



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**Consciencia y representación del lenguaje en la obra de**

**Jorge Eduardo Eielson**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con  
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

**AUTOR**

Pamela Angela MEDINA GARCÍA

**ASESOR**

Rubén Dorian ESPEZÚA SALMÓN

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Medina, P. (2017). *Consciencia y representación del lenguaje en la obra de Jorge Eduardo Eielson*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

**UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**


A los veinte días del mes de julio de dos mil diecisiete, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Mg. Marcel Velázquez Castro (Presidente), Dr. Dorian Espezúa Salmón (Asesor), Dr. Nécker Salazar Mejía (Informante), Mg. Elton Honores Vásquez (Informante) y Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Consciencia y representación del lenguaje en la obra de Jorge Eduardo Eielson**, presentada por la señorita Pamela Ángela Medina García, bachiller en Literatura para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

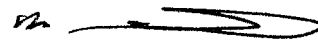
Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.


*Excelente (19)*


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura** con mención en **Literatura Peruana y Latinoamericana** a la bachiller Pamela Angela Medina García.


El acto académico de sustentación concluyó a las \_\_\_\_\_ horas.

  
Mg. Marcel Velázquez Castro  
**Presidente**  
Profesor Principal

  
Dr. Dorian Espezúa Salmón  
**Asesor**  
Profesor Asociado T. P.

  
Dr. Nécker Salazar Mejía  
**Informante**  
Profesor Contratado

  
Mg. Elton Honores Vásquez  
**Informante**  
Profesor Contratado

  
Mg. Luis Eduardo Lino Salvador  
**Miembro**  
Profesor Auxiliar T.C.

*Letras mayúsculas del Perú y América*

A la memoria de Lenka Menéndez

## **Agradecimientos**

Deseo manifestar mi reconocimiento a mi asesor de tesis, el profesor Dorian Espezúa, por su apoyo, imprescindibles recomendaciones, clarividencia y honesta simpatía por esta investigación. En esta misma línea, agradezco al profesor Marcel Velásquez por sus necesarias observaciones durante la maestría que marcaron un antes y un después en este trabajo, a Luis Rebaza Soraluz y José Ignacio Padilla por los agudos comentarios a trabajos previos que me permitieron corregir y orientar ideas que con el tiempo fueron tomando forma, y a Antonio Ochoa por la consideración bibliográfica.

Del mismo modo, extiendo mi gratitud y afecto a mi familia, por la confianza; a mis compañeros de la maestría, cuyas incisivas observaciones colaboraron con la revisión de algunas ideas de esta tesis; y finalmente, a mis amigos Javier Pérez Valdivia, por su acucioso apoyo bibliográfico sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson; Gonzalo Pro, por su brillante trabajo en la traducción de ensayos que se emplearon en esta investigación, y a Juan Pablo Mejía, por su constante apoyo a los jóvenes investigadores.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>PANORAMA CRÍTICO EN TORNO AL LENGUAJE EN LA OBRA DE JORGE EDUARDO EIELSON</b> .....	12
1.1. La crítica inicial.....	13
1.2. Periodo de redescubrimiento.....	19
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>EL LENGUAJE EN PERSPECTIVA Y DISCUSIÓN</b> .....	36
2.1. Hacia una consciencia del lenguaje.....	36
2.1.1. El pensamiento reflexivo de Eielson.....	38
2.1.2. La consciencia del lenguaje.....	39
2.1.3. La palabra-ropaje.....	45
2.1.4. La literatura tridimensional.....	53
2.1.5. El arte y el lenguaje.....	63
2.1.6. Lo inmaterial.....	72
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>CONSCIENCIA Y REPRESENTACIÓN DEL LENGUAJE</b> .....	78
3.1. Poética de la palabra.....	78
3.1.1. <i>Tema y variaciones</i> o la calistenia del lenguaje.....	78
3.1.2. <i>Materia verbalis</i> y silenciosa.....	83

3.2. Poética de la desaparición.....	94
3.2.1. Apareces y desapareces.....	94
3.2.2. El caligrama deshecho.....	99
3.2.3. La forma del pájaro.....	100
3.2.4. Una y cuántas sillas.....	105
3.3. La novelística y el lenguaje.....	109
3.3.1. El cuerpo de Giulia-no.....	109
3.3.2. Primera muerte de María.....	130
3.3.3. Ropaje y lenguaje.....	139
3.3.4. La emergencia de la materialidad.....	153
3.3.5. El lenguaje es el conflicto.....	167
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>170</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>175</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>183</b>



## INTRODUCCIÓN

Rastrear la extensión y el desarrollo, a través del tiempo, de la obra de un autor (sea escritor o artista) no solo es un ejercicio diletante y analítico sobre su creación que nos permite incluso realizar cierta comparación entre sus piezas predecesoras con las actuales, o entre este y sus coetáneos, dicho seguimiento también nos posibilita identificar qué nociones, ideas o conceptos subyacen tras estas. Si a esto se suma una voluntad reflexiva del autor, presente y manifiesta, nos hallamos frente a una producción ciertamente articulada que, lejos de ser un tema resuelto, trae consigo diversas posibilidades de ingreso, revisión de sus presupuestos y el cuestionamiento de sus herramientas y medios de expresión. Este es el contexto en el que asumimos la obra de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), poeta y artista peruano, integrante de la denominada generación del 50, quien se caracterizó por atravesar la literatura y el arte a partir de un espíritu experimental y vinculante en resonancia con los cambios sociales y artísticos de la época. A partir de estos aspectos, la hipótesis de esta investigación plantea la existencia de una consciencia y representación del lenguaje en su obra escrita (poesía, narrativa, ensayos) y no escrita (artes plásticas) a partir de diversos mecanismos reflexivos y problematizadores, que lo revelan como medio insuficiente de representación o incapaz de transmitir lo inmaterial, y la manera en la que enfrenta y representa esta realidad. Para esto, revisaremos poemarios de las décadas del 40, 50 y 60 como *Tema y variaciones* (1950), *Habitación en Roma* (1952/1954), *Mutatis mutandis* (1954), *Noche oscura del cuerpo* (1955), *De materia verbalis* (1957/1958), *Canto visible* (1960), principalmente, y *Reinos* (1945), de forma complementaria; las dos novelas *El cuerpo de Giulia-no* (1971) y *Primera muerte de María* (1988); sus

ensayos y piezas artísticas como los nudos y *performances* o instalaciones producidas dentro de las décadas del 60 y 2000. Asimismo, forman parte de este corpus las entrevistas realizadas al autor que en muchos casos revelan considerablemente las ideas sobre la creación que este ha ido asumiendo en el tiempo.

Nos gustaría entender la literatura como un acto lingüístico, así lo señalaba George Steiner cuando refería que “toda literatura es lenguaje” (2002: 137), es decir, no solo posee una “supuesta utilidad psicológica y moral” que sirve a la sociedad y a sus interpretaciones de vida, esta puede ser también una combinación de unidades sintácticas o gramaticales que hacen posible la existencia de esta. El lenguaje se convierte así en materia primordial, medio que de acuerdo con Ludwig Wittgenstein involucra a los signos y la manera en cómo estos se significan o interpretan (1976: 30), el mismo que en el siglo XX también está horadado por una crisis de confianza debido a sus posibilidades instrumentales. Planteado así, nuestra investigación posee dos intenciones claves. Por un lado, deseamos circunscribir el lenguaje como mecanismo articulado en la literatura, al que Maurice Blanchot le atribuye una cierta despersonalización o palabra donde nadie habla solo el lenguaje mismo (2002: 35); por otro lado, evidenciar las alusiones al lenguaje o representaciones de este en la obra escrita y no escrita de nuestro autor. A estas maneras de referir y reflexionar, pero también de considerar y tomar constancia de sus intenciones y propósitos, la denominamos consciencia del lenguaje. En muchos casos, esta consciencia se manifestará a partir de una atmósfera derruida donde la desconfianza, la sospecha, así como el cansancio de este, por ejercer distancia con respecto a la experiencia real, porque el lenguaje oculta y muestra al mismo tiempo, suscitarán en Eielson operaciones en las cuales piezas suyas intentan alcanzar esta posibilidad que parece imposible. Serán estos puntos de fuga o alicientes a dicha experiencia el giro que nuestra investigación

pretende revelar. Para esto, la hemos organizado en tres capítulos: “Panorama crítico en torno al lenguaje en la obra de Jorge Eduardo Eielson”, “El lenguaje en perspectiva y discusión”, y “Consciencia y representación del lenguaje”.

El primer capítulo plantea un balance crítico sobre aquellos estudios que anteriormente han reflexionado sobre el problema del lenguaje en la obra de nuestro autor. Este parte de una revisión explícita de estudios o investigaciones, iniciales y recientes que discutieron el tema del lenguaje ya sea en relación a la poesía, la narrativa, las artes plásticas, o estas articuladas. En este apartado se observará cómo en el caso de algunos críticos su aparato de análisis contempla solo un visión incipiente del lenguaje, que resulta remecido cuando Eielson ingresa al conceptualismo del arte. Del mismo modo, se presentará una línea crítica reciente que ha concentrado la discusión en el lenguaje y su vinculación con las artes plásticas.

En el segundo capítulo se realiza un análisis a los ensayos y las entrevistas en los cuales Eielson se refirió al lenguaje y la manera en la que es percibido por él. Existirá en sus reflexiones una concepción metafísica de la poesía a la cual no se puede acceder mediante el lenguaje. Gran parte de los presupuestos con los que abordaremos posteriormente el análisis de las obras parten de este capítulo, como por ejemplo, lenguaje, ropaje o inmaterialidad. Otro aspecto que se aborda es el diálogo establecido entre las ideas de nuestro autor con las de otros artistas como Piet Mondrian, John Cage, o Yves Klein, con el propósito de reconocer que así como existe una consciencia del lenguaje, también habita en él una notable influencia de lo ocurrido en la historia del arte. Por eso, hemos contrastado estos conceptos con teoría sobre el lenguaje a partir de los estudios de Ludwig Wittgenstein, George Steiner, Maurice Blanchot, Rosalind Krauss y los mismos John Cage e Yves Klein. Lo identificado en este apartado nos permitirá articular un marco teórico con el cual podemos desenvolvemos en el análisis

no necesariamente para comprobar lo manifestado por Eielson, sino para contemplar dos dimensiones de las cuales pueden surgir puntos en contacto o lazos dialogantes. A su vez, creemos que el influjo artístico en estas ideas significa que el arte, o la historia del arte, transversaliza esta obra, no como caminos paralelos que se corresponden, sino como el ejercicio de un pensamiento vinculante y móvil.

Finalmente, el tercer capítulo se concentrará en analizar el corpus señalado al inicio. Para este propósito, lo hemos dividido en tres aspectos que plantearán la forma progresiva en la cual Eielson adquiere consciencia del lenguaje. El primer subcapítulo, denominado “Poética de la palabra”, explora los poemarios en los cuales el autor emplea las palabras con el objetivo de construir y acrecentar la luminosidad entre la experiencia amorosa del hombre con la divinidad o de ser herramientas que edifican el amor hacia el héroe, y otros en los cuales abandona el yo poético, socava la representación o apela a formas del silencio. Además, se plantea la importancia del poemario *Tema y variaciones* ya que constituye lo que hemos identificado como “calistenia del lenguaje”, conjunto de ejercicios a partir de su materialidad o plasticidad que conducen al desarrollo de una consciencia del lenguaje. En el siguiente subcapítulo, denominado “Poética de la desaparición”, indagamos el lenguaje como presencia y ausencia a partir de poemas claves que en su interior poseen una voluntad de desaparición. En este contexto, el lenguaje oculta y se convierte en un doble neutro. Dicha consciencia se encontrará presente en los poemas y piezas experimentales que, así como en los cuadros de René Magritte, artista al que parangonamos con Eielson, admiten las limitaciones del poema y del lenguaje. El último subcapítulo, “La novelística y el lenguaje”, analiza las novelas del autor y las evidencian como obras que manifiestan la consciencia del lenguaje a través de varios elementos como el ropaje. A esto se suma la identificación de un aspecto que se convertiría en el revés de lo

inmaterial, visto en el primer capítulo. Nos referimos a la emergencia de la materialidad, operaciones en las cuales Eielson, a través del arte, pretende acercarse a la realidad física, otrora distante por acción del lenguaje.

Para lograr lo descrito, nuestro estudio emplea una metodología heterodoxa (arte, literatura y lingüística) más familiarizada con el comentario textual que con la interpretación. Así el tránsito de Eielson entre género y disciplinas se convierte en un ejercicio que replicamos a través del análisis. En este sentido, es necesario señalar que esta tesis no ha relegado en anexos las imágenes citadas de las piezas producidas por el autor, mas sí las que son estrictamente complementarias, porque las aludidas, así como los poemas, no solo forman parte fundamental de nuestra argumentación, también establecen una continuidad en la lectura de nuestra propuesta y, a su vez, generan esa dualidad, acaso contraparte de la predilección por el arte y la literatura, entre imagen y palabra que deseamos asumir en la obra de Eielson.

En la actualidad, estudiar la consciencia en la literatura peruana no es un esfuerzo aislado, esta investigación forma parte de un proyecto no articulado en desarrollo de la mano de los críticos literarios Dorian Espezúa, en su más reciente publicación *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana* (2017), y Alex Morillo en su inédita investigación sobre la consciencia metapoética en la poesía peruana. Existe en la adhesión o vinculación a esta línea un síntoma que manifiesta una necesidad crítica por trascender la literatura para situarse en el lado en el cual esta también es lenguaje. En esta preocupación, inscribimos esta tesis que, si bien no discute las realidades lingüísticas o no se concentra únicamente en el poema, hace inmersión del arte para reformular y no desprenderse de los problemas del lenguaje.

Lo realizado por Eielson nos ha permitido encontrar nuevas maneras de entender el vínculo entre literatura y arte, quizá uno de los propósitos que persigue esta investigación, a partir del reconocimiento del lenguaje como centro de preocupación. Este propósito, muy distante de ser exclusivo, define la capacidad del autor de reflexionar sobre su instrumento, sobre todo, de mirarse a sí mismo y su práctica en consonancia con el mundo, precisamente un aspecto antes negado o desdeñado ciegamente por la crítica que, ante el agotamiento de sus aparatos críticos, le restaron esta capacidad. Cuestionar y problematizar su propia herramienta como creador resulta una actitud notable en Eielson que no solo abre el camino para tentar otras manifestaciones secundadas por la experimentación, a su vez, nos otorga también la posibilidad de remecer nuestra propia experiencia como lectores y ampliar la mirada hacia otros espectros que reformulan o tensionan lo literario.

## CAPÍTULO I

### PANORAMA CRÍTICO EN TORNO AL LENGUAJE EN LA OBRA DE JORGE EDUARDO EIELSON

La recepción crítica de la obra de Jorge Eduardo Eielson conforma un considerable corpus de reflexiones provenientes desde las canteras de la crítica literaria, las artes plásticas u otras que vincularon ambas, acercamientos que, además de la literatura, dimensionaron las otras disciplinas atravesadas por el artista. Remecido por la heterogeneidad de esta obra, un primer entramado crítico abarca las variaciones de su registro en balances diacrónicos que describen su poesía escrita y no escrita desde los márgenes de la literatura y una recurrente necesidad del arte moderno. Suceden a estos recorridos otras lecturas que transitan por aproximaciones temáticas como el discurso escatológico, los símbolos ígneos, la arena o los diversos análisis enfocados al cuerpo. Del mismo modo, se presentan discusiones sobre los nudos y la vinculación entre la producción plástica de Eielson con los quipus precolombinos. Dentro de este universo crítico, acaso igual de complejo que la misma obra de nuestro autor, esta investigación pretende realizar un recorrido reflexivo sobre la crítica que desde la publicación de *Poesía escrita* (1976) ha tenido como materia de estudio la forma en la que el lenguaje se manifiesta en la obra de Eielson.

## 1.1. La crítica inicial

En 1976, el ensayo introductorio de Ricardo Silva Santisteban, “La poesía de Jorge Eduardo Eielson”, aparecido en la edición de *Poesía escrita*, presenta una lectura panorámica de los textos que, como el título señala, específicamente, se detienen en la creación que se valió de la palabra escrita. La propuesta de Silva realiza un balance a partir de lo que consideramos una visión edificante del lenguaje. Con esto nos referimos a la manera en la cual el análisis de la crítica se detiene en los mecanismos del lenguaje como medio que construye y edifica, el mismo que para este propósito es capaz de asumir los diversos registros de la tradición literaria. Es quizá por esta condición que cuando Silva divide la obra de Eielson en tres etapas (la primera de desde los poemas iniciales hasta *Antígona* (1945); la segunda desde *Ajax en el infierno* (1945) a *Primera muerte de María* (1949); la tercera desde *Tema y variaciones* (1950) hasta *Papel* (1960)) observa que la última pretende “liberar las materias del poema” y “abolir el lenguaje” (1976: 11). En esta perspectiva, para el crítico, Eielson articula el lenguaje de diversas tradiciones como el clásico o el moderno y las asimila a su poesía. Un caso como *Reinos*, por ejemplo, es visto en relación a la manera en la cual el lenguaje se hace rico o prolífico, ya que en dicha colección, este edifica y reinventa un tópico constante, según Silva “la presencia de la muerte toma vida en la palabra” (16). No obstante, también intuye que, precisamente en esta reiteración de la muerte, la expresión empleada sobrecargará la lengua, motivo por el cual sintomáticamente el poeta se ve en la necesidad de virar hacia una nueva. Es este el momento donde Eielson optará por el registro abyecto como en *Bacanal* (1946), pero enaltecido nuevamente con la condición de un lenguaje que reviste y construye, para dar paso a lo que según señala sería la renovación en la expresión de *Tema y variaciones* (1950). Del mismo modo, es sugerente la atención al lenguaje que Silva refiere a un poemario como *Habitación en*



*Roma* (1952/1954) el cual, según señala, asimila un lenguaje coloquial y cercano a la confesión que parece situarse frente a un mundo fragmentado. Esta colección mostraría cómo el poeta lucha con su lenguaje, y la forma en la cual este asume el desarraigo. Este conflicto y cambio en el poemario romano, con respecto a los anteriores, mostraría la preocupación y la obsesión de Eielson por el lenguaje, tan similar a la manifestada en sus diversos artículos (27). Se entiende así que para el crítico dicha beligerancia y cuestionamiento a este medio en la poesía escrita partirá de los esbozos gestados en *Habitación en Roma*. Un ejemplo de esto es el reconocimiento que Silva realiza sobre la forma en la que Eielson alude a la aparición y desaparición en sus poemas, una imagen consciente de lo que el poeta entenderá por el lenguaje, “la visión de lo invisible”, condición que se observa como un indicio del “poder turbador” que el poeta le otorga al lenguaje, así como turbadora es la forma en la que lo emplea (27). Siendo reconocidos estos aspectos desequilibrantes, la visión edificante que sopesa en la lectura del crítico identificará la posterior producción del poeta como “la tragedia del lenguaje” en el caso de *Mutatis mutantis* (1954), es decir, abolición de la materia y el verbo hasta llegar a su aniquilamiento (28), o como “la destrucción del lenguaje” en el caso de los poemarios vinculados al arte conceptual como *Naturaleza muerta* (1958), *erosiones* (1958), *4 estaciones*, *Canto visible* y *Papel* (1960), colecciones que sobre la insuficiencia de la expresión revelarían el influjo de la obra de Rimbaud. Aunque inicial, la reflexión de Silva Santisteban presenta un claro panorama de la forma en la cual Eielson asumió y manejó el lenguaje en las etapas de su poesía escrita, no necesariamente como un seguimiento, sino más bien como el desentrañamiento o la manifestación de que nos situamos frente a un poeta que ha ido trabajando y cuestionando el medio con el cual se manifiesta. En este sentido, el crítico se sitúa frente a un escurridizo universo con una idea de lenguaje que el mismo objeto de análisis ha ido desequilibrando.

