, la imperiosa crítica a la banalización de la vida en el mundo contemporáneo. Pero no por su contraste, sino en busca de su conciliación. Dentro de una visión que abarca el universo en "una pompa de jabón" y que lo mismo encuentra "los libros que prefiere" en un cuerpo o en una piedra, que atisba bajo la ropa de la gente al animal que puebla las ciudades.

Los gusanos una y otra vez... Antes y después... Su proliferación... Sus retorcimientos... Su anudamiento... Por eso Eielson cubre el mundo con una sábana, para verlo como estatua, para palparlo y adivinarlo. Para que se revele como forma, así sea oculta, estatua interior "hundida entre los huesos".

Es tal su obsesión por las telas, que acaba cubriéndolo todo... Sólo para volver a descubrirlo...

Desanudar, desatar, desligar, desasir, desprender, disolver... o tan sólo... ¿leer?

La casa es el cuerpo.
El cuerpo es el nudo.
El nudo está abierto.
Desnudo universo.

Cuando sólo subsiste el gesto de anudar, se anuda la lengua al origen, nudo a nudo hacia atrás hasta restaurar esa forma primera de la que las otras no son sino variantes. Es decir, vuelve al origen mítico del lenguaje, cuando éste aún no era ni cifra ni escritura, sino canto y nudo.

Nudos son estrellas: nudos y nodos... Se anuda lo de abajo a lo de arriba, el ojo al Ojo, y al desatarlos, son uno solo.

Llega Eielson a la síntesis poética del nudo escrito, como una variante de nudo figurado, como antes llegara a la síntesis plástica del quipu, a su unidad esencial por la amplificación de un solo nudo que ya no cuenta nada, que sólo se dice a sí mismo, a su color, a su espacio abierto...

Como aquel que concibe el Cosmos semejante a una textura invisible cuyo entramado, hecho de hilos estelares y hebras cotidianas, sólo el artista hace visible... Así habría que seguir el contorno, el desliz de sus lazos, los hilos ocultos, de ese nudo multicolor y multifacético que es el libro *Sin título*, a fin de descubrir su verdadera forma y el cruce de planos que realiza. Libro tejido con los hilos de todas las cosas, hecho de una infinidad de pequeños nudos, todos unidos entre sí y todos sueltos, que vela y revela, como esa tela impalpable de la que surge, el lugar múltiple y central de Eielson en el arte y la poesía contemporáneos.

Libro-quipu, si los hay.

Elocuente título que emboza una de las propuestas poéticas más radicales, en su simplicidad sin estridencias, de los últimos tiempos, y que se teatraliza gráficamente en cada uno

de los poemas que lo componen. Igual podría llamarse "Sin poemas", en cuanto Eielson es un hacedor de *libros sin palabras*, y en la medida que las palabras en sus manos suelen volverse cosas. Nunca "sin poesía". Antes y después del libro, ésta, como la vida que ha tocado, permanece.

Y una vez que el nudo ha sustituido a la palabra y al mundo como metáfora total, el mago lo desata, y cada uno de sus lazos es un lazo transparente... Atar y desatar: la rosa es basura y la basura, mañana, será rosa, pues "son la misma cosa".

Leo a Eielson como quien mira a través de un cristal. Desde donde lo vea, me transparenta el mundo y el ojo con el que miro al mundo.

Desatar, deshacer, desfacer, desligar, desleír, desdecir... ¿o tan sólo... leer?

Y hacia dentro, descarnada visión que nos conduce, más acá de la desnudez, a atisbar el esqueleto, y más allá de la estatua interior, a encontrar a ese "gigante de oro", que es "el amor verdadero".

Nudo a nudo hacia atrás... hasta desnudar el Nudo...

México, 2001

EIELSON EN EL CARACOL

Renato Sandoval

Universidad Católica / Universidad de Lima

En 1948, Jorge Eduardo Eielson llega por primera vez a París y habita, por espacio de dos años, una casa muy particular donde suceden cosas absolutamente extraordinarias que, en su opinión, podrían ser contadas no en un poema sino en forma de novela o de pieza teatral. Pero nada fue escrito debido a que por ese entonces el poeta se hallaba sumergido en su obra plástica, aún en estado embrionario y que ahora ha desarrollado llegando a niveles de calidad y de tensión sin par. Tres décadas más tarde, de nuevo en París, se aloja en otra casa, bastante diferente de la anterior, pero donde también se producen hechos insólitos, lo que le causa comprensible estupor. Explica:

 Mi habitación tenía una ventana desde la que veía un jardín muy tranquilo, muy bello, que era casi el mismo que yo había visto cuando vivía en la otra casa. El olor de las habitaciones cerradas era el mismo. Los ruidos los mismos. Todo era igual. La situación se recreó de tal manera que [...] salté de la cama y me puse a escribir casi como si me dictaran; ese texto se llama *Ptyx*¹.

Este poema –que consta de cuarenta y nueve estrofas breves o estancias– sólo apareció publicado por primera vez nueve años más tarde, en la segunda edición de su *Poesía escrita*². Lleva ese título en

¹ Jorge Eduardo Eielson, “El poeta como transgresor”, en *Lienzo*, Universidad de Lima, n° 8, Lima, 1988, p. 190.

² Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita*, Vuelta, México, 1989. *Ptyx* apareció más tarde publicado en *Lienzo*, Universidad de Lima, n° 11, Lima, 1991, pp. 267-294; y también en la edición de *Poesía escrita* preparada por Martha Canfield, Norma, Bogotá, 1998, en la que presenta una serie de variantes. Todas las referencias serán hechas a partir de esta última edición.

homenaje al famoso “soneto en ix” de Mallarmé, y está dedicado a Octavio Paz, quien lo tradujera y al cual dedicara un penetrante ensayo de interpretación³. Evidentemente, el texto de Eielson tiene más de un punto de contacto con el soneto inspirador, tanto a nivel de los elementos icónicos que los habitan como de la anécdota que, como veremos más adelante, en el poema de Eielson continuará de manera extremadamente dinámica y abierta la “historia” más bien estática y hermética propuesta por el autor de *La siesta de un fauno*. Sin embargo, el propósito principal de este trabajo no es tanto constatar las líneas de fuerza que hermanan a ambos textos, sino detectar y seguir la línea de fuga que surge desde un primer momento del poema de Eielson, llevando en su punta de lanza acaso el mismo misterio anclado en su propio origen, razón de ser de su independencia y especificidad⁴.

Pero regresemos por un instante a la forma como se generó *Ptyx* —con su significado etimológico de pliegue y repliegue y, por extensión, de caracola⁵—, cuya consideración le proporcionaría indecible placer al fenomenólogo. Según lo declarado por el autor, éste pensó que los hechos fantásticos que ocurrían en la primera casa debían ser narrados en forma de novela o de pieza teatral, mas no de poema. Las circunstancias hicieron, sin embargo, que los hechos no se plasmaran artísticamente de ninguna forma y se quedaran más bien flotando en el vacío del tiempo y del olvido. Pero el azar, jamás abolido, hará posible la plasmación del texto, al estar el poeta nuevamente en París, muchos años más tarde, en otra casa en donde, inesperadamente, vuelven a ocurrir sucesos extraordinarios.

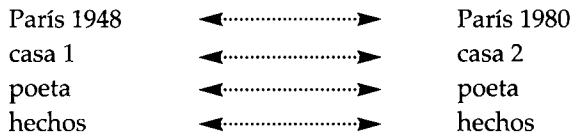
Inevitable percibir los paralelismos que se producen en esta historia de dos capítulos: el poeta, París, una casa muy parecida a la otra,

³ “Stéphane Mallarmé. El soneto en ix”, traducción y comentario de Octavio Paz, en *Diálogos*, El Colegio de México, IV, 22, México, julio-agosto de 1988; ahora en Octavio Paz, *El signo y el garabato*, Seix Barral, Barcelona, 1991.

⁴ En apéndice transcribo, a beneficio del lector, el “soneto en ix” de Stéphane Mallarmé (comúnmente llamado así por la difícil rima utilizada tanto en los cuartetos como en los tercetos) y la traducción debida a Ricardo Silva-Santisteban, por considerarla más fiel y acabada que la de O. Paz.

⁵ Sobre el significado de la palabra *ptyx*, cfr. Emilie Noulet, *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Editions Jacques Antoine, Bruxelles, 1974, p. 454.

acontecimientos maravillosos semejantes. “Todo era igual”, dice el autor asombrado, mientras cada uno de estos elementos parecen alinearse frente a sus pares, reflejándose indefinidamente, como en un espejo de tiempo, mientras la conciencia trata de dar en vano una explicación lógica a esos hechos. Un esquema de lo anterior sería de esta manera:



en donde las flechas punteadas indican la mutua relación causal entre los elementos anotados. Al mismo tiempo serían su transcurso espectral en el espejo del tiempo, siendo el olvido el motor que azarosamente los impulsa hacia su último destino.

Y este destino no será otro que la escritura del texto que ahora nos ocupa. Además, curiosamente, no se trata de una novela ni de una obra teatral, que entonces, tres décadas antes, el autor creía la manera más adecuada para dar cuenta de su peculiar experiencia, sino más bien de un texto en estado de poesía, con la envoltura de poema que en un principio su razón negara y que, no obstante, ha terminado imponiéndose a la certeza y a la voluntad del poeta de manera inexplicable. Ha sido un raptó, un impulso irrefrenable el que lo ha arrojado a la máquina para escribir, como si le dictaran, ese poema que ha debido de estar flotando, aún sin forma, en la espiral del tiempo y que de pronto, por iluminación repentina (la conciencia absoluta y deslumbrante de la identidad de los espacios y de hechos), ha reunido sus cenizas esparcidas en el espejo del olvido materializándose cual Ave Fénix.

Dicho de otro modo, al poeta en la segunda casa, como el caracol dentro de su concha, le han llegado de pronto las ya muy ampliadas ondas de una experiencia distante, el eco repetido infinitamente como una imagen situada entre dos espejos y que ahora, por fin, resuenan con estridencia en los múltiples pliegues de su interior. Además, reminiscencias tal vez de una tercera casa, la de la infancia –la casa por

excelencia—, ésa que le surge a principios de los 50 a mitad de un poema escrito en Roma y en donde, precursoramente, aparecen ya algunos elementos que cumplirán, transfigurados, su función regenerativa en *Ptyx*: las puertas y ventanas que se abren y cierran, el torbellino de ceniza, la pelota arrojada, el plato (de frijoles) en la mesa, el mar brotando por el caño de la cocina...⁶

La escritura del poema es un reencuentro no sólo con la primera casa de París, sino también con la casa de la infancia, que es la casa original. Y en el origen está el misterio del nacimiento y de la vida. Está, sobre todo, ese regreso al útero donde se halla el refugio y el añorado reposo. Las diversas casas funcionan como puentes colgantes que comunican al poeta con su pasado más remoto, con el espacio en donde el tiempo no existe porque no existe tampoco la conciencia de la existencia, y porque, al fin de cuentas, se ha llegado a la Nada.

Y, por extraño que parezca, el retorno del poeta al no-ser, a la Estigia del "soneto en ix", no es un hecho que le produzca el dolor y el desgarramiento que experimenta el Maestro mallarmeano, quien con la caracola, ausente ahora de la casa de las *credenzas*, ha descendido al Averno para beber lágrimas del río del olvido y de la muerte. Por el contrario, en *Ptyx* el lector se habrá de confrontar con uno de los poemas más lúdicos, dinámicos y festivos del universo eielsoniano, sin que por ello deje de percibir la penumbra y el misterio que impregnan la totalidad del poema inundándolo de vitalidad y sugerencia.

Otra razón para el retorno feliz a los orígenes puede ser el reencuentro del poeta con el poema, que no con la Poesía, la cual lo ha acompañado fielmente durante toda su vida de artista. En efecto, Eielson, salvo dos o tres poemas escritos en la década de los 60, había dejado de escribir a fines de los 50, para embarcarse, a partir de *Canto visible* y de *Papel*, en una apasionante aventura dentro de lo que se podría llamar poesía transverbal, semiótica o de códigos múltiples, que incluye la música, la escultura, la pintura, la informática, etc. El poeta que

⁶ Véase el "Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis", perteneciente al poemario *Habitación en Roma*, en J. E. E, *Poesía escrita* (1998), cit. pp. 185-189.

ha escrito *Ptyx* no es el mismo de la Angustia creadora del “soneto en ix” quien a medianoche –la hora crítica– no puede sostener con sus lapidarias uñas de ónix (= uña) la caracola ausente que ha de contener las cenizas del sueño (léase *elán* poético) quemado por el propio poeta, portador del fuego y a la vez víctima propiciatoria del mismo. El hacedor de *Ptyx* es, en todo caso, el Fénix renacido gracias a la realización efectiva del poema, que obtiene así la restauración de su ser y el abandono de la angustia palingenésica por la paz junto con la alegría que proporciona todo acto creador. Para que el Fénix se eleve en la plenitud de su gloria, primero ha debido de consumirse hasta las cenizas en el fuego del dolor y del olvido.

De otro lado, resulta interesante constatar que la caracola ha sido y es, para muchos pueblos, símbolo de renacimiento y regeneración, lo que dota a *Ptyx* de un poder de sugerencia aún mayor. En ese sentido, a manera de ejemplo, podemos mencionar al padre jesuita Kircher, el cual pretende que en las riberas de Sicilia “las conchas de pescado reducidas a polvo, renacen y se reproducen si dicho polvo se riega con agua salada”. El abate de Vallemont cita esta fábula como paralelo de la del fénix que renace de sus cenizas⁷. He aquí, pues, un fénix del agua. Será tal vez por esta razón que hasta la época carolingia, en Europa, las sepulturas contenían a menudo conchas de caracol, alegoría de una tumba donde el hombre va a ser despertado. Lo mismo sucedía en América en las culturas precolombinas (algunas de ellas estudiadas con agudeza y devoción por el propio Eielson), que consideraban a las conchas como uno de los elementos básicos de su parafernalia funeraria⁸.

⁷ Abbé de Vallemont, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Paris, 1709, parte I, p. 189; citado en Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 1975, p. 151.

⁸ A este respecto, considérese, por ejemplo, el reciente hallazgo de las tumbas de los Señores de Sipán, de la cultura mochica que se desarrolló en la costa norte del Perú, y que ha sido considerado uno de los sucesos más trascendentales de la arqueología mundial. En ellas, aparte de los restos de las esposas así como de los custodios que debían acompañar a los reyes a la otra vida junto con sus riquísimos tesoros, se encontraron también muchas piezas de conchas del tipo *spondylus*, símbolos de poder y de esperanza de resurrección.

Como complemento de lo anterior, habría que decir también que para los antiguos la concha era un emblema del ser humano completo, cuerpo y alma:

El simbolismo de los antiguos –dice Charbonneaux-Lassay– hizo de la concha el emblema de nuestro cuerpo, que encierra en una envoltura exterior el alma que anima al ser entero, representada por el organismo del molusco. Así, dijeron que el cuerpo se vuelve inerte cuando el alma se separa de él, lo mismo que la concha es incapaz de moverse cuando está separada de la parte que la anima⁹.

Pero es el mismo Eielson quien ha intuido de manera clara y distinta ese retorno a la existencia virtual y a la experiencia vivida mediante la composición de este poema, pues al volver a la casa el poeta ha renacido, aun cuando extraviado en el laberinto que se halla en su interior se pregunte por la salida. Arrojado de manera inexplicable a un mundo caótico y hostil, el hijo pródigo ha regresado de un largo viaje absurdamente lacerante y ahora reposa agradecido en el vientre protector. A propósito de *Ptyx*, el autor, en una entrevista concedida a Martha Canfield, declara:

Se trata de una suerte de *regressus ad uterum*, porque vuelvo a lo que era antes, a lo que ha sido, a lo que quería ser y no fue, pero al mismo tiempo es un retorno placentero, justamente, como un *regressus ad uterum*, que se cumple estando, al mismo tiempo, distante de todo eso, distante en el tiempo y en el espacio. El texto es un laberinto que, tratando de conducirme a la salida, a la luz, no me conduce a ninguna parte. Pero en ese recorrido, renazco, no sólo literariamente, no sólo figuradamente, sino a la verdadera vida; es una resurrección que se realiza con ayuda de la escritura. Después de veinte años de inactividad literaria, con esporádicas recaídas (sólo un par de poemas en todo ese período), ese texto es para mí un objeto extraño, incluso formalmente, que había estado incubando sin que me diera cuenta¹⁰.

⁹ Charbonneaux-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris, p. 922. Citado en G. Bachelard, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰ Martha Canfield, "Conversación con JEE", *Gradiva*, IV, 9, Bogotá, 1990, p. 34.

El poeta, pues, ha regresado. Ha retornado a la casa, a la vida, a la infancia; se ha reencontrado consigo mismo y también con lo más propio: el misterio de la poesía y del amor. Luego de un largo y acaso penoso peregrinaje por las sendas perdidas de la existencia en la que nada ha cambiado, pese a la rica experiencia ganada a lo largo de tantos años de hallazgos y extravíos, de logros y fracasos, de esperanzas y desilusiones, el poeta ha vuelto al fin al hogar. Fatigado por el viaje pero dichoso de lo vivido y padecido en el mundo exterior, encuentra allí el refugio perfecto que deberá darle –eso piensa él– paz a su corazón. Apartado de los hombres, a los que ama y a la vez poco necesita, el poeta misántropo vive ahora la conciencia de su propia individualidad, gozándose en ella al tiempo que su magnífico exilio interior le permitirá, contradictoriamente, fundirse con la humanidad y el universo entero. A este respecto, Eielson se confiesa:

La casa es para mí todo esto: un lugar de aislamiento, circundado de puertas y ventanas, un lugar que me protege, como el útero materno, pero que me aprisiona y me separa de los demás. Mi horror visceral a la muchedumbre es parte de esta sintomatología. Por otra parte, el dolor causado por la pérdida de contacto con el mundo externo, paradójicamente, me acerca cada vez más a mis semejantes, que así logro percibir como individuos, como seres humanos, y no como una cifra, una muchedumbre, una masa. La única muchedumbre que, imperiosamente, me obliga a salir al exterior es el cielo estrellado.

Y el autor de *Canto visible* concluye exclamando, arrebatado:

No me avergüenzo ni temo al ridículo diciendo que sólo entre las estrellas, los animales, los árboles, las piedras y las flores, me siento yo mismo, es decir no me siento exiliado¹¹.

Así, la casa no sólo es lugar de descanso al final del camino, sino también espacio de consolidación de la personalidad, en la medida que cobija en su seno a la conciencia del poeta, quien desde su inexpugnable refugio por fin respira a salvo de cualquier posible intrusión

¹¹ *Ibíd.*

en su hábitat impenetrable. Es además el punto axial sobre el cual giran todas las cosas y por el que el poeta accede, sin riesgo de contaminación, al mundo de los seres humanos que se desarrolla, tal vez amenazadoramente, en el exterior. En cambio, los demás seres que habitan el universo (astros, animales, plantas), por pertenecer a otras especies vitales diferentes de la humana, no representarán ningún peligro para su supervivencia, por lo que confiado y anhelante decidirá abandonar su guarida yendo al encuentro del mundo cósmico y natural. Exactamente como cierto tipo de moluscos que por temor a ser devorados jamás interactúan con los de su propia especie, entrando más bien en contacto con los de otras distintas¹², el poeta rehuye el trato directo con sus semejantes, prefiriendo una existencia de intensa simbiosis con el resto del cosmos que lo habrá de arrancar de su estado cuasi permanente de exilio interior.

Por fin en su caparazón, el poeta-caracol se felicitará de estar a buen recaudo de cualquier "visita" inoportuna que pueda provenir de fuera poniendo en riesgo la paz y el orden reinantes en su propio ámbito, lo que a todas luces contrasta con la crisis y el caos del mundo exterior; y, de nuevo, como algunas caracolas en espiral que, a diferencias de otras, escapan con mayor facilidad cuando las atacan girando en su interior, del mismo modo el poeta sabrá escabullirse aun dentro de su casa por los múltiples pasadizos y corredores secretos que hay en ella cuando se percate de que su defensa frontal ha sido inesperadamente franqueada, ya sea por elementos extraños o incluso por sí mismo:

Para confundir la rabia del Gran Ojo
 El Payaso rodó los Muebles del Salón a la Cocina
 Y los del Comedor al Jardín
 Desvencijó las Ventanas y cambió de lugar las Puertas
 Por ejemplo la Tercera Puerta (Comedor)
 Fue rodada hasta la Séptima Puerta (Habitación Vacía)
 Y en su lugar instaló la Segunda Puerta (Sala de Baño)
 Con el espejo cubierto por una densa Nube

(*Ptyx*, XX)

¹² Paul Valéry, *Les merveilles de la mer. Les coquillages*, Ed. Plon, Paris, 1945, p. 55.

Retomando una vez más la génesis del poema, cabría anotar con respecto a las relaciones poema-concha y poeta-caracol que así como la concha brota de las secreciones del molusco, del mismo modo tanto la casa, la experiencia que se tiene de ella –incluyendo la infancia– como el poema mismo brotan del interior del poeta quien en un primer momento, antes de la epifanía poética, ha sabido lo que es que la casa lo habite a uno, que la propia infancia sea adoptada por uno, que el poema se encarne involuntariamente en uno. Todo, pues, rezuma del poeta, creador por excelencia, pues su sola existencia, al igual que la del caracol, lo lleva a construir, con sus materiales más propios, su hogar: compacto universo que, a semejanza del poema, tiene sus propias leyes, sendas y aventuras. De allí que el verdadero misterio de la concha, del poema, no esté tanto en su forma como en su formación, mágico proceso de ignotas causas cuyo origen se remonta hasta el nacimiento mismo de los tiempos.

Ese proceso se verifica acaso de manera insuperable en el citado “soneto en ix” de Mallarmé. Éste, en el sentido más profundo, es quizás un poema acerca de la poesía, acerca de la plenitud del discurso. La imagen final de la constelación remontando la bóveda celeste (“*dans l’oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor*”) es análoga al surgimiento de las palabras en la conciencia del poeta, o bien al nacimiento de la idea. Del mismo modo, el Fénix, lampadóforo, expresaría la idea de un poema ascendiendo hacia su completa realización a partir de un aparente vacío y falta de forma. De allí que la ausencia se vuelva una cualidad real y por demás positiva, comunicándole al lector una experiencia de vértigo y de magna plenitud.

Pero permítasenos aproximarnos un poco más a este soneto que tantas luces nos podría dar no sólo sobre sí mismo y la poesía en general, sino además sobre el poema eielsoniano que ahora nos apela con sus múltiples réplicas y resonancias sin saber necesariamente adónde nos habrá de conducir. Pues bien, si se acepta la idea de que un poema tiene su origen en la completa inconsciencia del poeta, tal como lo hemos visto en el nacimiento de *Ptyx* (todo lo cual estaría ligado con la imagen del vacío nocturno), su realización o la real composición del poema tendrá lugar en la conciencia plena del poeta, cuando éste repare claramente en todos sus recursos y en el valor de las palabras. Y

esto último correspondería a la fuerza que sentimos en el soneto mismo, aun si está construido en torno a imágenes del vacío. Para conocer el significado total de un objeto tenemos que diluirlo. Como dijimos más arriba, para que el Fénix se eleve en toda su gloria emplumada, tendrá en principio que consumirse y ser reducido a cenizas. La idea de un poema aparece primero en forma de ruinas o de residuos fragmentarios antes de que sus imágenes sean fabricadas deliberada y artificiosamente por el poeta. Un poema será siempre la unión entre el hacedor y la palabra, pero la palabra, como dice Wallace Fowlie en su acucioso estudio sobre Mallarmé¹³, es la ausencia de la cosa que ella designa; de allí que el poema sea el ingreso del poeta a un tipo de noche o de oquedad donde él termina siendo prisionero. Apunta Fowlie: "Al abandonar su habitación donde estuvo primero confinado, Mallarmé se vuelve prisionero de su propio poema"¹⁴.

De lo anterior habría que preguntarse si Eielson, pasados los primeros momentos de paz y regocijo por su retorno a la vida, al poema y al hogar, ha empezado a sentirse aprisionado, con una leve inquietud o un asomo de desasosiego, al verse inmerso en una realidad demasiado a su medida y que, como la concha del caracol, le va incluso creciendo conforme va creciendo su dueño, transformándose al mismo ritmo de las mutaciones que el poeta experimenta a lo largo de su nueva vida. Él, quien pese a todo se había tal vez habituado a una existencia donde el azar era el motor de todas las cosas y el movimiento innominado y perpetuo, la prueba irrefutable del ser del azar. Alguna nostalgia habrá sentido de su ágil e intenso trajinar anterior cuando el mundo era algo más que ensueño y acontecer mental; cuando el amor, o el desamor, era un padre ausente, una madre atormentada y tormentosa, la pareja una avalancha de pasiones lacerantes y beatíficas; cuando el cosmos era un violento río de espadas, una viña quemada por el sol o quizás "el centelleo de una constelación". Ahora el mundo es sólo reminiscencia, dulce y serena, pero reminiscencia al fin. ¿Querría el poeta perdurar en ella, conformarse con revivir todos

¹³ Wallace Fowlie, *Mallarmé*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953, p. 81.

¹⁴ *Ibid.*

y cada uno de sus recuerdos exactamente tal como alguna vez fueron sin atreverse a modificarlos, a imaginarlos de manera que no sean ya simples recuerdos sino más bien productos de una memoria renovada, de una memoria "imaginada"? Es más, ¿sería capaz de desplazarse dentro de sí, en la medida que su semi-inmovilidad debida a su actual condición moluscular así lo permita, para indagar en otras vivencias aún no "recordadas", para descubrir improbables caminos surcándole atravesadamente el interior, para rezumar en sus tuétanos ese *elán* vital que lo urge desde siempre y desde siempre sin miramientos lo escuece?

Lo mismo que el caracol que nunca abandona su casa, viaje por donde viaje, el poeta, amante del camino y la aventura, no podrá sustraerse a sus impulsos más propios e iniciará un periplo de vastas latitudes sin abandonar nunca la morada actual. Consciente de sus designios, aceptará el nuevo desafío sabedor de que la casa alberga el ensueño, hospeda a la poesía y protege al soñador. La casa le permitirá soñar en paz. Y es así que gracias a ella surge un gran número de recuerdos, los cuales tienen allí el albergue que les conviene, y surgen también rutas inexploradas, misterios por descubrir, ambiguos amores y tentaciones cuyo usufructo quién sabe qué de experiencias habrán de depararle:

Si bien era necesario mucho cuidado y mucho coraje
 Para atravesar el Corredor Frío y Oscuro
 Éste no era el único lugar temible de la Casa
 En una esquina del Gran Salón dormía
 La Serpiente de Piel Tornasolada
 Atada por Mil Cuerdas Áureas y Pesadas

(*Ptyx*, XI)

Dicho bíblicamente, en la casa ideal habrá siempre muchas moradas, y si ésta se complica un poco, si tiene un sótano y una buhardilla, muchos rincones e intrincados corredores, los "recuerdos" de la *psyché* o, mejor aún, de la imaginación creadora, hallarán refugios más caracterizados, más específicos y reveladores de la interioridad del soñador. Obviamente el objeto de este trabajo no es realizar un análisis psi-

coanalítico y sistemático de los parajes de la vida íntima del poeta, es decir un topoanálisis, según propondría Bachelard¹⁵. Pero, en todo caso, resulta evidente que la casa de *Ptyx*, aunque en apariencia sencilla y pequeña, es de una complejidad sin parangón si se tiene en cuenta no sólo los múltiples obstáculos y engañosas apariencias que hay en ella, sino también todas las peripecias y hechos ininteligibles que allí se producen. Esta ambigüedad aumenta precisamente porque el poeta mismo se rehúsa a describirla cabalmente (sic). Lo que de otro lado resulta del todo comprensible, ya que las casas del recuerdo se resisten a toda descripción. “Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas!” –dice Bachelard–. “La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra”¹⁶.

Y podríamos decir que es en la sombra que se expande la mágica historia que encierra *Ptyx*, la cual se inicia a medianoche con el sacrificio de la Señora en la Habitación Vacía de la casa, retomando el momento en que en los dos tercetos del “soneto en ix”, del nocturno de Mallarmé, aparece una ondina, recién difunta, al instante en que en el espejo se reflejan las siete estrellas de la Osa Mayor. En *Ptyx* la penumbra se acentuará aún más cuando el aullido de la señora-ondina haga estallar “Las Siete Bombillas Eléctricas del Barrio” (V)¹⁷. Las cuarenta y cuatro estancias que siguen describirán entre las sombras las vicisitudes del poeta en su intento por entrar en la Habitación Vacía de la mano del Payaso, sucedáneo del Maestro mallarmeano que había ido, acaso derrotado, a beber lágrimas a la Estigia. ¿Será *Ptyx*, en tanto plausible segunda parte o continuación del “soneto en ix”, la instancia mediante la cual el poeta logre desentrañar el misterio que lleva desde siempre consigo? ¿Será el poema la confiable barca que lo trasladará a salvo a la otra orilla del río de la muerte y del olvido? ¿Será la llave que abra el cuarto cerrado conduciéndolo a la Verdad, a la luz? Para saberlo, sigamos el nítido rastro del caracol por los vericuetos de la casa en penumbra. Jamás conoceremos el fin de la historia si nosotros

¹⁵ G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷ De ahora en adelante todas las citas de versos son de *Ptyx*, correspondiendo los números romanos a las respectivas estancias de ese poema.

mismos no nos montamos en su caparazón y compartimos con él las mismas peripecias que lo han de conducir a su (¿nuestro?) postrer destino.

