

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Manifestación de la crisis de sentido en el hombre
moderno en Noche oscura del cuerpo de Jorge
Eduardo Eielson**

TESIS

para obtener el título profesional de Licenciada en Literatura

AUTORA

Lizbeth Katty Talledo Gamarra

Lima-Perú

2009

MANIFESTACIÓN DE LA CRISIS DE SENTIDO EN EL HOMBRE
MODERNO EN *NOCHE OSCURA DEL CUERPO* DE
JORGE EDUARDO EIELSON

INTRODUCCIÓN.....	04
CAPÍTULO I	
JORGE EDUARDO EIELSON ANTE LA CRÍTICA.....	10
1.1 Algunas consideraciones finales.....	37
CAPÍTULO II	
PANORAMA DE LA LITERATURA Y EL ARTE EN LA DÉCADA DEL CINCUENTA.....	40
2.1 La Generación del 50.....	41
2.1.1 Jorge Eduardo Eielson y la Generación del 50.....	43
2.1.2 Poesía pura – poesía social.....	47
2.2 La generación del 50: Pintura.....	51
2.2.1 El arte pictórico en la década del 50. Antecedentes y representantes. La inserción de Eielson en el círculo de artistas peruanos.....	53
2.2.2 Jorge Eduardo Eielson: Plástica.....	61
CAPÍTULO III	
MANIFESTACIÓN DE LA CRISIS DE SENTIDO EN EL HOMBRE MODERNO EN <i>NOCHE OSCURA DEL CUERPO</i> DE JORGE EDUARDO EIELSON.....	70
3.1 Bases teóricas y metodología para la interpretación de <i>Noche oscura del cuerpo</i> y otros poemas de Jorge Eduardo Eielson.....	72
3.1.1 Modernidad y crisis de sentido en <i>Noche oscura del cuerpo</i> . El Neohumanismo.....	72
3.1.2 Modernidad y crisis de sentido	80
3.1.3 Bases metodológicas para la interpretación. Retórica.....	83

3.2	Acerca de <i>Noche oscura del cuerpo</i>	88
3.2.1	Acerca del título y la estructura de <i>Noche oscura del cuerpo</i> ...	91
3.2.2	Análisis de los poemas de <i>Noche oscura del cuerpo</i>	94
3.2.2.1	Análisis del poema “Cuerpo anterior”.....	94
3.2.2.2	Análisis del poema “Cuerpo melancólico”.....	101
3.2.2.3	Análisis del poema “Cuerpo mutilado”.....	105
3.2.2.4	Análisis del poema “Cuerpo en exilio”.....	109
3.2.2.5	Análisis del poema “Cuerpo enamorado”.....	113
3.2.2.6	Análisis de “Cuerpo secreto”.....	122
3.2.2.7	Análisis de “Cuerpo transparente”.....	127
3.2.2.8	Análisis del poema “Cuerpo pasajero”.....	130
3.2.2.9	Acerca de “Cuerpo vestido”.....	131
3.2.2.10	Análisis del poema “Cuerpo de tierra”.....	133
3.2.2.11	Análisis del poema “Cuerpo de papel”.....	136
3.2.2.12	Análisis del poema “Cuerpo multiplicado”.....	138
3.2.2.13	Análisis del poema “Cuerpo dividido”.....	140
3.2.2.14	Análisis de “Último cuerpo”.....	144
3.3	Análisis de otros poemas de Jorge Eduardo Eielson. El retorno a la crisis en la modernidad.....	147
3.3.1	Sobre <i>De materia verbalis</i>	148
3.3.2	Acerca de <i>Naturaleza muerta</i>	153
3.3.3	Acerca de <i>Ceremonia solitaria</i>	155
	CONCLUSIONES.....	162
	BIBLIOGRAFÍA.....	165

INTRODUCCIÓN

Al escuchar el nombre de Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) se apoderan de nuestra mente múltiples ideas; la principal es la que lo asocia con la figura del artista exitoso, autoexiliado, icono de una de las generaciones literarias e intelectuales más destacadas en el contexto peruano del siglo XX, artista plástico pero, sobre todo, poeta. Figura imponente que nos lleva a plantearnos una serie de interrogantes, de las cuales partimos como referencia y que no son sino un bosquejo de nuestros intereses. Preguntas tales como ¿Qué tanto conocemos de Jorge Eduardo Eielson y su obra?, ¿nos es factible comprender su poesía a cabalidad?, ¿qué aspectos hacen que su labor no pierda actualidad en el panorama de la literatura peruana? y, finalmente, ¿qué hace que *Noche oscura del cuerpo* (1955) sea reconocido por la crítica de Eielson como el poemario que articula su obra?

Cuestionamientos que reconocemos compartidos con todos los interesados en la labor del poeta y que parten, de manera personal, de unos primeros acercamientos furtivos a su poesía. Aproximaciones que me permitieron identificarlo, apreciarlo e inclusive temerlo, compartiendo así con otros la idea de una poesía eielsoniana hermética, cerrada e inaccesible. Sin embargo, al iniciar las investigaciones preliminares para el presente trabajo y recorrer pausada y seriamente su labor poética tal prejuicio fue disipándose, llegando a comprender el porqué del entusiasmo de sus ávidos lectores, al descubrir así su genialidad.

A partir de este descubrimiento surgieron otras inquietudes, ¿qué hace de Jorge Eduardo Eielson un poeta capaz de producir los más variados comentarios?, ¿en qué radica su genialidad? Las respuestas son múltiples, existen tantas como lectores e

interpretaciones de la obra de Eielson pueda existir; por un lado, estarán las de quienes admiran su versatilidad, actualidad, afán experimentativo, su uso de las formas, en fin, tendríamos que hacer una larga lista para enumerar sus cualidades, por otro sólo nos queda aceptar lo cautivante que resulta para el hombre en todas las circunstancias el encontrarse frente a algo que desconoce y a la vez lo atrae, sobretodo, si tal objeto es bello.

Si bien es cierto que nuestro interés parte de contribuir a un acercamiento más profundo de la obra poética eielsoniana, tal propósito conlleva el riesgo de “desacralizar” la poesía, profanarla al develar sus misterios, al tratar de explicarla. Riesgo que asumimos en aras del conocimiento y con fe en que ello devendrá en una estima cada vez mayor del fenómeno creativo, dado que, según nuestro entender, sólo se aprecia lo que se conoce.

Es importante indicar que nuestro análisis se remitirá a uno de los poemarios más elogiados dentro de la producción de Eielson, nos referimos a *Noche oscura del cuerpo*, texto que tiene como año de producción 1955 según consta en la edición de *Poesía escrita* (1998) preparada por Martha Canfield (edición empleada para nuestro estudio que incluye además otros poemarios). El libro se ubica en lo que muchos estudiosos reconocen como un segundo período de producción en la obra del poeta. Aspecto que nos interesa desarrollar en el cuerpo general del presente trabajo de manera conjunta a otros relacionados con el contexto histórico y cultural en que se inscribe la Generación del 50, generación de la cual Eielson participa activamente.

Regresando a *Noche oscura del cuerpo* corresponde preguntarnos el por qué consideramos importante su análisis, una de las razones que señalamos anteriormente es la de su actualidad. Recordemos que la formación intelectual de Eielson se realiza en medio de una serie de cambios producto del caos y desorientación que sucedieron a la II Guerra Mundial, el surgimiento del imperialismo y sus aspectos opresivos, la transformación de las estructuras sociales, el decaimiento de las grandes y pequeñas instancias de poder (representadas por la Iglesia, el Estado y la familia). En resumen: el derrumbamiento de las instituciones y valores asociados al proyecto de civilización erigido en la modernidad.

La asunción del fracaso de la obra cultural modernizadora implica la pérdida de todo aquello que pudiera otorgar cierto sentido a la existencia del hombre. El sujeto es obligado a reconocer que la única opción es la del retorno a lo natural, lo primigenio, que debe limitar el alcance de esta cultura que se ha ido tornando cada vez más opresiva y exigente. Situación que se traduce a nivel artístico en muchas de las obras de hombres y mujeres que, como Jorge Eduardo Eielson, alcanzaron madurez en el contexto de los años 50 y 60, y que de manera particular, se hace tangible en los poemas de *Noche oscura del cuerpo*.

En relación con lo anterior, presentamos como hipótesis principal a ser corroborada, la lectura de los poemas que conforman *Noche oscura del cuerpo* como manifestaciones de la crisis de sentido en el hombre moderno, que se expresan y representan a través del cuerpo físico y su malestar. Punto que nos lleva a observar la constitución de metáforas sobre el cuerpo como medio de organización del mundo, a la vez que metonimia de este. El cuerpo se presenta entonces como medio para el retorno a lo primigenio; entiéndase esto en vinculación con el mito del eterno retorno propuesto por Mircea Eliade en su libro *Mito y realidad*, del año 1973.

Por ello, desde nuestra óptica, creemos que el poemario plantea la necesidad de una reconfiguración de la concepción del mundo por el hombre. Un cosmos dividido en tres estamentos: lo meramente corporal, representado por el cuerpo y su constitución física e instintiva; lo racional, representado bajo las figuras de la cabeza o el cerebro; y lo sentimental o afectivo, representado bajo la forma del corazón. Esferas que en la modernidad el individuo se ha visto en la obligación de colocar en compartimentos separados, desnaturalizando su esencia, pero aún en capacidad de armonizar.

Proponemos también que, en correspondencia con el contenido del texto, el autor textual construye un yo lírico que a partir de una elocución individual se convierte en una voz de categoría universal, encarnando en sí el dolor humano.

Entendemos que el poemario *Noche oscura del cuerpo* no sólo describe o se refiere al problema (la crisis de sentido) sino también propone una solución. El yo lírico busca la conciliación con su propio cuerpo, una armonía que es temporalmente alcanzada, aunque no se perfile como una solución permanente, sino como un paliativo

que demuestra la necesidad de renovación constante por medio de la repetición ancestral del mito.

Por ello, consideramos necesario el análisis adicional de textos posteriores a *Noche oscura del cuerpo*; estos son algunos versos correspondientes a *De materia verbalis* (1957-1958), otros tantos de *Naturaleza muerta* (1958) y el poema “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera” de *Ceremonia solitaria* (1964). Textos que comprueban que la necesidad y el ansia de acercamiento hacia un estado primigenio solo queda en el ámbito del deseo.

A diferencia de otros análisis realizados con respecto a *Noche oscura del cuerpo*, juzgamos que este no es un libro de cierre de una etapa, sino que por el contrario, aquel en el cual el yo lírico se caracteriza por una inestabilidad permanente que se transforma en inconformidad al no alcanzar lo que desea. Convenimos con otro de sus críticos al decir que el ritmo de creación del poeta Eielson se muestra taquicárdico, inconstante, con picos de crisis y fases de calma sucediéndose inesperadamente. Rasgo que se observa en la estructura misma del poemario y que se extiende a su obra posterior. Recordemos que la idea de un retorno perpetuo, según lo planteado por Eliade, prevé que a cada final le siga un nuevo inicio y la consiguiente repetición de ciertos hechos (no solamente los acontecimientos benéficos son repetidos sino también los negativos) por un lapso de tiempo indeterminado.

Queda por señalar que el presente estudio se articulará en tres capítulos; el primero dedicado a la revisión de la crítica sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson. Incluiremos un repaso por los estudios más relevantes sobre la labor de nuestro poeta, considerando además algunos comentarios vertidos en historiografías o antologías a raíz de sus primeros poemas y, por supuesto, la revisión de los últimos trabajos de investigación (tesis y artículos en números especiales de revistas). En esta sección dedicaremos especial énfasis a los textos emparentados con nuestro objeto de estudio y las diferentes lecturas e interpretaciones surgidas desde su aparición.

Teniendo en cuenta lo mencionado acerca del contexto en el cual se da la evolución y desarrollo de Jorge Eduardo Eielson, una panorámica de su generación y los aspectos que caracterizan a su poesía será realizada en el segundo capítulo de nuestra investigación. La discusión acerca de la pertinencia o no de delimitar su obra a

partir de la categoría de generación se realizará en la apertura del capítulo que incluirá una revisión de su fase como artista plástico y algunas anotaciones a su inscripción en el círculo de artistas peruanos, además de menciones a la conocida pugna sobre la existencia de una “poesía pura” y otra “poesía social”, tan arraigada entre la crítica literaria.

Por último, en nuestro tercer capítulo, estableceremos el marco conceptual y metodológico que nos permitirá acreditar las hipótesis planteadas. Emplearemos para ello algunos alcances sobre el surgimiento de la modernidad vertidos en el libro *Cosmópolis* (1990) del filósofo británico Stephen Toulmin, quien postula el nacimiento de una modernidad con raíces humanistas en oposición a la siempre aceptada versión sobre su origen racionalista. Postura que incluye la observación de un resurgimiento de los primeros planteamientos humanistas modernos que, dado el contexto y ciertas características que ampliaremos más adelante, nos permitirán identificar a Jorge Eduardo Eielson como un nuevo humanista.

En cuanto a la delimitación de lo que entendemos por crisis de sentido, revisaremos los alcances que sobre ello nos proporcionan Peter Berger y Thomas Luckman en su texto *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido* (1995). Tratado a partir del cual configuraremos las características de lo que sería la crisis de sentido y las formas de resistencia a que apelan los sujetos en la modernidad para hacerle frente.

Para finalizar con esta introducción y dar paso al desarrollo de los temas presentados, es imprescindible indicar la metodología a seguir en el análisis de los poemas. En primera instancia, señalaremos el empleo del modelo de análisis retórico planteado por Camilo Fernández en su texto *La soledad de la página en blanco* (2005), específicamente su análisis del poema de Wáshington Delgado “Para vivir mañana”. Procedimiento que consta del análisis de cuatro partes constitutivas del texto poético: análisis de la dispositio, la elocutio, el papel de los interlocutores y la inventio, y tiene sustento en los postulados teóricos de Stéfano Arduini en su texto *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000).

Nuestro análisis involucra además algunas de las categorías y definiciones propuestas por George Lakoff y Mark Johnson con respecto a la metáfora como organizadora y constituyente conceptual, ideas presentadas en su libro *Metáforas de la*

vida cotidiana (1995). Metodología y teorías que por su afinidad con nuestras hipótesis se presentan idóneas para su empleo.

Finalmente quisiera agradecer a todos aquellos que de alguna u otra forma colaboraron para llevar a cabo este proyecto, a mi familia por su inagotable paciencia, de manera especial a mi madre, quien respetó siempre mi gusto por la lectura e hizo innumerables esfuerzos por ayudarme a concluir las metas planteadas. A mis amigos y compañeros de carrera con quienes compartí agradables momentos en la universidad y fuera de ella, a Martín Arredondo de quien tantas veces recibí los ánimos necesarios para continuar con la investigación, a los profesores que contribuyeron con mi formación académica y, por supuesto, al asesor de la presente tesis.

CAPÍTULO I

JORGE EDUARDO EIELSON ANTE LA CRÍTICA

En esta primera sección del trabajo que nos ocupa pasaremos a enumerar y comentar ciertos aspectos acerca de los estudios realizados hasta el momento sobre Jorge Eduardo Eielson y su obra poética, primer punto que se presentará como introductorio al cuerpo final de nuestro análisis.

Recordemos que el escritor o artista en general es asumido como perteneciente a un determinado contexto, identificándose así su producción a partir de categorías histórico-temporales, además de aquellas características que lo vinculen a una determinada tradición artística; elementos que permiten cierta explicación de algunos rasgos de su obra. A partir de este principio, corresponde al primer capítulo el referirnos a la labor desempeñada por la crítica especializada al momento de juzgar la producción eielsoniana.

Antes de continuar es necesario mencionar que hasta hace algunos años la crítica no había ahondado en la investigación de este autor. Ello no implica que no se haya reconocido la calidad e importancia de Eielson en el marco general de la literatura peruana de la segunda mitad del s. XX, sino que es posible percibir ciertos vacíos e inexactitudes al momento de considerar sus textos, producto tal vez de la subsistencia de anacronismos en las formas de pensar y percibir la denominada poesía moderna.

Felizmente para los interesados la situación ha cambiado. Desde aquellas primeras apreciaciones, un tanto espaciadas en el tiempo y dispersas en el universo de las revistas especializadas o los suplementos culturales en los principales diarios, en la

actualidad contamos no solo con los beneficios de una información más rápida y de acceso libre con el empleo de Internet¹ sino también con la puesta en escena de libros dedicados a la compilación de textos y metatextos alusivos a la producción artística de Eielson.

Aunque de incomparable valor para los estudios literarios lo anterior conlleva algunas dificultades para nuestra labor. Es imprescindible reconocer que la vastedad del material alusivo a Jorge Eduardo Eielson nos obliga a considerar, al menos en nuestro caso, una delimitación de los textos a observar. Nos centraremos entonces en aquellos que traten directamente aspectos relacionados a su quehacer poético, con mayor énfasis en los dedicados a nuestro objeto de estudio, el poemario *Noche oscura del cuerpo*, aunque sin dejar completamente de lado la crítica a su narrativa o plástica.

Comentaremos entonces los principales artículos aparecidos en números especiales de revistas, tales como *Casa de Cartón* (hoy desaparecida), *Tinta Expresa*, *more ferarum*, entre otras, así como también las observaciones sobre Eielson contenidas en ciertas antologías de la poesía peruana, historiografías críticas o los prólogos a las ediciones de *Poesía Escrita* (1998) y *Arte poética* (2004), además de las reflexiones teóricas concentradas en las diversas tesis o memorias existentes.

Un valioso aporte será el del libro de homenaje a Jorge Eduardo Eielson bajo el sello editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, editado por José Ignacio Padilla, *nu/do* (2002); así como el texto de Camilo Fernández Cozman, *Las huellas del aura* (1996). De igual modo, incluiremos algunas apreciaciones al respecto de los artículos recopilados por Martha Canfield en su texto *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos* (2002), colección de ensayos de diferentes autores sobre la producción poética, narrativa y plástica de Jorge Eduardo Eielson.

Sin más que detallar empezaremos por revisar algunos textos de la historiografía peruana, entre ellos el del reconocido historiador y crítico literario Luís Alberto Sánchez, *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. El autor del texto nos ofrece un panorama básico pero a la vez muy útil de lo que considera las últimas tendencias en poesía de los años 50 al 70. El crítico apela a una

¹ Actualmente los interesados en la obra de Jorge Eduardo Eielson cuentan con la página web a cargo de la Fundación Telefónica, dedicada a recopilar textos críticos, de creación, imágenes e inclusive bibliografía; además de la existencia de otras páginas de difusión con el mismo interés.

contextualización general de las artes y las letras en el mundo para definir lo que considera como las características de la poesía peruana posterior a la generación del 20, e identifica la presencia de una tardía reiteración baudelariana (5: 1574).

Sánchez da paso a una diferenciación entre una poesía de lo bello y otra de lo feo, del arte puro y el escatológico; la luz y la sombra que se presentan de manera complementaria e inseparable. Colocará a Eielson dentro del grupo de autores dedicados a la poesía de “elite”, lo que implica un violento viraje de la poesía anecdótica a la conceptual, la presencia de un escritor con tendencia a ser políglota, además de la ya conocida influencia de autores franceses, británicos, germánicos e inclusive italianos (5: 1574).

Con respecto a Jorge Eduardo Eielson lo describe como poeta sobrio, onírico y exacto, sin embargo, no pasa de reconocer la presencia de sus lecturas de los místicos españoles del Siglo de Oro hasta en obras muy posteriores y de marcada evolución con respecto a sus primeros poemas, como sería el caso de *mutatis mutandis* (1954). Expande su visión hacia otros creadores de la misma generación sin tener en cuenta las obvias diferencias en temas, estilo o intereses artísticos, dirá entonces:

El místico es por definición un individualista que revive a Dios en sí mismo y no como una proyección de la otredad. Eielson, Sologuren, Rose, Chariarse, Delgado y Bendezú, exhiben sin falso pudor el estigma de los místicos; (místicos ellos también de otro dios, el arte, y otra diosa, la libertad, a la que no cantan en sus apariciones cívicas, sino en sus abismos trascendentales) por eso estos poetas utilizan un verso conceptual y prosaico. Huyen de la grandiosidad como del peor enemigo (5: 1575).

A diferencia de Sánchez, que entiende la producción poética moderna como producto de un grupo homogéneo de individuos, sin distinguir las nuevas vertientes y rasgos de las cuales se va dotando la poesía, Wáshington Delgado, un contemporáneo de Eielson, se acerca con mejores resultados, al menos aparentemente. En su *Historia de la literatura del Perú republicano* indica que el vanguardismo en el Perú tiene dos etapas: la primera de eclosión y afirmación entre 1920 y 1930, y otra de tardía madurez de 1930 a 1945 y más allá (118).

En cuanto a la literatura (tanto poesía como narrativa), considera como factor determinante, la aparición de movimientos de carácter económico y social que tendrán

como consecuencia la división de la poesía en dos ramas de difícil conciliación. Refiere la existencia de una poesía “social” y una “pura”, básicamente urbana puesto que se deja de lado los regionalismos y localismos, además de un notable interés por la renovación de la estética (147). Esta última tendencia estaría representada por personajes como Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren y Blanca Varela, quienes retoman a Eguren, la vanguardia peruana y los contrastes con poetas europeos contemporáneos (149).

No obstante el error de creer en la existencia de una línea divisoria inamovible entre poesía pura y poesía social, Delgado acepta la idea de una “evolución” en las formas poéticas, que devendrá posteriormente en una suerte de fusión de ambas opciones, enriqueciéndose entonces el panorama poético peruano. En el caso de Eielson, esta opción se hace evidente en su paso por diferentes etapas a lo largo de su producción. Finalmente, Delgado llega a la conclusión que:

Los poetas del 50’ buscan el perfeccionamiento estético como la aproximación a la realidad, unos prefieren el primero otros lo segundo; algunas veces vitalmente se adhieren a uno y literariamente a la otra; otras veces unen ambas vertientes en un solo cauce. Asumen el poema como una unidad lírica y por lo tanto la creación poética asume un carácter sintético o totalizador (168-169).

Un tanto influenciado por la óptica de Sánchez, Augusto Tamayo Vargas en el tercer tomo de su *Literatura peruana*, observa en la poesía del 40 y 50 un retorno al modernismo con influjo de Vallejo y Neruda, viendo en ello un simple interés por las palabras con insistencia de la retórica, a la vez que un retorno a los hilos de Rilke, Rimbaud y Mallarmé. Coincide con Delgado en proponer una división de la poesía, y reconoce que la vertiente “pura” cuenta con el legado surrealista (3: 951). Sin embargo, al considerar los méritos de los poetas, no llega a desencasillarlos por completo de la idea de un mero embellecimiento de la palabra sin contenido o emoción; tal y como dice de Eielson:

En su obra *Maquillaje* se acercaba al teatro existencialista, pero en cambio, en los poemas publicados dentro de su producción en Europa, se limitaba a un simple juego o escaqueo poético, poesía abstracta, y sin embargo sensible o de deslumbramiento por la palabra (3: 952).

Con una óptica distinta tenemos a Miguel Gutiérrez quien, apelando a la sociología en literatura, en su texto *La Generación del 50*, señala al respecto de dicha generación que esta se ubica dentro del contexto de la hegemonía norteamericana y la instauración del socialismo. El autor observa como rasgos comunes a los jóvenes, en los diferentes países del orbe, la presencia de un tono amargo, entre lo paródico y lo expresionista, una crítica anárquica de la vida gris, hipócrita, carente de heroísmo, sin perspectivas, la búsqueda de normas morales y humanas de convivencia, y el rechazo a la civilización urbana y el consumismo, en oposición a una vida al aire libre, marginal y sin ataduras.

En su intento de contextualización, Gutiérrez llega a señalar la procedencia de los creadores. Menciona que estos eran miembros mayoritariamente de la clase media y pequeña burguesía, a la vez que de un reducido grupo obrero-artesanal. Afirma también que el grupo posee como rasgos esenciales la rebeldía, el idealismo, el escepticismo, la angustia ante un mundo dividido, los defectos del individualismo, el estado intermedio entre el júbilo y la depresión, entre otros, por lo cual lo denomina como “Generación de crisis y de transición”. Generación en la que predomina el discurso del mestizaje integral y la búsqueda de una modernización de las formas literarias (*Generación 52*).

Gutiérrez también propone una división entre poetas puros y poetas sociales. Los primeros se caracterizarían por poner en tela de juicio todo lenguaje y destrozarse las formas comunes para descubrir la existencia de fuentes antiguas y recónditas de visión inventiva, razones por las cuales se explica su violencia e histeria destructiva. A su vez, esta poesía pura se dividiría en: simbolista –en su rama surrealista–, tiene como representantes a Eielson (con *Reinos*), Sologuren y Romualdo; post-vanguardista –en las vertientes parasurrealista-expresionista–, con Bendezú y Belli; y, finalmente, abstracta, con Salazar Bondy y Wáshington Delgado (*Generación 60*).

En lo que respecta al lenguaje, se nota una marcada preferencia por el de tipo “elevado”, gentil, cortés, evitándose las palabras fuertes o grotescas, con predominio del endecasílabo combinado con heptasílabos, a raíz de la influencia del Siglo de Oro español, la generación peruana del 30, el misticismo surrealista y el simbolismo de Eguren, Rilke, Mallarmé, entre otros (*Generación 66*).

Por otro lado, en la vertiente de la poesía social, tenemos una división en tres tipos: la poesía social realista, con Valcárcel, Romualdo, Rose y los poetas de la agrupación Primero de Mayo; el realismo crítico, con Delgado y Rose; y, por último, la existencial con Blanca Varela, Eielson (de *Habitación en Roma*) y Delgado. Para Gutiérrez, en todos ellos es factible notar una marcada presencia de Vallejo y su legado poético.

Como se ve, Gutiérrez reconoce la posibilidad de una conjunción entre ambas vertientes en las cuales, curiosamente, identifica la producción de Eielson en sus diferentes etapas. Si bien no considera la idea de una preocupación más que formal o estética en su primera etapa (en *Reinos*, por ejemplo), ni mucho menos la manifestación de una madurez completa del autor que se interese por la sociedad, el individuo y además sea capaz de conservar la rigurosidad por el buen manejo del lenguaje y las formas poéticas.

Otro de los textos de nuestro interés será el ensayo de Roberto Paoli, “Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos”, contenido en un texto recopilatorio editado por la Universidad de Educación Enrique Guzmán y Valle. En él, Paoli propone una nueva división de la Generación del 50. Una primera tendencia representada por Westphalen, Eielson, Sologuren y Varela que da preferencia al silencio verbal o verbalidad que involucra el silencio. El segundo grupo, conformado por Moro, Adán, Belli y Francisco Bendejú, intenta romper con la gramática dirigiéndose hacia una verbalidad de trasgresión, moviéndose a nuevos intentos y experiencias de verbalidad (89).

Ambos grupos entienden la poesía como experiencia total, en la cual se produce una crisis de lo verbal y de desacuerdo con el mundo o la sociedad. En este marco, Paoli compara la obra de Westphalen con la de Eielson en tanto observa similitudes en sus trayectorias “clandestinas”. Es entonces que la particularidad de estos poetas está en el manejo inversamente proporcional de su creación; cuanto más escriben menos publican y a la inversa (90-91).

A pesar de esta aparente auto-contradicción y desinterés del poeta por posesionarse en el campo de las letras, Paoli reconoce en él una calidad y madurez deslumbrantes desde sus primeras entregas –*Canción y muerte de Rolando* o *Reinos*–.

Paoli intuye en la poesía de Eielson la presencia de “la semilla del cansancio, de la inquietud, de la destrucción” que se encarna en figuras que “se extienden a la desolación, no sólo como visión del mundo sino, principalmente, una visión de la poesía misma” (91).

Con el objetivo de sustentar sus apreciaciones, el investigador realiza un breve recorrido por fragmentos de poemas de Eielson en sus diferentes etapas. Hace hincapié en la presencia de un cambio en las formas, pasando de una mayor intensidad y amplitud de los ritmos en las estrofas a una reducción de los versos, además de la aparición de vacíos tipográficos en el texto. Actitud experimental que –a decir de Paoli– es consecuencia de un temprano cansancio, de una pérdida de fe que origina una relación conflictiva con la palabra. Explica así el aspecto lúdico en el poeta en tanto “producto de su situación anímica frente a la existencia y frente a su propia creación” (92), pasa del juego fónico al juego visual valiéndose de los caligramas (“Poesía en A mayor”) y que alcanzará uno de sus momentos cumbres con la aparición de *El cuerpo de Giulia-no* (94).

Paoli liga además la etapa europea de Eielson con su similar en Vallejo, atribuyéndole el adjetivo de “el más humano” ante su preocupación por el sujeto en la modernidad (evidente en *Habitación en Roma* y que lo remiten a *Trilce*), camino que lo conducirá posteriormente al silencio verbal (94-95).

Un poco más actual es la visión de José Miguel Oviedo en el cuarto tomo de su *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Para este autor, los miembros de las generaciones del 50 y 60 serían los responsables de un cambio sustancial en el lenguaje de nuestra poesía, donde Eielson es “el prototipo del artista completo” (4: 213).

Al igual que los anteriores críticos, Oviedo habla de una evolución en la poesía de Eielson que va desde la opulencia del lenguaje a un abandono casi completo del mismo, presencia de caligramas, experimentos visuales, fónicos, pasando de la austeridad de la palabra al silencio (4: 214-215).

Oviedo no se centra en un tema determinado, sino que continúa sus apreciaciones por el camino de la cronología. Enumera lo dicho anteriormente en artículos de revistas especializadas, prólogos o antologías de la poesía de Eielson para

continuar con su presentación de los otros miembros de la generación que considera igual de importantes: Belli, Sologuren, Salazar Bondy, Delgado y Romualdo.

De otra índole serán los comentarios de Eduardo Urdanivia acerca de uno de los poemarios más estudiados de Eielson, es decir, *Reinos*. El autor del artículo “Los reinos de Jorge Eduardo Eielson” llevará a cabo una de las mejores críticas con motivo de dicho poemario, para tratar de desmentir los errores al que se habría incurrido hasta el momento de publicación del artículo, debido a un aparente hermetismo en la obra de Eielson.

Para Urdanivia, Eielson no escapa a la oleada surrealista en su búsqueda de renovación de las formas poéticas, que constituirían el secreto de lo esencial en el universo. Otro aspecto interesante del artículo de Urdanivia es su concepción de lo que vendría a ser la poesía pura en tanto que “está enraizada en la vida misma, en su centro; que no tiene preocupación de lo inmediato sino en tanto revelación de lo esencial” dice, citando a Brémond² (72).

Será a partir de ese concepto que Urdanivia empezará su análisis de *Reinos*, primero con la descripción del poemario, del dibujo en la portada que –a decir suyo– da una idea general del tema central: “la pérdida de lo máspreciado, la pérdida del reino, de la inocencia, de la ignorancia, de la condición humana” (73). Prosigue Urdanivia con el análisis del primer poema “Reino primero”, el cual a la evocación del paraíso bíblico que en el poema se refleja como un antiparaíso creado por el poeta, donde el hombre se encuentra lejano a Dios e incluso huye y se defiende de él en medio de un escenario desagradable. Plantea entonces que el poema expresa la inmutabilidad de la condición humana, en el sentido de haber sido la misma desde siempre (74).

A decir del autor, en el devenir del poemario se siguen desestructurando ciertas concepciones a la vez que se construyen otras: expresa confianza en la capacidad del hombre y la idea de la consecución de la eternidad humana por medio del arte, de lo que se deriva que la vida y la muerte dejen de ser contradictorias. El análisis de Urdanivia sobre este aspecto se extiende por varias páginas de su ensayo, en el cual también anticipa algunos de los rasgos que se mantendrán continuos en la poesía de Eielson, entre ellos, la idea de “el hombre como centro de toda la naturaleza” (75).

² Henri Brémond. *La poesía pura*. Bs. Aires: Argos, 1947. Citado por Urdanivia 72.

En cuanto a estilo, el analista identifica cierto gongorismo y oscurantismo, que busca “dar cuenta de una vivencia que no puede ser expresada sino a través de estos medios, puesto que busca revelar el punto de encuentro de toda contradicción vital y de la contradicción vida / muerte” (78).

Con ello Urdanivia se muestra convencido de la unidad del cuerpo total del poemario, tanto por los temas, como por los personajes y el estilo. Resta, entonces, fuerza a las opiniones de Luís Alberto Sánchez³ para quien la poesía de Eielson no es más que gritos ante la pérdida de control.

Otro de los estudios más relevantes sería el extenso ensayo de Martha Canfield, “Largo viaje del cuerpo hacia la luz”⁴ sobre *Noche oscura del cuerpo*. Con notoria influencia de los postulados psicologistas de Jung y su noción de “función trascendente de la psique” –en tanto vinculada a la liberación de las compulsiones sociales, de la vida diaria, de los valores establecidos, entre otras–; la autora refiere una “liberación de la trascendencia”, que se concentra, en el caso de Eielson, en su poesía.

En la poesía de Eielson, señala Canfield, son los símbolos los encargados de transmitir esta lucha por la liberación (*Largo* 1). Es en ese sentido que el poemario hace empleo de uno de los símbolos oníricos más representativos: el del viaje o peregrinación. A través de este, se llega al conocimiento de algunas verdades esenciales de la naturaleza humana y en especial de la muerte –una constante en la poética de Eielson– (*Largo* 1).

A partir de la periodización de la obra del poeta, propuesta por Ricardo Silva-Santisteban (en su edición de 1976 de *Poesía escrita*) y señalando las vicisitudes de las ediciones de *Noche...*, (la francesa y la peruana), Canfield nos habla de un viaje a través del cuerpo. Recorrido que estaría cargado de valor ritual y simbólico y donde surgirán, paulatinamente, diversos elementos –el ciervo, el arco iris, el agua, entre otros– que vinculan al poeta con los místicos españoles, en particular a San Juan de la Cruz.

El recorrido desde un “Cuerpo anterior” hasta un “Último cuerpo” unido a los mencionados símbolos, lleva a Canfield a considerar la presencia de arquetipos del

³ Se refiere al artículo de Luís Alberto Sánchez “Cuando la palabra traiciona” *La prensa* 28 de julio de 1974:12, a propósito del poema de Eielson “Poema como pájaro”. Citado por Urdanivia 71.

⁴ Ensayo que cuenta con dos versiones en distintos idiomas y del cual emplearemos su versión traducida al castellano.

inconsciente colectivo, que el autor habría hallado durante el proceso de escritura del poemario, independientemente o no de que conociera las creencias o tradiciones vinculadas a ellos (*Largo 6*). Hablamos entonces de una escritura que se asemeja mucho a la llamada escritura automática de los surrealistas franceses, donde al impulso de la palabra le sigue el proceso mecánico de carácter básicamente inconsciente.

La autora también considera aunque, brevemente, la importancia del budismo Zen en Eielson; en tanto que para esta religión son considerados como importantes todos los actos cotidianos de la vida –inclusive aquellos que no parecen relevantes– cuando están iluminados por el acto de la meditación. A tal punto que para la autora:

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 vida 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 (*Largo 7*).

Un artículo de distinguida naturaleza en lo concerniente a la escritura de Eielson hace su aparición en el año de 1993, nos referimos al texto de Alfonso D’Aquino, “La escritura vacía”⁵. D’Aquino retoma las ideas de Paoli acerca de un paso de la palabra escrita al silencio verbal en la poesía de Eielson, que se traduce a decir de Vargas Portugal en su “carácter nomádico”⁶.

Sin desechar el esquema propuesto por Silva-Santisteban, D’Aquino propone una nueva división de la poesía de Eielson. Una primera etapa desde *Moradas y visiones de amor entero* (1942) hasta *Bacanal* (1946), caracterizada por una expresión netamente poética, de gusto antiguo, colorido místico y mítico y lujo verbal. Después sobrevendrá una expresión más serena que constituye la segunda etapa desde *El circo* (1946) hasta *mutatis mutandis* (1954). Reconocido período de ruptura y experimentación definido por el interés del autor de establecer relaciones entre las palabras y las formas, y en el que estas son insuficientes para acceder a la poesía optando por una fusión de las artes (2).

⁵ Al igual que el artículo de Canfield, el ensayo de D’Aquino cuenta con dos versiones: en italiano y español. Referimos aquí la versión en castellano.

⁶ Rubén Vargas Portugal “La poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson” *La Gaceta del FCE* 242 (1991): 44-46. Citado por D’Aquino 1.

Mediante referencias a algunos poemarios de Eielson, al igual que Paoli, D'Aquino señala que para el poeta la escritura se ha vuelto “un acto expresivo de sí mismo, analógicamente a la pintura abstracta que pinta su propia presencia” (3). Considera así, a *mutatis mutandis* como el surgimiento de la voluntad del silencio; hablamos entonces, dice D'Aquino, de una tercera etapa de regreso a la palabra que comprende desde *Noche oscura del cuerpo* (1955) hasta *Arte poética* (1965). Textos en los que lo más importante será lo material en lugar de lo invisible y por lo que “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” (5). El autor le dedica un especial apartado a *Ptyx* a fin de recordar las influencias de Mallarmé en Eielson, ya que la escritura adopta una forma definida y las imágenes retornan con mayor fuerza (7).

Con uso de los postulados de la retórica, D'Aquino explica la importancia y significado del título *Poesía escrita*. Argumenta que este denota un insoslayable culto de la palabra, a la vez que alude al silencio: la otra poesía que no es escrita y que sobrepasa al lenguaje (8). Finalmente, ve en *Sin título* un nudo enorme con rimas atadas, sentido práctico y máxima limpieza, donde sale a la luz la relación entre lo cósmico y lo mínimo (9).

Ya en un cuerpo distinto de textos tenemos los artículos de la revista *Casa de Cartón*⁷, cuatro artículos en total, algunos poemas inéditos de Eielson y una entrevista. La revista cuenta con textos de Martha Canfield, Camilo Fernández Cozman, Julio Ramón Ribeyro (un diálogo con Eielson), Renato Sandoval y Esther Castañeda Vielakamen; de ellos tomaremos en cuenta los textos de Fernández y Sandoval por estar estrechamente vinculados con nuestro objeto de estudio, además de ayudarnos a complementar una visión panorámica de la poesía de la década del 50.

En “La poesía peruana de los años cincuenta y un poema de Eielson”, Camilo Fernández nos ofrece una panorámica general del estado de la poesía peruana del 50. Precisa datos acerca del contexto; período de entreguerras, surgimiento del existencialismo filosófico, discusión acerca de la existencia o no del arte –poesía– comprometido, etc. Asimismo, el autor señala se produce una división de la poesía en

⁷ Revista hoy desaparecida que dedica un número especial a Jorge Eduardo Eielson.

cinco vertientes: la primera, en busca de la mecanización política de la escritura poética; otra que procura la asimilación creativa del legado simbolista y vanguardista (vertiente a la cual pertenecería Eielson); un tercer grupo que problematiza de manera sesgada la comunicación y la historia; un cuarto movimiento, más tradicional, que se caracteriza por la asimilación del legado de la poesía española de la Generación del 27; y, finalmente, una rama que opta por el gradual abandono de las metáforas de cáliz simbolista⁸.

Fernández es uno de los primeros en reconocer en la poesía de Eielson un culto hacia la cotidianidad, “donde la atmósfera asfixiante de la urbe moderna produce un enajenamiento en el universo de la subjetividad del sujeto” (*Poesía* 15), además del tono lúdico y la desconfianza en el lenguaje poético. El autor emplea la división de Silva-Santisteban sobre las etapas en la poesía de Eielson y apela al análisis de las figuras del discurso (metáforas, metonimias, sinécdoques, etc.). Por último, realiza un breve estudio del poema “Solo de sol”, del cual enfatiza el trabajo fonético con el lenguaje, a la vez que observa una ligazón con el creacionismo de Huidobro (como ya Tamayo Vargas había reconocido, aunque limitadamente). Concluye con una valoración positiva del poema en razón de su simpleza temática no obstante la complejidad retórica de la que hace gala, mientras que ejemplifica la estrecha ligazón entre poesía y música.

El siguiente es el estudio de Renato Sandoval “El cuerpo y la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson”. Sandoval centra su atención en el interés de Eielson por dar cuenta del misterio de la vida, valiéndose de innumerables medios que van desde la pintura, la escultura, la música hasta la escritura, y donde la presencia del cuerpo es tan recurrente que el propio Eielson se ve obligado a desligarla de un nuevo antropocentrismo (*Cuerpo* 26).

Para Sandoval esto no es más que el influjo del budismo Zen que, como anticipó Canfield, privilegia una indagación del universo a partir del cuerpo (*Largo* 2) y que, según Sandoval, se verifica en *Noche oscura del cuerpo*. El autor considera dicho poemario como uno de los ejes en la obra eielsoniana, escenario de la convivencia de elementos de la tradición mística cristiana, que en líneas de San Juan –en referencia a la paráfrasis de su poema “Noche oscura del alma” como epígrafe al poemario de Eielson–

⁸ Interesantes observaciones que se desarrollan ampliamente en el texto de Fernández y que reproducimos aquí escuetamente por razones prácticas.

corresponde al gozo previo que alcanza el alma antes de llegar al estado de perfección espiritual, en aquella “noche oscura”. En el caso de Eielson, este será el momento en que se efectúa el descubrimiento del universo que lo rodea y del propio cuerpo, proceso que culminará con el conocimiento que solo el acceso a Dios puede acarrear, aunque dicha purificación implique dolor (*Cuerpo* 27).