Hacia 1982 el crítico colombiano Gustavo Cobo Borda, en el artículo “Cuatro peruanos”, se detiene brevemente en la novela *El cuerpo de Giulia-no* (1971) a partir de algunas ideas que aluden a la extrañeza de este texto narrativo. A pesar de la estructura inusual de la novela, el crítico señala la escasa preocupación de Eielson por el género, como si este no pareciera respetarlo, más sí destaca que el combate del autor en *El cuerpo de Giulia-no* será por el lenguaje. Para Cobo Borda, el protagonista del drama de Eielson no es otro que el lenguaje (1982: 44). Los seres que habitan la novela se alimentan del lenguaje y gracias a él cobran vida, los mismos que, a su vez, retornan a él siendo materia verbal. Consideramos que esta fijación será un importante ingreso a la consciencia del lenguaje en la obra de Eielson que, entre otros aspectos destacados por el crítico, se presenta también en el reconocimiento y análisis que realiza al terreno impreciso de los nombres de los protagonistas, Giulia y Giulia-no, a los que denomina “puente verbal” que no hacen más que resumir las “incesantes metamorfosis de la escritura” en la novela (45). Para el crítico, los personajes transmutan o cambian de papel e incluso de sexo, en ellos y en la escritura, indicios que nos sitúan frente a una diégesis donde reina la indeterminación y una obra donde el lenguaje es expuesto y problematizado asiduamente. A todo lo señalado, Cobo Borda apunta que existe una vinculación con este tratamiento del lenguaje que se corresponde por el abandono de la literatura por parte de Eielson para dedicarse a la pintura. La propuesta del crítico colombiano, directa y sugerente, señala una idea que deseamos recoger en nuestra investigación, el lenguaje es el protagonista. Esto quiere decir que el conflicto y las transformaciones de la diégesis no se asumen en los personajes diegéticos, sino más bien en los mecanismos que el autor revela en la construcción de la novela y en el lenguaje empleado para tal motivo. Por eso, creemos que dicha afirmación es un disparador que, así como nos ha permitido una manera de evidenciar lo que

denominaremos como conciencia del lenguaje en la obra de Eielson, nos coloca en la posición de problematizar de qué manera este se presenta en la novela, sea como protagonista, conflicto, entre otros.

En un ensayo imprescindible y esclarecedor, “Poetas peruanos frente sus problemas expresivos” (1985), Roberto Paoli caracterizará a un grupo de poetas peruanos por poseer lo que él ha denominado “una aguda, dolorosa conciencia de la crisis de la palabra poética” y de la “desesperación y terrible responsabilidad de expresarse en versos” (1985: 93). Con esto se refiere a los poetas (Westphalen, Eielson, Sologuren, Blanca Varela, entre otros) que son conscientes de que la poesía es un hecho verbal, pero se muestran incómodos al emplear un lenguaje que encuentran desgastado. Dicho grupo concebirá la poesía como una experiencia total o infernal, presentimiento del fracaso que los inclina al silencio verbal o al que involucra el silencio como componente expresivo (93-94). Dentro de este planteamiento, Paoli realiza un recorrido en la obra escrita de Eielson a partir de *Reinos* al que caracteriza como una poesía de ritmos mayores, modalidad lírica que ya sentía vieja, para luego destacar en su obra una actitud experimental, el juego con la palabra que incluso podría ser vista como una “falta de respeto a la palabra misma” (106). Estos últimos aspectos son observados en *Tema y variaciones* (1950), obra que identifica como el resultado de un cansancio y pérdida de fe en la palabra, es decir, de acuerdo con Paoli, dicha realidad revela que el poeta ya no se complace de su lenguaje. Por eso, a partir de este poemario se desata una búsqueda formal en la poesía de Eielson en la cual se extreman los recursos retóricos, se producen artes combinatorias o se articulan los espacios visuales. Asimismo, la fijación del crítico sostiene una particular formulación para esta realidad: la insatisfacción de Eielson no solo genera una relación conflictiva con la palabra, esta también se expresará en el ludismo con el lenguaje que se corresponde a una situación anímica del poeta

frente a la existencia y frente a la creación. La reflexión de Paoli parte de ideas que contemplan la atmósfera negativa y agónica en la poesía de Eielson, en ese sentido, las variaciones y los tránsitos entre una obra y otra estarán motivados por una pérdida o espíritu fatigado en relación a la palabra. Se asume que para Paoli el cansancio del lenguaje continúa el camino de búsqueda formal en *Habitación en Roma* concentrándose en una poesía que “se ha quitado la indumentaria principesca de los primeros poemarios para ponerse un vestuario pobre” (109). El camino de la búsqueda formal se tornará posteriormente en un camino hacia el silencio verbal. En los sucesivos poemarios, la exasperación y relación conflictiva con la escritura recrudecería, a esto la denomina “crisis de la palabra”, Eielson sospechará así de sus instrumentos tradicionales de hacer poesía. La sintaxis corriente se vuelve incapaz de comunicar al poeta abriendo camino a una iconosintaxis propia de una sucesiva práctica visual. Quizá por eso, para Paoli, en el resto de poemarios de la década del 60 se van reduciendo los versos, la compleja relación que se evidencia de Eielson con la palabra lo trasladará de una poesía escrita hacia una de silencio verbal, como el último poema de *Mutatis mutandis* que el crítico pone como ejemplo. Del mismo modo, considerará que los juegos, reveses o desconfianza del lenguaje obedecen a la aguda y desesperada “conciencia” que el poeta ha adquirido de las “imposibilidades significativas de la escritura” (111) no como una actitud improductiva, sino como una donde el silencio y la insignificancia también pueden conformar una nueva moralidad que cuestiona el discurso de la historia. Es decir, las tentativas con el lenguaje también cuestionan su inscripción social como medio manipulable. En la emergencia de estas ideas finales, Roberto Paoli descubre un trasfondo donde el lenguaje se halla quebrado, el mismo que parece corresponderse con la propensión de su lectura por analizar desde el “cansancio” o la “insatisfacción”. En este sentido, si bien esta idea no se encuentra desarrollada con

amplitud en el ensayo, el crítico italiano afirma un aspecto que en nuestra investigación también recogemos: el problema expresivo que asume Eielson en su poesía sería el resultado de una toma de consciencia de esta realidad.

Un acercamiento al lenguaje en la obra de Eielson se puede producir por aquello que no se dice o lo que evidencia un vacío. Estas ideas son parte del conjunto de intermitentes reflexiones que Eduardo Chirinos articula en su estudio de 1998 *La morada del silencio*. El crítico desarrolla un importante seguimiento a poetas latinoamericanos que en su producción poética aludieron al silencio desde diversas aristas. En este conjunto, también, se encuentra rastreada la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson de la cual, así como en el caso de los otros poetas, la referencia al silencio también significó una forma de colocar al lenguaje en discusión. En la propuesta de Chirinos se pueden percibir dos formas de silencio que en la poesía de Eielson comprometen el lenguaje. Una de estas se refiere a los balbuceos presentes en el poema “Escultura de palabras para una plaza de Roma” donde el discurso poético se diversifica con el balbuceo babélico, es decir la intromisión de otras lenguas en la composición como las lenguas bárbaras (“a beautiful think is a jewel forever”). Para Chirinos, esto producirá un efecto de barbarie presente en lo que ha denominado “mixturas de palabras”, combinaciones verbales como las producidas entre “saxofón” y “corazón” en el poema “Azul ultramar”, que al mismo tiempo generan nuevas realidades lingüísticas. La otra forma que alude al lenguaje en el estudio de Chirinos es la referida a los “poemas autofágicos”. Son denominados de esa forma los poemas que presentan una posibilidad del silencio, así como lo son los silencios gráficos, la censura o la enunciación del silencio o el vacío, en su misma construcción de manera que el poema “que se desea escribir [...] no se escribirá nunca” (1998: 199). Según el crítico, Eielson plantea esta característica en el poema “10” de *Mutatis mutandis*, en el cual el

proceso mismo de la escritura que enuncia configura también su propia “mecánica de construcción/destrucción” (“escribo algo / algo todavía [...] borro todo por fin / no escribo nada”) (199). El poema en cuestión evidenciaría de qué manera las palabras, las cuales también se comportan como objetos en la escritura, han sido sometidas por el lenguaje a borraduras a partir de una capacidad suya de imponer sus propias censuras (200). Así como en el análisis de Paoli, quien también apunta al poema “10” de *Mutatis mutandis*, Chirinos no solo nos ha situado en la inevitable emergencia del silencio, sino también en la manera en la cual este es contemplado dentro de la escritura. En este sentido, además de asumir el inevitable vínculo entre el silencio y el lenguaje, y de cómo puede generarse dentro del discurso poético una consciencia a partir de su problematización, la investigación de Chirinos presenta a Eielson como un poeta consciente del silencio en la misma medida que es consciente del lenguaje, a partir de las formas que tiene de asumirlo, sea visual, enunciado o no enunciado.

## **1.2. Periodo de redescubrimiento**

Años posteriores, la obra de Eielson empieza a ser redescubierta y las reflexiones en torno a ella alternan otros enfoques y direcciones, desde el arte y ya no únicamente en la obra escrita. Una de ellas es la que realiza William Rowe en el ensayo “jorge eduardo eielson: palabra imagen espacio” (2000). Para el crítico, después de la década del 50, Eielson extiende “las posibilidades del espacio visual en la poesía hacia zonas nuevas, que redefinen la palabra” (2000: 72). Un ejemplo de esto serían las “esculturas para leer”, formulaciones de esculturas conceptuales que Eielson plantea a través del lenguaje y que según Rowe permiten el acceso a un estadio nuevo en su obra de diversas interfaces entre la palabra y el cosmos, o entre la literatura y lo que tradicionalmente escondía (74). Del mismo modo, observa que a partir de sus “acciones” e instalaciones, desarrolladas en la década del 60, los bordes entre lo que es

texto y no texto se van disolviendo. Se identifica de ese modo que, después de la mitad de siglo, la obra de Eielson empieza a valerse de otras disciplinas o medios que sobrepasan la palabra o que la trasladan a otros espacios más allá de la hoja en blanco. Esto sería un indicio que posibilita en el análisis de Rowe identificar el nudo como “una forma signo-acto”, es decir la manera en cómo la palabra se abre a otras prácticas artísticas. Resulta importante considerar la manera que posee el crítico de vincular palabra con exterioridad porque es probablemente esta condición la que desmarca a Rowe de los anteriores estudiosos vinculados al lenguaje. Hacia la década del 70, afirma que en la interioridad del poema y del lenguaje se producen desplazamientos desde lo que denomina como “superficies y volúmenes” sonoros hacia los identificados espacios predominantemente visual o físicos. Esto quiere decir que después de *Reinos*, donde se haya una interioridad del lenguaje que no se rompe porque lo visual ocurre en un sentido literario, los poemas muestran apertura en su volumen y en las sensaciones del cuerpo-lugar. Es por eso que un poemario como *Noche oscura del cuerpo* (1955) revelará ampliamente cómo la interioridad se desplaza renunciando a los límites del poema a favor de la articulación y apertura de lo que identifica como “cuerpo-lugar” hacia las fuerzas y espacios exteriores. Para Rowe en dicho poemario lo que se abre o exterioriza no solo es el cuerpo, sino también los límites de la interioridad del poema. El resultado de esta operación es la forma en la cual el poema dejaría su referencialidad literaria, el universo lírico, por una donde el referente inmediato se hace el “texto-papel”, como los poemas de *4 estaciones* cuya formulación del lenguaje se convierte en invitaciones materiales externas, la de quemar un rectángulo de papel (poema instrucción). Esto sería identificado por el crítico como “palabra acto”, es decir, el lenguaje llegando a espacios exteriores y trascendiendo lo que consideramos es su función de representación. El parangón optado por Rowe es la forma en la cual, al igual

que Mallarmé, la poesía se asume como un hecho espacial, más que existencial, y cuyas palabras también asumen ahora la espacialidad cósmica. Planteado así, en este análisis el lenguaje deja de ser visto como el medio que recorre y asume diversos registros literarios en la poesía de Eielson, o como únicamente el síntoma de una insatisfacción, la lectura de Rowe no solo inicia otra mirada, a su vez, desplaza el centro de discusión hacia otro que contempla la incursión del poeta y artista en el arte y sus disciplinas.

No específicamente concentrado en la poesía, sino en la novelística de Eielson, y al parecer con ideas recogidas del redescubrimiento que señalamos líneas arriba de la obra del autor, lo planteado por Sergio Ramírez Franco en *A favor de la esfinge* (2001) muestra aspectos destacables vinculados al lenguaje que recorrerán *El cuerpo de Giuliano* y *Primera muerte de María*. El amplio estudio, que además analiza la condición ficcional o contrafáctica de las novelas, permite evidenciar un análisis que involucra inicialmente dos aspectos que anticipan y ejemplifican su reflexión sobre el lenguaje. El primero es el que dedica al diálogo que se establece entre *El gran vidrio* de Marcel Duchamp con *Primera muerte de María* de Eielson, ambas obras caracterizadas por la presencia de un comentario externo a su propuesta. Así como *El gran vidrio* presenta el documento denominado la *Caja verde* que sirve de hipotexto de la pieza de arte, *Primera muerte de María* posee un conjunto de diarios, metadiscurso que expone ideas del autor no contempladas necesariamente en la novela misma. Ciertamente, existe un diálogo, que evidencia la manera en la cual Eielson asume en su novela la dialéctica de Duchamp, pero, a diferencia de lo sostenido por Ramírez, consideramos que lo producido en este diálogo es también una vinculación con el arte conceptual, no solo porque la significación se desplaza de la materialización plástica, sino también porque en este momento el arte admite o asimila al lenguaje dentro de sí. El otro aspecto se presenta en el análisis lingüístico que el crítico realiza de los títulos de *El cuerpo de*



*Giuliano* y la versión en francés de *El gran vidrio* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros aun*) a partir de los adverbios. Para Ramírez, los dos paratextos poseen en su interior un adverbio de negación (no) que evidencia y reitera una contradicción e indefinición en dichas obras, la misma que se encuentra articulada dentro de ellas. No obstante, no es hasta el tramo final de su estudio donde, tras evidenciar a partir de algunos acercamientos teóricos la relación palabra y mundo, Ramírez establece que en las novelas de Eielson se devela un hiato entre el signo y el mundo. Ambas novelas, *El cuerpo de Giulia-no* y *Primera muerte de María* tematizarán “la inaprehensibilidad de lo real por la palabra” (2001: 105), es decir cómo, a través del recorrido por las etapas de representación de la novela, se produce un vaciamiento de sus expectativas referenciales que apuntará a la imposible aprehensión de lo real por medio del lenguaje (105). Al mismo tiempo, la otra cara de la moneda del lenguaje también revelaría esta situación a partir del análisis en el cual Ramírez estabiliza conceptos, de la misma manera que la propuesta de Paoli, como la melancolía, el éxtasis o el silencio que en el discurso subrayan lo “inenarrable” y “poderoso” que lo excede. A estas ideas, Ramírez Franco añade un símil con el mito de Edipo y la esfinge que encierra su análisis de la novelística de Eielson. Contrariamente a la claridad de Edipo quien esconde la escisión del signo, el autor se ubica en el lado de la esfinge, aquella que representa lo polisémico y ambiguo abierto a múltiples interpretaciones, porque las novelas de Eielson poseen similares condiciones en su configuración como el hipotexto que explica y revierte su identidad, la desestabilización de la diégesis con diversos códigos, la desestabilización de la representación o la negativa de la concreción de los personajes. Se entiende que estar de lado de la esfinge o a favor de ella es una manera de observar el lenguaje en el discurso a partir de sus quiebres y de cómo deja de manifestar claridad. A diferencia, por ejemplo, del inicial

recorrido de Silva Santisteban, quien ubica su lectura del lado del lenguaje que edifica, y se detiene en la poesía, lo sostenido por Ramírez Franco desentraña ese aludido hiato entre palabra y mundo asumido por Eielson donde el lenguaje es cuestionado y, a su vez, pone en el centro de la discusión ya no la poesía sino la novelística como un terreno aún por ser descubierto en la emergencia de la consciencia del lenguaje.

En el ensayo “Largo viaje del cuerpo hacia la luz” (2002), dedicado al poemario *Noche oscura del cuerpo*, Martha Canfield alude al lenguaje a través del reconocimiento de las palabras claves del poemario, consideradas así por poseer un valor referencial debido a que el significado de toda la composición se concentra a su alrededor (2002: 103). Estas palabras, como “arco iris”, “luna”, “tambor”, “caballo”, entre otros, cargadas de valores y transformadoras del tiempo, poseen un poder que posibilita que el lector pase de un nivel relativo hacia uno absoluto. Canfield las emparenta con los arquetipos y señala que la poesía de Eielson, en particular *Noche oscura del cuerpo*, sería una poesía arquetípica. Al contemplar así la obra del autor, la palabra refracta y a partir de ella se puede llegar a motivos universales. Esto quiere decir que en la lectura de Canfield transita una idea muy clara de asumir el lenguaje desde su función mediadora y como medio que permite construir y asociar varios significados. En ese sentido, las palabras empleadas por Eielson se convertirían en símbolos de algo más trascendente, a menudo, de soledad o melancolía. Para la crítica, estos arquetipos identificados escarbarán en el cuerpo con el propósito de replantearlo o viajar a través de él, este se convierte en un laberinto donde, en primer lugar, los símbolos se desenvuelven en su interioridad. En el análisis de Canfield, el cuerpo adquiere una relevancia inmediata porque es a partir de él, y de la forma en la cual al final del viaje se relaciona con el mundo exterior, que se presenta un ingreso hacia la materialidad de la escritura. En *Noche oscura del cuerpo*, el cuerpo y el yo se proyectan hacia el exterior,

“Cuerpo de papel”, por ejemplo, expresará una obsesión de Eielson por identificar la palabra con la realidad. Es decir, la conciencia del cuerpo, visto como lo real, se adquiere a través de lo verbal o la escritura, el camino inverso sería que la ausencia de verbalización desarticula lo real (123). En efecto, el poema citado por la crítica plantea que, a partir de su asimilación mutua, página y cuerpo se muestran en una especificidad física o material. A pesar de concentrarse en el cuerpo y sus arquetipos, la propuesta de Martha Canfield dista mucho de ser temática pues identifica a partir de este una necesidad de Eielson por vincular la palabra con la exterioridad. En este sentido, se establece un diálogo con las ideas que redescubren dicha poética como es el caso de William Rowe quien instaura la preocupación espacial de esta. En cualquiera de los casos, en nuestra investigación, la presencia del cuerpo sería un recurso y una posibilidad que desde su asimilación a la palabra permitiría esa forma de entrar en contacto con lo material.

Para Alfonso D’ Aquino, en el ensayo “La escritura vacía” (2002), después de su precoz madurez, se ha ido revelando en la poesía de Eielson una necesidad por abandonar el lenguaje. Esta característica, que propicia la irrupción del silencio, señalará una idea reiterativa en su obra escrita, “en la poesía lo esencial es lo inefable” (2002: 142), o también que ella no precisa de palabras para hacerse comunicable. Según el crítico, esta concepción se produce de dos maneras. En un primer momento con una escritura que descansa del “libertinaje erótico-verbal” en una expresión más serena y desnuda. Mientras que en un segundo momento esta se da a través de la representación ideográfica del silencio en la escritura. D’ Aquino percibe, así como nuestra investigación, que para Eielson las palabras son insuficientes para acceder a la poesía, ya que estas no necesariamente designan las cosas. Observa además que, a partir de esta realidad, Eielson presenta dos operaciones. Una de ellas es amplificar el silencio en

“proporción a la cercanía del signo” (145) como lo ocurrido en *Tema y variaciones* con el silencio como espacio gráfico. La otra operación sostiene plantear en los poemas ejemplos de transparencia. Eielson evitará la palabra porque a través de ese gesto se transparenta la naturaleza del poema. Quizá por eso, según D’ Aquino, las operaciones “desatar, deshacer, desligar, desdecir” (163) encuentran la necesidad de transparentar el mundo. De ese modo, el nudo contemplará un doble estatuto: ser un camino que retrocede a un lenguaje primigenio donde se haya fundida la pintura y la literatura; y una forma de hacer un libro sin palabras. La escritura vacía sería reconocer en la obra de Eielson un camino de despojamiento que ve en el nudo el símbolo de aquello que empieza a prescindir de lo material.