Si partimos del axioma que el movimiento es el rasgo fundamental de la vida y que él es sólo posible a partir del continuo enfrentamiento de contrarios, podríamos acaso predecir que el siguiente paso, inevitable, de un ser como el caracol, que se ha replegado en sí mismo, será salir de vuelta al exterior sumergiéndose en lo más profundo de sí en búsqueda de la ansiada luz. Dicho de otro modo, el ser que se esconde, el ser que se "centra en su concha", prepara una salida que bien podría tener carácter de fuga, de estallido o de explosión. Como señala Bachelard, "el ser prepara explosiones temporales del ser, torbellinos de ser. Las evasiones dinámicas se efectúan a partir del ser comprimido, y no en la mullida pereza del ser perezoso que sólo desea ir a emperezarse a otro lado"¹⁸. A esto se debe el dinamismo de las imágenes de *Ptyx*, su carácter absoluto y categórico expresado por el uso de las mayúsculas, que al lector menos avisado podrían parecerle excesivas, si no se percibe que aquéllas se animan en realidad en la dialéctica de lo oculto y de lo manifiesto.

Pero toda fuga implica un desplazamiento no pocas veces lento y penoso por un camino, plagado de riesgos y obstáculos, que debería de conducir al exterior, lo que se complica aún más si la ruta es sinuosa, llena de pistas falsas debido al trazado laberíntico y engañoso de la construcción. De allí que se produzcan continuas marchas y contramarchas y que el evasor vea una y otra vez sus expectativas frustradas al comprender que pese a tanto avanzar ha terminado volviendo al punto de partida. Y es justo lo que le sucede al yo poético de *Ptyx*, quien, no obstante contar con la ayuda incondicional de su alter ego, el Payaso, que lo guía por el hostil laberinto de la casa al igual que Virgilio a Dante o la Sibila al Eneas de Virgilio en el Averno, se da cuenta de que en verdad no es tan sencillo llegar a la Habitación Vacía. Más aún si el Mayordomo, sucedáneo del Señor y la Señora (¿los padres del Poeta?), se comporta como el celoso y represivo Minotauro, empe-

¹⁸ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 147.

ñado en evitar a toda costa el rescate de Ariadna, símbolo de liberación, aguardándolo impaciente en la recámara más recóndita de la casa¹⁹.

Lo que no significa que en este permanente regreso al principio no se produzcan “pequeñas liberaciones” que harán avanzar al poeta cada vez más hacia el momento o, mejor dicho, hacia el espacio donde habrá de producirse la fuga. Consideremos, por ejemplo, el funeral de la Señora cuya desaparición marca el principio de una nueva etapa en la vida amorosa del poeta (VII: “El día del Funeral hicimos el Amor como nunca”); o el hallazgo de la llave que lo habrá de conducir a la Habitación Vacía gracias al Hijo del Pescador (XXVIII); ambos cambios signados por el encuentro lúdico de los amantes, por fin unidos en su amor trasgresor²⁰. Piénsese también, una vez superados sus

¹⁹ Lejos de nuestro propósito, y capacidad, intentar una lectura psicoanalítica de este texto, lo que de otro lado resultaría por demás plausible, ya que muchos poemas de Eielson, por su alto grado de simbolismo, se prestan perfectamente a este tipo de análisis, en especial el jungiano. Ejemplo palmario de ello es el notable estudio que hace Martha Canfield sobre los poemas de *Noche oscura del cuerpo* (cfr. su artículo “Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di J. E. Eielson”, en *Klaros*, 5/2, diciembre 1992, Firenze, pp. 234-261). Nos tiente, sin embargo, citar un largo párrafo del jungiano Joseph L. Henderson al respecto del Minotauro (¿el yo poético de *Ptyx*?) como símbolo de la decadencia matriarcal y del rescate de Ariadna en tanto liberación del *ánima* de las fauces de la terrible imagen materna, todo lo cual podría enriquecer aún más el escueto análisis que realizamos en estas páginas. Dice Henderson: “Teseo representaba el joven espíritu patriarcal de Atenas que tuvo que afrontar los horrores del laberinto cretense con su huésped monstruoso, el Minotauro, acaso símbolo de la profunda decadencia en que había caído la civilización matriarcal de Creta. (En todas las culturas el laberinto tiene el valor de una representación intrincada y confusa del mundo de la conciencia matriarcal; y puede ser penetrado sólo por quienes están preparados para una iniciación especial en el mundo misterioso del inconsciente colectivo.) Después de haber superado el riesgo de esta prueba, Teseo salva a Ariadna, una joven en peligro. Este rescate simboliza la liberación del *ánima* del aspecto devorador de la imagen materna; y hasta que éste no se realice, el hombre es incapaz de entrar en relación positiva con otras mujeres” (cfr. “Ancient myths and modern man”, en Carl Gustav Jung et al., *Man and his symbols*, Picador, London, 1978, p. 117; la traducción del inglés es mía).

²⁰ A propósito, Eielson es uno de los pocos poetas latinoamericanos que ha sabido cantar el amor homosexual (lamentablemente para muchos todavía una relación transgresora) con un lirismo elevado de una belleza y una dignidad sin par. Otro ejemplo de ello puede encontrarse en el encuentro amoroso que sostienen Eduardo y Giuliano en la novela *El cuerpo de Giulia-no* (Joaquín Mortiz, México, 1971, pp. 94-97 y 101-103).

pesares, en el canto luminoso y subversivo del Poeta-Payaso como forma de inicio de una existencia más libre y renovada en cada uno de los actos de la vida:

XV

La Risa Clara del Payaso
Despedazó nuestra Costumbre
Y el Mundo nos pareció fresco e intacto
Como acabado de hacer

Desde entonces
Nunca más nos ocultamos
Para acariciarnos soñar o defecar.

Finalmente recuérdese cómo el Nudo de Materia Escarlata, último gran óbice, se deshizo "Sin que nadie lo hubiera tocado" (XLV). Esto último luego de un prolongado compás de espera (XXXI-XLIV), que posterga angustiosamente el tránsito liberador y que propicia un ambiente de zozobra y desesperación en los amantes enfrentados con las enhiestas armas de sus sexos:

XLIII

La desesperación nos llenaba de Espuma
Y nos lanzaba el Uno contra el Otro
Con el Falo de Cristal erguido
Como una Espada.

Una vez deshecho el nudo²¹, el poeta logrará penetrar al cuarto cerrado siguiendo una de las cuerdas que yacen en el corredor sombrío (Estigia), cuerda como el hilo guía de Ariadna y que al mismo tiempo es la encarnación de la escritura, hilo de palabras²². Pero escri-

²¹ Acerca de los múltiples significados del nudo, véase el artículo de Aldo Tagliaferri "La torsione del significante nell'opera di Jorge Eielson", aparecido en *Jorge Eduardo Eielson. Il linguaggio magico dei nodi*, Mazzotta, Milano, 1993, pp. 13-15.

²² Alfonso D'Aquino, "La scrittura vuota", *Ibid.*, p. 29; en versión original, "La escritura vacía", aquí mismo.

tura entendida ahora como proceso de renacimiento y liberación: a medida que Eielson avanza en la redacción de *Ptyx*, el poeta experimenta en carne propia las profundas contradicciones de dicho proceso liberador. Dialéctica que ha de continuar en la vida misma una vez que haya puesto punto final (?) al poema, el cual, sin embargo, seguirá su rumbo de espiral fatídica hacia lo desconocido:

XLIX

Las Cuerdas prosiguieron
 Dibujando una suerte de Espiral Sangrienta
 Alrededor de la Mesa
 Y desaparecieron por el Hueco de la Cerradura
 [...]

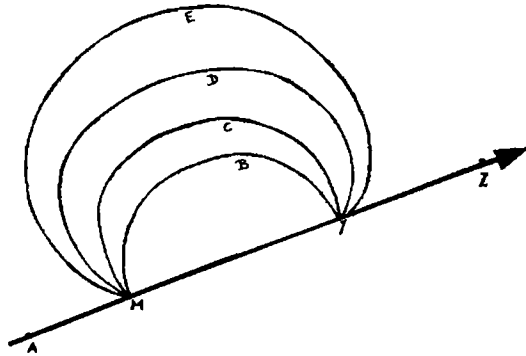
¿Y la Habitación Vacía? ¿Qué había en ella? Paradójicamente, como sucede siempre con la realidad, no está vacía. Aunque desvaída, es la copia exacta del cotidiano comedor en donde se satisfacen las necesidades más primarias del hombre. Para desilusión nuestra, ni siquiera es misteriosa y solemne como la del “soneto en ix”, lo que hace aún más tristes e inútiles los arduos trabajos que ha tenido que realizar el poeta para llegar hasta ella. Un aire de decadencia y vulgaridad envuelve la recámara prohibida (XLVII: “La misma Alfombra de Flores Marchitas / La misma Botella de Vino Vacía / Sobre la misma Mesa cubierta de Polvo / Y Restos de Comida”). Y, por cierto, también está adentro el ubicuo Mayordomo-Minotauro, el supremo represor, el superego por excelencia, quien hasta lo último tratará de impedir el rescate de Ariadna, es decir la redención del poeta, a quien amonesta severa y cínicamente, sin importarle que los ojos de éste vean lo contrario de lo que se le dice:

XLIX

[...]
 ¿Para qué ha venido?
 ¿Ve usted que no hay nada?

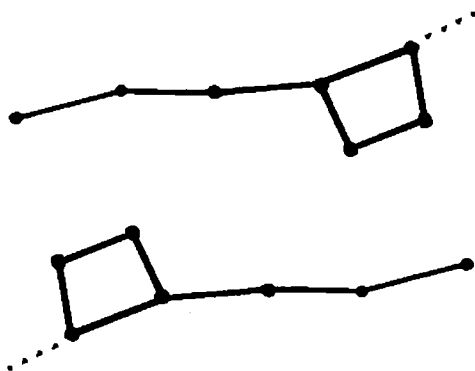
Un esquema tentativo de todo este proceso abierto al infinito, en donde acaso nunca habrá un claro vencedor, podría ser el que a conti-

nuación se propone. En él, A-M es el segmento correspondiente a la parte inicial del poema (I-VI), es decir donde se habla de la Señora y del Señor, que es su contraparte (léase, reflejo) indiferenciada. M sería el sacrificio de la Señora (la ondina muerta de Mallarmé) (VII) y, al mismo tiempo, umbral de muerte, punto muerto o de fracaso adonde se retorna una y otra vez luego del momento de pasaje o de liberación. M es también el verdadero punto de partida del poema en tanto prolongación del "soneto en ix". Los puntos B, C, D y E, que aparecen en el extremo opuesto de M dentro de sus respectivas elipses conectadas en espiral ascendente, corresponderían a esas pequeñas liberaciones previas, o ritos de pasaje hacia ninguna parte, a las que ya se ha hecho referencia. Por último, Z es la línea de fuga, la punta de lanza de un poema, de una experiencia, de una aventura ambigua e inquietante que nadie sabe adónde se dirige ni cuándo acabará:



Visto el esquema propuesto, ahora otra revelación nos golpea y sorprende. Así como misteriosas son las sendas que transita el hombre, misteriosas son las rutas que traza cansinamente el poeta montado en su caracol, quien, sin apercibirse de ello, luchando como estaba al abrirse paso por la laberíntica selva espesa de su alma en busca de la nueva vida, ha terminado por confirmar una vez más las visionarias palabras de Borges que más o menos dicen así: "Si se trazara en un papel todas las rutas que un hombre ha transitado a lo largo de su existencia, aparecería en él su propio rostro". La baba que ha rezumado el molusco en su larga marcha hacia la nada ha reproducido ines-

peradamente su propia imagen (y la del poema), cumpliendo de este modo con una insondable ley natural de la que sólo puede dar cabal cuenta el sueño y el arte. Pero hay también otras coincidencias inefables tanto en el cosmos como en la literatura: los siete puntos que en *Ptyx* conforman la silueta del caracol se corresponden con las siete luminarias de la Osa Mayor, lo que hace que el poema sea reflejo de un soneto y, a la vez, de una constelación. Y como si esto no fuera suficiente, si se invierte la figura de la Osa Mayor (también llamada Carro), reaparecerá el ahora ubicuo caracol²³.



Así, en el olvido encerrado por el marco del espejo se fija, tal vez, la constelación del caracol.

Como Mallarmé, quien explica su soneto como un texto invertido que a sí mismo se evoca por un espejismo interno de las palabras mismas²⁴, Eielson, mediante la escritura, ha aprehendido el arcano orden del universo reproduciéndose infinitamente en todos los elementos que lo componen, a fin de reafirmarse en su propia entidad que es lo opuesto al Todo y también el revés de la Nada.

²³ Siguiendo con la presencia del número 7, obsérvese que son 49, es decir siete veces siete, las estrofas que componen *Ptyx*. Este número cabalístico también aparece, duplicado, en los 77 poemas de *Trilce*, de César Vallejo.

²⁴ Cfr. carta de Mallarmé a Henry Cazalis (julio de 1868), en *Correspondance, I* (1862-1871), Gallimard, Paris, 1959, p. 88.

APÉNDICE

El soneto de Stéphane Mallarmé proviene de *L'Œuvre poétique*, a cargo de Emilie Noulet, Editions Jacques Antoine, Bruxelles, 1974, p. 454; mientras que la traducción de Ricardo Silva-Santisteban está en su ensayo "La poesía de Jorge Eduardo Eielson", recogido en su libro de crítica literaria *Escrito en el agua*, Colmillo Blanco, Lima, 1989, p. 344.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vides: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser les pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Con puras uñas su ónix muy alto consagrando,
la Angustia, a medianoche, sostiene, lampadófora,
mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
que ánfora cineraria no acoge en las credenzas

de la vacía sala: ninguna caracola,
bagatela abolida de inanidad sonora
(pues el Maestro lágrimas fue a beber en la Estigia
con aquel solo objeto que a la Nada renombra).

Mas cerca al ventanal abierto al norte, un oro
agoniza conforme tal vez al decorado
de unicornios lanzando fuegos contra una ondina

—ella, sobre el espejo, tal difunta desnuda—
mientras, en el olvido cerrado por el marco,
se fija el centelleo de una constelación.

ENLAZAR ARTE, CIENCIA Y NATURALEZA: UN TRABAJO VISIONARIO CON LOS NUDOS

Lorraine Verner y Luciano Boi

Université de Québec. École des Hautes Études

La metáfora de la red, como la del nudo (y no hay red sin nudos, evidentemente), es también la metáfora de la existencia. Desde la cadena de nudos espiraloides que constituye el DNA primordial de la vida, hasta el insondable paquete de nervios y neuronas que forman ese milagro de la evolución que es el cerebro humano, toda nuestra existencia es la historia de una estructura que, para sobrevivir, tiene que inventarse continuamente una red infinita de informaciones y relaciones interactivas que amplíen su horizonte vital.

JORGE EIELSON, *La scala infinita*, 1997

*Nudos que son sombras
De infinitos nudos
Celestes*

JORGE EIELSON, *Nudos*, 1983

EL NUDO COMO ARQUETIPO

Desde una perspectiva morfodinámica, el nudo en el arte puede asumir el papel de *esquema arquetípico* o de *estructura topológica arquetípica*, capaz de engendrar formas espaciales y aún de devenir en sí estas formas. Así, en cierta medida, el nudo suministra una definición de estructura, en el sentido de ser ésta, según Pierre Francastel, una “potencialidad latente para engendrar objetos, a la que se ha refe-

rido Claude Lévi-Strauss¹. Estructura, en primer lugar, designa la manera en que elementos diferentes se encuentran enlazados dentro de un proceso que constantemente evoluciona. Esta *fuerza latente generadora* surge de un *germen* inicial, de una *fuerza única*, de un núcleo. Citemos, en relación con esto, una definición de la estructura que hizo Gaudí donde evoca la experiencia de un espacio de fuerzas, de un núcleo: "Una estructura que merece este nombre es una abstracción viva, un punto de impacto que contrae el espacio y contiene en potencia los elementos futuros de la ornamentación, que más tarde le permitirá desplegarse"². El nudo, como estructura morfológica elemental y cualitativa, estaría animado por una fuerza dinámica. Esta fuerza morfogenética tendría también la *virtud* de ser capaz de desplegarse y transformarse de una obra de arte a otra (siendo la obra por su parte capaz de definirse como fenómeno de forma) en cuanto se adapta a los espacios y materiales usados. Entonces el esquema arquetípico del nudo podría expresarse fenomenológicamente por cualidades sensoriales.

De la misma manera que el arte, por su origen textil, deriva de las técnicas del trenzado y el tejido, y así revela "la importancia modeladora o inspiradora de los textiles o telas"³, contiene también su dimensión de memoria de la operación mnemotécnica más simple y primitiva: el nudo en el cordel, que a su vez constituye una forma primordial de la escritura. La frase es de Italo Calvino, que encuentra en el nudo-escritura el punto culminante de "la abstracción mental y la actividad manual". En su obra artística, Jorge Elson se apropia de ciertos hilos de la memoria que ponen en movimiento elementos muy

¹ Pierre Francastel, "Note sur l'emploi du mot *structure* en histoire de l'art", en R. Bastides (ed.), *Sense et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*, Paris, 1972, p. 47.

² Gaudí, citado en R. Descharnes y C. Prévost, *La vision artistique et religieuse de Gaudi*, Edita, Lausanne, 1969, pp. 43-44.

³ Gottfried Semper, "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics" [1860], en *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 181-263 (véase en particular "The Textile Art"). Para una revaloración de la teoría de Semper a la luz del arte contemporáneo, véase François Dagognet, *Rematéraliser*, Vrin, Paris, 1989, p. 65.

arcaicos⁴. Su trabajo artístico recurre a un imaginario simbólico que surge de la civilización peruana antigua, o sea, las cuerdas anudadas de varios colores denominadas quipus, capaces de transformar un acto primordial (el anudamiento) en una forma de escritura, que sirve a la vez como forma de comunicación, inventario para la contaduría y dispositivo mnemotécnico para la cronología.

A la vez que poseen un carácter estadístico, los quipus se refieren también a la cosmología. Eielson reaviva este vínculo entre los quipus y una visión cosmológica del universo en un trabajo de 1990, *Nodi come stelle, stelle come nodi (Nudos como estrellas, las estrellas como nudos)*. Los antiguos quipus habrían consistido en combinaciones mágicas de números basadas en los números astronómicos, destinadas a asegurar a los muertos el descanso pacífico. Reconociendo la importancia de la astronomía en el imperio inca, Erland Nordenskiöld (1925) y Tom Zuidema (1977, 1988) llamaron la atención sobre el hecho de que los quipus habrían suministrado un método idóneo para registrar la información calendárica. Existen evidencias que sugieren que se utilizaron los quipus para marcar los años y los meses. Guamán Poma de Ayala incluyó en su crónica de 1615 un dibujo de un así llamado astrólogo inca: éste camina por una senda con el sol y la luna arriba y lleva un quipu. En otra parte de su crónica, Guamán Poma describe lo que él llama “secretario”, “que lleva cuenta de las palabras del Inka”, y constata que durante la época incaica se llamaban *quilla uata quipoc*, “lectores de quipu para los meses y los años”⁵. Como un heredero de los

⁴ Es importante recordar que Jorge Eielson es autor de varios estudios sobre cultura precolombina, tanto de arquitectura (*Puruchuco*, Lima, 1979), como de arte de la cerámica: *Chavín, cerámica*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1982; *Escultura precolombina de cuarzo*, Armitano, Caracas, 1985; *Luci e trasparenza nei tessuti dell'antico Perú*.

⁵ E. Nordenskiöld, *Calculations with years and months in the Peruvian quipus*, *Comparative Ethnographic Studies*, vol. 6, pt. 2, Elanders Boktryckeri Akjebolag, Göteborg, 1925; R. Tom Zuidema, “The Inca Calendar”, en Anthony F. Aveni (ed.), *Native American Astronomy*, University of Texas Press, Austin, 1977, pp. 219-259; y del mismo autor, “A quipu calendar from Inca, Peru, with a comparison to the ceque calendar from Cuzco”, en Anthony F. Aveni (ed.), *World Archaeoastronomy: Acts of the Second Oxford Conference on Archaeoastronomy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 341-351; Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva crónica y buen gobierno* [1615], edición de J. V. Murra y R. Adorno, traducido por Jorge I. Urioste, 3 t., Siglo Veintiuno, México,

antiguos astrónomos peruanos, en una serie de cuadros, Eielson se ha referido muy poéticamente a la observación de las constelaciones *Orión*⁶, *Centaurus*⁷, *Cignus X-21*⁸, *Aldebarán*⁹, *Andròmeda*¹⁰ y *Gèmini*¹¹. En la retrospectiva de su obra, llevada a cabo en Milán en 1993, al lado de una serigrafía intitulada *Firmamento*, donde la palabra *stars*, formada por letras blancas dispersas sobre un fondo azul, aparece diez veces, se podía leer el poema del mismo título escrito por Eielson en 1965:

Non scrivo niente
 Che non sia scritto nel cielo
 La notte intera pulsa
 Nelle incandescenti parole
 Chiamate stelle

No escribo nada
 Que no esté escrito en el cielo
 La noche entera palpita
 De incandescentes palabras
 Llamadas estrellas¹².

Esta imaginación cosmológica –antigua y actual– capturada por el nudo, ha nutrido la obra de otros artistas, notablemente la de Joan Miró, por quien Eielson siente gran admiración. Miró desarrolló una

1980; Brian S. Bauer y David S. P. Dearborn, *Astronomy and Empire in the Ancient Andes: The Cultural Origins of Inca Sky Watching*, University of Texas Press, Austin, 1995.

⁶ Acrílico sobre yute, cm. 180 x 180, 1991. La constelación identificada por los incas como Chacana o Chaccana representaba lo que los españoles denominaban Las Tres Marías o el cinturón de Orión; en Chavín, la constelación de Orión fue el cuerpo del Jaguar Celeste.

⁷ De 1991. Las estrellas Alfa y Beta Centauri formaban los ojos de una senda oscura identificada como una llama, en quechua Llamaqcnawin.

⁸ De 1990, se refiere a la constelación de Cygnus, el Cisne.

⁹ De 1992, se refiere a una estrella de la constelación Tauro.

¹⁰ De 1992.

¹¹ De 1993.

¹² Traducción de Jorge Eduardo Eielson.

manera de pintar que se asemeja estrechamente a la escritura, consistiendo en formas emblemáticas distribuidas por toda la tela, como si se tratara de una serie de jeroglíficos, entre los que las constelaciones resultaban trenzas y nudos de cordel, como por ejemplo en *Pintura* de 1950. Recuérdese también la espiral de un resorte de cama, en el objeto-escultura *The Sunset Object* de 1937, al que estaban pegados cordelones anudados, un trabajo que Miró mismo calificó de "mágico". Las *Constelaciones* de Miró son de 1940-1941 y constituyen una serie de 23 trabajos en papel relativamente pequeños. Fue además Miró quien inspiró a Antonio Saura cuando éste hizo la serie de telas denominada *Constelaciones* (1948-1950), donde la materia energética de los astros ofrece un aspecto plurianudado.

El nudo constituye el objeto simbólico por excelencia, según insiste Semper, "quizás el símbolo técnico más antiguo y la expresión de las ideas cosmogónicas más tempranas que han surgido en la humanidad", y que brota de la voluntad de organizar y ensamblar, de recrear el mundo mediante la construcción y la miniaturización, de estructurar el universo en el espacio y el tiempo¹³. El orden nace de juntar las fibras, la fibra conduce al hilo, el hilo y los vínculos anuncian el nudo. Los nudos de Eielson, en este sentido, harían recordar las telas peruanas que, por las ataduras de los hilos que evocan nudos/quipus, y por sus motivos, podrían vincularse con la voluntad de estructurar el universo en el espacio. Estamos pensando también en las conexiones que se han establecido entre estas telas y las vastas estructuras Nazca en el desierto peruano, una representación en gran escala del conocimiento cosmológico de las antiguas sociedades peruanas cuyos motivos se enlazan con las constelaciones¹⁴. Habría que recordar también que

¹³ Gottfried Semper, "The Textile Art", en *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, cit., p. 217.

¹⁴ William J. Conklin y Michael Edward Moseley señalan que los trazos en el desierto de Nazca siguen varios patrones y estilos. Los primeros, por ejemplo, serían dibujos figurativos que representan en muchos casos los demonios y animales que se encuentran en los tejidos de Paracas y del Primer Nazca, especialmente los creados por lazadas transversales, proceso que comúnmente se denomina tejido de aguja. Las lazadas transversales utilizan un solo hilo para la creación de la tela. Las figuras en el desierto consisten en una sola línea continua, por lo cual muestran unidad conceptual

Marsilio Ficino pensó que la luz sería el elemento de nexo del universo, y que Platón consideró que el “cordel de oro” sería una forma de poder solar que colgaba desde el cielo hacia la tierra. Sabiendo cuánta importancia daban los incas al sol, se puede comprender que la estrella dorada fuera también para ellos el nexo del universo, un principio cósmico que vinculaba todas las cosas, un tejido como un vestido o una tela. Se pensaba que el Inca mismo, descendiente divino del Sol, tenía acceso privilegiado a conocimientos y poderes ocultos mediante los cuales controlaba o interactuaba con las fuerzas universales.

Aparte del vínculo que puede establecerse con la astronomía andina antigua, la obra de Eielson también expresa en sus quipus las fuerzas del universo tal como las han entendido los científicos del siglo xx. Basta mencionar a Einstein y la teoría de la relatividad. Lo que muchos poetas de este siglo han conservado de su teoría es la idea de que el espacio tiene la estructura oculta de un tejido y que las diferentes trayectorias trazadas por los rayos de luz son como múltiples hilos que tejen el espacio cósmico mismo¹⁵. Entre otros el poeta Philippe Soupault, atraído hacia el universo por las estrellas brillantes, soñó, en 1937, con los años-luz como formas de la inmensidad cósmica. Al

con los textiles correlativos [“The patterns of art and power in the Earlier Intermediate Period”, en Richard W. Keatinge (ed.), *Peruvian Prehistory. An overview of pre-Inca and Inca society*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 157-158]. Luego de haber estudiado los enigmáticos motivos Nazca durante la mayor parte de su vida, la matemática alemana Maria Reich (*La pampa de Nazca*, Lima, 1965) creó un mapa completo de estos diseños. Para ella, todas las líneas y figuras constituían un calendario gigantesco con signos astronómicos, dibujados por personas de la cultura Paracas-Nazca, utilizando, al parecer, una unidad de medida de 1.30 m. En una conversación con Jorge Eielson, en 1978, el especialista en prehistoria peruana, Junius B. Bird, sugirió que ciertos textiles del Museo de Historia Natural de Nueva York podían vincularse con un posible mapa astronómico.

¹⁵ Véase Jean-Pierre Luminet, *Les poètes et l'univers*, Le Cherche Midi, Paris, 1996, p. 212. Según Mircea Eliade, los hindúes conciben el universo como un tejido, una enorme red. El aire (*vayu*) ha tejido el universo al ligar, como con un hilo, a este mundo con el otro y con el conjunto de los seres (*Brhadâraṇyaka Up.*, III, 7,2). La ambivalencia y la heterogeneidad de los motivos de la atadura de los nudos confirman, según él, lo múltiples y diversos que son los planos sobre los cuales se realizan estos arquetipos. El tejido del cosmos sería uno de esos arquetipos, a los que corresponde el complejo simbólico del amarramiento: *cfr.* “Le Dieu lieur”, en *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1952, p. 150 y 160.

parecer Eielson estaba igualmente conmovido cuando se inspiró en una antigua tela peruana, que muestra muchas manos circundadas por partículas de color que simbolizan las estrellas¹⁶, y pintó estas mismas manos sobre lienzo en la obra de 1988, *Mani che toccano il firmamento* (*Manos que tocan el cielo*).

Hoy, en nuestra época, sabemos que el concepto cosmológico de los antiguos peruanos, que se apoyaba en los mismos nudos que Eielson invoca en su obra artística, tiene una sólida base física, notablemente en la teoría del campo cuántico. Ya en el siglo XIX los electrogeómetros habían diseñado modelos para la descripción de los torbellinos que se anudan en el éter. También, en la serie de pinturas *Nodi come stelle* (1990-1992), Eielson se refirió a la nueva concepción del espacio-tiempo elaborada en la teoría de las supercuerdas¹⁷. En ésta el espacio ya no se piensa en forma de elementos puntuales; parece estar conformado por otros objetos geométricos, más ricos y complejos, como nudos de diferentes tipos. Todas las partículas que antes se consideraban elementales, es decir como puntos diminutos sin estructura, ahora resulta que no son puntos del todo sino pequeñas lazadas de cordel que se mueven oscilando en el espacio. En la antigua imagen, una partícula elemental, era solamente un punto, que luego, cuando la partícula se desplazaba por el espacio, se podía imaginar que trazaba una línea, llamada "línea mundial". Hasta aquí, esta descripción de la trayectoria de toda partícula parecería ajustarse a los puntos de distintos colores que encontramos en las pinturas de Eielson ya mencionadas y que se relacionan por segmentos lineales. Las partículas de Eielson son, sin embargo, más complejas. Pueden concebirse como muchos quipus pequeños que oscilan en el espacio. Según la teoría de las supercuerdas, una partícula, en cualquier momento consiste en una lazada pequeña, que se puede imaginar en forma de lazo o cosa parecida. Luego, con el desarrollo del tiempo, este pequeño lazo se desplaza por

¹⁶ La tela es de la región de Ica, al sur del Perú, pertenece a la civilización Paracas-Cavernas, del inicio de nuestra era.