Sandoval examina minuciosamente los poemas de tal forma que –apoyado en el psicoanálisis– observa cierto narcisismo aunado al retorno ansiado a una etapa primaria de conciencia. El crítico concluye por reconocer una suerte de circularidad en el recorrido del poemario que representaría el flujo vital y la incesante búsqueda de la vida misma (*Cuerpo* 33).

Si bien el estudio de Sandoval intenta posicionarse sólidamente sobre su objeto de estudio, es nuestra opinión que el poemario *Noche oscura del cuerpo* no se entronca sustancialmente con una filosofía mística y más bien la búsqueda del yo lírico se enfoca hacia un goce más terrenal y mediático que el del ascenso espiritual o la fusión con lo sacro.

Este mismo año (1995) Camilo Fernández realiza la presentación de su tesis de maestría “La poética de Jorge Eduardo Eielson. Un estudio de *Habitación en Roma*”. El texto consta de cuatro capítulos, de los cuales el primero será dedicado a un acercamiento a la crítica y la poesía de Eielson (sección de la que podemos obtener información valiosa acerca de los estudios realizados desde 1947 hasta 1995) que Fernández ha optado por enumerar desde una perspectiva cronológica y comparativa, y para el cual considera textos recogidos en números especiales de revistas, antologías, prólogos e historiografías.

Cumplida la labor de comentar y comparar los textos, Fernández pasa a proponer una división por etapas en la crítica de Eielson. Distingue tres períodos: el primero, de los primeros enfoques parciales (de 1947 hasta 1976), señala el carácter innovador de su escritura; no obstante, surgen malentendidos en la interpretación (*Poética* 44).

Un segundo período sería el de la primera visión globalizante y los enfoques fundamentalmente temáticos (de 1976 a 1985 aproximadamente) que se da inicio en 1976 con el prólogo de Silva-Santisteban a *Poesía escrita*; de ellos destaca el estudio de Urdanivia anteriormente mencionado (*Poética* 44-45). Finalmente, tenemos el tercer

período de la segunda visión globalizante, de los análisis semióticos, simbólicos y sociologistas (de 1985 hasta 1995) en el que se encuentran gran parte de los artículos que hemos señalado (*Poética* 46).

Después de indicar la existencia de una agenda problemática con respecto a Eielson, Fernández continúa su segundo capítulo planteando la naturaleza de la poética de Eielson, a partir de ciertos artículos y declaraciones del poeta. En el tercer capítulo abordará el tema de las figuras del discurso y el ritmo en *Habitación en Roma*. Por último, en el cuarto capítulo “De las figuras del discurso al sentido de *Habitación en Roma*” articulará sus análisis anteriores con los aportes del pensamiento dialéctico de Walter Benjamín y Karen Kosik con respecto a la modernidad.

Fernández remarca desde el comienzo de su discurso la diferencia entre los conceptos de poética existentes y cuál ha de emplear. Entendiendo poética en Eielson como teoría artística de la poesía porque constituye un ejercicio del conocimiento acerca del hacer poético (*Poética* 3). Agrega que su marco teórico subraya la necesidad de una lectura dialógica y dialéctica con una apertura hacia la teoría de las ideologías; por lo que dirá:

Me interesa demostrar que los artículos de Eielson, ligados al desarrollo de su poesía, formulan la poética de la “obra abierta”, esto quiere decir invitación a que el receptor complete el sentido del texto, dibuje claramente los contornos significativos y se convierta también en un creador (*Poética* 8).

Como resultado de su análisis Fernández llega a la conclusión de que el sentido del poemario problematiza la presencia e intromisión de la modernidad, la cual produce la desintegración del aura. Entendida esta como la experiencia irrepetible, del aquí y ahora que vincula al hombre con la tradición y la historia; y que la sociedad moderna tiende a mutilar para impulsar el predicado de las experiencias repetibles y automatizadas en el mundo de la reproducción técnica (*Poética* 10).

En un siguiente libro, producto de la tesis anterior, Fernández Cozman además de sus propuestas anteriores, remarca la necesidad de una periodización de la labor eielsoniana reconociendo tres períodos. El primer período denominado Neosimbolista abarca desde *Canción y muerte de Rolando* (1943) hasta *Primera muerte de María* (1949). Se caracteriza por concebir el arte como religión de la belleza ideal; la noción

del artista como vidente; el rol del poeta como descubridor de la belleza oculta de las cosas; la poesía como sugerencia opuesta a todo discurso didáctico; la asociación de la escritura –en tanto evocadora de una realidad trascendente– y la música como eje del poema (*Huellas* 17).

El segundo período Neovanguardista comprende los poemarios entre *Temas y variaciones* (1950) y *Noche oscura del cuerpo* (1955), en los que se aprecia: un simultaneísmo discursivo; la predilección por el montaje de connotaciones cinematográficas; la presencia de un modelo de discurso entrecortado con interrupciones y enlaces imprevistos; la fragmentación del discurso; el trabajo estético formal que destruye en algún punto la forma de representación; la autocrítica del arte, y el papel de lo lúdico como cuestionador de la racionalidad moderna (*Huellas* 19).

El tercer período denominado Post-vanguardista, desde *Ceremonia solitaria* (1964) a *Ptyx* (1980), se define por desarrollar una poesía de la cotidianidad. En él, disminuye la vena experimentativa de la etapa anterior y deviene en una reflexión sobre el acto de hacer poesía, a la vez que se observa influencia de Mallarmé (*Huellas* 20).

Antes de continuar con la enumeración de artículos u otros textos acerca de Eielson es importante considerar las ideas que sobre él tiene uno de sus primeros editores, Ricardo Silva-Santisteban. En su prólogo a la edición de 1976 de *Poesía Escrita*⁹, Silva-Santisteban reconoce tres fases o estilos en la evolución artística del poeta.

La primera fase, desde *Moradas y visiones del amor entero* (1942) hasta *Reinos y Antígona* (1945), es de inspiración mística y notable riqueza verbal. Para el crítico, es aquí cuando el poeta propone la búsqueda de Dios a través del cuerpo, dejando asentada una red de símbolos recurrente en toda su obra (2: 393).

La segunda fase, de *Ajax en el infierno* (1945) a *Primera muerte de María* (1949), se presenta como innovadora respecto al lenguaje de la primera, expresa además un interés primordial por conjugar la tradición (el mito) con las constantes del mundo psíquico en el contexto contemporáneo. Por último, una tercera fase en Eielson, desde

⁹ Consignamos aquí dicho prólogo con algunas variaciones, contenido en Ricardo Silva-Santisteban. “La poesía de Jorge Eduardo Eielson”. *Escrito en el agua*. Vol. 2, Lima: PUCP. Ediciones del rectorado, 2004: 392-427. 2 vols.

Temas y variaciones (1950) hasta *Papel* (1960), en la que despoja paulatinamente el lenguaje hasta hacerlo desaparecer completamente en el puro signo gráfico (2: 394).

Es relevante el aporte de Silva-Santisteban en tanto que será el referente de muchos antologadores y estudiosos de Eielson, no obstante la fragilidad de sus apreciaciones y el subjetivismo del que muchas veces es presa.

En 1997 Martha Canfield presenta un nuevo artículo sobre Eielson, “Nudos y laberintos en la obra de J. E. Eielson”. En dicho texto la autora empieza por una apreciación de la obra escrita y plástica que identifican a Eielson como el producto de la conjunción de dos almas y dos culturas diferentes: la europea y la oriental con influencia Zen; mezcla de la cual proviene la presencia del nudo como símbolo (*Nudos* 1). Adicionalmente, identifica la figura del nudo en la tradición cultural universal desde Egipto, los laberintos y mitos griegos hasta las teorías matemáticas modernas.

Canfield vuelve a relacionar *Noche oscura del cuerpo* con la mística española y esta, a su vez, con el budismo, es entonces que el nudo en tanto laberinto compacto revela el punto de soldadura entre el pasado precolombino y el presente histórico, siendo esta la última fase por la que discurrirá la obra de creación de Eielson (*Nudos* 7).

Las contribuciones de Canfield continúan en su labor como editora y traductora de la obra de Eielson, esfuerzos que dan como fruto la mencionada edición colombiana de 1998 de *Poesía escrita*. En el texto que hace la suerte de prólogo, “Las fuentes del deleite inmóvil”, enfatiza el carácter novedoso de la poesía inicial de Eielson, así como la influencia de la retórica barroca española, armonizando tradición e innovación para luego dar paso a su ya sabido influjo surrealista, la escisión entre el yo poético y la palabra, además del trabajo externo del poeta; todos ellos, rasgos que conformarían una segunda etapa (*Fuentes* 13).

Para Canfield una segunda ruptura se lleva a cabo con el alejamiento de la objetivación de la palabra, así como el acercamiento a una identificación entre escritura y realidad. Enfoca su atención en *Papel* (1955) y *Noche oscura del cuerpo* (1955) como muestras del fluir agitado y las experimentaciones del poeta (*Fuentes* 14). A una cuarta fase correspondería entonces la producción de Eielson que va desde los años 60 hasta los últimos textos; en ellos, el eje es la reflexión sobre la escritura y sus vínculos con el arte (*Fuentes* 15-16).

La estudiosa considera además a *Noche oscura del cuerpo* como el punto más alto de una investigación poética y verbal que “expresa la culminación de una experiencia existencial de crecimiento interior antes de que esta culminación sea alcanzada” (*Fuentes* 16). Ve también en el conjunto de la producción de Eielson un recorrido, al final del cual “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” (*Fuentes* 19), que no sería más que el hombre buscando la armonía de los opuestos.

Con Luís Fernando Chueca y “Releyendo el cuerpo masculino. Hacia la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson” nos acercamos nuevamente al poemario que nos convoca. En este texto, que precederá la aparición de su tesis sobre el mismo tema, Chueca señala que la imagen del cuerpo se constituye como uno de los núcleos fundamentales de la obra de Eielson. Ésta se encontraría presente desde sus primeras composiciones (*Canción y muerte de Rolando*, por ejemplo, donde se admira la belleza del cadáver), logrando una conjunción entre cuerpo, belleza y muerte (*Releyendo* 61).

Se entiende entonces la muerte como lo inevitable que en *Tema y variaciones* (1950) “añade a la representación del hombre, del varón y de sí mismo en la tragedia de su condición mortal, falible y doliente, el cuestionamiento incluso de las posibilidades expresivas y representativas de su lenguaje poético” (*Releyendo* 63). Nuevamente se establecen lazos entre *Noche oscura del cuerpo* y el misticismo, Chueca nos habla de un rito de purificación del sujeto –dialogando con Martha Canfield (*Largo* 15)– a fin de superar el vacío existencial del individuo, intentando una fusión con el todo.

En un posterior artículo, “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de J. E. Eielson”, Chueca apuesta por un examen de la poesía de Eielson a partir de sus vínculos con lo escatológico. Tenemos entonces una primera relación de lo escatológico con lo sagrado, presente en *Reinos*, *Ajax en el infierno* o *Primera muerte de María*. La segunda, en la que lo escatológico se torna vivificante, muy relacionada con lo anterior y presente en algunos versos de *Antígona*, *Ajax en el infierno*, *Habitación en Roma*, *Primera muerte de María* y *Ptyx* (*Discurso* 11).

La escatofagia se encuentra en *Reinos* y *Ptyx*, mientras que el énfasis de la realidad física del individuo lo encontramos en *Habitación en Roma*, *Noche oscura del cuerpo* y *Ceremonia solitaria*. Otro será el énfasis en lo degradado y miserable de *Bacanal* y *Habitación en Roma*, concluyendo con lo escatológico como puente integrador en *Noche oscura del cuerpo* y *Ptyx*. Aspectos que el autor reconoce, discurren sin límites en los textos de *Poesía escrita* en diversos momentos e inclusive, matizándose entre ellos a fin de complejizar más la poesía eielsoniana (*Discurso* 12).

Una concepción distinta de *Noche oscura del cuerpo* nos la brinda Santiago López Maguiña en “El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*”. Con respaldo de los postulados de la semiótica del discurso en su variante tensiva, habla entonces de la representación de una presencia pura. López define presencia pura, citando a Fontanille, como aquella “aprehensión sensible y perceptible efectuada por un cuerpo propio “algo” que lo afecta de un modo placentero y/o displacentero y cuya posición, extensión, límites y contenido pueden ser definidos en un dominio de pertinencia”¹⁰.

López refiere también la presencia de tres tipos de aprehensiones en el poema “Cuerpo mutilado”; una de tipo senso-motriz; otra de tipo visual, y una tercera, táctil; aspectos que permiten la distinción entre lo propio y lo no propio. Una vez que es reconocida esta instancia, cada estado de ánimo puede ser localizado en el cuerpo (1).

Camilo Fernández Cozman, presenta en el año 2002 “Para una lectura de *Reinos* de Jorge Eduardo Eielson”. Artículo donde, por medio del análisis figurativo del poemario, tiene como objetivo precisar las etapas de la poesía de Eielson, al mismo tiempo que lo define como poemario de lo táctil que construye una poética de las sensaciones. En este texto, como en sus estudios anteriores, Fernández observa la postura crítica del poeta frente a una tergiversación que asume el hombre moderno con relación a la oposición entre naturaleza y cultura, que se transformará en la oposición naturaleza y barbarie. Es entonces que “el hombre moderno es bárbaro porque emplea el lenguaje como parte de un ritual de guerra y así instrumentaliza y empobrece el lenguaje” (*Lectura* 244).

¹⁰ Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges. 1998: 35. Citado por López 1.

Otro punto a considerar son las impresiones de Luís Rebaza Soralez en el extenso prólogo de *Arte poética*¹¹, “Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson”. Rebaza tiene como objetivo central describir y analizar las líneas y temas principales del trabajo interdisciplinario que habría realizado Eielson, aprecia los diversos vínculos entre un poemario y otro (si se los considera globalmente y en orden cronológico), y califica de múltiple y compleja la labor artística del poeta Eielson (*Escalera* 49).

Un salto cualitativo en el tiempo nos lleva a la agrupación de apartados contenidos en la reciente publicación de la revista *Tinta Expresa* que incluye un dossier dedicado a Jorge Eduardo Eielson. La revista cuenta con ocho artículos de variada extensión de los cuales reseñaremos los más relevantes para nuestra investigación.

Se muestra interesante el texto de Dimas Arrieta “Muertes, reinos y nudos en la poesía de Jorge Eduardo Eielson”. En él, el autor, con base en la edición del 2004 de *Arte Poética*, plantea la existencia de tres etapas en el discurso de Eielson, aunque para ello, primero realizará un recuento por la tradición poética peruana, vinculándola con el surgimiento de nuevas tendencias a nivel mundial (48-49).

El primer período, denominado “El nacimiento del fuego sagrado”, es de clara influencia simbolista, etapa de búsqueda y consolidaciones que tiene como mejor muestra el poemario *Reinos* (51). La culminación de esta etapa se da con *Antígona* que, junto con *Ajax* y otros poemas, conforman la etapa de “La continua invención para sobrevivir”. Fase caracterizada por una interiorización de la cultura occidental, la presencia de un lenguaje rebelde, el querer posicionarse mediante la escritura (sobrevivir mediante la continua invención), además de la denuncia de un decaimiento en la civilización que ha entrado en crisis. Para Arrieta *Noche oscura del cuerpo* es:

Una acentuada reflexión en el espejo, que simboliza la vida, con sus flancos débiles y fuertes. Se reflexiona al contemplar varios cuerpos que se asume para poder vivir, todos los rostros y a la vez en un colectivo formando un nosotros (53).

¹¹ Texto que agrupa no solamente las obras escritas de Eielson sino que además alberga las reproducciones de algunas de sus obras plásticas y pictóricas.

El crítico opina que es en *Celebración* donde se inicia el retorno de la poética de Eielson a temas peruanos, la cultura peruana prehispánica y, en ella, a la cultura Nazca. Factores que primero se manifiestan en su plástica, pero que luego llegan a niveles insuperables de maestría verbal con *Nudos*, por lo que la denomina como la etapa del “Viraje hacia la patria o al mundo pre-hispánico” (53).

El segundo artículo a reseñar será el de Edwin Canaza, “Entre el ocaso y el nacimiento de la palabras: para una aproximación a lo imposible en la poesía de Jorge Eduardo Eielson”, en el cual a partir de una aproximación lacaniana vinculada a las nociones de lo Real o el goce, el cuerpo se presenta al margen del lenguaje. Canaza recurre a tres textos a fin de sustentar su hipótesis; un artículo de Santiago López, el anteriormente señalado texto de Chueca y otro de Dorian Espezua Salmón¹², además de establecer su marco teórico a partir de dos artículos de Marcos Mondoñedo¹³.

Canaza parte de tres aforismos del psicoanálisis para definir el estatuto de lo real que –a decir del propio Lacan, junto con el ámbito de lo simbólico y lo imaginario– conformarían los tres registros de la realidad humana, vinculando lo real con el goce. Estos aforismos son: “lo real no se puede decir”, “lo real es lo imposible” y “lo real siempre retorna a su lugar” (59). El autor indica la existencia de algo que queda fuera de la palabra, lo relacionado con cierta esencialidad que en última instancia siempre será el cuerpo (60). Para Canaza será en la dimensión escatológica del cuerpo donde es posible hallar la representación de este aspecto, por ello la importancia para su análisis de los artículos de Chueca y López Maguiña.

Con el objetivo de destacar el tema de la intencionalidad comunicativa de la poética de Eielson, Canaza se vale del estudio de Dorian Espezua para quien el poeta manifiesta un afán de comunicar lo inefable pero que también puede darse en sentido contrario. Eielson llegaría a reconocer que las palabras no sirven para comunicar esta

¹² Canaza hace alusión a los textos de Santiago López “El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*”, *more ferarum* 5-6. (2000): 98-105; Luis Fernando Chueca, “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de J. E. Eielson” *more ferarum* 5-6. (2000): 127-143, y Dorian Espezúa Salmon “Lo que quiero decir/es que no tengo nada que decir. Aproximación a una poética a través de un poema de Jorge Eduardo Eielson”. Ponencia presentada para la Conferencia-recital organizada por la revista *Claro Oscuro*. Lima, 11 de abril de 2006.

¹³ Se refiere a los textos de Marcos Mondoñedo: “El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán”, *Tonos*. Revista electrónica de estudios filológicos 7 (Junio de 2004), y “José Watanabe: modos de capturar lo fortuito”. *Memorias de JALLA 2004 Lima. Sextas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Lima, 9-13 de agosto del 2004. Comp. Carlos García Bedoya. Vol. 2. Lima: UNMSM, 2006, 1191-1198. 3 vols.

esencia, renuncia entonces al primer objetivo, evidenciando la naturaleza conflictiva del lenguaje (61-62).

Finalmente, Canaza concluye su exposición con pequeños acercamientos a algunos fragmentos de poemas de Eielson contenidos en *Habitación en Roma* y *Primera muerte de María*. Sin embargo, el autor no profundiza ningún aspecto y se conforma con realizar comparaciones entre los artículos mencionados, haciéndolos dialogar entre sí, sin ingresar por cuenta propia al universo de los poemas.

En “*Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson”, nuevamente Fernández Cozman tratará el tema de la poesía eielsoniana. De este nuevo escrito rescatamos la defensa de una posible confusión al identificar dicho poemario con la poesía mística, puesto que no hay un anhelo de comunión con Dios, ni una disciplina espiritual de matiz teológica cristiana.

Fernández señala también la presencia de cinco dominios semánticos que serían los responsables de la estructuración del poemario: la sucesión temporal (cuerpo anterior, último cuerpo), las proporciones matemáticas (multiplicado, dividido), la composición corporal (de tierra, de papel), las características físicas de índole visual (vestido, transparente) y la dimensión introspectiva (enamorado, secreto, en exilio) (*Noche* 70).

Incluimos también una mención al ensayo de Silvia Marcolin, “La poética del cuerpo”, recogido en el ya mencionado libro recopilatorio de Martha Canfield. La autora propone un análisis de la poesía de Eielson teniendo en cuenta una poética del cuerpo, aspecto que se evidenciaría en todos sus poemas e inclusive en su producción narrativa y plástica, aunque de manera sustancial en el poemario *Noche oscura del cuerpo*. Poética que se refiere a un trabajo con el lenguaje y la poesía que dirigen al vate, en una primera etapa, al empleo de diversos recursos poéticos, a manera de “vestuario”, pero que, poco a poco, y en relación con la búsqueda de un lenguaje que permita la referencialidad directa, lo conducen a un despojamiento, un “desnudamiento” que se refleja en el desnudamiento del cuerpo humano mismo (63).

Señala Marcolin que esta poética del cuerpo va acompañada de una preocupación del autor por la falta de identidad en el hombre moderno, reflejada en la

necesidad de reinventarse a partir de su diferenciación con un “otro” ajeno, al mismo tiempo que desea una fusión de los cuerpos (70).

Dentro del grupo de tesis que mencionamos, empezaremos por el estudio de Razzeto, “La idea de “exilio” en la obra lírica de Jorge Eduardo Eielson: Análisis comparativo de *Canción y muerte de Rolando y Tema y variaciones*”. De este estudio, destacaremos brevemente algunas ideas enunciadas desde la introducción; en primer lugar, la hipótesis de Razzeto con respecto a un exilio del artista como método de vida y de trabajo, ello en clara alusión a la partida de Eielson a Europa y su posterior alejamiento del Perú hasta su muerte. Para sustentar dicho postulado, Razzeto procede al análisis comparativo de los poemarios *Canción y muerte de Rolando y Tema y variaciones*.

Con respecto al primero, señala que en este poemario se evidencia un exilio de índole ideológico, mas no físico, una separación representada en el tema elegido por el poeta, quien se ha exiliado de la poesía misma. Razzeto atribuye esta característica a una “falta de interés por la realidad circundante y al cansancio, desapego y aburrimiento respecto de las corrientes de moda, o de aquellas que por tradición se hallan más próximas” (29).

No obstante lo interesante que pueda parecer esta propuesta, consideramos que, si bien esta hipótesis va de la mano con la idea presentada por otros estudiosos en relación con los diferentes períodos en la obra de Eielson, *Canción y muerte de Rolando* no es totalmente esquivo a una vinculación del poeta con la realidad que lo circunda y, por el contrario, el contexto en el que se da a conocer el poema sugiere una vinculación con los momentos de violencia que se fueron dando el año de 1943 (fecha de escritura consignada), la II Guerra mundial aún en desarrollo y Europa como su escenario.

Por lo demás, queda por señalar que Razzeto realiza un análisis por separado, casi desvinculante, de los dos textos. La tesis dividida en tres capítulos, parte con el análisis comparativo entre el cantar francés y la versión de Eielson, continua con un análisis del título, la métrica empleada y el uso de los tiempos. Finalmente, postula una idea del exilio como ideal. En el segundo capítulo, donde da inicio al análisis de *Tema y variaciones*, observa la presencia de ciertas constantes, tales como: el empleo de aliteraciones y variaciones de palabras y de temas. De su estudio se deduce que la

noción de exilio concebida por Eielson sufre algunos cambios, deja de ser un ideal para convertirse en un juego asumido libremente y, posteriormente, una condición natural del poeta.

Otra tesis de interés será la de Nora Chiozza, “Análisis semántico intratextual del poemario *Tema y variaciones* de Jorge Eduardo Eielson”, estudio del cual rescatamos uno de sus aportes más sugestivos: la división que propone la autora con respecto a las etapas de la poesía de Eielson. A diferencia de Fernández (*Huellas* 19 - 20), Silva-Santisteban (2: 393-394) o Canfield (*Fuentes* 13-16), Chiozza establece una división en dos etapas. Tenemos entonces un primer momento que agrupa los poemas anteriores a la década del cincuenta, los cuales estarían caracterizados por su adjetivación profusa y el acercamiento a una prosa poética de “largo aliento”.

La segunda etapa agrupa los poemas posteriores al año cincuenta en los que lo más notable sería la tendencia hacia una poesía más moderna, espacial y concreta; que Chiozza reconoce paralela a una desaparición de la retórica, la puntuación y la eliminación de lo anecdótico. Afirma entonces que el autor apela a un fragmentarismo y empleo de la elipsis como principales recursos técnicos. Por poesía concreta la autora entiende el manejo del espacio gráfico en tanto elemento estructural del poema, lo que conlleva que el lenguaje ya no es el único medio posible para la expresión artística y que la tendencia de Eielson es la de una búsqueda del ritmo visual.

Para culminar, queda por mencionar que con respecto a su objeto de estudio, *Tema y variaciones*, señala que no necesariamente estaría vinculado con la música, puesto que reconoce como temas principales la vida, la muerte y el amor (en sus diferentes formas de ser tratados), además de la variación de estructuras de los sintagmas, las formas léxicas y las relaciones anagramáticas entre los lexemas. Hipótesis que refrenda con el análisis de los poemas “Solo de sol” y “Caso nominativo” (que reconoce como una representación del caos).

Consideramos que no es necesario ahondar en más detalles con respecto al trabajo de Chiozza por lo que pasaremos a realizar algunas menciones con respecto al estudio de Eleonora Falco, “*Reinos: Discurso simbólico y predicación metafórica*”.

Reconocemos en esta disertación un antecedente de lo que después propondrá Luis Fernando Chueca con respecto a algunas de las características de la obra de

Eielson; por ejemplo, la confrontación de símbolos opuestos (*Aproximación 4*). Otro aspecto en común será la vinculación de la poesía de Eielson con una poesía mística, en particular con algunos de los poemas del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz que, a decir de la autora, dialoga con *Reinos*. Falco apuesta también por una visión integradora del poeta de pares aparentemente antagónicos, como son: vida-muerte, sabiduría-ignorancia y luz-oscuridad.

No obstante, el análisis de Falco se diferencia del de Chueca por su interés en practicar un análisis tanto de la forma como del contenido del poema, atribuyendo igual importancia a cada uno de los aspectos del poemario.

Otra de las tesis mencionadas en la introducción a este capítulo fue la perteneciente a Eduardo Chirinos, “El yo como personaje ficcional autonombrado en la obra poética de Jorge Eduardo Eielson”. Cabe señalar que el objetivo planteado por el autor es el de inventariar la presencia del “yo” como enunciador lírico autonombrado y personaje ficcional, desde *Reinos* hasta *Noche oscura del cuerpo* (II), por lo que este estudio se nos muestra particularmente interesante en tanto que nos permite considerar algunos aspectos vinculados a nuestro objeto de análisis, aunque para ellas el autor emplee la edición de 1976 de *Poesía escrita* o la versión francesa de *Noche oscura del cuerpo*, un tanto disímiles a la versión con la cual contamos en la actualidad.

Chirinos inicia su análisis con una necesaria diferenciación de términos, señala entonces que:

Por <enunciador lírico> entendemos al personaje ficcional del discurso poemático no identificable con el autor real o productor del texto, y por <yo autonombrado> a la presencia explícita de un enunciador designado con el pronombre en primera persona singular, ofreciendo la ilusión de que es el autor quien habla y actúa en el texto bajo el dominio de los verbos “ser” (“yo soy”), “saber” (“yo sé”, “yo conozco”), “poder” (“yo puedo”) (II).

Para Chirinos esta diferenciación es clave en tanto que le permite resaltar la eficacia y la finalidad del procedimiento, discurre entonces por los momentos en que se da inicio a dicha técnica. Retrocede hasta las características preponderantes en la poesía del romanticismo, en el cual reconoce un interés por la abolición de las fronteras convencionales entre poesía y vida, convirtiendo la poesía en experiencia vital (24). Estas observaciones enfrentan su hipótesis con la anteriormente mencionada tesis de

Razzeto, para quien no hay vinculación alguna entre poesía y contexto (29) o, a grandes rasgos, vida.

Sobre la evolución en la poesía de Eielson, señala que esta parte de un cuestionamiento de la eficacia de los verbos “ser”, “saber” y “poder” que, posteriormente, lo conduce a una desvalorización de los mismos; y por lo tanto, a un abandono de las formas poéticas románticas. Al respecto señala que “[e]l <yo> eielsoniano encarna dialécticamente la negación de la propuesta romántica y de este modo la extrema: la lleva a un callejón sin salida que significará, en el sentido más amplio, un reencuentro con el <yo> plural que agoniza en su propio cuerpo” (51).

Es interesante que Chirinos vincule su noción del “yo” y la esfera de lo corporal, punto que le sirve para validar sus interpretaciones de poemarios como *Habitación en Roma, mutatis mutandis* o el mismo *Noche oscura del cuerpo*; en los cuales observa la tendencia a vincular necesariamente “ser” y cuerpo”, un ser –que señala– no se refiere únicamente a elementos humanos) (63).

Ya desde su análisis del poema cinco de *mutatis mutandis*, Chirinos reconoce lo que serían los antecedentes de lo enunciado posteriormente en *Noche oscura del cuerpo* en tanto que, “[s]i para el <yo> eielsoniano el <ser> es el cuerpo, en este poema el cuerpo es (y tiene sentido por ser) tierra. Nótese la triple connotación de tierra: como polvo del origen y polvo de la disolución final (connotación bíblica), como humus del suelo y como planeta” (82).

El interés de Chirinos se dirige también hacia el poema “Cuerpo multiplicado”, con el cual refuerza su teoría de un abandono del “yo” romántico. Asume que el “yo” no simboliza la voz plural del hombre, sino el cuerpo plural; lo que permite la anulación de los límites formales del cuerpo (85).

Dejamos casi para el final de esta revisión algunos comentarios a la mencionada tesis de Luis Fernando Chueca “La aproximación de los contrarios en *Noche oscura del cuerpo*, de Jorge Eduardo Eielson”. La tesis, dividida en cinco capítulos, tiene como propuesta integral la lectura del poemario *Noche oscura del cuerpo* como una expresión de la síntesis de los opuestos (*Aproximación 4*).

Chueca realiza una revisión que abarca desde las fuentes de la cultura latina, la cultura oriental y la medieval occidental acerca de los pares duales con los que está conformada la mentalidad del hombre moderno. Establece así las relaciones entre cuerpo-alma, luz-oscuridad, individuo-totalidad y masculino-femenino.

El estudio incluye además un acercamiento muy completo hacia la crítica de la obra poética de Jorge Eduardo Eielson y una sección asignada a la crítica específica de *Noche oscura del cuerpo*. Define también algunas características de la poesía de Eielson en razón de ciertas recurrencias observadas por la crítica, tales como: la noción de totalidad, la necesidad de trascendencia, la preocupación por la humanidad, la insularidad, el tópico del silencio y, por supuesto, la presencia del cuerpo.

Quizá el mayor aporte del trabajo de Chueca sea el minucioso rastreo de las diferentes ediciones de *Noche oscura del cuerpo*. La ubicación del poemario lo lleva a establecer comparaciones entre las versiones iniciales y la versión “definitiva”, a partir de lo cual establece que este sería producto de un incesante trabajo de reescritura (*Aproximación 91*).

Cabe señalar que la óptica de Chueca, de manera similar a la de Canfield se inclina hacia una lectura del poemario como manifestación de una tendencia mística; no obstante, se diferencia de esta en que Chueca apunta a una mística del cuerpo y no del alma. Establece también que, debido a la influencia que habría recibido Eielson de la cultura oriental (su acercamiento al budismo Zen), esta mística no es del todo cristiana, sino más bien una síntesis de ambas expresiones (*Aproximación 107*).

Finalmente, queda por revisar la tesis de Ricardo Fidel Huamán, “El discurso místico en *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson”, estudio en el que el autor no hace sino continuar algunas de las ideas presentadas por Chueca. De modo similar, postula una tendencia eielsoniana de fusión de los pares contrarios, así como la recurrencia a una mística de tradición Zen y cristiana; que no obstante –y aquí está el aporte de Huamán–, conduciría al poeta a un chamanismo primitivo. Junto a estas características advierte una intencionalidad del poeta dirigida hacia la búsqueda de la totalidad de las artes que, en materia de teoría del arte, se corresponde con el concepto de “obra abierta” establecido por Umberto Eco en tanto respuesta a los cambios y sucesos ocurridos en la posmodernidad y vinculados con el devenir de la ciencia y las

posibles respuestas estéticas ante tales cambios. Para Eco, ciencia y arte se encuentran en estrecha vinculación, ya que:

La reacción del arte y de los artistas (de las estructuras formales y de los programas poéticos que rigen) ante la provocación de lo Casual, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente; la reacción, por consiguiente, de la sensibilidad contemporánea en respuesta a las sugerencias de la matemática, de la biología, de la física, de la psicología, de la lógica, y del nuevo horizonte epistemológico que estas ciencias han abierto¹⁴.

Es entonces que el misticismo del que habla Huamán se relaciona con el advenimiento de la posmodernidad. Es decir, a pesar de la especialización y la secularización producidas, aún hay algunos, como Eielson, que pueden conjugar poesía y divinidad, tornándose una especie de chamanes, poetas y sacerdotes, todo al mismo tiempo (como en la antigüedad).

El análisis que realiza Huamán parte de una visión comparada entre el texto de Eielson y el de San Juan, asume que cada poema corresponde a la temática del amor pero en diferentes grados. Tenemos así: “Cuerpo de tierra”, como el amor a la naturaleza; “Cuerpo enamorado”, el amor a la humanidad, o “Cuerpo pasajero” y “Último cuerpo”, el amor por el cosmos (161). Es de considerarse que siendo la hipótesis principal de este trabajo el establecer relaciones entre el budismo y el misticismo, el autor propicia el análisis de *Noche oscura del cuerpo* desde cuatro conceptos: la meditación, el no-yo, el karma y el nirvana (186). Por no-yo, Huamán entiende la negación de la existencia del concepto de alma en el budismo, pero que se trata más bien de la lucha contra un yo falso. Afirma entonces que:

Por ello, consideramos que el cuerpo en *Noche oscura del cuerpo* tiene un doble significado: por un lado, representa un organismo, el cuerpo finito de un sujeto; y, por otro, representa el cosmos, un cuerpo abierto, plural, múltiple. De este modo, la representación del cuerpo físico del sujeto poético no es única, individual o limitada pues en ella coexiste el infinito mediante una conciencia expansiva. En otras palabras, es una especie de cuerpo místico (189-190).

No ahondaremos más en detalles acerca de este estudio pues, en los siguientes capítulos, estableceremos algunos otros puntos que nos ayuden a determinar y sustentar

¹⁴ Umberto Eco. *Obra abierta*. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo. Barcelona: Seix Barral, 1965. s. p. Citado por Ricardo Fidel Huamán 58.

posturas propias. Es importante sí enfatizar que la tendencia de este autor será la del análisis de un corpus más amplio que el meramente restrictivo a la poesía verbal, y que de ahí su interés por otros poemarios posteriores (*Naturaleza muerta*) o anteriores (*Habitación en Roma*), a los cuales reconoce fundamentalmente emparentados con el budismo Zen y la plástica eielsoniana.

La lectura de Huamán está dirigida a establecer relaciones entre mística cristiana y budista; por lo que, a partir del tercer capítulo, se concentra en el análisis de ciertas figuras y simbolismos, como ya habrían hecho Canfield o Chueca. Figuras como la figura del ciervo –en común para los tres–, la noche oscura, el escenario nebuloso y la figura nupcial. De lo que concluye “[e]ntendemos por experiencia mística, en términos generales, a una experiencia espiritual (no sensible, no racional) en la que el hombre se abre a una realidad última del universo y en consecuencia organiza sus obras e intereses en función de ella” (206).

1.1 Algunas consideraciones finales

De este breve repaso por la crítica de Eielson, para el cual hemos abarcado un lapso de tiempo de más o menos de treinta años, podemos colegir que los estudios acerca del carácter de la poesía de Eielson provienen de los más diversos orígenes; nos referimos al hecho del manejo de diferentes marcos teóricos y posturas metodológicas, así como un interés reiterativo por descubrir la “esencia” de lo poético.

En una misma línea podemos considerar las percepciones que de él tienen Luís Alberto Sánchez y Augusto Tamayo Vargas. Ambos autores le dedican brevísimas líneas en sus textos historiográficos con el único objetivo de alabar lo novedoso y “puro” de su poesía, lo que a su vez la limita al campo de lo meramente formal sin considerar el valor de su contenido, que para nosotros, va más allá de un simple goce por el lenguaje ornamentado.

Un poco más adelante en la cronología, tenemos a Miguel Gutiérrez y su revisión sociológica de toda la poesía del 50. Su estudio nos es valioso en tanto permite una contextualización de los hechos, pero sigue atrapado por la dicotomía poesía pura versus poesía social; visión que prevalecerá, aunque sea soterradamente, al momento de identificar al poeta Eielson.

Tenemos entonces una primera división entre aquellos críticos que continuaron manejando este tipo de discurso (Sánchez, Tamayo, Gutiérrez, Delgado, etc.) y aquellos que, superando las barreras, apostaron por una observación más amplia del fenómeno y empezaron a considerar la importancia de los temas en la poesía y no sólo las variantes en los recursos formales (Urdanivia, Fernández, Paoli, Canfield y la mayoría una vez atravesados los años 90).

De este último grupo distinguimos a su vez, a aquellos que ven en la poesía eielsoniana una fuerte influencia de la mística cristiana, en especial con relación a nuestro objeto de estudio, *Noche oscura del cuerpo* (Canfield, Sandoval, Sánchez y Tamayo) de aquellos que la entienden como expresión de la problemática del hombre moderno que va más allá de la experiencia meramente espiritual (Fernández, Padilla, Urdanivia y Marconi).

No obstante, en los casos mencionados de Chueca y Huamán, podemos observar el intento de vinculación entre uno y otro aspecto; ambos autores se interesan por demostrar que la necesidad existencial del poeta va de la mano con un proceso mundial, a pesar de la reiterada vinculación con la mística tradicional o la fundación de una “neomística”, producto de la fusión de lo cristiano y lo oriental. Dichos trabajos se revelan como una pieza clave para entender tres procesos propios a *Noche oscura del cuerpo*: el de la crítica, el de escritura y el de edición, tan importante en la configuración de sentido final que asume el texto.

De las tesis de Razzeto, Chirinos, Chiozza y Falco, destacamos su interés por el trabajo con el lenguaje, y la apreciación lingüística y constructivista de la cual parten para el análisis de los textos planteados. La observación individualizada de los poemas permite una lectura minuciosa y comparativa de fases y procesos, así como la mención de fenómenos recurrentes en la poesía de Eielson (como fue el caso de Chirinos y sus observaciones acerca del manejo del “yo” en las alocuciones o la tendencia a la universalidad de la voz lírica). Además de ser estudios de mayor amplitud y profundidad que los elaborados para revistas o publicaciones especializadas, son relevantes por el manejo de una amplia bibliografía, e inscribirse dentro de una línea académica.

De las contribuciones de los diversos críticos, se torna importante resaltar la reciente necesidad de no encasillar la obra del poeta, sino por el contrario enfatizar la interrelación entre las posibles etapas existentes, ya que ninguna cancela la anterior, más bien son acumulativas y de re-inención.

Sin agregar mayores comentarios, sólo queda por remarcar la necesidad de los textos de crítica de insertarse en una tradición o tendencia intelectual (cualquiera que sea la orientación teórica o formación profesional), es en relación con ello que nuestro primer objetivo en la presente investigación ha sido el de realizar un recuento de los antecedentes y las posibles vías de investigación a futuro acerca de la obra de Jorge Eduardo Eielson.

CAPÍTULO II

PANORAMA DE LA LITERATURA Y EL ARTE EN LA DÉCADA DEL 50

Es innegable que toda obra de creación corresponde a una época determinada. Ya sea a favor o en contra de las circunstancias de las cuales se ve rodeado o simplemente manteniéndose al margen, el escritor es asumido como perteneciente a un contexto establecido, identificándose así su producción en base a categorías histórico-temporales que permiten la interpretación de algunos rasgos de su obra. En relación con este principio, corresponde al presente capítulo el enmarcar la obra poética de Jorge Eduardo Eielson en el contexto histórico-cultural del cual nace, pero antes de continuar con dicho tema queremos deslindar ciertos aspectos.

En primer lugar se debe hacer referencia a la problemática surgida a partir del concepto de generación. Aspectos tales como: duración de las generaciones, espacio entre ellas o qué características deben compartir determinados sujetos para ser considerados como miembros de una misma generación, serán dejados de lado debido a su complejidad y lo diverso de opiniones al respecto, para dar paso a la aceptación ya generalizada, entre la crítica, de la presencia de Jorge Eduardo Eielson como contemporáneo de la denominada Generación del 50 en el Perú. No obstante lo problemático de este término, lo planteamos en el sentido más general en tanto que nos permite denominar así a los poetas, narradores, artistas e intelectuales que desarrollaron gran parte de su obra durante los años 50, sin que ello deba forzar alguna relación adicional a la de contemporaneidad.

Una vez identificado Jorge Eduardo Eielson como parte de un contexto, es necesario precisar ciertos elementos que influyeron en su proceso de creación. Iniciaremos con referencias acerca de lo que ocurría en el mundo en ese entonces (tanto histórica como ideológicamente) para, acto seguido, reducir el panorama y centrarnos en nuestro espacio territorial. Observaremos de este modo el conjunto de ideas que comparten los miembros de dicha generación, la tradición de la cual proceden, las influencias que los afectan, y la dirección que toman; temas agrupados bajo el subtítulo de La generación del 50.

El segundo apartado tendrá como eje fundamental el establecer relaciones entre las características comunes a los miembros de la generación del 50 y nuestro autor. Posterior a este punto desarrollaremos algunos aspectos del contexto artístico al cual se vincula Eielson en el campo del arte plástico, pues debemos considerar que a la par de su desarrollo como escritor, también incursiona en la pintura; actividad que consideramos como otra faceta que a manera de complemento a la escritura le permite manifestar su espíritu libremente.