Como se ha evidenciado, el redescubrimiento de la obra de Eielson en la década del 2000 empieza a contemplar los diálogos manifestados por el poeta artista con otras disciplinas. Una de estas reflexiones es la realizada por Emilio Tarazona en *La poética visual de Jorge Eielson* (2004). En su estudio, que define cómo trazar un recorrido entre la obra plástica y literaria del autor, señala que aquello que va desapareciendo en ella es la palabra escrita, mientras el lenguaje se va dirigiendo hacia un tipo de experiencia extraverbal, como apuntar a lo sonoro, para luego retornar a la palabra con cierta frecuencia. Eielson sospecha de la palabra y esta operación es rastreada por la lectura de Tarazona como un escepticismo de lo verbal que empieza por *Tema y variaciones*. Según el crítico, un primer indicio se presenta en poemarios del 50, *Habitación en Roma* o *Mutatis mutandis*, donde el lenguaje se delata a sí mismo a partir de una autorreferencialidad que se exhibe. Posteriormente, en la década del 60, reconoce que en su obra experimental *Canto visible*, Eielson elude el acto de fijar el lenguaje en la escritura, ya que la página, la hoja en blanco, es sustraída de la tradición literaria con el propósito de ganarla para otros fines, como la de participar de una experiencia más

amplia y más allá del poema. Para Tarazona a partir de esta obra empieza la poesía no-escrita donde las palabras se convierten en elementos de los cuales también se puede prescindir. Sin embargo, hacia 1963, en su incursión plástica, los nudos que salen del bastidor le permiten a Eielson retomar la escritura. Según el crítico, el autor desplaza su exploración a un discurso visual sin renunciar al lenguaje porque lo indaga desde otra naturaleza a partir de nuevas formas y posibilidades (2004: 56). Esto quiere decir que aún lejos de la poesía escrita no se abandona la consciencia o la preocupación por el lenguaje, más bien lo que se genera son distintas formas de retornar a él. Tarazona concentra su análisis en dicha preocupación y nos permite identificar de qué manera se ha comportado la palabra en la obra escrita y no escrita de Eielson. En este sentido, este tipo de análisis reitera el problema del lenguaje como centro de discusión.

En la misma línea de Tarazona, Luis Rebaza Soraluz en “Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson” (2004) recorre ampliamente la producción de Eielson para observar los quiebres de la poesía con el arte. Rebaza señala que en sus primeros poemarios (los de la década del 40) el lenguaje es empleado como medio de expresión similar al de una utilería poética o corporal. Sin embargo, es con *Tema y variaciones* que se produce un “desmantelamiento de lo lingüístico” (2004: 24), el lenguaje escrito salta al lenguaje plástico. Un ejemplo de esto serán las obras que producen lecturas múltiples, entre lo sintáctico y lo plástico, como es el caso de la colección *eros/iones* (1958) o en las que se encuentra una “potencialidad performativa”, *4 estaciones*, *Canto visible* o *Papel* posteriores a la década del 60, es decir, una estructura plástica presente en los textos que funciona como soporte lingüístico de trabajos conceptuales, eventos o acciones o performances (31-32). A diferencia de sus antecesores, el diálogo que reconoce entre la poesía y la plástica de Eielson sería el de una cercanía que plantea al lenguaje como

formulación no desvinculable de su ejecución artística o como un medio que no se abre a una exterioridad, sino que en sí mismo ha ido asimilando condiciones plásticas, como el “lenguaje plástico” de *El cuerpo de Giulia-no*. De ese modo, para Rebaza la obra literaria de Eielson incluirá elementos que luego serán escenificados en diversas manifestaciones artísticas.

Los estudios y ensayos anteriores en los que el lenguaje ha ido estableciéndose como el centro de la discusión forman parte de una atmósfera de ideas asumidas en un nuevo redescubrimiento de la obra de Eielson surgido en el año 2014. Uno de estos análisis, que aborda esta clara problemática, es el realizado por el crítico José Ignacio Padilla en *El terreno en disputa es el lenguaje* (2014). Padilla plantea que el problema del lenguaje en la obra de Eielson se presenta en dos direcciones: el que va del lenguaje a la materia y el que va de la materia al lenguaje. En el primer caso, el análisis evidencia de qué manera la poesía escrita, que va desestabilizando el significado a favor de direccionar la atención en el sentido, ingresa en lo que Padilla denomina materia del lenguaje o materialidad de la poesía, es decir “la sustancia neumática del sonido (en el caso de la voz), los contornos de la tinta y la superficie del papel (en el caso de la imagen), los volúmenes regulares o informes de los objetos (cuando salimos del libro)” (2014: 89). Dentro de esta concepción se encontrarán los poemas o pasajes de la novela de Eielson que desde combinatorias, metamorfosis y desmultiplicaciones de los sujetos y las escenas se reencuentran con la dimensión material y no-significante del lenguaje. Según Padilla, estas operaciones, que bien pueden rastrearse en obras como *Tema y variaciones* o *El cuerpo de Giulia-no* evidencian las formas en las que el lenguaje “deshace y se deshace” (100). En el segundo caso, el camino de regreso refiere cómo desde la materialidad, o piezas de raigambre sonora o visual, configuran alusiones al lenguaje. Tal es el caso de la oración mortuoria Paracas que aparece en la novela *El*

*cuerpo de Giulia-no*, la cual es más ritmo, sonoridad, que significado o también los nudos porque en su espesura física convocan “la fugacidad y fragilidad del lenguaje” (123). Se desprende del análisis de Padilla que en la obra de Eielson casi todas sus manifestaciones apuntan o aluden de distintas maneras al lenguaje, ya sea desmontándolo o figurándolo plásticamente en los nudos o quipus.

En este mismo año, el crítico literario Alex Morillo, en el acucioso estudio *La poética nodal El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*, presenta un análisis totalizador sobre la obra de Eielson. Retomando el nudo como símbolo, la investigación de Morillo se organiza de forma temática a partir de lo que significan las operaciones representadas en su composición. Por ejemplo, la primera de ellas es la que señala que la obra de Eielson se articula a partir de tres hebras: hebra occidental, hebra precolombina y hebra oriental. Como si se tratara de un tejido en formación, estas “hebras culturales materializan lo poético” (2014: 103) y organizan posteriormente lo que el crítico ha denominado “la poética nodal”, es decir, el nudo visto como gesto convergente que en la manipulación de dichas hebras permite identificar tres anudamientos poéticos: el anudamiento iterativo, el anudamiento de la referencialidad directa y el anudamiento silencioso. Para Morillo, el nudo proporciona los lenguajes a la poética de Eielson: es un acto de creación, el poema es un nudo, y es una fuente de sentidos, anudar las nuevas ataduras son formas de significar o resignificar. Dicho de otro modo, el nudo es un sistema de significación que articula lenguajes y sus entrelazamientos son los que otorgan sentidos. El anudamiento iterativo se detiene en la figura de la repetición presente en la poesía de Eielson como una fijación del sentido en el texto para seguir significando. Estas se convierten en dinámicas del retorno que en su reiteración también son renovaciones del lenguaje. De la misma manera, el anudamiento de referencialidad directa entiende que en la poesía de

Eielson se “problematiza los pactos o las convenciones significantes que se basen en operaciones acrílicas” (173). Es decir, se trata de los poemas que sospechan del lenguaje verbal porque esta será la única manera de “escencializarlo”. Finalmente, el anudamiento silencioso se presenta cuando el poema se desplaza del retoricismo a la simplicidad del lenguaje, asimismo, permite la introducción del silencio a través de un proceso en el que se produce un desasimiento verbal. Para la lectura totalizadora de Morillo, la poesía de Eielson busca significar en distintas operaciones, en ella el lenguaje edifica y construye, como el poema que se convierte en un punto de convergencia de otros lenguajes. A diferencia de los indicios sostenidos por críticos anteriores en lo que hemos delimitado como el redescubrimiento de Eielson, creemos que en su propuesta el nudo es esencia, pero pocas veces materialidad. Esto quiere decir que el lenguaje es explorado en una interioridad edificante de universos líricos o reiteraciones, no obstante, no se evidencia de qué manera también puede entrar en contacto con la exterioridad más allá de ser convergencia.

El año 2014 también se caracteriza por la celebración del natalicio de los 90 años de J. E. Eielson. Esta importante fecha renovó el debate sobre su obra. Voces pasadas y actuales formularon propuestas y relecturas a diversos aspectos de su producción literaria y plástica<sup>1</sup>, cuyos ensayos fueron recopilados en un conjunto denominado *Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson* (2016). De este debate, rescatamos la postura de tres críticos literarios: Fernando Rivera y de los antes citados William Rowe y José Ignacio Padilla, debido a que concentran en sus análisis un corpus que tiene como centro el problema del lenguaje, indagado desde nuevas aristas.

---

<sup>1</sup> Este debate se produjo específicamente en el congreso “Palabra, color, imagen y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson”, realizado por la Casa de la Literatura Peruana en noviembre del 2014.



En el ensayo “La escritura post-catastrófica de Eielson” (2016), el crítico literario Fernando Rivera se detiene inicialmente en los pasajes de la obra (más precisamente a las novelas) de Eielson que han aludido a lo apocalíptico o a lo que él denomina como lo “catastrófico”. Este será el escenario en el cual el lenguaje entra a tallar a partir de un aspecto material o físico. Una de estas es precisamente *El cuerpo de Giulia-no*, novela en la cual el protagonista, Eduardo, se adjudica el desencadenamiento del diluvio en Monteyacu, él lo origina y él sería capaz de detenerlo si encontrase una escritura que otorgue nitidez. A esto Rivera le denomina “la escritura de la luz”, un lenguaje secreto y no articulado que el narrador emparenta al saber de los antiguos peruanos como el quipu. Esta predilección respondería a un presentimiento del protagonista-narrador de la novela por afirmarse a un lenguaje generador del mito, que anteriormente D’Aquino había señalado como “primigenio”, y que se presenta emparentado con los gestos manuales, nudos de cuerdas de colores, de los quipucamayocs. Para Rivera lo que subyace, en esta intención y clara necesidad de una escritura de la luz en *El cuerpo de Giuliano*, es la búsqueda de Eielson del “cuerpo físico del lenguaje”. Esta misma condición también será analizada y discutida por el crítico en *Primera muerte de María* a partir de la funcionalidad del *strip tease* de su protagonista, María o Lady Ciclotrón. Este acto de semidesnudamiento reconstruye en la novela una memoria anterior a la catástrofe (Lima derruida con daños de proporción apocalíptica), el desprendimiento de cada prenda es en paralelo a los recuerdos de la infancia, que se entrelazan y asimilan con la pasión del Cristo Morado. Para Rivera, a través de estas dos imágenes, *peformance* de Lady Ciclotrón y los pasajes narrados de la procesión, ambos articulados por Eielson desde el erotismo, se restituye la vinculación del lenguaje con el cuerpo. Asimismo, a lógica del deseo que plantea esta performance, se adiciona la visión catastrófica de la sagrada familia. María y José, protagonistas de la

novela y nombres bíblicos nada casuales, esperan a un hijo que nace muerto de un cuerpo enfermo. Según el crítico, en *Primera muerte de María*, la escritura opera en una imposibilidad que es también la de restituir el cuerpo, no del cuerpo representado, sino del cuerpo en su dimensión física, como los que concurren en ese aludido pasaje final de nacimiento. A través de esto, Rivera plantea que en todo momento, alrededor o posterior a la catástrofe, se ejerce una necesidad de recuperar la dimensión física del lenguaje. A diferencia de Morillo y sintomáticamente más cercano a Canfield o Rowe, en el ensayo de Fernando Rivera se puede ir definiendo una línea de análisis que deja de lado las lecturas simbólicas para concentrarse en la mencionada dimensión física del lenguaje. En esta pretensión, también asumida por nuestra investigación, el cuerpo representa no solo una reiteración sino un elemento que nos permitirá ver de qué manera la poesía y la palabra busca abrirse al exterior.

La celebración del natalicio también sirvió para que críticos como William Rowe y José Ignacio Padilla retomen y desarrollen algunas ideas anteriormente abordadas. Este es el caso de William Rowe en el ensayo “Eielson y la crítica al lenguaje poético” (2016). Para el crítico, Eielson, quien incluye lo metafísico en su obra pero no al modo del misticismo, trabaja con el afuera del poema. La idea que proviene del ensayo del 2000 sostiene que la poesía de nuestro autor no se trata de una nostalgia por la presencia verdadera de las cosas, ya que esta, según indagará, será cubierta por una cada vez más cercana realidad física. Para Rowe, en la poesía de mediados del siglo XX surge una pregunta que se asume en las principales preocupaciones de Eielson “¿Cuál es la relación entre la poesía y la realidad física?” (2016: 194). En un primer momento esta se relaciona con el vacío, específicamente cuando para el poeta “las palabras son al espacio lo que las ropas al cuerpo: se las quita” (194). Se tratará de una poesía donde transita el vacío, como en los versos en los que alude que su cuerpo es

“nada”. Si bien lo que versa aquí es la imposibilidad de la presencia de lo físico, la lectura de Rowe presiente que son los aspectos provenientes de la matemática los que problematizarán esta imposibilidad. La matemática abarca todo lo que subyace a la apariencia y rompe la sutura entre la palabra y la realidad. Es decir, si existe un hiato entre palabra y mundo, como refería Ramírez Franco, la matemática hace posible la reducción de este abismo o separación. Para Rowe, esta vinculación no es ajena a las propias ideas de Eielson pues los quipus, símbolo precolombino del que se apropia, atestiguan esta relación entre poesía y matemática. La obra poética de Eielson re-incluye la matemática. En esta dimensión, no captura el movimiento de la materia como la fórmula de Einstein, el poeta presenta al ser al borde del vacío en el cual afirma un espacio que vincula el cuerpo como un espacio cósmico en el que se incluye lo no-simbolizado. Asumir y mantenerse en el cuerpo es para Rowe una muestra que en la obra poética de Eielson “no hay lamento por la pérdida de la presencia” que motiva el lenguaje, sino la afirmación de un mundo alternativo (198). Tal es el caso de lo ocurrido en la poesía visual y conceptual de Eielson, como en *Canto visible*, que suspende la significación para abrirse al afuera, espacio multidimensional que deja de lado lo plano del libro tradicional. Por eso, según el crítico, el lamento de una presencia perdida es superado por la forma en la cual el cuerpo o la materia emergen. Si antes la poesía se abría hacia un afuera o apuntaba a una exterioridad, como anotaban Canfield o el primer Rowe, leída ahora desde la matemáticas, se incorpora lo físico como si se incorporará el cuerpo. En ese sentido, señala Rowe, no es casual que el nudo adquiera una importancia emblemática ya que este sería “la intersección que producen entre la matemática, lo visual y el lenguaje” (198). Esta idea, que dialoga con la preocupación de Fernando Rivera, sugiere filtrar en nuestra investigación de qué manera se comporta el cuerpo en

relación al lenguaje y qué representaría la matemática en esta voluntad cada vez más vinculante en Eielson.

Del mismo modo, José Ignacio Padilla en el ensayo “Eielson post-simbólico/Escultura de palabras” (2016) propone leer el poemario *Habitación en Roma* con el filtro de *Tema y variaciones*. Esto significará optar por una lectura que se detenga en el lenguaje y contemple ciertas dimensiones del poemario que provienen y se asimilan de su antecesor. Después de la década del 40, Padilla reconoce que la poesía de Eielson forma parte de un giro que, en consonancia a lo que otros poetas de Sudamérica estaban haciendo, trae consigo la desacralización y lo melancólico. A partir de esto, Eielson se convertirá en un poeta que “juega con los signos rotos del lenguaje” (2016: 160). De acuerdo con el crítico, asumir estos lenguajes o “echarse” a construirlos forma parte de una “experiencia ética, estética y epistemológica” que escapa a la búsqueda de una simple novedad (160). El poemario que sintonizará con esta nueva experiencia, que a través de la desacralización desconfía y critica el lenguaje, será *Tema y variaciones*, un ensayo de Eielson donde se produce lo que Padilla denomina “higiene del lenguaje”, o formas en las que el poeta abandona el vocabulario clásico, se libera de una retórica “poética” y cede su posición de sujeto poético a favor de una “des-identificación”, “anti-expresividad” y “desmaterialización del objeto” (161). *Tema y variaciones* evidenciará cómo Eielson, a través de sus combinatorias y metamorfosis, mina la fijación de un yo en el poema al mismo tiempo en el que los sentidos empiezan a invadirlo. Se entiende que a partir de estas operaciones, en este poemario, el lenguaje entra en conflicto y se van formando procedimientos que operarán años después en *Habitación en Roma*. Por ejemplo, el poemario romano también presentará repeticiones de versos, contemplará imágenes de la nada y recurrirá a la desmaterialización. Se trataría de una crisis donde “la resonancia con el mundo se reemplaza por la exterioridad del mundo” (165). Para el

crítico, el lenguaje y el mundo serán vividos como superficies que abren una puerta en la cual se mira a un tipo de intensidad y experiencia poética nueva otrora vista en el poemario anterior, por ejemplo en las denominadas esculturas de palabras. De la misma forma, esto repercutirá en el poema “Azul ultramar”, donde lo vertiginoso se apodera de la pieza, a partir de una intensidad que no se enuncia más bien se produce, es decir, al lenguaje se le añade así un sentido de tacto que ocasiona precisamente esa experiencia de vértigo. Todos estos indicios apuntados por Padilla no hacen más que señalar que en ambos poemarios, iniciales de la década del 50, el lenguaje, que construye las esculturas de palabras, asume la capacidad de señalar una exterioridad que nos conmina a reparar en otras dimensiones suyas, como la palpable o externa, es decir esa dimensión física y material que también puede alcanzar el lenguaje.

En este recorrido cronológico, la crítica en torno al lenguaje en la obra de Eielson ha establecido dos orientaciones claramente definidas. La primera se caracteriza por plantear una noción de lenguaje que, como bien señalamos, edifica; es decir, observa que el poeta en su obra escrita transita libremente de un registro a otro y es capaz de configurar distintos lenguajes. Estas posturas, caracterizadas en su mayoría por ser panorámicas, en mayor medida, o ser los estudios iniciales, en menor medida, ven desarmado su aparato crítico al momento de reconocer las manifestaciones conceptuales que atraviesan la poesía escrita de Eielson. En esta orientación también se encuentran los estudios que ven en el nudo y en el lenguaje una herramienta que configura sentidos e incluye en su propuesta totalizadora los quiebres producidos. Se asimilan a esta dirección lo realizado por Ricardo Silva Santisteban, Martha Canfield, Luis Rebaza y Alex Morillo. La segunda orientación, que proviene de las relecturas o redescubrimientos de la obra de Eielson, entiende el lenguaje a partir de una relación conflictiva que inspira cansancio, desconfianza, melancolía, y que está impulsada por

alientos catastróficos o desmitificadores. Es un segmento en la crítica que se vincula con el lenguaje a partir de una noción que linda con el nihilismo y que revierte sus funciones de edificación, representación o comunicación. Aquí destacan críticos que se concentraron más acendradamente en el lenguaje como Gustavo Cobo Borda, Roberto Paoli o Eduardo Chirinos, en una época inicial, y las posteriores lecturas de William Rowe, Sergio Ramírez Franco, Alfonso D' Aquino, Emilio Tarazona, Fernando Rivera y José Ignacio Padilla. Esta orientación, además coloca en el panorama las novelas de Eielson y se introduce en la discusión de la experiencia extraverbal del autor que no es más que empezar a remover el terreno de las artes plásticas. Es precisamente esta línea a la que nos adherimos porque nos coloca de cara a un debate heterogéneo y fértil, y nos posibilita rastrear y explorar la densidad literaria y artística de Eielson. Se trata de una lectura que, al abrirse a otras disciplinas y buscar su entrelazamiento, probablemente asumiendo la misma dinámica de su objeto con el propósito de repensar conceptos y formas de ingresar a la poesía, da cuenta de que esta misma experiencia ha sido remecida. Indagar en el lenguaje es desentrañar las formas en las que ha sido empleado o cuestionado, y es, además, repensar nuestra labor como lectores frente a ese escenario.

## CAPÍTULO II

### EL LENGUAJE EN PERSPECTIVA Y DISCUSIÓN

#### 2.1. Hacia una consciencia del lenguaje

*La necesidad de aprender el mundo con palabras nos vuelve neuróticos.*

*J.E.E.*

Jorge Eduardo Eielson fue un artista consciente del lenguaje<sup>2</sup>. Siguiendo a Adam Zeman<sup>3</sup>, quien realiza un rastreo y balance de este concepto, quisiéramos entender la consciencia como el hecho de estar conscientes, es decir, estar ubicados de forma activa en una realidad y con la consideración de que un asunto ha sido compartido previamente

---

<sup>2</sup> Desde reflexiones anteriores, esta investigación ha optado por continuar con la denominación de “artista”, pues consideramos que con esta se pone en escena la performance de Eielson en diversos espacios de la creación artística.