¹⁷ Luciano Boi, "Some mathematical, epistemological and historical reflections on space-time theory and the geometrization of theoretical physics from B. Riemann to H. Weyl and beyond", en *Philosophy of Science* (en prensa).

el espacio y traza algo así como un tubo que pasa por el espacio y se llama un *world sheet*. Ésta es la trayectoria de una partícula según la idea de los supercorderos. Así, de manera muy intuitiva, se puede pensar las diferentes partículas en forma de estas lazadas pequeñas: los diferentes tipos de partícula corresponderían a las varias modalidades en que la lazada puede oscilar, tal como la cuerda de un violín, al puntearse, vibra a diferentes frecuencias y produce diferentes armonías.

El arte de Eielson tiene también vínculos estrechos con la magia. Se trata de una acción muy consciente, como queda señalado en el título de su exposición retrospectiva de 1993, *El lenguaje mágico de los nudos*¹⁸, o en los trabajos anudados llamados *Cabezas de chamán*, de los años 1984-1985.

En el capítulo "Chamanisme et cosmologie", escribe Mircea Eliade que la técnica chamánica por excelencia consiste en el pasaje de una región cósmica a otra, de la Tierra al espacio aéreo o a las regiones subterráneas¹⁹. Habría que mencionar también el mito de la ascensión o

¹⁸ Según Mircea Eliade, la etimología confirma que "la acción de amarrar" es esencialmente mágica: hechizar, ligar por la magia, fascinar (cfr. "Le dieu lieur", en *Images et symboles*, cit., pp. 151-152).

¹⁹ M. Eliade, "Chamanisme et cosmologie", en *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris, 1968, pp. 211-231. El vaso en quechua se llama *pacha*, que significa "lo que contiene" y puede identificarse con una función cósmica. Existen además en quechua dos términos para designar el mundo: *hurin pacha* (el vaso de abajo, el mundo inferior) y *hanan pacha* (el vaso de arriba, el mundo superior). El mundo inferior está ligado al culto de las cavernas, las fuentes, los ríos; es el reino de Pachamama, la madre tierra. El mundo de arriba está ligado al culto solar. Eielson hace referencia explícita en su obra poética y visual a estos dos espacios: el de las *Esculturas subterráneas* (1966-1969) y del *Ballet subterráneo* (1971), y el del cielo, de donde viene su interés por el vuelo de los pájaros, las estrellas, las escalas, y diversas imágenes que recuerdan la dinámica del ascenso vertical. Gaston Bachelard, en *L'Air et les songes*, subraya de manera semejante que el cielo azul funda un imaginario bastante singular, que él designa como una dinámica aérea de la desmaterialización, donde se realiza "la fusión del ser soñador dentro de un universo azul y suave, infinito y sin forma, con un mínimo de sustancia" (Éditions José Corti, Paris, 1943, p. 188). El simbolismo del aire, el cielo, los cielos, crea un tipo de imaginación dinámica, caracterizada por la movilidad de las imágenes, una imaginación fluyente. ¿Por qué el azul para reflejar la inmensidad cósmica? El azul tiene cualidades ópticas que concuerdan con los grandes espacios. Kandinsky, en *Lo espiritual en el arte y en la pintura en particular*, define el azul así: "El azul profundo atrae al hombre hacia el infinito, y revela en él el deseo de la pureza y la sed de lo sobrenatural". El azul como evocación de un impulso cósmico hacia el infinito

del vuelo mágico, por medio de una experiencia iniciática y extática, de Naylamp, el héroe fundador de Lambayeque, pueblo de la costa peruana, que se presenta transportado por un arco iris. El arco iris expresa de manera concreta el pasaje a través de los niveles sucesivos del universo cósmico. Su función simbólica equivale a la de la escalera, objeto que se encuentra en las instalaciones de Jorge Eielson, notablemente las de *Leonardo: La última cena* (1993) en la Galleria del Credito Valtellinese, en Milán, en la Fattoria di Celle, cerca de Florencia (1998), y en el Centro cultural de la Municipalidad de Miraflores, en Lima (1988). La escalera, pintada en azul y colocada sobre arena fina, se apoya en una pared azul, participando así en la zona aérea del azul celeste. Crea una ligazón entre lo alto y lo bajo, ya que está colocada sobre la tierra, receptáculo terreno de los poderes del Cosmos, de la Pachamama. La escalera ofrece una imagen dinámica de la ascensión²⁰. El título de una de las *gouaches* de Miró, *L'échelle de l'évasion* (1940), con su lirismo cósmico, resulta explícito en este sentido. La escalera, inscrita en este caso sobre papel, se repite frecuentemente en la obra de Miró, pero recibe su sentido más directo en las *Constellations*. El valor de la evasión y el impulso poético hacia el cielo estrellado conducen a la obra de Jorge Eielson y su instalación más reciente de la *Scala infinita* (Lorenzelli Arte, Milán, 1998), que nos introduce en las profundidades de la soledad nocturna. Eielson nos ofrece una "escalera de evasión" cuando una soñadora, acostada sobre una cama y cubierta de tela blanca, se deja atraer por el cielo infinito, hacia el

recurre frecuentemente en las instalaciones de Eielson, de ahí su participación en la exposición *Azzuro* en 1994, en *Il Chiostro arte contemporanea*, en Saronno, Italia.

²⁰ Un número considerable de mitos hablan de un árbol, una liana, un cordel, un hilo de araña o una escalera que liga la tierra con el cielo, mediante los cuales ciertos seres privilegiados (entre ellos el chamán) suben efectivamente al cielo. Las telas de Eielson con nudos y rollos que las atraviesan de modo vertical se titulan *Amazonia*. Según Jean-Pierre Chaumeil, para los yagua del nordeste peruano, el Amazonas constituye un eje simbólico central que permite conectar las zonas cósmicas, el "río subterráneo" y los "caminos del cielo", que asumen los chamanes en sus periplos a través del espacio (véase *Voir, savoir, pouvoir. Le chamanisme chez les Yagua du Nord-Est péruvien*, Paris, éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1983, p. 167). El simbolismo de los nudos y rollos en la obra de Eielson se reúne con el de la imagen fundamental de la escalera que permite pasar, por la fuerza del sueño, al nivel cósmico.

que se extienden dos escalas blancas apoyadas una sobre otra, estando cada una de ellas formada por dos escalas anudadas la una a la otra con un cordel blanco. Estas escalas anudadas suben desde el centro de una gran sábana blanca de forma circular, compuesta de un *continuum* de pliegues, que cubren el suelo de la instalación, creando un universo arrugado, integrando el espacio al tiempo de una manera barroca²¹. En la desnudez espacial del silencio de otra *Scala infinita* de 1995 (Bérgamo), aparece otra vez el infinito cósmico, contemplativo, un cuerpo nodal tejido de lo virtual y el devenir, donde el arte se coloca al centro de todas las resonancias del mundo. Un ascenso al Cielo a lo largo del eje cósmico formado por siete escalas azules anudadas unas a otras, con tantos travesaños como las siete regiones celestes que llevan hacia el infinito, hace eco al simbolismo universal y arcaico del número místico siete, ligado a la noción del Árbol Cósmico, que expresa la sacralidad del mundo, y su fecundidad²².

²¹ Queremos referirnos aquí a la obra de Deleuze, quien subraya que la característica de lo barroco es el pliegue que va hacia el infinito (véase *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, Paris, 1988). También deseamos evocar la teoría del *universo-chiffon*, desarrollada por el astrofísico francés Jean-Pierre Luminet (véase *Figures du ciel*, en colaboración con Marc Lachièze-Rey, Seuil, Paris, 1998; y *L'Univers chiffonné*, Fayard, Paris, 1999). Es interesante notar también que el color blanco, para Malevitch, en la *Déclaration sur l'incolore*, en el *Manifiesto blanco*, "representa el infinito", una inmaterialidad cósmica que permite sumergir la mirada en lo ilimitado, el centro cósmico de un mundo incoloro de infinita expansión espacial (Malevitch, *Écrits*, G. Lebovici, Paris, 1986). Este eje cósmico y aéreo se encuentra otra vez casi 30 años después de Malevitch, en 1946, con Lucio Fontana, en su *Manifiesto blanco* que publica en Buenos Aires, seguido poco después por su *Manifeste spatialiste* de Milán (1946), y más tarde por los conceptos espaciales de los huecos y cortes (véase *Lucio Fontana*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987). Podríamos a la vez subrayar el blanco de la *Voie Lactée*, la lechosa aureola del deseo en *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Marcel Duchamp, que no deja de tener un vínculo con el interés de Eielson por la leche, que encontramos en la instalación *La scala infinita*. Gérard Titus-Carmel, por su parte, ha realizado una serie de telas, expuestas en 1986 en la Galería Maeght de París, donde se evoca el aspecto nocturno y profundo del blanco. Eielson ha desarrollado una serie sobre el mismo tema; sólo mencionamos aquí la blancura de la tela no preparada de su *Suite Chancay - Cabeza de chamán*, de 1993. En su instalación *La Scala infinita*, un homenaje a Brancusi, hace referencia a *Colonne sans fin* y a sus Musas dormidas.

²² Sobre las implicaciones religiosas y cosmológicas de los números 7 y 9, véase M. Eliade, "Chamanisme et cosmologie", cit., pp. 222-225. En su viaje extático hacia las regiones celestes, el chamán sube a un árbol o a un poste marcado con siete o nueve

La vida tenue y el sueño aéreo de la durmiente de la *Scala infinita*, se encuentran también en otra obra, la *performance Dormir es una obra maestra* (Lima, 1978), donde el cuerpo desnudo de otra durmiente está envuelto en una sábana anudada (implícito el juego entre “nudo” y “desnudo”), y está acostada en una cama que ha accedido ya a la verticalidad. Este “onirismo ascensional alado” (Bachelard) surge de igual modo en las noches estrelladas de Miró. A la vez que *L'échelle de l'évasion*, hay *Femmes et cerf-volant entre les constellations*, *Les oiseaux et les étoiles s'élancent pour encercler une femme dans la nuit*. La estrella sube, los pájaros vuelan, los personajes bailan. La estrella se mezcla con el cometa, el sol, los pechos y la palpitación de la carne (*Étoile, nichons, escargots*, 1937). Encontramos este mismo cuerpo del sueño, anudado por el deseo, en las obras de Eielson. Habría que recordar que el primer nudo que surgiera en su obra fue aquel que anudaba una camisa blanca (*Camicia*, 1963), tela que habitualmente ciñe la materia corporal. Y que el mismo año inició su primera serie de quipus, ya saturados de fuerza energética y arquetípica. Los quipus anudan en la tela misma la materia imaginaria del vuelo, las fuerzas de la “imaginación dinámica”, permitiendo atrapar el vuelo del pájaro²³. En el territorio estético de Eielson, el vuelo de los pensamientos asume el pluralismo de los vuelos del pájaro. Y las referencias a los vuelos concretos están en la base de todos los movimientos cósmicos que atraviesan la obra. Para la “imaginación voladora o aérea”, es el vuelo que acarrea el universo, que da su dinamismo al aire. Esta dinámica ascensional, esta imaginación aérea, esta poética del vuelo es lo que se mate-

travesañs, que representan los siete o nueve niveles celestes. Recordemos también que los aztecas celebraban un día ceremonial en el que los “hombres volantes”, ornados de plumas, suspendidos por cordeles alrededor de un mástil, giraban simulando el vuelo de los pájaros. Esta tradición se ha preservado en ciertos lugares de México, y también en el territorio maya y en El Tajín (véase Fernand Schwarz, “L'homme réceptacle des puissances de l'invisible”, en *Les traditions de l'Amérique ancienne*, ed. Dangles, St Jean de Braye, 1982, p. 51). Es interesante subrayar la importancia de este símbolo de la ascensión vertical en la poética del vuelo eielsoniana. Mircea Eliade sugiere, asimismo, que el Árbol Cósmico, símbolo de vida asimilado a la madre, puede ser enriquecido con varios ecos míticos y símbolos complementarios, en particular los de la Mujer y la Leche, presentes a la vez en la *Scala infinita* de Eielson en Milán.

²³ G. Bachelard, “La poétique des ailes”, en *L'air et les songes*, cit., p. 79 y p. 106.

rializa en los nudos de Eielson, e igualmente lo que practica Leonardo da Vinci en su pequeño tratado del *Vuelo de los pájaros*. Alas para volar, pero también alas para desafiar el riesgo del infinito. Pasear en el espacio del paisaje infinito (*Paisaje infinito de la costa del Perú*), abrirse a él, envuelto por un horizonte que huye y que emprende el vuelo.

Las referencias que hace la obra de Eielson al nudo semántico de los antiguos peruanos evoca además el hecho de que los quipus también servían para registrar poemas, por medios tanto visuales como mnemotécnicos, a los que el artista, en la serie de los quipus y también en su poesía, se refiere al volver a la actividad manual de este lenguaje casi perdido, creando un mensaje poético con los trazos de esta tradición inmemorial. Después de 1981, nacen los poemas cortos *Nudos*; y en su novela *El cuerpo de Giulia-no* (escrita entre 1955 y 1957 y publicada en 1971) propone su teoría acerca de los vínculos entre los colores, los números, ciertos estados o cualidades, y el lenguaje de los nudos. Así, en resumen, los quipus de Eielson cristalizan una doble valencia, a la vez técnica (basada en la actividad manual) y simbólico-abstracta (derivada del nudo primordial).

LA ACTIVACIÓN ESPACIAL DE LAS POTENCIALIDADES DE LA TELA

Eielson maneja otro hilo de la memoria. Reanima en su trabajo la historia entera de la pintura ornamental y decorativa. Pensamos en los frescos ornamentales de Leonardo da Vinci, especialmente el de la Sala delle Asse en el Castello Sforzesco de Milán. En este trabajo en el que el artista pinta cordeles anudados que se entrelazan con las ramas de los árboles, hay una reflexión no sólo sobre el ornamento, sino también sobre la geometría. Es más, se refiere Eielson a este mismo artista en su instalación titulada *Codice sul volo degli ucelli e sugli annodamenti* (*Código sobre el vuelo de los pájaros y los anudamientos*), que realizó en Milán en 1993 en la Galleria delle Stelline: 40 nudos suspendidos de un hilo dorado ubicado según la *sección áurea*, en los cuales el manuscrito de Leonardo se hace ilegible dadas las torsiones del lienzo en el que se ha hecho imprimir. En un ejemplar de 1994 de la serie de quipus, *Quipus 20B Codice sugli annodamenti e sul volo degli ucelli*, esta

misma escritura inversa de Leonardo se ha impreso sobre un lienzo que se estira sobre un soporte circular.

El nudo puede considerarse una de la raíces del arte de Eielson, mejor dicho, constituye la forma fundamental alcanzada por las acciones “primitivas”. Estas operaciones, aplicadas al nudo, en realidad, son actos que corresponden a diferentes pistas topológicas que, mediante la deformación, son capaces de transformarse uno en otro; por ello se podría llamarlos isotópicos. El nudo –forma primordial creada por un lienzo–, cuyo núcleo consiste en un cordel hilado, flexible y elástico en todos los sentidos, condensa en el espacio la superficie plana del textil, adquiriendo así nuevas dimensiones, un cierto volumen y una estructura mucho más rica. Es decir que esta superficie-espacio anónimo del cordel allí contenido; viene a ser una entidad espacial de por sí. Podríamos decir, entonces, que el nudo, identificado con esta estructura, constituye la forma activa de las potencialidades de la superficie (o del lienzo). En el caso de Eielson, se trata de una forma que se despliega y se transforma de un trabajo a otro, adaptándose a diferentes espacios, a su estructura material y a su configuración²⁴. Esta forma fundamental del nudo, múltiple en la obra de Eielson, muestra toda su capacidad para engendrar formas diferentes, sea en la pintura, las *performances*, las instalaciones, las esculturas y los poemas, a través de los años.

Existe en la obra de este artista una reflexión acerca del espacio que captura las potencialidades topológicas en las torsiones del nudo, que se amarra y se hace uno con la materia enlazante. El nudo sugiere la perplejidad de una interacción con uno mismo: pasa nuevamente sobre sí mismo, hacia arriba y hacia abajo. Las *fuerzas* del nudo se manifiestan en *formas* enlazadas. La compresión espacial que involucra el nudo tiene el efecto de una implosión: los pliegues, el lienzo plegado de los quipus y aún la porción de lienzo torcida, se sumergen en el nudo, que muchas veces se coloca en los bordes del marco. En topo-

²⁴ Es interesante notar que también el arte precolombino está más orientado hacia la representación de la potencialidad que a una realidad estática. Desarrolla el tema de las pulsiones de la generación. Véase Fernand Schwarz, “L’homme réceptacle des puissances de l’invisible”, cit., p. 44.

logía, el nudo es un elemento dinámico que permite la transformación del espacio según cierto tipo de incrustación. Para hacer una analogía con la física, se podría afirmar además que el nudo viene a ser el centro de una energía “gravitacional” que atraería todos los cuerpos vecinos. En el trabajo *Disco terrestre* de 1991, donde el nudo se sitúa en el borde inferior de un lienzo de forma circular, se siente muy claramente este tipo de “gravitación” alusiva del nudo que captura propulsiones energéticas en su fuero interno, una masa de materia en relación con la fuerza implosiva. El nudo escultural de terciopelo negro realizado en 1996, hace alusión explícita al hoyo negro.

Hay un trabajo de Robert Morris, intitulado *Malaprop No. 1* (1993), donde se puede encontrar, aunque en otro contexto, la misma fuerza energética del nudo, que se coloca en el borde de una forma oval hecha de plomo fundido, *locus* de articulación de diversas cuerdas que surgen de lo escrito o se inscriben en él. Sabemos la importancia que daba Morris –para la adquisición de un conocimiento cualquiera– a la comprensión de las fuerzas de gravedad que se ejercen sobre un objeto en un espacio dado²⁵.

En Eielson, el nudo lleva dentro una fuerza que *contrae* y *moldea* el espacio, a la vez que es un núcleo en el que la cuerda torcida, los pliegues del lienzo y la misma superficie textil se despliegan. El espacio de la obra (del lienzo), al someterse a los cambios que surgen de las propulsiones energéticas del nudo primordial, se enlaza con un espacio mucho más amplio donde la imaginación del artista desarrolla todo su vigor. Mediante la forma arquetípica del nudo, se realiza una escritura concreta del mundo, capaz de abrir una visión más poética del mismo. Eielson efectúa el pasaje de lo singular a lo universal. “*Werk ist Weg*”, escribía Klee. La obra de arte es un camino, o mejor, la obra es una búsqueda abierta.

(Traducido del inglés por William Rowe)

²⁵ Robert Morris, “The Beaded Knot” [1993], en *The Path Towards the Center of the Knot*, Fattoria di Celle, Pistoia, 1995.

CAMBIO Y CONTINUIDAD

Aldo Tagliaferri

Milano

La agilidad con la que Eielson sabe adueñarse de las potencialidades de los medios expresivos heterogéneos, que constituye uno de los aspectos más característicos de su modo de hacer arte, no nos debe impedir detenernos en otro aspecto, tal vez menos evidente, que es la continuidad en virtud de la cual sus obras, interdependientes en la diversidad, remiten a una poética unitaria y coherente. Finalidad de este texto es indagar sobre los presupuestos cuyas aplicaciones justifican tanto el recurso a distintos medios, como los cíclicos retornos del artista a una temática que permanece fundamentalmente inalterada en el tiempo.

Se trata, desde nuestro punto de vista, de elaborar mayormente algo que ya habíamos sostenido en el catálogo milanés de 1993 a propósito de la problemática del nudo, y en particular de aclarar las razones por las que la obra de Eielson, aunque no podamos reducirla a la producción de artefactos basados en este célebre módulo, encuentra en el nudo un núcleo, teórico y práctico, en torno al cual giran las otras experiencias multiformes.

Cuando formula el enunciado según el cual “los nudos no son antes ni después de nada”¹, Eielson se distancia de toda teoría especulativa del arte que pretenda dar de su trabajo una interpretación epistemológica; no obstante, dado que a posteriori él se complace en incluir todo resultado artístico cumplido en una “concepción poética global”, sugiriendo así una sobreposición no sólo de pasado y futuro en cada obra, sino también de todas las obras entre ellas, en cuanto ordenadas según una misma idea de la totalidad, parece efectivamen-

¹ Jorge Eduardo Eielson, *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*, Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 39.

te que se subtrae a la potencia del episteme, y menos a la de la estructura. De la posición que deriva de este principio proviene directamente el aspecto sobre el cual nos vamos a detener aquí: jugando sobre la doble valencia semántica que tiene el término “nudo” en español, la estructura que Eielson indaga subsiste siempre como mera trama, textual o visual, que no cesa de confundir un antes y un después, un resultado final y un punto de partida, lo que puede parecer (pero no es) periférico y aparece en cambio como central en el mapa de los intereses del artista.

Más exactamente, si en su obra se muestran presencias, no se deja en ella misma de aludir asimismo a la ausencia, situándose en el borde de una ambigüedad insuperable entre el evento artístico y la enigmática realidad a la que este último se refiere. Esta concepción del arte se nos presenta como el resultado maduro de un itinerario intelectual inicialmente tormentoso, sobre el cual pesaba el disenso entre un significativo muy concreto y un significado vacilante, vuelto incierto por su lejanía: en la obra de Eielson sigue siendo insuperable la paradoja de la presencia de una ausencia, pero aquella que se manifestaba como una realidad potencialmente hostil y lacerada, marcada por la melancolía de la distancia y de la pérdida (en la cual muy probablemente se reflejaba asimismo la situación de un intelectual que había elegido interponer una distancia crítica, o de protección, entre él y la cultura de sus orígenes), adquirirá la fisonomía de una materia cargada de significados posibles, y sin embargo tranquilizadora y segura de su propia disposición lógica.

Ante todo es necesario enfocar mejor algunos aspectos de esa evolución. En las primeras obras visuales importantes el objeto de la representación está sometido a una elaboración que vuelve inquietante todo lo que de otro modo sería familiar: sobre arduos paisajes peruanos se cierne como poderoso fondo un infinito irrepresentable, que la tela no puede albergar si no indirectamente mediante lo opuesto a un surgimiento que, luminoso por encima del fondo, articula la infinita oscuridad, a menudo dividiéndola en dos valencias potencialmente icónicas, las de una “tierra” y un “mar” que resultan al mismo tiempo naturalizadas e indiferenciadas entre ellas; las telas que, al comienzo de los años 60, exhiben un indumento desgarrado y arruga-

do, apuntan a la evocación de una dramática tensión existencial, bajo un efecto de carencia y enajenación, aunque, como se sabe, la utilización de los indumentos induce, en el lapso de poco tiempo, a la adopción de la técnica del nudo, que va a prevalecer, resumiendo la carga más alarmante y expresionista en una solución estructural, susceptible de hacerse cargo sin traumas de la inevitable barra entre significante y significado. En resumidas cuentas, en el paisaje y en el indumento se anidan ya, en estado auroral, los presupuestos del nudo, que, implicando complementariedad y tensión entre los elementos heterogéneos (digamos, en síntesis, en entrada y en salida), crea entre éstos una cesura, un núcleo de indiferenciación.

El nudo introduce, en efecto, un punto de vista que acoge lo real aceptando las tramas de un juego de asociaciones entre presencia y ausencia, y tal estrategia contemplativa infunde con frecuencia en la obra un tono de serenidad casi solemne, que se vuelve a proponer más allá de toda conmixión de técnicas y de elecciones mediáticas. En la *performance* de 1974, más tarde repetida en otras sedes con la introducción de algunas variantes, un peplo que se mueve dejando intuir la presencia de una figura humana crea una situación explícitamente fantasmal, dirigiendo nuestra atención hacia una ausencia tan enigmática como seductora. En la instalación de la exposición de Milán en 1993, la referencia a la *Última Cena* de Leonardo servía para evidenciar la ausencia de los convidados, que ya han abandonado la escena, dejando suponer que algo ha ocurrido; pero la atmósfera resulta mágicamente suspendida, no amenazadora, porque el nudo simbólico entre ausencia y presencia, libre de toda hipoteca metafísica, no alude a un final más de cuanto sugiere asimismo un recomenzar. No nos hemos alejado de la problemática del nudo, que implica un elemento traumático, en cuanto problematización de la unidad, pero que se configura asimismo como estratagema destinada a conservar en sí una mágica forma olística de la pluralidad.

Las diferencias formales que se notan en las obras mencionadas, como también en otras posteriores, expresan una articulación pendular, dado que a veces el autor apunta a la elementalidad de estructuras simétricas (es el caso de los nudos más enrarecidos y austeros), mientras que otras veces pone en evidencia sobre todo la trama en la que se

pierden, como en un enredo laberíntico, presencias heterogéneas (es el caso de la *Pirámide de trapos* de 1965). Pero las dos opciones entran en un mismo cuadro de referencia, dentro del cual los dos movimientos, hacia una sobriedad clásica o bien hacia un dinamismo barroco, se persiguen y se invocan respectivamente, como la sístole y la diástole de un mismo latido que, desde sus comienzos, Eielson no ha dejado de escuchar.

El artista reniega, no del desdoblamiento, que de alguna manera, como se ha visto, es afín a su modo de ver las cosas, sorprendidas siempre en suspensión entre presencia y ausencia, sino al contrario, de toda elección que presuponga un desarrollo unidireccional y resolutivo. Precisamente de esa disponibilidad hacia el cambio de ruta deriva la movilidad (el "nomadismo", como se ha dicho a menudo) de que da pruebas, emancipado de toda distinción predeterminada entre concreto y abstracto, entre circunscrito e infinito, entre puramente mental y puramente material .

Puede ser que esa movilidad proteiforme, verificable ya en las primeras obras visuales, formara parte al principio de una estrategia organizada, más o menos conscientemente, para limitar lo que Harold Bloom ha definido como "*anxiety of influence*", de modo que constituyera una respuesta defensiva a ciertas innovaciones radicales que preceden la entrada en campo de Eielson (por ejemplo, las invenciones matéricas de Burri, o las espaciales de Fontana, o las cromáticas de Yves Klein). Sin embargo creemos que es sobre todo la propia disposición psicológica y cultural del artista a reconocer las innovaciones de los demás sin volverse rehén de lo radical, lo que le ha permitido cruzarse fructuosamente con "los movimientos determinantes y las personalidades capitales de su tiempo"². El cruzamiento total ideal prevé que cada modelo determinado, sobre todo si es dominante, no sea más que un lugar que hay que atravesar, literalmente, de parte a parte, con un gesto de comprensión más bien que de superación, diluyendo el duro antagonismo occidental en una actitud, probablemente más oriental, de benévola aceptación del diverso. Con límpida coherencia,

² Pierre Restany, en *Jorge Eielson. Il linguaggio magico dei nodi*, Mazzotta, Milano, 1993, p. 11.

Eielson, cuando le preguntaron qué artistas consideraba más cercanos, pudo contestar invocando a una "grandísima familia"³, sin fronteras geográficas ni cronológicas.

Como consecuencia de la misma lógica, ciertas invenciones, como el *Requiem per Marilyn Monroe* (1962), se imponen como realizaciones derivadas de la cotidianidad con un gesto totalmente original, e inmediatamente abandonadas para no ceder a la lisonjera ilusión de una originalidad planificada. El *Requiem* acoge lo concreto inmediato (el vestido) sólo como una envoltura que rodea la representación de un mito, cuya fascinación sobrevive a pesar de la distancia ineluctable impuesta por la muerte: estamos aún en el ámbito de una lógica del fantasma, sostenida aquí por una técnica mixta que, no carente de una historia muy estratificada, precisamente por su complejidad, resulta original y eficaz en cuanto, en el mismo momento en que aprovecha un *ready-made* "realista" e "histórico", encuentra la manera de hacerlo enigmático, creando a su alrededor un aura trasoñada, depurada de connotaciones patéticas. (La Marilyn de Warhol no sólo aparecerá más tarde, como se sabe, sino que sustituirá a la lógica del hápax, la de la serialización deliberada)⁴.

Llegados a este punto nos parece útil subrayar que la realización de esta óptica hiperdialéctica, dentro de cuyo horizonte se aplaca la guerra heraclitea de los opuestos, se clarifica en sus implicaciones si se tiene en cuenta la influencia ejercida en la formación de Eielson por el pensamiento taoísta y zen, favorecida por el encuentro en París con el maestro Taisen Deshimaru, según una perspectiva que ha reforzado, y de algún modo organizado, ciertas intuiciones juveniles del artista. Ecos de algunos aspectos del pensamiento taoísta se hallan en las declaraciones en donde el artista delinea su propia poética, o en los

³ Citado por Martha L. Canfield, en *Jorge Eielson. Il linguaggio magico dei nodi*, cit., p. 69.