2.1 La Generación del 50

A fin de determinar con mayor precisión las características y aspectos de este período, retornaremos sobre el texto de Miguel Gutiérrez, *La Generación del 50*.

Tenemos a la década de 1950 como los años posteriores al estallido de la Segunda Guerra Mundial, nos encontramos en un mundo donde imperan la desorientación y el caos producto de los enfrentamientos. Europa se encuentra dividida y en fase de reconstrucción para la cual recibe el apoyo de la menos desdichada nación norteamericana que, a partir de este momento y hasta la actualidad, se establecerá como la mayor fuerza económica del orbe, por entonces enfrentada a la URSS, para ejercer influencia ideológica y económica en los países afectados. Tenemos así el nacimiento de la Guerra Fría, las nuevas políticas económicas mundiales, la instauración de dictaduras militares en América Latina, pero, principalmente, el surgimiento del capitalismo en su más agresiva fase: el imperialismo. Hablamos entonces de una generación de la segunda post guerra, asistente a la instauración de un nuevo orden mundial, cultural e ideológicamente distinta a la anterior.

A primera vista podemos inferir que la situación descrita no sólo no deja de influir en América Latina sino que se reviste de otras características. En el caso peruano sumamos a todo lo antepuesto la presencia de un gobierno militar (Gobierno de Odría), el cambio del imperialismo inglés por el norteamericano, las constantes migraciones del campo a la ciudad, el surgimiento del movimiento obrero y el ascenso de la clase media –de la que, como mencionamos líneas más arriba, provendrían la mayoría de los miembros de esta generación de pensadores y artistas (*Generación 52-53*)–, obtendremos así un estado en constante movimiento y convulsión social a la vez que de represión política.

Es en este contexto que hace su aparición La generación del 50, ésta tiene como precedentes a la Generación del 900, la Generación de la reforma o del Centenario y la Generación del 32 o Generación clausurada. La primera, caracterizada por una exaltación de la tradición hispánica y la defensa de la clase aristocrática; la segunda permite la relativa democratización en la conformación de la intelectualidad, una introducción de la vanguardia¹⁵ a partir de las influencias europeas recibidas, además de un desarrollo de la corriente indigenista; de la tercera, podemos decir que de sus miembros proceden los textos más logrados de la vanguardia en sus vertientes surrealista, nativista e indigenista¹⁶.

En cuanto a influencias intelectuales e ideológicas recibidas por la Generación del 50, se considera de suma importancia las figuras de filósofos e intelectuales como Nietzsche, Heidegger, Scheler y Freud; además de los recientes existencialismo francés y alemán, que junto al escepticismo filosófico y el neocientificismo positivista tornáronse en las corrientes filosóficas con mayor aceptación y difusión dentro del medio intelectual peruano. Destacaremos también algunos aspectos del existencialismo francés representado por las ideas de Jean Paul Sartre, en tanto que su influencia es directa en muchos de los poetas del 50, punto que desarrollaremos más adelante.

¹⁵ En Europa tenemos los manifiestos cubistas de Picasso y Braque (1907), el futurismo de Marinetti (1909), la música atonal y dodecafónica de Stravinsky (1909), entre las primeras manifestaciones que tienen como propósito la renovación del arte.

¹⁶ Aquí se debe considerar el devenir que tuvo el proceso de asimilación de las vanguardias en el Perú y Latinoamérica, el ejemplo más resaltante para nuestra nación lo constituye la aparición del poemario *Trilce* de César Vallejo el año de 1922. Al respecto del devenir de las vanguardias en América Latina consúltese el libro de Hugo Verani, ed., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Manifiestos, proclamas y otros escritos. Roma: Bulzoni editore, 1986.

Una vez concluido este esencial, aunque somero, contexto histórico cultural que resume los aspectos más resaltantes ocurridos en la década del 50, continuemos con el segundo apartado del capítulo.

2.1.1 Jorge Eduardo Eielson y la Generación del 50

La generación del 50 está marcada por hechos de relevancia mundial en los ámbitos político, económico y cultural; en razón de estas acotaciones prosigamos con las relaciones establecidas entre Jorge Eduardo Eielson y su generación.

Debemos reconocer que la Generación del 50 es una de las más prolíficas en tanto está compuesta por intelectuales de casi todos los campos del saber humano y, en lo concerniente a lo literario, posee grandes figuras. Empezaremos entonces por el panorama de las letras pero, en particular, por el de la poesía.

Mucho se ha hablado de la llamada pugna sobre la existencia de una poesía pura y una poesía social, términos empleados por Miguel Gutiérrez (*Generación 68*), a partir de un estudio de Luis Monguió¹⁷.

Tomaremos en cuenta algunos de los comentarios de Luis Fernando Chueca al respecto de este punto con miras a determinar la idoneidad del empleo de tal terminología. Chueca remarca lo inadecuado de hablar de una oposición radical entre ambos caminos de la poesía, idea ya común en la crítica al texto de Gutiérrez, en tanto que su visión del fenómeno poético del 50 se muestra sesgada y limitante debido a su postura ideológica, que por lo demás se sustenta en el mencionado texto de Monguió. Para Monguió la diferenciación entre ambas vertientes tampoco sería clara, observemos que con respecto a la poesía social dice que esta, “trata de interpretar los sentimientos, las actitudes y los intereses de las clases sociales oprimidas o que trata de expresar las emociones suscitadas por esas clases y sus problemas”¹⁸ y por oposición los llamados ‘poetas puros’:

¹⁷ Texto del cual tenemos referencias en la reseñada tesis de Luis Chueca. Ver: Luis Monguió, *La poesía posmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

¹⁸ Luis Monguió, *La poesía posmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954: 132. Citado en Chueca (*Aproximación 57*).

tratan de expresar todas las experiencias que esa realidad histórica y actual, individual y general, les impone, y quieren ser libres de expresarla toda e íntegra según mueva sus emociones; y libres de hacerlo a través de cualquier medio expresivo útil que se les ofrezca. Con esta ambición y esta misión pueden ser a la vez egurenianos y vanguardistas, racionalistas e irracionalistas, vallejanos a lo *Trilce* y vallejianos a lo *Poemas humanos*, sonetistas y versolibristas, locales y universales, circunstanciales e incircunstanciales [sic], todo ello sin prejuicio y sin contradicción puesto que así intentan, constantemente, decir su verdad en poesía, pero al expresarla lo hacen siempre sobre la base de ‘escucharse atentamente’ con el fin de que sea poesía y no solamente grito o discurso, historia o manifiesto¹⁹.

Como vemos, la diferenciación entre uno y otro grupo no es del todo antagónica, pues en ambos se observa la intención de expresar sentimientos y experiencias a partir de la realidad histórica que circunda los poetas. La única posible diferenciación podría hacerse a partir de que, en el caso de los “poetas puros” estos lo hacen sin instrumentalizar la poesía, es decir, no convirtiéndola en mero vehículo ideológico, sino cuidando también la forma, aunque ello no implique asumir una determinada postura frente a algún acontecimiento.

No ahondaremos más en la propuesta planteada por Gutiérrez puesto que ya fue mencionada líneas más arriba, aunque concordamos en lo inadecuado de su postura, que el propio Gutiérrez rectifica parcialmente años después de la publicación del cuestionado libro (el año de 1989). Si bien su rectificación no se refiere al total de los comentarios vertidos sino a lo dicho con respecto a Eielson, sí se pueden extrapolar al resto de opiniones.

En los párrafos dedicados al poeta señalaba que su poesía es limitada al trabajo formal, juzga de manera radical y sentencia que no lo consideraba un gran poeta, aunque si uno de los mejores de su generación (*Generación 84*). Curiosamente, años más tarde en su artículo “Rectificación obligada. En busca de J. E. Eielson”, admite que dichos errores de apreciación fueron producto de una postura ideológica determinada así como del desconocimiento del total de la poesía de Eielson para, finalmente, concluir de forma positiva afirmando que el experimentalismo formal del poeta, también dado en la plástica, no corresponde a un simple escape o ruptura con lo tradicional, ni mucho menos un agotamiento de la calidad artística que desmerezca la obra como conjunto

¹⁹ Luis Monguió, *La poesía posmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954: 183. Citado en Chueca (*Aproximación 58*).

sino que “se puede advertir que el trabajo del artista estuvo regido por la misma voluntad experimental que puso en su escritura poética, y que **el peso de lo humano existencial y lo social histórico**²⁰ lo preserva de caer en un experimentalismo formalista y vacío” (*Rectificación* 22).

Una propuesta distinta a la de Gutiérrez, que permite estudiar a los poetas mencionados en relación con la dirección que toma su trabajo con el lenguaje y sus recursos, sería la ya mencionada de Paoli. Nueva postura que considera la necesidad de los poetas por manifestar su opinión –si bien es cierto no de forma directa–, acerca del momento histórico y social que les toca vivir y su dedicación a aspectos menos formales ligados a la sociedad y el individuo.

Nos remitiremos también al aludido artículo de Camilo Fernández, aparecido en la revista *Casa de cartón* y haremos al respecto algunas indicaciones con relación a la división que propone de las vertientes de la poesía de esta época.

Pero antes de hablar de las características de la poesía debemos hacer hincapié en un deslinde que hace el propio Fernández con relación al empleo o no del término “generación”, dice al respecto:

(...) no empleo el término ‘generación’ para evitar mayúsculos problemas. Entiendo ‘poesía de los años cincuenta’ como la gama de producción de aquellos poetas que comienzan a publicar en la referida década, o a mediados de la del cuarenta, pero que alcanzan su madurez artística en los años cincuenta (*Poesía* 12).

Una vez hecha la aclaración de la terminología a emplear, Fernández pasa a explicar en qué consiste ésta división y quienes conforman cada uno de los grupos o vertientes, además del ya mencionado panorama del estado de la poesía peruana (sus antecedentes en Eguren y Vallejo, como renovadores del verso) y el contexto cultural e histórico.

Tendríamos entonces cinco vertientes diferenciadas: la primera, en busca de la mecanización política de la escritura poética, incluiría entre sus representantes a Alejandro Romualdo con su libro *Edición extraordinaria* (1958) y Gustavo Valcárcel con *Poemas del Destierro* (1956). Poemarios en los que el crítico reconoce la influencia

²⁰ El énfasis es nuestro.

de la teoría existencialista de la literatura comprometida donde la ejecución del arte “deviene un imperativo moral” y que por lo tanto, tiene como fin la divulgación de una ideología y no la estética (*Poesía* 12).

La segunda vertiente sería aquella que procura la asimilación creativa del legado simbolista y vanguardista. Esta se presenta como antagónica a la anterior y tiene como representantes a Eielson, Sologuren, Bendezú y Varela; poetas en los cuales –al igual que Paoli– Fernández reconoce la problemática de la comunicación como eje fundamental, aunque se da de manera distinta en cada uno de los representantes (en Eielson, por ejemplo, lo conduce al silencio verbal y en Varela niega la no significación). Junto a este existen otros ejes reconocibles en la obra de los poetas, tales como la historia y cierta postura ascética. Fernández dice que son “enemigos de la directa enseñanza moralizante del espíritu declamatorio y de la descripción objetiva” (*Poesía* 12).

El tercer grupo estará conformado por aquellos poetas que también problematicen –aunque de manera menos radical– la comunicación y la historia; en este caso, Fernández habla de un máximo representante que termina siendo el único: Carlos Germán Belli, para quien “la historia privilegia la ausencia del albedrío pleno” y que en cuanto al nivel del lenguaje manifiesta una “pugna entre tradición y ruptura” (*Poesía* 13).

Aparece entonces un cuarto grupo, quizá de menor innovación que los anteriores, donde lo propio es el aprovechamiento de la herencia dejada por los poetas españoles de la Generación del 27, a lo que se añade “una buena dosis de cotidianeidad narrativa”, además de un tratamiento distinto de la historia del Perú, desengañado y hasta escéptico e inclusive “la conciencia trágica de pertenecer y no pertenecer a un espacio geográfico como el Perú” (*Poesía* 14). Características que también comparte Eielson, quien se “autoexilió” del Perú una vez que hubo llegado a Europa.

Por último, Fernández habla de una quinta línea poética representada por Pablo Guevara, que actúa como puente entre los poetas del cincuenta y los del sesenta, y que se opone a la figura de Sologuren en tanto que “realiza de modo gradual un abandono de las metáforas de temple simbolista” (*Poesía* 14). Proceso que se evidencia desde su poemario *Hotel del Cusco y otras provincias del Perú* (1972), texto en el que hace

notoria una multitud de voces y que a la vez busca relatar, para culminar con la negación de lo político, afirmándose por este medio. Vemos entonces como esta división busca establecer relaciones entre los autores más representativos de la denominada poesía de los cincuenta.

Compartimos con Fernández y Chueca la idea de que no es posible hablar de límites rígidos en cuanto a características o tendencias poéticas se refiere, ya que, si bien un autor puede desempeñarse al inicio de su producción en alguna de las vertientes mencionadas, esto no niega la posibilidad de que en sus textos futuros desarrolle una poética distinta o complementaria. Tal es el caso del propio Eielson quien empieza con poemarios donde lo notable es el juego con el lenguaje y la maestría verbal, pero sin enajenarse por completo del contenido para, posteriormente, complementar esta faceta con la de un discurso de mayor profundidad y menos rigor formal. Aunque no se adhiera a ningún partido ni ideología política, el poeta parte de su propia aprehensión de la realidad y también de su experiencia vital –los poemas de *Habitación en Roma* son un claro ejemplo de ello o el propio *Noche oscura del cuerpo*– para expresar así, su interés por el mundo que lo rodea, y que le permite identificarse con el resto. Lo anterior nos lleva a preguntarnos, ¿en qué consiste realmente la literatura comprometida?, ¿cuáles son sus antecedentes?, ¿cómo se verifica en la vida del escritor?, ¿se puede establecer una relación factual entre uno y otro punto?

2.1.2 Poesía pura – poesía social

Para responder las preguntas planteadas es importante, antes de proseguir con la presente investigación, el referirnos aunque sea brevemente a algunos de los personajes que más han influido en lo que sería la concepción de poesía “pura” y poesía “social”. Como dijimos en el apartado anterior, toma gran importancia para los miembros de la generación del 50 la influencia de uno de los pensadores más importantes de la modernidad, hablamos del existencialista francés Jean-Paul Sartre, de quien tomaremos sólo las ideas vertidas con respecto al papel de la literatura y su función en la sociedad. Referimos entonces el texto que lleva como título *¿Qué es la literatura?* publicado el año de 1948.

Consideremos entonces algunas de las propuestas de este autor, la primera de ellas en referencia a la posición del escritor en la sociedad y cómo se relaciona con ésta en tanto que depende de ella para poder seguir llevando a cabo su arte. Sartre señala que es aquí que puede tomar dos posturas: la primordial, vivir al margen de la sociedad escribiendo sobre temas efímeros y vanos sin involucrarse en ninguna causa, limitándose a recibir dinero; y la segunda, hacerse consciente de su papel y función y “contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea (12)”.

De la mano con la necesidad de una función de la literatura, Sartre habla también de la pretensión de liberación total del hombre, por lo que dice: “hace falta que el hombre se libere totalmente, actuando lo mismo sobre sus constitución biológica que sobre su condicionamiento económico, lo mismo sobre sus complejos sexuales que sobre los datos políticos de su situación” (17), aspecto que devendría de una correcta aplicación del principio anterior.

Por último, es necesario reconocer también, dice Sartre, que la literatura comprometida no puede dejar de ser literatura y que su función estética no debe verse afectada por su función social, de este modo: “en la ‘literatura comprometida’, el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la literatura y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene” (23). Reflexión de la cual deducimos que los principios estéticos no tendrían que ser excluyentes de la importancia social del contenido, ni aún este desmerecerse en búsqueda de una atractiva forma. No obstante, Sartre indica también que es la prosa la encargada de la transmisión de ideas mas no la poesía, que se sitúa en el mismo lugar que la pintura, la escultura y la música, puesto que estas transmiten emociones y no signos (45).

A diferencia de Sartre quien opinaba que la poesía no podía “comprometerse” y que la acción del escritor se da únicamente en la prosa, podemos anteponer dos casos particulares de poetas que evidencian en su poesía una preocupación social por la colectividad y el individuo, y que, paralelamente a su actividad artística, llevan a cuentas una actividad ensayística o periodística que respalda su posición con respecto a la importancia de un compromiso del escritor. Nos limitaremos a comentar algunos pasajes de sus textos en prosa donde, además de dejar en claro la importancia del papel

del escritor, enfatizan también la de la poesía como género literario que no sólo mueve a la emoción, sino que parte de la reflexión y la interiorización de las experiencias.

El primero de ellos, caso paradigmático de las letras peruanas que toma especial interés para nosotros en tanto que se observa influencias claras de su poesía en nuestro autor, es César Vallejo. Poeta antes que narrador o ensayista, con anterioridad a Sartre, habla ya de la necesidad de un compromiso de la literatura y el arte en general con la sociedad, que se evidencia en la influencia que recibe del marxismo, tendencia política en la que milita y de la cual busca hacer conocida su ideología.

En su artículo titulado “Poesía nueva”²¹ (publicado el año de 1922 durante su estancia en París), Vallejo realiza una crítica de lo que sería el verdadero carácter de la poesía, a la vez que la función de la actividad literaria. Deslinda lo que vendría a ser la verdadera poesía nueva –vanguardista– la cual no se debería ver limitada a una simple “modernización” de las formas, o el lenguaje, sino que esta debe ir de la mano de una asimilación por parte del espíritu para convertir palabras en sensibilidades, resultando una poesía verdaderamente humana. En otro artículo del año 1930, “Autopsia del surrealismo”²² desarrolla una crítica de la acción del movimiento surrealista liderado por Bretón y su adhesión al marxismo, donde dice:

Si, en verdad, ha leído y se ha suscrito al marxismo, no me explico cómo olvida que, dentro de esta doctrina, el rol de los escritores no está en suscitar crisis morales e intelectuales más o menos graves o generales, es decir, en hacer la revolución *por arriba*, sino, al contrario, en hacerla *por abajo*. Bretón olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus ‘crisis de conciencia’ (202).

Como se puede observar, Vallejo mantiene una postura crítica ante la actitud tomada por los miembros de los movimientos de vanguardia, al igual que frente a los poetas e intelectuales de su generación a quienes en su posterior artículo, “Contra el secreto profesional”²³, publicado en el año 1927, acusa finalmente de trasplantar modelos estéticos foráneos en lugar de propiciar la creación auténtica.

²¹ Consideramos aquí la versión de este artículo contenida en Hugo Verani, ed., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Manifiestos, proclamas y otros escritos. Roma: Bulzoni editore, 1986: 193-194.

²² *Ibidem*. 199-203.

²³ *Ibidem*. 195-197.

Notamos en Vallejo, a partir de la lectura de sus artículos, una preocupación por el devenir de la literatura y la importancia que el papel del escritor toma en la tarea de propiciar el nacimiento de una nueva sensibilidad en el hombre moderno, que no se limite a la lectura de bellas palabras sino que las asimile e incorpore a su experiencia y vayan de acuerdo con lo que su sociedad necesita.

Por otro lado tenemos la figura de Pablo Neruda, quien milita por la senda del comunismo y que, en concordancia con su postura política, manifiesta en su poesía y en sus textos en prosa la necesidad de un arte, no sólo literatura, que se identifique con la lucha de los pueblos y sea, además, vehículo para la trasmisión de ideas y motivador de acción, que provenga de las comunidades y se identifique con ellas. Ideología expresada a lo largo de su vida, y consignada en los textos que agrupa en la colección de ensayos del año 1980 que lleva por título *Para nacer he nacido*.

Vemos entonces en estos autores antecedentes de la propuesta de una poesía comprometida –compromiso marxista o comunista–. Si bien Jorge Eduardo Eielson no se afilia en ningún momento a doctrina o partido político alguno, ni siquiera manifiesta simpatía por uno en particular, sí podemos hablar de una preocupación por la colectividad y de un sentido de justicia social, posiblemente herencia o influencia de las luchas políticas de las que es testigo indirecto durante su etapa de formación intelectual, al igual que muchos de sus contemporáneos, que los lleva a asumir una de las dos posiciones.

Resaltamos nuevamente la naturaleza apolítica de Eielson, pues sea esta tal vez la que le permite un desarrollo diferenciado, sin intromisiones. Tendencia que mantiene de manera constante como observamos en las opiniones vertidas en una entrevista concedida a Michele Fossey el año 1972, con motivo de la publicación de su novela *El cuerpo de Giulia-no*, titulada “El hombre que anudó las banderas”. Eielson manifiesta su parecer con respecto a la llamada poesía comprometida, dice: “[e]n cuanto a la poesía ‘engagée’²⁴, carece de sentido. Ello no se premedita. La poesía si es realmente poesía es comprometida siempre” (68), para continuar de manera más radical aún afirmando la inutilidad de la literatura comprometida y la hipocresía de la cultura moderna:

²⁴ Término traducido por el entrevistador como “comprometida”.

Me parece casi una ofensa de lesa humanidad escribir poesía o crear ‘obras de arte’ sólo para unos cuantos, sobre todo cuando se trata de problemas que atañen a todos los hombres. Es como pintar cuadros sobre la guerra de Vietnam para decorar el salón de un señor burgués. O como la tecnología moderna que, desarrollada a partir de un laboratorio privado –es decir de una gran empresa particular– permanece siempre en las manos de algunos poseedores afortunados que la usan para la explotación del infeliz consumidor (69-70).

Hasta el momento Eielson deja en claro que no asume ninguna clase de compromiso en su poesía o en su arte en general, sin embargo, tampoco se desentiende del todo de los acontecimientos o problemas sociales. Entonces queda preguntar, ¿qué clase de arte desarrollará?, ¿en qué contexto se puede incluir?, a lo que Eielson responde:

Al margen de los problemas sociales del momento, creo que existirá siempre una zona reservada al puro conocimiento, a la búsqueda artística y científica, así como a la filosofía. Un espíritu revolucionario comienza por revolucionar su propia vida y las estructuras de su propia actividad, de su propio oficio. No hay cambio ni mutación posible sin un encuentro profundo entre las nuevas estructuras sociales y las individuales (70).

Vemos en su declaración una coincidencia con lo planteado por Vallejo al afirmar que una nueva poesía requiere no sólo de la modernización de términos sino de una nueva sensibilidad. Sensibilidad que para Eielson parte desde el propio poeta, quien no puede propiciar un cambio sino ha cambiado él primero y para lo cual necesita un espacio sin intervención social, en el que el individuo establece para sí las nuevas bases que se reflejarán en la sociedad.

2.2 La generación del 50: Pintura

Como indicamos al inicio de este capítulo, hablar de Jorge Eduardo Eielson implica no sólo remitirnos a su labor en el campo de la literatura y, dentro de ésta, en las vertientes de la narrativa y la poesía, implica también hablar de su incursión en las artes plásticas.

Este breve análisis de algunos aspectos de la obra plástica de Eielson se respalda en la cada vez más reconocida, por los críticos de ambas áreas, relación entre poesía y

plástica en el autor. Teoría sustentada por el propio Eielson quien en sus entrevistas ha reconocido la necesidad de la existencia de un arte total que englobe de manera completa todas las artes –la música, la pintura, la literatura, etc.–, y que se complementa con la idea de hacer cada vez más estrecha la división que separa el arte de la ciencia. Posición que defiende y expresa constantemente, un ejemplo lo obtenemos de sus declaraciones a Mario Campaña en “Entrevista con Jorge Eduardo Eielson”, donde dice: “[l]o que me parece importante es que todas las formas del saber aparezcan integradas en una nueva creatividad, cuyas raíces se afinquen tanto en la tradición humanística como en la científica” (53).

Retomando nuestra indagación sobre la plástica eielsoniana sustentaremos las opiniones aquí vertidas con el comentario a algunos de los textos de críticos y estudiosos de la obra de Eielson, quienes han visto en el trabajo del artista una evolución constante y dinámica que se refleja en su creación verbal y no verbal. Dicha creación estaría vinculada con el contexto histórico-cultural del cual se alimenta, y por el cual, cobra matices diversos.

Nos referimos en este caso al surgimiento y desarrollo de las vanguardias europeas y su influencia en Hispanoamérica, no obstante debemos considerar que al ser el Perú un país periférico a la metrópoli donde se gestan estos cambios, dichas manifestaciones llegan con algún retraso, ya depuradas por el crisol de los maestros y académicos que tuvieron acceso a ellas y que de alguna manera prepararon el camino para las generaciones posteriores. A pesar de ello, Eielson tiene acceso a estas tendencias durante sus años de recorrido por Europa, donde combina dichos descubrimientos con su investigación personal del arte de las culturas prehispánicas.

Estimamos conveniente entonces hacer un pequeño recuento de lo que era el panorama artístico-pictórico para la década del 50, la evolución de este género en el Perú y las principales figuras con quienes tuvo contacto Eielson y que probablemente influyeron en él. Si bien lo anterior podría no ser necesariamente determinante para todo el recuento de su obra, nos permite establecer diferencias entre un período y otro de creación, principalmente en relación con los intereses formales y temáticos.

2.2.1 El arte pictórico en la década del 50, antecedentes y representantes. La inserción de Eielson en el círculo de artistas peruanos

Antes de entrar en detalles acerca del devenir de Eielson en el mundo del arte no verbal, es necesario realizar algunas observaciones acerca del acontecer del arte en el Perú de mediados del s. XX; específicamente, en Lima.

Es importante considerar que el ambiente artístico no siempre fue el mismo y que los antecedentes que tenemos demuestran la necesidad de un cambio radical en las artes. Si bien ha habido siempre pintura y escultura, no debemos olvidar las dificultades que han tenido, y tienen, los artistas para lograr un fecundo desarrollo y evolución en cada una de sus empresas, puesto que el medio local no siempre ha sido constante en su apoyo.

Tenemos las primeras referencias de lo que sería la pugna por el establecimiento de un arte nacional que, a decir de Mirko Lauer en su libro *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, corresponde al proyecto de las clases burguesas de establecer una “identidad nacional” que ayude a fortalecer sus intereses económicos. Proyecto burgués que se relaciona con la idea del ejercicio de poder de las llamadas “culturas dominantes” por sobre las “culturas dominadas”, que en este caso, estarían representadas por los grupos sociales periféricos a la metrópoli (aquellos que no ostentan el poder económico y/o cultural).

Este proyecto de afianzamiento de una identidad nacional se sustenta en la necesidad de las clases dominantes de llevar su mensaje “civilizador” al común de la población; deseo que entra en contradicción con el hecho de que las artes plásticas nunca tuvieron como público objetivo las masas populares, sino por el contrario estuvieron desarrolladas y dirigidas por y para el selecto público de la burguesía y la oligarquía. El resultado, la superposición de una llamada cultura de élite que se impone a la cultura tradicional o autóctona, reconocida por la oficialidad del estado y que deja fuera de contexto cualquier intento de manifestación artística que no responda a sus mismas valoraciones.

Dejando de lado esta polémica, que nos lleva mas bien a una interpretación del arte como vehículo para la mera transmisión de ideas políticas o económicas, debemos

observar algunos acontecimientos importantes que apuntalados por Lauer configuran lo que sería el contexto de los artistas peruanos de inicios de siglo.

Entre los factores más importantes tenemos la migración masiva de jóvenes artistas desde fines del siglo XIX a Europa. Esto debido a la insuficiencia del mercado nacional para cubrir la oferta. Otro factor sería la imposición de gustos artísticos algo anticuados enfrentado a la experimentación y modernización artística. Lauer refiere la existencia de toda una generación de artistas que debe marcharse del país para abrirse paso en el mundo de las artes y que encuentra en Europa la cuna de su formación artística que en el Perú todavía era realizada de manera aficionada.

Con el retorno de estos artistas jóvenes se abren paso las tendencias con marcada influencia occidental, proceso que con el discurrir del tiempo concluye con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes el año 1918, dando origen al establecimiento de un arte academicista en el país.

Se observa entonces el desarrollo de un arte de temática indigenista que busca “reflejar” la identidad y apariencia del poblador andino y que va de la mano con el desarrollo del indigenismo en literatura. Preferencia que motiva, a inicios de los años 50, una pugna que tiene como eje fundamental la validez del arte indigenista y que, posteriormente, se transforma en la confrontación de representantes del arte figurativo y el no-figurativo. Tenemos entonces para la década del 50 el surgimiento del llamado arte abstracto y su defensa desde la redacción del diario *El Comercio*, encabezada por el arquitecto Luís Miró Quesada.

En cuanto a la evolución y desarrollo del arte abstracto en el Perú, Lauer nos indica que este habría sido en las vertientes del llamado expresionismo abstracto y la línea del “hard edge”. Es dentro de este rubro que encontramos a las figuras de Jorge Eduardo Eielson, Jorge Piqueras, Benjamín Moncloa, Emilio Rodríguez Larraín, Carlos Aítor Castillo y Sabino Springett, quienes ante la poca receptividad e incomprensión de sus obras se ven obligados a una segunda gran migración de artistas.

Consideramos entonces las palabras iniciales de Lauer al señalar que el objetivo principal de su texto es realizar una crítica sobre el arte y su devenir en el contexto social y político del país hasta mediados de los años 60. Época en la cual la vinculación de los artistas a las clases dominantes los conduce a desarrollar temas y técnicas afines

al proyecto de establecimiento de una identidad nacional insertada dentro de la dinámica del capitalismo, por lo que en la presentación del texto, el autor dirá: “la pintura peruana del siglo XX ha ido siguiendo y reflejando con regular precisión los desarrollos de la cultura dominante en su mudable relación con las culturas dominadas del país, así como con las metrópolis culturales del extranjero” (19).

Ya en otra línea de crítica contamos con los apuntes de Alfonso Castrillón quien en la presentación del catálogo con motivo de la inauguración de una exposición llevada a cabo en Lima el año 2000, con título *Tensiones generacionales, un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*²⁵, brinda una panorámica del desarrollo del arte peruano a partir de la división por generaciones propuesta por Ortega y Gasset. Castrillón sostiene la existencia de siete generaciones desde 1915; grupos humanos en los que podemos reconocer el devenir histórico peruano y que se corresponden de cierta forma con los cambios sociales y políticos a lo largo de dichos años que, aunque Castrillón no quiere reconocer, influyen en el desarrollo ideológico de los artistas e intelectuales, así como también influye la procedencia o el estrato social del cual provienen.

Tenemos entonces una primera generación, la de 1915 o también llamada “Colónida”, en vinculación con la revista del mismo nombre. Generación integrada por personajes como José Sabogal, Julia Codesido, Ricardo Flores, Cossio del Pomar, entre los artistas plásticos, y Percy Gibson, José Gálvez, Alberto Ureta, Abraham Valdelomar, Augusto Aguirre Morales, Federico More y Luís E. Valcárcel. Grupo caracterizado por un modernismo provinciano, a la vez que una intención de cambio como rasgos generales.

La siguiente generación será la llamada “Del Centenario” o de 1925, donde tenemos a: Reinaldo Luza, Alcántara La Torre, Artemio Ocaña, Emilio Goyburu y Macedonio La torre (estos dos últimos, de tendencia vanguardista), además de César Vallejo, Juan Parra del Riego, Alberto Hidalgo, Maria Huyese, J.C. Mariátegui, Haya de la Torre y José Luís Bustamante y Rivero.

²⁵ Nos referimos al libro-catálogo de la exposición llevada cabo del 30 de marzo al 14 de mayo del 2000 que agrupó obras de los diferentes artistas plásticos reconocidos por Castrillón como pertenecientes a la Generación del 50, montaje realizado en la Galería del Instituto Cultural Peruano Norte Americano de Miraflores.

Se hace aquí una distinción entre los miembros mayores y menores de la generación; segundo grupo denominado “Generación acumulativa” entre quienes destacan: Vinatea Reinoso, Gonzáles Trujillo, Camilo Blas, Teresa Carvallo, Mariano Fuentes Lira (de tendencia indigenista y autoctonista con modificaciones), pero se incluyen también a Domingo Pantigoso, Gamaniel Churata –creadores del Ultraorbicismo en Puno–, Enrique Kleiser y Adolfo Winternitz en la plástica. Luís Alberto Sánchez, César Arróspide, Jorge Basadre, Magda Portal, Manuel Seoane, Xavier Abril y César Moro, reconocidos exponentes de las artes y las letras.

Castrillón hace referencia también a una generación de 1937, conformada por Ciro Alegría y José María Arguedas, figuras de raigambre peruana que junto a Camino Brenet, Calvo Araujo, Núñez Ureta, Teófilo Allain, Sabino Springett, Alberto Dávila, Carlos. A. Castillo, Andrés Cevallos, Pedro Azabache, Marina Núñez del Prado, etc., también llegan a identificarse con la anterior “Generación acumulativa” por su mirada hacia la zona andina.

Dentro de este espacio temporal se encuentra además el llamado grupo de “Independientes”, denominados así por su afán de libertad y pluralismo con tendencias universalistas, entre ellos tenemos a Ricardo Sánchez, Teófilo Allín, Juan Barreto, Domingo Pantigoso, Quizpez Asín (miembros de la generación anterior), Ricardo Grau –el más importante– además de dos figuras jóvenes: Sérvulo Gutiérrez y Cristina Gálvez.

Llegamos finalmente a la Generación del 51 o De la figuración-abstracción. Esta generación agrupa a personajes nacidos durante entre 1921 y 1934, entre los cuales, por cronología, encontramos a Jorge Eielson. Al igual que Lauer, Castrillón hace referencia a la lucha entre la escuela figurativa y la no-figurativa o abstracta, agregando algunos detalles al respecto. Refiere el intercambio de opiniones entre los abanderados de ambas tendencias Luís Miró Quesada (vocero del Movimiento Espacio, del cual hablaremos más adelante) y Sebastián Salazar Bondy, quien además de su defensa del arte figurativo respalda la idea del papel educativo del arte, esto en correspondencia con las tendencias sociales de los años 50.

Dentro de este conjunto Castrillón identifica nuevamente dos grandes grupos de artistas diferenciados básicamente por sus edades: un grupo de “seniors” conformado

por Regina Asprijaskis, Jorge Piqueras, Milner Cahuarina, Espinoza Dueñas, Ruiz Rosas, Alberto Guzmán, Benjamín Moncloa, Jorge Eduardo Eielson, Szyszlo, etc., y otro de “juniors” integrado por Emilio Rodríguez Larraín, Eduardo Moll, Miguel Nieri, Félix Oliva, Leslie Lee, Venancio Shinki y Galdos Rivas; además de un grupo de artistas populares: Luís Arias Vera, Emilio Hernández, Luís Cevallos, Ángel Chávez, Ernesto Zamalloa y Alberto Quintanilla. Esta generación se caracteriza por su acercamiento hacia las grandes metrópolis, en particular Nueva York, además de la permanencia de lo peruano en sus obras.

Castrillón se refiere a tres generaciones más: la del 68, con marcada influencia de la Revolución de Mayo del 68 y la Revolución popular del General Velasco; la del 79 o “Los años del terror”, con influencia de la investigación etnohistórica y los gustos migrantes andino; y la del 93, con recurrencia a temas de los bajos fondos, las cantinas, el travestismo y en la cual se da por terminada la lucha entre los diversos tipos de arte debido a la influencia del Arte Pop y el Arte Post moderno.

La panorámica ofrecida por Castrillón se nos presenta útil en tanto que nos permite diferenciar y reconocer de manera plena a los personajes que formaron parte del desarrollo y evolución de la pintura peruana y el arte en general. Queda por mencionar que si bien no estamos de acuerdo con el modo en que se han dividido las generaciones, ya que no nos adscribimos al concepto estricto de generación, sí –como adelantamos en el capítulo correspondiente– concordamos con la inscripción de JEE en un espacio temporal que nos permite identificarlo como correspondiente con una época y contexto determinado sin limitarlo estrictamente a este. También reconocemos –y el propio autor reconoce– su vinculación con algunos de sus contemporáneos, la recepción, en muchos casos, de las mismas influencias y su participación en similares procesos de descubrimiento de técnicas y formas de pensar, de aquí que se pueda reconocer cierta “familiaridad” entre sus expresiones y manifestaciones artísticas así como en sus líneas de pensamiento.

Con una mirada ya más restrictiva el mismo autor nos ofrece en *De abstracciones, informalismos y otras historias*²⁶ una muestra pictórica y panorámica de

²⁶ Catálogo de la exposición que a manera de continuación de “Tensiones generacionales” fue llevada cabo del 8 de mayo al 23 de junio de 2000. Montaje igualmente realizado en la Galería Germán Krüger Espantoso del Instituto Cultural Peruano Norte Americano de Miraflores.

los principales artistas de los años 1945 hasta 1964, donde lo predominante será la influencia del arte abstracto europeo. Castrillón diferencia la presencia de tendencias tales como el expresionismo abstracto, el action painting, la abstracción lírica, el informalismo, el tachismo y la abstracción geométrica (donde sí es posible notar una desaparición completa de la figura humana). Castrillón emplea el término abstracción en el sentido de figuración sintética, acción de representar algún aspecto natural de manera esquemática, pero donde todavía es posible reconocer la figura humana (15).

Para sustentar su posición respecto a la importancia de la vinculación de una pintura abstracta, Castrillón hace referencia a un texto de Wilhelm Worringer en el que el autor dirá: “abstrakton indica, por el contrario, una gran inquietud interior, provocada por los fenómenos del mundo exterior y corresponde ‘en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas sus representaciones’”²⁷.

En ese sentido, debemos entender el surgimiento de la pintura abstracta como la representación de la confusión seguida en el artista a partir de la observación y experimentación de ciertos fenómenos externos a él. Podríamos inferir, en este caso, que dichos sucesos no sólo se limitan a experiencias personales sino principalmente a los conflictos sociales de la época. Recordemos que es en Europa donde surgen tales movimientos, el continente se encuentran en una fase de reconstrucción y reasimilación de la realidad producto de las guerras y el establecimiento de un nuevo orden económico imperante para casi todo el orbe.

Dentro de lo que sería el desarrollo mismo de las vanguardias y el arte abstracto Castrillón llega a considerar tres sucesos importantes; en primer lugar, la aparición del mencionado libro de Worringer en 1908, planteamiento de lo que sería este movimiento y a la vez paradigma de los bosquejos teóricos producto de la asimilación directa y observación de los hechos en su propio contexto. Un segundo punto es la aparición de la primera acuarela no figurativa de manos de Kandinsky en el año de 1910 y, por último, la I Guerra Mundial de 1914.

En el Perú se reconoce de entre los miembros de la generación del 51, a aquellos que serían los representantes de la abstracción; entre ellos: Joaquín Roca Rey, Jorge

²⁷ Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza*. México: F.C.E, 1966. 30. Citado en Castrillón (*Abstracciones* 17).

Piqueros, Sánchez Concha, José Bresciani, Fernando de Szyszlo, Benjamín Moncloa y Emilio Rodríguez Larraín. Personajes que comparten no sólo similares gustos o tendencias artísticas sino además la pertenencia a una misma clase social –la clase media–, la educación en colegios particulares, el hecho de que no hayan tenido antepasados andinos y su afán autodidacta.

Dentro de esta generación se hace hincapié en la conformación del Grupo Espacio. Agrupación que, según su manifiesto de fundación aparecido en *El Comercio* el 15 de mayo de 1947, estaba conformado por un contingente de personas en el que confluían artistas plásticos además de arquitectos que, bajo la línea de la estética no-figurativa, lanzan un primer documento donde se incluyen a Jorge Eduardo Eielson, Szyszlo, Xavier Abril, Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, entre otros nombres (*Abstracciones* 23).

Uno de los puntos resaltantes de este manifiesto, a decir de Castrillón, será el de hacer eco de la filosofía contemporánea que propugna la mirada interior, que llevará al expresionismo y posteriormente al abstracto, coincidiendo con la angustia metafísica del hombre europeo desde Kierkegaard hasta Sartre. Este texto también confiere a la figura del artista la responsabilidad de ser la guía de conducta de las siguientes generaciones de creadores.

En este contexto se da la consabida pugna entre los defensores del arte abstracto y sus opositores, en este caso representados por Salazar Bondy, quien aunque en un primer momento se manifiesta como simpatizante al movimiento (inclusive su nombre se observa en la lista de adherentes al manifiesto) luego asume una postura distinta; llegando a afirmar en su artículo “Sobre el arte abstracto” que “la pintura abstracta elude todo juicio sobre el mundo, y que por eso es exclusivamente lúdica”²⁸.

Cabe mencionar que ninguno de los dos bandos toma una postura centrada y que los representantes del abstracto llegan al extremo de señalar que la pintura abstracta representa la modernidad, a diferencia de la pintura figurativa que sólo se restringe a lo folklórico y atrasado; además del hecho de que lo más importante del arte es **sentirlo** y

²⁸ Sebastián Salazar Bondy, “Sobre el arte abstracto”. *Una voz libre en el caos*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1990: 3-5. Citado en Castrillón (*Abstracciones* 26).

no entenderlo. Nota será señalar que dentro de esta pugna aparece la postura intermedia de Romualdo²⁹ quien indica que el arte debe conciliar ambas propuestas.

Como vemos, a pesar de las diferencias entre los autores reseñados –Lauer, enfocado más al aspecto sociológico e histórico del desarrollo del arte plástico en el Perú y Castrillón desde una crítica del arte que trata de establecer vasos comunicantes entre los artistas a partir de sus afinidades en cuanto a temas y técnicas– ambos coinciden en la importancia de este grupo de artistas pertenecientes al contexto de los años 50, que de una manera diferente se enfrentan a toda una tradición artística anquilosada en la oficialidad y lo tradicional. De sus observaciones concluimos que estos artistas no se limitan a recibir pasivamente las influencias de las vanguardias europeas sino que, en mayor o menor grado, se dedican a la búsqueda de caminos propios, con inclusión de elementos provenientes del pasado histórico del país como base de sus propuestas.