<sup>3</sup> Para Adam Zeman, se pueden distinguir cuatro formas de ser consciente. La primera se refiere a estar consciente como estar despierto o no noqueado, condición que es corroborada con criterios objetivos que buscan establecer cómo un individuo se ubica de manera activa en la realidad. La segunda forma señala que ser consciente es tener una experiencia intransferible sobre algo, es decir de un contenido como experiencia perceptiva. En el tercer caso, estar consciente plantea una intención de subrayar que el asunto de que se trata ha sido considerado con cuidado, lo hemos considerado en nuestra mente y compartido plenamente ese conocimiento con nosotros mismos. En la cuarta forma se presenta la consciencia de sí mismo cuando estamos conscientes de la atención que otros nos prestan. Es estar consciente de una acción que me afecta. Es decir, es estar enterado de las acciones que yo mismo llevo a cabo, a partir de sucesos que afectan directamente a la criatura de que se trate. ( Zeman 2009)

con nosotros mismos en nuestras intenciones y propósitos<sup>4</sup>. En este sentido, Eielson poseía un conocimiento reflexivo sobre el lenguaje, entendido como manejo de signos<sup>5</sup>, que le permitió comprender la literatura como acto lingüístico<sup>6</sup>, frente a la palabra; y también descubrir lingüísticamente el arte, o las artes visuales. Dicha consciencia ha sido evidenciada no solo en el infinito universo que significó su producción literaria y plástica, sino también en su aguda producción ensayística y en los diversos registros testimoniales difundidos en varias publicaciones. Esta –quizá– particularidad puede ser inscrita en diversos marcos contextuales e indagaciones personales de Eielson que entran en contacto con su obra: poesía y artes plásticas en importantes giros teóricos, el perfil precolombino desenterrado puesto en relevancia, el guiño con el budismo zen, entre otros medulares aspectos que han sido visitados antes por la crítica de su obra. Es detrás de este entramado que el universo se torna complejo pues se forma una orilla muy endeble que evidencia cómo lo manifestado en sus testimonios y ensayos adquieren un privativo desarrollo en sus obras, situación que al mismo tiempo se vincula con la expresa voluntad del artista para cruzar o disolver el margen que separa una disciplina de otra. Al evidenciar someramente estas consideraciones, nuestra investigación propone establecer una necesaria distinción entre el discurso (no ficcional) sobre el lenguaje que Eielson dio forma en ensayos y testimonios, del discurso (ficcional) que alude al lenguaje el cual puede rastrearse en su creación artística, sea poesía, narrativa y plástica. En el primer caso, las reflexiones dan cuenta de las variaciones de la concepción del lenguaje en su obra poética y su tránsito a las artes

---

<sup>4</sup> Empleamos también “consciencia” a partir de su tercera acepción planteada por el DRAE: “Conocimiento reflexivo de las cosas”. Este significado también señala una capacidad que tiene el sujeto de reconocer el conocimiento que el sujeto tiene de sus actos y reflexiones. Esta aclaración deja de lado el signifiante “conciencia” que se vincula con un carácter moral en torno a la realidad.

<sup>5</sup> De acuerdo con Ludwig Wittgenstein, la acción del lenguaje puede constar de dos partes: una parte inorgánica que involucra el manejo de signos y una orgánica que alude a comprender dichos signos, significarlos e interpretarlos (1976: 30).

<sup>6</sup> Para George Steiner, no existe una literatura sin lenguaje porque toda forma literaria, según el teórico, “es nada más y nada menos que un acto lingüístico, una combinación de unidades sintácticas” (2002: 137).



plásticas; además, organizan lo que pretende ser una consecuente definición sobre la literatura, la capacidad de la palabra, y el artista frente a la modernidad y la tecnología. En el segundo caso, la obra escrita y plástica de Eielson alude sintomáticamente a operaciones que revelan la condición de presencia y ausencia del lenguaje. A esta manifestación, se le suma un sugestivo cuestionamiento y problematización sobre su capacidad de representación. En ambos casos la consciencia pareciera ser plena, pues la visión del lenguaje es puesta en perspectiva y no deja de plantear diversos problemas en torno a su concepción. No obstante, la distinción de ambos discursos permite colocarnos frente a dos realidades (completamente prolíficas y completamente diferentes) y evidenciar sus propias dinámicas; a su vez, contemplarlos como dos dimensiones de los que surgirían puntos en contacto o lazos dialogantes. Nuestro objetivo en este capítulo es evidenciar qué tan consciente era Eielson del lenguaje, en su palabra personal articulada en entrevistas y ensayos, y de qué modo esta consciencia se podría confrontar o –por qué no– articular, críticamente, en su obra creativa a partir de la discusión y estabilización de algunos importantes conceptos.

### **2.1.1. El pensamiento reflexivo de Eielson**

Entre diversos aspectos, algunas de las características significativas en la creación de Jorge Eduardo Eielson fueron su evidente autorreflexividad y su rol de poeta (o artista) investigador. Con esto nos referimos a esa suficiencia proyectada en él por repensar su escritura y ubicar su praxis creativa, a través del ensayo, en un contexto acaso universal entre cientificismo occidental y saberes precolombinos. Se trataba de un artista en sintonía con el mundo y los diversos procesos culturales ocurridos en este, como lo han reconocido sus biógrafos e investigadores. Podría, incluso afirmarse que fue su vinculación con los grupos y movimientos artísticos europeos de las décadas del 50 en adelante (en esta época conoce a Raymond Hains, Max Bill, Mimmo Rotella, Roberto

Matta, Cy Tombly, entre otros)<sup>7</sup>, aquello que surtió una marcada influencia en su práctica. Lo último no solo puede verse expresado en sus quiebres literarios, más aún, plásticos, pues si hay algo en Eielson que lo define marcadamente como artista plástico o visual son sus escritos sobre arte que bien podrían ser manifiestos teóricos o teorías textualizadoras, los cuales, a partir de su obra, definen y aterrizan la respiración de una atmósfera mayor. Es posible que este carácter tenga un antecedente clave en su temprana faceta como columnista en el diario *La nación*, o como integrante del comité editorial de redacción en la revista *Las Moradas*<sup>8</sup>; además de su interés por formar parte de proyectos de investigación, por ejemplo, la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), realizada en conjunto con los jóvenes Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, quienes a su vez también cultivaron el género del ensayo<sup>9</sup>. Es este contexto y trayectoria personal, de inquietante actividad intelectual, en el cual los ensayos y las declaraciones aportarán parte de las nociones que Eielson opera sobre el lenguaje.

### 2.1.2. La consciencia del lenguaje

En una de sus varias entrevistas, cuando el crítico literario Abelardo Oquendo<sup>10</sup>, refiriéndose específicamente al poema largo *Bacanal* (1946)<sup>11</sup>, interroga a Eielson por

---

<sup>7</sup> Eielson, Jorge. *Ceremonia comentada Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005*. Ed. Luis Rebaza Soraluz. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010, pp. LIX.

<sup>8</sup> En el primer número de *Las Moradas*, revista dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson formó parte del comité editorial, mientras que en el segundo número participó con un ensayo dedicado a Rimbaud. Además, antes de esto, deben mencionarse sus colaboraciones con artículos dedicados a la pintura contemporánea en el diario *La Nación* en 1947.

<sup>9</sup> De esto se recuerda que cada integrante de este proyecto escribió un ensayo previo a cada poeta agrupado: Javier Sologuren introdujo a José María Eguren, Emilio Adolfo Westphalen, y Ricardo Peña; Jorge Eduardo Eielson, a César Vallejo, Martín Adán, y Xavier Abril; Sebastián Salazar Bondy, a Enrique Peña y Carlos Oquendo de Amat.

<sup>10</sup> Eielson, Jorge. “Eielson: remontando la poesía de papel”. Entr. Abelardo Oquendo. *Hueso húmero*, 1981: 3-10. Impreso. Reproducido en José-Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a j. e. eielson*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 403-407.

<sup>11</sup> *Bacanal*, poema publicado por primera vez en 1948, conforma probablemente ese conjunto de piezas escritas en las que se observa el tránsito de la poesía de corte romántica o mística hacia otra que comienza a mirarse a sí misma como instrumento del lenguaje a partir de un aterrizaje terrenal: “¿Conocéis la imprenta del bruto que reina, come y caga / enjoyado en su trono de hierro y papiro?” Es por eso que

lo ocurrido con el cambio de tono en su poesía, de un “lujo verbal” hacia uno que involucra cercanía con lo miserable y torvo, este responde lo siguiente:

El acercamiento a sí mismo coincide siempre con una crítica radical del lenguaje [...] El poeta se ha liberado de la fascinación del pasado, de la historia, el mito o la leyenda, y se encuentra solo consigo mismo. Pero su propia visión del mundo –a través del libertinaje erótico-verbal– se resuelve en un cuestionamiento del lenguaje. [...] El fin del poeta “bajo montes de basura e inmundicia al llegar la aurora” es también el fin del lenguaje poético convencional, o sea la abolición de la escritura, de mi escritura, que ya comenzaba a vislumbrar desde entonces. (Oquendo 2002 [1981]: 405)

La forma en la que entra a tallar la consciencia del lenguaje en la obra de Eielson se produce a partir del abandono de aquello que denomina “lenguaje poético convencional”, o el “lujo verbal” anotado por Abelardo Oquendo. Es decir, la desmitificación del poeta como entidad enojada a entidad despojada de su aureola, y sumida en impureza, sería la renuncia a la poesía gravada de historia y leyenda hacia una de repliegue terrenal y escatológico que acercará al poeta consigo mismo. En tal sentido, el poeta no se somete al lenguaje enojado, sino que lo somete y discute calificándolo de “libertinaje erótico-verbal”, desenfreno con la palabra que lo derruye como creador y con él a la escritura misma. De ese modo, para Eielson, desligar la poesía de su hábito convencional escondería también una voluntad final de desaparición del lenguaje poético. Sintomáticamente, en el desarrollo de este tránsito, lenguaje y escritura ocupan un mismo nivel, como si el fin de este lenguaje poético, completamente desmitificado, se diera en paralelo a la cancelación de la escritura. Líneas posteriores, el artista aclara su observación: “En la tradición literaria occidental se ha identificado tanto la poesía con el lenguaje, que se ha vuelto casi imposible concebirla fuera de él. Sin embargo, su verdadera esencia está, precisamente, en lo

---

*Bacanal* opta por un registro escatológico y mundano, como si en ese juego estuviese enterrando, a la vez, el registro anterior.

inefable, en lo indecible, en todo aquello que las palabras no pueden formular” (2002 [1981]: 406. Frente al influjo de una tradición que ha relacionado la poesía con el lenguaje y a este con la escritura, Eielson contrapone dos reacciones: en primer lugar, asume la emergencia de la no convencionalidad del lenguaje poético y; en segundo lugar, plantea una visión esencial, sobre todo inmaterial, de la poesía como aquello que trasciende o está más allá de la formulación de las palabras. Si en el primer caso el poeta debe ir despojándose de un artificio verbal, ir de lo convencional a lo no convencional, a favor de una concepción de poesía alejada del lenguaje; en el segundo caso, haber abandonado el lenguaje implica una consciencia metafísica de la poesía, una de palabras a otra sin palabras, una que se escribe a otra que no se escribe. Se descubre, en ambos casos, que la resistencia ante la tradición atrae el camino de la desmitificación que como consecuencia sitúa al lenguaje en perspectiva y problematización.

Si la poesía pervive, la pretendida desaparición del lenguaje también se convierte en una crítica a sí mismo y a su capacidad. Al ser interrogado por el paso de su poesía hacia la negación de la palabra y la imagen, el cuestionamiento lingüístico de Eielson responde de la siguiente manera: “Veo en este proceso algo muy evidente, sin embargo: la eterna lucha del hombre con su lenguaje, en la medida en que el lenguaje (y la poesía es su esencia) es incapaz de atrapar la multiforme y sinuosa realidad” (2002 [1981]: 406). A partir de la noción de la insuficiencia del lenguaje, la realidad descrita con este es un terreno casi inaccesible, alejado o distanciado del hombre. Visto así, lo que resuena en la reflexión del artista es que la relación hostil hacia el lenguaje sería el resultado de una pugna entre este y el hombre para imponer en el signo cercanía en lugar de distancia. En este reconocimiento, lo que Eielson realiza sería una declaración sobre el lenguaje a partir de un carácter antes visitado por Ludwing Wittgenstein<sup>12</sup> en el

---

<sup>12</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Alianza Editorial, 2010.

cual señala que no expresamos lo que queremos con ayuda de los signos, sino que es la propia naturaleza de los signos naturalmente necesarios lo que se expresa (2010: 119-120), por ende, el lenguaje no es un medio transparente de representación. De acuerdo con este tono, la reflexión del artista hace eco de un influjo del giro lingüístico de mediados del siglo XX<sup>13</sup> o, al mismo tiempo, en este quiebre, sus ideas podrían ser deudoras de la ya profunda crisis de confianza en el lenguaje que se arrastra desde 1914, por sus posibilidades instrumentales con las que el hombre interpreta los modelos de la realidad (Steiner 2002: 145)<sup>14</sup>. En cualquiera de los casos, la consciencia de esta realidad se convierte en un anclaje o una declaración sobre la entidad del lenguaje para Eielson que, a su vez, le permite desbaratar y cuestionar la función de este a favor de lo que parece ser una percepción metafísica de la poesía. Lo mismo se percibe más adelante en uno de los diálogos con Martha Canfield<sup>15</sup>, dicha consciencia resultará una condición irrenunciable en la postura del artista: “Cuando escribe, el poeta hace sensible, a través del lenguaje, el misterio que nos circunda” (Canfield 2011 [1990]: 26). Además de ser un mecanismo cuestionador, la consciencia del lenguaje se convierte en una manifestación consecuente que ubica su concepción de poeta al lado de una dinámica persistente, acaso conflictiva, con el lenguaje y su mediación (“eterna lucha del hombre con su lenguaje”). Es por ese motivo que Eielson no deja de considerar a este (al que luego denomina lenguaje verbal) un sistema de signos común al nivel de la

---

<sup>13</sup> En efecto, se denomina giro lingüístico a una corriente de pensamiento que reparaba en la relación del lenguaje y la filosofía o el giro de la lingüística que se dirige a la filosofía como señala Rorty en el estudio *El giro lingüístico*.

<sup>14</sup> En la filosofía lingüística, en referencia a lo que ocurre con el lenguaje en el siglo XX, surge la idea de que un análisis del significado es un análisis gramatical de las posibilidades instrumentales del lenguaje, con las que el hombre experimenta e interpreta los modelos posibles de la realidad. Dicha creencia, sobre la instrumentalización del lenguaje, tiene su origen en la profunda crisis de confianza en el lenguaje, específicamente, producida por el desmoronamiento de los valores humanísticos que trajo consigo la guerra después de 1914 (Steiner 2002: 145).

<sup>15</sup> Martha Canfield reúne tres diálogos, de los muchos, que tuvo con Jorge Eielson a lo largo de su vida. El primero “Una conversación con Jorge Eduardo Eielson”, y aquí citado, es de 1988 y fue publicado en la revista *Gradiva* de Santiago Mutis, en 1990 en Bogotá. El segundo “El diálogo infinito”, probablemente el más extenso, fue realizado en varias etapas y ciudades de Italia. Corresponde a julio de 1995. El último diálogo “Roma vista, evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson” fue dedicado a Roma y data de junio del 2006.

vida y la literatura (Canfield 2011 [1995]: 61), pero no como afirmación de su obra, sino como circunstancia que, luego de ser reconocida, es precisa remecer para la subsistencia de la poesía.

El conocido “distanciamiento” de la palabra en la obra de nuestro autor es un fenómeno complejo. Tiene su origen en la aludida discusión sobre el lenguaje y en un explícito “cansancio de la lengua escrita”, recorrido que probablemente es presentado en su obra desde la década del 50 por diversos críticos, como lo resaltaron en su momento Abelardo Oquendo o Martha Canfield. Sin embargo, a pesar de ser el lenguaje escrito insuficiente y producir cansancio, el artista expresa su “necesidad de acceder a “los lenguajes transverbales, muchas veces a partir de la misma lengua” (Canfield 2011 [1990]: 33); es decir, una subrepticia insistencia en el lenguaje, y en el lenguaje escrito, que el autor ejemplificará con sus denominadas *Esculturas subterráneas*, trabajos realizados entre 1965 y 1969<sup>16</sup>. Hechas de palabras, o de acumulación de palabras, las *Esculturas subterráneas*, o también denominadas *Esculturas para leer*, son formulaciones que, de acuerdo con el arte conceptual, poseen concepto e idea; es decir, las piezas de Eielson presentan una dirección general y componentes que buscan su ejecución (LeWitt 1999: 106). No es preciso detenerse en el análisis de estas piezas, que incluso son anteceditas por las esculturas de palabras presentadas en el poemario *Habitación en Roma* de 1952/1954<sup>17</sup>; sin embargo, es necesario revelar que desde un origen literario parecen encontrar un completo asidero en el arte conceptual, no

---

<sup>16</sup> Las *Esculturas subterráneas* o *Esculturas para leer* son nueve composiciones de palabras, de las cuales, solo se conocen cinco. En la edición de la obra de Eielson *nu/do* (2002), realizada por José-Ignacio Padilla, el crítico anota que las Esculturas subterráneas fueron reunidas en cinco libros objeto, transcritas en cinco idiomas en cada uno de ellos. Cuatro de estos libros fueron inaugurados simultáneamente el 16 de diciembre de 1969 en París, Roma, Eningen (Stuttgart) y Nueva York. El quinto libro no pudo ser inaugurado en Lima al mismo tiempo, sino más tarde (114). Aunque lindan con el arte conceptual, nos gustaría pensar este conjunto de obras, más que como formulaciones, como compresiones o ensamblajes de palabras, al estilo del arte que emplea objetos reciclados para comprimirlos en formas escultóricas.

<sup>17</sup> En el poema “escultura de palabras para una plaza de roma”, se lee lo siguiente: “[...] y sólo existes / porque te amo / te amo / te amo / te amo / te amo / te amo / te amo / escultura de palabras / escultura de palabras / escultura de palabras / escultura de palabras” (Eielson 1976: 216).

objetual: las esculturas no se realizan no porque son imposibles, sino porque son marcadamente planteadas para “leer”, así como son escritas, y para que sus ideas puedan ser obras de arte sin necesidad de materializarse (1999: 107). El lenguaje transverbal de Eielson podría apreciarse entonces como un estado intermedio entre la formulación de la palabra (lenguaje escrito) y el arte conceptual (no objetual), el cual se sirve de esta. Es quizá la confluencia del tedio del lenguaje escrito<sup>18</sup> con la persistencia de la poesía el camino que lleva a Eielson hacia la experimentación creativa, cuya primera fase podría enmarcarse en esta aludida transverbalidad, una tenue reiteración del lenguaje, que refleja también la perseverancia en él y el punto de contacto con el arte que le permite ser formulación conceptual. De ese modo, ser transverbal es precisamente ir más allá no solo del lenguaje, sino también del hastío de este, hacia otra expresión que revitaliza la anterior. En otras palabras, lo que el tedio ya no permite decir de un modo, se dice de otro.

Llegada la década del 60, la persistencia en el lenguaje adquiere otra gradación plástica. Cercano a la resonancia tardía que había cobrado la obra de Marcel Duchamp en Europa, el arte que emplea objetos cotidianos, como lo realizado por Jasper Johns, inicialmente, y, más adelante, la obra de los nuevo realistas Daniel Spoerri o Arman, Eielson, ensambla prendas de vestir en el lienzo<sup>19</sup>, en su manipulación, la torsión de la tela se convierte en el acto que le permite el descubrimiento de los nudos. La serie de camisas y pantalones, a partir de este gesto, adquiere desde 1964 la denominación de *Quipus*, en una clara alusión al sistema de codificación empleado por las civilizaciones andinas, caracterizado precisamente por el anudamiento textil. La intención nominativa

---

<sup>18</sup> En otro pasaje de *El diálogo infinito* con Martha Canfield, Eielson sostiene lo siguiente: “Lo que me sucede es que yo necesito, casi visceralmente, hacer otra cosa, que no sea solamente escritura” (Eielson 2011: 34).