⁴ Por cierto que si se prescinde de las vicisitudes formales y de la datación de las obras para hacerlas entrar en la categoría de un genérico experimentalismo, se pierde totalmente el sentido de la operación y se inventan colocaciones y paralelos extravagantes (son los inconvenientes en que incurre Carlo Castellaneta, quien, en un artículo publicado en el *Corriere della sera* de Milán del 11/VII/1993, ubica a Eielson en el ámbito del "neodadaísmo").

principios de su credo existencial. Allí, por ejemplo, en el encuentro cósmico entre el elemento Yin y el elemento Yang, separándose de una orientación cultural radicada en la tradición occidental, Eielson da preponderancia al primero, o sea al elemento femenino, flexible y sumamente receptivo en su tendencia a la totalidad. Del mismo modo, y seguramente por las mismas razones, expresa escepticismo acerca de la capacidad de las palabras de fijar lo real, cuyo devenir, siempre proyectado hacia adelante, cuanto más se nos escapa, más nos empeñamos en objetivar definitivamente. Entre numerosos nexos identificables con aspectos de las doctrinas orientales, y con las contenidas en el *Tao te ching* en particular, nos parece sin embargo más significativo, y más lleno de consecuencias operativas, el que se remonta a la peculiar medianidad asignada por los antiguos clásicos chinos al Tao, entendido como “sendero” donde los opuestos (el Ser y el No-Ser) se encuentran condicionándose recíprocamente.

El Tao es vacío, es la *nada* que antes citábamos, es el silencio de lo que se sustrae a la nominación definitiva. Y sin embargo las presencias efímeras e incompletas que ofrecen a la fruición su precaria emergencia se sirven de esta *nada* como de un componente esencial del “nudo” entre presencia y ausencia, según la sugerencia del *Tao te ching*: es así que, gracias a lo que hay, se utiliza lo que no hay⁵. Se trata de premisas que sugieren que se evalúe con mucha cautela, en la poesía, enunciados como éste: “yo no tengo nada / nada repito / nada que ofreceré”⁶ (pero toda la estrofa debe ser leída teniendo en cuenta esta ambigüedad de fondo y, más en general, el doble poder atribuido a la palabra, en condiciones, tanto de ofuscar lo real, como de conducir a la iluminación en sentido zen).

La condición crítica, transitoria, que Eielson persigue en su arte implica precisamente que el uno y el dos se enlacen según líneas cuyo dinamismo podemos percibir en una estructura quiástica, figura a la que él recurre con insistencia. El quiasmo es el modelo que forma

⁵ Nos referimos a la sección XI del *Tao te ching*, teniendo en cuenta en particular la traducción propuesta por J. J. Duyvendak.

⁶ De *Poema para leer de pie en el autobús entre Puerta Flaminia y el Tritone*, en Jorge Eielson, *Poesía scritta*, edición de Martha Canfield, Le Lettere, Firenze, 1993, p. 9.

algunos textos poéticos, que todavía podemos llamar juveniles, aunque también ejemplares, dado que muestran cómo se asigna al quiasmo la función de armonizar las formas de la simetría especular con las de la contradicción, función que más tarde será cumplida por el nudo en las amplias construcciones quiásticas de las obras visuales. Por ejemplo, *Misterio* y *Metamorfosis* (de *Tema y variaciones*, 1950), están contruidos de modo que enunciados simétricos se anulen progresiva y recíprocamente, evocando realidades que, al fin, resultan tan icásticas como fantasmales⁷. En los intensos poemas reunidos en *Noche oscura del cuerpo* la presencia del cuerpo, concebido como materialidad y visceralidad inmediatamente percibidas, en las cuales late la vida, abre el camino a un agobiante regreso hacia la realidad del fantasma: el cuerpo, habitado por la melancolía, halla su emblema en una “silla vacía”; o está descontruido hasta lograr la transparencia, como si se tratara del cuerpo del Hombre invisible; o se encuentra “en exilio” y su presencia está garantizada, como en los cuadros antes citados, por indumentos vacíos.

En una de sus raras y a menudo memorables formulaciones de contenido teórico, Beckett, uno de los artistas que Eielson más admira, dejó escrito: “chaque fois qu’on veut faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu’on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s’alignent de façon à s’annuler mutuellement”⁸. Siguiendo su propia vía, Eielson no sólo ha llegado a descubrir el fundamento de este enunciado, y a elaborarlo en los poemas que hemos mencionado, sino que lo ha extendido y reinventado a través de la práctica multimedial, permaneciendo siempre fiel a sus propios pasos iniciales.

⁷ Véase en *ibid.*, p. 68 e p 70: “¿por qué estoy vivo / y el vaso lleno de agua / y la puerta cerrada / y el cielo igual que ayer / y los pájaros dorados / y mi lengua mojada / y mis libros en orden? // ¿por qué estoy muerto / y el vaso igual que ayer / y la puerta dorada / y el cielo lleno de agua / y los pájaros en orden / y mi lengua cerrada / y mis libros mojados? (“Misterio”); “inútil que te lllore ahora / si más tarde tu cadáver / se convertirá en bala / la bala en soldado / el soldado en plomo / el plomo en pescado / el pescado en agua // inútil que te lllore ahora / si más tarde el agua / se convertirá en pescado / el pescado en plomo / el plomo en soldado / el soldado en bala / la bala en cadáver” (“Metamorfosis”).

⁸ Samuel Beckett, *Disjecta*, John Calder, London, 1983, p. 115

EN NOMBRE DE LA POESÍA

José Miguel Oviedo

University of Pennsylvania (Philadelphia)

En la hermosa carátula de uno de los últimos poemarios de Eielson, ilustrada por una obra plástica suya, no aparecen ni su nombre ni hay título; esa ausencia o vacío da un primer indicio de qué intenta este libro del poeta peruano, cuyo exilio europeo, principalmente en Italia, dura ya medio siglo. En ese lapso, ha realizado múltiples actividades y búsquedas artísticas en las que la poesía y la expresión visual son las principales. Su trayectoria comenzó en 1945, con el casi mítico cuadernillo *Reinos*, una de las obras capitales de la poesía peruana por la suntuosidad y perfección formal que exhibía. Progresivamente, su “poesía escrita” –así la llama Eielson– se fue distinguiendo por una profunda depuración, por un lenguaje cada vez más desnudo y esencial, que refleja el vivir y el crear a través de las estructuras escuetas de un decir medular y obsesivo: el de un hombre que contempla el mundo al mismo tiempo desengañado y asombrado por su terrible belleza mortal.

Este libro es, por ahora, el último capítulo de esa implacable ascultación de la realidad y un nuevo ejemplo de la rara habilidad para expresarlo con tanta economía. Sólo en la portada se identifican los nombres del autor y del volumen: *Sin título* (Pre-Textos, Valencia, 2000), que alude sarcásticamente a una designación común en el mundo del arte y a lo que el libro en verdad es: un gesto de contradicción y negación sistemáticas para exaltar las fuerzas auténticas de la vida concreta.

El epígrafe de Eckhart (“El ojo con que veo a Dios es el mismo con el que Dios me ve a mí”) anuncia bien la naturaleza interna del conjunto, cuyas actitudes básicas son la contemplación y la reflexión intensamente concentradas en el misterio de la existencia como parte de una experiencia del cosmos. Tales actitudes parecen estar subrayadas por la forma misma de los poemas, cuyos versos están impresos

en la página de una manera que sugiere la silueta de formas simples: ánforas, cántaros, esferas, etc.; es decir, debemos leerlos pero también mirarlos, lo que recuerda sus anteriores incursiones en el campo de la poesía visual y caligramática. Otro rasgo singular es el de que los respectivos títulos de los textos son parte integral de ellos mismos, en verdad el arranque del poema, como si el autor quisiera negarles nombres específicos y disolverlos en el mismo flujo de la reflexión o como fragmentos de un solo gran poema.

Escritos en Milán, entre 1994 y 1998, estos 60 breves poemas poseen una notable homogeneidad temática, tonal y verbal: la voz que escuchamos es constante. Su vocabulario es deliberadamente restringido y austero, hecho de palabras simples y exactas; sin bordes difusos y cuyas estructuras juegan con la lógica del pensar y la extreman hasta mostrar su absurdidad, su revés significativo más allá de su monotonía y humildad retórica. Todos proponen una visión nihilista de lo humano (la palabra más frecuente es “nada”) como una forma de negarse a aceptar lo que nos viene dado y a proponer una constante, minuciosa subversión para rescatarla y transformarla en otra cosa, totalmente distinta. Así, la contemplación y la reflexión se integran en una transfiguración poética de todo, gracias a la cual nada es lo que era y esto es también aquello. El poema que comienza “Quizás el universo / Es una pompa de jabón” termina así:

Que también somos espuma
Pompa de jabón esponja
Siempre llena
Y siempre vacía.

Esta operación se realiza a partir de objetos elementales (una cafetera, una silla, unos zapatos) y de referencias a colores básicos (amarillo, rojo, verde, etc.) que forman el entorno cotidiano de un hombre empeñado en salvar algo precioso que está siempre al borde del vacío. Un texto paradigmático de ese proceso alquímico con el que Eielson defiende la condición humana y el valor supremo de la poesía es “Contemplo la basura”, que hace además una sutil parodia (o inversión) del clásico motivo de la rosa:

Así la rosa y la basura
Son la misma cosa
Porque hoy día son basura
Y mañana rosa.

Hay otros rasgos de humor y espíritu lúdico en la colección, incluso en las referencias al propio poeta, que suele aparecer bajo la figura de un payaso cubierto de cascabeles. Encontramos disonancias y burlonas rimas (“Y nada es banana / Si no me da la gana”); juegos fonéticos, como en el primer texto del libro, escrito casi exclusivamente con palabras que comienzan con la letra a: “Amo los astros los amaneceres / Las aguas amargas...”. Varios poemas son homenajes (a veces velados) a poetas y artistas (Picasso, Vallejo, Sologuren, Beuys, Tàpies, Paz...,) y también al Perú milenario que tanto le ha inspirado en sus múltiples aventuras estéticas.

En todo se refleja la inquietud, la profundidad y el sesgo siempre rebelde pero también discreto de su espíritu creador. Sin estridencia, con la convicción de un saber largamente aprendido, Eielson nos hace una propuesta radical: dar a cada gesto humano un alto sentido que niegue su inevitable transitoriedad; alcanzar el estado de gracia poético, volver sagrado lo banal. *Sin título* es una defensa de la vida hecha en nombre de la poesía.

LA POESÍA ÚLTIMA DE EIELSON

Giuseppe Bellini
Università di Milano

En este breve ensayo limitaré mi examen a los dos últimos libros de Jorge Eduardo Eielson: *Sin título* (Valencia, 2000) y *Celebración* (Lima, 2001), con una advertencia y es que el segundo reúne poemas de un período anterior al poemario aparecido en el año 2000.

Celebración presenta cinco poemas largos y, como indica el título, tiene por finalidad la de expresar la admiración del poeta por determinados lugares simbólicos y por ciertos artistas, de cuya obra y personalidad se hace interpretación viva, con un resultado extraordinario de poesía. Ello se aprecia especialmente en el poema "A un pájaro de nombre Charlie", que es el célebre saxofonista Charles Christopher Parker, llamado Charlie Parker, a quien también Julio Cortázar dedicó una de sus más logradas narraciones, "El perseguidor". En el poema citado, Eielson manifiesta admiración incondicional hacia el músico e intenta con éxito recrear la atmósfera, diría divina, que el artista suscitaba con su saxofón, parte de su mundo interior. "Una galaxia que nos aniquila", música que todo lo anulaba a su alrededor, interpretación universal del cosmos y el individuo". Reflexiona Eielson:

¿Acaso la música no es la medida
La suma total de cuanto existe
Y nuestra propia vida sólo el sonido
De una orquesta que se afina noche y día?

El poeta prosigue haciendo alusión al pianista Bud, al trompetista Dizzy, al baterista Max, hasta crear él mismo música de palabras, en una tensa inspiración:

¿Recuerdas las manos de Bud en el piano
Volando como pájaros vivos

Sobre cascadas de luz y cristales hirvientes?

¿Y la trompeta de Dizzy en la noche

Que todo lo volvía incandescente

Y hasta el Empire State se derretía

Como si fuera de oro puro?

¿Y cuando Max tocaba la batería?

¿Recuerdas sus manos armadas

De millares y millares de centellas

Que él lanzaba a tus oídos

A tu corazón y a tu ombligo?

(Todo era ritmo entonces

Tambor el cielo entero

Tambor la luna llena

Y todo lo que nos rodeaba

Tambores solamente

Porque de ritmo somos

Y hasta de ritmo

Aunque de falta de ritmo

Morimos. Con nosotros

Nace el ritmo

Que no es tiempo ni sentido

Ni tampoco alborozo

Sino más bien latido

Tambor de piel humana

Que se quema

Huesos que no son huesos

Sino vacío

Infinitas flautas

De oxígeno divino

Que tampoco es nada

Sino ritmo

Luz que rebota

De nota en nota

En nuestro oído

Disfrazada de sonido)

Ritmo como consuelo por encima de la miseria de la vida, la conciencia de la finitud, de la muerte, cuando la música es producto de la

infinita angustia y su rescate, iluminación portentosa, resplandor inigualable que brota del dolor y lo interpreta:

Si en vez de la fórmula sagrada
 De la imposible nota jamás escuchada
 Encuentras sólo silencio oscuridad entropía
 Las calles lluviosas de Harlem
 Más lluviosas y frías aún
 Si tu cuarto de hotel en penumbra
 Se ilumina como un templo cuando miras
 Una vieja fotografía de tu madre joven
 Extrañamente azul y sin calzado
 Y suena y suena en tu pecho cansado
 Un saxofón que no te da tregua
 Un saxofón que no te da tregua
 Si todo eso no es bastante todavía
 No te olvides que Charlie es un pájaro herido
 Y que su grito es tu propio grito
 Cuando abrazas lleno de rabia
 Una extraviada muchacha de cabellos rubios
 Y te duelen más que nunca las estrellas
 En tu pobre corazón de niño
 Y en tu glande estremecido

Eficacia de la palabra, eficacia de la imagen, conjuradas ambas a la armonía y a la profundización de la nota interior. La misma que el poeta encuentra, en "Vincent", en el genio de Van Gog, un "pájaro vivo", una mente "Repleta de luz como un diamante", distinto de nosotros, "nietos de un esplendor / Que ya no existe", incapaces de liberarnos del mal, un pintor que difunde su personal angustia, pero crea el milagro:

No nos libró del mal
 Ni de los trapos sucios
 De la vida. Nos deja solamente
 Sollozos cuervos girasoles
 Una oreja cortada y una pipa de madera

La destartalada luz de sus zapatos
Nos deja su mirada pura
El cielo brillante de Arles
Y una silla amarilla

No es mucho probablemente
Pero desde entonces
La noche estrellada
No es obra de Dios sino de Vincent

Desde las sugerencias sacras del pasado amerindio surge "Nazca", llamamiento irresistible hacia el misterio de las gigantescas figuras estilizadas y geométricas trazadas en la árida pampa, visibles desde lo alto, fuente de innumerables teorías y grandes sugerencias a propósito de los remotos habitantes del continente americano.

La ciudad de Nazca, en la costa oceánica, fue fundada en 1595, pero en época prehispánica en ese lugar floreció, anteriormente a la de los incas, una de las más extraordinarias civilizaciones del antiguo Perú. Debido a este motivo el conjunto fue declarado por la Unesco patrimonio cultural de la humanidad.

En el poema de Eielson revive la atmósfera sagrada del lugar, el misterio de su difunta cultura, un sitio, como decía Asturias para su Guatemala, "de encantamiento y esplendor". Ya desde el comienzo del poema, "*Madre nuestra que estás en la arena / y en el aire del desierto*", se afirma el significado de una región del espíritu continuamente operante. Surge espontáneo, por encima de la indiscutible originalidad del poeta, evocar el significado profundo de los "Cantos materiales" de Gabriela Mistral, y más todavía, por su dimensión espiritual, los poemas nerudianos a las "Alturas de Macchu Picchu", pero también, debido a su implicación filosófica, *Muerte sin fin*, de José Gorostiza o, incluso por la tensión implícita en el tema, el *Cementerio marino* de Paul Valéry. En el poema de Eielson hay, sin embargo, un inconfundible sentido americano de la soledad y el espacio, una presencia mística que mantiene su secreto, un ansia de conocimiento que sacraliza al objeto. Y un sentido del paisaje que se manifiesta en tonalidades intimistas, fundadas en notas complementarias de luz y sombra, dentro

de una extensión desértica que evoca, sugestivamente, los orígenes del mundo:

Cae la tarde y la pampa recoge
 Su suntuosa luz de siempre
 Ya nada brilla sino las viejas líneas
 Que transforman el desierto
 En un pensamiento. Ya nada brilla
 Sino el trabajo azul de las estrellas
 En la tierra [...]

Lugar donde el tiempo actual recupera el pasado, por encima de las señales del transcurso humano la majestad de las jerarquías:

[...] En este océano de tiempo
 Que devora el tiempo
 Espejos de sal y de espuma
 Reflejan plazas templos y mercados
 Repletos de gente que todavía llevan
 El vestido rojo y el calzado ilusorio
 De un instante. Sólo el monarca
 Arrastra su esplendor solitario
 Su manto de mariposas
 Y pájaros vivos
 Y se inclina ante la arcilla.

Por encima de todo esto, el sentido de la ceniza. Como en *El Teocalli de Cholula*, de Heredia, el mundo es presentado como una ininterrumpida historia de ruinas, en un "océano de tiempo" donde todo incessantemente vuelve a empezar: los seres dejan sólo huellas en la tierra, son "misteriosa materia / Que resplandece y muere", como nosotros, gentes de hoy, destinados a no saber; nosotros

Que jamás sabremos
 A quién debemos la noche
 La indescriptible belleza
 De cada instante y cada cosa

En qué supremo minuto
 Apareció nuestro corazón
 Sobre la tierra
 Más fulgurante y más antiguo
 Que el universo entero

Nosotros que somos solamente, como el monarca señor del tiempo, “una línea / Un hilo más del encaje divino”. Duro despertar, fracaso total, como experimentó Sor Juana Inés de la Cruz al final de su intentada aventura de conocimiento en el *Primero Sueño*.

Desde hace años ausente del Perú, sin embargo Eielson siente intensamente su reclamo, a través de lo que más auténtica y permanentemente lo representa: su antigua civilización. En el otro poemario, intitulado paradójicamente *Sin título*, vuelve a aparecer el tema de Nazca en su determinante función formadora, y un más extenso y “dorado” Perú, “reino puro”, ahondando en el cual el poeta se encuentra a sí mismo.

El poemario abunda en temas, a veces aparentemente ligeros, en realidad siempre de meditación, expresión discursiva otras veces, o bien surreal, inventario de objetos y sentimientos, en no pocas ocasiones sorprendentes por el *humor*. Y al comienzo una confesión que introduce en la dimensión más íntima del poeta:

AMO LOS ASTROS LOS AMANECERES

Las aguas amargas
 Las anguilas y las algas
 Los árboles antiguos y las alimañas
 Amo los armarios las agujas
 Las habitaciones amplias y sin almohadones
 Los ángeles atroces pero arrodillados
 Los amores de antes algo amarillentos
 Casi siempre absurdos y aterciopelados
 Y todas las palabras que empiezan por A
 Aunque no digan
 Ah.

Se comprende cómo en “Para vivir bien” Eielson conciba la vida como hambre de luz que envuelve la poesía, como se expresa en “No

hay poesía solamente”, concepción vieja siempre nueva. Visión personal de la existencia que se nutre de “carne y hueso”, como afirma en “Los libros que prefiero no son de papel”, y de amor: libro que por eso mismo es algo sagrado.

Los dones de la vida llegan para Eielson de todas partes, incluso desde el mar, coincidiendo en esto con la concepción nerudiana. El artista peruano lo manifiesta en el poema “Brillante y transparente maestro”, donde afirma que con las altas olas marinas aprendió a vivir en la tierra, a comprender que el silencio puede serlo todo. La soledad es para el poeta nutrición, vuelta a los orígenes y descubrimiento personal. Pero la poesía de Eielson manifiesta también una conciencia clara del límite, que le acerca al gran cantor hispánico de la muerte, don Francisco de Quevedo, como demuestra el poema siguiente:

NACEMOS DESNUDOS COMPLETAMENTE SOLOS

Y ensangrentados. Lloramos
 Porque sabemos que somos gusanos
 Vemos crecer nuestros huesos
 Y nuestros sollozos
 Como si fueran maleza. Nos consideramos
 Pájaros a veces a veces ceniza
 Y todo eso velozmente
 En un miserable minuto antes
 De cerrar los ojos nuevamente
 Como si nada hubiera pasado
 Y regresar a la tiniebla
 Y al gusano

Octavio Paz ha afirmado dramáticamente, en “Certeza”, de *Salamandra*, la conciencia de estar vivo “entre dos paréntesis”, mientras Neruda excluía solamente la piedra del “silencioso paso del gusano”. Eielson manifiesta una alcanzada certeza, rechazando la nota dramática. Príncipe de la nada, en “A pesar de todo lo vivido”, se declara feliz con su corona y se aquieta en la sencillez de una vida hecha más aceptable por una botella de vino “Cuando llueve / Y no nos queda sino el fuego / Por amigo”. Hasta Dios no es visto como angustia, al contrario representa una posible identificación del artista con él:

SONRÍE DIOS EN LA PANTALLA

Del cielo. Veo su semblante
Hecho de rayas y puntos
Luminosos. Pero no estoy seguro
Si es el suyo o es el mío
Apago la televisión
Y yo también sonrío

Un poeta que lleva a reflexionar, Jorge Eduardo Eielson, no cabe duda, y sin embargo, más que inquietarnos, nos aquieta con sus infinitas bellezas.

ANUDAMIENTOS

Julio Ortega

Brown University (Providence)

Jorge Eduardo Eielson nos ha habituado a compartir su genio inventivo entre las artes y las letras pero ese diálogo gozoso con su obra es un ejercicio de excepción. No sólo porque sean de por sí excepcionales el talento y la creatividad de sus lenguajes sino porque cada obra suya nos devuelve la inmediatez de una iluminación. Esa limpidez es, sin embargo, remota: trae la textualidad de su oficio ceremonial y la textura de su escena ritual. Escritura recóndita y monólogo entrañable, colores arcaicos y anudamientos enigmáticos, estos lenguajes, sin embargo, están poseídos por el espíritu de lo liviano, que Calvino opuso a la mirada de Medusa. Y, al mismo tiempo, estas obras son acertijos que no se agotan, cuya lectura no las consume. Complejas en su claridad, se multiplican en la interpretación. Están animadas por la ligera vehemencia de su entonación o su artificio; pero siendo instancias plenas del sentido son también formas de una obra entreabierta, que promedia entre el refinamiento de su acabado y el proceso de su traza fecunda.

El primer contacto con la constelación Eielson afecta ya al lenguaje con que podríamos remontarla. La primera pregunta es por el habla en que habremos de comunicarnos con estas obras. Porque estos artefactos verbales o plásticos están siempre a punto de desequilibrar una traducción estable, ya sea con una palabra imprevista o una grafía sin comienzo o final. Palabra y grafía de las encrucijadas adonde esta obra nos convoca. Es estimulante por difícil, como quería Lezama Lima, describir estas operaciones, interpretar estas fracturas, seguir estas huellas de la belleza y la destreza humanas en el desierto. Hecho su catálogo, adelantada su biografía, propuesto su posible mapa, nos falta todavía lo más difícil: designarla, darle el nombre que le toca a cada obra en movimiento entre los cuerpos en que se desplaza. Por-

que no se trata de una constelación ganada al espacio en blanco (según la lección de Mallarmé) como una vibración en fuga. La obra de Eielson no se propone reemplazar al Universo, ya varias veces sustituido por el arte mitopoético del gran modernismo. Pero tampoco se propone una cartografía derivada del espacio casual, no pocas veces gestada por la libre combinatoria de las varias vanguardias.

Se trata, más bien, de una galaxia en expansión interna, esto es, en despojamiento. Después de las vanguardias y los modernismos, esta obra cultiva tanto el juego operativo como la nostalgia artesanal; pero su absoluta necesidad, su íntima elocuencia y sobriedad, le confieren a la vez la felicidad de un acto único, no serializado, cuya elegancia y perfección no ocultan la temperatura auto-reflexiva de la voz y el color. Es, se diría, una constelación sumaria, que empieza entre nosotros.

Todo lo que Eielson ha pulsado se despliega como una luz abriéndose, y reverbera en el espacio sensible. Ocupa, así, no sólo el lugar de su ocurrencia sino el espacio inferido, de pronto señalado por ese pliegue en tensión, que se cierra y se abre a la energía virtual del nudo. Si el pliegue se remonta al barroco, a la materia incesante, el anudamiento anuncia la mano capaz de atar y desatar, de tejer y destejer; y el nudo, por eso, se proyecta como un gesto de futuridad. El arte de Eielson se desplaza entre instantes, flujos y fluidos, que despliegan una figura rizomática decantada. Luego de las sumas del modernismo y las restas de la vanguardia, Eielson puede ser a la vez fecundo y sobrio, arcaico y procesal. En esta obra el pasado se aligera para abrirle lugar al porvenir.

Lo primero es la memoria de la línea. La escena del hilo desatado del arte es a la vez original y formal. Porque el arte de Eielson viene de muy lejos y trae la trama laboriosa del artificio. Fresco de sus orígenes, ese hilo nos remonta al tejido Paracas, al brocado Nazca, al arte precolumbino de la costa peruana, a la impecable y vibrante coloración de sus azules, cadmios y esmeraldas. Bien visto, ese parentesco precolumbino no anuncia un relato sino su ausencia: esos objetos remotos son signos sin código, tejidos que son un lenguaje sin referente, mantos de plumas teñidas en una geometría pura. ¿Cómo nombrar esos colores que no tuvieron sino metáforas en el español de los comienzos americanos? Rojo indio, rosa mexicano. Y si los colores son el espectro

que podemos designar, el hilo que los remonta es una trama de la temporalidad. El tiempo es aquí la duración del color, su fluidez en el espectro, en el iris. Por eso, la memoria alienta en la mirada: creemos reconocer el color con que se trama una ligera eternidad. Después de todo, en los relatos del milenarismo andino se habla de “atar al sol”.

¿Cómo adentrarnos en una aventura sin relato, donde las materias fluidas y el flujo de la energía en despliegue están de paso, circulan y siguen de largo? Incluso los poemas y relatos de Eielson, donde nos detenemos buscando los contextos que los sostengan, el archivo que los explique como origen, los estilos que los reuniesen, están poseídos por esta fluidez que desata la cadena verbal sintagmática, que recorta la discursividad expansiva del idioma, y que permuta las representaciones estables del nombre. Más que sumas del habla, esos poemas están inquietados por una inducción operativa que parece escribir hacia atrás, sustrayendo y borrando. Aun si los primeros grandes poemas de *Reinos* (1945) y sus ciclos legendarios están poseídos por el placer de la dicción, por el *raptus* de la visión plena; llevan la peculiar marca de un giro sorpresivo, de un vocablo que viene de otro registro; marcas éstas que introducen la inquietud de lo interpuesto, de lo heteróclito. Hemos llamado desequilibrante a ese gesto que interviene el tapiz emblemático. Pero más tarde, en los poemas más inmediatos, menos figurados, la palabra actúa descontando, desenhebrando, se diría, la trama de los relatos.

Pues bien, ese fluido del habla temporal se mueve entre permutaciones en serie (esto por aquello), definiciones contrastivas (es esto y lo otro), ilaciones negativas (ni esto ni esotro); canjes, redefiniciones y disyunciones que no solamente rebasan los relatos de donde vienen (la biografía emocional del habla) sino que proponen, en lugar de la narración de este mundo, sus formas posibles de reseñalamiento en la cartografía sucinta que levanta. Se podría incluso decir que la última poesía de Eielson es un mapa a escala de la emotividad. Quiero decir que su poesía se nos aparece, en esta aproximación intraconstelar, como un breve catálogo de protocolos de desciframiento, hecho para decir y desdecir, para inventariar y reclasificar, para volver a preguntar al final de todo lo dicho y catalogado.

Si en su pintura, entonces, el hilo de la memoria nos lleva fuera del Museo, a la intemperie donde el color es a un tiempo más incierto y

veraz; en su escritura, el hilo del habla nos conduce fuera del Archivo, a las afueras del discurso, allí donde para decir de nuevo hay que salir de los espejos, caer y levantarse, en el vértigo de lo reciente y la promesa de lo nuevo. Lo dice el poema "Azul ultramar":

ayúdame ultramar
 lo vertiginoso
 se apodera de mi cuerpo
 resplandece entre mis brazos
 baila con el sol en la azotea
 y la luna en la cocina.

Después de todo, esta constelación signica se despliega entre procesos de acecho, exploración y celebración. Cada obra en su proceso se mueve más allá de la mirada, cifrando su tránsito y abriendo espacios alternos. Así operan también los versos del poema, los fragmentos de la prosa, los gestos de las *performances*: como inscripciones en el espacio, que suscitan la intimidad de la mirada gozosa, y avanzan el acertijo de los entrecruzamientos, ataduras y desanudamientos.