En este contexto podemos observar que Jorge Eielson asume una posición neutral con respecto a la disputa entre cual de las artes –figurativa o no– debe imponerse por sobre la otra. De igual forma, se abstiene de emitir opiniones acerca de si el arte debe comprometerse con alguna causa distinta de la de su propia representación, no asume la defensa, ni en literatura ni en plástica, del arte como vehículo para la transmisión de ideologías pero sí para el de las ideas y también la crítica de la realidad.

Como señala en una entrevista que sostiene el año 1981 con Abelardo Oquendo, “Eielson remontando la poesía de papel”, al preguntársele sobre su idea de la poesía en los años 50, Eielson afirma que “[e]l poeta simplemente trata de poner en palabras la visión de una totalidad, aún si, como en este caso esa totalidad es un derrumbe y un eclipse”, para luego añadir: “[l]a poesía no puede ser usada deliberadamente para ninguna causa, por noble que sea. La poesía simplemente *es o no es*, y así siendo contiene o no contiene la única causa del hombre” (404).

Años más tarde, en otra entrevista concedida a Renato Sandoval y Hugo Salazar, “El eterno retorno”, hará hincapié en su distanciamiento formal o ideológico con cualquier tipo de movimiento, corriente intelectual o de pensamiento de manera estricta.

²⁹ Alejandro Romualdo. “Sobre el arte integral”. Respuesta al arquitecto Luís Miró Quesada G., *Suplemento Dominical de El Comercio*. (Domingo 6 de febrero de 1955): 6. Citado en Castrillón (*Abstracciones* 28).

Agrega además, que si bien su arte comparte ciertos rasgos con el de sus contemporáneos, no se adscribió a ningún grupo en particular ni formó parte de ninguna escuela artística, a pesar de haber vivido la etapa del resurgimiento de las vanguardias:

Para mí simplemente la vanguardia no existe. O en todo caso es absurda. Por ejemplo, los movimientos vanguardista de los años 60' decretaron, incomprensiblemente, el fin del arte, por la sencilla razón de que según su opinión, en el mundo ya no quedaban talentos después de lo que ellos habían hecho. Eso es totalmente falso, pues no se puede decretar la muerte de algo que vivió muchos siglos, desde los albores mismos de la humanidad, sólo porque ahora se les ocurrió que tenía que morir (44).

Postura que había establecido anteriormente y que refuerza con algunas observaciones acerca de su experiencia particular o las influencias que pudiera haber recibido. En el texto, del mismo nombre, con motivo de la exposición “Paisaje infinito a la costa del Perú”, señala: “Yo no podía –ningún peruano o latinoamericano podía– trabajar a partir de las extremas posturas de un pensamiento pictórico, como el europeo. Tenía que excavar por mí mismo en esa dimensión hostil que la naturaleza y la historia me habían deparado y en la que –volente, nolente– había abierto los ojos” (*Paisaje* 267).

Pero detengámonos un momento en el devenir de la obra plástica de nuestro autor puesto que, como se ha mencionado, este desarrolla un concepto de arte total e inclusive integrador. Pasaremos a continuación a identificar algunas de sus características a partir de los análisis y estudios realizados a su obra.

2.2.2 Jorge Eduardo Eielson: Plástica

Son innumerables los críticos de arte y también de literatura que han observado una identificación y estrecha vinculación entre la “poesía verbal” y la “poesía no verbal” de Eielson, esto debido a la existencia factual de tales relaciones. En ese sentido, es innegable la concepción totalizadora del arte que maneja el autor de *Noche oscura del cuerpo*, postura que acepta y defiende en sus ya mencionadas entrevistas, por lo que repasaremos brevemente algunos de los comentarios realizados con respecto a las piezas y etapas de su evolución.

Marco Senaldi en su artículo “Nudos cuerdas y tensiones”, habla de tres momentos reconocibles y diferenciados en la producción artística de Eielson a partir de los materiales empleados y la forma o consistencia que les brinda. Tenemos entonces un primer momento donde lo primordial será la superposición de elementos para obtener volumen. Un segundo de acercamiento a lo que sería su serie más importante, los nudos, donde el volumen es adquirido por la torsión de los elementos participantes, en este caso las telas, como se observa en su muestra denominada *Camisas*.

Un tercer momento es aquel en que se encuentran sus primeras obras italianas de los años 60’, donde a la superposición de texturas conformadas por elementos representativos del cuerpo se sobreponen verdaderos nudos, formados a partir ya no de enrevesamientos del vestuario del hombre, sino de trozos de tela o algodón que representa formas totalmente diferentes y novedosas.

Para este autor, la evolución de la plástica de Eielson se muestra natural y coherente en tanto que desemboca con el nudo en una nueva forma de lenguaje (búsqueda experimentada también en la poesía escrita de Eielson que lo lleva hacia el silencio verbal). Un lenguaje propio del cuerpo y del objeto que se refuerza con su contemporaneidad con el Dadaísmo (debemos considerar también aquí la cercanía de Eielson con corrientes artísticas tales como el Neodadá y el Nouveaux y Réalistes durante sus recorridos por París e Italia).

Es con su primera muestra de nudos, todavía denominados *Quipus*, que vemos un claro intento de filiación con las antiguas culturas prehispánicas “redescubiertas” por Eielson desde su juventud³⁰, pero retomando su aspecto estético. Este acercamiento, a decir de Senaldi, lo sitúa en un lugar muy cercano a los pueblos milenarios y a la cultura misma, pero que a la vez:

Se trataba, en síntesis, de la exigencia de un retorno al mundo de lo concretamente humano, y del abandono del artificio de la representación; pero se trataba también, es preciso no olvidarlo, de la puesta en cuestión de una tecnología que oscurecía la percepción de la realidad (...). La modernidad del arte reunía por tanto en una sola, indecible instancia, dos tendencias opuestas, como aquella hacia una forma completamente moderna

³⁰ Ya desde su primera exposición realizada en Lima (poco antes de su partida a Europa el año de 1948) en conjunto con una exposición de Fernando de Szyszlo en la Galería de Lima, Eielson incluye en su muestra dibujos y objetos de madera de pequeño formato de temática precolombina, de los que sólo se conserva *La puerta de la noche* en homenaje a la Puerta del Sol tiahuaqueense.

de expresión y una exigencia completamente inactual de redención antropológica (256).

Podemos hablar entonces de la conjunción de dos momentos temporalmente distintos. Por un lado, la necesidad de un retorno al pasado para la creación artística, el redescubrimiento de modelos y elementos no sólo estéticos sino de identidad. Raíces de pensamiento y “valores” que se complementan con los requerimientos del arte moderno que busca nuevos ámbitos explotables para adaptarlos a la realidad vivida, la del despertar de un mundo cada vez más ávido de novedad artística, de un arte que englobe no sólo la visión de unos pocos sino que represente el todo humano y no humano.

La inclinación de Eielson a esta tendencia se debe a la influencia de las vanguardias imperantes durante la época, de entre las cuales el Dadaísmo de Duchamp fue el más apreciado y que coincide con Eielson, a decir de Senaldi, en el reconocimiento de las diferencias con “el otro” que produce este acercamiento a lo prehispánico. Recordemos que la formación de Eielson es completamente distinta a la de algún otro artista vinculado directamente, por filiación sanguínea o geográfica, con alguna de estas culturas andinas, Eielson pasó sus años en Lima alejado de tales elementos hasta su juventud donde la admiración por el pasado prehispánico lo lleva a investigaciones personales posteriores.

Emilio Tarazona en su texto “La poética visual de Jorge Eielson” continúa un tanto en la línea de Senaldi y observa que la similitud de Eielson con Duchamp se hace explícita en su obra *Paisaje infinito de la costa del Perú*. Señala que es ahí donde lo abstracto toma cálices metafísicos, obviamente en la línea del arte abstracto, además de incorporarse la dimensión de la memoria y la construcción visual. Por otro lado, a diferencia de Senaldi, Tarazona reconoce cinco períodos en la producción plástica de Eielson; un primer momento en que lo más importante será su atención a los materiales, como en el caso de *Paisaje infinito de la costa del Perú* para el que se cuenta Eielson se hizo llevar arena desde el Perú.

Un segundo período sería aquel en que la ropa es la protagonista y la figura humana aún es relevante en tanto que no ha desaparecido de todo protagonismo (un ejemplo claro lo tenemos en la serie *Camisas*). El tercer período sería el de los *Desnudos*; un cuarto período el de los *Quipus*, que luego derivaría en una quinta fase

con los *Nudos*. Etapa que conjuga todo el desarrollo anterior y donde el objetivo primordial será el trabajo de la materia como “arquetipo” en tanto origen que se remonta al tiempo mítico –comenta Tarazona–, para finalmente añadir: “su arte consiste prioritariamente en una **actitud vital**³¹, un continuo poner a prueba el decurso de una silenciosa e intensa estética de la libertad” (258).

En “El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson”, Luis Rebaza hace un estudio de la plástica de Eielson distinto a los anteriores, en tanto que distingue dos grandes bloques en su obra, la cual contiene series abiertas, ensamblajes, performances e instalaciones con tema precolombino, además de una primera y segunda fase en sus quipus.

Rebaza hace un esmerado análisis de esta importante serie de trabajos (sin incluir los quipus) de los que destaca dos aspectos principales: la falta de imágenes figurativas –de nuevo en concordancia con la tendencia abstracta– y, por lo tanto, de difícil relación entre significado, título y materia pictórica; y el hecho de que cada etapa de la serie reconstruye el modelo del espacio del Perú, en tanto espacio sin fin. Por ello se apoya en las declaraciones del propio Eielson quien indica: “Surgieron así personajes abortos o mas bien restos, despojos de los mismos. Criaturas usadas por el tiempo, la erosión, las pasiones, la perfidia humana”³².

Más adelante Rebaza insiste en esta evolución de lo material hacia lo ya completamente abstracto. Eielson pasa de su serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* hacia *Camisas*, donde las prendas de vestir aún evidencian la figura humana, y lo esencial está todavía en la vinculación de materia y espacio, que ya para la serie *Quipus* deja de estar presente.

El análisis de Rebaza va más allá de exámenes aislados de las piezas de Eielson, busca vincularlo a toda una tradición, la de los miembros de la llamada Generación del 50, para ello –al igual que Salazar Bondy– sugiere un tipo de nudo asociado al ordenamiento del cosmos. Línea que vincula a Eielson con Blanca Varela para quien el gesto es la imagen o centro de la acción creativa que le permite la articulación del

³¹ El énfasis es nuestro.

³² Jorge Eduardo Eielson. “Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós”. En: *Palabra viva: hablan los poetas*. Entrevista realizada por Roland Forgues, Lima: Studium, (1988): 82- 93 (82). Citado en Rebaza (*Paisaje* 272).

pasado nativo y la modernidad occidental. Ambos poetas reconocen como un “tesoro” el legado cultural precolombino del que es posible y necesario su rescate, la recuperación plástica de un espacio nacional sin fin, comprendiéndolo como tarea de estudio y “rescate” cultural.

Rebaza opta también por demostrar que muchos de los principios estéticos de Eielson desarrollados en Europa provienen de su período de formación en el Perú. En un análisis de la obra de Szyszlo, nos dice que en este caso el artista presenta un movimiento bidireccional de recuperación del pasado artístico, en el que la conquista representa el colapso cultural de un mundo pasado pero también la fragmentación del orden cósmico, por lo que dicho rescate sería la abstracción e interpretación de las señas o restos. A diferencia de Szyszlo, Eielson –según Rebaza– vendría a ser “[o]tra versión de la idea de un arte en el Perú cuya naturaleza exige que un artista sea un ente dinámico en constante desplazamiento entre épocas, tradiciones y espacios culturales distintos” (*Paisaje* 280).

La visión de Eielson no se encuentra muy lejana de esta idea, como el propio autor lo señala en una de sus entrevistas: “[...] no pretendo el retorno a una cultura arcaica o “primitiva”, impracticable en la sociedad contemporánea. Me refiero solamente a un concepto global de la creatividad humana, ejemplarmente evidenciado en las prácticas chamánicas”³³.

Observaremos también el artículo “Eielson: el gran slalom existencial” de Pierre Restany, que nos habla de la etapa de los nudos de Eielson y la conjuga con el de su poesía verbal, identificando en ambas la tensión en la palabra y la escritura. Dice al respecto “[e]l pensamiento de Eielson es visión pura porque sus imágenes son directamente, orgánicamente, visceralmente existenciales. El referente central es el cuerpo” (1).

Restany destaca dos aspectos puntuales con respecto a la obra de Eielson: su carácter nomádico, que lo lleva a estar presente en muchos de los acontecimientos ocurridos en el mundo durante sus viajes por Europa, y el hecho de aprovechar desde

³³ Jorge Eduardo Eielson. “El diálogo infinito”. Conversación con Martha L. Canfield. México D.F: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1995, 39-40. Citado en Rebaza (*Paisaje* 281).

las mismas fuentes los movimientos que se fueron gestando, vinculándose con el Nouveau Réalisme, el Neodadá y el Arte conceptual.

Hacia fines de los 50 resalta su “peregrinaje” hacia las fuentes, que luego se transforma en un acercamiento orgánico al cuerpo. Se distinguen en esta etapa tres grandes muestras: *El paisaje infinito de la costa del Perú*, que evidencia –según Restany– una reconstrucción física del territorio lingüístico; y, por otro lado, las series *Vestidos* y *Camisas*, donde lo primordial es la realidad existencial para luego en los *Nudos*, tener como elemento primordial el lenguaje que adquiere referencia en el cuerpo.

Un volumen mayor de textos de análisis de la obra pictórica de Eielson los encontramos en el catálogo que con motivo de haber obtenido el premio *Teknoquímica* 2004, se editó a manera de compilación de los trabajos plásticos más importantes de Eielson. De este texto podemos destacar el artículo de Castrillón “Jorge Eduardo Eielson en Lima, antes de su viaje a Europa”, por sus observaciones acerca del poemario *Canción y muerte de Rolando*. Poema en el que Eielson pondría de manifiesto la práctica del non senso surrealista, pero creando visiones de gran contenido poético; característica que lo lleva a coincidir con otros críticos al indicar que hay una estrecha vinculación entre su pintura y su poesía.

Páginas más adelante Emilio Tarazona intenta similar vinculación en su estudio “Poesía de la forma, el color y lo tangible”. Artículo en el que se dedica a desentrañar algunos aspectos de la evolución artística del poeta y su concepción del arte, sustentándose en declaraciones de Eielson vertidas en entrevistas anteriores. Dice Eielson: “la poesía es aquello que brota del encuentro entre la mente, la mano, el corazón y los materiales sobre los que interviene el artista. Es como una chispa encerrada en toda materia. Aún en la más miserable y trivial. Basta con saber extraerla”,³⁴.

Del análisis de Tarazona subrayamos las observaciones que realiza de los trabajos de Eielson durante la década del 80, su serie *Esplendores*, donde sus cuadros se vinculan a las técnicas y estilos de las culturas preincaicas peruanas. De ellos sobresale

³⁴ Frases de Jorge Eduardo Eielson que sirven a Tarazona como epígrafe a su artículo, aunque sin mayores referencias bibliográficas consignadas. Citado en Tarazona (*Poesía* 28).

su *Autorretrato*, que es “alusivo para fijar el tema de la trasfiguración paulatina de la propia identidad, destacando en ella sus aspectos liminales y sagrados” (*Poesía* 39).

Para concluir esta revisión, incluiremos aquí algunas de las conclusiones a las que llega Sergio Ramírez Franco en su estudio sobre la novelística de Jorge Eduardo Eielson, texto que lleva por título *A favor de la esfinge. La novelística de Jorge Eduardo Eielson*. Parece extraño incluir en esta sección una revisión sobre la narrativa de Eielson; sin embargo, es debido a la naturaleza de las investigaciones de Ramírez que consideramos importante destacar algunos aspectos. En primer lugar el hecho de que el autor considera, debería incluirse la narrativa de Eielson en la totalidad de su producción poética dadas sus características altamente vinculadas a lo lírico.

El libro en cuestión tiene como objetos de estudio las dos novelas del artista Eielson: *Primera muerte de María* y *El cuerpo de Giulia-no*, para las cuales establece un único marco de análisis. Ramírez empieza por estudiar siete aspectos de la narrativa de Eielson: la presencia de realismo y la ficción no mimética, lo contrafáctico, lo incoherente, la configuración de los personajes, la sombra del autor y por último, la retención.

Nuestro interés con respecto a este texto no parte del análisis narratológico que realiza Ramírez, sino de la vinculación que establece entre los tres ámbitos de desarrollo artístico de Eielson: la poesía, la plástica y la narrativa. Ramírez enfoca su interés en los elementos que Eielson intercambia entre uno y otro registro, asume también que no hay una separación temporal para el accionar de sus tres facetas y que por el contrario emplea los tres códigos de manera simultánea.

Más allá de eso, asume que las dos novelas serían complejos narrativos que remiten a otros códigos estéticos, tales como el de lo cinematográfico, lo teatral, las artes plásticas, la arquitectura, la escultura, la pintura, el diseño y las artes gráficas. Por ello dedica amplias páginas a hablar de la intertextualidad existente entre la novela titulada *Primera muerte de María* y la obra de Duchamp *Le Gran Verre* (El gran vidrio). El autor realiza un análisis comparativo entre dicha pintura y la novela, pues considera que ambos registros no serían tan distantes como pudiera parecer y que por el contrario:

Una pintura implica isotopías y ritmos ópticos (tal como la poesía trabaja con ritmos temporales y auditivos) y exige una decodificación; esto es, un ejercicio de asociaciones intertextuales y sensoriales altamente convencionalizadas. Tanto la literatura como la pintura se valen de las diversas formas de la ambigüedad figurativa y perceptiva: imágenes encubiertas, anamorfosis, imágenes crípticas, doble imagen especular, alternancia y conciencia de concavidades y convexidades (60).

Además de la evidente influencia del arte de Duchamp, otro de los códigos que Ramírez encuentra trasfigurado en la novela, sería el del teatro, representado en este caso en la narración del desnudamiento progresivo de la protagonista de *Primera muerte de María*, Lady Ciclotrón, o la procesión del Señor de los Milagros a la que hace constante referencia el narrador. Influencia que continúa hasta *El cuerpo de Giulia-no*, en tanto que aquí también se pone de manifiesto la “reversibilidad deforme de las identidades (imágenes) de sus personajes” (63) mediante el juego de transfiguración de los personajes Giulia y Giuliano.

Con respecto a *El cuerpo de Giulia-no*, Ramírez aclara que no es sólo con Duchamp que el arte conceptual se hace expreso en las novelas de Eielson, estaría también en el código de nudos que incorpora en una secuencia hacia el final del texto.

Finalizamos esta sección con una salvedad necesaria con respecto a la postura de Ramírez. Para este estudioso, “Eielson compone sus novelas mediante la incorporación de diversos códigos pero sin la intención de sintetizarlos o armonizarlos en una suerte de obra total: los anuda” (72); es por ello que las referencias entre las diferentes experiencias artísticas se dan continuamente aunque resemantizadas.

Tenemos así el motivo recurrente a su serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, las versiones de *Primera muerte de María* (como poema largo y posteriormente como novela), las vinculaciones entre sus novelas, las diferentes performances realizadas y la obra de teatro *Acto final* (1959), entre otras. De aquí deducimos que las obras de Eielson se alimentan entre ellas de manera continua, aunque no armoniosa. Un concepto puede ser expresado empleando diversos mecanismos pero transmitiendo siempre la misma esencia. La variación entre la elección de los procedimientos estaría entonces por un interés en la experiencia de receptividad del objeto.

A partir de esta acotación acerca de las características y divisiones con que se suele identificar a los miembros de la Generación del 50, queremos remarcar el hecho

de que la presencia y obra de Eielson no es ajena a su tiempo; por el contrario, se inscribe dentro de una tradición determinada, a la vez que sostiene relaciones de semejanza (temática y formal) con sus contemporáneos. No obstante, su obra posee una expresión propia, llena de caracteres peculiares, la cercanía con algunos de sus coetáneos ha contribuido al enriquecimiento de su obra tanto plástica como verbal, permitiéndole el libre discurrir por las manifestaciones artísticas a través de la cual expresó su visión particular del mundo.

Apelando a lo ya exhibido, en el siguiente capítulo nos centraremos en nuestro objeto de estudio, el poemario *Noche oscura del cuerpo*. El cual creemos sería el punto de convergencia de experiencias anteriores que permiten plasmar con un mayor conocimiento de causa lo que sería la crisis de sentido en el hombre moderno, que afecta de manera particular a nuestro poeta pero que también –como hemos indicado– ha sido preocupación de otros artistas y pensadores con quienes comparte escenario.

CAPÍTULO III

MANIFESTACIÓN DE LA CRISIS DE SENTIDO EN EL HOMBRE MODERNO EN *NOCHE OSCURA DEL CUERPO* DE JORGE EDUARDO EIELSON

Habiendo establecido ya un marco de referencia a partir de la información otorgada en los capítulos anteriores, podemos reconocer en la obra poética de J.E.E. una respuesta –directa o indirecta– a los acontecimientos que se fueron sucediendo en la segunda mitad del s. XX. Procesos que influyeron no sólo en su conciencia sino también en la de toda una generación con la cual comparte intereses y características; nos referimos al grupo de intelectuales conocido como la Generación del 50.

En relación con ello y las hipótesis planteadas desde la introducción al presente estudio, corresponde a este último capítulo el comprobar dichos planteamientos. En primera instancia, que en los poemas que conforman *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson se reconozcan manifestaciones de la crisis de sentido en el hombre moderno que se expresen y representen a través del cuerpo físico y su malestar.

En segundo término, considerar que, a partir de esta crisis suscitada en la conciencia del sujeto –del yo lírico– y manifestada en el cuerpo, se proceda a una reconsideración de la percepción y organización del mundo con sustento en el cuerpo propio en tanto representación y organizador del cosmos en su totalidad, aspecto con el cual la propuesta anterior se encuentra estrechamente vinculado.

Juzgamos entonces que el poemario en cuestión plantea la división del mundo o cosmos en tres estamentos representados en la corporalidad: lo visceral, personificado por los órganos internos; lo racional, simbolizado por la cabeza o el cerebro, y lo sentimental, encarnado por el corazón. Estamentos estancos que debido a la modernidad, sus presupuestos y sistemas, el hombre se ha visto en la obligación de desvincular hasta el punto de desarticular su propia existencia. Es entonces que el sujeto actual se ve en la obligación de indagar acerca de la naturaleza y procedencia de cada actitud o sensación, e inclusive asume que debe controlar hasta los que deberían ser procesos espontáneos y libres.

Sobre la base de lo anterior sostenemos que la figura del cuerpo en el poemario cumple una doble función: es a la vez símbolo del malestar del hombre moderno, pero también simboliza el único medio que permite la reintegración natural y armoniosa del cosmos con la humanidad. Reconciliación que implica un retorno a lo primigenio y que nos remite a las investigaciones realizadas por Mircea Eliade sobre las culturas primitivas y sus formas de representación de la realidad mediante los mitos.

Si bien es cierto que el tema ya ha sido planteado con anterioridad por otros estudiosos de Eielson —como fue establecido al hacer mención de los estudios de Chueca, Canfield o Sandoval— encontramos que esta postura, más que un retraimiento perpetuo hacia las fuentes primordiales y, por consiguiente, el alcance de la liberación eterna del sujeto, implica un posterior renacimiento y regreso al mundo externo de la cultura moderna. El individuo estará ocasionalmente enfrentado a nuevas crisis de sentido en un proceso repetitivo y continuo que se prevé desde el inicio de su existencia.

Por lo tanto, el estado “final” de armonía obtenido con la conjunción de lo primigenio no es absoluto, sino que indefectiblemente habrá de ser interrumpido por el devenir mismo de la vida, en una suerte de rueda sin fin. Debido a ello, hacia la última sección de este estudio, creemos pertinente la revisión de algunos poemas pertenecientes a conjuntos posteriores al objeto que nos aborda, con lo cual pretendemos demostrar que el autor textual de *Noche oscura del cuerpo* se muestra aún escéptico de esta armonía alcanzada y se ve en la necesidad constante de dudar y legitimar su postura. Condición que encuentra su expresión poética en el incesante proceso de escritura de nuestro poemario.

Lamentablemente este anhelo de acercamiento hacia un estado primigenio y natural queda en el ámbito del deseo; ya que, realmente, y a diferencia de lo que los críticos han dicho acerca de *Noche oscura del cuerpo*, sostenemos que no es aquí cuando podemos hablar del cierre de una etapa. Consideramos que el yo lírico se seguirá manteniendo inestable, inconforme en textos posteriores.

Suponemos entonces que la estructura circular que ha sido atribuida al poemario abarca más allá de sí mismo, se extiende y envuelve al resto de la obra posterior, en una suerte de replicación del tiempo, reinicio constante con picos de crisis, descreimiento y etapas de calma y armonía.

Por último, proponemos que la presencia del yo lírico, manifiesto siempre en primera persona, involucra una individuación o particularización de la crisis universal, un sujeto que se asume representativo de los otros sujetos con quienes no está en comunidad pero que de alguna forma se siente responsable. A fin de sustentar lo planteado, consideraremos el empleo de algunos elementos teóricos que detallaremos en los siguientes puntos.

3.1 Bases teóricas y metodología para la interpretación de *Noche oscura del cuerpo* y otros poemas de Jorge Eduardo Eielson

Como indicamos en líneas anteriores, corresponde a este tercer capítulo de nuestra tesis el análisis de cada uno de los poemas pertenecientes al objeto señalado, a fin de evidenciar y sustentar lo planteado. Corpus que incluye además algunos poemas procedentes de libros posteriores como son *De materia verbalis* (1957-58), *Naturaleza muerta* (1958) y *Ceremonia solitaria* (1964), de los cuales haremos breves menciones. Se hace entonces imprescindible indicar la metodología y las bases teóricas que sustentarán el análisis de los poemas. A continuación, daremos algunos alcances de ello.

3.1.1 Modernidad y crisis de sentido en *Noche oscura del cuerpo*. El Neohumanismo

En este apartado hemos de presentar las bases teóricas e históricas sobre las cuales articulamos nuestras hipótesis en relación a los conceptos de modernidad,

posmodernidad y crisis de sentido, manifiestos en *Noche oscura del cuerpo* y la poética posterior de Jorge Eduardo Eielson. Nociones tomadas a partir de las ideas planteadas por el filósofo inglés Stephen Toulmin en su libro *Cosmópolis*. Sobre el particular, señalaremos sólo algunos detalles que consideramos relevantes para nuestro estudio en tanto que nos permiten la ubicación de Jorge Eduardo Eielson como correspondiente a una determinada época o período en la literatura peruana, principalmente, como parte de un nuevo grupo de intelectuales que con una gesta distinta a la de las generaciones anteriores, propicia y manifiesta un cambio radical en las formas de concebir la vida y el arte.

Toulmin se interesa por descubrir cuál habría sido el verdadero origen de la modernidad. Apela a las diferentes perspectivas propuestas por los historiadores para campos tan disímiles como la Política, la Historia, la Economía e inclusive la Arquitectura, asimismo, asume que las verdaderas raíces de esta serían aun más profundas, y que su conocimiento se obtendría a partir del análisis de los postulados o argumentos de la filosofía racional que se reconoce como fuente de la modernidad.

En tal sentido sostiene que es en el siglo XVII donde se encuentran los antecedentes de la fase moderna que –según él– se comprobarían con los debates sostenidos hasta la actualidad por la filosofía y la ciencia actuales, en los que siempre se apunta a un retorno a las formas de pensamiento anteriores a Descartes o Newton.

Las investigaciones de Toulmin buscan, en primera instancia, centrarse en el momento del cambio de una filosofía práctica a una filosofía teórica, momento histórico que coincide con el asesinato de Enrique III de Francia y que es anterior al siglo XVII. Es en estas circunstancias que señala que la modernidad habría tenido dos fases; una primera, literaria-humanista, que se habría dado principalmente en el siglo XVI y habría tenido como efigies principales a las figuras de Rabelais y Montaigne, y una posterior, científico-filosófica, a partir de 1630, fase racionalista con base en la figura de Descartes.

Antes de continuar, mencionaremos qué es lo que se ha dado en llamar moderno en la actualidad, esto para Toulmin:

Empezó en algún momento de primera mitad del siglo XVII. En un gran número de casos, se asumió que los modos de vida y pensamiento de la Europa moderna a partir de 1700 (la ciencia y la medicina modernas, así

como la ingeniería y las instituciones modernas) fueron más racionales que los típicos de la Europa medieval o que los de las sociedades y culturas actuales menos desarrolladas. Más aún, se asumió que los procedimientos racionales servían para abordar los problemas intelectuales y prácticos de cualquier área de estudio, procedimientos que están disponibles para cualquiera que se olvide de la superstición y las mitologías y ataque estos problemas de una manera libre de prejuicios y ajena a modas pasajeras (35).

No es oportuno para nosotros desmenuzar detalles históricos, pero sí caer en cuenta de la importancia que esto tendría en el devenir de la cultura y sociedad occidental. Nuestra tendencia a indagar sobre el surgimiento de la modernidad, tal y como la plantea Toulmin, proviene de la importancia que conlleva para la hipótesis planteada delimitar algunas características de esta; además del hecho de que el eje alrededor del cual gira la teoría de este autor sería el de una modernidad con raíces humanistas.

Entre los principales cambios producidos en la forma de pensar entre uno y otro período (el salto de lo humanista a lo racional) se destacan cuatro: el paso de lo oral a lo escrito, de lo local a lo general, de lo particular a lo universal y de lo temporal a lo atemporal. Cambios que el filósofo considera, corresponden a un reflejo del abandono histórico y sistemático de la filosofía práctica en favor de una filosofía abstracta.

Como señalamos líneas arriba, Toulmin juzga como una de las principales figuras de este primer momento de la modernidad a Montaigne, debido a que su filosofía es altamente humanista y se muestra a favor de un escepticismo clásico que lo lleva a explorar en sus ensayos diferentes aspectos de la experiencia humana. El autor de *Cosmópolis* se muestra particularmente interesado en la postura que, a razón del cuerpo, tiene Montaigne, y es que para esta época se da inicio a la cuestionada separación entre mente y cuerpo propuesta por algunos filósofos. Al respecto comenta Toulmin: “Montaigne se ríe asimismo del empeño por desvincular las actividades mentales de los fenómenos corporales” (69) y continúa citando al propio Montaigne:

Quien quiere separase de su alma, que lo haga... cuando su cuerpo esté enfermo para así librarla del contagio; pero, en otras ocasiones, que el alma

asista y favorezca al cuerpo y no se niegue a participar de los placeres corporales³⁵.

Por lo que podemos observar, Toulmin reconoce en Montaigne a uno de los defensores de la no desvinculación entre cuerpo y alma, algo que para la filosofía y escolástica de la época era considerado poco conveniente. Es entonces que una de las características del humanismo sería esta necesidad de reconocer en el cuerpo al portador o el continente de lo que se reconoce como alma o conciencia, la esfera material de la vida de la cual no solo se pueden obtener pesares sino también placeres. Cuerpo y alma trabajan de manera conjunta.

Sólo como apostilla, hemos de señalar que para algunos estudiosos *Noche oscura del cuerpo*, en la línea de una lectura de su poesía en tanto mística, propone una suerte de descontento a raíz de la vinculación de alma y cuerpo que encuentra como única salida posible el travesar el cuerpo, hasta entonces reconocido como “instrumento de martirio y salvación” (Canfield, *Largo* 3), una liberación puesto que el alma se encuentra aprisionada. Sin embargo, para otros lo que se busca es un equilibrio que elimine la competencia entre uno y otra. El cuerpo no es cárcel del alma, aunque la filosofía occidental nos obligue a creer en ello, como señalamos, Chueca propone que las influencias que hay en Eielson de una cultura oriental permitirían la asunción de los contrarios (*Aproximación* 36).

Retomando a Montaigne, no debemos olvidar que si bien alma y cuerpo pueden no llegar a ser antagonistas, en algunos casos será menester reconocer la existencia de ciertas limitaciones a las que el alma debe someterse, justamente debido a la naturaleza material del cuerpo. Sin embargo, estas no empobrecen ni desmerecen al hombre, sino que pueden contribuir a su engrandecimiento. Comenta Toulmin al respecto:

Para Montaigne, una buena parte de nuestra humanidad consiste en cargar con la responsabilidad de nuestros cuerpos, sentimientos y efectos de las cosas que hacemos, dados estos cuerpos y sentimientos; lo que debemos hacer aun cuando no siempre podamos ejercer un control absoluto de estas cosas (73).

³⁵ Mychel de Montaigne, “Of Experience” (“De la experiencia”). Vol. III, nº 13. Trad. Frame, 815-857. En: *The Complete Essays of Montaigne*. Trad. Donald M. Frame. [Stanford, California: Stanford University Press], [1958?]. [XXIII, 883]. Citado en Toulmin 69.

En contraposición a lo anterior, el autor también hace referencias a los principales postulados “modernos” nacidos de manos de Descartes y los racionalistas de la época, expone las distintas concepciones que ambas figuras (Montaigne y Descartes) sostenían con respecto a la experiencia, la ciencia y el mundo. En primera instancia señala:

Para Montaigne, la <<experiencia (de la vida)>> es la experiencia práctica que cada individuo humano acumula al tratar con otros individuos iguales a él. Para Descartes, la <<experiencia (de la mente)>> es la materia prima con la que cada individuo construye un mapa cognitivo del mundo inteligible <<en su cabeza>> (74-75).

Se deduce entonces, por extensión, que los humanistas destacarán la experiencia diaria, de la convivencia en sociedad, en un mundo real, exterior al individuo pero interiorizado por este, aprehendido por la conciencia; mientras que los racionalistas optan por el devenir mental, por la actividad cognitiva aislada, sin asidero “real”.

A partir de la irrupción de los racionalistas y su toma de posesión del escenario filosófico es que Toulmin refiere la existencia de sistemas-marcos surgidos con la modernidad, que reflejan la separación de la naturaleza respecto de la humanidad, y se dividen en dos grupos: Destacaremos los siguientes:

*Respecto a la naturaleza:

[...] Al igual que la <acción> en la sociedad, en la naturaleza el <movimiento> fluye hacia abajo, de las criaturas <superiores> a las <inferiores> (159).

*Respecto a lo humano:

Lo <humano> que más caracteriza a la humanidad es su capacidad para el pensamiento o la acción racionales.

[...]

Por tanto, los humanos tienen una vida mixta, en parte racional y en parte causal: como criaturas dotadas de razón, sus vidas son intelectuales o espirituales; como criaturas dotadas de emociones, son corporales o carnales.

La emoción suele dificultar y distorsionar el trabajo de la razón; por tanto, hay que alentar y confiar a la razón humana, mientras que las emociones deben ser objeto de desconfianza y control (159).

Presupuestos que afectaran de modo invariable el devenir de la cultura occidental hasta mediados del siglo XX, y que han condicionado el desarrollo del ser humano, obligándolo a desconfiar de su naturaleza dual, corporal y trascendente, así como impulsado su rechazo hacia las emociones o lo “no racional”.

Ya en el ámbito de lo histórico-social otro de los aspectos a destacar de *Cosmópolis*, será el de las coincidencias contextuales, sociales e intelectuales. El autor establece un paralelo entre los hechos ocurridos durante los siglos XVI-XVII (el paso del humanismo al racionalismo y su contexto específico: la crisis de la cultura europea durante el enfrentamiento de la Reforma y la Contrarreforma) y la situación mundial en la década del 50 –y hasta entrados los 80– una nueva crisis cultural mundial: la postguerra, la guerra fría, la caída del muro de Berlín, etc.

No obstante estos hechos, Toulmin afirma que anterior a ellos (la primera década del s. XX) Europa se hallaba en condiciones de dar paso, social y culturalmente hablando, a un nuevo renacimiento. Esperanzas que se vieron frustradas al enfrentarse con las crecientes ambiciones políticas que, bajo los nacionalismos, desencadenaron la I Guerra Mundial y posteriormente la paz efímera del período de entreguerras.

Se prepara entonces el retorno a un racionalismo mucho más agresivo que el de siglos anteriores. Aún a sabiendas del fracaso del sistema, se opta por desconfiar del modelo escéptico y pluralista del humanismo; el renacimiento previsto queda aplazado y son los propios intelectuales los responsables de este suceso.

Las consecuencias son evidentes incluso en las artes, un ejemplo de ello es la generación de creadores que después de 1920 optó por el retorno a las formas, dejando de lado la “representación” y dando origen al arte abstracto; en música, el paso a las melodías dodecafónicas; y en arquitectura, el cambio a estilos de la posguerra europea (muestras, en todos los casos, consideradas como frías e intelectuales). Quizá, sostiene Toulmin, el punto máximo de este

nuevo racionalismo sea el del resurgimiento del positivismo con los filósofos del Círculo de Viena.

Aunque es posible destacar algunas excepciones –como la de los expresionistas alemanes– en general, Toulmin afirma que las vanguardias optan por el “[...] sueño racionalista de la tabla rasa y la vuelta a los fundamentos abstractos” (216).

Una vez superado el escollo, las generaciones de nacidos entre los años 1920 y 1960 serían de personas para las que los antiguos postulados racionalistas dejan de tener influencia. Si algo de positivo tendría la Primera Guerra Mundial, esto es la culminación de los principios de modernidad iniciados en 1650. Afirma Toulmin que “[e]l panorama intelectual y cultural de Europa y Norteamérica se transformó tan profundamente entre los años veinte y los sesenta, como ocurriera ya antes entre las décadas de 1590 y 1640, pero <al revés>”(225).

A diferencia de lo sucedido en el siglo XVI en lugar del puritanismo radical se opta por la apertura a las nuevas formas de vida, los cambios sociales y culturales asidos en las diferencias generacionales que, para los años cincuenta, habrán de “[...] restablecer las unidades que se habían dicotomizado en el siglo XVII: humanidad y naturaleza, actividad mental y actividad material, racionalidad humana y fuentes emocionales de la acción, y así sucesivamente” (226).

Se muestra interesante en este punto hacer algunas anotaciones sobre las observaciones que hace Toulmin sobre dichos grupos humanos. Al hacer alusión a los nacidos después de la década de los cuarenta e inicios de los 50, ya en un ámbito más particular, podemos reconocer entre estos a algunos de los que serían los iconos de la poesía peruana contemporánea; tal es el caso de la Generación del sesenta y de entre ellos destacar a Rodolfo Hinostroza. Pero, ¿por qué ceñirnos solamente a este grupo?, ¿por qué no destacar a algunos poetas o intelectuales anteriores?

Considerando que la delimitación mediante generaciones tiene muchos detractores además de no ser siempre el sistema más idóneo para calificar o vincular la

obra de un intelectual a un contexto³⁶; y apoyándonos en lo enfatizado por Toulmin, recordaremos que:

La contracultura, altamente visible, de los años setenta no fue esencialmente joven. Los materiales intelectuales, psicológicos y artísticos del nuevo movimiento llevaban al menos cincuenta años esperando que una generación viera su importancia y se reconociera en ellos (225).

De ello derivamos que aunque Eielson sea identificado como miembro de la Generación del 50, ello no quiere decir que no se viera afectado por los cambios posteriores a sus primeras manifestaciones artísticas; es más, consideramos que la madurez creativa de la que hace gala va de la mano con una madurez social y una voluntad participativa. Queda sobreentendido que el proceso de sus obras demuestra un derrotero evolutivo de fases y períodos que podrían corresponderse con un derrotero histórico.

En el caso particular de *Noche oscura del cuerpo*, no obstante se publica por primera vez en 1955, no tiene todavía una edición final hasta 1989, entonces sí, como sugiere Chueca, hay reescritura (*Aproximación 91*), existe también la posibilidad de la presencia de influencias o cosmovisiones nuevas.

Retomando el contexto planteado, un nuevo acontecimiento se vislumbra en el panorama de las artes, hablamos de la decadencia de las formas eminentemente racionalistas en el panorama del arte en general. Proceso lento pero continuo que el mismo Eielson demora en asimilar y se hace visible en el hecho de que para los años sesenta aún tiene preferencia por el arte abstracto (*los Nudos*, por ejemplo) que posteriormente cambiará por las imágenes figurativas³⁷.

Deducimos que Eielson se muestra como el sujeto conflictivo, en pleno proceso de “liberación” del arraigado racionalismo al menos rígido y nuevo renacimiento. Cambio paulatino y dificultoso tras trescientos años de dogma

³⁶ Hicimos el deslinde necesario acerca del empleo de esta terminología en los capítulos anteriores. Si bien empleamos el término con fines prácticos, creemos no se puede encasillar a un intelectual, poeta o artista en general a partir de coordenadas temporales, más aún si éste ha sido constante y consecuente en su esfuerzo creador, trascendiendo cualquier marco temporal impuesto.

³⁷ Véanse las series de pintura *Cabezas de Chamán* o *Ceremonias ancestrales*.

racionalista, que se lleva a cabo inclusive en la actualidad de maneras muy distintas para cada individuo y en especial para cada artista.

Estamos por lo tanto en capacidad de hablar de una etapa de humanización de la modernidad. Ya no es importante lo rígido y estable, sino que es permisible la duda, el dialogo con el otro diferente, las contradicciones y divergencias de las sociedades, la pluralidad de la cultura. Una nueva interrogante surge entonces, ¿qué implica esta apertura hacia un horizonte sin ataduras?