<sup>19</sup> Algunas de estas obras, anteriores a la aparición de nudo en 1964, pueden ser *Abito de sera* (1962), *Camisia e pantaloni* (1962) o *Blue jeans* (1963).

con la que Eielson reconoce esta etapa de su obra artística concilia, a través de la torsión, una pieza plástica con un reconocido sistema de codificación como él mismo precisa: “La denominación de quipus que he dado a esas obras, es un título genérico y tiene una función identificatoria; pero es también mi modesto homenaje a esos antiguos peruanos que supieron convertir un gesto primordial en un verdadero y sofisticado lenguaje” (Canfield 2011 [1995]: 63). Si bien incluso en el nudo o quipu confluye el pasado reactualizado en el presente del arte moderno, da la impresión que la opción nominativa, así como es redescubrimiento, articula en este punto del mapa más de una pretensión: no desligar el arte del lenguaje; identificar un posible lenguaje más allá del papel y la escritura, en la torsión y manipulación plástica; o hacer del nudo un mecanismo parecido al del lenguaje.

Podría decirse que para Eielson existe una consciencia del lenguaje que le permite reconocer la poesía como acto lingüístico. Al saberse en este conocimiento, se gesta un deseo en el artista que lo aleja de una zona de confort con el lenguaje, se convierte en un hastío inevitable que lo remece a partir de otro sistema expresivo como el arte. La relación con el lenguaje es una relación tensiva que, en perseverancia y discusión, se manifestaría finalmente en un deseo discursivo de Eielson por plantear el quipu como epítome que resume en sí la articulación de otros lenguajes en un lenguaje.

### **2.1.3. La palabra-ropaje**

En un ensayo de 1951, denominado “Palabras de hoy, poesía del mañana”<sup>20</sup>, Eielson esboza, incipientemente, algunas ideas sobre el lugar de la palabra a partir de una distinción entre la poesía de nuestro siglo y la poesía del porvenir. Para el autor, entre ambas formas poéticas, la diferencia que se interpone es un problema de palabras. Si la

---

<sup>20</sup> Eielson, Jorge. “Palabras de hoy, poesía de mañana”, en *Espacio*, mayo de 1951, p. 9. Impreso. Reproducido en Emilio Tarazona, *La poética visual de Jorge Eielson*, Lima, Drama Ediciones, 2004, pp. 135-136.



supresión de las palabras sería el ideal de los poetas modernos (la poesía de nuestro siglo), las restantes se muestran incapaces de contener su “demostración física” (Eielson 2004 [1951]: 135). Esto quiere decir que la palabra no puede resumir en sí mismas la multiplicidad de la vida o de la experiencia humana. Con la identificación de esta condición, lo que Eielson advierte es la imposibilidad de una escritura verdadera, y con ello, la noción de insuficiencia de la palabra para mostrar en el mismo signo al objeto. Dicho descubrimiento pareciera llevar por inercia al artista a repensar la palabra ahora en un contexto representacional, como refiere a continuación en el mismo texto: “Cada palabra (representación convencional de un fenómeno) propondrá siempre una forma nueva, un desafío propio, una liberación de su sentido y de su belleza equivalente en proporción su raíz ideológica, a su sonoridad, al número de sus sílabas y letras y a su representación gráfica” (Eielson 2004 [1951]: 135). Puede entenderse que frente a esta insuficiencia, Eielson se sitúa en la dimensión de la representación posiblemente guiado por una noción del carácter paradójico o dialéctico que esconde la representación como tal: “Lo representado está y no está en su representación” (Llano 1999: 23), y si lo está es siempre un rostro distinto aquello que lo cubre. Del mismo modo, el otro lado de esta toma de posición puede plantear incluso que, ante la imposibilidad de la “verdadera escritura”, la representación se convierte en un resquicio en el que es posible seguir y orientar en la palabra esa belleza (la verdadera) que cubre a través de su porción ideológica y plástica.

Contrapuesto al escritor de nuestro siglo, en el mismo ensayo de 1951, Eielson señala que el escritor del porvenir, escoltado por la purificación de los medios pictóricos, se encontrará frecuentemente con el músico. Esta será una época en la que estas tres grandes artes extienden sus dominios, se independizan las unas de las otras, y “enrarecen hasta la divinización” sus fronteras (2004 [1951]: 135). Las palabras serán

tratadas como signos musicales, fórmulas que requieren de una matemática, solo mediante esto se alcanzará la expresión física, pues para Eielson “la poesía del porvenir [...] no será hecha de palabras (136), pero encontrará en la de nuestro siglo un documento para la historia del hombre. Es sintomático que este enunciado finalice el artículo, de modo que suspende y vaticina en “porvenir” la visión de lo que parece ser un insoslayable destino de la poesía y un intercambio artístico en la identidad de la palabra. A través de esta visión, se deja una posibilidad abierta en dos aspectos: en torno a la poesía y al tangencial cuestionamiento del lenguaje, en cuanto es intermedio o encubrimiento de algo<sup>21</sup>.

Hacia 1955, algunas ideas esbozadas tomarían curso. En la primera de dos entregas del artículo “Para una preparación poética”<sup>22</sup>, el tratamiento que Eielson le otorga a la palabra es la de una homologación metafórica con el ropaje: “La retórica –el ropaje– del poema nos permite solamente vislumbrar la poesía. Y cuanto más perfecta puede ser aquella, tanto más vestida estará la poesía, tanto más deslumbrante en su traje de metáforas” (Eielson 2002 [1994]: 436). La palabra posee un atributo de envoltura que, al igual que la indumentaria, cubre un cuerpo, oculta algo debajo; del mismo modo, posee un carácter ornamental exterior al cuerpo. Vestir a la poesía se entendería como el acto de adornarla a través de la palabra, retóricamente, en un mismo proceso que, aún proclive al recargamiento, persigue el paradójico propósito de hacerla visible. Eielson pareciera asumir que así como la vestimenta cubre el cuerpo vivo, mientras este se llena

---

<sup>21</sup> Cabe agregar que un año antes de este artículo, Eielson había escrito la colección *Tema y variaciones* (1950), poemario que se caracteriza por la exploración de las condiciones plásticas y materiales de la palabra.

<sup>22</sup> El mencionado ensayo inicialmente fue escrito y publicado en dos partes; además, consta de dos versiones. La primera es la que apareció, en efecto, en dos partes, en el suplemento el *Dominical* de *El Comercio*, el 18 de septiembre de 1955 y el 29 de enero de 1956. Esta versión ha sido recuperada por José-Ignacio Padilla en *nu/do. homenaje a j. e. eielson* (2002). La segunda apareció en conjunto años después, corregida y aumentada, en 1994 en *Sí* N° 398, también con el título “Para una preparación poética”. Esta versión ha sido recuperada por Emilio Tarazona en su libro de ensayo *La poética visual de Jorge Eielson* (2004). La versión que empleamos en esta investigación es la recuperada por José-Ignacio Padilla.

de adornos, el trabajo sobre la palabra, las figuras retóricas que modifican el uso del lenguaje, interpone una distancia hacia la captación de la verdadera poesía. Reconocer la poesía como trascendencia de la materia, del ropaje, superación del ornamento de la palabra nos sitúa frente a una concepción esencial e inmaterial de ella: “Lo mejor de un poema, como lo mejor de un cuerpo, no son sus elementos (cabeza, tronco, extremidades, etc.; estrofa, verso, vocablos, etc.) sino la gracia que los visita y los une en una sonrisa, un movimiento armonioso, un llanto desesperado” (2002 [1994]: 436). En esta visión metafísica, la excesiva retórica se convierte en un ejercicio que satisface un “donjuanismo” en la poesía latinoamericana que, a excepción de Vallejo y Neruda, parece estar bien vestida “de la consabida marmita metafórica” (2002 [1994]: 436). Si vestir bien señala la imperfección de la expresión poética humana, esta necesita desvestirse de la palabra-ropaje, porque, en la exigencia de su propia desnudez, el poema no distrae la contemplación de su propia verdad, su objetivo principal. Por eso, se infiere que para Eielson aunque esta “se sirve de las palabras para hacerse comunicable”, mientras más consciente sea de su desnudez no solo permitirá la captación de esa verdadera poesía, sino también se comprendería que la poesía no se encuentra en la palabra misma.

Existe, por cierto, un halo platónico que acompaña estas ideas: mientras se va despojando de las palabras, la poesía asciende al lugar de la belleza o de la verdad. No es extraño que, en la segunda entrega de este artículo<sup>23</sup>, el temperamento del artista esboce las siguientes frases: “Las palabras pasan [...], la poesía permanece. [...] No hay sino una sola posibilidad para escribir un poema: no creer en las palabras” (2002 [1994]: 437). Sin embargo, a estas ideas le surgen y contrapesan, no para contradecir, otras de fundamento lingüístico que atribuyen a la reflexión de Eielson el peso de la

---

<sup>23</sup> Nos referimos a la entrega del 29 de enero de 1956 en el *Dominical de El Comercio*.

designación, como relación arbitraria del signo con el objeto (Lyotard 1979: 92): “Las palabras no son objetos sino signos. El pensamiento no es la poesía sino su cauce humano” (Eielson 2002 [1994]: 436). Al identificar la condición de signo, se puede discutir en la idea de Eielson un aspecto desarrollado por Jean-Francois Lytoard<sup>24</sup> sobre palabra, objeto y signo. Si bien para el teórico las palabras no son signos, desde el momento en el que hay palabra la relación con el objeto es convertirlo en signo. En este sentido, las palabras hacen signos con los objetos que designan y significan, aumentan su separación de estos e imprimen al mismo tiempo una dimensión de ausencia en su identidad manifiesta (Lyotard 1979: 95-96). Mediante estas ideas, podemos entender que a decir de Eielson, entonces, las palabras no son objetos porque existe un intermedio en el signo que ejerce una distancia, tal y como debería existir entre el pensamiento y la poesía. Seguidamente de este aterrizaje, en la frase que continúa a la cita, emerge nuevamente el lado esencial de la poesía como si ambas miradas, la lingüística y la esencial, intentaran confluir para revelar, no que la palabra no es la cosa, sino que la palabra no es la poesía. Nótese los recursos empleados por Eielson, y de los que sería consciente para decir que en cualquiera de los casos, la palabra cubre, adorna y distrae, y si la poesía no se halla presente en esta, porque siempre “permanece”, es una “gracia” que puede prescindir de la materia o que no se restringe a un límite, al de la palabra. En consecuencia, no es necesaria solo la consciencia de la desnudez, sino también la consciencia de que, en su carácter sin límite, esta gracia puede posarse incluso en otras artes que no empleen palabras.

---

<sup>24</sup> Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

Tiempo después<sup>25</sup>, la referencia a la escritura y el lenguaje a través del uso metafórico de la ropa o vestimenta se mantendrá como lugar común y susceptible a las reflexiones poéticas del artista. Esta vez, en un testimonio, Eielson comenta el valor representacional que posee el papel escrito mediante su vinculación analógica con el vestuario (ropaje). Para el autor, el vestuario es el soporte sobre el que se inscribe la vida misma del individuo, en ese sentido, puede fungir de signo de estatus o categoría social. Aunque la materia de este se impregna del individuo, no es él mismo (Canfield 2011 [2006]: 120-121). De acuerdo con esta idea, la vestimenta se comportaría como un medio sobre el que se dota una esencia, en este caso la vida. De ser así, el papel escrito es un soporte sobre el que se inscriben significados pues no es gratuita su mención al signo; sin embargo, consecuente con su visión de la década del 50, otra vez este no es un problema lingüístico, sino un problema claramente esencial: la vida sobre el vestido usado, la poesía sobre el papel escrito. Nótese, a pesar de esta mención, que la fundamentación de Eielson evidencia un conocimiento lingüístico que termina siendo subordinado a su ya perenne problema de la esencialidad de la poesía. Sumado a este argumento, al no encontrarse el individuo en la materia, porque esta es solo un medio, aquel puede mudarse de ropa, para otorgarle un significado distinto, e incluso puede desecharla: “los vestidos pueden ser intercambiables y, en determinadas circunstancias, desechable” (2011 [2006]: 120-121), refiere Eielson. La percepción del artista es que en el poema escrito, el papel y el texto también son prescindibles “ya que la poesía es siempre lo que está más allá del soporte”. Si esto sucede, para Eielson, al mismo tiempo, se puede “concebir la poesía incluso más allá del lenguaje” (2011 [2006]: 120-121). Como se daba por anticipado, el concepto de poesía se amplía y se extiende sobre su medio (entiéndase no solo el lenguaje, sino también la palabra y el papel). Un

---

<sup>25</sup> Aludimos a la entrevista que concede a Martha Canfield en el 2006, denominada “Roma vista, evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson”, que se encuentra dentro de *El diálogo infinito* (2011).

aspecto llamativo en esta visión es el tratamiento prescindible del medio, a partir de una condición material sobre la que se superpone una esencial, que acaso señala una posibilidad abierta del intercambio de las ideas de Eielson con las del arte de la década del 50 y 60, propuestas por el neodadaísmo o los nuevos realistas<sup>26</sup>, antes aludidos. Estos últimos se convierten en la exaltación culminante del proceso de incorporación artística de toda materia preexistente, heredados de los *ready-mades* duchampianos. Las artes plásticas se acercan así a la vida urbana a partir de la presencia de los objetos industriales en sus dimensiones artísticas<sup>27</sup>. En este sentido, se entendería que para Eielson en la cualidad desechable y prescindible del papel escrito existiría una condición dialogada o asimilada de las artes plásticas que con anterioridad se asumía en la manipulación de la ropa (*blue jeans* o camisas) o la realidad matérica. Al ser quemadas, pisadas, arrancadas o destruidas, el tratamiento sobre ellas deviene en despojamiento y negación de su atributo de envoltura, artificio que el mismo poeta pretende con el papel escrito, la palabra, el lenguaje, para hallarse frente a una desnudez primaria que, entre los juegos de analogías, persigue la esencia de la poesía. La herencia o actualizaciones artísticas, en estas operaciones, convierten a Eielson en un deudor de las ideas del dadaísmo. Este movimiento o “tempestad” desencadenado sobre el mundo del arte propuso formas inéditas de expresión y una nueva ética, por ejemplo, considerar la poesía como una fuerza viviente (Richter 1973: 175). Para Hugo Ball, así como la pintura de inicios del siglo XX descarta al objeto, en la cual desaparece la imagen humana porque el rostro del hombre ha llegado a ser desagradable y despreciable,

---

<sup>26</sup> Lucie-Smith, Edward. *El arte hoy del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid, 1983.

<sup>27</sup> No deudor (ni por la cronología), pero sí íntimamente emparentados, por traer-visualizar al objeto, el artista del Nuevo Realismo Daniel Spoerri comparte el gesto de Eielson. La serie de Spoerri denominada *tableau-piege* (tabla trampa) (ver anexo 1) son un grupo de objetos tomados de la habitación del artista con el objetivo no de “realizar una obra de arte, convencional en cierto sentido, sino aprehender un momento específico” (Lucie-Smith 1983: 178). La propuesta de Spoerri consiste en aprehender por causalidad en orden o desorden una situación, una comida por ejemplo, para fijarla en una tabla como exactamente se presenta. La aprehensión se logra de manera artística alterando su orientación respecto al espectador de horizontal a vertical fijando todo el conjunto sobre una pared. El resultado es el de los objetos reales, el instante cotidiano, con comida incluida, traído a la dimensión plástica.

similar posición asume el lenguaje en la poesía: este ha sido agotado y tornado estéril por el periodismo (1973: 44-45). De esa manera, la ética dadá concibe “poemas fonético” con el propósito de renunciar al lenguaje, sobrepasando la palabra, y conservar a la poesía en un lugar sagrado. La atmósfera que surge en esta época en cuanto a la funcionalidad y descreimiento del lenguaje o del arte pesará en la consciencia de Eielson: la poesía no solo sobrepasa las palabras, también existen diversas maneras de manifestarlo.

Es posible, sobre esta superación o trascendencia del medio, que al tratamiento de la vestimenta se agregue incluso una hendidura que proviene del lado de la música experimental a partir de la obra de John Cage, artista de por sí admirado por Eielson. En la conocida videoconferencia que Eielson brindara en la Fundación telefónica<sup>28</sup>, ante la pregunta de José Watanabe “¿Qué significa la música en su vida?”, el autor aludirá a un extraño episodio relacionado con Cage:

Por eso, me gustó muchísimo la *performance*, famosa y vieja, *performance* de John Cage con el piano, cuando destruye el piano... Esa es una cosa muy vieja, porque destruyendo el piano, el objeto piano, lo que quiere decir es simplemente que lo que cuenta no es el instrumento, sino lo que se hace con el instrumento y también el silencio (la transcripción es nuestra). (Eielson 2002b)

Al parecer Eielson se estaba refiriendo al mismo tiempo a dos obras de Cage “Sonatas e interludios” (1948) y “4’33’” (1952). En la primera, se alude al “piano preparado”, instrumento que había inventado años atrás pero que apenas había tocado. Como señala James Pritchett, este consistía en un piano con objetos insertados entre las cuerdas, manipulación que buscaba alterar su sonido para proporcionarse una forma de

---

<sup>28</sup> En el año 2002, Jorge Eduardo Eielson realiza una videoconferencia para la Fundación Telefónica en Lima desde Italia, país donde residía los últimos cincuenta años de su vida. Esta presentación contó con la presencia de escritores, artistas e investigadores, quienes realizaron diversas preguntas al artista, lo cual motivó respuesta con información sobre el recorrido de su obra y sus ideas hasta ese momento.

componer sonidos de percusión sin necesidad de instrumentos diversos ni intérprete (Pritchett 2009: 169). La segunda es una “pieza insonora”, escrita por Cage e interpretada por el virtuoso pianista David Tudor. El día del estreno, la interpretación de la pieza radicó en presentar al pianista sentado frente al piano abriendo y cerrando la tapa de este durante cuatro minutos y treinta y tres segundos de duración. El compositor no había creado nada y el músico ejecutor interpretó dicho silencio. Ambas piezas son significativas para Eielson pues, según su reflexión, hay una alteración y supresión del instrumento como medio, que al acercarse al silencio no solo moviliza el concepto de música, sino que también lo ubica en un nivel que escapa del instrumento. El medio, entonces, no sería importante porque, al experimentar la desnudez y el silencio, se persigue una esencia superior e inubicable, sea en la poesía así como en la música (sobre Cage y su diálogo con Eielson, nos detendremos líneas adelante).

#### **2.1.4. La literatura tridimensional**

En el diálogo infinito, intercambio verbal de Martha Canfield con Eielson, el artista de los nudos, con el propósito de explicar o discutir la especificidad de sus textos narrativos<sup>29</sup>, revela una expresión sugestiva que oscila entre el arte y la ciencia. A la pregunta de si dichos textos se tratarían de novelas o no, este los denomina “objetos verbales tridimensionales”. La motivación de esta expresión es la divergencia y el distanciamiento de lo que el autor reconoce como una narrativa “clásica, lineal, plana y bidimensional” que, según señala, acepta las convenciones de la lengua del mismo modo que las coordenadas newtonianas de espacio-tiempo (Canfield 2011 [1995]: 85). Su propuesta, en cambio, se encamina hacia la narrativa que, paralelamente a lo ocurrido a comienzos del siglo XX, por ejemplo, los descubrimientos de la mecánica cuántica, el arte abstracto y la teoría de la relatividad, no explora únicamente, según

---

<sup>29</sup> Nos referimos a las novelas *El cuerpo de Giulia-no* (1971) y *Primera muerte de María* (1988).



refiere, los condicionamientos sociales, sentimientos, intereses o pulsiones del ser humano, debido a que desea penetrar en la “azarosa estructura” de su acontecer a través de un lenguaje que, al modo del ser humano, también debería ser azaroso, discontinuo y fragmentado. Adicionalmente, destaca el autor, el lenguaje de esta narrativa debe ser uno que dude sobre sí mismo “porque duda de la real consistencia del mundo” (2011 [1995]: 85). Además, esta narrativa precisará de un lenguaje “no euclidiano”; es decir, no plano que va más allá de la literatura para acceder a otra dimensión (2011 [1995]: 85). Por lo expuesto, se entiende que para Eielson existirían dos narrativas claramente diferenciadas: la lineal y la no lineal, la bidimensional y la tridimensional, la que comunica con el lenguaje y la que duda del lenguaje. Si bien su posicionamiento será hacia el lado de la ruptura, el temblor que alienta este lugar es la inoculación de la sospecha en el lenguaje, el cual, a pesar de hacer comunicable al conflictivo ser humano, descubre que no es eficaz por su valor instrumental con el que se interpreta la realidad, valor que Eielson ha percibido en esta narrativa y asume como noción crítica en su práctica artística y literaria. La conjugación de estos elementos son las circunstancias que dan origen a la aparición de la literatura tridimensional.