Pero después del Museo y del Archivo, este espacio fluido sólo puede ser el *nomádico*. Esto es, su horizonte es el desierto, desde donde la obra se piensa y nos piensa proponiéndose una cartografía salvada a los vientos contrarios, a la esterilidad y el vacío. Leer el desierto, esta propuesta radical de Eielson no sólo es la más difícil sino una que carece de historia a favor, y sólo puede entenderse como pura virtualidad. Del futuro, por lo tanto, nos viene este hilo del texto, esta línea de la textura, estos nudos que son la memoria del porvenir.

Leer la fluidez en el con-texto (o en el sin-texto) del desierto y con los instrumentos de la trashumancia, confiere al arte de Eielson el riesgo y la empatía de las grandes empresas de nuestro destiempo. Esa práctica de rara belleza es también un ejercicio teórico sobre el valor del signifiante entre los discursos que todo lo norman y fijan. Contra la validación y la normatividad, estos anudamientos son un relato venidero, y adquieren, momentáneamente, la esperanza utópica de una trama inexhausta.

Después de todo, para un peruano que ha declarado su amor por la desértica costa peruana, cuyas tramas y colores no son menos enig-

máticos que su levedad e intimidad, ese absorto paisaje bien puede figurar no sólo la escena del origen sino el primer tramo del porvenir. El desierto peruano sería el referente sígnico de esta producción entranada en el tiempo sin pérdida, en su esquema anudado. Por eso, leer el desierto es deshilvanarlo, abrir su textura y trasladar sus hilos, para retejerlos en el nuevo esquema de una constelación atada a la vida del sentido, salvada por las huellas del nómada.

Así, estos nudos y anudamientos declaran un mapa en construcción permanente, cuyo modelo cambiante es el paisaje desértico, y cuyo movimiento desplaza los signos entre significados de asedio, energía creadora, y epifanía celebratoria.

En *Primera muerte de María* (1988), Eielson ha declarado el origen de esta revelación:

Sólo más tarde comprendí que los materiales que yo necesitaba para ese añorado texto, no eran las palabras. Es decir, no eran los personajes [...], ni los sentimientos ni las circunstancias que los movían, sino simplemente los colores, el espacio, las texturas. Pero, sobre todo, el espacio, puesto que era el espacio —el elemento más sutil del paisaje— el que rodeaba, en un estéril abrazo, la ciudad en que nací. Paraíso e infierno, pero única grandeza permitida a los limeños, era también su dimensión más secreta, era el silencio de las dunas al atardecer, eran los juegos de la sombra y de la luz sobre el territorio amado. Era la arena del desierto¹.

Se trata de un paisaje modélico pero también de una alegoría del lugar como página o lienzo en trance y proceso figurativo. Desde este espacio en blanco recomienza la hipótesis de una biografía del signo y el sentido.

Leer el desierto es detener el viento, colmar el vacío, volver a empezar. Visión, materialidad, acción. Intimidad del conocer religioso, articulaciones de la textualidad barroca, rupturas y aperturas de lo nuevo.

El arte de Jorge Eduardo Eielson se nos ha revelado, en estos años de su reconocimiento internacional, como una empresa mayor por anudar los nuevos quipus de un mundo cuya imaginación documentan y cuyos significados celebran.

¹ JEE, *Primera muerte de María*, Tierra Firme (FCE), México, 1988, p. 75 (en nota).

BIBLIOGRAFÍA

Perla Masi
Università di Firenze

OBRAS DE JORGE EDUARDO EIELSON

NOVELAS

El cuerpo de Giulia-no, Joaquín Mortiz, México, 1971; 2ª edición: Adobe, Lima, 2000; 3ª edición: (bajo el cuidado de Julio Ortega) World Press, San Francisco, 2002; 4ª edición: Aldus, México, 2002.

Primera muerte de María, Fondo de Cultura Económica, México, 1988; 2ª edición: (bajo el cuidado de Julio Ortega) World Press, San Francisco, 2002.

Previamente se publicaron, con algunas variantes, los capítulos: "11 de setiembre de 1980" (fragmento), como respuesta a la encuesta "Por qué no vivo en el Perú" en *Hueso Húmero*, n° 8, Lima, 1981, pp. 112-113; "Casi todos los domingos en la tarde..." y "19 de setiembre de 1980", con el título "En las rosadas nalgas de la estrella", en *Hueso Húmero*, n° 17, Lima, 1983, pp. 3-9.

CUENTO

"Diario de la errancia", en *Turismo*, IX, n° 120, 1946.

"Marta y María", en *El correo de Ultramar*, n° 4, 1947. Reproducido en *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, pp. 11-12. También en *Homenaje a Eielson*, a cargo de Carlos Estela y José Ignacio Padilla, número especial de la revista *more ferarum*, n° 5-6, Ediciones del Signo Lotófago, Lima, 2000.

TEATRO

Maquillage (1947), pieza de teatro cuyo texto se ha perdido.

Acto final, obra de teatro en un acto, Roma, 1959. Se incluye en *Poesía escrita* (Bogotá, 1998). Originalmente se publicó en *Casa del tiempo*, n° 94, México, 1990. Se reprodujo luego en *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, p. 6.

POESÍA

Reinos, separata de la revista *Historia*, n° 9, Lima, 1945. 2ª edición: Ediciones de la Clepsidra, Lima, 1973. Esta edición corrige y añade poemas a la de 1945.

Canción y muerte de Rolando, Ediciones de la Rama Florida, Lima, 1959.

Mutatis mutandis, Ediciones de la Rama Florida, Lima, 1967.

Poesía escrita, edición de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976.

Nuit obscure du corps/Noche oscura del cuerpo (ed. bilingüe), trad. de Claude Couffon, Altaforte, Alençon, 1983.

Poesía escrita, 2ª edición corregida y aumentada, Vuelta, México, 1989.

Noche oscura del cuerpo, Jaime Campodónico, Lima, 1989.

Antología, edición de Rafael Vargas, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1996.

Nudos, en *Difusión/For Diffusion*, n° 3 (edición bilingüe), ilustración del autor, traducción de William Rowe, bibliografía de Claudio Canaparo y Luis Rebaza-Soraluz, Centre for Latin American Cultural Studies, London, 1997. También en *Prometeo*, n° 50, Medellín, 1998. Se puede consultar en: <http://epm.net.co/VIIfestivalpoesia/html/prometeo50/prometeo50.html>.

Poesía escrita, edición de Martha L. Canfield, Norma, Bogotá, 1998.

Homenaje a Eielson, a cargo de Carlos Estela y José Ignacio Padilla (número especial de la revista *more ferarum*, n° 5-6, Ediciones del Signo Lotófago, Lima, 2000.

Sin título, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2000.

Celebración, Jaime Campodónico Editor, Lima, 2001.

Canto visibile, Edizioni ORI, Firenze, 2002.

De materia verbalis, Ed. Eldorado, México, 2002.

Nudos, Fundación César Manrique, Canarias, 2002.

NOTA BENE: Los varios libros que llevan como título *Poesía escrita* y que, como se sabe, no contienen el mismo material, serán indicados de ahora en adelante con la sigla PE acompañada por las dos últimas cifras del año de edición, a saber PE 76 (edición peruana), PE 89 (edición mexicana), PE 98 (edición colombiana). Asimismo el número especial de la revista *more ferarum*, n° 5-6, que contiene el *Homenaje a Eiel-*

son, a cargo de C. Estela y J. I. Padilla, ya citado, será indicado con la sigla *mf*. OTRAS SIGLAS USADAS: *El Comercio* (Lima): *Com*; *Vuelta* (México): *Vue*; *Revista Atlántica de poesía* (Cádiz): *RA*; *Lienzo* (Lima): *Lie*; *La Prensa* (Lima): *Pren*; *Inti. Revista de Literatura Hispánica* (Cranston, Rhode Island): *Inti*.

TRADUCCIONES

EN ITALIANO

“Il sorriso di Leonardo è una rosa affaticata” y “Primavera di fuoco e cenere al cinema Rex di Roma”, traducción y presentación de Martha Canfield, en *L'Albero*, XXXVIII, n° 71-72, Lecce (Italia), 1984, pp. 233-240.

Poesia scritta, a cura di Martha L. Canfield, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1993.

“Corpo innamorato” y “Sposa sotterrata”, traducción de Martha L. Canfield, en *Testo a fronte*, n° 12, Milano, 1995, pp. 174-175.

“Gardalis”, traducción y presentación de A. Melis, en *Oikos*, II, n° 7, Bologna, 1999, pp. 67-74.

“Mi piacerebbe scrivere”, “Qualcuno dice”, “Sogno che scrivo”, “Cerimonia solitaria davanti a uno specchio qualsiasi”, “Cerimonia solitaria in compagnia del tuo corpo”, “Cerimonia solitaria fra pezzi di carta e parole”, traducción de Martha L. Canfield, en *In forma di parole*, Número especial dedicado a la poesía peruana del siglo XX, realizado por Antonio Melis, IV-3, Bologna, julio-sept. 2000, pp. 142-161.

EN FRANCÉS

Le corps de Giulia-no, trad. de Bernard Lelong, A. Michel, Paris, 1980.

Nuit obscure du corps / Noche oscura del cuerpo (ed. bilingüe), trad. de Claude Couffon, Altaforte, Alençon, 1983.

EN INGLÉS

Nudos, en *Difusión/For Diffusion*, n° 3 (edición bilingüe), ilustración del autor, traducción de William Rowe, bibliografía de Claudio Canaparo y Luis Rebaza-Soraluz, Centre for Latin American Cultural Studies & King's College, London, oct. 1997.

EN FINLANDÉS

Ptyx, trad. de Renato Sandoval e Irma Siltanen, en *Opuscula Instituti Ibero-americi*, n° 12, Universitatis Helsingiensis, Helsinki, 1994.

ALGUNOS TEXTOS NO RECOGIDOS EN LIBRO

- "Tiempo reunido", en *Signo*, n° 1, 1942.
- "Rapsodia del corazón herido", en *Pren*, 29/XI/1942.
- "Diario nocturno del bienaventurado", en *Pren*, 4/IV/1943, p. 8.
- "Dormido", en *Palabra. En defensa de la cultura*, n° 7, Lima, oct. 1944, p. 9.
- "La ciudad", "Los ebrios", "Los que velan", "Recuerdo", "Mi familia ha muerto", "Extranjera", "Dalí", "Tableta arcaica", "Llanto" [1945 aprox.], reproducidos en *Kuntur*, n° 5, Lima, 1987, pp. 41-45.
- "Los que velan", en *Pren*, 18/II/1945, p. 8. Otra versión de este poema, con una estrofa más, aparece en *Kuntur*, n° 5, Lima, 1987, p. 43.
- "Preludio en prosa de Milhaud", en *Pren*, 20/I/1946, p. 11.
- "Poema", en *Pren*, 25/VIII/1946.
- "La noche", en *La Nación*, Lima, 14/VI/1947.
- "Orfeo", en *La Nación*, Lima, 28/VI/1947.
- "El beso", en *La Nación*, Lima, 25/VIII/1947.
- "Cámara luciente", en *Cultura peruana*, n° 32-33, Lima, 1948. Son dos sonetos: el primero conserva el nombre y el segundo se incluirá como "Soneto de agua de mar" en "Doble diamante" (cfr. *infra*).
- "La sangre y el vino de Pablo", en *Papel Literario de El Nacional*, n° 26, Caracas, marzo 1955, p. 5.
- "He aquí el amor", en Luis Jaime Cisneros, *Textos literarios*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1957.
- "Un cigarrillo de vida", en el suplemento dominical de *Com*, 16/III/1958.
- "Cuarteto final", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIV, 1, México, 1979. Se reproduce en *Oráculo*, n° 1, Lima, julio 1980, pp. 3-4.
- "Tú", en *Creación & crítica*, n° 1, Lima, 1971.
- "Canon (poema giratorio con pájaros siglos esplendores etc)", en *Creación & crítica*, n° 1, Lima, 1971, p. 4.
- "Westphalen dice", en *Creación & Crítica*, n° 20, Lima, 1977, pp. 21-22.
- "Cuarteto final", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIV, n° 1, México, 1979. Se reproduce en *Oráculo*, n° 1, Lima, julio de 1980, pp. 3-4.
- "El cuerpo escrito", en *Vue*, n° 43, 1980, p. 17. Se trata de dos textos: "Cuerpo ocupado" y "Cuerpo vacío".

- "Divagación", en *Oráculo*, n° 3-4, Lima, 1981, pp. 82-83.
- "Cámara luciente", en *Kuntur*, n° 5, Lima, 1987, pp. 41-45.
- "Arte poética III", en *Vue*, n° 194, 1993, p. 10. Reproducido como "Poética III", en *Vue*, n° 261, 1998, p. 45.
- "Firmamento", en *Jorge Eduardo Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, catálogo de la Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota, Milano, 1993, p. 63.
- "Poema de todos los días y de siempre", en *La Gaceta del FCE*, n° 343, México, 1999, p. 2.
- "Seguro rey de tu amor", en *Letras libres*, n° 15, México, 2000, p. 25.
- "Canto del andrógino terrestre", en *Letras libres*, n° 29, México, 2001, p. 46.

ALGUNAS PRECISIONES

Moradas y visiones del amor entero, Lima, 1942: se incluye en PE 76 y PE 98. Una versión con variantes apareció en *Pielago*, 7-8, 1966.

Cuatro parábolas del amor divino, Lima, 1943: se incluye en PE 98. Previamente aparecieron los poemas "1" y "3" con los números *I* y *II* y con el título "Dos parábolas del amor divino" en *La Prensa*, Lima, 10/I/1943, p. 8. Se reproduce en *mf*. Las versiones definitivas (con numerosas variantes) de estos poemas aparecieron en *RA*, n° 9, 1995, p. XXII y también en *Lundero*, suplemento de *La Industria*, Chiclayo-Trujillo, 8/XI/1995, p. 18.

Canción y muerte de Rolando, Lima, 1943: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. De la plaqueta de 1959 se tiraron 300 ejemplares. Publicado originalmente en *Pren*, 18/VII/1943 y 1/VIII/1943, p. 8 en ambos casos. Reproducido en *Mercurio Peruano*, n° 207, 1944, pp. 347-352. Esta versión contiene un verso y dos estrofas que fueron separados del texto final, además de algunas otras pequeñas variantes.

Reinos, Lima, 1944: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. Aparece por primera vez como separata de la revista *Historia*, n° 9, Lima, enero-marzo de 1945, que incluye, en el siguiente orden, "Parque para un hombre dormido", "Oda al invierno", "Librería enterrada", "A un ciervo otra vez herido", "La tumba de Ravel", "Reino primero", "Nocturno terrenal", "Piano de otro mundo", "Los jóvenes sabios en invierno". De ellos habían aparecido previamente:

— "A un ciervo otra vez herido", en *Pren*, 4/VII/1943, p. 10.

- “Nocturno terrenal” con el título “Nocturno de la tierra”, en *Nuestro tiempo*, n° 2, Lima, 1944.
- “Los jóvenes sabios en invierno”, con variantes, en *Pren*, 26/III/1944, p. 8. Algunos de los poemas de esta edición se reproducen junto con “Poesía”, en un número especial dedicado al poeta en *Pren*, 28/VII/1945, p. 18.

La segunda edición (1973), una plaqueta de 300 ejemplares, se reproduce en PE 76 y PE 89 y agrega algunos poemas. De ellos se habían publicado ya:

- “El cielo”, en *Pren*, 28/XI/1943, p. 8.
- “Poesía de la casa entre los pinos”, con variantes, en *Pren*, 23/VII/1944, p. 8.
- “Poesía”, en *Pren*, 28/VII/1945, p. 18.
- “Genitales bajo el vino”, en *Pren*, 3/II/1946, p. 7.
- “Esposa sepultada”, parte del conjunto *El ojo de la tristeza*, en *Las Moradas*, n° 4, Lima, 1948, p. 40.
- “Príncipe del olvido”, en *Mar del sur*, n° 1, Lima, 1948, p. 55.
- “Último reino”, sin título, en *Creación & crítica*, n° 1, Lima, 1971.

Los poemas “Parque para un hombre dormido”, “Oda al invierno”, “La tumba de Ravel”, “Piano de otro mundo” y “Los jóvenes sabios en invierno” presentan variantes mínimas en *mf*, en relación a los textos fijados en la edición de 1945.

En PE 98 se reincorpora “El cielo” (retirado de PE 89) y se añade:

- “La muerte del organista mayor”;
- “Reina de cenizas”, previamente publicado como “La tumba de la reina” (incluido en *mf*), con variantes, en *Palabra. En defensa de la cultura*, n° 7, Lima, 1944, p. 9;
- “Soneto a un ebrio de la antigua Roma”, que anteriormente formaba parte del conjunto *Cámara luciente*, aparece en *Kuntur*, n° 5, Lima, 1987, pp. 41-45. El poema también aparece en *RA*, n° 9, 1995, p. XXI, y en *La casa de cartón de OXY*, n° 6, Lima, 1995, p. 24.

Antígona, Lima, 1945: se incluye en PE 76, 89 y 98. Anteriormente se publicó, con un pequeño prólogo del autor, en *Mercurio Peruano*, n° 218, Lima, 1945, pp. 189-194. Se reprodujo en *Pren*, 28 de julio de 1945, p. 18.

Ajax en el infierno, Lima, 1945: se incluye en PE 76 y PE 98. Una versión en prosa, con numerosas variantes, se publicó en *Pren*, 2/XII/1945, p. 7 y se reproduce en *mf*.

Cámara luciente, Lima, 1945: no se incluye en las ediciones de *Poesía escrita*. Los poemas de este conjunto, aparecido en *Kuntur* (cfr. *supra*), se reproducen como parte de una pequeña antología en *Inti. Revista de literatura hispánica*, n° 26-27, Cranston, R.I., 1987-1988, pp. 93-114.

Previamente se publicó, con una estrofa menos, "Los que velan", en *Pren*, Lima, 18/II/1945, p. 8.

En *Cultura peruana*, n° 32-33, Lima, 1948, se encuentra una primera versión de *Cámara luciente*, formada por dos sonetos. El primero pasa a ser el poema "Cámara luciente" en la versión final; el segundo se incluye en *Doble diamante* como "Soneto de agua de mar".

Cámara luciente y una versión del poema "Los que velan" se reproducen en *mf*.

En la Mancha, Lima, 1946: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. Apareció por primera vez, con diversas variantes, en *Pren*, 6/I/1946, p. 7. Los poemas aparecieron en el siguiente orden: "Sueño de Rocinante", "Sueño de Sancho" y "Ágape de Don Quijote".

El circo, Lima, 1946: se incluye en PE 76 y PE 98.

Bacanal, Lima, 1946: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. Un fragmento del poema en prosa y con una estrofa que después sería suprimida se publicó en *La Nación*, Lima, 8/XII/1948. El texto final apareció en *Amaru*, n° 4, Lima, 1967, pp. 27-29. También en *Casa de las Américas*, XI, La Habana, n° 64, 1971, pp. 30-32. En PE 76 se suprime una palabra en el primer verso de la quinta estrofa.

Doble diamante, Lima, 1947: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. Previamente se habían publicado los siguientes poemas:

— "Columna al otoño", en *La Nación*, Lima, 17/V/1947.

— "Balada de la niña perdida o no encontrada", en *La Nación*, Lima, 11/VIII/1947.

— "Serenata", como parte del conjunto *El ojo de la tristeza*, en *Las moradas*, n° 4, Lima, 1948, p. 41. A partir de PE 76 se hacen algunas variantes como la supresión de un verso y el cambio de puntuación.

— "Habitación en llamas", como parte de *El ojo de la tristeza*, en *Las moradas*, n° 4, Lima, 1948, p. 40.

— "Soneto de agua de mar", como segundo soneto de *Cámara luciente* en *Cultura peruana*, n° 32-33, Lima, 1948. No aparece en la versión de *Cámara luciente* que se reprodujo en *Kuntur* (cfr. *supra*).

- “Doble diamante”, con variantes en *Com*, 6/VIII/1950, p. 1.
- “Retrato”, sin título, en *Creación & crítica*, n° 1, Lima, 1971.
- “Perdido a tus pies”, sin título y con una variante mínima, en *Creación & crítica*, n° 1, Lima, 1971, s/n.
- “Columna al otoño” se retira del conjunto en PE 89, pero se reincorpora en PE 98.

Primera muerte de María, París, 1949: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. Una primera versión de esta composición, con muchas variantes, aparece en *Literatura*, n° 2, 1958 y se incluye en *mf*.

Tema y variaciones, Ginebra, 1950: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. Se publicaron con anterioridad los siguientes poemas:

- “Caso nominativo”, en suplemento *Dominical* de *Com*, 14/VI/1953.
- “Misterio”, en suplemento *Dominical* de *Com*, 14/VI/1953.
- “Metamorfosis”, con diversas variantes, en *Creación & crítica*, n° 1, Lima, 1971, s/n.
- “Cero”, con otra división versal, en *Creación & crítica*, n° 1, Lima, 1971, s/n.
- “Poesía en forma de pájaro”, en *Eco*, XXVII/1, n° 157, Bogotá, 1973, p. 57.
- “Verbos”, con variantes, en *La imagen*, suplemento *Dominical* de *Pren*, n° 8, 27/IV/1975, p. 23. Este poema formaba parte de *Habitación en Roma*; pasa a este poemario en PE 89. La primera versión se reproduce en *mf*.
- “Impromptu”, como “Imágenes improvisadas a propósito de tu cuerpo”, en suplemento *Dominical* de *Com*, 14/VI/1953, p.3.

En PE 98 se añaden: “Génesis” y “Variaciones ante una puerta”, que aparece por primera vez como cuarta parte de “Cuarteto final”, dividido, además, en tres sonetos (*cf. supra*).

Habitación en Roma, Roma, 1952: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. Previamente habían aparecido:

- “Campidoglio”, en *Alpha*, n° 11, 1967;
- “Albergo del Sole II”, con el título “Llanto obligado”, en *Alpha*, n° 11, 1967;
- “Llanto obligado (ante una fuente de Roma)”, con diversas variantes y con el título “A Sebastián Salazar Bondy”, en *Alpha*, n° 11, 1967;
- “Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone”, en *Visión del Perú*, n° 3, Lima, 1968, p. 16.
- “Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos”, en *Poesía*, n° 18, Valencia (Venezuela), 1974.

— “Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer”, en *Mabú*, n° 5, 1975.

— “Piazza di Spagna”, en *Mabú*, n° 5, 1975.

A partir de PE 89 se suprime el poema “Verbos” (que pasa a *Tema y variaciones*) y se añade “Albergo del Sole I”. Además, se modifica ligeramente el orden de los poemas.

Mutatis mutandis, Roma, 1954: se incluye en PE 76, PE 89 y PE 98. De la plaqueta de 1967 se imprimieron sólo 80 ejemplares.

Noche oscura del cuerpo, Roma, 1955: se incluye en PE 89 y PE 98. La edición francesa de 1983, que se publicó como suplemento del número 9 de la revista *Altaforte* (Alençon), presentaba tres secciones diferenciadas:

— La primera, *El cuerpo escrito*, incluía los poemas: “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo multiplicado” [reproducido por Renato Sandoval y Hugo Salazar, acompañando a una entrevista, en *Culturas*, suplemento dominical de *La República*, 18/IX/1988, Lima, p. 3], “Cuerpo enamorado”, “Último cuerpo”, “La masturbación es un caballo blanco”, “Ceremonia secreta con cascabeles y naftalina”, “Monólogo de amor erótico ante un espejo rótico”. De ellos, sólo los primeros cuatro se incluyen, con variantes, en la edición peruana de 1989 y en la mexicana (PE 89).

— La segunda sección está integrada por un solo poema: “Primavera de fuego y ceniza en el cine Rex de Roma”, que se reproduce en *El Caballo Rojo*, n° 206, Lima, 22/IV/1984, p. 7. Aparece por primera vez en *Cielo abierto*, VII, n° 21, Lima, 1982, pp. 25-28, con variantes en la disposición tipográfica.

— La última sección, también de un solo poema, incluía: “La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada”. Se reprodujo, igualmente, en *El Caballo Rojo*, n° 206, Lima, 22/IV/1984, p. 6.

Los poemas “La masturbación es un caballo blanco”, “Ceremonia secreta con cascabeles y naftalina”, “Monólogo de amor erótico ante un espejo rótico”, “Primavera de fuego y ceniza en el cine Rex de Roma” y “La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada” pasaron a formar parte en PE 89, con algunos cambios, del conjunto *Ceremonia solitaria*.

La edición mexicana (PE 89) distribuye los poemas en el siguiente orden: “Cuerpo anterior”, “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo mutilado”, “Cuerpo en exilio”, “Cuerpo enamorado”, “Cuerpo secreto”, “Cuerpo transparente”, “Cuerpo pasajero”, “Cuerpo vestido”, “Cuerpo de tierra”, “Cuerpo de papel”, “Cuerpo multiplicado”, “Cuerpo dividido”, “Último cuerpo”.

La edición peruana de 1989 distribuye los poemas en el siguiente orden: "Cuerpo anterior", "Cuerpo melancólico", "Cuerpo mutilado", "Cuerpo en exilio", "Cuerpo enamorado", "Cuerpo transparente", "Cuerpo secreto", "Cuerpo de tierra", "Cuerpo vestido", "Cuerpo pasajero", "Cuerpo de papel", "Cuerpo multiplicado", "Cuerpo dividido", "Último cuerpo". "Cuerpo vestido" presenta numerosas variantes en esta edición. Además, una primera versión del mismo poema se publicó, con muchas otras variantes, como segunda parte de *Cuarteto final* (cfr. *supra*). Renato Sandoval la reproduce en una nota a su artículo sobre el poemario (cfr. *infra*). Se incluye en *mf*. La edición peruana se reproduce íntegramente en el poemario recogido en *Poesía escrita* (antología bilingüe, 1993), a excepción de un verso de "Cuerpo vestido", variante indicada por el autor. Se reproduce asimismo en *Umbral. Revista del conocimiento y la ignorancia*, n° 9, 1997, pp. 68-82, aunque allí se indique como fuente la edición mexicana.

De materia verbalis, Roma, 1957-58: aparece por primera vez en PE 98. Previamente se habían publicado: el primer poema, con pequeñas variantes, con el título "Arte poética", en *Vue*, n° 223, 1995, p. 11; el cuarto, con numerosas variantes, con el título "De materia verbalis", en *Vue*, n° 234, 1996, p. 6; el quinto, con numerosas variantes, con el título "Arte poética IV", en *Vue*, n° 211, 1994, p. 27; el séptimo, con pequeñas variantes, con el título "Palabras como estrellas, estrellas como palabras", en *Vue*, n° 241, 1996, p. 29; el décimo segundo, con variantes, con el título "Poema escrito entre sueño y sueño", en *Vue*, n° 246, 1997, p. 13.

Naturaleza muerta, Roma, 1958: se incluye en PE 76 y PE 98.

Acto final (obra de teatro en un acto), Roma, 1959: se incluye en PE 98 (cfr. *supra*).

Erosiones, Roma, 1958: se incluye en PE 76.

4 estaciones, Roma, 1960: se incluye en PE 76.

Canto visible, Roma, 1960: se incluye en PE 76. Se publicaron con anterioridad: "1 estrella", en *Extra*, Lima, 11/IX/1974; "Poema giratorio", en *Extra*, Lima, 11/IX/1974; "Texto para cantar", en *Extra*, Lima, 11/IX/1974.

4 textos: se incluye en PE 76. No se consigna la fecha de producción.

Papel, Roma, 1960: se incluye en PE 76.

Ceremonia solitaria, Roma, 1964: se incluye en PE 89 y PE 98. Aparece por primera vez como conjunto en PE 89.

Algunos poemas del conjunto formaron parte de la primera edición de *Noche oscura del cuerpo / Nuit obscure du corps*:

- “Ceremonia solitaria bajo la luz de la luna”, con el título “La masturbación es un caballo blanco” y con algunas variantes.
- “Ceremonia solitaria con cascabeles y naftalina”, con el título “Ceremonia secreta con cascabeles y naftalina”.
- “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo”, con el título “Monólogo de amor erótico ante un espejo rótico”, con algunas variantes.

En la edición de PE 98 se incluyen por primera vez:

- “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera”, publicado anteriormente en *Poesía y poética*, n° 9, 1992, p. 3.
- “Ceremonia solitaria en compañía de tu cuerpo”.
- “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo”.
- “Ceremonia solitaria entre papeles y palabras”, publicado previamente como “Solamente sombras”, en *Vue*, n° 179, 1991, p. 10.

Pequeña música de cámara, Roma, 1965: aparece por primera vez en PE 98.

Cinco de los seis poemas (“Canción”, “Balanza”, “Rosa”, “Papel”, “Amarillo”) se publicaron previamente en *RA*, n° 9, 1995, pp. XXIII-XXV.

“Canción” y “Papel” (sin título) se reprodujeron en *La casa de cartón de OXY*, n° 6, Lima, 1995, pp. 23-24.

“Balanza”, “Rosa” y “Amarillo” se reprodujeron en *Lundero*, Trujillo, 8/XI/1995, p. 18.