Concluiremos señalando que de este recorrido por las ideas principales de Toulmin, extraemos que dado el contexto y las características referidas, podemos hablar, sin ninguna duda, de Jorge Eduardo Eielson como un nuevo humanista.

3.1.2 Modernidad y crisis de sentido

En el apartado anterior planteamos un cuestionamiento de los asientos de la modernidad en razón de la apertura que supone dejar de lado los antiguos sistemas-marco racionalistas a los que se refiere Stephen Toulmin. Es razonable pensar que ante la pérdida o renuncia a un sistema arraigado surja la duda de qué derrotero seguir, justamente en relación a ello es que planteamos nuestra lectura de *Noche oscura del cuerpo* como el texto que evidencia la transición entre el abandono del status privilegiado de lo moderno-racional a favor de un resurgimiento humanista y la crisis cultural, social y de sentido que le sigue.

A fin de limitar nuestro espectro de lo que será considerado como crisis de sentido, nos remitiremos a las ideas de Peter L. Berger y Thomas Luckmann vertidas en su libro *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Para estos autores:

El sentido (Sinn) se constituye en la conciencia humana, en la conciencia del individuo, que está individualizado en un cuerpo vivo (Leib) y ha sido socializado como persona. La conciencia, la individuación, la especificidad del cuerpo vivo, la sociabilidad y la constitución histórico-social de la identidad personal son características de nuestra especie [...] (30-31).

Berger y Luckmann no entran en mayores detalles sobre el origen y evolución de las nociones del término sentido, pero sí dan por sentado que este surge de operaciones realizadas a nivel de la conciencia. Conciencia que en todos los casos tiene sus raíces en fenómenos externos a ella y sobre los cuales dirige su atención, fenómenos u objetos que serán reubicados en su estructura general, ya sea a nivel de la memoria, la percepción o la imaginación.

A continuación, los autores ahondan en la idea de que la formación del sentido parte sobre la base del cuerpo propio del sujeto; las experiencias de las que parte el sentido para ser conformado son articuladas al horizonte de experiencias previas y originan la construcción de un sentido general ya que, en caso contrario, “[c]onsideradas individualmente, las experiencias no tendrían aún sentido. Sin embargo, como un núcleo de experiencia que se separa del trasfondo de vivencias, la conciencia capta la relación de este núcleo con otras experiencias” (31-32).

Más adelante plantean que a partir del individuo, mediante un proceso operacional subjetivo que responde a una experiencia determinada, se pasa a la creación de un sentido social colectivo donde el proceso se torna objetivo y desligado de la experiencia individual. Sin embargo, dicha experiencia reconocida y compartida por una comunidad pasará a formar parte de un acervo general de sentido, al que los miembros tienen acceso y del cual pueden obtener la información necesaria para la resolución de ciertos contratiempos en su vida diaria.

La siguiente fase del proceso, por el cual discurren estos conocimientos aceptados y objetivados, será la de la institucionalización. La sociedad, de acuerdo a los ideales que la guíen o la época que la determine, optará por erigir un sistema de valores, creencias religiosas, costumbres sociales y morales para funcionalizarlas en beneficio propio, se refuerza así el sistema con la comprobación de su efectividad.

Ocurre entonces una suerte de retroalimentación; una vez constituido el acervo social de sentido, este tendrá influencia directa sobre el individuo que se encuentra bajo su régimen, aprehendiéndolo nuevamente con aumento de las variantes que le sean sugeridas por su experiencia.

El problema surge cuando el individuo entra en conflicto con la comunidad de sentido a la cual pertenece. En muchos casos, las comunidades de sentido son distintas a

las comunidades de vida de las que se es miembro y ya que “[...] la identidad de una persona ha sido estructurada sin problemas, su fortaleza puede verse comprometida más adelante por una incongruencia persistente y sistemática en la forma en que sus acciones se reflejan en los demás” (50). En esos casos, dicen Berger y Luckmann, estaríamos hablando de *crisis intersubjetivas* de sentido, es por ello que “[l]a condición para que se produzca una crisis de sentido es que los miembros de una determinada comunidad acepten incondicionalmente el grado de coincidencia de sentido que se espera de ellos, pero que sean incapaces de alcanzarlo” (50).

Los autores señalan que el origen de constantes, masivas y continuas crisis de sentido en las sociedades serían las estructuras sociales mismas; optan entonces por explicar cuáles son aquellas sociedades que tienen mayor o menor riesgo de propiciar crisis de sentido entre sus miembros. Entre las que tienen menores posibilidades de suscitar crisis tenemos: las sociedades que cuentan con un sistema de valores único y de aplicación general. En la realidad las que más se acercan a este modelo serían las sociedades arcaicas, e inclusive podrían rastrearse algunos de sus componentes en las sociedades premodernas.

En cambio entre las que facilitan la producción de crisis de sentido estarían aquellas donde “[...] los valores compartidos y de aplicación general dejan de ser válidos para todos y ya no están estructuralmente asegurados, así como donde dichos valores no penetran con igual intensidad en todas las esferas de la vida ni logran armonizarlas” (53). A este tipo de sociedades es que corresponde la sociedad moderna, en tanto que si bien es cierto aún existen sistemas de valores heredados de la tradición, estos no son suficientemente fuertes o han sido desestimados y dejan de tener influencia en la vida práctica de los individuos. Además entran en juego otros factores, como el de la redirección de los valores supraordinales en beneficio de instituciones de carácter político, religioso o económico.

Otro de los elementos que contribuye al socavamiento de los depósitos de sentido es el llamado pluralismo. Para Berger y Luckmann, este es un fenómeno que no se restringe a la modernidad, pero que contrario a épocas pasadas, se presenta ostensiblemente distinto en la actualidad, pero establezcamos primero en qué consiste.

Estos autores denominan pluralismo a la interacción de distintos grupos sociales y culturales en una misma sociedad (61). Antes del surgimiento de la modernidad las regulaciones se daban espacialmente, por medio de preceptos que impedían el libre acceso a las formas de comportamiento y cosmovisiones ajenas a cada grupo humano, los cuales seguían vinculados a sus propios sistemas de valores sin intervención ajena de ningún tipo. El problema se presenta cuando en la modernidad, la necesidad económica de convivencia e interacción, casi sin barreras, de grupos sociales y culturalmente distintos hace posible la competencia entre los diferentes sistemas de valores, disfrazada bajo el concepto de la tolerancia. Por ella, “[e]l individuo crece en un mundo en el que no existen valores comunes que determinen la acción en las distintas esferas de la vida, y en el que tampoco existe una realidad única idéntica para todos” (61).

Con el deterioro de los depósitos de sentido se da paso al debilitamiento de las estructuras; el individuo ya no se ve en la obligación de aceptar el puesto que le estaba “predestinado” en la sociedad, sino que puede elegir entre las diversas posibilidades que se le ofrecen. Surge entonces otro inconveniente; es el individuo quien debe reconfigurar su universo de expectativas y elegir entre aferrarse a los viejos sistemas desacreditados o erigir uno nuevo.

En relación a lo anterior es que sostenemos que *Noche oscura del cuerpo* evidencia una fase de renuncia al sistema de sentido obsoleto y la necesidad de reconfiguración de un nuevo bagaje de sentido fundamentado en el retorno a lo natural; aspectos que verificaremos con el análisis de los poemas planteados.

3.1.3 Bases metodológicas para la interpretación. Retórica

Es imprescindible que a fin de interpretar un texto, cualquier sea su naturaleza, adoptemos un método específico o nos inclinemos hacia una propuesta adaptable que no se muestre especialmente estricta o inflexible con nuestros intereses. Recordemos también que no es el caso llevar a extremos o forzar la interpretación, ni mucho menos que el poema, o los poemas, se conviertan en un simple pretexto para demostrar la aplicabilidad de un sistema.

Creemos firmemente que el sistema o los sistemas demuestran su efectividad cuando lejos de limitar las posibilidades de interpretación amplían el horizonte de expectativas y probabilidades. En nuestro caso, consideramos que sobre la base de las teorías planteadas como apoyo a nuestras hipótesis y en correspondencia a la naturaleza de nuestro objeto de estudio, se nos presenta como ideal el manejo del modelo de análisis planteado por Camilo Fernández Cozman en su estudio sobre la poesía de Washington Delgado, contenido en el libro *La soledad de la página en blanco*.

Observemos que Fernández establece un modelo de análisis a partir de categorías retóricas y que estas tienen fundamento en las propuestas de Stéfano Arduini en su tratado *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*.

Revisando dicho texto señalaremos que las ideas de Arduini se asientan en la recuperación de los aportes de la *Retórica* de Aristóteles. El autor discurre en el devenir histórico de los conceptos de retórica y figuras retóricas, lo que lo lleva a plantear una retórica expandida, pero también a reducir a unos pocos puntos los planteamientos que desarrollará.

Refiere la función constructora y formadora de las figuras retóricas en cuanto niveles de organización del pensamiento. Indica también su interés por reducir a unos pocos campos el número de figuras provenientes de la tradición, además de señalar que el mecanismo de funcionamiento de las figuras conforma universales expresivos propios a cada cultura, adaptados según las realidades y diferencias.

La tesis fundamental de Arduini consiste en que es el lenguaje el que predetermina la cosmovisión y por lo tanto, deben buscarse en él los esquemas empleados para construir el mundo, en este caso, los esquemas retóricos. Con este fin revisa los diferentes postulados sobre la teoría del lenguaje desde Kant, pasando por Whitney, Whorf, Bajtin y Voloshinov, para concluir que las teorías expuestas tienen como punto en común el considerar que:

[1]la realidad no es independiente del lenguaje, siendo éste el único medio posible de descripción/construcción de aquella, el lenguaje nos sirve para describir, pero esta descripción es ella misma una construcción en tanto en cuanto los esquemas formales que adoptamos son filtrados por los esquemas formales del medio que adoptamos y éstos retroactúan sobre aquellos (41).

Pero, ¿cuáles son los esquemas formales que estructuran el pensamiento? Arduini se refiere a ellos como Campos Figurales, concepto para el que previamente debe explicar el concepto de Campo Retórico, entendiendo este como el que:

[...] incluye los hechos retóricos actualizados y actualizables; en otras palabras, es la vasta área de los conocimientos y las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el sustrato necesario de toda comunicación. En este sentido, Campo Retórico viene a estar constituido por la “interacción” de los *hechos retóricos* sea en sentido sincrónico, sea en sentido diacrónico (47).

Es importante para nosotros esta definición de Campo Retórico en tanto que nos permite el circunscribir la poesía contenida en *Noche oscura del cuerpo* en un espacio que va más allá de lo meramente poético o literario y que nos lleva, mejor aún, a una interpretación que considera múltiples aristas.

Nuestra atención por detallar algunos aspectos del contexto social, cultural y artístico, en capítulos precedentes, entra en correspondencia con lo anterior y nos conduce a que, en el presente capítulo, ahondemos en las profundas relaciones existentes entre la poesía de Jorge Eduardo Eielson y la modernidad como fenómeno cultural.

Es innecesario decir que si empleamos el análisis de las figuras literarias es porque, de acuerdo a lo esbozado por Arduini, consideramos que es sólo a través del estudio de ellas que podemos hacer evidente el modo en que el autor ha organizado el cosmos. Estructura que se traduce en *Noche oscura del cuerpo* en el empleo de determinadas figuras, que no son más que la expresión de una forma de entender el mundo.

Antes de dar por finalizada esta sección, hemos de señalar que para llegar a la definición de Campo Retórico, Arduini parte de las diferenciaciones entre las definiciones de Hecho retórico y Texto retórico realizadas por Tomás Albaladejo³⁸. Hecho retórico será entonces el acontecimiento que conduce a la producción de un Texto retórico e incluye a todos los factores que hacen posible su realización, es decir;

³⁸ Arduini refiere una transferencia de las nociones planteadas por Albaladejo en su texto *Retórica*. 1989. Madrid: Editorial Síntesis. Trad. It. *Retorica*. Pesaro: Esizioni Europee, 1991. Citado por Arduini 45.

el texto o discurso retórico, el emisor, el destinatario, el referente y el contexto (45). Nótese que si bien los elementos son los mismos que los establecidos para el circuito de la comunicación, Arduini hace la distinción al referirse a ellos como parte de un proceso diferenciado de cualquier otro proceso de comunicación.

Enmarca tales elementos en el ámbito de la Retórica y diferencia el discurso común del discurso retórico; sin embargo, no considera que las figuras propiamente dichas sean una desviación del lenguaje o un simple ornamento de la comunicación sino estructuras por ellas mismas.

Queda entonces por precisar lo que vendría a ser el Texto retórico, que Arduini concibe como el producto lingüístico de la actividad comunicativa del orador, signo compuesto por *res* y *verba*, significado y significante respectivamente (46). De la noción de *res* deviene una división según la naturaleza de esta; pudiendo ser extensional o intencional. Si es extensional, es relativa al referente (aquí encontramos el marco de operaciones de la inventio); si es intencional, es macroestructural (vinculada a la parte de la dispositio ligada al significado). En cuanto a la *verba*, la define como estructura superficial del texto (vinculada a la elocutio y la dispositio).

Una vez más, Arduini recurre a la tradición para rescatar a las mencionadas operaciones retóricas (la dispositio, la elocutio, la inventio, memoria y actio) y considera que a estas se debe añadir un sexto elemento que “[...] encamina y dirige el proceso retórico estructurando el modelo de mundo compatible por orador y destinatario” (46), la intellectio.

Sobre estas operaciones retóricas hemos de señalar, como último punto a tratar, que a diferencia de la intellectio, la memoria y el actio; la inventio, la dispositio y la elocutio serían operaciones constitutivas del texto, es decir, están involucradas en la producción del discurso. Por otro lado, como señala Arduini, es:

En la *inventio* donde se construye el referente del texto, la extensión; en la *dispositio* el material referencial es transformado en material textual, en intensión. Para hacer de puente entre ambos materiales se encuentra el proceso de *intensionalización*, que convierte el referente en macroestructura. En otros términos, en la intensionalización se procede a una estructuración de los conceptos que después son expresados lingüísticamente por la *elocutio* (46).

Queda asentado que cada parte constitutiva del discurso cumple una determinada función en este y que, no obstante su aparente división en el plano de lo teórico, estas están correlacionadas y actúan de manera fluida y dialógica, afectándose e influenciándose mutuamente. Arduini centra gran parte del libro en determinar la historia de las figuras y la delimitación de los campos figurativos de los cuales establece seis como los primordiales: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición.

Regresando al modelo planteado por Fernández, este establece la necesidad de realizar un análisis del poema desde diferentes aspectos. Considera tres de los seis componentes del texto retórico, es decir el análisis de la dispositio, la elocutio, la inventio (que se indicaron como constitutivos) además de incluir un nuevo elemento: el papel de los interlocutores. Fernández indica que su óptica parte de:

[s]ubrayar la pertinencia de una retórica como teoría general textual y se distancia de las perspectivas que la reducen a una simple teoría de la elocutio; asimismo, discrepamos de las concepciones que ven a la metáfora como un simple desvío en relación con la norma. Pensamos que la figura constituye un universal antropológico de la expresión que es redireccionado por cada cultura o subcultura de acuerdo con los propios intereses y universo de valores; es decir; el hombre es un ser metafórico por naturaleza, pero cada giro metafórico o metonimia o sinécdoque adquiere un cierto sentido de acuerdo con su inscripción en uno o más campos retóricos (*Soledad* 99).

Será entonces que, como primer paso para analizar el poema “Historia del Perú” de Wáshington Delgado, empieza por el análisis de la dispositio, la cual incluye la segmentación del texto (su división en secuencias a partir de una característica particular). Según el modelo planteado habrá de colocarse un título que englobe de alguna manera el contenido de cada segmento. Además de la segmentación, corresponde a la dispositio el análisis del título del poema, para el cual se apela a los conocimientos almacenados en nuestro Campo Retórico, según lo planteado por Arduini.

En un segundo momento se procederá al análisis de la elocutio. Es aquí cuando se precisan las figuras literarias contenidas en el texto (las más significativas) representantes de los mencionados campos figurativos, “los cuales constituyen ámbitos cognitivos que permiten la organización conceptual del mundo” (*Soledad* 101). La

importancia de la identificación de dichas figuras y el manejo de estas por el autor textual se debe a que a partir de ellas se podrá llegar a la ideología inherente al poema.

Como tercer paso, contamos con el análisis de los interlocutores (locutor y alocutario) expuestos en el poema, desde cuyas intervenciones podremos determinar la naturaleza, objetiva o subjetiva, del hablante y del discurso. Con el enfoque en el locutor podemos determinar también la cercanía o el distanciamiento con cada uno de los elementos empleados en la construcción del poema.

En la sección final, Fernández pasa a considerar el papel de la inventio vinculándola con los resultados obtenidos en los procesos anteriores a fin de determinar la cosmovisión que subyace al poema.

Una vez aclarada la metodología y las bases teóricas para el estudio de *Noche oscura del cuerpo* pasemos a un primer acercamiento con el texto.

3.2 Acerca de *Noche oscura del cuerpo*

Sobre el poemario al cual dedicamos nuestro estudio, *Noche oscura del cuerpo*, hemos ya determinado que corresponde a la etapa neovanguardista en la producción de Eielson y consta de tres ediciones distintas; una primera, francesa bilingüe, otra peruana y una última mexicana.

No consideramos relevante ahondar en detalles acerca de las diferencias entre las dos ediciones⁶, sólo es necesario precisar que ambas contienen textos escritos en el año de 1955, no obstante la versión francesa consta de siete poemas adicionales a los catorce de la peruana que, aunados a otros poemas afines por tema y estilo, conformarían años más tarde el poemario *Ceremonia solitaria*, incluido en las ediciones de *Poesía escrita* (México 1989 y Bogotá 1998).

⁶ Para una descripción más detallada del proceso de edición de este texto véase el artículo de Luis Fernando Chueca “La aproximación de los contrarios en *Noche oscura del cuerpo*, de Jorge Eduardo Eielson” que, como señalamos en el primer capítulo, contiene un estudio y rastreo concienzudo de las ediciones existentes así como de las variaciones en los textos producto de la reescritura. Puede también considerarse las menciones que del tema realiza Martha Canfield en su artículo “Largo viaje del cuerpo hacia la luz”, también reseñado en el primer capítulo.

Para el presente estudio hemos trabajado con la versión del poemario recogida en la edición colombiana de *Poesía escrita* (1998) que, como observa Chueca, reproduce un error, tal vez involuntario, de la editora Martha Canfield. La estudiosa afirma reproducir la edición limeña de 1989, sin embargo factualmente reproduce la edición mexicana de 1989.

La diferencia entre ambas ediciones se encuentra en el orden de los poemas, además de algunas variaciones de escritura (tal es el caso del poema “Cuerpo anterior”), sin embargo es esta edición la reconocida por el autor como “la definitiva”, a decir de la propia Canfield (*Fuentes* 17).

La edición que estudiaremos consta de catorce poemas bajo los siguientes títulos: “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” y “Último cuerpo”. Cuenta además del título del poemario –en clara alusión al “Noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz– con un epígrafe también del Carmelita que podría llevarnos a pensar, al igual que a Chueca, Canfield y Sandoval, que se trata de un libro de poesía mística.

No quisiéramos entrar a debatir acerca de los factores que permiten esta interpretación, sino proponer una distinta en la cual el cuerpo como representante de la naturaleza misma permite una suerte de viaje y retorno del ser a su fuente primordial. Fuente que lo nutre para hacer frente a su condición de sujeto limitado por la sociedad y la cultura moderna.

La naturaleza se muestra entonces como elemento esperanzador a partir del cual se puede empezar la construcción de un ser humano más libre. Fase a la que no se accede fácilmente pues, justamente debido a la crisis que implica romper con las ataduras de la cultura moderna y el racionalismo imperante, el individuo se ve de pronto enfrentado a una inesperada libertad, conflictiva y hasta problemática. La incapacidad de reestructurarse y el desconocimiento del porvenir provocarán al unísono una sensación constante de desposeimiento, abandono e inestabilidad; el sujeto necesita

mantenerse en contacto con sus orígenes naturales y configurar un nuevo horizonte que le permita proseguir de manera firme y feliz.

Aunque reconocemos existe gran influencia de figuras místicas en la poesía de Eielson, creemos que *Noche oscura del cuerpo* conlleva algo más que la búsqueda de la salvación, iluminación del alma, o incluso del cuerpo. Reafirmamos nuestra posición al señalar que significa también el momento de crisis permanente y casi insalvable en el que se ve atrapado el hombre y que lo ha llevado a buscar una nueva forma de organización del mundo.

Organización que a manera de resistencia, corresponde en un sentido más funcional a la respuesta de las nuevas generaciones (la Generación del 50 y posteriores), al llamado de la nueva fase de renacimiento humanista de la que nos habla Toulmin. En razón de ello, reconocemos a Jorge Eduardo Eielson como un representante de los nuevos tiempos en búsqueda de un retorno a las fuentes mismas de la cultura y la humanidad.

Creemos también que el poeta peruano encarna con su obra y su vida la característica humanista de la cual nos habla constantemente el autor de *Cosmópolis*: el paso a la duda que hace frente a los dogmas y seguridades del racionalismo cartesiano. La ausencia de límites y el reconocimiento de una naturaleza espontánea, creativa, pero sobretodo práctica.

Regresando al poemario queda claro que, desde el título y la ubicación de los poemas, podemos reconocer y coincidir con la noción de un viaje a través del cuerpo desde un “Cuerpo anterior” hasta un “Último cuerpo” donde encontramos no sólo el paso por diversos estadios, sino también la presencia constante del cuerpo como eje articulador. Características que sumadas al empleo recurrente de metáforas, la fragmentación del cuerpo y el tono descriptivo, nos hablan de un sentimiento de pérdida irreparable; la comparación entre una etapa de satisfacción en lo natural y otra actual, desesperanzadora.

Gracias a estas primeras observaciones es plausible establecer relaciones entre *Noche oscura del cuerpo* y el poemario que lo antecede, *Habitación en Roma*, en tanto ambos comparten el mismo sentimiento de malestar ante los

imperativos cada vez más radicales de la cultura moderna y la crítica que ellos procuran, además de la importancia de la presencia del cuerpo³⁹. No obstante, deberemos detenernos con más calma en el libro que nos interesa y aún más en los que lo suceden.

3.2.1 Acerca del título y la estructura de *Noche oscura del cuerpo*

Líneas arriba hicimos referencia al título del poemario y su procedencia como paráfrasis del poema de San Juan de la Cruz “Noche oscura del alma”, sin embargo optamos por abrir nuestro análisis con una interpretación de éste en tanto referencia a un estado primario del cuerpo, próximo al nacimiento o la muerte.

Símbolo de cierre de una etapa anterior e inicio de una próxima distinta, pero no necesariamente vinculada con la mística cristiana, concebimos la lectura de *Noche oscura del cuerpo* como la actualización constante de los sucesos acaecidos en un tiempo sagrado, mítico.

Una etapa donde reina la oscuridad que precede a la existencia de luz y que refiere al momento en que se producen los grandes cambios. La fundación, en el presente, de acciones a repetir constantemente y de manera regular a fin de reorganizar el cosmos, regenerarlo. Tal y como afirma Mircea Eliade en su texto *Mito y realidad* con respecto a la función de los mitos en las sociedades primitivas y que define como la narración de una historia sagrada que:

[...] relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los <comienzos>. Dicho de otro modo: el mito cuenta como, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución (*Mito* 18).

³⁹ Tema presente a lo largo de la producción poética de Eielson estudiado con detenimiento por Luis Fernando Chueca en su mencionado artículo “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de J. E. Eielson” en: *more ferarum* 5-6. 2000.

El poemario en cuestión representa la gesta heroica del yo lírico, quien no deberá enfrentarse a los fenómenos sobrenaturales o las divinidades contrarias, sino a su propio entorno para reorganizarlo en coherencia a sus necesidades o expectativas de vida. No olvidemos entonces que, al ser un mito, la enunciación de *Noche oscura del cuerpo* tendrá como objetivo promover y actualizar la fundación de una cultura, en este caso, una cultura distinta de la modernidad de la que se ve rodeado.

Que las acciones se lleven a cabo durante la noche, tiene también su sustento en la teoría del mito y es que “[m]ientras las <historias falsas> pueden contarse en cualquier momento y en cualquier sitio, los mitos no deben recitarse más *que durante un lapso de tiempo sagrado*, (generalmente durante el otoño o el invierno, y únicamente de noche)” (*Mito* 22). Es en ese sentido que se explica la elección del título y es que, si ya San Juan había empleado el mismo símbolo para describir la dificultad de su misión, bien lo podría haber utilizado Eielson para referirse a la nueva gesta de liberación del individuo.

En lo que respecta a la estructuración del poemario, mencionaremos que éste no cuenta con una división en su interior otorgada por el autor de forma explícita, por ello articularemos nosotros los poemas en torno a la forma como es entendida la imagen del cuerpo. Obtenemos así dos secciones:

1. La primera: Presenta al cuerpo como lugar en que se manifiesta el malestar. Sección conformada por los poemas: “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo mutilado”, “Cuerpo en exilio”, “Cuerpo enamorado”, “Cuerpo transparente”, “Cuerpo vestido”, “Cuerpo pasajero”, “Cuerpo de papel” y “Cuerpo multiplicado”.

2. La segunda: Presenta al cuerpo como símbolo del retorno a lo natural. Contiene: “Cuerpo anterior”, “Cuerpo secreto”, “Cuerpo de tierra”, “Cuerpo dividido”, y “Último cuerpo”.

Nótese que si bien la clasificación propuesta no hace referencia a la posibilidad de una lectura lineal del poemario –por la cual el yo lírico empieza desde una instancia primaria con “Cuerpo anterior” y culmina la narración de la

experiencia con un “Último cuerpo”–, tampoco la descarta, por el contrario abre la posibilidad de una interpretación más amplia del fenómeno.

No negamos que la primera impresión es la de un posicionamiento lineal que implica el cierre de la etapa que inicia con la gestación intrauterina del yo lírico, no obstante consideramos interesante enfatizar la presencia de una inversión en el orden de los términos, ¿por qué “Último cuerpo” y no Cuerpo último?, ¿se trata únicamente de una decisión estilística o tiene esta fórmula algún contenido particular?

Recordemos también que esta misma fórmula la habría utilizado Eielson en la composición de *Reinos* (1944) con el título de su primer poema “Reino primero” frente a “Último reino”, ¿estamos entonces ante una fórmula estilísticamente preferida? La pragmática como subcampo de la lingüística nos remite al estudio de las formas de producción de significado que no necesariamente están vinculadas con el dominio de la semántica. Lo que nos lleva a inferir que, en todos los casos, las decisiones sobre el uso y la posición de las palabras en los textos implican un contenido más profundo, una significación que trasciende la mera forma estética del lenguaje.

Contenido que se determina a partir de aquello que Graciela Reyes, en su texto *La pragmática lingüística*, define como *implicatura* y que vendría a ser diferente de la *implicación*, pues esta suele formar parte del significado léxico de las palabras. Reyes señala que las *implicaturas* son:

[...] independientes de las estructuras lingüísticas, no se encuentran en el diccionario, dependen del contexto. Son provocadas por las palabras, pero no están en las palabras mismas. Es tan importante, sin embargo, el papel de la implicatura en la comunicación lingüística, que su estudio resulta indispensable para comprender cómo usamos el lenguaje, y de ahí que sea un tema central de la pragmática. Este tema no se superpone a los de la semántica (29).

El orden de las palabras aquí empleadas nos lleva a pensar en el empleo de la figura retórica conocida como quiasmo (perteneciente al campo figurativo de la repetición). Como si los diferentes poemas no fueran en realidad más que uno solo, continuo, el verso de inicio y de cierre del poema se repite con alguna

variación y da la impresión momentánea de un engarce. Confirmamos entonces la profunda coherencia con que ha sido escrito el texto y la vinculación de todos los elementos.

Siguiendo con la división planteada, es perceptible cómo en más de la mitad de los poemas que conforman el total del poemario se hará referencia a la situación generalizada de malestar al interior del individuo (metonimia de la sociedad). Para ello, el yo lírico emplea alusiones directas a iconos de la cultura moderna tales como son las corbatas, el cigarrillo, el espejo o el cinematógrafo. Símbolos que se traducen de manera más profunda en la soledad del hombre en la actualidad. Por el contrario, en los cinco poemas restantes nos presenta la posibilidad de un cambio en el cual la naturaleza representada en el cuerpo se torna regeneradora.

Hemos de indicar aquí que, pese a las observaciones y la propuesta de un retorno a la etapa primaria de tranquilidad, el ritmo del poemario toma la figura de un esquema de flujo, donde la distribución de los poemas se muestra de forma alternante, a manera de picos y depresiones. A los poemas donde se observa tranquilidad y felicidad le siguen los de infelicidad y duda sucesivamente.

3.2.2 Análisis de los poemas de *Noche oscura del cuerpo*

A fin de fundamentar la hipótesis establecida, pasemos al análisis de los textos en las categorías retóricas ya planteadas anteriormente: análisis de la dispositio, la elocutio, el papel de los interlocutores y, finalmente, de la inventio.

3.2.2.1 Análisis del poema “Cuerpo anterior”

En primera instancia es interesante observar que el poemario inicie con un poema que, como ya señalamos, estaría dentro del grupo de aquellos poemas donde el cuerpo se presenta como símbolo del retorno a lo natural.

Siguiendo el modelo de análisis planteado líneas arriba, empezaremos por transcribir el poema en su totalidad.

El arco iris atraviesa mi padre y mi madre
 Mientras duermen. No están desnudos
 Ni los cubre pijama ni sábana alguna
 Son más bien una nube
 En forma de mujer y hombre entrelazados
 Quizás el primer hombre y la primera mujer
 Sobre la tierra. El arco iris me sorprende
 Viendo correr lagartijas entre los intersticios
 De sus huesos y mis huesos viendo crecer
 Un algodón celeste entre sus cejas
 Ya ni me miran ni se abrazan ni se mueven
 El arco iris se los lleva nuevamente
 Como se lleva mi pensamiento
 Mi juventud y mis anteojos (*Poesía* 217)

La dispositio

Considerando lo que ya señalamos acerca de la dispositio, debemos recordar que a este campo corresponde el enfoque en la forma cómo se encuentra organizado el texto y el rol que cumple el título como primer antecedente del contenido, elementos estrechamente vinculados a otros aspectos del poema.

Empezaremos con el análisis de la composición del título “Cuerpo anterior”. Aunque ya dimos algunos alcances sobre su importancia en el poemario, de manera individual, señalaremos que no hay utilización de figuras retóricas de ningún tipo. El título nos lleva a pensar en la necesidad de un posicionamiento; tenemos un cuerpo precedente, anterior a algo que aún no se define, un primer estadio preliminar quizá al nacimiento o la asunción de otro

cuerpo. Asumimos entonces la ubicación lineal del sujeto, en un punto cero, del cual partirá.

Tenemos entonces un primer momento en que el cuerpo, como soporte físico, aún no se ha conformado por completo; su composición es posiblemente de otro orden distinto o superior al material.

Segmentación: Como segundo paso procederemos a la segmentación del texto; esta consistirá en dividir los versos en secuencias en torno a un eje temático o característica singular de la composición. Para este poema, los segmentos están delimitados por el cambio en el objeto de atención que realiza la voz del yo lírico. Tenemos entonces:

- Primer segmento.- Desde el primer verso hasta el punto que divide el sétimo verso –exactamente la mitad del poema–. Sección que tiene como peculiaridad la representación que hace el yo lírico de los otros (sus padres) y se caracteriza con una visión objetiva-descriptiva. Lleva por título “Los padres”.
- Segundo segmento.- Abarca desde el punto que divide el sétimo verso hasta el final del poema. A esta sección corresponde un cambio en el enfoque del yo lírico; este ya no se limita únicamente a la descripción de los otros, sino que él mismo es objeto de descripción y observación, pasa a formar parte del campo de visión. En razón de ello lleva por título: “Mis padres y yo”.

La elocutio

Para el análisis de la elocutio seguiremos contando con los planteamientos de Arduini en relación con la existencia de seis campos figurativos (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la repetición, la antitesis y la elipsis), los cuales más allá de ser desviaciones con respecto a la norma constituyen ámbitos cognitivos que permiten la organización conceptual del mundo. Y es que como anticipamos, para Arduini “[l]a expresión está

estructurada retóricamente, en el sentido de que está organizada según esquemas formales generales que llamamos *campos figurales*” (45).

Estos campos figurales estarán a su vez conformados por figuras retóricas, las cuales se definen como núcleos organizadores de la expresividad humana. Así, por ejemplo, el campo figurativo de la elipsis estaría conformado por figuras como la reticencia, la perífrasis, el eufemismo, entre otras; de igual forma para los otros campos figurativos.

Las figuras son entonces universales antropológicos de la expresión; antropológicos en tanto que atañen a una característica esencialmente humana y expresivos porque se refieren a los medios con que el hombre organiza su propia facultad comunicativa. En consecuencia, los procesos no solo están ligados a la expresión verbal, ya que “la figura no es un revestimiento sino un instrumento indispensable del conocimiento y en cuanto tal, no puede ser imaginada como un después respecto de un momento creativo constituido por *intellectio e inventio*” (155-156).

Con respecto a las figuras, y en especial a la metáfora, tomaremos en cuenta la concepción que de esta proporcionan John Lakoff y Mark Johnson en su texto *Metáforas de la vida cotidiana*, para ellos:

La metáfora no es solamente una cuestión del lenguaje; es decir de palabras meramente. Sostenemos que, por el contrario, los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos. Esto es lo que queremos decir cuando afirmamos que el sistema conceptual humano ésta estructurado y se define de una manera metafórica (42).

Definición que nos permitirá entender las expresiones metafóricas halladas en el texto en relación con la ideología expuesta por el locutor y cómo es que este ha interpretado el mundo a su alrededor.

Continuando con el análisis del texto que nos atañe, seleccionaremos algunas de las figuras que consideramos más relevantes para nuestra investigación, de entre ellas destacamos la preponderancia de figuras pertenecientes al campo figurativo de la metáfora. Tenemos entonces:

Figura retórica: personificación

El arco iris atraviesa mi padre y mi madre

Mientras duermen. [...]

Sobre el arco iris, Sandoval nos recuerda que es “símbolo de la conexión de dos dimensiones (la temporal y la intemporal, la terrenal y la celestial) elemento que une a los entes primordiales y palingenésicos con la realidad humana del poeta” (*Cuerpo* 29). La atribución de características humanas directamente relacionadas con el ámbito de la acción y la potencia refiere el poder de la naturaleza en la vida del individuo, en este caso, de los padres. Son los humanos los entes pasivos que se encuentran en posición de inferioridad, curiosamente en relación jerárquica inversa a la planteada por el racionalismo al que hicimos referencia.

El arco iris, elemento astral, se encuentra por encima de los sujetos, no sólo en cuanto a posición espacial se refiere sino también a capacidades, a diferencia de los personajes tiene poder y actúa sobre ellos. Continúa la voz del poema:

[...] El arco iris me sorprende

Viendo correr lagartijas entre los intersticios

[...]

El arco iris se los lleva nuevamente

Como se lleva mi pensamiento

Mi juventud y mis anteojos

Surge entonces una suerte de contraposición, de dos ámbitos:

El del poder y la acción Vs. La pasividad y la inacción

El arco iris – la naturaleza
atraviesa / sorprende / lleva

El yo lírico y sus padres – la humanidad
duerme / ve

Vemos que ocurre una inversión en las condiciones de ambas entidades; a la par que el arco iris funciona como metonimia de la naturaleza –un elemento que la representa– los padres y el yo lírico metonímicamente corresponden a la humanidad (el yo lírico dice que tal vez sean ellos el primer hombre y la primera mujer). Observamos una inversión de lo tradicionalmente defendido: en esta ocasión no es el hombre el que somete a la naturaleza sino más bien toma una actitud contemplativa respecto de ella, quien dispone y determina.

Aspecto que se complementa con la “desnaturalización” a la que son sometidos los sujetos. Mediante el empleo de metáforas se nos pone en cuenta que los seres humanos han cambiado de condición:

Son más bien una nube

En forma de mujer y hombre entrelazados

En un primer momento los sujetos habrían carecido de materia física; posteriormente, pasaron a ser forma sin contenido concreto (sin dejar de pertenecer a un mundo superior, atemporal), luego habrían tomado consistencia real y a ocupar un espacio (sobre la tierra) para, acto seguido, ser separados de la materia y conducidos al mismo punto de origen, el cosmos, sin dolor o pesadumbre alguna.

El tránsito casi no es sentido, la vida humana es pasajera y poco productiva en comparación con la naturaleza que la alberga; los seres se encuentran sometidos a las leyes naturales de las cuales no escapan.

Los interlocutores

El texto es expresado en la voz de un locutor personaje en primera persona singular, como señalamos en la segmentación, el poema se divide en dos momentos a partir del cambio de enfoque de la voz del locutor. Un primer momento en que este hace empleo de la tercera voz singular, para hablar de sus padres “ellos”, tomando distancia para describir lo observado de manera objetiva. Un segundo momento se da hacia la mitad del poema, la voz cambia y

hace empleo de la primera persona singular, si bien es cierto que para seguir con las descripciones de los padres, también para describirse a sí mismo, haciendo más cercano el discurso y por lo tanto menos objetivo.

En ambas secuencias, el alocutario no se encuentra representando y, aunque el discurso no adquiere tono de monólogo, tampoco asemeja una alocución dirigida a alguien determinado sino a una colectividad.

La inventio (ideología)

Reconocemos en este poema la importancia que el ámbito de lo natural tiene en la vida del hombre, la voz del yo lírico se presenta como un observador del inicio de la humanidad. Nos revela de manera objetiva y directa a la pareja primordial de la mitología, aquella que ha de fundar una especie, una tradición guiada por la divinidad. La divinidad en este caso es entendida como la naturaleza misma, fuente de origen y retorno, que anticipa y articula la vida de los sujetos.

Se ha demostrado que mediante el empleo de la personificación, la naturaleza no es la entidad agresiva que se pretende y debe ser controlada en todo momento, sino que es más humana que nosotros mismos, y que su poder es superior. Recordemos también que metonímicamente es representada por el fenómeno del arco iris, que ya por la tradición cristiana se reconoce como símbolo de un pacto entre los hombres y Dios, una promesa que implica el compromiso de la divinidad de no destruir la tierra mediante el agua. Otra vez la idea que por sobre el hombre existen fuerzas superiores y que la naturaleza también es una de ellas, infranqueable pero no enemiga.

A pesar de este poderío de la naturaleza, el poema no expresa ningún rastro de desconsuelo o insatisfacción; el yo busca enunciar de manera objetiva una situación real, constante y permanente; el pacto que todos debemos asumir de forma natural, generación tras generación.

El poema señala también que anterior al cuerpo y al mundo que nos creamos artificialmente, por medio del pensamiento y la ciencia, existe uno

mucho más accesible que no nubla ni obstaculiza nuestra visión de lo exterior con la promesa de hacernos mejor la vida. Los versos señalan que el paso del tiempo, como es natural, ha de arrasarse con todo (Como se lleva mi pensamiento / Mi juventud y mis anteojos) y una mejor opción sería regresar a la anterior existencia, de consistencia pura, etérea, donde no se ocultan los secretos, ni siquiera el de nuestra propia existencia, porque seguiremos “Viendo correr lagartijas entre los intersticios / De sus huesos y mis huesos viendo crecer / Un algodón celeste entre sus cejas”.

3.2.2.2 Análisis del poema “Cuerpo melancólico”

Al inicio de este capítulo planteamos una división del poemario donde reconocíamos dos bloques claramente diferenciados; el primero con eje articular del cuerpo como metonimia de la naturaleza y por lo tanto símbolo de retorno a ella; y un segundo de representación en el cuerpo del malestar generado por la cultura moderna. Siguiendo esta estructura, consideramos importante el análisis del primer poema que, como se ha demostrado, conlleva la representación de una primera etapa de tranquilidad y armonía con el entorno natural.

La ubicación de los poemas sucesivos nos permite reafirmar la primera suposición acerca de la existencia de un esquema variable, es decir, que a una manifestación de paz y armonía le sigue una de crisis y malestar. En el caso de los poemas como conjunto, observamos que ello se manifiesta incluso de manera progresiva a modo de sucesiones geométricas decrecientes.

Al primer poema de armonía “Cuerpo anterior” le suceden cuatro poemas de crisis “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo mutilado”, “Cuerpo en exilio” y “Cuerpo enamorado”; nuevamente una pausa de armonía marcada por “Cuerpo secreto”. Continuando las variaciones, otro pico de crisis ya decreciendo en número con “Cuerpo transparente”, “Cuerpo pasajero” y “Cuerpo vestido”; nuevamente el retorno a lo natural con “Cuerpo de tierra”. Sigue una nueva crisis, ahora en menor escala, con “Cuerpo de papel” y “Cuerpo multiplicado”. Finalmente el texto concluye con la resolución final, la paz de “Cuerpo dividido” y “Último cuerpo”.

Habiendo ya establecido los lineamientos a seguir para el examen de los poemas, reanudaremos el análisis individual, puesto que cada uno presenta diferentes facetas de la crisis o calma, además de permitirnos observar cómo es que el yo lírico ha estructurado su visión del mundo a partir de tres estamentos, y lo que implican las variaciones o superposiciones de la influencia de cada uno de ellos. Prosigamos entonces con el estudio de “Cuerpo melancólico”.