La preocupación por el lenguaje se convertirá en un hecho indeclinable para Eielson, por lo que es necesario evaluar qué implica tridimensionalizar la literatura para la palabra escrita. En un ensayo publicado después de *El diálogo infinito*<sup>30</sup>, denominado “defensa de la palabra: a propósito de ‘el diálogo infinito’”<sup>31</sup>, Eielson precisa algunas ideas vertidas en la conversación con Canfield como su expresión “poesía tridimensional” a la que califica de “abstracta” y la reconoce dentro de un contexto apocalíptico en el cual la palabra creativa desaparecerá y será sustituida por los media

---

<sup>30</sup> Nos referimos a la entrevista de 1995.

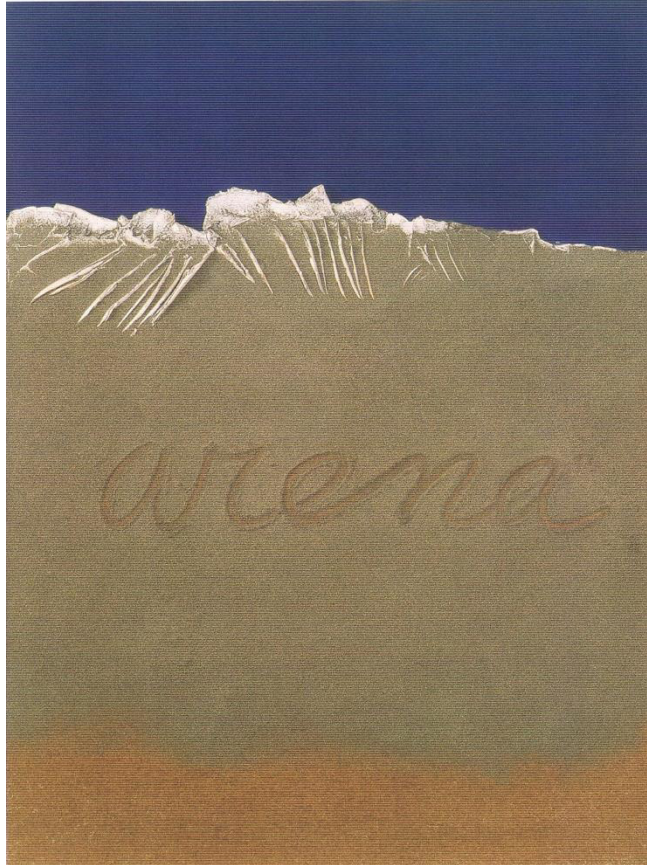
<sup>31</sup> Eielson, Jorge. “Defensa de la palabra: a propósito de ‘el diálogo infinito’”, en *Inti. Revista de literatura hispánica*, 1997. Reproducido en José-Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a j. e. eielson*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 438-443.

electrónicos y computarizados (Eielson 2002 [1997]: 439). Motivado por un definitivo influjo de la tecnología, Eielson busca repensar la palabra escrita para mitigar su desaparición, abrirla hacia el mundo, “las nuevas formas de comunicación”, y en coincidencia con el arte, la filosofía, la ciencia, entre otros. La tridimensionalidad sería una estrategia que presentaría así la necesidad de dinamizar la palabra a partir de su vinculación con otras disciplinas, fuera de la literatura pero para la literatura, y de esta manera colocarla en perspectiva dentro de aquello que ocurre en el mundo y modifica los sistemas de expresión y representación. Para cumplir este propósito, la palabra debe abandonar lo que Eielson ha denominado “ghetto literario” o su carácter íntimo y aislado que usualmente se le atribuye en relación con la literatura (la literatura es palabra escrita). Aunque se haya presentado sugestivamente, el término *ghetto* literario no planteó una profundización teórica importante en el espacio reflexivo de Eielson, mas lo que sí podríamos intuir es un desarrollo importante en la ejecución plástica a partir de algunas ideas que iluminan la expresión. Esto puede evidenciarse en el intermedio entre poesía y arte con obras como *Papel* (1960)<sup>32</sup>, las piezas “Arena” y “Poema” (1977). Estas piezas plástica son obras en las que la arena es un elemento predominante en el cuadro que divide el espacio entre tierra y mar. Este elemento no solo se impone al aludido fondo marino o de ultramar, también lo hace a una camisa a la que cubre y descubre como resto orgánico. Sin embargo, sobre todo esto, se impone la palabra “arena”, en un caso, y “poema”, en otro. Probablemente un mismo ejercicio plástico como el de *Papel* donde no solo se nominaliza el elemento de fondo, la arena, para reparar en su condición significante, sino también inscribe la literalidad con la palabra poema sobre el otro cuadro. Así, existe una pieza plástica nominalizada como

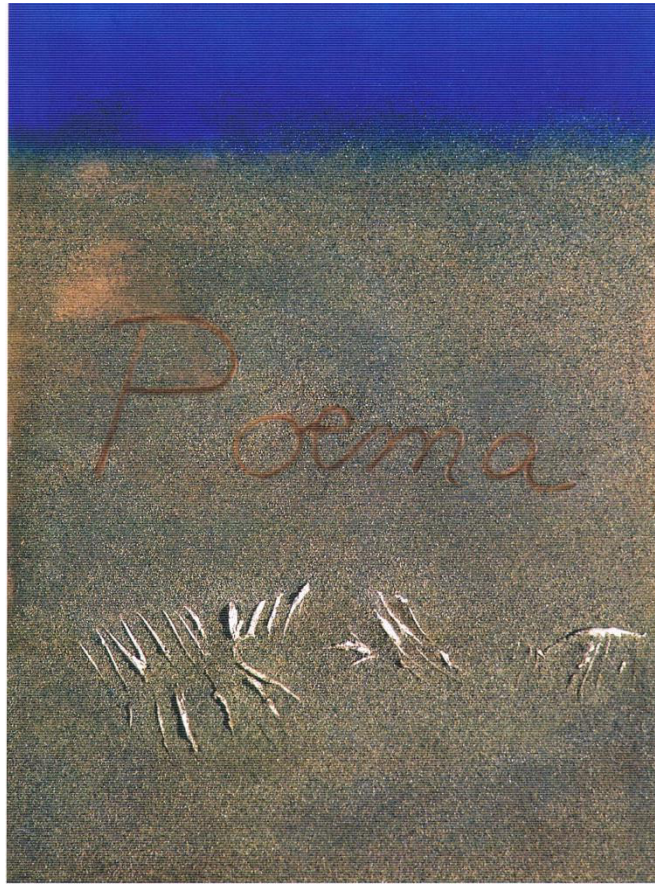
---

<sup>32</sup> *Papel* (1960) es una obra tautológica que si bien puede identificarse como un poemario, también posee cualidades entre los márgenes del conceptualismo. Por ejemplo, “papel rayado”, que es una frase escrita en un papel, efectivamente, rayado, que no solo enuncia la condición de papel, sino permite centrar la atención en el papel como espacio visual que también significa.

poema, o con el deseo de ser poema; y existe otra sobre la que palabra y fondo matérico interactúan. , o



Jorge Eduardo Eielson. *Arena* (1977)  
Técnica mixta sobre tela 130 x 97 cm.



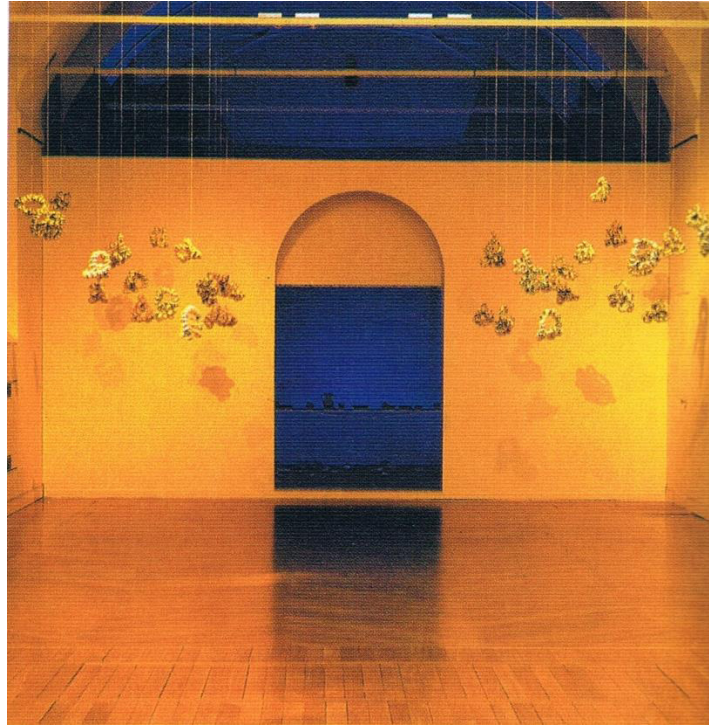
Jorge Eduardo Eielson. *Poema* (1977)  
Técnica mixta sobre tela 130 x 97 cm

Del mismo modo, se presentan las series dedicadas a Leonardo da Vinci como “Códice sobre el vuelo de las aves y sobre los anudamientos” (1993)<sup>33</sup>. En ella, Eielson realiza un homenaje a Leonardo Da Vinci a través de una instalación que tiene como objeto primordial la suspensión de nudos en medio de una sala. Al modo de aves en el aire, los objetos móviles aluden doblemente a este ser alado por su posicionamiento en la instalación y por contener en la tela anudada la impresión, que estaba plasmada al revés,

---

<sup>33</sup> En el “Códice sobre el vuelo de las aves y sobre los anudamientos” (1993), Eielson realiza un homenaje a Leonardo Da Vinci a través de una instalación que tiene como objeto primordial la suspensión de nudos en medio de una sala. Al modo de aves en el aire, los objetos móviles aluden doblemente a este ser alado por su posicionamiento en la instalación y por contener en la tela anudada la impresión, que estaba plasmada al revés, del “Codex sobre el vuelo de las pájaros”, estudio realizado por Da Vinci sobre este tema. La obra entrelaza en una misma muestra plástica palabra, codificación, con una pieza artística.

del “Codex sobre el vuelo de las pájaros”, estudio realizado por Da Vinci sobre este tema. La obra entrelaza en una misma muestra plástica palabra, codificación, con una pieza artística.

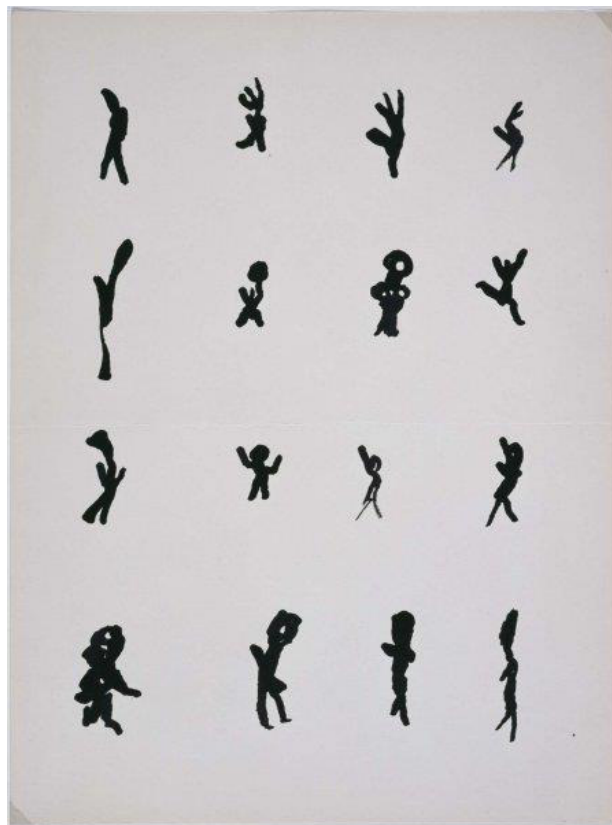


Jorge Eduardo Eielson. *Códice sobre el vuelo de las aves y sobre los anudamientos* (1993)  
*Homenaje a Leonardo*  
Instalación

No es pretensión de este apartado analizar estas obras, pero creemos que sí es válido incidir y anotar que en todos los casos la palabra parecería haber dejado el *ghetto* literario para acceder y acotar a la esfera plástica, probablemente en una interrelación que encuentra un parangón, específicamente en el carácter plástico, en las obras de Henri Michaux como “Sin título” (1950-1951) y “Composición” (1959) o en las de CY



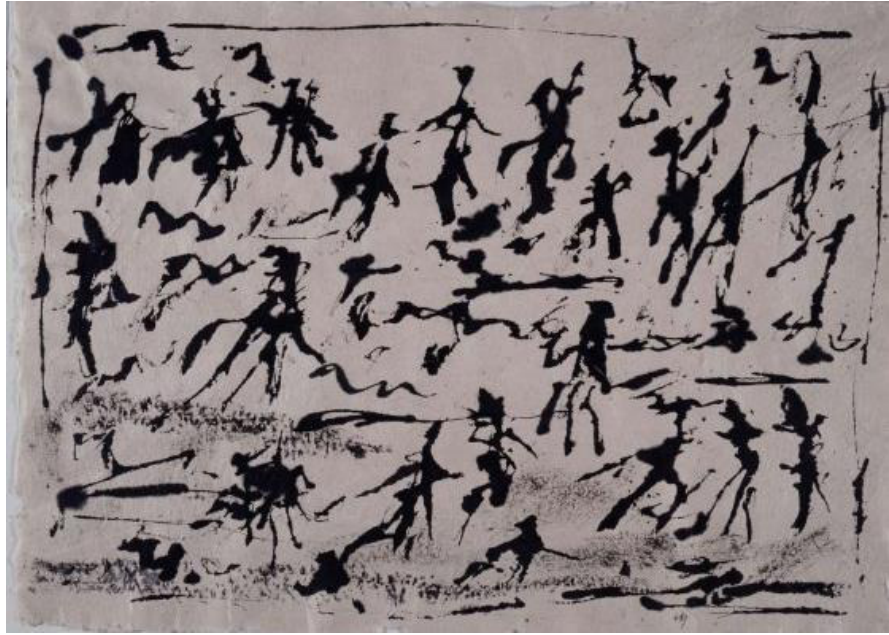
Twombly<sup>34</sup> como “Poemas para el mar” (1959) o “Regresando del monte parnaso” (1961).



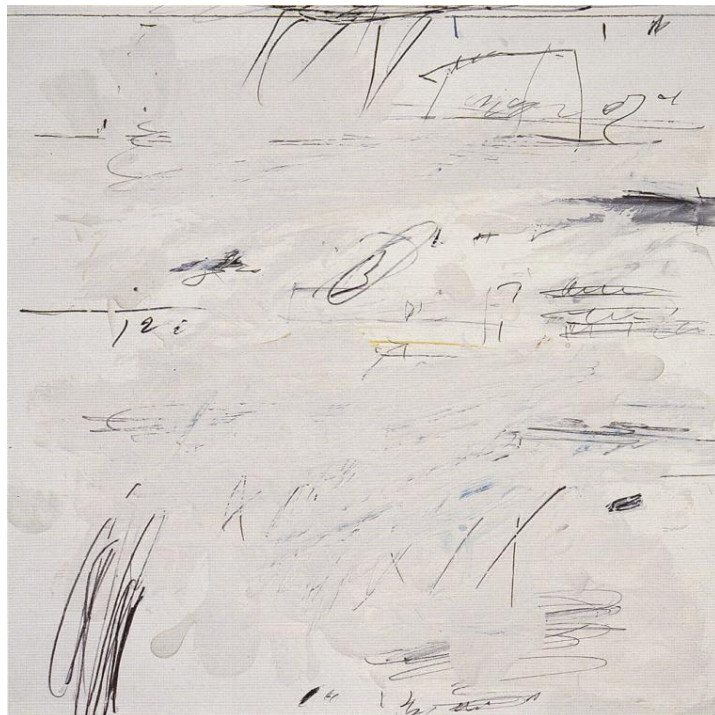
Henri Michaux. *Sin título*  
(1950-1951)

---

<sup>34</sup> Las creaciones de Twombly se han caracterizado por la influencia de la literatura. Por eso no es extraño hallar breves fragmentos de poemas escritos por Safo o Rilke en algunos de sus cuadros, ni tampoco que se hable de su trabajo pictórico como poseedor de rasgos “musicales”. Las obras citadas originalmente son “Poems to the sea” y “First part of the return from parnassus”.



Henri Michaux. *Composición* (1959)



CY Twombly. *Poemas para el mar* (1959)



CY Twombly. *Regresando del monte Parnaso* (1961)

En ambos casos, la interrelación entre palabra e imagen (Michaux con sus figuras distorsionadas de insectos y palabras, y Twombly con sus garabatos y frases borradas en el cuadro) le imprime una pervivencia o deseo de pervivencia a la palabra que al momento de ingresar al cuadro se expresa en su manifestación visual y corporal. Planteado de esta forma, en el ideal de Eielson, la literatura tridimensional, y su implicación de renuncia al *ghetto* literario, se configuraría como una estrategia que no solo presentaría el deseo de perdurabilidad de la palabra, también transmitiría una dinámica entre palabra e imagen que temporalmente tuvo lugar en la historia de las artes visuales.

La entrega de la palabra a la interdisciplinariedad o la búsqueda de esta estrategia sostiene una vez más la insuficiencia o las dificultades del lenguaje escrito o de los “lenguajes verbales”, como Eielson lo denomina (2002 [1997]: 440), ante las eventualidades creativas de la época y la sociedad. Un ejemplo incipiente de la



tridimensionalidad es la demanda que produciría al lenguaje la representación de la realidad limeña, a la que el autor califica de esquizofrénica: “Claro que describir una realidad esquizofrénica como la limeña, por ejemplo, requiere un lenguaje igualmente esquizofrénico, fragmentado, balbuciente, inverosímil, en el límite de la tragedia, del absurdo y de la farsa” (Canfield 2011 [1995]: 88). Al trastocar o trastornar el lenguaje, se lograría el tan ansiado grado de fragmentación y discontinuidad, “tal como el ser humano puede ser”, pretendido por Eielson en esta narrativa y, por ende, en su literatura sobre Lima. Esto se produce a partir de la descripción de la ciudad con un lenguaje que ahora relega la comunicación, como si se asumiera que “la literatura es el lenguaje liberado de la obligación de informar” (Steiner 2002: 138). Con esta última idea, se entendería que esta nueva literatura está al margen de su utilidad psicológica y moral, para entrar al terreno en el que toda forma literaria debería ser comprendida como un acto lingüístico (Steiner 2002: 137). Este es, por ejemplo, el de encontrar, en la aparición del aludido balbuceo, la presencia de un sonido convertido en signo que se asoma cuando faltan las palabras o cuando la regulación de estos ruidos no puede mantenerse por el código lingüístico (Lyotard 1979: 100). Esto quiere decir que, en el grado de fragmentación anhelado por Eielson, el lenguaje sería empleado de manera extraordinaria, reiterando su voluntad no plana, no lineal, no convencional y no condescendiente, que no solo expresa lo reprimido, sino que en esta manifestación se aleja y aleja a la literatura de sus afanes utilitarios.

De esta manera, podríamos resumir dos lados sugerentes en la emergencia de la literatura tridimensional. El primero es el que sostiene dinamizar y colocar a la palabra escrita en el escenario mundial de cambios y movimientos que anticiparían su desaparición. Es importante destacar que Eielson no deja de referirse a la literatura, cuando alude a la palabra, como por ejemplo la expresión “*ghetto* literario”, o más

significativamente a la propia “literatura tridimensional”, aspecto que indicaría el notorio deseo de que sea la literatura aquello que contacte o se vincule con las otras disciplinas, de la misma forma que el arte más experimental asumía el mismo proceso en su historia. Este sería el dinamismo que sobreviviría al contexto apocalíptico electrónico y computarizado avizorado por Eielson, y el que al mismo tiempo impulsaría la voluntad experimental de la literatura.