Arte poética, Roma, 1965: aparece en PE 89 y PE 98. De la serie de cinco poemas, previamente aparecieron:

- “Arte poética I”, con diversas variantes, y con el título “Poema casi en prosa sobre la poesía el verso y la rima cotidiana”, en *Taxi*, n° 12, 1986, p. 23;
- “Ser artista” (añadido al conjunto en PE 98), con diversas variantes, en *Vue*, n° 144, 1988, p. 28;
- “Arte poética II”, en *Vue*, n° 135, 1988, pp. 16-17, reproducido en *Lie*, n° 8, 1988, pp. 206- 212.

Esculturas subterráneas (1966-1968): aparece por primera vez en PE 98. Se publicó previamente “Escultura horripilante” en *Creación & crítica*, n° 12, Lima, 1972.

Ptyx, París, 1980: se incluye en PE 89 y PE 98, finalmente con la disposición tipográfica deseada por el autor. Aparece por primera vez, en forma parcial (secuencias I-XXXII), con el título de "Poema", en *Vue*, n° 120, 1986, pp. 38-41. Se reproduce en *Lie*, n° 11, 1991, pp. 267-294. También, en edición bilingüe (traducción al finlandés) de Renato Sandoval e Irma Siltanen, en Renato Sandoval, *Ptyx: Eielson en el caracol*, Helsinki, Centro Iberoamericano de la Universidad de Helsinki, 1994, pp. 20-39.

OBRA CRÍTICA

"T.S. Eliot", en *Turismo*, X, n° 110, 1945.

"Literatura espacial", en *Pren*, 31/X/1945, p. 5.

"La comedia humana de William Saroyan", en *Pren*, 2/XI/1945.

"Defensa de la poesía", en *Pren*, 13/XI/1945, p. 5.

"Tres poetas de Francia", en *Pren*, 18/XI/1945, p. 8.

"Poesía de la fatalidad en Melville, Kafka", en *Pren*, 24/XI/1945, p. 5.

"Apuntes", en *Pren*, 30/XI/1945, p. 5.

"Apuntes", en *Pren*, 7/XII/1945, p. 5.

"Notas críticas y apuntes", en *Pren*, 13/XII/1945, p. 5.

"Carne viva de Duhamel", en *Pren*, 23/XII/1945.

"Gobierno de la palabra", en *Pren*, 30/XII/1945, p. 5.

La poesía contemporánea del Perú, en colaboración con Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, ilustraciones de Fernando de Szyszlo, Cultura Antártica, Lima, 1946. Eielson escribe las introducciones a las secciones dedicadas a César Vallejo (pp. 37-43), Martín Adán (pp. 69-75) y Xavier Abril (pp. 103-106).

"Apuntes", en *Pren*, 11/I/1946, p. 5.

"El ladrón de niños" de J. Supervielle", en *Pren*, 17/I/1946, p. 5.

"Sobre la gloria", en *Pren*, 27/I/1946, p. 5.

"Encuentro de Osvaldo Guayasamín", en *Pren*, 29/I/1946, p. 5.

"Apuntes", en *Pren*, 10/II/1946, p. 5.

"Homenaje a César Vallejo", en *Pren*, 26/V/1946, p. 7.

"¿Literatura de combate o de encanto?", en *La Nación*, Lima, 5/XI/1946, p. 7.

"Desorganización de lo bello", en *La Nación*, Lima, 22/XI/1946, p. 7.

"Literatura atómica", en *La Nación*, Lima, 6/XII/1946.

"La electricidad, las estatuas y la muerte", en *La Nación*, Lima, 11/XII/1946.

"Celebración del cuerpo humano", en *La Nación*, Lima, 15/XII/1946.

"El mundo poético y pictórico de Eduardo Morales Arellano", en *La Nación*, Lima, 22/XII/1946.

- "Sérvulo Gutiérrez", en *La Nación*, Lima, 12/XII/1947.
- "Ricardo Sánchez", en *La Nación*, Lima, 19/I/1947.
- "Fernando de Szyszlo", en *La Nación*, Lima, 25/I/1947, p. 4.
- "Ricardo Grau", en *La Nación*, Lima, 23/II/1947.
- "Carlos Quíspez Asín", en *La Nación*, Lima, 9/III/1947.
- "Memoria lírica y humana de Luis Fabio Xammar", en *La Nación*, Lima, 19/III/1947.
- "Rimbaud y la conducta fundamental", en *Las moradas*, n° 2, Lima, 1947, pp. 183-192.
- "Definición del teatro actual", en *La Nación*, Lima, 24/V/1947.
- "De la teoría y la vida, a través de la pintura", en *La Nación*, Lima, 26/VII/1947.
- "El estreno de "Hedda Gabler"", *La Nación*, Lima, 26/VII/1947.
- "Ibsen entre nosotros", en *La Nación*, Lima, 2/VIII/1947.
- "El teatro nacional y su crítica", en *La Nación*, Lima, 2/VIII/1947.
- "El estreno de Volpone", en *La Nación*, Lima, 8/VIII/1947.
- "Pedro Salinas ante el espejo", en *El Correo de Ultramar*, I, n° 1, 1947, p. 2.
- "Pintura contemporánea", en *El Correo de Ultramar*, n° 3, 1947, pp. 1-4.
- "Acerca de "Amor, gran laberinto" de Sebastián Salazar Bondy", en *Mercurio Peruano*, Lima, XXII, n° 245, 1947, pp. 189-190.
- Reseña de *Detenimientos*, en 1948, Lima, 1/III/1948.
- "La pintura contemporánea del Perú: Fernando de Szyszlo", en *La Nación*, Lima, 26/I/1949, p. 4.
- "Primera exposición de Fernando de Szyszlo", en *La Nación*, Lima, 18/V/1949, p. 4.
- "Palabras de hoy, poesía de mañana", en *Espacio*, n° 7, 1951.
- "Elogio triste del Tíber", en suplemento *Dominical de Com*, 16/V/1954.
- "Correspondencia interplanetaria", en suplemento *Dominical de Com*, 6/VI/1954.
- "Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad", en suplemento *Dominical de Com*, 20/VI/1954.
- "Carta de Capri", en suplemento *Dominical de Com*, 3/X/1954.
- "Manual de lectura", en suplemento *Dominical de Com*, 21/XI/1954.
- "De "99 páginas escritas bajo el sol"", en suplemento *Dominical de Com*, 19/XII/1954.
- "Saber existir", en suplemento *Dominical de Com*, 16/I/1955.
- "Diálogo sobre Nijinsky", en suplemento *Dominical de Com*, 27/II/1955.
- "Capogrossi pintor de las mutaciones", en suplemento *Dominical de Com*, 4/IX/1955.

- "Para una poética en preparación", en suplemento *Dominical de Com*, 18/IX/1955, p. 3. Se reproduce como primera parte de "Para una preparación poética", en *Sí*, n° 398, Lima, 24/X/1994, pp. 46-48.
- "Isla de Capri", en suplemento *Dominical de Com*, 30/X/1955.
- "El gran teatro de oriente y occidente", en suplemento *Dominical de Com*, 27/XI/1955.
- "Filosofía del Delito", en suplemento *Dominical de Com*, 11/XII/1955.
- "Centenario de Soeren Kierkegaard, el amante infeliz", en suplemento *Dominical de Com*, 11/XII/1955.
- "Presentación" en Fernando de Szyszlo, *Pinturas de Szyszlo*, catálogo, Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, diciembre 1955.
- "Poesía y realidad de América", en *Com*, 20/I/1956, p. 2.
- "Homenaje a Piet Mondrian", en *Dominical de Com*, 19/II/1956.
- "Carnet de notas europeas", en *Dominical de Com*, 1/4/1956.
- "Carnet de notas europeas", en *Dominical de Com*, 6/V/1956.
- "Alberto Moravia cronista y poeta de Roma", en *Dominical de Com*, 27/V/1956.
- "La pintura italiana de nuestro tiempo", en *Dominical de Com*, 1/VII/1956.
- "Carnet de notas europeas", en *Dominical de Com*, 20/I/1957, p. 3.
- "El Perú visto desde Roma", en *Fanal*, n° 55, 1958, pp. 23-27.
- "El paisaje infinito de la costa del Perú", en *Jorge Eielson*, catálogo, Galería de arte Enrique Camino Brent, Lima, 1977.
- Puruchuco* (ed. bilingüe, trad. de Christine Graves, fotografías de José Casals y texto de Eielson), Organización de Promociones Culturales, Lima, 1979.
- "La religión y el arte Chavín", en José Antonio de Lavalle, *Chavín*, Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, 1981.
- Escultura precolombina de cuarzo*, en colaboración con J. D. Márquez Pecchio, Armitano, Caracas, 1985.
- "Situación del arte y la pintura en la década de los 80", en *Jorge Eielson: obra reciente*, catálogo, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1986. Se reproduce como "El arte y la pintura en la década de los ochenta", en *Taxi*, n° 12, 1986, pp. 19-22.
- "Rito de amor y amistad", en *Dominical de Com*, 13/XII/1987, p. 15.
- "El respeto por la dignidad humana", en *Com*, 14/II/1988.
- Luce e trasparenza nei tessuti dell'antico Perú*, Galería Lorenzelli, Bergamo, 1988. Se reproduce en *mf*, como "Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú".
- "La pasión según Sologuren", en *Lie*, n° 9, 1989, pp. 279-289. Se reproduce con algunos cortes en *La casa de cartón de OXY*, n° 14, Lima, 1998, pp. 58-63.

- "Cerdeña, paraíso de piedra y silencio", en *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, n° 147, Trujillo, 24/VI/1990; p. 12.
- "Prosa amarga de las riberas de Italia", en *Sí*, n° 253, Lima, 23/XII/1991, pp. 72-73.
- "Arte italiano de los años 90", en *Lundero*, n° 163, Trujillo, 29/XII/1991, pp. 11-12.
- "Actualidad de Vallejo", en *Debate*, XV, n° 69, 1992, pp. 68-70.
- "La pittura di Michele Mulas", en *Michele Mulas. La foresta interiore*, catálogo, Studio f.22, Brescia, 1992. Se incluye en traducción de Gabriela Germaná.
- "Para una preparación poética", en *Sí*, n° 398, Lima, 24/X/1994, pp. 46-48. Se publicó, originalmente, en dos partes, como "Para una poética en preparación" (*cf. supra*). Se reproduce como: "La unión del alma con el universo se llama poesía", en *Lundero*, n° 200, Trujillo, 28/V/1995, pp. 6-7. La primera sección de este ensayo es una versión de "Para una poética en preparación" (*cf. supra*). Se reproduce en *mf*.
- "Defensa de la palabra. A propósito de *El diálogo infinito*", en *Inti*, n° 45, 1997, pp. 289-298. Se reproduce en *Lundero*, n° 219, Trujillo, 29/XII/1996, pp. 8-9.
- "La scala infinita", en Jorge Eielson, *La scala infinita*, Lorenzelli Arte, Milano, 1998, pp. 11-16. Reproducido con el título "La escalera infinita" (trad. de Renato Sandoval) en *Fórnix*, n° 1, Lima, 1999, pp. 265-271. Se incluye en *mf*.
- "¿Cuál es el futuro del arte?", en *Lundero*, n° 237, Trujillo, febrero de 1998, p. 12.
- "Naomi: lujo y solidaridad", en *Lundero*, N° 235, Trujillo, mayo de 1998, p. 24.
- "Claudia: el crepúsculo de la diosa", en *Lundero*, n° 240, Trujillo, octubre de 1998, p. 16.
- "Valeria: la elegancia del corazón", en *Lundero*, n° 242, Trujillo, diciembre de 1998, p. 12. Se reproduce en *mf*.
- "La última cena", texto que acompaña a la instalación dedicada a Leonardo. Se reproduce en *La Gaceta del FCE*, n° 340, México, 1999, pp. 57-58. También en *Lundero*, n° 243, Trujillo, enero 1999, p. 11. Se incluye en *mf*.
- "Una bienal de apertura y concordia", en *Dominical de Com*, 8/VIII/1999, pp. 10-12.
- "Las muchachas, la moda y la muerte", en *Dominical de Com*, 31/X/1999, pp. 8-9.
- "El automóvil más bello del mundo", en *Dominical de Com*, 23/IV/2000, pp. 9-10.

OBRA PLÁSTICA, CATÁLOGOS Y EXPOSICIONES

Eielson, catálogo, Istituto Italo-Latino Americano (Venezia, XXVI Biennale), Roma, junio-octubre 1972.

Jorge Eduardo Eielson: Chemises, Nœuds, Cords, Toiles tendues, Pyramides de chiffon, Drapeaux, catálogo con dos textos del artista de octubre 1968 y enero 1969, Galerie Arditti, Paris, 15 abril 1972.

Jorge Eielson, catálogo, Galleria Rizzato-Whitworth, Milano, 28 noviembre-8 diciembre 1966.

Jorge Eielson, catálogo, Galleria Lorenzelli, Milano-Bergamo, noviembre-diciembre 1972.

Jorge Eielson, catálogo, Galería Adler / Castillo, Caracas, mayo 1977.

Jorge Eielson, catálogo con un ensayo de Juan Acha, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, julio 1977.

Jorge Eielson, catálogo con un ensayo del artista: "El paisaje infinito de la costa del Perú", Galería de arte Enrique Camino Brent, Lima, 29 noviembre-20 diciembre 1977.

Jorge Eielson, catálogo, Istituto Italo-Latino Americano, Roma, 9 mayo-1 junio 1990.

Jorge Eielson, catálogo con entrevista de Rachele Ferrario, Galleria Silvano Lodi Jr., Milano, 5 febrero-4 abril 1998.

Jorge Eielson: Il dialogo infinito, catálogo con una entrevista de Martha L. Canfield, Elleni Galleria D'Arte, Bergamo, enero-febrero 1995.

Jorge Eielson: Il linguaggio magico dei nodi, catálogo con texto del artista, Galleria del Credito Valtellinese, Milano, junio-julio 1993.

Jorge Eielson: la scala infinita, catálogo, Lorenzelli Arte, Milano, 15 enero-15 febrero 1998.

Jorge Eielson: Nodi, catálogo con un texto del artista, Galleria Internazionale d'Arte Contemporanea, Milano, 12-16 abril 1991.

Jorge Eielson: Nodi, catálogo, Galleria Melesi, Lecco, febrero-marzo 1992.

Jorge Eielson: Nodi, amazzonia e quipus, catálogo, Studio f.22, Brescia, Modern Art Gallery, s/f.

Jorge Eielson: Nodi, corde, tensioni, catálogo, Galleria Fumagalli, Bergamo, enero-febrero 1992.

Jorge Eielson: obra reciente, catálogo, Museo de Bellas Artes, Caracas, enero-marzo 1986.

Nudos: Eielson, catálogo con un ensayo de Juan Acha, Museo de Arte Moderno, México, abril- mayo 1979.

ENTREVISTAS

LIBRO

El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield, Artes de México, Universidad Iberoamericana, México, 1995.

SITIO INTERNET

"Diálogo con Michele" (conversación con Michele Mulas), en: <http://eielson.perucultural.org.pe/jee1.htm>

EN DIARIOS Y REVISTAS

(s/a) "Presencias e influencias: cuatro constelaciones", en *Hueso Húmero*, n° 4, Lima, 1980, pp. 102-106.

(s/a) "Por qué no vivo en el Perú" (respuesta a la encuesta), en *Hueso Húmero*, n° 8, Lima, 1981, pp. 112- 113. Este texto es un fragmento de la novela *Primera muerte de María* (cfr. *supra*).

(s/a), "Peruanos en el extranjero": encuesta en suplemento *Dominical de Com*, 1/I/1957.

(s/a), "Los nudos del renacimiento", en *Caretas*, n° 358, Lima, 1967.

AGUIRRE, Hugo: "La vida como un acto poético", en *Com*, 24/I/1988, p. C1.

BELLI, Carlos Germán: "Conversación con Eielson", en suplemento *Dominical de Com*, 22/XI/1987, p. 15.

BONITO OLIVA, Achille: "La transvanguardia o el talón de Aquiles" en *Oiga*, n° 418, Lima, 13/II/1989, pp. 64-68 y 74.

CANFIELD, Martha L.: "Conversación con Eielson", en *Gradiva*, IV, n° 9, Bogotá, 1990, pp. 30-36.

— "Ese misterio que comienza por nuestro cuerpo", en *Sí*, n° 205, Lima, 20/I/1991, pp. 54-58. Forma parte de "Conversazioni con J. E. Eielson", en J. E. EIELSON, *Poesia scritta*, Le Lettere, Firenze, 1993, pp. 167-180.

— "El diálogo infinito. Una conversación con Martha Canfield", Universidad Iberoamericana, México, 1995.

— "Hablar con Eielson" en *RA*, n° 9, 1995, pp. V-XIX. Se reproduce en mf.

CISNEROS, Antonio, y VARGAS, Rafael: "Entrevista con Jorge Eduardo Eielson", en *Periódico de poesía*, n° 15, pp. 18-20, s/f.

- CHIRINOS, Eduardo: "Jorge Eduardo Eielson: de Via Brera a la casona azul de Barranco", en *La República*, Lima, 17/I/1988, pp. 28-29.
- FERRARO, Rachele: "Conversazione con Jorge Eielson", en *Jorge Eielson*, Galleria Silvano Lodi Jr., Milano, 1998.
- FORGUES, Roland: "La creación como totalidad. Entrevista a Jorge Eduardo Eielson", en *Cielo abierto*, n° 32, Lima, 1985, pp. 18-25. Se reproduce en *Infame turba*, n° 3-4, Puebla, pp. C-J.
- "Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós", en *Palabra viva: poetas*, Studium, Lima, 1988, pp. 81-93.
- FOSSEY, Michel: "El hombre que anudó las banderas", en *Caretas*, n° 469, Lima, 1972.
- FREIRE, Luis: "Eielson: después del silencio", en *Runa*, n° 4, 1977, pp. 34-35.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo: "Itinerario de Eielson", en suplemento *Dominical de Com*, 17/VII/1977.
- MOLL, Eduardo: "J. E. Eielson. Un peruano en Roma", en *La Crónica*, Lima, 5/IX/1954.
- NOSARI, Anna: "Entrevista a Jorge Eielson", en *Jorge Eielson: Nodi, corde, tensioni*, catálogo, Galleria Fumagalli, Bergamo, enero-febrero 1992. Reproducida como "El universo nudo" (trad. de Javier Sologuren), en *Revista de El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, pp. 3-4.
- O'HARA, Edgar: "Eielson: la superación de la palabra", en *La Imagen de La Prensa*, n° 124, Lima, 14/VIII/1977.
- OQUENDO, Abelardo: "Eielson: remontando la poesía de papel", en *Hueso Húmero*, n°10, Lima, 1981, pp. 3-10.
- RAMÍREZ, Sergio: "Dos respuestas a un cuestionario", en *La casa de cartón de OXY*, n° 6, Lima, 1995, pp. 21, 37, 39.
- RIBEYRO, Julio Ramón: "Ribeyro y Eielson conversan de literatura", *La casa de cartón de OXY*, n° 6, Lima, 1995, pp. 19-22.
- SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo: "El hijo de los campos", en *Debate*, n° 43, 1987, pp. 50-53.
- SANDOVAL, Renato, y SALAZAR, Hugo: "Jorge Eduardo Eielson: el eterno retorno", en *Culturas*, suplemento dominical de *La República*, Lima, 18/IX/1988, pp. 1-3.
- "Seymour", "Eielson: desacralización del arte", *Dominical de Com*, 17/VII/1977, pp. 12-14.
- "Eielson y el viaje total", en *Dominical de Com*, 4/XII/1977, p. 15.
- SZEEMANN, Harald: "Principio de esperanza", en *Lundero*, 16, n° 187, Trujillo, 30/I/1994, pp. 8-9.

- URCO, Jaime y CISNERO COX, Alfonso: "Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor", *Lie*, n° 8, 1988, pp. 189-205.
- WIENER BRAVO, Gabriela: "Nunca he dejado de creer en la palabra", en *Com*, 21/I/2001, pp. C2.
- ZAPATA, Miguel Ángel: "Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson", en *Inti*, n° 26-27, 1987-1988, pp. 93-114.

OBRAS SOBRE JORGE EDUARDO EIELSON

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

- (s/a) "Un peruano invade el metro de París", en *Oiga*, n° 412, Lima, 26/II/1970, p. 4.
- (s/a) "Diosa al mar", en *Caretas*, Lima, 22/II/1988, p. 60
- ACOSTA ZELEDÓN, Óscar: *Breve imagen de la joven poesía peruana*, Imprenta Atlántida, Lima, 1955.
- ACHA, Juan: "Muestra de "quipus" de Eielson", en *Com*, 16/VIII/1967, p. 23.
- "El realismo visual y poético de Jorge Eielson", en *Jorge Eielson*, catálogo, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1977. Se reproduce en *Com*, 28/II/1978, p. 6.
- "Hacia un arte múltiple", en *Com*, 1/III/1978a.
- "El arte de los nudos", en: *Com*, 2/III/1978b.
- "Los nudos de Eielson", en *Nudos: Eielson*, catálogo, Museo de Arte Moderno, México, 1979.
- ALFIERI, Bruno: texto en *Jorge Eielson: Nodi*, catálogo con un texto del artista, Galleria Internazionale d'Arte Contemporanea, Milano, 1991.
- ÁNGELES CABALLERO, César: "Una nota de literatura peruana contemporánea", en *Mar del Sur*, VI, n° 17, Lima, 1951, pp. 74-77.
- ARÁMBULO, Carlos: "Poesía esencial. Zen y conceptualismo en la poesía de Eielson", en *Revista de El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, p. 7.
- BACACORZO, Jorge: "Rainer Maria Rilke, su influencia en la poesía peruana", en *Cultura peruana*, XVI, n° 101, Lima, 1956, pp. [25]-[28] y [64].
- BATALLA, Carlos: "Jorge Eduardo Eielson: entre el deseo y la realidad (apuntes sobre *Habitación en Roma*)", en *Rivista di cultura italo-peruviana*, 1994, pp. 41-48.
- BELLI, Carlos Germán: "Poeta y pintor: Eielson, un creador", en *Expreso*, Lima, 2/VIII/1967, p. 11.
- BOATTO, Alberto: "Jorge Eielson y el paisaje infinito de la costa del Perú", en *Jorge Eielson: obra reciente*, catálogo, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1986.

- “Jorge Eduardo Eielson, un artista total”, en *Lundero*, n° 109, Trujillo, 29/III/1987, pp. 6-7.
- Texto en *Jorge Eielson: Nodi*, catálogo con un texto del artista, Galleria Internazionale d’Arte Contemporanea, Milano, 1991.
- “Jorge Eielson o la ricerca totale”, en Jorge Eielson, *La scala infinita*, Lorenzelli Arte, Milano, 1998, pp. 7-9.
- CANAPARO, Claudio: “Medir, trazar, ver. Arte cartográfico y pensamiento en Jorge Eduardo Eielson”, 2001, en <http://eielson.perucultural.org.pe/costas7.htm>.
- CANFIELD, Martha L.: “Otra vía, otro cielo”, en *Infame turba*, n° 3-4, Puebla, 1987, pp. S-U.
- “Nudos que explican un mundo”, en *El País Cultural*, n° 54, Montevideo, 1990.
- “Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di J. E. Eielson”, en *Claros*, 5, n° 2, Firenze, 1992, pp. 234-261.
- “Lazos de color-nudos de luz, Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta”, en *Inti*, n° 34-35, 1992, pp. 187-192.
- “Notizie biografiche”, en *Jorge Eduardo Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota, Milano, 1993, pp. 65-71. Se reproduce con el título “Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson” (trad. de Guissela Gonzales) en *La casa de cartón de OXY*, n° 6, Lima, 1995, pp. 2-10 y como “Jorge Eduardo Eielson: noticias biográficas” en *Inti*, n° 45, 1997, pp. 279-288. Una versión abreviada y actualizada aparece con el título “Biografía” en J. E. Eielson, *La scala infinita*, Lorenzelli Arte, Milano, 1998, pp. 29-36.
- “Jorge Eduardo Eielson: il nodo fra oggetto artistico e parola poetica”, en *La collina*, IX-XI, n° 19-23, Siena, 1994, pp. 234-236.
- “Quelle fonti di gioia immobile...”, en J. E. Eielson, *Poesia scritta*, Le Lettere, Firenze, 1993, pp. 7-13. Se reproduce, con algunas modificaciones y aumentado, con el título “Las fuentes del deleite inmóvil...”, en J. E. Eielson, *Poesia escrita*, Norma, Bogotá, 1998, pp. 13-19.
- “Labirinti e nodi nell’opera di Jorge Eduardo Eielson” (con 4 ilust. en color), en *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Actas del XIX Convenio de la Asociación de Hispanistas Italianos (AISPI), Roma, 16-18/IX/1999, Unipress, Padova, 2001, pp. 383-395.
- “Nudos y laberintos en la obra de Jorge Eduardo Eielson”, 2001, en <http://eielson.perucultural.org.pe/arte13.htm>.
- CAPOGROSSI, Giuseppe: “Jorge Eielson”, en *Jorge Eielson: Nodi*, catálogo con un texto del artista, Galleria Internazionale d’Arte Contemporanea, Milano, 1991.

- CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther: "Bajo la luna griega de Eielson: una versión particular de Antígona", en *La casa de Cartón de OXY*, n° 6, Lima, 1995, pp. 35-40.
- COBO BORDA, Juan Gustavo: "J. E. Eielson: *El cuerpo de Giulia-no*", en *Eco*, XXV/5, n° 149, Bogotá, 1972, pp. 555-558. Reproducido en *La otra literatura latinoamericana*, Procultura/Ancora, Bogotá, 1982, pp. 43-46.
- CORNEJO POLAR, Antonio: "Historia de la literatura del Perú Republicano", en *Historia del Perú*, Tomo VIII, Mejía Baca, 1981, pp. 153-155.
- COUFFON, Claude: "El gran barroco peruano: Eielson, poeta, pintor y novelista", en *Com*, 2/V/1980, p. 2.
- CHIRINOS, Eduardo: "Un "poeta puro", *Perspectiva de Pren*, 20/X/1981, p. 23.
- *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1988.
- CHIRINOS, Eduardo, y MONTAUBAN, Jannine: "Jorge Eduardo Eielson: el misticismo del cuerpo", en *Kantú*, n° 7, 1989, pp. 40-42. Se reproduce como "Un místico en la noche oscura", en E. Chirinos, *El techo de la ballena*, Fondo Editorial PUC, Lima, 1991, pp. 59-68.
- CHUECA, Luis Fernando: "Releyendo el cuerpo masculino. Hacia la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson", en *Leteo*, 1, 1997, pp. 59-69.
- D'AQUINO, Alfonso: "La scrittura vuota", en *Jorge Eduardo Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota, Milano, 1993, pp. 17-30. La versión original castellana de este ensayo, "La escritura vacía", se publicó posteriormente en: *Mandorla*, 4, 1995; pp. 56-71. Se incluye, actualizada, en el presente volumen y en <http://eielson.perucultural.org.pe/signo13.htm>.
- DE LA FUENTE, Juan: "Poesía de misterio. A partir de "Ptyx" de Jorge Eduardo Eielson", en *Revista de El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, p. 13.
- DELGADO, Washington: "De Eielson a Blanca Varela", en *Historia de la literatura republicana: nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*, 2ª edición, Rikchay Perú, Lima, 1984, pp. 149-152.
- DESTUA, Raúl: "Tres retratos de poetas y uno del pintor de los mismos", en *Mercurio Peruano*, XVIII, n° 246, 1947, pp. [428]-439.
- ELMORE, Peter: "Eielson: habitaciones y trayectos", en *Domingo*, suplemento de *La República*, n° 111, Lima, 16/VII/2000, pp. 27-28.
- ESCOBAR, Alberto: "La lengua poética de los años cincuenta", en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n° 25, 1995, pp. 45-57. Se reproduce en *En pocas palabras: ensayos de lengua, estilo y cultura*, IEP, Lima, 1996, pp. 35-44.

- FALCO, Eleonora: "El arte de cifrar", en *Lie*, n° 11, 1991, pp. 313-326.
- FERNÁNDEZ, Fernando: "Poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson", en *Vue*, n° 166, 1990, pp. 37-39.
- FERNÁNDEZ COZMÁN, Camilo: "La poesía de los años cincuenta y un poema de Eielson", en *La casa de cartón de OXY*, n° 6, Lima, 1995, pp. 11-18.
- FERRARI, Américo: "Escritura y vida en la poesía peruana de la "Tercera generación"", *Fórnix*, n° 2, Lima, 2000, pp. 210-224.
- FERRARIO, Rachele: "La poetica della materia 1958-1963", en *Jorge Eielson*, Galleria Silvano Lodi Jr., Milano, 1998.
- FRANCO, Sergio R.: "Las novelas de Jorge Eduardo Eielson", en *mf*.
- FRANZA, Carlo: "Jorge Eielson", *Jorge Eielson: Nodi, Amazzonia e Quipus*, catálogo, Studio f.22 Modern Art Gallery, Brescia, s/f.
- GARCÍA, Luis Eduardo: "La noche oscura de Jorge Eduardo Eielson", en *Lun-dero*, n° 136, Trujillo, 30/VII/1987, p. 9.
- GAZZOLO, Anna María: "Eielson, la idea y el objeto de arte", en *Oiga*, n° 363, Lima, 18/I/1988, pp. 67-68.
- GIBERTINI, Mónica: "Introducción", en *Jorge Eielson: Nodi*, catálogo, Galleria Melesi, Lecco, 1992.
- GLADIEU, Marie-Madeleine: "Images sacrées, images profanes. *Noche oscura del cuerpo* de J. E. Eielson", en *Hispanística*, XX, n° 9, 1992, pp. 397-404.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo: "Eielson: doble reino", en *Postdata*, I, n° 3, 1974, pp. 33-34.
- "Eielson y la poesía del '50", en suplemento *Dominical de Com*, 13/V/1977, p. 16.
- "Eielson: poesía y antipoesía", en suplemento *Dominical de Com*, 5/VI/1977, p. 20.
- "La aventura poética de Eielson", en *Com*, 12/VII/1998, p. C4.
- "Entre Vallejo y el zen" [Reseña de *Sin título*], en *Com*, 24/V/2001, p. C12.
- GUTIÉRREZ, Miguel: *La Generación del 50, un mundo dividido*, Séptimo Ensayo, Lima, 1988, pp. 80-84.
- GUTIÉRREZ, Miguel, et al.: *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, tomo I, vol. I, 1989, pp. 43-81.
- HASLER, Rodolfo: reseña de "Sin título", en *Quimera*, n° 202, 2001, pp. 76-77.
- HIGGINS, James: "Poetry pure and impure", en *A history of Peruvian literature*, Francis Cairns, Liverpool, 1987, pp. 246-252.
- "The new narrative mark II", en *A history of Peruvian literature*, Liverpool, Francis Cairns, 1987, pp. 307-309.