Si el corazón se nubla el corazón
 La amapola de carne que adormece
 Nuestra vida 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
 Los pies se vuelven esclavos
 De las manos y los ojos se humedecen
 El cuerpo entero padece
 De una antigua enfermedad violeta
 Cuyo nombre es melancolía y cuyo emblema
 Es una silla vacía (*Poesía* 218)

La dispositio

En el título observamos el manejo de dos figuras retóricas de manera conjunta, permitiéndonos una doble lectura. En primer lugar la de la personificación. Reiteradamente se personifica al cuerpo, se le atribuyen cualidades humanas: una condición emocional obviamente en referencia a la conciencia del hombre. Se deduce que en esta ocasión cuerpo significa individuo, hombre; metonimia bajo la forma de lo concreto por sobre lo abstracto.

Para este poema en particular no consideramos necesaria una división en segmentos puesto que no hay separaciones por tema, cambio de voz o formas verbales. El poema refiere una única situación, una explicación de tipo causa-

efecto, de lo que sucede cuando el corazón (símbolo por excelencia de lo emocional) se nubla.

La elocutio

El poema se encuentra cargado de figuras retóricas pero hemos de destacar nuevamente las pertenecientes al campo de la metáfora. La primera de ellas al iniciar el poema:

Si el corazón se nubla el corazón
La amapola de carne que adormece

De manera conjunta a una repetición que busca enfatizar cuál será el tema u objeto determinante en el poema, el corazón, se emplea una metáfora para hablarnos de la naturaleza de este órgano. Se le concibe como una “amapola de carne”, es decir, una cosa delicada y bella, pero que también tiene consistencia (base física, corporal y, por supuesto, forma). La amapola, también llamada “adormidera” es una planta que por sus componentes se asocia con la evasión de la realidad y la disminución del dolor⁴⁰, sin embargo, contradictoriamente, líneas más abajo, el yo lírico afirmará que dicha amapola también proporciona dolor.

Tenemos además el empleo de una metonimia de la forma “efecto” por la “causa”, en los versos: “El cerebro en la sombra y riñones / Hígado intestinos y hasta los mismos labios / La nariz y las orejas se oscurecen”. El nublamiento del corazón ejerce entonces influencia no sólo en el estado anímico, sino también en el físico. Recordemos que esto se encuentra en relación directa con la idea racionalista de que el cuerpo y las emociones atan a los individuos y no les permiten un desarrollo apropiado, aquí el problema es que el corazón está por

⁴⁰ Un significado adicional lo obtenemos al considerar que la adormidera es la planta que, según la versión de Ovidio del mito clásico griego –recopilada por Robert Graves– recogía Core, también llamada Perséfone, al momento de ser raptada por Hades para ser llevada al inframundo, y que en correspondencia con la interpretación del propio Graves “[...]a causa de sus cualidades soporíferas y de su color escarlata, que promete la resurrección después de la muerte” (*Los mitos I* 115) es aceptada o recogida por la reina del inframundo.

sobre todas las cosas, por sobre el juicio y la razón (el cerebro en la sombra es sólo mencionado hacia el cuarto verso).

El problema no es aceptar ocasionalmente la supremacía del corazón, el verdadero problema es que la causa de tal estado sea la melancolía, y esta sea consecuencia de la soledad. El individuo a lo largo del poema no encuentra a nadie a su alrededor, se encuentra absolutamente solo y ni siquiera tiene la certeza que su discurso sea escuchado. El nublamiento del corazón le impide también la comunicación con el resto de individuos, sus labios, nariz y orejas se oscurecen, es decir dejan de cumplir con las funciones asignadas. No hay sensaciones agradables o desagradables, la melancolía invade hasta los ámbitos más privados. Ya no es el cuerpo quien domina sino la emocionalidad que, consideramos, es controlada o determinada de alguna forma por la conciencia.

Observamos una descompensación de órganos que se superponen y niegan la posibilidad de una vida equilibrada. El corazón se ubica por sobre el cerebro y por sobre el cuerpo. No hay conciliación a la vista mientras no haya equilibrio entre los tres estamentos; el yo lírico da a entender que de proseguir las mismas circunstancias el sujeto estará condenado a la infelicidad.

Los interlocutores.

Por segunda ocasión nos encontramos frente a un locutor personaje en primera persona singular, que no llega al tono de la confesión o el monólogo sino que a partir de su descripción objetiva de los hechos puede cambiar de tono y pasar de la locución individual a una colectiva. El yo lírica deja de lado la preocupación por sí mismo y las traslada al mundo, asume que su situación no es única y, por el contrario, es común a cualquier otro individuo

La inventio

Mediante este texto, el yo lírico hace expresa su preocupación por las condiciones actuales de soledad imperante entre los sujetos. La pérdida del

referente que significan los otros, a raíz del cambio que supone el compartir en un primer momento el horizonte de experiencias y recuerdos con los padres o los ancestros (de “Cuerpo anterior”), a encontrarse posteriormente frente a una “silla vacía”, altera en grado sumo el equilibrio del propio organismo. Aunque el yo lírico reconoce que la afectividad no debería gobernar por sobre la conciencia, es el medio exterior quien provoca su reacción y nuevamente su impotencia se traduce en descompensación⁴¹.

Condición que es verificada no sólo en este poema, sino que se extiende a otra de las obras de Eielson, como es el caso de la novela *Primera muerte de María*, donde el tema de la melancolía es simbolizado también con el color violeta⁴².

3.2.2.3 Análisis del poema “Cuerpo mutilado”

Dice el poema:

Cuento los dedos de mis manos y mis pies
 Como si fueran uvas o cerezas y los sumo
 A mis pesares. Multiplico lágrimas y humores
 Minuciosas gotas de saliva
 En estalactitas tibias y plateadas
 Divido uñas y quejidos agrego dientes
 Sinsabores luminosos segmentos de alegría
 Entre murallas de cabellos y corolas
 Que sonrían y que duelen. Todo dispuesto
 En cúpulas sombrías en palpitantes atados
 De costillas quebradas como si fuera un ciervo

⁴¹ Sergio Ramírez define la melancolía como “el luto que precede a la pérdida misma de un objeto que no se posee ni se ha poseído jamás y que, a veces, no se sabe con certeza cuál es pero que triunfa sobre el yo” (75).

⁴² Simbología que en el mismo texto Ramírez rastrea a lo largo de la iconografía antigua, para afirmar que “dentro de la tradición simbólica e iconográfica de Occidente, el violeta (azul y rojo) representa penitencia y sacrificio”. Ello a partir de los estudios de Biederman (1989) y Revilla (1995) sobre dicho tema (77).

Un animal acorralado y sin caricias

En un círculo de huesos

Y latidos (*Poesía* 219)

La dispositio

Ya desde el título del poema podemos registrar que tampoco se hace empleo de figura literaria alguna. La construcción sintáctica nos presenta un sustantivo antepuesto a un adjetivo que hace referencia al estado físico, a la forma que toma el cuerpo. Evidentemente es un cuerpo al que le ha sido arrebatada una parte, ha sido mutilado, sin embargo no queda claro qué parte es esta. Por lógica cabría pensar que si ha sido mutilada es en razón de su exterioridad (el brazo, una pierna), mas no un órgano interno. Continuemos con el análisis para recoger más detalles.

Sobre la base del cambio de acciones que realiza el sujeto, planteamos que el poema se divide en dos bloques. Tenemos una primera etapa de realización de formulaciones matemáticas en las que el sujeto cuenta, divide, suma y resta, y una segunda etapa en la que ha concluido los procesos y se dedica a localizar o determinar el espacio que les corresponde. Tenemos entonces:

- Primer segmento.- Desde el inicio del poema hasta el punto que divide el verso nueve. Lleva por título “De las operaciones formales”.
- Segundo segmento.- Desde el punto del verso nueve hasta el final del poema. Lleva por título “De la ubicación de las partes”.

Es interesante notar que, al igual que el primer poema, en este también se observa la separación de uno los versos por la mitad, mediante un punto, es decir, una pausa sintáctica que remarca una pausa de sentido que delimita y corresponde a un cambio de tema o acción. El no llevar a cabo dicha acción en el verso siguiente implica que para el autor textual ambas ideas están profundamente relacionadas y no hay modo de separarlas.

Volviendo a la lectura del poema, vemos que el origen de que el sujeto se limite a la realización de operaciones formales es justamente su mutilación. Debe organizar lo que ha quedado, ubicar en algún lugar lo que ha encontrado durante la clasificación. Pero veamos esto de manera más detallada con el análisis de las figuras.

La elocutio

Tenemos en primera instancia el empleo del campo figurativo de la antítesis bajo la figura de la paradoja. En la primera sección del poema, el verso siguiente:

Sinsabores luminosos segmentos de alegría

Cabe preguntarse, ¿a qué se refiere el autor con sinsabores luminosos? El diccionario de la Real Academia define sinsabor como algo que produce pesadez, pesadumbre (que inclusive puede ser del tipo moral), no obstante aquí son luminosos, dotados de luz. Atisbamos en esta aparente contradicción una preferencia de yo lírico por la experiencia, cualquiera sea su naturaleza.

Todas las sensaciones sumadas, calculadas, procesadas racionalmente han sido colocadas en compartimentos, el yo ha tratado de ordenarlas de forma que no alteren su equilibrio aparente. Deducimos entonces que el fragmento mutilado es el corazón; aunque no sea mencionado, es lícito decir que todo lo que implica un orden formal y lógico únicamente es dado por el cerebro. Es ahora el cerebro el que ordena y dirige al cuerpo nuevamente hacia la insatisfacción. De similar forma a “Cuerpo melancólico”, el yo lírico enfatiza que el cerebro tampoco debe sobreponerse a los otros estamentos.

Notemos que la mutilación es en sí misma metafórica, el corazón no ha sido arrancado del cuerpo sino que ha sido transformado en un “un ciervo atado”. Repasemos brevemente la importancia de este símbolo, su aparición en los poemas de Eielson tiene muchas interpretaciones; mientras que para Chueca representa “[...] la conciencia de la esencialidad del cuerpo –manifestada desde

mucho tiempo atrás en la poesía de Eielson— lo que permite al hablante sumergirse en una búsqueda encarnada, corpórea, que lo llevará a la reconciliación final” (*Aproximación* 112), para Canfield encarna “[...] al mismo tiempo el <yo>, o conciencia psíquica, y el alma en 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> [...]” (*Largo* 5).

Interpretación interesante la de Canfield, no obstante objetamos que si el alma es lo trascendente y es dirigida por la conciencia entonces cómo podría la conciencia misma limitarla.

Si bien estas elucidaciones son enriquecedoras, nuestra lectura difiere de ambas, en tanto que consideramos que siendo el ciervo centro de las emociones son estas las que se encuentran estancadas y sin posibilidad de expandirse, clausurando cualquier posibilidad de desahogo hacia el exterior o regeneración interior⁴³.

Los interlocutores

El poema se presenta mediante la voz de un locutor personaje en primera persona, su enunciación no se extiende hacia otros sujetos y tampoco los incluye sino que se repliega sobre sí mismo. Como en los casos anteriores, no deja de ser una descripción objetiva, un recuento de situaciones en tiempo presente, cualidad que manifiesta que estas acciones son continuas y actualizadas con la lectura.

La inventio

Queda demostrado que en el poema se ubica una vez más en contra de los perjuicios de la superposición de alguno de los tres estamentos constitutivos del hombre (lo emocional, lo fisiológico o lo racional) por sobre los otros.

⁴³ La propia Canfield en el mismo artículo hace referencia a la simbología mítica del ciervo como “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 cíclica”. Señala con sustento en las investigaciones de Eliade (*Largo* 4).

Asimismo remarca una de las condiciones de la auténtica naturaleza humana: la imposibilidad de una eliminación radical de las emociones. El corazón en tanto órgano que las representa sólo puede perder potencia ante el imperativo de la conciencia, optar por encubrir su esencia, por reducirla en “cúpulas sombrías” o “palpitantes atados de costillas quebradas” pero jamás podrá ser extraído del ámbito de la vida del ser humano en su totalidad.

3.2.2.4 Análisis del poema “Cuerpo en exilio”

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
 Es una esfera de plomo que me aplasta el corazón
 No tengo patria ni corbata
 Vivo de espaldas a los astros
 Las personas y las cosas me dan miedo
 Tan sólo escucho el sonido
 De un saxofón hundido entre mis huesos
 Los tambores silenciosos de mi sexo
 Y mi cabeza. Siempre luchando
 Con mis intestinos mi tristeza
 Mi pantalón y mi camisa (*Poesía 220*)

La dispositio

En el título del poema identificamos una doble estructuración de sentido. Si el ser humano está compuesto en su totalidad por lo corporal y lo espiritual, el poema plantea la posibilidad de un ser que ha perdido su dualidad y ha sido arrojado de su continente.

El motivo del exilio no es conocido pero, con base a la significación del término, implica el castigo por un error cometido. Tenemos entonces una sinécdoque de causa y consecuencia.

Como comentario aparte es interesante anotar que a pesar de la aparente simplicidad de algunos títulos o versos del poemario, la mayoría de ellos está articulada de manera doble o hasta triple. Los versos engarzan dos o más figuras y extienden su significación.

En cuanto a la segmentación tenemos tres bloques: el primero titulado “Ventajas y desventajas del cuerpo”, aparentemente determinado por una antítesis, el título de este segmento hace referencia a la naturaleza dual del cuerpo, su importancia como base física pero también sus complicaciones en razón de su materialidad demandante. Ya no es el corazón o el cerebro quienes se imponen, sino el cuerpo que puede llegar a convertirse en un estorbo en caso de no controlarse adecuadamente. Esta sección del poema va desde el inicio del mismo hasta el final del cuarto verso.

Cabe acotar que esta sección nos trae a la mente la figura del poeta simbolizada por el albatros en el célere poema de Baudelaire. El poeta es inubicable dentro de la sociedad que lo atormenta y humilla al punto que termina él mismo siendo inútil y autodegradado, luchando contra su propia naturaleza para poder al fin remontarse al cielo.

El segundo segmento es el titulado “Mi cuerpo, yo y el mundo”, comprende desde el verso quinto al final del verso nueve. Tenemos manifiestas en él tres instancias; la naturaleza interior del cuerpo, el mundo externo a él y la cognoscibilidad del sujeto. Se representa además la faceta del cuerpo como conducente o manifestante del dolor emocional. De nuevo es el mundo exterior el que puede llegar a aplastar al cuerpo, al corazón y al cerebro.

El tercer segmento, desde el verso diez al final del poema, se titula “De la interioridad del cuerpo”. Notamos al yo lírico replegado hacia su interior, evitando el contacto con lo externo.

La elocutio

En la primera sección del poema enfocamos una sinécdoque del tipo de las partes por el todo. Se mencionan las partes del cuerpo por no mencionarse a este de forma conjunta e integrada, tenemos entonces un cuerpo desintegrado descompuesto en órganos externos e internos.

Se maneja también la ironía, la voz dice “Caminando con el páncreas y a veces / Hasta con los pies [...]”. A primera vista las partes del cuerpo se han desnaturalizado y confundido su función pero al releer el texto con mayor detenimiento, deducimos que el objetivo está en afirmar que la fuerza motor que mueve al ser y lo conduce proviene de su interior, de sus vísceras.

Guiado por una naturaleza recóndita y oculta, que se hace externa la mayoría de las veces, la fuerza del sujeto proviene del interior y es ocultada por cosas ajenas a él. La voz poética dice: “[...] Me sale luz de las solapas”, entenderemos la palabra solapas a partir de su significado según el diccionario de la Real Academia de la Lengua que en una primera acepción define el término como parte del vestido, correspondiente al pecho, y que suele ir doblada hacia fuera sobre la misma prenda de vestir, pero que también puede significar: cavidad que hay en algunas llagas que presentan un orificio pequeño. Se evidencia entonces que la luz a la que se hace referencia no es externa al sujeto sino que proviene de su interior.

En la segunda sección tenemos un verso que inicia con una metonimia de la parte por el todo o, mejor aún, de lo concreto por lo abstracto. El locutor dice “Me duele la bragueta [...]” se refiere obviamente a su sexo, pero el verso continúa “[...] y el mundo entero”, no hay pausa sintáctica que remita a una pausa de sentido por lo que se entiende que el mundo externo también es doloroso. Sin embargo, cuando en el verso siguiente el poeta dice “Es una esfera de plomo que me aplasta el corazón” queda completado un sentido distinto.

La sugestiva pausa hacia la mitad del verso anterior da como resultado la expresión de que es el mundo externo el que aplasta al individuo. El sujeto quiere mantenerse alejado de lo que lo rodea pero esto no es posible aunque “no tenga patria ni corbata”, es decir identidad.

Pero si este sujeto no puede vincularse con lo social, ¿cuál es su posición? Vemos que para el tercer segmento el exilio del que habla no es un exilio forzado sino autoimpuesto. El sujeto se ha exiliado en su propio cuerpo, donde está lo latente, el ritmo “De un saxofón hundido entre mis huesos / Los tambores silenciosos de mi sexo / Y mi cabeza [...]”, que acalla los rumores exteriores.

Paradójicamente, esta muralla no es algo intransgredible, se torna permeable y poco consistente. El sujeto se rodea de espuma, no se margina totalmente, y por las figuras empleadas vemos que aún sigue su lucha consigo mismo, con sus intestinos – metonimia de su cuerpo–, con su tristeza –referencia a lo emocional–, su pantalón y su camisa, como alusiones a la sociedad que logra franquear sus murallas y penetrar en su interior.

Los interlocutores

El poema es enunciado por un locutor personaje en primera persona (este uso es recurrente a lo largo del poemario), emplea tiempos verbales en presente, lo que hace vívida la enunciación, a manera de una declaración sin oyente o alocutorio específico. La recurrencia constante a adjetivos posesivos para hacer énfasis en la descripción de su cuerpo evidencia una conciencia muy elevada de su posición distinta e invariablemente pura que nunca se mezcla con el exterior.

La inventio

La ideología del poema esboza una concepción del cuerpo (en tanto símbolo de la naturaleza dual del individuo) como propio, interno, secreto, difícil de manejar pero necesario. Asimismo remarca la importancia de salvaguardar su integridad, aunque sea por encima de lo social, y en ningún caso desmerecer su composición que es fuente también de fortaleza moral.

El poema entabla un diálogo con la tradición poética acerca de la ubicación del poeta en la sociedad, el yo lírico establece las coordenadas de un problema presente desde la antigüedad que se extiende hasta la modernidad ya que, a diferencia de lo

planteado por Huamán, en su mencionada tesis, el vate aún no llega a ser concebido como un visionario.

3.2.2.5 Análisis del poema “Cuerpo enamorado”

Como dijimos al inicio del análisis, con este poema se cierra el primer bloque de los cuatro textos que evidencia un malestar en el cuerpo. A continuación el texto.

Miro mi sexo con ternura
 Toco la punta de mi cuerpo enamorado
 Y no soy yo que veo sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el remanso y ríe
 Amo el espejo en que contemplo
 Mi espesa barba y mi tristeza
 Mis pantalones grises y la lluvia
 Miro mi sexo con ternura
 Mi glande puro y mis testículos
 Repletos de amargura
 Y no soy yo que sufre sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el espejo y llora (*Poesía* 221)

La dispositio

En la composición del título “Cuerpo enamorado” observamos el empleo del campo figurativo de la sinécdoque, bajo su forma de la parte en vez del todo.

La primera pregunta que se nos viene a la mente es por qué “cuerpo” y no persona, hombre, mujer (sujeto consciente) en lugar de materia, en este caso la palabra “Cuerpo” reemplaza a la idea misma del ser humano. Haciendo

énfasis en su composición material, deja de lado cualquier otro aspecto espiritual o conductual. Tal como en el caso de “Cuerpo melancólico”, nuevamente aquí tenemos referencia a un estado emocional y no solamente físico.

Asociamos el título con la descripción del cuerpo en tanto lugar de donde aflora el amor (un cuerpo que continente), lo que nos conduce a la idea del amor desde su nacimiento bajo la forma de instinto sexual, en oposición a la noción clásica de amor como sentimiento idealizado. Tenemos entonces una subversión de la visión tradicional del amor en favor de un retorno al estadio primitivo, al instinto.

Siendo un cuerpo enamorado surgen las siguientes interrogantes: ¿a quién va dirigido el amor?, ¿cuál es el objeto del amor de este cuerpo? Incógnitas que se aclararán con el avance de la lectura del poema y que por el momento dejamos como anotaciones a ser respondidas más adelante.

Segmentación: Podemos dividir el texto en tres segmentos, ello en correspondencia a la sucesión de hechos que se presentan en el poema.

- Primer segmento.- Desde el primer hasta el quinto verso, lleva por título “El mono que ríe”. En este segmento se hace referencia a una primera incursión visual y táctil del sujeto hacia sí mismo, es decir, del conocimiento por medio de las sensaciones, de la experiencia propia y la percepción de la presencia del otro a través de los sentidos. Esta sección se corresponde con un primer estadio vinculado a lo natural, en el cual el personaje manifiesta su alegría.
- Segundo segmento.- Abarca desde el verso sexto hasta el octavo; título: “El espejo y la tristeza”. Advertimos aquí una etapa de transición entre el inicio y el final de poema, un pasaje que permite el tránsito de una etapa a otra en la cual el sujeto se comienza a cargar de aspectos negativos e identifica su actual condición. Como en “Cuerpo en exilio” el sujeto se repliega en sí mismo y olvida a ese otro aparente al que observaba para observarse, no obstante este conocimiento no es sino superficial e inclusive equivoco.

- Tercer segmento.- Desde el verso nueve hasta el final del poema. Título: “El mono que llora”. Este tercer conjunto de versos hace alusión a una etapa final de insatisfacción total. El yo lírico ha sido completamente subyugado por elementos negativos, produciéndose un sentimiento de infelicidad que completa la auto-negación del sujeto, deja de contemplar lo externo y mediante un proceso de introspección se sumerge en su emocionalidad y su sexualidad.

Podríamos realizar una representación gráfica a partir de la estructura y división de los versos:

Mono que ríe

El espejo y la tristeza

Mono que llora

Donde la sección del espejo, correspondiente al segmento dos del poemario, traza una suerte de línea divisoria entre uno y otro estado que repiten versos a manera de reflejo. Tenemos a dos sujetos enfrentados y separados por el espejo.

La elocutio

Antes de continuar con el análisis de las figuras presentes en el poema es importante señalar que además del empleo de los elementos descritos como marco teórico también utilizaremos el concepto de isotopía formulado por Jacques Fontanille en su texto *Semiótica del discurso*, donde esta corresponde a la recurrencia semántica de términos, a la vez que el texto se presenta como espacio lleno de tensiones en el cual se produce una lucha de isotopías (126).

A continuación estudiaremos las figuras más representativas en el poema.

Campo figurativo de la antítesis

Figura retórica: antítesis

Y no soy yo que veo sino el otro

El empleo de la figura de la antítesis en el poema, especialmente en este verso, nos indica la negación del yo propiciada por él mismo. A partir del reconocimiento de su corporeidad por medio de la vista, el tacto y la fijación de la atención en un solo punto del cuerpo, el sexo, el sujeto, en una suerte de desdoblamiento pasa a ser otro distinto, un sujeto que deja de ser sujeto y pasa a convertirse en objeto. Idea reforzada por los versos siguientes:

Y no soy yo que veo sino el otro

[...]

Y no soy yo que sufre sino el otro

Figura correspondiente al campo figurativo de la repetición que en sentido estricto se reconoce como anáfora.

La repetición de las mismas palabras al inicio de dos distintos versos, (el primero correspondiente al primer segmento del poema y el segundo al tercero) implica que hay acciones o situaciones que se muestran como repetitivas e ineludibles. La auto-examinación es constante para este primer momento aún involucra los afectos, las sensaciones placenteras, a tal punto que el sujeto no se reconoce a sí mismo y niega su participación en la escena.

Paradójicamente para el tercer segmento y luego de la intervención de la cultura (bajo la forma del espejo y las prendas de vestir), el estado de ánimo del sujeto ha variado, la observación sigue teniendo la misma fuente emocional, pero los resultados son distintos. Reconoce que no hay felicidad en el ritual, sino insatisfacción.

La repetición de los versos se complementa con una variación trascendental; ya no se trata únicamente de ver sino también de sentir y por lo tanto, de sufrir. Como el sufrimiento, el cuerpo también ha sido desarticulado de la composición del individuo, el yo lírico se ha desdoblado, esta vez sí perpetuamente, en un segundo ser que deja de ser hombre y pasa a ser mono.

Es por medio de la mirada y el tacto que el sujeto obtiene el conocimiento de sí mismo, no un conocimiento de tipo científico que lo lleve a

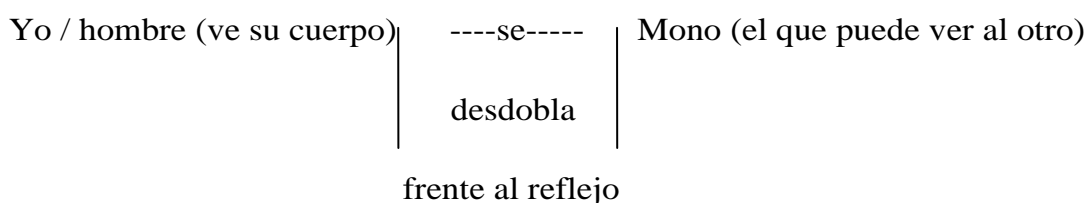
erigir un paradigma racional, pero sí un conocimiento de tipo introspectivo. Enlaza así la idea del interior del hombre, la naturaleza y lo primitivo, del cual también parte su vinculación con uno de los ámbitos más íntimos de la vida del ser humano (en el cual aún se observan rezagos de lo instintivo): la sexualidad.

El yo lírico busca enfatizar las posibilidades que rodean al ser humano de una regresión al estadio primitivo, la imagen del descubrimiento del mono ante el remanso denota que a través del retorno a las aguas (una suerte de ritual bautismal) el sujeto obtiene la felicidad. Por oposición, si en el proceso interviene lo social y la cultura de manera arbitraria (el espejo) este retorno puede implicar que el recuerdo de lo pasado ocasione dolor. El énfasis se da con la repetición del verso “El mismo mono milenarío”.

Fórmula que se repite en el cuarto y treceavo verso, para el cual observamos la utilización del mismo campo figurativo, añadiendo además un énfasis sonoro con el empleo de la aliteración.

El yo lírico acentúa la imagen del mono, deducimos que su interés estaría en demostrar que ha dejado de ser hombre y dará paso a reconocer su verdadera identidad: la del animal subyugado, anterior, que se refleja en toda la especie.

Curiosamente al hacer este reconocimiento es el sujeto quien pierde sus potencialidades; si en un primer momento es él quien puede ver, tocar o sentir; ya no lo será más, ha delegado esas ocupaciones en el mono. Es él quien en un primer momento puede disfrutar, aunque después también sea el que ha de sufrir. Tenemos entonces un sujeto desdoblado, desintegrado nuevamente, esta vez no sólo a nivel del cuerpo, sino también a nivel de la conciencia. De manera gráfica:



Considerando que es la apreciación del sujeto en el remanso aquello que lo lleva a asumir un nuevo punto de vista sobre su persona, deberemos

considerar la importancia y significación que este elemento conlleva en tanto que, versos más adelante, se correlacione con un símbolo que cumple la misma finalidad pero ya producto del hacer del hombre y no únicamente de lo otorgado por la naturaleza. Se contraponen las siguientes isotopías:

Isotopías: Remanso / espejo

Lo natural Vs lo cultural – predominante.

El remanso (detención de la corriente de agua) nos da la idea de un estado privilegiado en el cual la cercanía con la naturaleza y sus elementos producen felicidad en el sujeto, éste se identifica como parte de ella y puede verse reflejado en ella.

Reflexionemos más acerca de la doble significación de la palabra remanso. Según la última versión del Diccionario de la Real Academia, remanso significa también “lugar o situación en que se disfruta de algo”. Se establece entonces la unión existente entre esta primera etapa de desdoblamiento y el acercamiento a la naturaleza (“Que se refleja en el remanso y ríe”).

Por otro lado, en el verso cierre del poema, la estructura varía. Al inicio repetitivo del verso se le contrapone un remate distinto (“Que se refleja en el espejo y llora”). Sustitución de términos (remanso por espejo) donde es el espejo el elemento que representa la instancia de lo cultural en la vida del hombre.

A pesar de que ambas instancias corresponden a un solo sujeto y cohabitan en él, es factible decir que la intervención de lo cultural produce al interior de la vida del hombre un sentimiento de infelicidad superior a los beneficios obtenidos. El individuo no solo se ha despersonalizado sino también escindido, deja su estado de felicidad primitiva ya que se ha visto expuesto a a imposiciones de la sociedad que se materializan, en este caso, en el vestido.

Amo el espejo en que contemplo

Mi espesa barba y mi tristeza

Mis pantalones grises y la lluvia

El vestido, tema largamente desarrollado en la poética de Eielson (desde sus primeros poemas), ha sido analizado por Silvia Marcolin en su artículo “La poética del cuerpo”, donde señala:

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 (65).

Debido a que no hay una oposición completa del individuo hacia la sociedad, inferimos que esta no es concebida del todo como negativa sino que son algunos de sus componentes los que en extremo alteran la naturaleza del individuo. Las isotopías se encuentran en permanente pugna y es recién cuando una se superpone a otra, de manera radical, que se hace patente el malestar en el hombre.

El análisis de los siguientes versos nos permitirá observar a qué se debe este desdoblamiento del sujeto y en qué momento comienza su transformación de sujeto en objeto de observación:

Campo figurativo de la metáfora

Figura retórica: personificación

Mi glande puro y mis testículos

Repletos de amargura

Una vez que el yo lírico ha centrado la atención en su sexo pasa a dotarlo de cualidades asociadas con la naturaleza y el carácter humano o divino. Al atribuir calidad de pureza a los órganos sexuales el locutor intenta expresar su concepción de lo instintivo del acto sexual como manifestación de la naturaleza y, por consecuencia, superior a la esfera de lo cultural.

Entonces se verifica que una irrupción de la esfera social en lo más íntimo de la vida del ser humano conlleva a su desnaturalización. Las normas

sociales que limitan la conducta del sujeto producen en él un sentimiento de frustración que abarca todas las instancias de la naturaleza del individuo.

Los interlocutores

En el texto se manifiesta la presencia de un locutor personaje en primera persona singular. Debido a que el alocutario no está representando el poema adquiere tono de monólogo. A su vez, el locutor se reconoce dual ya que está conformado por un yo que mira y un otro (el mono) que ríe o llora.

Al inicio de nuestro análisis planteamos una pregunta relacionada con el título “Cuerpo enamorado”. Creemos que este debería indicar la presencia de un otro receptor de este sentimiento o propiciador del mismo; no obstante, la ausencia de un alocutario representado obliga a la acción a recaer en el locutor.

Hablamos entonces de un sujeto enamorado de sí mismo, de su cuerpo. Tema que nos remite al mito clásico de Narciso y el hecho de enamorarse de su reflejo. Es necesario, sin embargo, notar que en el poema, el yo lírico no se enamora de su reflejo (aunque primero haya expresado amor hacia su cuerpo) por el contrario, lo distingue de sí y lo relaciona con un otro.

La fijación en el cuerpo propio evidencia una incapacidad para interrelacionarse, el sujeto no puede compartir ni compartirse, desarrollando una suerte de autismo que lo encierra, que entra en correspondencia con la expresión verbal. En el poema (y los poemas anteriores) el sujeto no se dirige a nadie, no entabla comunicación alguna con el exterior, mas bien huye de cualquier contacto.

El locutor realiza una descripción de las partes de su cuerpo por las cuales siente afinidad, al mismo tiempo que expresa los sentimientos del otro que es él mismo, la observación en el espejo es más que un reconocimiento de su físico: implica la reflexión sobre su estado interior.

La inventio

El poema plantea como tema central lo conflictivo de la situación del hombre moderno en la sociedad. Debido a que el sujeto se encuentra bajo el imperativo de la cultura y sus normas conductuales, se encuentra limitado y oprimido, provocándose un distanciamiento con su verdadera naturaleza e insensibilizándolo a tal grado que no reconoce como propia una parte de su ser.

El hombre sólo puede manifestar sus sentimientos al regresar a un estadio primitivo (bajo la figura del mono) donde es libre, ve, sufre, ríe, pero ante todo siente. El malestar generado por la cultura inhibe inclusive los aspectos instintivos del hombre (su sexualidad) y lo sumerge en un constante estado de angustia en el cual, a la nostalgia de un pasado feliz, se suma la tristeza actual.

La idea de lo cultural como opresor es reforzada con los versos “Mis pantalones grises y la lluvia”. Es así que la vestimenta (símbolo por excelencia de la cultura) además de indicar la pertenencia del individuo a una comunidad, sirve para estandarizar al sujeto, uniformándolo de tal modo que se produce un proceso de desindividualización.

El hecho de amar el espejo se relaciona con la aceptación de que no todo aporte de la cultura es dañino para el hombre pues le ha permitido diferenciarse de otras especies y de sus propios congéneres; le permite un cuestionamiento de sí mismo a partir de la introspección y del manejo de las herramientas racionales con las que se cuenta en la actualidad, evolucionando a la par del paso del tiempo.

En conclusión, una vez más, lo conflictivo de la situación actual del hombre se presenta cuando una instancia de su vida se superpone a la otra. Ninguna debe ser relegada del todo, si esto ocurre se corre el riesgo de la total insensibilización o el primitivismo. Este poema muestra de manera evidente cómo la modernidad afecta de manera directa al individuo, actúa sobre su accionar y su percepción de la realidad que lo rodea y -de forma más preocupante- en el cuerpo del individuo; restándole independencia y autonomía. Primer punto postulado en las hipótesis planteadas y que corresponde con el de la manifestación de la crisis en el cuerpo físico.

Igual formulación e inclusive temática las encontramos en el poema “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera” del libro *Ceremonia solitaria*, texto que repite el empleo de símbolos como los del primate o el espejo.

3.2.2.6 Análisis de “Cuerpo secreto”

Levanto una mano
 A la altura del ombligo y con la otra
 Sostengo el hilo ciego que me lleva
 Hacía mí mismo. Penetro en corredores tiernos
 Me estrello contra bilis nervios excrementos
 Humores negros ante puertas escarlata
 Caigo me levanto vuelvo a caer
 Me levanto y caigo nuevamente
 Ante un muro de latidos
 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 (*Poesía* 222)

En el centro del poemario tenemos a “Cuerpo secreto”, poema que Martha Canfield considera eje de la estructura del libro. Canfield orienta su lectura hacia la hipótesis de que es a partir de este poema que el yo lírico logra una reconciliación con su cuerpo y ya no buscará el desprendimiento del alma, y que –como postula Montaigne– aprenderá a cultivarla. Considera que con este poema:

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 (*Largo* 11).

Sin embargo; luego del análisis de los cinco poemas anteriores, hemos podido notar que el yo lírico no se encuentra en una lucha con su cuerpo, ni mucho menos cree que este sea una cárcel o ancla que impida la trascendencia del alma. Si bien es cierto que el ritmo de la composición es variable, el yo lírico reconoce en igual medida la importancia de su cuerpo e inclusive lo toma como paradigma para articular el cosmos. Un cosmos en equilibrio que posibilitará la felicidad del sujeto, pero que cuenta con el individuo para ayudarlo a equilibrar sus partes.

Con “Cuerpo secreto” culminaremos una primera fase de análisis detallada en extremo, para el siguiente grupo de poemas representativos del malestar nos bastará con un vistazo general, relacionando los aspectos más relevantes; no obstante retomaremos el análisis detallado para los poemas “Cuerpo de tierra”, “Cuerpo dividido” y el poema de cierre “Último cuerpo”.

La dispositio

En cuanto al título observamos la indicación de la condición del cuerpo, una condición que más que una referencia a su estado físico o emocional, como en otros poemas, hace indicación de su posición. Decir “cuerpo secreto” quiere decir que este cuerpo en particular ha sido ocultado, que su naturaleza o condición son misteriosas, la pregunta es, ¿de quién es ocultado?

La palabra cuerpo también podría estar en razón de un término general para designar, no necesariamente, a la estructura formal de un ser viviente individual sino a otro elemento con consistencia perceptible ante los sentidos o inclusive una colectividad; cabe preguntar entonces ¿qué se oculta?

La segmentación

Tenemos tres segmentos en el poema, identificables porque cada uno va en función de una etapa en el proceso de descubrimiento del interior del cuerpo.

- Primer segmento.- Desde el verso uno hasta el punto que divide el cuarto verso. Lleva por título “Inicio” e implica la introducción o los preparativos para el viaje al interior del cuerpo.
- Segundo segmento.- “En el interior”. A los preparativos del viaje le sucede el recorrido por el cuerpo y la dificultad que este implica, de modo similar a “Cuerpo en exilio”, el locutor observa las dificultades existentes en relación con su organismo, que este le estorba durante sus búsquedas, pero que el descubrimiento es la culminación de sus esfuerzos. Sección desarrollada entre el verso cuatro (desde el punto indicado) y el fin del noveno verso.
- Tercer segmento.- Desde el verso diez hasta el final del poema, titulado “El descubrimiento”. Se inicia la conclusión de las acciones y queda develado cuál era el cuerpo oculto.

Análisis de la elocutio

Como en los poemas observados, las figuras predominantes en esta enunciación son las pertenecientes al campo de la metáfora. Es indudable entonces que el yo lírico conforma su mundo textual y perceptivo por medio de metáforas. La figura predominante para el poema es la alegoría puesto que cada elemento otorgado por la voz lírica sería la representación de una idea o concepto abstracto.

El viaje al interior es en sí mismo alegórico, el sujeto representa mediante el recorrido introspectivo el periplo cognoscitivo que ha decidido emprender. Los corredores tiernos son los de la mente del sujeto (donde discurren sus ideas, afectos o recuerdos) en coexistencia con las demandas del organismo, de los instintos (la bilis, los nervios, la excrecencia) e inclusive los trastornos del ánimo. A todo ello debe enfrentarse el sujeto si quiere conocer lo que realmente se oculta en su interior.

Culminada la fase de búsqueda del camino, el yo encuentra su centro emocional, lo que regula y dirige su existencia: el corazón, aquel “muro de latidos” impenetrable en un primer momento, laberíntico y confuso, que el yo no trata de ordenar, entender o clasificar, sino penetrar. Este corazón no es oscuro ni recóndito como habría de pensarse, siendo parte del cuerpo y pudiendo las emociones alterar la vida del sujeto, es por el contrario luminoso, posee la misma luz que se hacía evidente en “Cuerpo en exilio”.

El corazón no está libre del todo, se presenta, otra vez, como un animal amurallado. Metáfora que nos obliga a pensar en la fuerza destructiva que posee pero que, bajo cierto control, no es dañina y que además es continente para algo más, “una muchacha con una flecha de oro en el ombligo”. Nuevamente estamos frente a otra alegoría, ¿quién es esta muchacha?, ¿qué representa?

A decir de las interpretaciones de Martha Canfield, la muchacha es la representación del alma dormida que habita al interior del cuerpo en espera de la divinidad que la saque de su letargo, y la flecha de oro es un indicador que lleva para ser reconocida (*Largo* 11). Sin embargo, cabe aquí una contradicción y es que si para Canfield el poemario en su totalidad representa al alma luchando constantemente contra los avatares del cuerpo por su liberación, ¿cómo podría abandonarse a la pérdida de conciencia?

Por qué no pensar que en lugar del alma es otro el significado de esta imagen empleada por el yo lírico para representar la verdadera naturaleza del ente humano. Apelamos entonces a las vinculaciones establecidas a lo largo del texto con las fuentes clásicas, en este caso, nuevamente, con la mitología griega. Es entonces que atisbamos que la imagen de la muchacha con la flecha de oro sería la representación de la diosa griega Ártemis, también conocida como “Señora de las cosas salvajes” (Graves, *Los mitos* II, 437) o “Señora de los animales salvajes” (García 114).

La naturaleza de la diosa queda claramente establecida por estos apelativos, que la identifican con el mundo natural y agreste, desvinculado de la civilización, no obstante, considerar su presencia aislada sería una equivocación. Siguiendo lo planteado por García Güal, la figura de Ártemis solo alcanza su máximo significado cuando es relacionada con la presencia de sus semejantes y oponentes al mismo tiempo, Atenea y

Afrodita. Con Atenea comparte la preferencia y defensa de la castidad, mientras que se opone a esta en que la diosa de Atenas representa el pensamiento, la sabiduría, la técnica y lo civilizado, en contraste con el carácter agreste y montaraz de su hermana. Por otro lado, ambas se oponen a Afrodita quien representa el amor desenfrenado y el impulso sexual (68).

Haciendo esta relación es que tenemos, nuevamente la presencia de los tres elementos recurrentes a lo largo del poemario, con algunas variantes: la razón (Atenea), el amor (Afrodita) y la naturaleza instintiva (Ártemis). En este caso es la naturaleza y lo instintivo lo que predomina en la elección del yo lírico, este concibe como un tesoro el reconocimiento de su naturaleza salvaje, no civilizada, pero natural y divina, a la vez que mantiene un equilibrio en algunos aspectos de su existencia; no es dominado del todo por el desenfreno natural del amor, pero tampoco por la lógica del pensamiento racional o la simple técnica.

Los interlocutores

Al igual que en los poemas anteriores contamos con un locutor personaje en primera persona. No nos detendremos más en este aspecto puesto que no hay mayores variaciones. El enfoque es similar, objetivamente se hace un recuento en tiempo presente de las acciones del yo lírico, que demuestra inclinaciones afectivas hacia su cuerpo, simultáneas a la distancia de aspectos desagradables del mismo. Finalmente, opta por evidenciar lo positivo del recorrido y la luminosidad contenida, recientemente descubierta en él sin intermediación de la ciencia o la cultura.