El segundo lado es el que comprende que tridimensionalizar señalaría una necesidad de detenerse en la relación literatura y lingüística, o consciencia de que la literatura no puede ignorar los actos lingüísticos que la subyacen, de forma que una pretensión de dinamismo literario trae consigo ineludiblemente un cambio en el lenguaje. Al descubrir este escenario, se entendería que tridimensionalizar colocaría al lenguaje en cuestión y en discusión, así lo reconoce en la misma entrevista: “La crítica social, cuando es realmente genuina, pasa primero por la crítica del propio lenguaje, porque las estructuras lingüísticas no son sino un reflejo de determinadas estructura sociales” (Canfield 2011 [1995]: 88). De este modo, como si fuera un acto reflejo de este descubrimiento, existiría poca intención en el discurso de Eielson por desligarse de los problemas lingüísticos.

### **2.1.5. El arte y el lenguaje**

En sus ensayos a partir de la década de 1980, Jorge Eduardo Eielson interpreta el arte desde una matriz precolombina. El tono de la lectura, que en instancias generales pretende evidenciar el horizonte del arte moderno, se detiene cómodamente en dos aspectos de interés para el artista: el influjo que significó el descubrimiento y el conocimiento de las prácticas pertenecientes a las civilizaciones antiguas en el contexto del arte moderno, y la contraposición que surge entre este descubrimiento con la

racionalidad occidental. La holgura con la que Eielson indaga y desarrolla el lado precolombino hace presumir que en ese ánimo explorador se halla una afirmación de su propia concepción del arte: la cuidadosa observación del tratamiento de los materiales empleados por el artista precolombino y el proceso mágico-artístico que envuelve la creación de su objeto. Alimentado por lo que pretendería ser una voluntad valorativa, nada gratuita para el arte moderno<sup>35</sup>, el punto de partida del autor es la sugestión que despierta la figura encarnada por el chamán precolombino como creador absoluto de una época cuyas prácticas se pueden ver asimiladas en el presente del arte moderno. La intención detrás de la fascinación de Eielson es analizar de qué manera esta producción, gestada en un ciclo sagrado, es reconocida o reprimida por la racionalidad occidental y cómo se construye la imagen de la palabra en el contexto de la magia y la religión.

En “Escultura precolombina de cuarzo”, ensayo de 1982, el autor se detiene en la transparencia alcanzada por el cuarzo, sublimación de la piedra que el artista con su trabajo ha transformado en “piedra invisible” o “cristal mágico”. Por su carácter límpido, la transparencia del objeto “es y no se explica” (Eielson 2002 [1985]: 337), es decir, no hay necesidad de acercarse a ella con condicionamientos, sino con el deseo de observar y traspasar el cristal con los ojos. Esta sería, de acuerdo con el autor, la propiedad menoscabada por el lente semiótico o informático, representado por las aproximaciones de los estudios occidentales, pues dichos métodos de asociación desdeñan su condición límpida, o la invitación a ver la humanidad mediante los cristales, y sobre todo niegan su carácter inherente de objeto mágico y religioso. Así para Eielson existiría una importante función mágica rechazada en la pieza del artista, y en su creación, desde el momento en el que es fijada como “objeto social” de estudio.

---

<sup>35</sup> No es la primera vez que el arte moderno se ve influido por las culturas antiguas, lo de Eielson tiene un parangón en lo que, por ejemplo, el cubismo tiene como referencia en la obra de los artistas primitivos africanos que empleaban o tenían la costumbre de emplear formas fraccionadas, en la cual los planos cortados están separados (Lucie-Smith 1983: 26).

Según el acercamiento del autor, el sujeto productor de las piezas de cuarzo es una entidad mística, un chamán o un brujo, determinado por el éxtasis, que en sus trances alucinógenos se convierte en un manipulador de fuerzas invisibles, de la realidad natural y sobrenatural que no es posible sino en un estado de suprema exaltación (2002 [1985]: 342). Es en el manejo de estas fuerzas, a través del éxtasis, que Eielson le otorga al chamán una necesaria capacidad interpretadora que lo une al mismo nivel del poeta, el sacerdote y el artista, todo en una sola persona que debe interpretar y dar forma a sus visiones desde un denominado sentido de unidad primordial en ella misma y en el arte, la ciencia y la religión que manipula. De este modo, se entendería que, como un chamán, el poeta raptado por el éxtasis ha concebido su poema dándole forma al caos, en un anhelado “lenguaje universal” que se ve ahora “reducido a simples signos verbales” (342), y cuyo trayecto va del territorio mágico del ritual, del grito y la pulsión, hacia la palabra. Esto quiere decir que para Eielson la palabra sería el estadio final de una contienda que reduce y contiene la vorágine mágica. Tras estas ideas, también se podría deducir que, para el autor, la palabra esconde una insatisfacción pues reprime o modera un caos originario y aparentemente vital. De este modo, no es extraño que, en el mismo tono, una reflexión suya plantee lo siguiente: “La necesidad de aprender el mundo a través de las palabras nos vuelve neuróticos, de la misma manera que al chamán y al poeta [...] Pero la necesidad de percibirlo directamente, a través de la magia, no nos abandonará nunca” (cursivas del autor) (343). La palabra sería así vorágine contenida y su función mundo emerge en ansiedad, un estado de desasosiego en el que la racionalidad pretende poner a raya la magia. Es precisamente la pulsión mágica aquello que comprende que, a pesar de su contención, esta persiste y se sobrepone a la palabra como una búsqueda de otros medios expresivos que le permitirían percibir el mundo. Desde su asidero mágico y plástico, la traducción de

estas indagaciones revelaría no solo que para Eielson la magia sería restituida porque la palabra se presenta insuficiente, sino que nuevamente hay un sentido de crítica hacia esta a partir de un sustento artístico: el chamán, poeta o artista, contiene e interpreta fuerzas en su obra. Así mismo, también se revelaría la predilección romántica que habita en las ideas de Eielson: la inclinación por lo unitario o la totalidad, y la coexistencia de un tiempo mítico frente a un tiempo histórico.

Por lo anterior, se entiende que en la idea que el autor maneja del arte no debe existir limitación, la persistencia de la función mágica sería a la vez un cuestionamiento de ese límite que interpone la racionalidad de la palabra. Sobre esta consciencia, que desbarataría la idea de frontera, se retornará años después para intentar establecer algunas ideas sobre el arte como las desarrolladas en 1986, en el ensayo “Situación del arte y la pintura en la década de los 80”. Eielson discute la percepción lineal del tiempo así como “la natural evolución” propuesta por el darwinismo, debido a que ambas posturas favorecen el corte temporal y la evolución que demarca tiempos históricos en los que la modernidad se impone y se distingue sobre otro. Cercano al tiempo mítico, el autor, respaldado por la matriz precolombina, se sentirá más a gusto con lo cíclico, pues ahí una pieza cultural como un grafito neolítico puede ser considerada moderna. El arte, visto de esta manera, no planteará un antes ni un después sino un único territorio de exploración, es decir, un arte que es total e íntegro porque en él se halla la escultura, la pintura, la poesía, la música, la arquitectura, del mismo modo que el ayer, el mañana o la matemática, la filosofía, entre otros (2002 [1986]: 208-209). La situación del arte y la pintura en la década del ochenta se definiría entonces en la totalidad que, al oponerse a la limitación, sugeriría dos ideas importantes. Por un lado, sería “huérfana de toda escuela o movimiento” (210), refiere Eielson, porque el arte se desenvolvería en una dinámica de diálogo y actualización temporal, como las formas más tribales

actualizadas por los cubistas, o como el artista moderno asumiendo su rol de chamán precolombino. Por otro lado, se convertiría en un ejercicio cuestionador de condicionamientos que ha anticipado, por ejemplo, que la palabra no es el único medio de expresión, así como el arte no solo se reduce a la pintura. Desde el arte se problematizaría la orilla o frontera para sumirse en una totalidad aparentemente anhelada.

Entrada la década del noventa, para Eielson el arte no comunica nada, y si lo hace, esto no es expresable con el lenguaje, “‘decir’ no significa necesariamente ‘comunicar’” (2002 [1999]: 19), resalta el artista. La postura asumida hacia 1997, en el ensayo “La escalera infinita”, alude que su recurrencia en la poesía escrita a las imágenes abstractas o a los sonidos (y no la música), en el desarrollo de performances, fueron manifestaciones empleadas en las que el arte no tenía nada que decir, motivo por el cual estas circundaban el silencio (21). Ahora bien, el giro hacia la incomunicación del arte reiterará la propensión de Eielson por llegar a ese anhelado “más allá”, que con anterioridad han dejado percibir sus ideas sobre la palabra y la desnudez, solo que, en esta incursión, el rumor del arte abstracto compatibiliza parte de las aseveraciones de esta época:

Esto me permite decir ese poco o nada que tengo que decir, casi en los límites del silencio, casi sin ser escuchado, porque como las matemáticas, la música u otras formas abstractas, no tengo nada que comunicar, pero solo, acaso, algo que ofrecer a quien lo desee, es decir, una percepción y una experiencia distinta, que va más allá de las palabras, de los sonidos o de las formas<sup>36</sup>. (21)

---

<sup>36</sup> Se pueden rastrear en el mismo texto de Eielson incluso otras referencias a la abstracción del arte: “Este lenguaje, que es, también propio de la religión, de la filosofía y del mito, alcanza quizás su forma más alta en el lenguaje matemático, musical y geométrico (véase, por ejemplo, la extraordinaria elegancia conceptual de la geometría de los fractales), cuyo grado de abstracción tiene tantos puntos en común con el arte de nuestro tiempo, tal como aconteciera en la época de los presocráticos y en las diferentes formas de filosofía, poesía y religiones orientales” (Eielson 2002 [1999]: 20).

A partir de estas ideas, debe entenderse el arte abstracto, desde una arista general, como el arte que erige una barrera contra el lenguaje y la literatura, pretensión en la que se excluye del cuadro la “contaminación verbal” (Mitchell 2009: 193). Esta resistencia al lenguaje produce en la obra la desaparición de los objetos reales representados pues aquello que se busca es su reconocimiento como presencia pura y silenciosa, y no a través de un comentario verbal que reduce la pintura a un objeto literal (Mitchell 2009: 190)<sup>37</sup>. De esa manera, el arte abstracto no comunica porque las formas representadas, habiendo sido simplificadas, como en la pintura de Piet Mondrian<sup>38</sup>, buscan una pureza artística que solo expresaría lo absoluto. Además, no comunica porque esta pureza artística niega el lenguaje que está fuera de la obra, ese con el cual el espectador intentaría asociarla. ¿No sería acaso esa simplificación plástica aquello que ha venido circundando el silencio en la obra de Eielson? Es probable que en esa voluntad de no tener nada que comunicar, su intento por expresar lo absoluto se realice trascendiendo y al mismo tiempo despojándose de la palabra. Y no es de otra forma, “la experiencia distinta”, como el recogimiento frente a un cuadro abstracto, se encuentra en un “más allá” al que aparentemente no se accede con las palabras, sonidos o formas. Por eso, para Eielson, la obra debe ir silenciándose como recuenta en sus piezas escritas de imágenes poéticas “extrañamente suntuosas”, pero “corroídas por el desencanto y la duda”, hasta instalaciones o performances que lo han llevado a “una paulatina disolución del yo” y “anulación de lo real” (2002 [1999]: 22). Si en el arte moderno, con la “geometrización” de la retícula, la abstracción abroga las aspiraciones de los objetos naturales para reducirlos a líneas o rectas (Krauss 2002: 24), un guiño de

---

<sup>37</sup> Para Mitchel esta idea es superada con la teoría que explica dichas obras.

<sup>38</sup> La abstracción de Piet Mondrian busca la tan ansiada pureza a través de presentar la estructura básica de la obra de arte, es decir, las retículas que sirven como base para la creación, líneas y colores que no buscan formas precisas. Este arte, que no anhela lo figurativo y ha ido reduciéndose, se convierte en un camino para llevar al absoluto. Un ejemplo de esto se evidencia en el cuadro “Composición en rojo, amarillo, azul y negro” de 1926 (ver anexo 2).

Eielson con la obra de Mondrian, por ejemplo, sería el paulatino gesto de “prescindir” de las suntuosidades que dificultan una experiencia distinta para alcanzar el más allá. Eielson prescinde de sus imágenes poéticas iniciales, así como lo hace con el lienzo y luego con la ropa, que manipula casi hasta su desaparición, no como abstención, sino como lo que este verbo alude en su significado de base según el DRAE, “prescindir” es “hacer abstracción de alguien o algo, pasarlo en silencio”. El camino hacia el más allá insinúa el silencio en la poesía y la nada en la obra plástica, casi como una reducción, que es aquello que convertiría, por ejemplo, al arte de la retícula en lo que Rosalind Krauss denomina una “escalera hacia lo universal” (2002: 24), en contraposición a lo concreto que sería el fundamento de las dimensiones estéticas de la retícula. Un claro ejemplo de esto es cuando, luego de manipular y ensamblar la ropa a una superficie, la desaparición del lienzo aguardaba para Eielson el encuentro con la tela, materia que en su manipulación le permitiría la revelación del nudo. El nudo sería así un desenlace de las operaciones de desaparición y reducción que tomaría su obra plástica, tal como ya lo reconoce en un ensayo de 1969 en el que realiza un balance de su recorrido artístico<sup>39</sup>; además, sería un hecho físico y topológico que pasa del “mundo fenoménico tridimensional” a “dimensiones mentales” (Eielson 2002 [1999]: 21), es decir, un puente del anudamiento material hacia las ideas o el lugar de lo abstracto: “Nudos como estrellas, estrellas como nudos”, señalaría Eielson. El sucesivo desmontaje, a favor de un absoluto, sería el guiño que vincula a Eielson, por ejemplo, con Mondrian: el primero por entender esta condición como un despojamiento y el segundo por asumir esta condición como la configuración de una realidad que no desea ceñirse a un

---

<sup>39</sup> En el ensayo “París, enero 1969” señala la manera en la cual llegó al nudo: “En lo que a mí concierne, considero como agotado el ciclo de indagaciones en el que estuve sumergido en estos últimos diez años. Los resultados no son del todo malos. Del orden geométrico y los juegos cinéticos de mis primeros trabajos europeos (París, 1948-1950) a la introspección en la memoria y el retorno a las fuentes, con los que proseguí mi trabajo visual varios años más tarde (cuadros en relieve, con arena, tierra, cemento; Roma 1960), pasando por la ropa, camisas y otros trapos que terminé por anudar, desgarrar, quemar, llegué a un sistema muy reducido de nudo de colores (quipus) regidos por leyes internas precisas” (2010 [1972]: 119).



referente o imitación, sino el de la determinación estética (Krauss 2002: 23). En tal sentido, entre prescindir en busca de una desaparición en la obra y asumir la simplificación para crear una realidad estética, da la impresión que no existe una completa sintonía con el arte abstracto, sin embargo, lo que sí se reitera en ambos es el deseo de no comunicar y excluir el lenguaje en tanto comunicación. Lo delineado por Eielson es entonces más una exploración por aquello que cuestiona el lenguaje, o una dimensión del lenguaje, que un deseo de establecerse en una estética.

No obstante, la destacada barrera inicial contra el lenguaje y la literatura en el arte abstracto refleja al mismo tiempo un ataque a la “confusión de las artes” y a la pretensión de “desdibujar las fronteras entre la pintura y otros medios” (Mitchell 2009: 189). Este horizonte, que define un proyecto que afinca su purismo en la muralla erigida entre las artes de la visión y las del lenguaje (2009: 189), será también una condición a la que Eielson no se adhiere completamente. Así como sucedió con el nudo, el tratamiento de la ropa dará origen a otro desenlace, igual de insistente en prescindir, que sume a Eielson en la fascinación por el arte de la instalación y la performance:

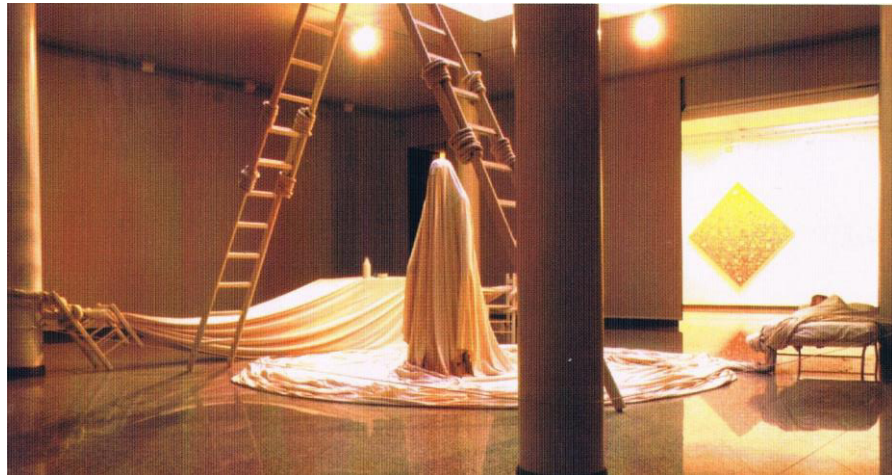
He encontrado allí, finalmente, el silencio que buscaba, el silencio de la meditación extrema [...] Esta es mi realidad última [...] que me ha llevado, en las instalaciones y performances, a la casi anulación de lo real y una paralela suspensión del tiempo. Los viejos vestidos de los inicios de los años sesenta visten ahora toda nuestra realidad cotidiana, la cubren con un fantasmal sudario bajo el cual la vida continúa, pero como en letargo. (Eielson 2002 [1999]: 22)

Es presumiblemente la instalación y la performance la propia “experiencia distintiva” anhelada y alcanzada por Eielson. En la “Escalera infinita”, paratexto que titula este ensayo y una instalación de 1998<sup>40</sup>, los vestidos se estiran para cubrir y silenciar la realidad, pues el silencio que reúne la ejecución de esta instalación es también un acto

---

<sup>40</sup> Si bien el ensayo es antes de la performance, en la edición consultada se ha colocado un registro fotográfico de la instalación que permite visualizar parte de su realización.

de prescindir, quizá voluntariamente de las palabras y de algún afán comunicativo que no sea el de experimentar esta impresionante obra; del mismo modo, cubrir es un acto de desaparición que entrega sosiego y consume la nada.



Jorge Eduardo Eielson. *La escalera infinita* (1998)  
Instalación  
Galería Lorenzelli, Milán

Pero, contrariamente a “la voluntad de silencio del arte moderno” (Krauss 2002: 23), es la entrada a este dominio descubierto por Eielson la pieza ambivalente que no le permitirá salir del lenguaje. La temida confusión de las artes que pesaba en el arte abstracto apunta a la “teatralidad”, término con el que se alude a “la mezcla de códigos visuales/verbales” y que refiere al arte como acto performativo y persuasorio que va dirigido a un observador consciente (Mitchell 2009: 190). En otras palabras, se trata de una orientación teatral en el arte que recurre al lenguaje para formular una posición en palabras, dinámica a la que están sometidas las denominadas artes posmodernas como la performance, la instalación, entre otras. Si cae la barrera purista, al precisar un comentario verbal, la instalación y la performance le devuelven a Eielson un revés a su encarnada voluntad de silencio que ahora le comunica que posiblemente no puede

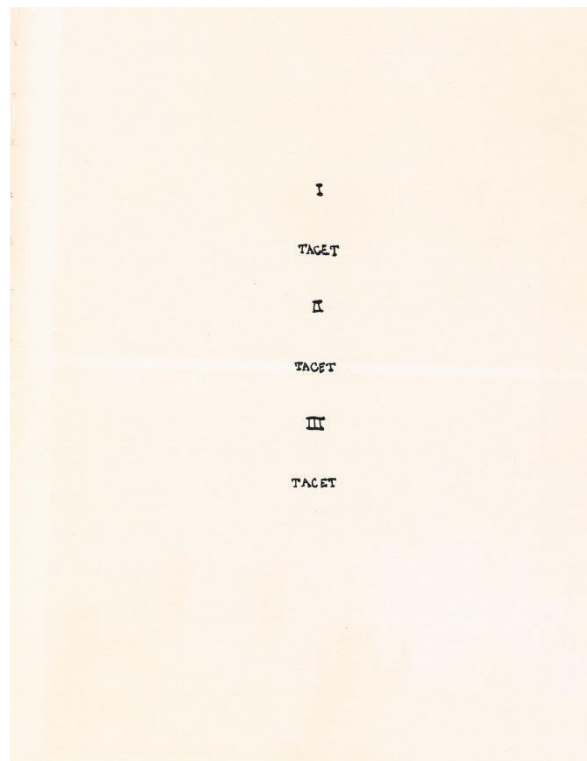
salirse del lenguaje. O por el contrario, buscar silencio en la quietud y el letargo que trae consigo la tela es sembrar una alteración en el centro de la madeja de la instalación o desterritorializar la voluntad del arte moderno en el arte posmoderno. En cualquiera de los casos, lo que nos interesa rescatar es la estrategia que toma posición para Eielson: si no se puede salir del lenguaje, lo que sí puede producirse son las tentativas que minan y restituyen este deseo en el epicentro de la obra.