- “Two poet-novelists of Peru”, en *Bulletin of Hispanic studies*, volumen especial: *Hispanic studies in honour of Geoffrey Ribbans*, 1992, pp. 289-296.
- “Crisis de la poesía pura”, en *Hitos de la poesía peruana*, C. Milla Batres, Lima, 1993, pp. 87-99.
- JIMÉNEZ BORJA, José: reseña de *La poesía contemporánea*, en *Las moradas*, n° 1, Lima, 1947, pp. 96- 97.
- KISHIMOTO, Jorge: “Vida continua. Biobibliografía de J. E. Eielson”, en *Revista de El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, pp. 4-5.
- KOZER, José: “Sin Título de Jorge Eduardo Eielson o la amalgama se recoge a la luz”, en *more ferarum*, n° 7, Lima, 2001: <http://moreferarum.perucultural.org.pe>.
- LAUER, Mirko: “Eielson: una línea de rebeldía poética”, *Expreso*, Lima, 3/IV/1968, p. 13.
- *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1976, p. 145.
- LAUER, Mirko, y ORTEGA, Julio: “Partitura para una obertura de la lectura de “Contranatura””, en *Creación & crítica*, n° 13, Lima, 1972, pp. 9-15.
- MANJARREZ, Héctor: “Maquillaje”, en suplemento *Dominical de Com*, 21/V/1950, p. 1.
- Reseña de *El cuerpo de Giulia-no*, en *Textual*, n° 3, 1971, pp. 77-78.
- MARTOS, Marco: “Eielson, Jorge Eduardo: *Poesía escrita*”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 6, 1977, pp. 150-155.
- “Lectura de Eielson”, en *Vaca Sagrada*, n° 1, 1978, pp. 21-24.
- “Lectura de Eielson”, en *El Caballo Rojo*, n° 123, Lima, 19/VIII/1982, p. 10.
- “El primer Alejandro Romualdo”, en *El Caballo Rojo*, n° 143, Lima, 6/II/1982, p. 14.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago: “El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*”, en *mf*, pp. 98-105.
- MEDINA PORTILLO, David: “La poesía como un estado permanente del universo”, 2001, en <http://eielson.perucultural.org.pe/signo7.htm>.
- MENESES, Carlos: reseña de “*Poesía escrita*”, en *Hispanamérica*, VII, n° 19, Pueblo Court, Gaithersburg, MD, 1978, pp. 112-114.
- MEZA, Luis A.: “Los caminos de Eielson”, en *Estampa*, suplemento de *Expreso*, Lima, 10/VII/1977, p. 14.
- MIRÓ QUESADA GARLA, Luis: “Maquillaje”, en suplemento *Dominical de Com*, 4/VI/1950, p. 11.
- MONGUIÓ, Luis: *La poesía postmodernista peruana*, Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires, 1954.

- MUTIS, Álvaro: "Jorge Eduardo Eielson", en *Infame turba*, n° 3-4, Puebla, 1987, p. B. Se trata de un texto tomado del libro *Poesía y prosa*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1982. Se reproduce parcialmente, con el título "El peligroso oficio de la creación" en *Revista de El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, p. 16.
- Texto en *Jorge Eielson: Nodi*, catálogo con un texto del artista, Galleria Internazionale d'Arte Contemporanea, Milano, 1991.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo: "La noche oscura y deslumbrante de Eielson", en *Lundero*, n° 147, Trujillo, 14/VI/1990, p. 8.
- NÚÑEZ, Estuardo: *La literatura peruana en el siglo XX: 1900-1965*, Pormaca, México, 1965, pp. 42, 48 y 67.
- O'HARA, Edgar: "Noche oscura del cuerpo", en *Infame turba*, n° 3-4, Puebla, 1987, p. X.
- OLLÉ NAVA, Carmen: "¿Existe una poesía pura?", en Miguel Gutiérrez et al., *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, tomo I, vol. I, 1989, pp. 55-81.
- ORRILLO, Winston: "Poesía peruana actual: dos generaciones", en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 228, Madrid, 1968, pp. 620-662.
- ORTEGA, Julio: "La poesía peruana actual", en *Cuadernos americanos: la revista del Nuevo Mundo*, CLVI, n° 1, 1968, pp. 191-200.
- *Figuración de la persona*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp. 172-177.
- "Notas sobre poesía peruana contemporánea", en *Eco*, XXIII/4, n° 136, Bogotá, 1971, pp. 391-392.
- OTERO, Diego: "Es palabra de Eielson" (reseña de *Sin título*), en suplemento *Dominical de Com*, 21/I/2001, p. 12.
- OVIEDO, José Miguel: reseña de "Canción y muerte de Rolando", en *Boletín Cultural Peruano*, n° 5, 1960, p. 23.
- "Tendencias actuales de la narración y la poesía", en *Com*, 4/V/1964, pp. 43-44.
- "Eielson: laberintos y abismos (reseña de *Mutatis mutandis*)", en suplemento *Dominical de Com*, 25/II/1968, p. 34.
- "Primer Eielson" (reseña de *Reinos*), en *Com*, 23/IX/1973, p. 38.
- "Jorge Eduardo Eielson: una negación radical", en *Escrito al margen*, Pro-cultura, Bogotá, 1982, pp. 253-261. También en la edición mexicana Premiá, México, 1987, pp. 202-208.
- "Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación", en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 417, Madrid, 1985, pp. 191-196. Reproduce con algunas modificaciones el texto anterior.

- “En nombre de la poesía” (reseña de “Sin título”), en suplemento *Dominical*, de *Com*, 15/IV/2001, p. 9.
- PADILLA, José Ignacio: “Eterno príncipe de nada”, en *Hueso húmero*, n° 38, Lima, 2001, pp. 103-108.
- PAOLI, Roberto: “Exilio vital y exilio verbal en Eielson”, en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Parenti, Firenze, 1985, pp. 103-113. Reproducido en *Infame turba*, n° 3-4, Puebla, pp. N-R.
- O’PAREDES, Alberto: “Tu muerte, tu nombre, tu cuerpo”, en *Infame turba*, n° 3-4, Puebla, 1987, pp. V-W.
- “Muerte de María”, en *Sí*, Lima, 23/I/1989, pp. 55-57.
- PAZ, Octavio: texto en *Jorge Eielson: Nodi*, catálogo con un texto del artista, Galleria Internazionale d’Arte Contemporanea, Milano, 1991.
- PÉREZ BARRETO, Samuel: “Maquillaje”, en suplemento *Dominical* de *Com*, 28/V/1950, p. 1.
- POHLENZ, Ricardo: “Poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson”, en *Vue*, n° 180, 1991, pp. 58-59.
- RABÍ DO CARMO, Alonso: “Brillante y transparente” (reseña de *Sin título*), en *Somos*, suplemento de *Com*, n° 740, 10/II/2001, p. 62.
- RAMÍREZ FRANCO, Sergio: “Los límites de la palabra”, en *Revista de El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, p. 10.
- “La corta boca humana”, en *Letras* (Universidad de San Marcos), n° 92-93, Lima, 1993, pp. 184-201.
- RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Rómulo: “Reinos de Jorge Eduardo Eielson”, en *Oiga*, n° 540, Lima, 31/VIII/1973, p. 39.
- REBAZA SORALUZ, Luis: *Conciencia, técnica y arte peruano contemporáneo: poética, estudio y “rescate” del legado precolombino*, en *Difusión/For diffusion*, 1, Centre for latin american cultural studies, King’s College, London, 1997. También se encuentra en: <http://www.kcl.ac.uk/depsta/rel/clacs/online.htm>.
- “Nudos y otros fragmentos del universo. Obra visual (plástica y literaria) de Jorge Eduardo Eielson”, 1997: introducción al CD-ROM del mismo nombre con la obra visual del artista, editado por King’s College, London.
- “El artista contemporáneo y el drama de la disposición poético-plástica del espacio peruano: Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson”, en *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*, en Fondo Editorial de la Universidad Católica, Lima, 2000. La sección de este capítulo dedicada a Eielson se incluye en *mf*.

— “El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson”, en *mf*, pp. 106-126. También dentro del capítulo “El artista contemporáneo y el “drama” de la disposición poético-plástica del espacio peruano: Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson”, en *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*, Fondo Editorial de la Universidad Católica, Lima, 2000.

REISZ, Susana: *Teoría literaria*, PUC, Lima, 1986, pp. 17-20.

— “De la elegía latina a la *poesía escrita* de Jorge Eduardo Eielson o *El mar de amor nuevamente entonado*”, en *Lie*, n.º 6, 1986, pp. 70-86. Una primera versión de este trabajo apareció en *Sur*, n.º 350-351, Buenos Aires, 1982, pp. 173-186.

— “Eielson visionario”, 2001, en <http://eielson.perucultural.org.pe/signo4.htm>.

Restany, Pierre, texto en *Jorge Eielson: Nodi*, catálogo con un texto del artista, Galleria Internazionale d’Arte Contemporanea, Milano, 1991.

— “El lenguaje total de los quipus”, en *Jorge Eielson: obra reciente*, en catálogo, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1986.

— “Eielson: il grande slalom esistenziale”, en *Jorge Eduardo Eielson: Il linguaggio magico dei nodi*, Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota, Milano, 1993, pp. 9-12; reproducido como “El lenguaje mágico de Eielson” (trad. de María Ofelia Cerro), en *Lundero*, Año 16, n.º 183, Trujillo, 26/IX/1993. También como “Eielson: el gran slalom existencial” (trad. de Gabriela Germaná) en *mf*, pp. 153-157.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: reseña de *Poesía scritta*, en *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 23, Madrid, 1994, pp. 338-340.

ROJAS, Armando: “Jorge Eduardo Eielson, caso de marginalidad”, en *Lie*, n.º 11, 1991, pp. 295-312.

ROWE, William: “Jorge Eduardo Eielson, palabra, imagen, espacio”, *s/f*; se reproduce en *mf*.

— “Jorge Eduardo Eielson, palabra imagen espacio”, en <http://www.kcl.ac.uk/depsta/rel/clacs/online.htm>. También en *mf*, pp. 72-82.

— “Jorge Eduardo Eielson: The Boundaries of the Poem”, en *Poets of Contemporary Latin America: History and the Inner Life*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 198-223.

— “Jorge Eduardo Eielson y la escena de la lectura”, en *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, 9, n.º 17, 2001, pp. 167-173.

SALAZAR BONDY, Sebastián: “Los quipus de Eielson”, en suplemento *Dominical de Com*, 28/II/1965, p. 8. Se reproduce en Sebastián Salazar Bondy, *Una*

- voz libre en el caos: ensayo y crítica de arte*, Campodónico, Lima, 1990, pp. 148-149.
- SALINAS, Juan de (seudónimo de Edgardo RIVERA MARTÍNEZ): "Eielson: poeta del tiempo y de la nada", en *Suceso*, n° 52, Lima, 12/VI/1977, p. 13.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto: "Cuando la palabra traiciona", en *Pren*, 28/VII/1974, p. 12.
- *Panorama de la literatura del Perú*, Milla Batres, Lima, 1974, pp. 155-156.
- *La literatura peruana*, 6ª edición, Emisa, Lima, tomo V, 1989, pp. 2119-2121.
- SANDOVAL, Renato: *Ptyx: Eielson en el caracol*, Centro Iberoamericano de la Universidad de Helsinki, Helsinki, 1994. También en *Lie*, n° 15, 1994, pp. 273-291.
- "El cuerpo y la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson", en *La casa de cartón de OXY*, n° 6, Lima, 1995, p. 25-34. Se reproduce en *Umbral, Revista del conocimiento y la ignorancia*, n° 9, 1997, pp. 57-67; y en el presente volumen con variantes.
- SENALDI, Marco: Introducción, en *Jorge Eielson: Nodi, Corde, Tensioni*, catálogo, Galleria Fumagalli, Bergamo, 1992.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: "La poesía de Jorge Eduardo Eielson", en J. E. EIELSON, *Poesía escrita*, INC, Lima, 1976, pp. 9-31. Una versión aumentada aparece en *Escrito en el agua*, Colmillo Blanco, Lima, 1989; pp. 325-345.
- "Un tema recurrente en la poesía de Eielson", en *Escrito en el agua*, Colmillo Blanco, Lima, pp. 346-354.
- SOBREVILLA, David: "A propósito de "Papel": la poesía de J. E. Eielson", en *Com*, 15/V/1978, p. 12.
- SOLARY SWAYNE, Manuel: "Maquillaje", en suplemento *Dominical de Com*, 26/V/1950, p. 11.
- SOLOGUREN, Javier: "La poesía viva y consumada de Jorge Eduardo Eielson", en *Taxi*, n° 12, 1986, pp. 24-25. Se reproduce en *Gravitaciones y tangencias*, Colmillo Blanco, Lima, 1988, pp. 277-280.
- "Eielson y Piqueras: un homenaje", en *Lundero*, n° 118, Trujillo, 27/IX/1987, p. 3.
- "Eielson: memoria y concierto", en *Gravitaciones y tangencias*, Colmillo Blanco, Lima, 1988, pp. 385-386. También en *Kantú*, Lima, 5/II/1989, pp. 18-19. Se incluye en *mf*.
- "Los nudos de Eielson: enlace universal", en *Lundero*, n° 157, Trujillo, 26/V/1991, pp. 6-7.
- "El lenguaje mágico. Última exposición de Eielson en Milán", en *Revista de El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993, pp. 2-3.

- SUÁREZ MIRAVAL, Manuel: "Algunos poetas representativos del Perú de hoy", en *Cultura peruana*, XIV, n° 67, 1954, pp. 40-42 y 50.
- TAGLIAFERRI, Aldo: "La torsione del significante nell'opera di Jorge Eielson", en *Jorge Eduardo Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota, Milano, 1993, pp. 13-15.
- TAMAYO VARGAS, Augusto: "Corrientes contemporáneas en la literatura del Perú", en *Pren*, 28/VII/1950, p. 18.
- *Literatura peruana*, Peisa, Lima, tomo III, 1992, pp. 951-952.
- TARAZONA Espinoza, Manuel: reseña de *El cuerpo de Giulia-no*, en suplemento *Dominical* de *Pren*, 24/IX/1972, p. 21.
- "Reinos de Eielson", en suplemento *Dominical* de *Pren*, 9/IX/1973, p. 19.
- THAYS, Iván: "Prosa: otra habitación en el exilio. La obra narrativa de Jorge Eduardo Eielson", en *Adobe Literatura*, suplemento del diario *Expreso*, n° 5, Lima, 7/VIII/2000, pp. 4-5.
- TOLA, Francisco: "Eielson: cómo ser poeta, pintor y peruano", en *La República*, Lima, 22/I/1988, p. 22.
- TORO MONTALVO, César: "Una mano azul que vuelve sus páginas", en *Ojo*, Lima, 8/VI/1977, pp. 12-13.
- URDANIVIA, Eduardo: "Los Reinos de Jorge Eduardo Eielson", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 13, 1981, pp. 71-79.
- USANDIZAGA, Helena: "Entre los astros y la ceniza: la poesía de Jorge Eduardo Eielson", en *mf*, pp. 83-97.
- Reseña de *Sin título*, en *more ferarum*, n° 7, Lima, Ediciones del Signo Lotófago, 2001. En <http://moreferarum.perucultural.org.pe>.
- VALCÁRCEL, Gustavo: "Maquillaje de Jorge Eduardo Eielson", en *Idea, artes y letras*, n° 5, 1950, p. 4.
- VARGAS PORTUGAL, Rubén: "Eielson: reescritura de un orden nuevo", en *Lectura*, suplemento de *El Nacional*, México, VIII/1990, pp. 4-5.
- "La poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson", en *La Gaceta del FCE*, n° 242, México, 1991, pp. 44-46.
- VERNEUIL, Greta de: "Cuatro artistas jóvenes: Szyszlo, Eielson, Sánchez y Tagmann", en *Mar del Sur*, n° 3, Lima, 1949, pp. 82-84.
- VILLANUEVA, Elsa: "Medio siglo de poesía peruana", en *Pren*, 23/VII/1950, pp. 9 y 13.
- VITALE, Ida: "Ares y mares: la exposición de Jorge Eielson", en *Uno más uno*, México, 8/IV/1979.
- VOLKENING, Ernesto: "La capacidad asimiladora de América Latina; ensayo sobre la asimilación cultural", en *Eco*, XXIV/3-4, n° 141-142, Bogotá, pp. 113-127.

- WIENER BRAVO, Gabriela: "Ceremonia solitaria en compañía de Eielson", en *Rumbos*, V, n° 24, 2000, pp. 83-88.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo: "Eielson: el paisaje recobrado": a propósito de la exposición en la galería Camino Brent, en *La Imagen*, suplemento de *La Prensa*, n°139, Lima, 11/XII/1977.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo: "Primera novela de Eielson", *El Peruano*, Lima, 7/XII/2000, p. 12.

TESIS Y MEMORIAS

- CHIOZZA BRUCE, Nora: *Análisis semántico intratextual del poemario Tema y variaciones de Jorge E. Eielson*. Tesis para el grado de Bachiller en Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1988.
- CHIRINOS ARRIETA, Eduardo: *El "yo" como personaje ficcional autonombrado en la obra poética de Jorge Eduardo Eielson*. Memoria para el grado de Bachiller en Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1985.
- CHUECA FIELD, Luis Fernando: *La aproximación de los contrarios en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999.
- FALCO SCHEUCH, Eleonora: *Reinos: discurso simbólico y predicación metafórica*. Memoria para el grado de Bachiller en Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1984.
- FERNÁNDEZ COZMÁN, Camilo: *La poética de Jorge Eduardo Eielson. Un estudio de "Habitación en Roma"*. Tesis de Master en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1995.
- GARGIULO, Manuela: *La creazione multi-forma e "nodale" di Jorge Eduardo Eielson*. Tesis de grado en Letras Modernas de la Università degli Studi Federico II de Nápoles (Italia), 1998.
- MARCOLIN, Silvia: *La poética del cuerpo en Jorge Eduardo Eielson*. Tesis en Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Università Ca' Foscari de Venecia (Italia), 2000.
- RAMÍREZ FRANCO, Sergio: *Una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson: el caso de "Primera muerte de María"*. Tesis de Licenciatura en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1994.
- *A favor de la esfinge: una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson*. Tesis de Master en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1999.
- TYSSERAND, Lucia: *Dalla "poesia scritta" al silenzio visuale*. Tesis en Filosofía y Letras de la Università degli Studi de Florencia (Italia), 2000.

VOLÚMENES

FERNÁNDEZ COZMÁN, Camilo: *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson*, Berkeley Latinoamericana, Lima, 1996.

Jorge Eduardo Eielson, edición de Carlos Estela y José Ignacio Padilla (volumen sobre la obra literaria y visual), Universidad Católica de Lima, Lima, 2002.

Jorge Eielson, volumen sobre la obra visual, Galleria Niccoli, Parma, 2002.

RAMÍREZ FRANCO, Sergio: *A favor de la esfinge: una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson*, Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos, Lima, 2001.

VERNER, Lorraine, y BOI, Luciano: *The magic world of knots. Bridging the gap between arts, mathematics and nature in the visionary work of Jorge Eielson*, Brill-Academic Publishers, Leiden, 2002.

NÚMEROS ESPECIALES DE REVISTAS

Homenaje a Eielson, a cargo de Carlos Estela y José Ignacio Padilla: número especial de la revista *more ferarum*, n° 5-6, Ediciones del Signo Lotófago, Lima, 2000.

Infame turba, n° 3-4, Puebla, 1987, pp. A-X (dossier dedicado a Eielson).

La casa de cartón de OXY, n° 6, Lima, verano-otoño de 1995, pp. 2-40.

Revista, suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, 4/VIII/1993.

RevistAtlántica de poesía, n° 9, Cádiz, 1995, pp. I-XXXVIII.

ANTOLOGÍAS

BENEDETTI, Mario: *Poemas de amor hispanoamericanos*, Arca, Montevideo, 1969, pp. 131-134.

BONILLA AMADO, José: *Antología de la poesía peruana*, Libertadores de América, Lima, 1984, pp. 110-112.

BRAVO, José Antonio: *La generación del '50: hombres de letras*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Okura, 1989, pp. 43-45.

CÁCERES URRUTIA, José: *Antología de la poesía peruana*, Centauro, Lima, 1986, pp. 43-46.

CANFIELD, Martha L.: *Voces y luces. Poesía hispanoamericana*, Edizioni Olivares, Milano, 1998, pp. 88-101 (incluye: "Campidoglio", "Me gustaría escribir", "Sueño que escribo", "Ceremonia solitaria en compañía de tu cuerpo",

- “Ceremonia solitaria entre papeles y palabras”, “Canción”, “Balanza”, “Esculturas subterráneas”; es edición bilingüe con traducción al italiano).
- CHIRINOS, Eduardo, y ESLAVA, Jorge: *Loco amor: poesía peruana contemporánea*, Colmillo Blanco, Lima, 1991.
- COBO BORDA, Juan Gustavo: *Antología de la poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 243-249.
- ESCOBAR, Alberto: *Antología de la poesía peruana*, Nuevo Mundo, Lima, 1965, pp. 134-138.
- *Antología de la poesía peruana*, 2ª Edición, Peisa, Lima, 1973, tomo I, pp. 116-120.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo: *Poesía peruana: antología general*, Edubanco, Lima, 1984, Tomo III: *De Vallejo a nuestros días*, pp. 132-144.
- *Poesía peruana siglo XX*, COPE, Lima, 1999, tomo I, pp. 499-521.
- JIMÉNEZ, Reynaldo: *Libro de unos sonidos*, Último Reino, Buenos Aires, 1988, pp. 109-132.
- LAUER, Mirko, y OQUENDO, Abelardo: *Vuelta a la otra margen*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, pp. 145-175.
- *Surrealistas y otros peruanos insulares*, Ocnos, Barcelona, 1973.
- MARTOS, Marco: *Documentos de Literatura, 1: La generación del cincuenta. Antología poética de la promoción 45/50*. Contribución bibliográfica de Miguel Ángel Rodríguez Rea, Masideas, Lima, pp. 39-54.
- ORTEGA, Julio: *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Siglo Veintiuno, México, pp. 214-219.
- PELLEGRINI, Aldo: *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Capulí, Lima, 1985, pp. 249-252.
- RAVONI, Marcelo, y PORTA, Antonio: *Poeti ispanoamericani contemporanei*, Feltrinelli, Milano, 1970, pp. 322-327.
- ROMUALDO, Alejandro, y SALAZAR BONDY, Sebastián: *Antología general de la poesía peruana*, Librería Internacional del Perú, Lima, pp. 826-830.
- ROUILLON, Guillermo: *Presencia y actitud de nuestros poetas*, Iris, Lima, 1950.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: *Antología general de la poesía peruana*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 1994, pp. 550-564.
- ZÚÑIGA SEGURA, Carlos: *Antología de la poesía amorosa del Perú*, Capulí, Lima, 1985, p. 24.

BIBLIOGRAFÍAS

- ESPEJO, Olga: *Contribución a la bibliografía de Jorge Eduardo Eielson*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 1998.

LAUER Mirko, y OQUENDO, Abelardo: "Bibliografía", en *Vuelta a la otra margen*, Casa de la Cultura, Lima, pp. 207-208.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel: "Noticia sobre los poemas" y "Bibliografía sobre Jorge Eduardo Eielson", en J. E. Eielson, *Poesía escrita*, INC, Lima, 1976, pp. 311-314 y 316-319.

PADILLA, José Ignacio: *Corpus: bibliografía mínima de J. E. Eielson*, en *mf*, pp. 195-215.

— *Bibliografía de Jorge Eduardo Eielson*, en <http://eielson.perucultural.org.pe>.

SITIO INTERNET

<http://eielson.perucultural.org.pe>

Se trata del sitio oficial dedicado al autor; incluye muchos textos del poeta y ensayos críticos sobre él.

NOTICIAS SOBRE LOS AUTORES

Giuseppe Bellini es profesor de Lengua y Literatura Hispanoamericana y como tal ha enseñado en las universidades de Venecia y de Milán. Es presidente del Consejo Científico y responsable de la sección ibérica y latinoamericana del Centro C.N.R. de la Universidad de Milán. Ha sido uno de los primeros y más activos difusores de la literatura hispanoamericana en Italia y son innumerables sus trabajos críticos, de traducción y de historia literaria. Algunos de ellos son: *Neruda. La vita, il pensiero, i testi esemplari* (Accademia, Milano, 1973), *Neruda, Cento sonetti d'amore* (Nuova Accademia, Milano, 1965), *Historia de la literatura hispanoamericana* (Castalia, Madrid, 1990), *Amara America Meravigliosa* (Bulzoni, Roma, 1995), *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo* (Bulzoni, Roma, 2001). Por su extraordinaria labor de difusión y crítica de la literatura hispanoamericana en Italia, en febrero de 2002 fue condecorado por el gobierno español con la Orden de Isabel la Católica

Luciano Boi ha estudiado filosofía, matemáticas y física en Bolonia, en París y en Berlín y ha obtenido su doctorado y su habilitación en EHESS (París). Ha sido investigador y profesor invitado en IHES (Bures-sur-Yvette), en IAS (Princeton), en UQAM y en la Universidad de Montreal. Ha recibido numerosas distinciones internacionales, como en 1991 la beca da la Fundación Von Humboldt de Berlín, en 1992 una beca del Centro Nacional de Letras de París y en 1997 un premio de la Fundación Guggenheim de Nueva York por el conjunto de su trabajo. Actualmente enseña en la École des Hautes Études, en el Centre de Mathématique de París, donde se dedica a las relaciones entre geometría, ciencias de la naturaleza (física y biología teórica) y del hombre (psicofisiología de la percepción) y a sus aspectos epistemológicos. Es autor de numerosas obras y de numerosos artículos. Codirige la nueva colección "Philosophia Naturalis et Geometricalis" para el editor Peter Lang (Berna) y es uno de los dos directores del nuevo Centro di studi e di ricerche sulla scienza, la filosofia e l'arte", Pharos, en Urbino (Italia).

Martha L. Canfield (Montevideo, 1949) es titular de la Cátedra de Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Florencia (Italia). Ha publicado varios volúmenes de ensayos y monografías dedicados a autores latinoamericanos como Ramón López Velarde, José Enrique Rodó, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Mario Benedetti, Idea Vilariño. Es autora de una antología de cuentos hispanoamericanos (*Donne allo specchio*, Le Lettere, Firenze, 1997) y otra de poesía hispanoamericana contemporánea (*Voces y luces*, Olivares, Milano, 1998). Hace años que estudia la obra de Jorge Eduardo Eielson. Como poeta es autora de cuatro poemarios en español (*Anunciaciones*, Bogotá, 1977; *Mar/Mare*, Roldanillo-Colombia 1989; *El viaje de Orfeo*, Montevideo 1990; *Caza de altura*, Bogotá 1994) y de uno en italiano (*Nero cuore dell'alba*, Salerno 1998).

Gaetano Chiappini (1936), titular de la Cátedra de Lengua y Literatura Española de la Universidad de Florencia (Italia), se ha ocupado del manierismo andaluz del Siglo de Oro, la mística española, el teatro calderoniano, las obras de Quevedo y de Cervantes, teoría de la literatura comparada; ha estudiado especialmente varios autores emblemáticos de la literatura española, hispanoamericana e italiana del siglo xx. Entre su producción crítica destacan: *Figure e simboli nel linguaggio mistico di Santa Teresa d'Avila* (Quadrivium, Genova 1987), *Francisco de Quevedo e i suoi "auctores": miti, simboli e idee* (Alinea, Firenze 1992), *Esperienze di mística spagnola: S. Ignazio di Loyola, S. Giovanni della Croce e S. Teresa d'Avila* (Alinea, Firenze 1996), *Antinomie novecentesche I: A. Ganiwet, M. de Unamuno, A. Machado* (Alinea, Firenze 2000).