La inventio

En complementación con los análisis anteriores, podemos concluir que para este momento la propuesta del yo lírico se dirige hacia la representación estructural del hombre. Esencia compuesta por la lógica, la sensibilidad y lo instintivo, triarquía que se representa y encarna en el cuerpo.

En “Cuerpo secreto” se propone mediante metáforas y alegorías que el individuo no está exento de luchar por dominar aspectos de su naturaleza, siempre y cuando considere que una de las claves para el éxito es refrenar mas no liquidar su lado emocional. Asimismo, el yo lírico pone en evidencia la divinidad o máximo aprecio con que debe considerarse lo emocional y natural, esto se reconoce como componente constituyente del individuo, innegable e interior, que no debe ser devaluado ni colocado en posición de desventaja frente a los otros dos componentes.

3.2.2.7 Análisis de “Cuerpo transparente”

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
 Para vivir
 Uso una máscara de carne y hueso
 Un cigarrillo y luego una sonrisa
 O primero una sonrisa y luego un cigarrillo
 Posiblemente encendido
 Visto saco y pantalón planchado
 Frecuento hoteles amarillos
 Nadie me espera ni me conoce ni me mira
 Mi cuerpo es humo materia indiferente
 Que brilla brilla brilla
 Y nunca es nada (*Poesía* 223)

La dispositio

Iniciemos como es habitual por la identificación del significado del título. En primera instancia tenemos “Cuerpo transparente” en clara alusión a la falta de consistencia del cuerpo que aún es delimitado por su forma.

En cuanto a la segmentación sólo haremos referencia a algunas características del texto que nos permitirán realizarla. En primer lugar que esta no será llevada a cabo teniendo en cuenta variaciones en la voz o el enfoque del locutor, puesto que este mantiene un mismo tono a lo largo del poema, la división está dada por vinculaciones entre las acciones o los procedimientos descritos, lo que no compromete negativamente el resto del análisis.

Tenemos dos segmentos; el primero, describe la condición del sujeto en la sociedad en la que se encuentra, sus características y lo que necesita para sobrevivir en ella, se titula “En sociedad”. Comprende desde el inicio del poema hasta el verso once. El segundo segmento, desde el verso doce hasta el final, corresponde a la naturaleza del cambio radical del cuerpo en la sociedad, se titula “La pérdida del cuerpo”.

La elocutio

Para este poema nuevamente la predominancia de la metáfora es notoria. Un ejemplo lo hallamos en el siguiente verso:

El corazón y la cabeza entre las nubes

Deducimos que además de apelar al uso coloquial que significa tener la cabeza en las nubes –es decir, estar ido, distraído–, el yo lírico añade que tanto la cabeza como el corazón se encuentran fuera de lugar e incumpliendo sus funciones. Su posición elevada “entre las nubes” no les otorga superioridad o autonomía, sino les resta consistencia, como si de pronto estuvieran vacíos y hubieran podido ascender por falta de sustancia. He aquí el malestar generado pero aun no se ha determinado la causa.

Causa que se determina en los versos intermedios del poema al notar que el sujeto, esta vez, no está replegado sobre sí mismo, ha salido al exterior y el contacto con los demás lo obliga a andar:

Con un rayo de luna en el bolsillo

Para vivir

Uso una máscara de carne de hueso

Metáforas que nos hablan de la necesidad de ocultar armas (el rayo de luna) para defenderse de los demás (Canfield, *Largo* 10). El poder del que nos habla proviene aún de la naturaleza, del universo mismo, aunque haya sido reducido su alcance, este no ha desaparecido del todo y ahora deberá complementarse con tácticas más simples como las de aparentar y ocultar el propio rostro.

La resolución del poema no lleva a un desenlace feliz, las consecuencias de la vinculación con el exterior son mucho más graves de lo que pudieran parecer. El cuerpo (el individuo) ha terminado por degenerarse, ha perdido totalmente su consistencia.

Mi cuerpo es humo materia indiferente

Que brilla brilla brilla

Y nunca es nada

A la metáfora le sigue una repetición que podría sembrar una duda de esperanza puesto que el cuerpo sigue brillando, sin embargo la esperanza es efímera y enfermiza; al sujeto solo le queda reconocer que la luz es insuficiente y le atraviesa el cuerpo pero no permanece en él.

Los interlocutores

La descripción en primera persona sigue el esquema de las locuciones anteriores, así como el manejo de los tiempos invariablemente en presente, de igual modo que la ausencia de alocutario representado. La única variación presente en el poema es la del cambio en el tono del locutor, el cual expresa un desconsuelo mayor al anteriormente experimentado.

La inventio

El tema predominante en el poema es el de la desazón del individuo como consecuencia de aceptar las condiciones que la sociedad impone para incluirse en ella. El yo lírico opta por renunciar a su permanente soledad, en un intento de vincularse más

estrechamente a otros seres humanos, pero es la misma cultura la que se interpone a sus deseos.

El mundo que lo rodea es representado como extraño y hostil (“nadie me espera ni me conoce ni me mira”), y a pesar de los esfuerzos realizados, la soledad sigue siendo lo apremiante. La alienación aceptada por el sujeto se superpone a su esencia, lo vacía, dejándolo sin contenido ni sustancia.

3.2.2.8 Análisis del poema “Cuerpo pasajero”

Sentado en una silla
 Con los ojos y las manos en pantalla
 Veo pasar el río de mi sangre
 Hacia la muerte
 Venas cartílagos y nervios
 Resplandecen tiernamente cuando duermo
 Y nada me vuelve más dichoso
 Que el fulgor de las estrellas
 Encerrado en mis arterias
 Pero nada me vuelve más sombrío
 Que la luz de un cigarrillo
 Cuando pienso en el futuro
 Y un remolino de ceniza
 Bruscamente desbarata mi sonrisa
 Y mi pasado (*Poesía* 224)

Por cuestiones prácticas para este poema no haremos sino resaltar algunos aspectos fundamentales; de ellos, el primero, una referencia al título.

El título “Cuerpo pasajero” nos hace pensar en una etapa de transformación, cambios e inestabilidad en la que el cuerpo no es ya un lugar habitable y seguro sino que la permanencia al interior de este está condicionada y limitada por el tiempo.

En evidente diálogo con el poema de Jorge Manrique “Coplas a la muerte de mi padre”, el yo lírico expresa su preocupación por lo efímero de la vida que, en este caso, es vista desde el exterior, ajena, como si el sujeto no fuera sino un espectador de su propia existencia.

En segundo lugar, hay una inclinación del yo lírico a hablar con ternura de su cuerpo y de sí mismo: “Venas cartílagos y nervios / Resplandecen tiernamente cuando duermo”. Afecto demostrado hacia su constitución material pues sabe que no hay otra posible y que sus sentimientos son la prueba de su existencia que, al fin y al cabo, lo distinguen de los demás seres.

La muerte no es atemorizante, si lo es en cambio que el mundo externo lo subyugue (manifiesta en su apelación a la imagen de los cigarrillos) y que tenga la fuerza suficiente para desarticular su futuro e incluso su pasado, apropiándose de sus memorias o de sus emociones (Y un remolino de ceniza / Bruscamente desbarata mi sonrisa / Y mi pasado).

El poema evidencia un distanciamiento con la modernidad, solo se representa lo negativo de ella bajo símbolos cotidianos. El tema central y la composición destacan la necesidad de aceptar con naturalidad los procesos del tiempo, como ya se había aceptado en “Cuerpo anterior”, aunque aquí la isotopía predominante es la de lo cultural y su apropiación del tiempo del individuo.

3.2.2.9 Acerca de “Cuerpo vestido”

Entre un zapato y un guante
 Hay corbatas sacos y pantalones
 Insolentes hay una glándula amarilla
 Que me llena de dulzura y maravilla
 Hay tejidos que sonríen
 Tejidos que se mueren
 Hay olores proteínas y sombreros
 Hay millares de luceros
 En mis sienas

Y de células oscuras
 En mis heces
 Hay también pañuelos
 Y botones encendidos
 Pero sobre todo hay corbatas
 Hay corbatas hay corbatas (*Poesía* 225)

Con respecto a este poema realizaremos algunas acotaciones acerca del tema y las características principales, sin olvidar que corresponde a la culminación de la segunda fase de crisis precedente a la armonía reflejada en el siguiente poema.

El título, “Cuerpo vestido”, hace alusión directa a la condición física del cuerpo a la par que describe una situación aparentemente natural, al menos en correspondencia a la representación de los cuerpos en la sociedad actual.

Consideramos que el poema es indivisible, una sola estructura erigida por el yo lírico como descripción no del todo realista, debido a sus matices tremendistas y la desesperación que transmite. La descripción no pierde del todo la objetividad aunque, para el final del poema y por algunos términos, sabemos de la preferencia del locutor por el cuerpo y entendemos que todos los constituyentes de su organismo son apreciados de igual forma e incluso lo execrable es tomado en cuenta.

La figura retórica predominante es la de la repetición, que aunada a la enumeración de elementos –que por economía verbal pudieron haber sido denominados colectivamente como vestimenta– modifican y alteran el carácter del sujeto. El cuerpo es cubierto por estos artilugios de la cultura que ocultan su constitución natural y lo conducen a la histeria “Pero sobre todo hay corbatas / Hay corbatas hay corbatas”.

Debemos suponer que tanto este, como otros textos de nuestro autor, debido al simbolismo de la vestimenta, se encuentra en estrecha relación con algunos de los trabajos plásticos realizados por Eielson (su serie *Camisas*, por ejemplo), que finalmente concluyeron en la torsión de los materiales empleados hasta devenir en los nudos; una suerte de representación de la eliminación de aquello que oculta la figura humana, lo que la deshumaniza.

3.2.2.10 Análisis del poema “Cuerpo de tierra”

Como señalamos anteriormente efectuaremos un análisis detallado de este poema en tanto que corresponde a la nueva fase de armonía que le sucede al momento de crisis representado por los tres poemas anteriores y, a su vez, preside a los dos siguientes. A continuación el poema en su totalidad:

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
 No me corto el pelo ni la barba
 Sino cuando el cielo me lo pide
 El cocodrilo es mi hermano querido
 Las cucharadas mi única familia
 Comparto con la hierba y con el sapo
 El amor a la lluvia con la araña el arte
 De levantar castillos de saliva
 Así avanzo avanzo todavía
 Generalmente en cuatro patas
 Encima de dos zapatos
 O debajo de un sombrero

Análisis de la dispositio

Entendemos “Cuerpo de tierra” no en referencia a la composición material del cuerpo, sino más bien a un estado de pertenencia o procedencia, el cuerpo como parte de la naturaleza proviene de la tierra y a su vez regresa a ella en una suerte de circularidad. Hemos segmentando el poema de la siguiente manera:

- Primer segmento.- Comprende desde el primer hasta el sexto verso; debido a que el locutor se presenta rebelde ante las convenciones sociales lo hemos titulado: De la no pertenencia a lo social.

- Segundo segmento.- Abarca desde los versos séptimo hasta el final del poema; ya que el narrador se familiariza con los animales y presume poseer ciertas características de ellos, el título colocado al segmento es: De la igualdad con los animales.

Análisis de la elocutio

Una vez segmentado el texto y definido sus partes prosigamos con el análisis de algunas de las figuras retóricas empleadas en su elaboración. Tenemos así:

Campo figurativo de la metáfora

Figura retórica: Personificación

El cocodrilo es mi hermano querido

El yo lírico se reconoce como parte de la naturaleza a la vez que manifiesta su simpatía por los seres que la conforman. Es parte hombre y parte animal pues presenta como familiar cercano al cocodrilo, símbolo de lo instintivo, lo biológico y la fortaleza corporal. El yo deja de lado los convencionalismos sociales, que lo llevan a escribir o enmascarar su verdadera condición animal para aceptarla libremente; inclusive fraternizando con seres que generalmente son rechazados ya sea por temor o repugnancia.

Tenemos nuevamente la presencia de 2 isotopías: lo natural Vs lo cultural:

Las cucarachas son mi única familia

La familia como célula básica de la sociedad representa el entramado social del cual parte la organización en grupo institucionalmente constituido, en oposición a la imagen de las cucarachas que simbolizan el aspecto repugnante de la naturaleza, empleadas de manera conjunta, podríamos hablar de lo oculto pero siempre latente de lo animal en el hombre. Por medio de este proceso de

familiarización con los reptiles y luego con los insectos (cucarachas, araña) el yo se transforma en una suerte de híbrido entre animal y hombre. Punto que nos recuerda a la figura de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, sólo que aquí el proceso se da de manera inversa pues el hecho de cambiar de aspecto no deshumaniza, por el contrario acerca al yo lírico a su verdadera naturaleza. La isotopía predominante será entonces la de lo natural.

Campo figurativo de la antítesis

Figura retórica: antítesis

No me corto el pelo ni la barba
sino cuando el cielo me lo pide

El yo rechaza los convencionalismos impuestos por las normas sociales y rescata el hecho de su origen en tanto necesidad y no obligación. Propugna la libre elección de estado sin que este sea motivado por lo que dicte lo canónico, en alusión al orden de lo estético, considerado socialmente aceptable o no.

Recordemos que el corte de cabello y barba en el contexto actual involucran un requerimiento de tipo social; la presentación de los sujetos en la sociedad se da mediante la apariencia, nuevamente la necesidad de autoobservación y hasta “inspección” del sujeto.

Los interlocutores

Podemos observar en el poema las huellas de lo que sería un locutor personaje en primera persona, al no estar representado el alocutario de nuestro texto toma tono de monólogo.

El poema describe la situación que atraviesa su personaje, notamos una cercanía con términos relativos a lo animal pues se refiere a ellos de forma afectuosa. Todo lo contrario sucede cuando se representan símbolos de lo cultural (zapatos, sombrero); se produce un distanciamiento, el yo abandona las expresiones de cariño y vuelve su discurso indiferente.

La inventio

El poema plantea la necesidad de un acercamiento con el lado animal-natural del individuo. El autoreconocimiento como parte de un conjunto conformado por todos los seres vivos, producto de la naturaleza, con los cuales comparte su condición de pertenencia a la tierra y su similitud en tanto percibe el mundo que lo rodea por medio de los sentidos.

A diferencia del poema anterior, donde el yo expresa la angustia que le significa el sentirse limitado por la norma, aquí lo convencional ya no es un impedimento para la satisfacción de los deseos. Este elemento ha sido dejado de lado y, si bien, no hay una total separación con los símbolos que lo representan, estos son vistos con indiferencia: “Así avanzo / avanzo todavía / Generalmente en cuatro patas / Encima de dos zapatos / O debajo de un sombrero”, no cambian ni afectan en nada el modo peculiar del sujeto, pues este ya se ha definido a sí mismo como un animal.

3.2.2.11 Análisis del poema “Cuerpo de papel”

Escribo orejas solamente orejas
 No sé por qué pero no escribo uñas
 Ni corazón ni pestañas
 No sé si escribo o si tan sólo respiro
 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? (*Poesía* 227)

Con este poema se da inicio a una nueva fase de crisis, aunque decreciente en número e intensidad. Por el título este poema podría parecer semejante a los anteriores que hacían referencia a la constitución física del cuerpo, pero cabe aquí pensar en la posibilidad de la palabra cuerpo como agrupación o conjunto de algo; podríamos pensar entonces que cuerpo de papel se refiere a un conjunto de papeles.

La idea se aclara y reafirma cuando empezamos la lectura del poema y lo vinculamos inmediatamente con una poética que evidencia no sólo una forma de ver el acto de la escritura, sino que además permite entender cómo esta se relaciona con la vida y la experiencia.

No obstante las metáforas empleadas nos hablan de la incapacidad para producir otra poesía que no sea del tipo sensorial, dirigida por el sonido; se representa también el deseo de producir otra con mayor efusividad, que apele a los sentimientos y las emociones, es decir, que adquiriera algún tipo de sustancia o contenido. Dicha necesidad es representada por el empleo de elementos físicos (como constitución material) vinculados al proceso escritural (incorpóreo en sí mismo). Dicen los versos: “No sé por qué pero no escribo uñas / Ni corazón ni pestañas”.

El poema evidencia también un alejamiento del yo lírico del mundo real, un ensimismamiento no productivo que reduce al sujeto “Ya no distingo entre el invierno / Y la blancura del papel” y lo conmina a la posibilidad de realizar un acto desesperado que lo inserte nuevamente en el mundo.

El locutor se da cuenta que como escritor y creador puede destruir fácilmente su obra, es conciente también que con ella destruirá su mundo. Está tan embebido en el acto de la creación que ha hecho ambas esferas indesligables e incluso interviene su cuerpo. El alejamiento de la naturaleza y del mundo ha fragmentarizado su obra y su vida, ya no hay experiencias que contar ni emociones a las que apelar, solo rumores, sonidos.

Es evidente que si ha perdido la capacidad para comunicar emociones es porque anterior a la conciencia de esta pérdida ha optado por otros métodos para

forzar la creación⁴⁴. Sospechamos que el razonamiento excesivo podría haber sido uno de ellos y que, como en los casos antepuestos, cuando una instancia se superpone a otra el resultado es la insatisfacción.

Ambos, aspectos enlazados con la orientación práctica que el propio Eielson habría dado al proceso de escritura, y, en general, al de creación, en tanto reconoce este se alimenta constantemente de la experiencia vital.

3.2.2.12 Análisis del poema “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 madera
 No tengo pies ni cabeza
 Mis brazos y mis piernas
 Son los brazos y las piernas
 De un animal que estornuda
 Y que no tiene límites
 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

⁴⁴ Consideremos aquí que Eielson refiere de manera personal el hecho de no corregir sus poemas. En una entrevista manifiesta: “Yo he corregido poquísimos, y algunos poemas largos, como los de *Habitación en Roma*, no han tenido casi ninguna corrección. No sabía lo que era corregir. No corregía porque no veía necesidad de hacerlo”. En: “De Vía Brera a la casona azul de Barranco”. Entrevista de Eduardo Chirinos a Jorge Eduardo Eielson, en: *La República*. (domingo 17 de enero de 1988): 28. Citado por Chueca (*Aproximación* 91).

Y si fumo un cigarrillo
El humo llega a las estrellas
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 (*Poesía* 228)

Nos encontramos frente al poema más extenso del grupo, aspecto ya advertido parcialmente por el título, que se anuncia como una multiplicación de los versos contenidos, del cuerpo de versos, pero que, a otro nivel, nos habla de una operación matemática, de la variación en la cantidad de algo.

El tópico predominante hasta el momento es el de lo lógico-formal, aunque no necesariamente de matices positivos. El poema, fácilmente separable en dos secciones, inicia la primera con un locutor que habla en primera persona singular y expresa la naturaleza fantástica de su cuerpo imposible de ser medido (aunque por ello haya perdido su contenido).

Mediante el empleo de metáforas, el cerebro se presenta como un recipiente o continente –habitado– que de pronto se ve saqueado (Y mi cerebro una casa vacía), quizá después de un esfuerzo mayor al que le correspondía, de manera similar y congruente con “Cuerpo de papel”. En consecuencia, si no hay órgano de control las demás instancias pueden obrar sin preocuparse por sus dimensiones o afectos (Mi piel es una puerta abierta).

Se da inicio al gobierno de las sensaciones y la racionalidad no tiene fuerza de dominio. Expresa el yo “No tengo pies ni cabeza”, nuevamente la voz lírica recurre al empleo de una frase coloquial usualmente asignada para satirizar sobre algo que no tiene base o sustento; utilizada ahora para demostrar la vulnerabilidad del sistema racional.

Luego de ello, observamos se produce un cambio rotundo en la enunciación, por primera vez el locutor cambia de registro y admite aunarse a su

locución en primera persona singular, verbos en plural. Mediante el manejo de condicionales transforma sus sensaciones particulares en universales. En una suerte de metonimia del tipo del elemento por el conjunto, se transforma en el representante de la humanidad y asume con cierto egoísmo su papel “Si gozo somos todos que gozamos / Aunque no todos gocen / Si lloro somos todos que lloramos / Aunque no todos lloren”.

Este imperativo del goce o aparente egoísmo es en realidad una manifestación de lo común que pueden llegar a ser ciertos actos, repetitivos y sin trascendencia, al menos en la sociedad moderna donde, como señaló Fernández Cozman se ha producido una pérdida del aura (*Huellas* 21).

No obstante la multiplicación prodigiosa de individuos y la aparente fraternización, el yo permanece en el mismo estado de soledad, a pesar del aparente disfrute otorgado por las distracciones modernas o sin ellas, “Soy uno solo como todos y como todos / Soy uno sólo”. Versos que nos recuerdan a aquellos pertenecientes al poema “Solo de sol”, donde el poeta ya trataba el tema de la soledad.

3.2.2.13 Análisis del poema “Cuerpo dividido”

Este poema de posición penúltima en el poemario, es también el que según la hipótesis planteada, daría paso a una nueva fase de tranquilidad en el sujeto junto a “Último cuerpo”. A las crisis de “Cuerpo de papel” y “Cuerpo multiplicado” le sigue una armonía un tanto más larga pero no perpetua. A continuación reproduciremos el poema:

Si la mitad de mi cuerpo sonrío
 La otra mitad se llena de tristeza
 Y misteriosas escamas de pescado
 Suceden a mis cabellos. Sonrío y lloro
 Sin saber si son mis brazos
 O mis piernas las que lloran o sonrío
 Sin saber si es mi cabeza

Mi corazón o mi glande
 El que decide mi sonrisa
 O mi tristeza. Azul como los peces
 Me muero en aguas turbias o brillantes
 Sin preguntarme por qué
 Simplemente sollozo
 Mientras sonrío y sonrió
 Mientras sollozo (*Poesía 229*)

Análisis de la dispositio

En primera instancia tenemos en el título la idea de un sujeto escindido, dividido en dos seres que conviven en un mismo cuerpo pero que ostentan diferentes perspectivas; tal vez en alusión a un conflicto interior en razón de lo opuesto de ambos.

En lo que concierne a la segmentación esta ha sido efectuada de la siguiente forma:

- Primer segmento: Abarca desde el inicio del poema hasta el primer punto que divide el cuarto verso. Título: “Presentación del problema”. El yo indica la oposición entre los estados de ánimo correspondientes a cada parte del cuerpo.
- Segundo segmento: Desde la segunda parte del cuarto verso hasta el punto que divide el décimo verso. Título: “Desconocimiento de la fuente de tristeza o alegría”. Se plantea la duda acerca del origen de la oposición entre los sentimientos.
- Tercer segmento: De la segunda parte del décimo verso hasta el final del poema. Título: “Avance a través de las aguas”. El yo deja de lado los cuestionamientos y decide continuar.

Análisis de la elocutio

Entre las figuras más representativas del poema podemos mencionar:

Campo figurativo de la metáfora

Figura retórica: Símil

Azul como los peces

El locutor no diferencia entre el habitante (el pez) y el agua como medio en el que vive (donde lo característico es el color azul). Confunde ambas instancias a la vez que se identifica con ellas debido a lo posible de establecer relaciones de igualdad en base a comparaciones. El sujeto se transforma en pez y se sumerge en las aguas de las cuales no logra distinguir su propio cuerpo.

Metáfora de recipiente

Si la mitad de mi cuerpo sonrío

La otra mitad se llena de tristeza

Se entiende el cuerpo como continente de los sentimientos, las emociones, los estados de ánimos; éstos se tornan en los elementos que ocupan el cuerpo siempre y cuando se distribuyan en cantidades adecuadas.

Además de esta metáfora de recipiente es posible observar en el poema la tensión producida a partir de dos isotopías.

La tristeza Vs la alegría

(sollozo) (sonrío)

Ambos términos se presentan como opuestos a lo largo de todo el texto, no obstante, no hay exclusión o repulsión total entre ellos sino, más bien, llegan a cohabitar sin el predominio de ninguno, e inclusive en proporciones semejantes, cada uno en una parte del cuerpo.

Metáfora orientacional

Me muevo en aguas turbias o brillantes

Implica la conciencia de una diferenciación entre dentro y fuera. El yo, al igual que el pez, se sumerge en el agua, entra en ella sea turbia o brillante, decide formar parte de su interior y confundirse con su esencia. A su vez esta agua turbia o brillante puede significar lo irregular y desconocido de la situación en la que se encuentra el sujeto que, sin embargo, ha dejado de preocuparle.

Los interlocutores

Diferenciamos la presencia de un locutor personaje en primera persona singular en tono de monólogo ya que el alocutario no está representado. El locutor se describe como un todo conformado de dos mitades opuestas y complementarias a la vez; no hay distanciamiento o cercanía hacia algún termino por lo que calificarnos el discurso como expositivo.

La inventio

Con base en la escisión del cuerpo, el poema en cuestión plantea la naturaleza dual del ser humano y por consecuencia el enfrentamiento constante a nivel interior de cada uno de sus componentes. Mediante el intento de averiguar la procedencia de su estado anímico, el yo confiere o niega preponderancia a cada parte o fragmento de sí, lo que representa la pugna entre el estamento instintivo natural y el cultural. Así, los brazos, las piernas y el glande nos remiten a la fortaleza o constitución física, lo funcional en el cuerpo, en oposición a la cabeza y el corazón que son más bien la parte racional y el intermediario de las emociones, respectivamente.

Es importante resaltar que la lucha entre estas dos instancias pasa a un segundo plano cuando el yo retorna a su fuente primordial “el agua” en la cual se transforma y renueva. Para refrendar esta hipótesis veamos que nos dice Mircea Eliade acerca del simbolismo implícito en el retorno al agua en su texto *La sagrado y lo profano*:

La inmersión simboliza la regresión a lo preformal, la reintegración al modo indiferenciado de la pre-existencia. La emersión repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal, la inmersión equivale a una disolución de las formas. Por ello, el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacer. El contacto con el agua, implica siempre una regeneración: no sólo porque la disolución va seguida de un nuevo nacimiento, sino también por que la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de la vida (127-128).

Nuevamente vemos como el poema plantea lo imprescindible del retorno a la natural, en este caso al agua como uno de sus elementos restauradores y regeneradores. A partir de la inmersión, el yo experimenta un cambio no sólo anímico sino también físico, se transforma en pez y se mezcla con su ambiente, dejando de lado la anterior etapa de angustia ante lo imprevisible del futuro.

3.2.2.14 Análisis de “Último cuerpo”

El último poema a analizar será “Último cuerpo”, texto con el que culmina nuestro recorrido por *Noche oscura del cuerpo*. Habíamos dicho al iniciar el estudio del primer poema que se complementaba con este debido al uso de los calificativos en referencia a la ubicación lineal; señalamos también, que a diferencia de Canfield o Sandoval, nuestra hipótesis no se orienta hacia la idea de una representación, mediante los poemas, de un círculo de redención para la perfección del alma o sacrificio en aras de lo trascendente.

Quizá nuestra postura sea más cercana a la de Chueca en tanto que su propuesta es la de una aproximación de contrarios que incluye el par cuerpo-alma (*Aproximación* 128), no obstante si hemos de elegir un poema que simbolice el fin de un recorrido ese sería el anterior “Cuerpo dividido”.

Sostenemos que “Último cuerpo”, desde el título, nos lleva a interpretarlo como los rezagos de la paz anunciada y expresada en el poema que lo antecede. Paz que por medio del análisis de algunos textos posteriores a *Noche oscura del cuerpo*, sabemos no será permanente, y es que en la modernidad los cambios son constantes y no permiten al sujeto adecuarse correctamente a ellos. A fin de continuar con lo anterior pasemos al poema:

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
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 (*Poesía* 230)

Consideramos innecesaria realizar división segmental alguna en el poema; el tema es único y las acciones se suceden sin pausas ni rupturas, sin embargo hemos de considerar una particularidad con respecto a la locución que podría hacer parecer que el texto es divisible. Nos referimos al empleo de una voz en primera persona plural; el uso del plural se hace evidente sólo en dos formas: bajo la del pronombre “nosotros” y la del adjetivo “nuestro”, ambas palabras en ubicaciones distintas del poema.

Sostenemos que es sólo hacia el final del poemario que el yo lírico puede emplear la forma plural debido a que, únicamente en “Cuerpo dividido”, el yo lírico alcanzó una fusión real y consistente con su entorno natural. Anterior a ello, los otros poemas evidencian que acepta, reconoce, respeta, mas no hay el equilibrio necesario que le permita confundirse con el elemento del que proviene y que ahora le permite formar una comunidad con el resto de los individuos, a los que se une de manera “humilde” porque reconoce comparten la misma naturaleza fisiológica.

Claramente podemos reconocer como uno de los temas desarrollados el de la defecación⁴⁵, pero no debemos reducir nuestra óptica a este descubrimiento, sino preguntarnos a qué se debe que el autor textual cierre el libro con él. En primera instancia porque no hay acto más natural y común a todo ser humano que el de defecar. Aquí dicha acción está revestida de un componente fantástico; ninguna materia es desmerecida, todo aquello que tenga cuerpo o haya sido cuerpo, materia, debe ser honrado, incluso los componentes de las excrecencias.

Se emplean metáforas nuevamente para aludir un acto cotidiano que puede ser embellecido y suavizado “Las estrellas se reúnen en el vientre / Y ya no duelen sino brillan simplemente”. Curiosamente, la luz sigue saliendo del cuerpo pero esta vez por decisión o necesidad propia y natural del cuerpo y no como arma de defensa, fuga o pérdida, como fue expresado en “Cuerpo transparente” o “Cuerpo en exilio”.

El cuerpo excretado no se desecha totalmente sino que vuelve al “abismo azul”, lo insondable, para reutilizarse posteriormente; cumple su ciclo y va de retorno a la fuente de origen para permanecer por tiempo indefinido.

Como acotación final señalaremos que a lo largo de todo el poemario casi no se ha hecho empleo de signos de puntuación y, salvo casos excepcionales en los que han sido aplicados para dividir versos y por lo tanto realizar pausas sintácticas que refuercen o reorienten las pausas de sentido, los versos han discurrido uno tras otro libremente, permitiendo y dando la idea de una lectura continua.

Consideramos que ello se debe a que el autor textual no se toma tiempo de descansar y disfrutar la ansiada tranquilidad que trata de configurar en sus poemas, manifiesta lo apremiante de su pensamiento pasando de una crisis a otra. Es aquejado por dudas y remordimientos y solo hacia el final del poemario entiende que debe entregarse sin remordimientos a la naturaleza, a su propia naturalidad, aunque considerando ciertas cosas que ha ido aprendiendo a lo

⁴⁵ Un antecedente a este tópico en la poesía peruana lo tenemos en el célebre poema I de *Trilce* de César Vallejo. Sobre su vinculación con el poema de Eielson véase el artículo de Camilo Fernández “*Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson”. *Tinta expresa*. Revista de literatura, 2 (2006): 69-72.

largo de los poemas. Probaremos con los análisis de poemas posteriores que la ansiada paz no es eterna y que el sujeto se verá enfrentado nuevamente a crisis y dudas, que ya podría ir representando desde este momento con la ausencia de un punto final.

3.3 Análisis de otros poemas de Jorge Eduardo Eielson. El retorno a la crisis en la modernidad

Este breve análisis de algunos fragmentos de poemas posteriores a *Noche oscura del cuerpo* nos permitirá, tal y como lo indicamos en la introducción de nuestro estudio, verificar la hipótesis por la cual consideramos que el poemario en cuestión, si bien corresponde a un punto de quiebre en la poética de Eielson, no necesariamente sea, como algunos de sus estudiosos manifiestan, el representante del momento en que el yo poético alcanza la reconciliación entre alma y cuerpo.

Sostenemos que *Noche oscura del cuerpo* no es más que otro punto de paso, un pico en su creación que a pesar de proyectar un retorno al cuerpo y a lo natural cumple una fase demostrativa dentro del conjunto de su obra.

Debemos recordar que, a partir de lo señalado por Eliade con respecto al mito del eterno retorno, estas terminaciones cíclicas marcan nuevos inicios. Los lapsos de tiempo se repiten, siguiendo determinadas estructuras, en este caso, para formar una suerte de gráfica escalonada; así como el ritual del nacimiento o la muerte implican el renacimiento hacia una nueva existencia distinta de la anterior.

Los textos seleccionados son algunos fragmentos de los poemarios *De materia verbalis* (1957-58), *Naturaleza muerta* (1958) y finalmente *Ceremonia solitaria* (1964). Queda por señalar que para los siguientes estudios seguiremos trabajando con las versiones finales de los poemarios contenidas en la edición de *Poesía escrita* del año 1998.

3.3.1 Sobre *De materia verbalis*

De materia verbalis, poemario que sigue en cronología a *Noche oscura del cuerpo* (nos referimos al año de referencia de escritura 1955⁴⁶) consta de trece estancias precedidas por unos versos del mismo poeta, empleados a manera de epígrafe.

Antes de continuar, hemos de aclarar que para estos análisis no transcribiremos los poemas en su totalidad, nos remitiremos sólo a los versos que consideramos relevantes para el cotejo. Retomando el poemario, observamos que los versos de presentación dicen:

La oscuridad de este poema
Es sólo un reflejo
De la indecible claridad
Del universo (*Poesía* 232).

A grandes rasgos, pues no es nuestro interés centrar demasiado nuestra atención en un estudio riguroso de este poemario, señalaremos que el conjunto de los poemas gira en torno a reflexiones sobre la poesía, el ejercicio de la escritura y la naturaleza del poeta. Temas que podemos intuir, desde el título del poemario, en clara alusión al juego con el lenguaje y la materia verbal, constantes en la obra de Eielson.

Otra peculiaridad del conjunto es que los poemas no poseen títulos o numeración alguna, sino que están separados por viñetas al inicio de página.

Ya en el plano de la enunciación, señalamos que los textos están escritos en primera persona del singular, la voz lírica asemeja un monólogo que se corresponde con la linealidad sin rupturas del devenir verbal.

Uno de los poemas de nuestro interés sería el ubicable en la cuarta posición. El poema se compone de veintinueve versos y empieza con una manifestación de la voz lírica acerca de su deseo de alcanzar una manera común

⁴⁶ Aunque no debemos olvidar que su versión final fue definida hacia el año 1989.

y simple de expresarse. Nos habla también de la doble dimensión de su composición, como lo hiciera ya en *Noche oscura del cuerpo*.

Podemos dividir el poema en dos secciones; la primera, del verso uno al siete, que debido al reconocimiento del ámbito del deseo, hemos titulado “De lo deseado”. La segunda sección comprende desde el verso ocho al veintinueve, titulado “De lo real”.

Es en la intersección de la primera y segunda sección del poema donde centramos nuestra atención, tenemos entonces los versos:

Campo figurativo de la metáfora

Figura retórica: símil o comparación

Me gustaría escribir

Como si durmiera como si jugara

No escribo yo sin embargo

Sino el otro el que verdaderamente

Canta y baila sube y baja (*Poesía* 238).

En primer término podemos registrar el empleo de la figura retórica de la comparación, se compara el acto de la escritura, o mejor diremos, el proceso de escritura, con el de otras acciones como el dormir o el jugar. Es a través de estas comparaciones que el yo lírico expresa su deseo de que el acto de escritura sea tan natural y accesible como el dormir o el jugar, en lugar de la agobiante y dificultosa actividad que le ha venido siendo, acto seguido, pasa a la negación de sí mismo y reconocerse dividido.

Aparece entonces un segundo sujeto que sí tiene la capacidad de escritura, aunque esta habilidad haya sido, en los versos posteriores, disminuida y desprestigiada. La escritura se asume entonces riesgosa y discordante, como la vida y las acciones que en ella se realizan.

El descrédito de su otro yo, potenciado, llega al límite, por lo que en los versos siguientes el yo poético dirá:

Miserable criatura

Que parece de carne y hueso

Porque respira tose se desespera (*Poesía* 238).

El yo lírico nos indica que a pesar de la “realidad” de esta segunda naturaleza, ella no está constituida, o mejor dicho, no tiene asidero físico. Su aparente firmeza corporal (una vez más) sólo es plausible de ser comprobada por las acciones del cuerpo, por los humores y propiedades que posea, figuradas en la tos, la respiración y la desesperación (que añade también la categoría de lo emocional). La dualidad diseñada nos conduce a observar una confrontación entre el yo (que no hace, pero desea) y el no-yo (que hace “verdaderamente”).

Una vez más se ha comprobado que es la experiencia la que le permite al sujeto lírico –el otro yo– la expresión a través de la escritura. El desear solamente no alcanza y es la experiencia obtenida por el cuerpo, las emociones y la acción, la que da acceso al proceder, no obstante ha habido una disminución en la calidad de su escritura porque:

Escribe versos sombríos

Sin razón y sin sentido

Vetustos adjetivos y verbos

Que ya nadie conjuga

Que hace muchísimo tiempo

Eran quizás estrellas

Que ahora son palabras

Puntos comas y latidos

Quizás poesía (*Poesía* 238).

Con estos versos podemos sospechar una confrontación entre los tiempos y modos de escritura. Una primera de instancia superior, agradable, formulada a partir de la retórica y el trabajo con el lenguaje pero que también contiene experiencias, frente a una segunda, actual, que no representa más que signos.

Pasando a otro poema nos detendremos en el que ocupa el lugar ocho enfocaremos los primeros versos que dicen:

Que somos todos poetas
 No cabe duda alguna
 Y no sólo los humanos
 Sino también el cocodrilo
 Las hormigas y los monos
 Son poetas [...] (*Poesía* 244)

Vemos aquí la seguridad de que la poesía está en todos lados y es una capacidad interior, inherente a todos los seres de la naturaleza. De similar modo a “Cuerpo de papel” aparece la figura del cocodrilo que a decir de Canfield simboliza las fuerzas subterráneas (*Largo* 12), y que también, a partir de nuestro análisis de dicho poema, sería lo preformal natural. Este ser proveniente de las aguas que retorna a ellas luego de interactuar en el mundo terrestre.

Una propuesta más cercana a *Noche oscura del cuerpo* la encontramos en:

Cuando pienso o pienso
 Que estoy pensando
 Y mi cabeza es una jaula vacía
 Pájaro es mi corazón
 Que no canta ni solloza
 Sino escribe
 Y pájaro el poema
 Que aparece en el papel
 Sin plumas y sin sentido (*Poesía* 246).

En este extracto del poema de posición nueve, vemos nuevamente la estructura de “Cuerpo multiplicado”. Se ofrece la división entre la cabeza y su representación de los pensamientos (en este caso, apariencia de pensamiento) y el corazón; ambos trabajan individualmente, su actividad está separada y sólo

uno de ellos tiene la completa libertad de acción que requiere para el acto de creación.

Al emplear la metáfora “Pájaro es mi corazón” se emplea también la categoría de lo espacial, lo aéreo por sobre lo terreno. El corazón-pájaro está por encima de la cabeza-jaula (otra metáfora de continente-contenido), de aquí deducimos que los pensamientos o la lógica del pensar, aprisionan al sujeto y lo restringen. El cerebro no puede capturar o limitar los sentimientos, estos fluyen libremente, de manera inesperada pero deseada; postulado que se manifiesta en contradicción con la lógica racionalista y la idea de que es el corazón quien aprisiona a la mente.

Otro diálogo se establece con el poema de posición onceava:

Puedo escribir que lloro
 Mientras sonrío o que sonrío
 Mientras lloro. No tengo ideas
 Ni sentimientos ni sombrero
 Y en lugar del corazón
 Me duele el páncreas solitario (*Poesía* 248)

Versos muy similares a los del poema “Cuerpo enamorado” y que aquí se presentan, ya no como el discurso de un sujeto escindido, sino como el de un sujeto que crea nuevas realidades –sus realidades– a partir de la escritura.

A la par corren cuatro instancias determinantes para el sujeto: la emocional, la intelectual o de pensamiento, la social y la corporal. El yo se encuentra completamente desvinculado de estos cuatro estamentos, absorbido por la creación se abstrae de la realidad, se disocia de ella al punto de no reconocer sus propios componentes, no obstante siempre deberá mostrarse de acuerdo con el hecho de que hay elementos que le son inseparables.

Pero no puedo escribir
 Sin tropezar con mi esqueleto
 Con mi pie derecho

Y con mi pie izquierdo (*Poesía* 248).

Versos que nos recuerdan aquella frase de Montaigne a la que hicimos alusión líneas más arriba al señalar que, aunque el ser humano es un ser pensante, no puede desvincularse de su propio cuerpo –que no es malo– y siempre regresará a él.

Como vemos es innegable que para la época de creación de *De materia verbalis* la voz lírica creada por Eielson aún muestra interés por ciertos temas. Diremos que no habría resuelto ciertos aspectos problemáticos de la existencia que se observan de manera detallada a partir de los ejemplos propuestos, pero que se hacen evidentes en el poemario como conjunto.

3.3.2 Acerca de *Naturaleza muerta*

Naturaleza muerta es un poemario que tiene como fecha de escritura el año 1958. Aún cercano en cronología a *Noche oscura del cuerpo*, se compone de dieciséis poemas de breve extensión (algunos inclusive de dos versos). Entre sus características primordiales tenemos: el empleo de juegos con el lenguaje, la aparente falta de racionalidad en sus contenidos y su simplicidad. En cuanto a temas, advertimos como el principal, la preocupación del yo lírico por una disociación con lo natural, la pérdida tal vez irreparable de esta instancia, que en materia formal se hace expresa con el calificativo “muerta”.