Alfonso D'Aquino (México, 1959) es poeta y ensayista. Ha publicado los siguientes poemarios: *Prosfisia* (Taller Martín Pescador, Premio Carlos Peller, 1981), *pedra no piedra* (Margen de poesía / UAM, México, 1992), *Naranja verde* (Vuelta, México, 1996), *Tanagra* (CNCA, México 1996), *Briznas* (Taller Martín Pescador, 1997), *Vibora breve* (Taller Martín Pescador, 1999) y *Basilisco* (Ediciones Sin Nombre, 2001). Es autor de dos libros de crítica literaria: *La figura oculta* (sobre la obra narrativa de Juan García Pons), y *La escritura desnuda* (sobre poetas contemporáneos); y de los siguientes relatos para niños: *Luciérnagas* (Taller Martín Pescador, 1999), *Fauna mayor* (CIDCLI-CNCA, 2001). Actualmente es becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte - FONCA, y coordina el taller de Poesía y Silencio (INBA).

Silvia Marcolin (Pordenone, 1975), investigadora de la Universidad de Venecia, estudiosa de poesía peruana, ha dedicado su tesis de grado a la obra de Eielson. Ha sido, asimismo, becaria del CEXECI en 2001.

Perla Masi (Florencia, 1974), investigadora de la Universidad de Florencia (Italia), tiene en curso de publicación un estudio sobre el surrealismo y la poesía de César Moro. En colaboración con Martha L. Canfield ha preparado la versión italiana de la obra periodística de Álvaro Mutis (*Da Barnabooth a Maqroll, Le Lettere*, Firenze, 2002). Actualmente trabaja sobre la “escritura del Eros” y la poesía hispanoamericana del siglo xx.

Julio Ortega (1942) se graduó en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en 1969 emigró a los Estados Unidos donde ha desarrollado una amplia obra crítica y creativa. Desde hace 13 años es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Brown University. Ha vivido también en Barcelona, México, Caracas y Cambridge, dedicado a la investigación y a la enseñanza. Entre sus numerosos títulos destacan *Figuración de la persona* (Barcelona 1971), *Poetics of change* (Austin 1984), *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (México 1987), *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (México 1997), *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI* (México 1997). Ha cultivado también la poesía, el cuento y la novela: *La mesa del padre* (cuentos, 1995), obra ganadora del Premio Juan Rulfo, y *Habanera* (novela, 1999), que obtuvo el VII Premio de Novela Breve Juan March.

José Miguel Oviedo (Lima, 1932) fue profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú, de donde es egresado, y de la Universidad de San Marcos; dirigió el Instituto Nacional de Cultura (1970-72) y en el mismo período fundó la revista *Textual*. Desde 1988 es profesor en la Universidad de Pennsylvania (Philadelphia); es asimismo miembro del consejo de redacción del *Handbook of Latin American Studies* de la Biblioteca del Congreso, Washington D.C. Entre su amplia obra crítica sobresalen *Genio y figura de Ricardo Palma* (Buenos Aires, 1968), *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona, 1970; 3ª ed. 1982), *Escrito al margen* (Bogotá, 1982; 2ª ed. rev. México 1987); *La edad del oro* (Barcelona, 1986); *La niña de Nueva York: una revisión de la vida erótica de José Martí* (México, 1989); *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (Madrid, 1990); y su monumental *Historia de la literatura hispanoamericana* (4 vol. Madrid, 1995-2001). Es también autor de numerosas antologías de poesía y de narrativa y de varios libros de ficción (narrativa breve): *La vida maravillosa* (Barcelona, 1988), *Cuaderno imaginario* (México, 1996), *La última fiesta* (Lima, 1998).

William Rowe enseña Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Londres, es poeta y crítico literario. Sus libros más recientes son: *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural* (Rosario y Lima, Beatriz Viterbo

y Mosca Azul, 1996); *Ensayos arguedianos* (Lima, Universidad de San Marcos y Sur, 1996); *History and the Inner Life: Poets of Contemporary Latin America* (Londres y Nueva York, Oxford University Press, 2000); *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, editado con Claudio Canaparo y Annick Louis (Buenos Aires, Paidós, 2000).

Renato Sandoval (Lima, 1957) se graduó en Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Políglota y viajero incansable, ha vivido varios años en Helsinki; actualmente es profesor de la Universidad de Lima. Es autor de un estudio dedicado al poeta simbolista José María Eguren (*El centinela de fuego*, Lima, 1988). Ha traducido del alemán (Tieck), del portugués (Drummond de Andrade), del italiano (Pavese, Quasimodo, Tabucchi) y del finlandés (Haavikko, Södergran, Agren). Es fundador y director de la revista limeña de traducción y crítica *Fórnix*. Como poeta ha publicado: *Singladuras* (1985), *Pértigas* (1992) y *Luces de talud* (1993).

Aldo Tagliaferri (Milán, 1931) enseñó Literaturas Comparadas en las universidades de Yale y Berkeley, como Commonwealth Fellow, de 1957 a 1958. Es autor de numerosos ensayos sobre literatura contemporánea y sobre estética. Entre sus libros recordamos: *Fabulous Ancestors* (Nueva York, 1974), *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria* (Milán, 1979), *L'invenzione della tradizione* (Milán 1985), *Uno e due* (en colaboración con Giorgio Barbaglia, Milán, 1998). Ha editado y traducido en italiano la Trilogía de Beckett, así como muchos libros del poeta y crítico de arte Emilio Villa.

Helena Usandizaga (Barcelona, 1947), es doctora en Lingüística por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París y actualmente ejerce como profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se ha dedicado a la literatura andina y a la poesía hispanoamericana, en especial a la peruana contemporánea. Entre sus contribuciones destacan: "Versiones poéticas del surrealismo peruano", en *Arrabal*, 1, 1998, pp. 251-258; "El ritmo semántico. A propósito de un poema de Oliverio Girondo", en *Cuadernos de Lengua y Habla*, 1, 1999, pp. 131-155; "Entre los astros y la ceniza: la poesía de Jorge Eduardo Eielson", en *more ferarum*, 5/, 2000, pp. 83-97; "Poetas peruanos insulares", en Carmen Alemany et al., *La Isla Posible*, Universidad de Alicante, Alicante, 2001, pp.621-630.

Lorraine Verner, profesora de Historia del Arte y Teoría del Arte en la Universidad de Quebec, desde hace 15 años trabaja en un programa de inves-

tigación sobre las conexiones entre arte y ciencia. Se graduó en Historia del Arte y Humanidades en la Universidad de Montreal y obtuvo el Ph.D. en Ciencias Sociales en la École des Hautes Études de París, bajo la dirección del Prof. Louis Marin. Ha recibido becas de los Fondos para Investigadores FCAR de Quebec, así como una ayuda para investigación postdoctoral en la Freie Universität de Berlín. De 1999 a 2000 ha dirigido la Galería de Arte de la Universidad de Quebec y ha sido profesora invitada en la misma universidad. Es miembro regular del seminario "Morphologies" en EHES, París, y del Centro internacional de estudios y de investigación sobre la ciencia, la filosofía y el arte, Pharos, en Urbino (Italia). Sus intereses incluyen historia del arte, teoría del arte moderno y contemporáneo, estética y filosofía del arte. Tiene actualmente en curso de publicación un libro sobre las relaciones entre arte y ciencia.

Apéndice

Poemas inéditos

Jorge Eduardo Eielson

SOLO DE AMOR

Solo a tus pies debajo de tus pies
Como si fuera tu sombra como si fuera
Tu sangre tus huesos que son míos
Mis huesos que son tuyos
Solo con todo mi cuerpo
Encima de tu cuerpo debajo de tu cuerpo
Al lado de tu cuerpo
Con tus dos ojos que brillan
Con mis dos ojos que brillan
Como tu cabellera
Como la mía
Hundido en tu pupila disuelto
En tu saliva tus lágrimas tu orina
Transformado en una estatua
De ternura llorando como un niño
Entre tus brazos de madre y de padre
Que sólo me piden silencio
Que sólo me llenan de espuma
Que ya no me piden nada. Solo
Como mi cuerpo junto al tuyo
Como tu cuerpo junto al mío
Pero repletos de una sola dicha
Como un lucero encerrado
Entre tu sexo y el mío
Y sin embargo
Separados todavía
Por millares y millares
De células que mueren
Y millares y millares
De células que nacen
Por un solo instante de vida

Que alguna vez fue tuyo
 Pero nunca mío. ¿Cuál es entonces
 La piel que nos divide
 La cáscara de huevo que acaricio
 Bajo las sábanas tibias?
 Nos perdemos fácilmente
 El uno en el otro la mitad de tu cuerpo
 Desea mi cuerpo la otra mitad
 Soy yo que te deseo. Un hilo de oro
 Nos guía por el laberinto
 De tus brazos y mis brazos
 Como si fuéramos un bosque
 Que se multiplica y que respira
 Ya casi no sabemos
 Cuál es nuestro cuerpo y cuál
 El de los otros
 Nuestro ombligo es un nido de pájaros
 Que cantan con nosotros
 Viven con nosotros
 Mueren con nosotros
 ¿Por qué entonces me pregunto
 La luz de las estrellas
 No es la misma para todos?
 ¿O nuestro amor es tan sólo
 Un miserable vestido de carne y hueso
 Que al mismo tiempo nos une
 Y nos separa de todos?
 Completamente solo y sin embargo contigo
 Hundido en tus pupilas
 Repleto de amor y de rubíes
 Que palpitan y palpitan
 Entre tu pecho y el mío
 Ante su sexo indecible yo me arrodillo

Como ante una iglesia. Glande divino
Y útero de tierra confundidos
Yo sólo sé que te adoro como se adora
Lo inútil lo inesperado y lo oscuro
Abrazado para siempre
A tu cuerpo que me abraza
Como si fuéramos una sola
Inseparable calavera.

NO HAY ESTRELLAS

Quien gobierna las tinieblas
Gobierna también nuestra sangre
Abre y cierra nuestros ojos
Sin que jamás sepamos
Si hubo quizás una esfera
Anterior a todo
O si ella es todavía
La pelota azul con que jugamos
En el patio de la casa
(¿Recuerdas divino Diego
Cuando corrías y corrías
Y todos corríamos contigo
Detrás de un mundo puro
Como tu pelota?
¿Y cuando llegabas a la meta
Y bruscamente el balón
Resplandecía como el sol
Como nuestro corazón
Como nuestra bragueta?)
Pero quizás la pelota
Ha caído hace tiempo
Con su sombra redonda
Sobre nuestra cabeza
Y podría ser también
Que a ella se deba
Tanto esqueleto en la calle
Tanta sangre en el mercado
Y que veamos subir
Día tras día
El precio de la luna
En Nueva-York

(En oro puro ciertamente)
Acostumbrados como estamos
A nuestra vieja luna
Naturalmente plateada
Y regalada
No hay estrellas
O quizás ellas
No son para todos
Aparecen a los pobres
Y a los girasoles
A las personas tristes
Pero sonrientes
A quien se viste de seda
Y se arrodilla ante una hormiga
A quien no tiene sombrero
Pero no es un pordiosero
Sino una mariposa
A quien defeca entre las flores
Porque se cree rey
De todas las cosas
Y es solamente un pordiosero
Para todos ellos
Las estrellas
Son áureas monedas que brillan
Un solo instante en la vida
Como la pelota
Que alguna vez lanzamos
A nuestro cielo de niños
Creyendo jugar con ella
Cuando era ella que jugaba
Con nosotros

POEMA DE TODOS LOS DÍAS Y DE SIEMPRE

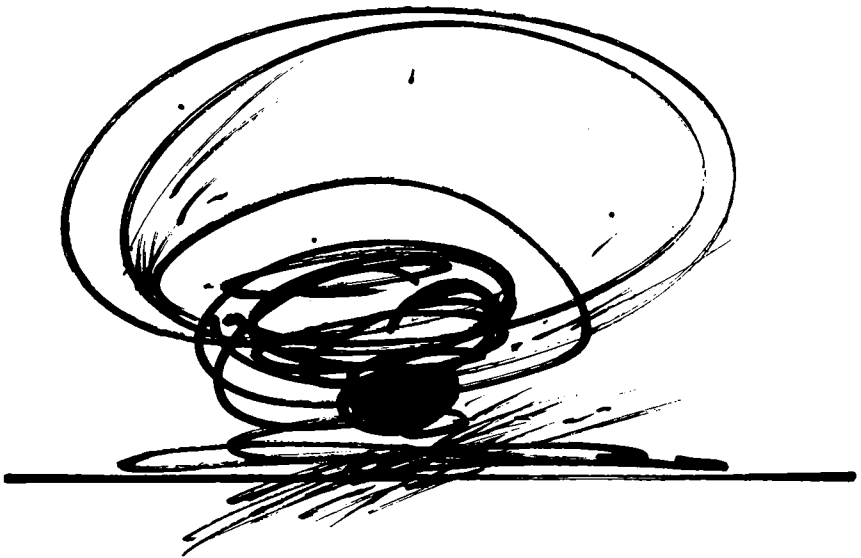
Extrañamente todos tenemos una luz
En la cabeza un corazón en el pecho
Y no nos damos cuenta. Nos peinamos
Los cabellos largos o cortos
Como si fuéramos caballos
Y no nos damos cuenta
Todos los árboles los animales
Las montañas y las nubes
Hasta las últimas hormigas
Han sido hechas para nosotros
Y no nos damos cuenta
Nos lavamos los dientes con esmero
Y no nos damos cuenta
Que estamos solo limpiando
Nuestra pobre calavera. Ahora mismo
Mientras escribo estos versos
El lado izquierdo de mi cuerpo
Se vuelve de oro puro
Y tampoco me doy cuenta.

SEGURO REY DE TU AMOR

Cansado de saber que eres ceniza
O que eres solamente luz
Vestida de carne y hueso. Cansado
De saber que todo pasa
Que todo lo que vemos y tocamos
Ya no es nada. Cansado
De verte brillar como un diamante
En la palma de mi mano
Sabiendo que mi mano
Es sólo la mano
De un esqueleto que tropieza
Y que ya no te acaricia. Cansado
De tanto número insondable
De tanta palabra vacía
De tanta tierra que se mueve
De tanto cielo imposible. Comienzo
Nuevamente donde todo se acaba
Renazco de tu amor como un mendigo
De la tierra como un rey que no reposa
Enjoyado para siempre
Por tu propia ceniza.

CANTO DEL ANDRÓGINO TERRESTRE

A lo mejor soy mujer
Y no lo sé. A lo mejor
Somos todos mujeres y no lo sabemos
Quizás por eso la suavidad
Nos da vergüenza y no creemos
En los ángeles porque no son hombres
Ni mujeres. Nos han dicho
Que todo pájaro es lógico
Toda estrella matemática. Lo cierto es
Que nada sabemos de la vida
Ni de la muerte. Es posible también
Que no existan hombres ni mujeres
Sino una sola criatura
Llena de amor verdadero. Pero nos asusta
Encontrar todavía el abrazo
De Adán y Eva en la arcilla
Con olor a yerba pura
Entre el pene y la vagina
¿Somos quizás una criatura dividida
Por un divino cuchillo?
¿O tan sólo un animal que estornuda
Porque ya no tiene lágrimas
Ni pensamiento ni vestido
Faldas ni pantalones?



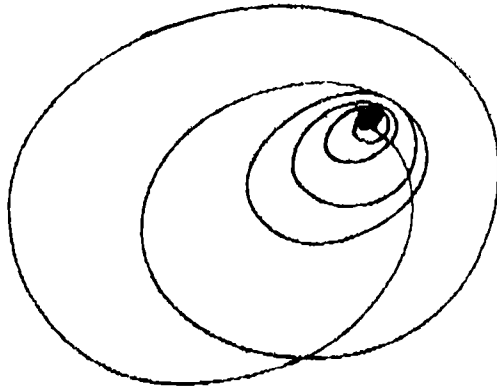
Kielom, 85

Nudos

Milán 1983

*Versiones en inglés de William Rowe.
Versiones en italiano de Martha L. Canfield.*

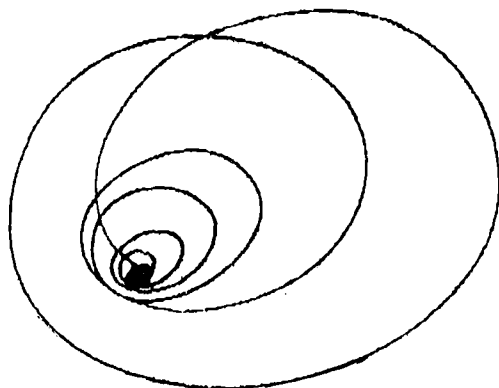
Hay nudos
Que no son nudos
Y nudos que solamente
Son nudos



*There are knots
Which are not knots
And knots which
Are only knots*

*Ci sono nodi
Che non sono nodi
E nodi che solamente
Sono nodi*

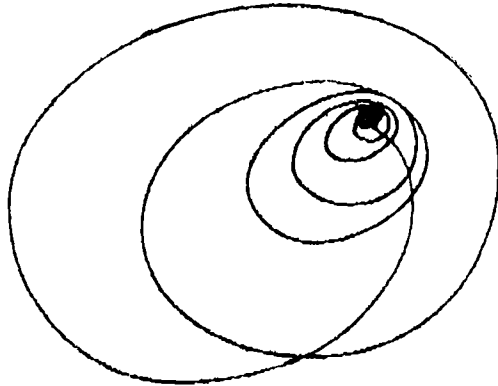
Hay nudos que son
Menos nudos
Y nudos que son
Más nudos



*There are knots which are
Less knots
And knots which are
More knots*

*Ci sono nodi che sono
Meno nodi
E nodi che sono
Più nodi*

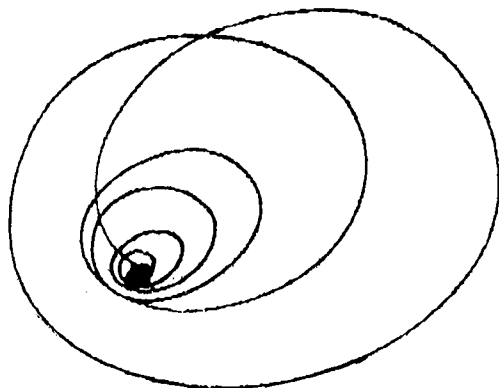
Pero también
Hay nudos nudos
Nudos



*But also
There are knots knots
Knots*

*Ma anche
Ci sono nodi nodi
Nodi*

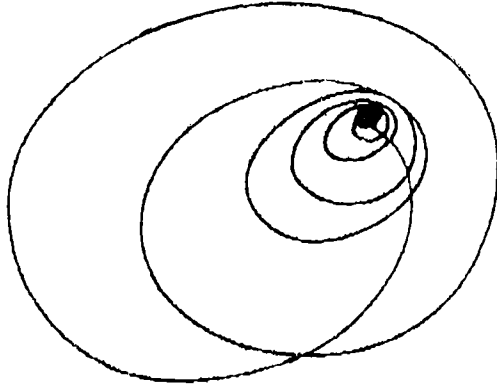
Hay nudos enormes
Y menudos nudos



*There are enormous knots
And small knots*

*Ci sono nodi enormi
E piccoli nodi*

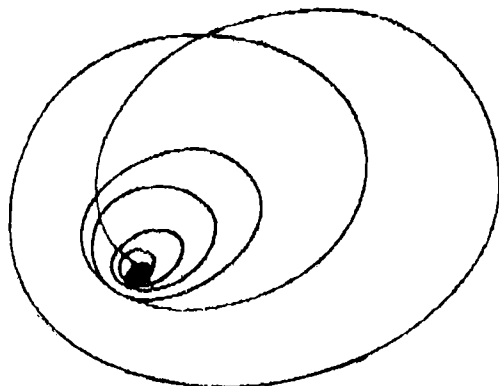
Nudos que casi
No son nudos
Y que son azules



*Knots that are
Almost not knots
And are blue*

*Nodi che quasi
Non sono nodi
E che sono azzurri*

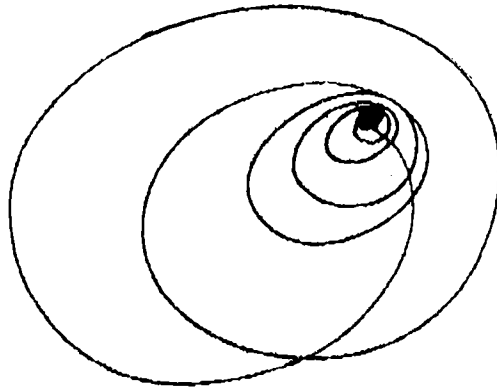
Nudos de nada
Y nudos de todo



*Knots of nothing
And knots of everything*

*Nodi di niente
E nodi di tutto*

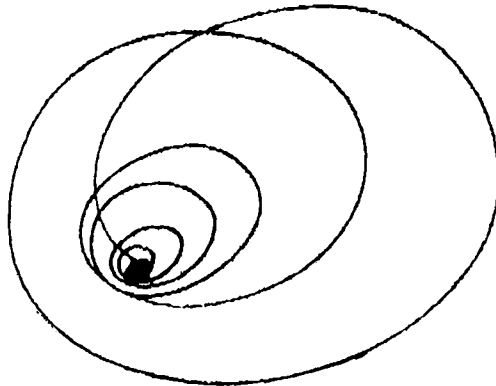
Torbellino de nudos
Sin sentido



Whirlwind of knots
Without sense

Turbinio di nodi
Senza senso

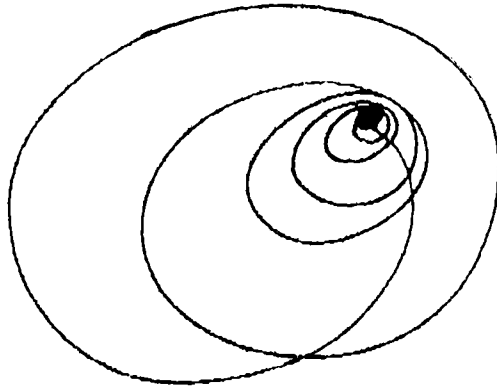
Nudos que amanecen
Y nudos que perecen
Como nebulosas



*Knots that dawn
And knots that die
Like nebulae*

*Nodi che si svegliano
E nodi che periscono
Come nebulose*

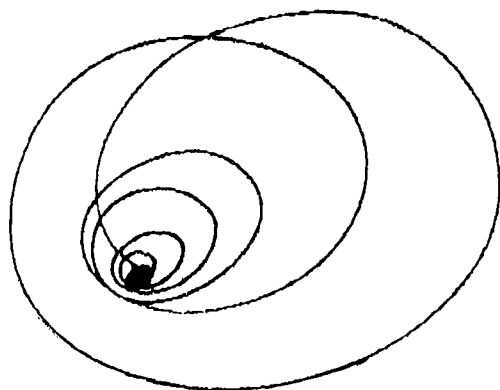
Nudos de luces
Y nudos de tinieblas



*Knots of light
And knots of darkness*

*Nodi di luce
E nodi di tenebra*

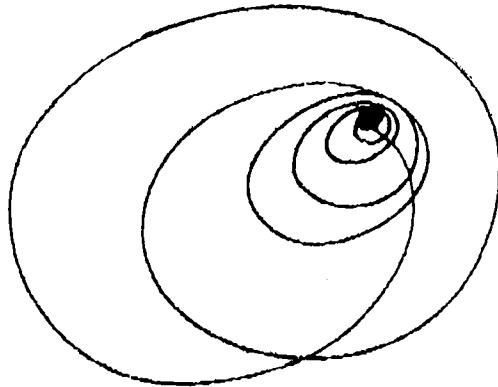
Nudos amorosos
Y nudos marineros



*Amorous knots
And sailor knots*

*Nodi amorosi
E nodi da marinaio*

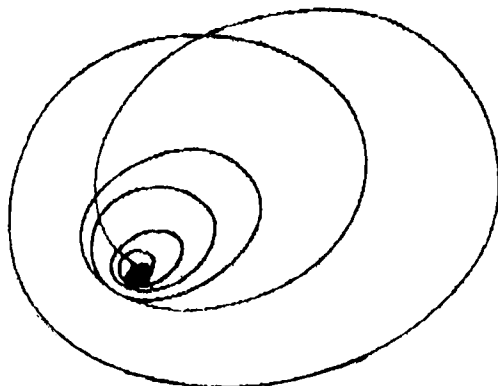
Nudos que son nubes
Que son agua
Que son mares



*Knots that are clouds
That are water
That are seas*

*Nodi che sono nubi
Che sono acqua
Che sono mari*

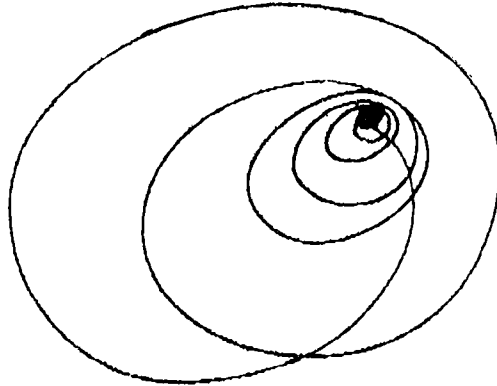
Nudos que son árboles
Y árboles que son nudos



*Knots that are trees
And trees that are knots*

*Nodi che sono alberi
E alberi che sono nodi*

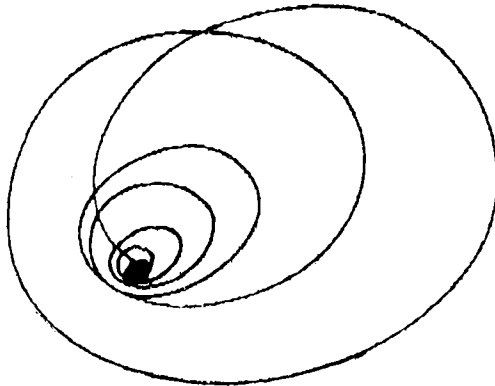
Nudos de carne
Y nudos de hueso



*Knots of flesh
And knots of bone*

*Nodi di carne
E nodi di ossa*

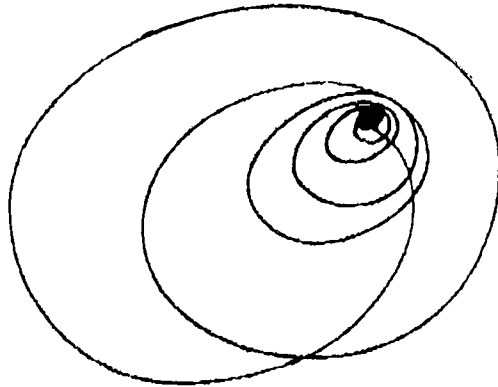
Nudos que sonrien
Y nudos que sollozan



*Smiling knots
And weeping knots*

*Nodi che sorridono
E nodi che singhiozzano*

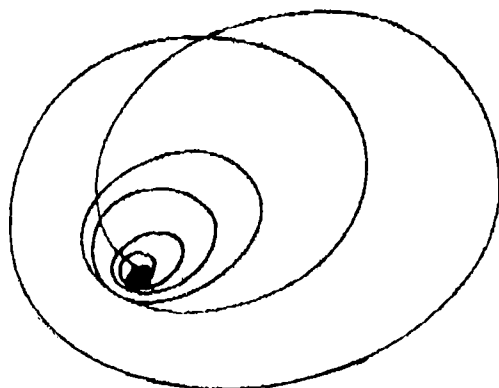
Nudos de corbatas
Y nudos de zapatos



*Tie knots
And shoe knots*

*Nodi delle cravatte
E nodi delle scarpe*

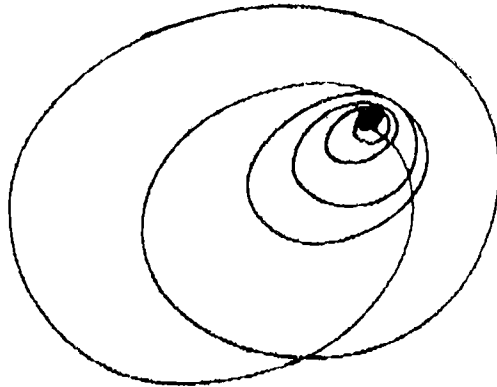
Nudos amarillos
Que parecen anillos
Llenos de colmillos



*Yellow knots
Like fangs
In rings*

*Nodi gialli
Che sembrano anelli
Colmi di zanne*

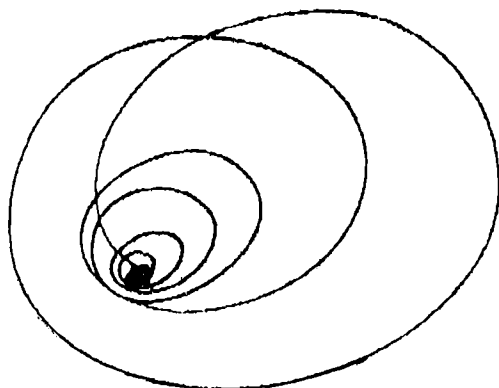
Nudos imposibles
Nudos que no existen
Pero que resisten
Y resisten



*Impossible knots
Knots that don't exist
But resist
And resist*

*Nodi impossibili
Nodi che non esistono
Ma che resistono
E resistono*

Nudos que son sombras
De infinitos nudos
Celestes



J. C. 92

*Knots that are shadows
Of infinite
Celestial
Knots*

*Nodi che sono ombre
Di infiniti nodi
Celesti*