Como en el caso del poemario anterior, estos poemas no cuentan con títulos ni numeraciones, por lo cual procederemos a una numeración correlativa de los textos que nos permitirá su identificación. Destacaremos los versos que se encuentran en la quinta posición, los cuales transcribimos íntegramente:

La mirada celeste

El cutis rosa

Los dientes blanquísimos

El corazón negro (*Poesía* 257).

Los versos hacen alusión a la descripción de algún personaje a partir de sus cualidades físicas, que no sabemos son reales o imaginadas, por quien da cuenta de ellas. Sin embargo, esta descripción va más allá de lo visible y pretende ahondar en lo interior, contraponiendo de esta forma dos ámbitos ya reconocibles por nosotros, en razón de las referencias hechas en poemas anteriores. Tenemos entonces la lucha de dos isotopías: Lo aparente Vs. Lo real

Inicia el yo lírico con la descripción de la belleza de este sujeto-objeto de admiración; belleza aparente que, enfrentada a lo real, deja traslucir lo oscuro del “corazón negro”. El órgano de las emociones sufre de la ausencia de la luz que lo caracterizaba en algunos poemas de *Noche oscura del cuerpo*, aunque en la actualidad del poema nadie atiende a esta pérdida y por el contrario, se concentran en lo exterior.

La ausencia de luz y por lo tanto de color del corazón entra en oposición al resto del cuerpo: el celeste de la mirada (con aparente reminiscencia al cielo), el rosa del cutis (la delicadeza y la salud) y la pureza del blanco en los dientes. Al culminar el poema en una especie de sentencia acerca de la verdadera naturaleza del sujeto vemos que se impone la instancia de lo real, expresada, nuevamente, a través de una metáfora.

En el poema de ubicación doce seguimos encontrando la preocupación del yo lírico por el acto de la escritura y cuáles son las fuentes para esta. La escritura es una necesidad insatisfecha que sólo puede hallar inspiración o ayuda en la divinidad y encuentra único desahogo en el corazón.

Es el corazón el vehículo de canalización de este poder que significa la escritura, no el cerebro; la inspiración no es racional, es emocional. Como quedó demostrado en el análisis del poemario anterior son la experiencia y las emociones las que determinan la escritura. El poema dice:

¡Ayúdame cielo de tinta azul
 Mi corazón se muere de tristeza
 Entre el cemento de mi casa
 Y esta hoja de papel! (*Poesía* 264).

Encontramos nuevamente las figuras retóricas de la personificación “mi corazón se muere de tristeza”, a la vez que una metonimia del tipo de la parte por el todo. El individuo asume la forma del corazón que se experimenta completamente limitado, atrapado en la casa, (la realidad circundante e insuficiente) y el papel.

Finalmente el poemario concluye con la estancia dieciséis.

Mi corazón sigue latiendo estúpidamente

Desde el amanecer del 13 de abril de 1924 (*Poesía* 268).

Versos en clara alusión a la biografía del poeta quien, como sabemos, nace en dicha fecha, no obstante en este “poema testimonio” el yo lírico da cabida a la duda que le implica la existencia, aparentemente sin sentido y sostenida por el corazón.

3.3.3 Acerca de *Ceremonia solitaria*

El último texto a analizar será el poema “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera”, perteneciente al poemario *Ceremonia solitaria* (1964). El poemario consta de nueve poemas de variada extensión bajo los títulos de “Ceremonia solitaria con cascabeles y naftalina”, “Ceremonia solitaria bajo la luz de la luna”, “Ceremonia solitaria alrededor de un tintero”, “Primavera de fuego y ceniza en el cine Rex de Roma”, “La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada”, “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera”, “Ceremonia solitaria en compañía de tu cuerpo”, “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo” y “Ceremonia solitaria entre papeles y palabras”.

Como dato adicional podemos señalar que a decir de Fernández este poemario correspondería a una fase en su producción denominada como post vanguardista –que va desde *Ceremonia solitaria* hasta *Ptyx* (1980)– y que se caracterizaría por desarrollar una poesía de la cotidianeidad, disminuyendo la vena experimentativa de su etapa anterior neovanguardista (*Poética* 8).

Hemos hablado ya de la evolución con la que se perfila la obra de Jorge Eielson, por la cual se puede determinar la existencia de diversos vasos comunicantes entre un

texto y otro, a pesar de las diferencias estilísticas o de contenido inherentes a cada uno. Vemos por ejemplo, la predilección por determinados temas, estructuras y formas de expresión, a la vez la recurrencia a un mismo punto de observación de la realidad, con la cual es crítica si se refiere a los valores y sociedad moderna.

Todos ellos atributos que persisten desde sus primeras composiciones hasta las últimas; como es el caso de *Primera muerte de María*, *Habitación en Roma*, (donde alcanza uno de los puntos más altos), la propia *Noche oscura del cuerpo*, *Ceremonia solitaria*, e inclusive los textos que acompañan a sus *Esculturas subterráneas* (1966-1968).

Retomando el análisis de “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera”, sostenemos que en él es posible reconocer la existencia de una necesidad por parte del yo lírico de una evasión del mundo actual (con todos sus componentes sociales y culturales). La realidad moderna se muestra vacía e incapaz de satisfacer las carencias afectivas y emocionales del individuo a pesar de la aparente abundancia de elementos de goce. Crisis que arrastra el sujeto desde *Habitación en Roma* y que aparentemente habría resuelto en *Noche oscura del cuerpo*.

Es en medio de este proceso que la realidad es cubierta por una capa que trata de llenar el vacío en la existencia del sujeto, quien solo llega a reconocer el verdadero bienestar en la satisfacción de los deseos. Bienestar producto de pequeños y cotidianos placeres que colman al sujeto tanto de forma física como afectiva (la alimentación, por ejemplo), de lo que se deduce una apuesta por la correspondencia entre el ámbito físico y el afectivo (cognoscitivo o espiritual).

Lo anterior no haría sino comprobar la hipótesis planteada de que, a pesar de la aparente calma o paz que habría alcanzado el yo lírico hacia el final de *Noche oscura del cuerpo*, la verdad es que el espíritu del yo lírico se encuentra aún abrumado por la modernidad y la división de su personalidad no le permite sino desear.

En ese sentido es que el “yo lírico” busca poner en evidencia que no es el intercambio superficial de palabras, gestos, miradas o la mera presencia material de los otros sujetos lo que establece el verdadero acto de comunicación, sino el entrar en una relación más estrecha de intimidad y correspondencia con los otros, en la cotidianeidad

y sencillez del ámbito privado. Lamentablemente esto no se da de manera efectiva quedando en el puro ámbito del deseo.

Con el objetivo de sustentar lo anteriormente planteado pasemos al análisis textual para lo cual tendremos en cuenta los aportes de la semiótica en los postulados de Jacques Fontanille, en cuanto a las estructuras elementales que conforman el discurso, (las instancias del discurso, los esquemas discursivos y el rol de los actantes) vertidas en su texto *Semiótica del discurso*, además de considerar el modelo retórico empleado en los análisis anteriores. Una vez más, comenzaremos por la transcripción íntegra del poema en cuestión:

A veces siento el fragor de las estrellas
En los huesos. Otras veces
En la planta de los pies. A veces canto
A veces lloro me despierto entre sonrisas
Me acuesto entre quejidos
Confundo mi cabeza con mi ombligo
Mi corazón con mis zapatos. A veces grito
Estornudo abrazo muebles puertas criaturas
Que me observan y no tienen ojos
Que me llaman y no tienen boca
Me miro en el espejo y veo un gorila solitario
Que devora terciopelo. Veo también
Millares y millares de personas
Todas iguales a mí todas cubiertas de espuma
Toco una pared cualquiera
Y la confundo con la luna
Subo y bajo escaleras invisibles
Calles repletas de sombras
Autobuses encallados. Pero sobre todo
Sueño cosas absurdas
Un pedazo de pan con mantequilla

Por ejemplo una taza de leche en el alba
 Una caricia en la mejilla
 Para luego despertarme y darme cuenta
 Que nada de eso es posible que verdaderamente
 Tengo la cabeza en el ombligo
 El corazón en los zapatos
 Como millares y millares de personas
 Todas cubiertas de espuma
 Todas iguales a mí (*Poesía* 289-290).

Observamos en el título, “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera”, la presencia de la instancia de lo privado debido a que hace referencia a un acto ritual de naturaleza individual. El yo lírico se presenta desde el inicio sin otra compañía que la de su propio reflejo, su “yo” que lo observa.

Segmentación: Podemos dividir el texto en cuatro segmentos ello en correspondencia a la sucesión de hechos que se presentan en el poema.

- Primer segmento.- Comprende desde el primer hasta el verso diez, refiere una descripción de la situación inicial del sujeto. Relaciona la sensibilidad del sujeto y su percepción del mundo exterior. En cuanto al papel de los interlocutores identificamos la presencia de un locutor personaje en primera persona (marcado por diferentes deícticos), un yo lírico individual que se dirige a un alocutario no representado en el texto.
- Segundo segmento.- Desde el verso once hasta la pausa marcada con un punto en el verso diecinueve. Se relaciona con el encuentro del yo (cuerpo propio) con un otro que invade su campo de referencia, campo conformado por las instancias de lo exteroceptivo, lo interoceptivo y la propioceptividad, (Fontanille 35) y que sería un desdoblamiento de él mismo bajo la forma de un “otro yo” individual (gorila) y simultáneamente colectivo (los millares de personas).

En este segundo segmento el sujeto inicia la indagación del mundo partiendo de su propia individualidad; lo que podemos corroborar por los verbos

“mirar”, “ver”, “tocar”, que implican la obtención de un saber a través de los sentidos que, posteriormente, se convertirá en un saber de tipo cognitivo. Cambio que corresponde a una variación en la profundidad de mira y para el cual Fontanille nos da ciertas luces al respecto:

La profundidad que se mueve desde el centro tiene un punto de referencia conocido: esta es la posición de referencia del discurso; el alejamiento es, por tanto, mensurable; el actante puede apreciar la distancia de profundidad. En cambio la profundidad que se mueve desde los horizontes no tiene punto de referencia conocido, si la profundidad avanza hacia el centro, sólo puede ser sentida; tal es por ejemplo, la experiencia del vértigo, o la del presentimiento de una invasión o de una agresión (88-89).

En relación con lo anterior verificaremos cómo en una segunda instancia del poema, el centro de referencia (el yo lírico) al ser afectado por la acumulación de elementos en su campo optará por la huida hacia su propia interioridad, participando de la creación de un mundo ajeno al externo pero de naturaleza efímera y circunstancial, puesto que no deja de ser afectado por éste.

- Tercer segmento.- Va desde el verso diecinueve (Pero sobre todo...) hasta el verso veintitrés. Se produce la conjunción con el objeto de valor representado por el bienestar en lo cotidiano, enlace únicamente obtenido en la instancia del sueño y subordinado a la segunda secuencia.
- Cuarto segmento.- Desde el verso veinticuatro hasta el final del poema, en esta sección se produce el embrague⁴⁷. El discurso intenta regresar a su posición inicial, sin embargo no puede llegar allí. El texto se cierra en una especie de circularidad que remite al sujeto a una perspectiva similar a la de inicio, no obstante su percepción del mundo ha variado trascendentalmente.

En primer momento, el sujeto narrativo tiene conocimiento de la existencia de un objeto (percibe, siente) que, en este caso en particular, no sería un objeto de valor, sino más bien una acumulación de objetos que le son indiferentes hasta que llenan su

⁴⁷ Fontanille define embrague a partir del cambio de posición realizado por el sujeto textual. Señala que conjuntamente al desembrague conforman el “brague”. Se entiende por desembrague a la realización del paso de la posición original a otra posición; mientras que el embrague se esfuerza por retomar a la primera posición. Véase Fontanille (85-86).

horizonte de presencias. La carencia de lo deseado no es presentada sino hasta un segundo momento como resultado de la evasión del sujeto y la creación de otro mundo.

Hablamos de una búsqueda de orden inconsciente ya que la ausencia del objeto de valor sólo es puesta en evidencia durante el sueño que es, a la vez, el momento propicio para la conjunción con el objeto de deseo. Vemos entonces que el desarrollo del poema no traiciona la intensión del título, que ya nos ponía en antecedentes acerca de la escala valorativa con la cual se identifica el “yo lírico”, quien se reconoce más cercano hacia el ámbito de lo privado y la intimidad.

Una lectura desde el punto de vista de la crítica a la modernidad señala el hecho del poco aprecio hacia el consumo masivo de bienes (de cualquier naturaleza) que se da en las sociedades actuales y donde lo que se busca es la experimentación por medio de los sentidos en tanto se obtenga la satisfacción y el goce. La abrumante cantidad de medios para lograr este objetivo no hace más que generar angustia en el sujeto, que después de haber “probado”, no encuentra la satisfacción en lo elaborado y extraordinario sino que expresa nostalgia por las cosas simples que han sido olvidadas. Factor que como señala Fontanille: “Tendería a probar que hoy la cuestión es menos la carencia que la saciedad, por lo que habría que huir o aprender a soportar la presencia invasora de los objetos, o inventar nuevos sistemas de valor, para búsquedas inéditas que habría que imaginar” (104).

En términos de presencia, la carencia descansa en la falta del objeto pero, en este caso, la carencia estaría velada por la presencia de múltiples objetos que ocasionan la fuga hacia el mundo interior subjetivo (onírico) en tanto respuesta inmediata de la propioceptividad a las agresiones del exterior.

En ese sentido, es factible hablar de una relación de selección axiológica que se complementa con una discriminación entre dos aspectos opuestos: lo deseable y lo execrable. Lo deseable es la pasividad de lo común, lo sencillo, lo cotidiano que se puede dar en el ámbito de lo familiar (el desayuno, la leche, la mantequilla y por último la caricia) o en la intimidad de la soledad.

En el poema, las imágenes hablan por sí solas, los versos “que me observan y no tienen ojos / que me llaman y no tienen boca” o líneas más adelante “todas cubiertas de espuma” para referirse a las personas, indican que las presencias son reconocidas como

parte del universo del sujeto e inclusive se informa de una relación entre el sujeto y los otros con quienes interactúa. No obstante, esta relación es desvirtuada a partir de la caracterización de estos otros objetos como incapaces.

La comunicación no es efectiva y los objetos son descalificados, convertidos en espuma, al mismo tiempo que el propio sujeto se descalifica al aceptar que se encuentra en la misma posición.

Queda entonces comprobada la hipótesis propuesta. El poema “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera” puede ser entendido como una forma de expresión de la angustia del sujeto moderno que, abrumado por el imperativo del goce y la existencia de múltiples e infinitos medios para la satisfacción del deseo, opta por una evasión del mundo real. El bienestar, proporcionado por la ausencia de la espectacularidad, le permite retornar a la realidad, óptica diferente puesto que es entendida la imposibilidad de alcanzar el bienestar.

La evasión queda como propuesta de liberación pero teniendo en cuenta que es pasajera y que la realidad exterior continua actuando de manera independiente, sometiendo la voluntad del individuo e insertándolo en una red de relaciones sociales, culturales (normativas) que dirigen su accionar.

CONCLUSIONES

Una vez concluida la fase de análisis de los textos quedan establecidas las relaciones existentes entre la ideología planteada en los poemas, el contexto histórico cultural al que responde el poemario y nuestras hipótesis, de lo cual concluimos lo siguiente:

1. En el primer capítulo quedó plenamente justificada la necesidad de una revisión actualizada de la tradición crítica sobre la obra de Eielson. La constante afluencia de textos sobre el poeta nos obliga a un rastreo cronológico de la evolución en la crítica de este autor. Se hace evidente el cambio en las concepciones y formas de análisis, así como el devenir de su inserción en el panorama de la literatura contemporánea, pasando de ser un poeta casi de culto a convertirse en un poeta laureado y reconocido por su calidad y pericia en el manejo del lenguaje y el contenido.
2. Una comprensión cabal de la obra de Eielson requiere el análisis y establecimiento de vinculaciones entre las diferentes manifestaciones artísticas por las cuales lo conduce su vena experimentativa. Para éste artista, pintura, poesía, narrativa y plástica se encuentran estrechamente enlazadas y sus obras son un ejemplo de ello. Sus poemarios siguen una evolución que, a primera vista, pudiera parecer cancelatoria, no obstante, conlleva una continuidad de temas y recurrencias también presentes en su plástica y narrativa.
3. Es indudable que toda obra artística responde a un contexto y *Noche oscura del cuerpo* no es una excepción a la regla, por el contrario, este poemario se enlaza fuertemente con la sucesión de hechos y situaciones

que fueron marcando la conciencia de los individuos durante el s. XX. Eielson está inscrito en el conjunto de una generación de escritores, pensadores y artistas con quienes comparte intereses comunes pese a las diferencias en tendencias o ideologías. La vinculación con su contexto es una característica que marca su obra, lejos del encasillamiento de sus textos en una llamada “poesía pura” o una “poesía social”, los escritos de Eielson evidencian una comprensión cabal de la realidad.

4. *Noche oscura del cuerpo* se perfila entonces como la voz que asume el fracaso del proyecto civilizatorio humano. El yo lírico reflexiona acerca de lo falso y frustrante de las instituciones creadas por la sociedad contemporánea, a la vez que se ve en la obligación de crear nuevas formas de estructuración de la realidad circundante.
5. Ante la crisis de la modernidad no queda más que el retorno a las bases de la cultura moderna que, a diferencia de lo que se cree, no se encuentran en el modelo racionalista cartesiano sino en el humanismo. Es la valoración de lo práctico por sobre lo meramente abstracto donde el individuo moderno encuentra su realización, la libertad se obtiene al dejar de lado el establecimiento de jerarquías entre el cuerpo y la mente, equilibrando todas las instancias de la existencia. El humanismo de Eielson se hace también expreso en su calidad de artista total, sus incursiones a los saberes humanos no está restringida a algunos campos de las artes o el saber; por el contrario, entabla lazos con la ciencia y la racionalidad misma, con las cuales dialoga a lo largo de su evolución artística.
6. Otra respuesta ante la crisis es el retorno a lo natural, lo primigenio, que a lo largo del análisis de los poemas que conforman *Noche oscura del cuerpo* hemos identificado representado por el cuerpo del individuo. Surge entonces la idea de un nuevo nacimiento, un retorno a la matriz como método eficaz para superar la escisión del yo. Renacimiento que en poemas como “Cuerpo de tierra” o “Cuerpo dividido” se produce con la necesaria aceptación de la triple organicidad del yo. Es durante el retorno a la matriz que se efectúa el encuentro con la propia conciencia del sujeto,

recompensa al esfuerzo que implica el reconocimiento de la importancia del cuerpo.

7. El cuerpo permite entonces una reconfiguración del universo, el cosmos es entendido como la complementación de tres instancias: lo corporal, lo emocional y lo racional. Estamentos fuertemente emparentados y equivalentes que no deben ser sojuzgados ni maniatados a riesgo de desequilibrar la existencia del sujeto. La crisis en el individuo se evidencia en la dualidad de su constitución, el sujeto está conformado por un yo cultural angustiado, limitado, enfrentado a un otro no cultural que ha sido relegado y limitado y busca emerger. El cuerpo es también escenario para la pugna por el control de sí mismo, el individuo no es capaz de asumir espontáneamente una liberación de la conciencia sin desatarse conflictos mayores, cuestiona su nueva realidad y la compara con la otra ya conocida, evaluando lo positivo y negativo de la situación.
8. El poemario se configura como una sucesión de picos de crisis y etapas de calma en la conciencia del yo lírico. A manera de una progresión geométrica decreciente, los momentos de crisis se tornan más espaciados y distantes conforme el sujeto logra el equilibrio entre el ámbito cultural-social y lo instintivo, es decir, mientras opta por la reconciliación entre cuerpo físico y conciencia.
9. Esta reconciliación propuesta en *Noche oscura del cuerpo* dista mucho de ser permanente, como se comprueba con el análisis de poemarios posteriores, el individuo no alcanza la tranquilidad perpetua, su paso por el mundo está lleno de fluctuaciones. A nuevas etapas de crisis le sucederán otras de calma e identificación consigo mismo y la humanidad. La Modernidad implica la pérdida de seguridades y la necesidad constante de reconfiguración del universo personal, *Noche oscura del cuerpo* es entonces el paradigma de la crisis del individuo en la modernidad, donde lo abrumador de las instancias sociales y de consumo obligan al individuo a un repliegue hacia su interioridad, obligando a que las satisfacciones personales queden únicamente en el ámbito del deseo.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía básica

- EIELSON, Jorge Eduardo. “Actualidad de Vallejo”. *Debate* XV, 69 (1992): 68-70.
Jorge Eduardo Eielson, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h, <<http://eielson.perucultural.org.pe/poesia1.htm>>
- . *Antología*. Antología y prólogo. Rafael Vargas. col. Piedra de Sol. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *Arte Poética*. ed., prólogo y cronología. Luis Rebaza Soraluz. col. Obras Esenciales. Lima: Ediciones del Rectorado PUCP, 2004.
- . *El cuerpo de Giulia-no*. Lima: Adobe Editores, 2000.
- . “El paisaje infinito de la costa del Perú”, en *Jorge Eielson*. Catálogo. Lima: Galería de Arte Enrique Camino Brent, 29 de noviembre - 20 de diciembre de 1977, (s/n). Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a J. E. Eielson. ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP Fondo Editorial, 2002: 267-268.
- . “El respeto por la dignidad humana”. *El Comercio*, (14 de febrero de 1988): D1-D2. Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson, ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP. Fondo Editorial, 2002: 111-113.
- . *Habitación en Roma*, ed. Martha Canfield. Lima: Lustra Editores, 2008.
- . “La escalera infinita”. Trad. Renato Sandoval. *more ferarum* 5/6 (2000): 62-63. Reimpreso de Jorge Eielson “La scala infinita”, en *La scala infinita*. Milano: Lorenzelli Arte, 1998: 11-16. Reproducido con el título “La escalera infinita”. Trad. Renato Sandoval, en *Fórnix*, 1 (1999): 265-271.

- . “La religión y el arte Chavín”, en José Antonio de Lavalle. *Chavín*. col. Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1981. Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson, ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP. Fondo Editorial. 2002: 332-336.
- . *Noche oscura del cuerpo*. Colección del Sol Blanco. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1989.
- . “Para una preparación poética”. *more ferarum* 5/6 (2000): 66-69. Reimpreso de “Para una preparación poética”. *Sí*, 398. (24 de octubre de 1994): 46-48. Se publicó originalmente, en dos partes, como “Para una poética en preparación” (cf. *supra*).
- . *Poesía escrita*, ed. Martha L. Canfield. 2da ed. Bogotá: Norma, 1998.
- . “Puruchuco”, en *Puruchuco*. ed. bilingüe. Trad. Christine Graves, fotografías de José Casals y texto de Eielson. Lima: Organización de Promociones Culturales, [¿1979?]. Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson, ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP. Fondo Editorial. 2002: 322-331.
- . “Saber existir”. *Dominical* suplemento de *El Comercio*. (16 de enero de 1955): s. p. Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson, ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP. Fondo Editorial. 2002: 375-377.
- . “Situación del arte y la pintura en la década de los 80”, en *Jorge Eielson: obra reciente*. Catálogo. Caracas: Museo de Bellas Artes, enero-marzo 1986: s/n. Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson, ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP. Fondo Editorial. 2002: 207-210.
- . *Teknoquímica 2004*. Textos de Alfonso Castrillón, Emilio Tarazona, Jorge Villacorta. Galería German Krüger ICPNA (16 de marzo - 24 de abril 2005), Lima: Biblos S.A, 2005.
- . “17 de septiembre de 1980”, en *Primera muerte de María*. México: FCE. 1988: 75-77. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h. <<http://eielson.perucultural.org.pe/costas4.htm>>

Bibliografía complementaria

- ARDUINI, Stéfano. *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
- ARRIETA, Dimas. “Muertes, reinos y nudos en la poesía de Jorge Eduardo Eielson”. *Tinta expresa*. Revista de literatura, 2 (2006): 47-56.

- BERGER, Peter y Thomas Luckman. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. La orientación del hombre moderno. Barcelona: Paidós, 1997.
- BOATTO, Alberto. "Jorge Eduardo Eielson o la búsqueda total". Trad. Gabriela Germana, en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson, ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP. Fondo Editorial. 2002: 262-264. Reimpreso de "Jorge Eielson o la ricerca totale", en Jorge Eielson. *La scala infinita*. Milano: Lorenzelli Arte, 1998: 7-9.
- CAMPAÑA, Mario. "Entrevista con Jorge Eduardo Eielson". *Guaragua*. Revista de cultura Latinoamericana. 13 (invierno 2001): 51-63.
- CANAZA, Ch. Edwin. "Entre el ocaso y el nacimiento de la palabra: para una aproximación a lo imposible en la poesía de Jorge Eduardo Eielson". *Tinta expresa*. Revista de literatura, 2 (2006): 57-68.
- CANFIELD, Martha L. "Anudamientos de Jorge Eduardo Eielson". Ponencia presentada en el coloquio internacional *Nudos y desnudos* (Londres, 1997). Impreso posteriormente en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson, ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP. Fondo Editorial. 2002: 177-195.
- . "Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson". Trad. Guisella Gonzales. *La Casa de cartón de OXY 6*, (1995): 2-10. Reimpreso de "Notizie biografiche", en *Jorge Eduardo Eielson: il linguaggio magico dei nodi*. Milano: Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota, 1993: 65-71.
- . "Hablar con Eielson". (Entrevista). *Revista Atlántica de poesía*, 9 (1995): V-XIX. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h, <<http://eielson.perucultural.org.pe/jee7.htm>>
- , ed. *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana, 2002.
- . "Largo Viaje del cuerpo hacia la luz". *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/misticos5.htm>> Reproducido de "Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di J.E. Eielson". *Klaros*, 2 (1992): 234-261.
- . "Las fuentes del deleite inmóvil". Prólogo a Jorge Eduardo Eielson, en *Poesía escrita*, ed. Martha L. Canfield. 2da ed. Bogotá: Norma, 1998: 13-19. Reimpreso de "Quelle fonti di gioia immobile...", en J.E. Eielson. *Poesía scritta*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1993: 7-13.
- . "Nudos y laberintos en la obra de J.E. Eielson", *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h, <<http://eielson.perucultural.org.pe/arte13.htm>>

- . "Roma vista evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson". Entrevista por Martha Canfield, en *Habitación en Roma*, ed. Martha Canfield. Lima: Lustra Editores, 2008: 75-97.
- . "Una biografía artística y literaria", en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, ed. Martha Canfield, Madrid: Iberoamericana, 2002: 17-30.
- CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther. "Bajo la luna griega de Eielson: Una versión particular de Antígona". *La Casa de cartón de OXY*, 6 (1995): 35- 40.
- CASTRILLÓN, Alfonso. Investigación y textos. *De abstracciones informalismos y otras historias...* Serie Tensiones generacionales. Vol. 2. Lima: Fondo Editorial de la UPC (s/a).
- . "Jorge Eduardo Eielson en Lima, antes de su viaje a Europa", en Jorge Eielson. *Teknoquímica 2004*. Textos de Alfonso Castrillón, Emilio Tarazona, Jorge Villacorta. Galería German Krüger ICPNA (16 de marzo-24 de abril 2005), Lima: Biblos S.A, 2005, 10-19.
- . Investigación y textos. *Tensiones generacionales*. Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos. Libro-catálogo de la exposición llevada cabo del 30 de marzo al 14 de mayo del 2000, Galería ICPNA Miraflores. Edición Pedro Alayza, Fernando de Torres. Lima: Quebecor, 2000.
- CORAL, Víctor. "La figura femenina en *Primera muerte de María* de Jorge Eduardo Eielson". *Tinta expresa*. Revista de literatura, 2 (2006): 109-112.
- CHIOZZA BRUCE, Nora. "Análisis semántico intratextual del poemario *Tema y variaciones* de Jorge E. Eielson". Memoria de Bachillerato, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras 1988.
- CHIRINOS ARRIETA, Eduardo. "El "yo" como personaje ficcional autonombado en la obra poética de Jorge Eduardo Eielson". Memoria de Bachillerato, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras 1985.
- CHUECA, Luis Fernando. "Aproximación de los contrarios: Luz y oscuridad en *Noche oscura del cuerpo*". *Ángeles y demonios* 1 y 2. (2006): 88-93.
- . "El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de J. E. Eielson" en *more ferarum* 5-6, (2000): 127-143. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h, <<http://eielson.perucultural.org.pe/misticos4.htm>>
- . "La aproximación de los contrarios en *Noche oscura del cuerpo*, de Jorge Eduardo Eielson". Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras 1999.
- . "Releyendo el cuerpo masculino. Hacia la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson", *Leteo* 1 (1997): 59-69.

- D'AQUINO, Alfonso. "La escritura vacía". *Mandorla*, 4 (1995): 56-71. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h, <<http://eielson.perucultural.org.pe/signo6.htm>> Reproducida de "La scrittura vuota" en, *Jorge Eduardo Eielson: il linguaggio mágico dei nodi*. Milano: Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota, 1993: 17-30.
- DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 era ed. Vol. II. col. Universitaria de bolsillo. Punto Omega. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1974. 3 vols.
- . *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Imprenta de Rafael Caro Raggio, 1925.
- DELGADO, Washington. *Historia de la literatura del Perú republicano*. Lima: Editorial Rikchay, 1980.
- Diccionario de la Lengua Española*, 22 va ed., Real Academia de la Lengua. Octubre de 2001. 15 de mayo de 2007, 15:00 h, <<http://buscon.rae.es/draeI/>>
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Arquetipos y repetición. Trad. Ricardo Anaya. 2da reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- . *Lo sagrado y lo profano*. 5ta ed. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor, 1985.
- . *Mito y realidad*. 2da ed. Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1973.
- ESPEZUA SALMÓN, Dorian. "Mi verdadera, mi única patria es la poesía: aproximaciones a una poética a través de un poema de Jorge Eduardo Eielson". *Tinta expresa*. Revista de literatura, 2 (2006): 93-108.
- FALCO SCHEUCH, Eleonora. "Reinos: discurso simbólico y predicación metafórica". Memoria de Bachillerato, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras 1986.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las huellas del aura*. La poética de Jorge Eduardo Eielson. Lima- Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
- . "La poesía de los años cincuenta y un poema de Eielson". *La casa de cartón de OXY 6* (1995): 11-18.
- . "La poesía de Wáshington Delgado una aproximación a *Para vivir mañana* (1959)". *Letras* 105-106 (2003): 83-90.
- . "La poética de Jorge Eduardo Eielson. Un estudio de *Habitación en Roma*". Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras 1995.

- . *La soledad de la página en blanco*. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005: 96-104.
- . “*Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson”. *Tinta expresa*. Revista de literatura, 2 (2006): 69-72.
- . “Para una nueva lectura de Reinos, de Jorge Eduardo Eielson”. *Revista de Crítica Latinoamericana* 56. (2do Semestre de 2002): 239-244.
- FERRARIO, Rachele. “La poética de la materia”. Trad. Gabriela Germaná. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h, <<http://eielson.perucultural.org.pe/costas5.htm>> Reproducida de “La poetica della materia 1958-1963”, en *Jorge Eielson*. Milano: Galleria Silvano Lodi Jr.; s/n., 1998.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: F.C.E.-Universidad de Lima, 2001.
- FOSSEY, Michel “El hombre que anudó las banderas”. Entrevista a Jorge Eduardo Eielson. *Caretas*, (12 de diciembre de 1972): 68-81.
- GARCÍA GÜAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos I*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- . *Los mitos griegos II*. Trad. Luis Echávarri. Bs. Aires: Editorial Losada, 1967.
- GUTIERREZ, Miguel. *La Generación del 50, un mundo dividido*. Lima: Sétimo Ensayo, 1988.
- . “Rectificación obligada”. En busca de J. E. Eielson. *Libros & Artes* 14-15. (julio 2006): 20-22.
- HONORES, Elton. “El erotismo sagrado, la ciencia ficción y la soledad cósmica en *El cuerpo de Giulia-no* de J. E. Eielson”. *Tinta expresa*. Revista de literatura, 2 (2006): 73-92.
- HUAMÁN ZÚÑIGA, Ricardo Fidel. “El discurso místico en *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson”. Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras, 2002.
- Jorge Eduardo Eielson*. Centro Fundación Telefónica. Esta web es una versión muy ampliada del número 5/6 de la revista *more ferarum*, dedicado, a manera de homenaje, a la obra de Jorge Eduardo Eielson. Dirigida por José Ignacio Padilla, con la colaboración de Carlos Estela. 25 de junio de 2005. <<http://eielson.perucultural.org.pe>>

- KOZER, José. “Sin Título de Jorge Eduardo Eielson o la amalgama se recoge a la luz”. *more ferarum*, 7 s/f; s/p. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h, <<http://eielson.perucultural.org.pe/signo14.htm>>
- LAKOFF, George y Mark Jonson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. 2da ed. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. “El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*”. *more ferarum* 5-6. (2000): 98-105. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/misticos6.htm>>.
- MARCOLIN, Silvia. “La poética del cuerpo”, en Martha Canfield, ed. *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana, 2002: 63-82.
- MEDINA PORTILLO, David. “La poesía como un estado permanente del universo”. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/signo7.htm>>.
- MIRES, Fernando. *El malestar en la barbarie*. Erotismo y cultura en la formación de la sociedad política. Caracas: Nueva Sociedad, 1998.
- MUÑOZ MILLANES, José. “Siete miradas a *Sin título* de Jorge Eduardo Eielson”. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/signo15.htm>>
- NERUDA, Pablo. *Para nacer he nacido*. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A, 1980.
- NÚÑEZ, Estuardo. *La literatura peruana en el S. XX (1900-1965)*. México D.F: Pormaca S.A, 1965.
- OQUENDO, Abelardo. “Eielson: remontando la poesía de papel”. *Hueso número 10* (1981) s/p. Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson. ed. José Ignacio Padilla, Lima: PUCP Fondo Editorial, 2002: 403-407.
- ORTEGA, Julio.”Anudamientos de Jorge Eduardo Eielson”. Ponencia presentada en el coloquio internacional *Nudos y desnudos* (Londres: 1997). *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/arte12.htm>>
- OVIEDO, José Miguel. “Arte, palabra y gesto de Eielson”. *letras.s5.com*. Archivo Eielson. 25 de junio de 2005. <<http://www.letras.s5.com/je090306.htm>>

- . "Esplendor y novedad de la poesía. Cinco poetas mujeres. Entre la prosa y el verso. Monterroso, Ribeyro y otros narradores. El teatro y el ensayo", en *Historia de la literatura Hispanoamericana*. De Borges al presente. Vol. 4. Madrid: Alianza Editorial, 2001: 203-225. 4 Vols.
- PAOLI, Roberto: "Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos", en *La Generación del 50 en la literatura peruana del S. XX*. Lima, Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle: La Cantuta", 1989: 83-133.
- PADILLA, José Ignacio. "Bibliografía de Jorge Eduardo Eielson". *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/referencias.htm>>.
- , ed. *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson. Lima: PUCP Fondo Editorial, 2002.
- . "Eterno príncipe de nada", en: *Jorge Eduardo Eielson: Sin título*. Valencia: Pre-Textos, 2000. Reimpreso en *Hueso húmero*, 38 (2001). *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/misticos3.htm>>
- RAMÍREZ FRANCO, Sergio E. "A favor de la esfinge una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson". Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, 1999.
- . *A favor de la esfinge. La novelística de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.
- RAZZETO CHONATI, Mario Alessandro. "La idea de "exilio" en la obra lírica de Jorge Eduardo Eielson: Análisis comparativo de *Canción y muerte de Rolando y Tema y variaciones*". Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras, 2005.
- REBAZA SORALUZ, Luis. "El paisaje infinito de la costa del Perú". *more ferarum*, 5-6 (2000): 106-126. Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson. Lima: PUCP Fondo Editorial, 2002: 271-283.
- . *La construcción de un artista Peruano Contemporáneo*. Poética e Identidad Nacional en la obra de Arguedas, E.A Westphalen, J. Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela. Lima: Fondo Editorial. PUCP. 2000: 190-239.
- . "Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson", en Jorge Eduardo Eielson. *Arte Poética*, ed., prólogo y cronología de Luis Rebaza Soraluz. col. Obras Esenciales. Lima: Ediciones del Rectorado PUCP, 2004: 9-50.

- REISZ, Susana. "Eielson visionario" (2001). *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/signo4.htm>>
- RESTANY, Pierre. "Eielson: el gran slalom existencial". Trad. Gabriela Germaná. *more ferarum* 5-6; (2000): 153-157. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/arte9.htm>> Reproducido de "Eielson: il grande slalom esistenziale". *Jorge Eduardo Eielson: Il linguaggio magico dei nodi*. Milano: Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota, 1993: 9-12.
- REYES, Graciela. *La pragmática lingüística*. El estudio del uso del lenguaje. 2da ed. Barcelona: Editorial Montesinos, 1994: 26-30. *Google libros*. 20 de marzo de 2009, 11:00 a.m. <http://books.google.com.pe/books?id=c2UEDrU7Y5UC&printsec=frontcover#PPA14,M1>
- ROWE, William. "Jorge Eduardo Eielson, palabra imagen espacio". *more ferarum* 5-6 (2000): 72-82. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/signo5.htm>>
- SÁNCHEZ, Luís Alberto. *La literatura peruana*. Derrotero para una historia cultural del Perú. 5ta ed. Vol. 5. Lima: Editorial Juan Mejia Baca, 1981: 1574. 5 vols.
- SANDOVAL, Renato. "El cuerpo y la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson". *La casa de cartón de OXY* 6, (1995): 25-34.
- SANDOVAL, Renato y Hugo Salazar. "El eterno retorno". *Culturas*, suplemento dominical de *La República*, (18 de setiembre de 1988): 1-3. Reimpreso en *nu/do*. Homenaje a J.E. Eielson. ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP Fondo Editorial, 2002: 4-44.
- SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. 4ta ed. Buenos Aires: Losada, 1967.
- SENALDI, Marco. "Introducción", en *nu/do*. Homenaje a J.E. Eielson, ed. José Ignacio Padilla. Lima: PUCP Fondo Editorial, 2002: 255 -256. Reimpreso de *Jorge Eielson: Nodi, Cordi, Tensioni*. Catálogo. Bergamo: Galleria Fumagalli, 1992.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "La poesía de Jorge Eduardo Eielson", en *Escrito en el agua*. Vol. 2, Lima: PUCP. Ediciones del rectorado, 2004: 392-427. 2 vols.
- TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura peruana*. Del Postmodernismo del Perú contemporáneo/Índice onomástico. Vol. 3, Lima: Peisa, 1992: 951-952. 3 vols.
- TARAZONA, Emilio. "La poética visual de Jorge Eielson", en *nu/do*. Homenaje a J.E. Eielson, ed. José Ignacio Padilla Editor. Lima: PUCP Fondo Editorial, 2002: 257-258.

- . "Poesía de la forma, el color y lo tangible. Breve trayecto por la obra visual de Jorge Eielson", en Jorge Eielson. *Teknoquímica 2004*. Textos de Alfonso Castrillón, Emilio Tarazona, Jorge Villacorta. Lima: Pre-prensa e impresión Biblos S.A, 2005: 28-45.
- TOULMIN, Stephen. *Cosmópolis*. El trasfondo de la modernidad. Presentación de José Enrique Ruiz-Doménec. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- URDANIVIA, Eduardo. "Los reinos de Jorge Eduardo Eielson". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13. (1º semestre 1981): 71-79.
- USANDIZAGA, Helena. "Entre los astros y la ceniza: la poesía de Jorge Eduardo Eielson". *more ferarum* 5-6, (2000): 83-97. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/signo9.htm>>
- . "Reseña de *Sin título* de Jorge Eduardo Eielson". *more ferarum* 7 (2001): s/p. *Jorge Eduardo Eielson*, ed. José Ignacio Padilla y Carlos Estela. 21 de enero de 2002, 12:00 h. ed, Centro Fundación Telefónica. 25 de junio de 2005, 20:00 h <<http://eielson.perucultural.org.pe/signo10.htm>>
- . "Símbolos ígneos en la poesía de Eielson", en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, ed. Martha Canfield. Madrid: Iberoamericana, 2002: 31-44.
- VALLEJO, César. "Autopsia del surrealismo". *Nosotros* 250 (marzo 1930): 342-347. Recopilado en Hugo Verani, ed. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Manifiestos, proclamas y otros escritos. Roma: Bulzoni editore, 1986: 199-203.
- . "Contra el secreto profesional". *Variedades* 101 (7 de mayo de 1927), s/p. Recopilado en Hugo Verani, ed. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Manifiestos, proclamas y otros escritos. Roma: Bulzoni editore, 1986: 195-197.
- . "Poesía nueva". *Favorables París Poema* (1 julio 1926): 14. Recopilado en Hugo Verani, ed. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Manifiestos, proclamas y otros escritos. Roma: Bulzoni editore, 1986: 193-194.
- VARGAS, Rafael. "Jorge Eduardo Eielson: La infatigable exploración de los límites". Prólogo a Jorge Eduardo Eielson. *Antología*. col. Piedra de Sol. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996: 7-10.
- VELÁSQUEZ ROJAS, Manuel. "Panorama de la generación del 50", en *La Generación del 50 en la literatura peruana del S.XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle: La Cantuta", 1989: 43-81.
- VERANI, Hugo, ed. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Manifiestos, proclamas y otros escritos. Roma: Bulzoni editore, 1986.

VILLACORTA, Jorge. “Eielson, magnetismo y duda cósmica en un cuerpo plástico”, en Jorge Eielson. *Teknoquímica 2004*. Textos de Alfonso Castrillón, Emilio Tarazona, Jorge Villacorta. Lima: Pre-prensa e impresión Biblos S.A, 2005: 56-61.