#### **2.1.6. Lo inmaterial**

En las reflexiones de Eielson, puede percibirse que las ideas esbozadas sobre la palabra, el lenguaje, la poesía o el arte apuntan a una dirección similar. Se trata del “más allá” o del “absoluto abstracto” que el autor reitera de diversas maneras como una visión esencial de la poesía y el arte, ese camino al que se llega trascendiendo la palabra o a través del acto de prescindir. Desde nuestra investigación, consideramos que estas reflexiones poseen antecedentes claves de origen artístico y experimental que sintonizan específicamente con las ideas provenientes del artista neodadaísta Yves Klein y del músico experimental John Cage. Para esto, es necesario poner en órbita lo planteado por ambos artistas para así evidenciar la resonancia de sus ideas en la obra de Jorge Eduardo Eielson.

Aludido con anterioridad, John Cage es un referente oportuno en las ideas de Eielson. Luego de su acercamiento al músico indio Gita Sarabhai, la intensidad compositiva de Cage, en la década del 40, pasó desde la incorporación del ruido hacia una predilección por el silencio como el efecto de un cuestionamiento al materialismo de la sociedad. Con la influencia de Sarabhai, Cage asmiló en la música su propósito serenador del espíritu, mecanismo que, según su concepción, lo vuelve susceptible a la divinidad (Pritchett 2009: 170). La música no debe depender de una búsqueda de

nuevos materiales, esta práctica sería relegada por el Cage a favor de otra que busca la tranquilidad y es callada, es decir una que va descubriendo en el silencio el camino hacia lo absoluto. Un ejemplo incipiente de esto podría ser el antes citado “piano preparado”, instrumento creado por el músico a partir de la modificación de un piano precisamente para producir un sonido de otra naturaleza sin la necesidad de otro instrumento específico. El “piano preparado” sería un primer intento de Cage para producir música sin la concurrencia de tantos materiales; es decir, se trataría de un primer acto de desprendimiento que prescinde o va abandonando lo material. No obstante, consideramos que no es hasta la pieza insonora de 1952, “4’ 33’”, donde prescindir se convierte en un acto mayor guiado a través del silencio.



John Cage. 4' 33' (1952)  
Partitura

La partitura de la pieza, más que su ejecución, plantea la experiencia de Cage como compositor que, como sostiene Pritchett, deseaba presentar “la estructura temporal del silencio al público” (2009: 176). Desaparece la partitura y desaparece el piano, el músico se libera de las condiciones materiales para llegar al absoluto, pero, más aún, para situarnos frente a la presencia insoslayable del silencio.

Por su parte, en 1959, Yves Klein, autor de series pictóricas como *Propositions monochromes* (Propuestas monocromáticas)<sup>41</sup> (1957) o *Monochromes* (Monocromo)<sup>42</sup> (1956-1957), pronuncia en La Sorbona (París) el discurso *La evolución del arte hacia lo inmaterial*, texto que versa sobre la ruta de propuestas y ejecuciones que había seguido para llegar hacia el arte inmaterial. A partir de su experiencia en una galería de Amberes (Bélgica) donde no participa de la exposición con pinturas u objetos visibles o tangibles, sino con la recitación de unas palabras de Gastón Bachelard referidas a la nada y al azul, Klein señala en el discurso que la inexistencia de un fenómeno visual expuesto al público es el resultado de una larga investigación y evolución personal que ha desarrollado por años. Con esto el artista se refiere a la presencia de un arte que busca liberarse de las “vidas tangibles y materiales que vivimos sofocados y oscurecidos por la técnica” (traducción nuestra) (Klein 2004: 36)<sup>43</sup>. Para esto, en el discurso destaca la importancia que involucra en el artista renunciar a su personalidad a favor de un arte colaborativo y grupal que potencie la imaginación ya que a través de esta se puede llegar a la sensibilidad, la misma que define de la siguiente manera: “Es lo que existe más allá de nuestro yo interior y que sin embargo aún nos pertenece” (traducción

---

<sup>41</sup> Esta serie consiste en un conjunto de lienzos que exploran el color azul en formas y tonalidades (ver anexo 3).

<sup>42</sup> En la serie Monocromo, Klein pintó superficies monocromáticas de diferente color como verde, rojo, anaranjado, amarillo o azul (ver anexo 4).

<sup>43</sup> La versión original señala lo siguiente: “A search for liberation, for an increasingly real comfort, more true and aerial than the material and tangible lives we live, stifled and obscured by technique that is the false and illusory view of science, whereas real science is pure art” (Klein 2004: 36).

nuestra) (2004: 37)<sup>44</sup>. Será el trabajo sobre ella lo que permitirá en esta obra el descubrimiento de una entidad superior tal y como apunta en este pasaje: “Exaltada por nuestra imaginación arribamos a la vida misma, al arte absoluto” (2004: 37)<sup>45</sup>. Klein cree en la posibilidad de hallar en la despersonalización, renunciar al yo, el camino en el cual el artista, al despojarse de todo, hasta quedarse con lo único que le pertenece que es su imaginación, puede alcanzar el arte absoluto.

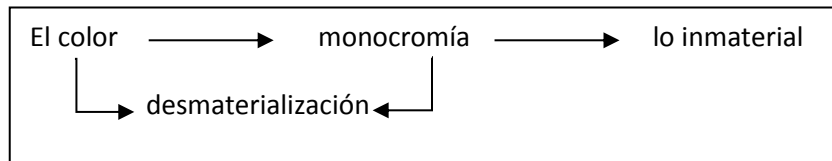
Además de estas reflexiones, el artista presenta un influjo de las ideas de Eugène Delacroix que le permiten desvincularse de la presencia afectiva y sugestiva de la pintura, no líneas, ni contornos u oposición de colores. Para Klein, el arte no debe poseer intermedios, sino crear una “atmósfera pictórica” (*the pictorial atmosphere*) (2004: 39), como la que relata al inicio del discurso, en una galería que, pintada de blanco, recrea el espacio de trabajo de su estudio. En este vacío, el artista posibilita la emergencia de una densa sensibilidad. Es quizá por eso que la búsqueda de Klein atraviesa las pinturas monocromáticas, como las paredes blancas, para poder llegar a lo inmaterial. En otros términos, el arte inmaterial descubierto por Klein es un camino que prescinde u se despoja de aquello que, por ejemplo, habitualmente rodea la composición de un cuadro pictórico hasta llegar a ser un solo color. Planteado así, cobra relevancia su frase “la pintura no es una función del ojo” (2004: 39)<sup>46</sup>, porque esta, contrariamente a ser una sugestión física o psicológica, debe posibilitar el encuentro con el absoluto. Fuera de las líneas, formas o perspectiva, el color solo familiarizará a Klein con lo inmaterial, como el azul que en este discurso posee un reflexivo sustento literario y crítico. Podríamos ejemplificarlo del siguiente modo:

---

<sup>44</sup> La versión original señala lo siguiente: “What is sensibility? It is what exists beyond our inner self and yet still belong to us” (2004: 37).

<sup>45</sup> La versión original señala lo siguiente: “Carried away by our imagination we reach life itself, life that is absolute art” (2004 [1959]: 37).

<sup>46</sup> La versión original señala lo siguiente: “I must simply say that the experience was decisive and made me deeply understand that painting is not a function of the eye” (2004 [1959]: 39).



Para Klein la desmaterialización conduce a la inmaterialización. ¿Qué es desmaterializar? Es ese camino donde prescindir y despojarse se convierten en una condición necesaria que solo mantiene o conserva un bien, que realmente nos pertenece, y nos permite llegar hasta el arte absoluto.

Desde Cage y Klein, el punto de llegada al absoluto desencadena una serie de gestos, experiencias o mecanismos que cuestionan los medios con los que se produce arte. En este cuestionamiento surge la consciencia sobre ellos y es a partir de esta necesidad donde el artista se torna un explorador o descubridor de su obra o la disciplina que lo respalda. Ser inmaterial es querer llegar al absoluto, ese lugar donde, para Eielson, se encuentra el arte o la poesía, ambos enaltecidos al mismo nivel. Para ello, se debe trascender el ornamento de la palabra o rodear el arte de silencio y quietud, sea como el nudo o como sus últimas instalaciones (pensamos en la *performance* e instalación antes citada “La escalera infinita”). La obra de Eielson es objeto de una atmósfera deudora de Cage y Klein. ¿Qué significa esto? Por un lado, es el desencadenamiento o el descubrimiento de la consciencia del lenguaje en la producción de nuestro artista, la misma que entendemos como aquel conjunto de ideas y reflexiones que problematizan el medio con el cual el artista se expresa. Por otro lado, este influjo también significa que el arte, o la historia del arte, transversaliza esta obra. Es por ello que esta investigación rastreará y analizará la consciencia del lenguaje teniendo en cuenta los cortes o irrupciones a los que dan forma al arte o plástica de Eielson, no con

la pretensión de buscar correspondencias, sino con la intención de ejercitar un pensamiento vinculante y móvil propio de su infinita obra.



## CAPÍTULO III

### CONSCIENCIA Y REPRESENTACIÓN DEL LENGUAJE

#### 3.1. Poética de la palabra

##### 3.1.1. Tema y variaciones o la calistenia del lenguaje

Los primeros poemarios de J. E. Eielson corresponden a la década del 40, *Moradas y visiones del amor entero* (1942), *Canción y muerte de rolando* (1943) o *Reinos* (1944)<sup>47</sup>, en ellos la crítica ha incidido en destacar un insoslayable “lujo verbal” (Usandizaga 2002: 39) o un “alto contenido lírico” (Martos 2013: 32). Con esto se refieren a un manejo virtuoso y selectivo de la palabra, esa forma que en cada pieza posee el autor de “arrancar belleza insólita a la realidad” (2013: 33) o emplear una “utilería poética” (Rebaza 2004: 12) capaz de revestir los poemarios con tipos de personajes o atmósferas ataviadas en descripciones. Por ejemplo, en el caso de *Moradas y visiones del amor entero*, Eielson nos sitúa frente a un canto de amor con resonancia mística del poeta al “Señor”. Se confunden alusiones divinas y celestes con el paso

---

<sup>47</sup> A esta década también corresponden los poemarios *Antígona* (1945), *Ájax en el infierno* (1945), *En la mancha* (1946), *El circo* (1946), *Bacanal* (1946), *Doble diamante* (1947), y el poema “Primera muerte de María” (1949).

romántico de la noche, contrapuestas a una realidad más terrenal en la naturaleza, como el presentado en el siguiente fragmento:

Te ven mis ojos  
Te ven mis manos y mis pies,  
A cada instante mío, mis actos  
De nieve son, chispazos de oro puro,  
Pues en mí ya estás, todo en llamas,  
En las casas hundidas de sol  
Repartidos a tus pastores  
A los sagrados bosque donde habita  
Tu antigua, azul paciencia.

(Eielson 1976: 39)

La nieve, los bosques y la paciencia son descritos con solvente imaginaria verbal. Además, las palabras son dispuestas con el objetivo de construir y acrecentar la luminosidad entre la experiencia amorosa del hombre con la divinidad. En esta sintonía edificadora, se presenta también *Canción y muerte de rolando*, poema en prosa que posee reminiscencias medievales del poema épico *El Cantar de Roldán* de finales del siglo XI. En esta extensa obra, Eielson persigue los pasos de la agonía y muerte del héroe: “Es tuyo el último humo de la tarde, el delicado negror de la cigüeña sobre la teja reseca, es tuyo todo el divino mediodía, Rolando, y la glicina que azula tu nariz y las húmedas paredes que se abren a tu paso, muerto amadísimo” (51). La imagen de Rolando es engrandecida a través de pasajes que rememoran los lugares de tránsito de sus gestas heroicas; sin embargo, adicionalmente a este molde épico, homenaje póstumo a la figura del héroe, en el poema de Eielson, el cuerpo también es parte de un engrandecimiento cuya exaltación y elogio ocupa gran parte del canto. Henchido de brillo, virilidad y pureza, el cuerpo herido de Rolando se convierte en el recinto sobre el que se desplaza la admiración: “se persignan las legumbres en los techos” (49) y las bestias le exhalan “todo el amor de sus establos” (51). De ese modo, en *Canción y*

*muerte de rolando* las palabras se rinden y se tornan en herramientas que edifican el amor hacia el héroe.

En *Reinos*, en cambio, el universo poético está poblado de una atmósfera nocturna donde ronda la muerte, la desaparición y la melancolía. Criptas, esqueletos, muertos o gusanos poseen una majestuosidad única que asimila belleza en cada verso. Así también aparece lo escatológico en esta obra, la materia de desecho que vincula el cuerpo con lo terrenal y al cual Eielson le otorga dimensiones elevadas: “Y sólo hasta sus viejas letras muy calladamente, / La sutil retama o el lirio de la orina acuden, / Y una mano azul que vuelve sus páginas de sodio / Entre las rocas, y avienta sus escamas a la / Muerte” (69). Cabe resaltar, incluso, que entre la sombra y el olvido, alrededor de esta espesura derruida por la oscuridad o la noche del romanticismo, el yo poético se muestra claramente definido.

A partir de esta breve indagación, queremos resaltar que en estos tres poemarios de la década del 40 no es precisamente la injerencia del misticismo, el medievalismo o el romanticismo aquello que llama nuestra atención, estos, en efecto, constituyen notables referencias que posibilitan el desarrollo del universo de cada poemario; es más bien la forma cómoda con la que Eielson asume y trabaja la palabra. A esto le siguen obras que retoman la desacralización del poeta y la escatología de *Reinos*, como es el caso de *Bacanal* (1946), *Doble diamante* (1947), y el poema largo “Primera muerte de maría” (1949). Emergen de este mundo derruido, imágenes como la del “áureo rey de las moscas” (119), “el dulce caco [que] clama entre sus joyas, sus amores y sus heces” (126) o la de un barrio pestilente donde “María era fea, su saliva sagrada” (141), que desplazan las del brillo místico anterior y remecen la palabra poética<sup>48</sup>. Si bien en un

---

<sup>48</sup> Para José Ignacio Padilla, estas imágenes formar parte de la desacralización y lo melancólico, dos giros en la poesía de Eielson que entran en consonancia con lo que otros poetas-transformadores de Sudamérica

periodo inicial de esta importante década, la palabra edifica, construye o configura, es un medio escasamente cuestionado por el autor. Ensombrecido, pero aún enojado, desacralizado, pero aún edificado, *Reinos* conforma un engranaje con el siguiente periodo donde la palabra aún construye, sin embargo, también, esconde el germen que desmonta el concepto de poeta y el concepto de poesía tradicional: “El rey-poeta de Rilke o Klimt pasa a ser el poeta que amanece borracho entre prostitutas, el dulce caco” (Padilla 2016: 160).

A partir de la década del 50, la comodidad y la holgura con la palabra poética manifestada por Eielson desde 1942 se transforman, esta ya no significa su objeto como en la poesía clásica donde “la palabra *aire* significa el objeto aire” (Alonso, 2011: 28), ingresan así permutaciones verbales que desdibujan los significados, y se aguzan las dimensiones sonoras y visuales de la palabra. La obra que se arroga todas estas características sería *Tema y variaciones* (1950), poemario de raigambre vanguardista en el que se dejan de lado las anécdotas para encontrar solo palabras que se confunden en sonidos (“sólo el sol / el sol solamente”), intercambian significantes (“¿mañana / cuando tu pierna se llame brazo / tu brazo boca / tu boca ombligo [...]?”) o desmaterializan el objeto, como en el poema “Inventario”:

astros de diamante  
cielo despejado  
árboles sin hojas  
muro de cemento  
puerta de hierro  
mesa de madera  
vaso de cristal  
humo de tabaco  
taza de café  
hoja de papel  
  
torre de palabras

---

estaban realizando. Tal es el caso de los *Poemas y antipoemas* (1954) de Parra y *El rey sin reino* (1951) de Augusto de Campos (Padilla 2016: 160).

hoja de papel  
taza de café  
humo de tabaco  
vaso de cristal  
mesa de madera  
puerta de hierro  
muro de cemento  
árboles sin hojas  
cielo despejado  
astros de diamante

(Eielson 1976: 151)

En el poema, los objetos inventariados son descubiertos como representación por el verso intermedio que los resume como “torre de palabras”, pero al mismo tiempo como acumulación propiamente de palabras sobre el papel. De acuerdo con José Ignacio Padilla, la escritura ingresa a una dinámica en la cual se “materializa” y “desmaterializa”, una operación donde el poema se muerde la cola pues termina por inventariarse a sí mismo (2016: 163). El poema descubre así que en estos ejercicios de desmontaje constante o, en un correlato mayor al poemario, permutaciones nada puede afincarse. Si en los anteriores poemarios las palabras edifican, aquí no lo hacen, o a lo mucho se erigen como torres de palabras; es decir, acumulación de palabras que dejan de ser significado y, al ser concebidas de esa manera, se vuelven proclives a movimientos y operaciones que emplean sus dimensiones materiales como las anteriormente reconocidas capacidades sonoras o visuales. En ese sentido, nos gustaría entender *Tema y variaciones* como un poemario donde se realiza una calistenia del lenguaje<sup>49</sup>, es decir, un conjunto de ejercicios a partir de su materialidad o plasticidad que conducen al desarrollo de una consciencia del lenguaje desde dos motivos. El primero señala un camino trazado por el autor en el cual es importante despojarse de la

---

<sup>49</sup> Probablemente con un mismo espíritu aparece lo que apunta José Ignacio Padilla, en el ensayo “Eielson post-simbólico / Escultura de palabras” (2016), cuando al referirse a *Tema y variaciones* acuña el término “higiene del lenguaje”. Considero que con ambas, la resalta y la de nuestra investigación son dos formas de resaltar *Tema y variaciones* como eje medular en la poesía de Eielson.

comodidad de un lenguaje pasivo que solo busca rendición ante su poder creador o mediador. El segundo es asumir la palabra poética, como lo entiende Maurice Blanchot, es decir, la palabra donde nadie habla solo el lenguaje mismo como esencial, y la misma que no sirve para designar algo ni expresar a nadie (2002: 35). La creación literaria se despersonaliza por lo que, parafraseando al mismo Blanchot, no es Eielson quien habla, sino el lenguaje el que se habla, como obra y como obra del lenguaje (35)<sup>50</sup>. El escenario de *Tema y variaciones* es el del reconocimiento del lenguaje como herramienta de la poesía y de la emergencia de un conjunto de operaciones que remecen esta realidad. La calistenia del lenguaje se convierte en la intervención a la dimensión física y material de la palabra realizada por el autor como ejercicio o movimiento previo que posibilita su ingreso a la experimentación, camino que vinculará poesía con arte, o el descubrimiento del carácter volátil del lenguaje, manifestaciones que se producirán en las posteriores prácticas artísticas.

### **3.1.2. Materia *verbalis* y silenciosa**

Desde la década del 50, la obra de Jorge Eduardo Eielson ingresa a una etapa donde el centro de atención es la palabra, no solo como un medio de representación, esta se convierte en elemento reiterativo enunciado y problematizado por la voz poética. Según Ricardo Silva Santisteban, esta sería la tercera y última etapa (desde *Tema y variaciones* (1950) hasta *Papel* (1960)) de la poesía de Eielson, en la cual se “intenta liberar las materias del poema y de abolir el lenguaje” (Silva Santisteban 1976: 11). Si bien el concerniente cuestionamiento de la palabra es de por sí un cuestionamiento al lenguaje, creemos que lo sucedido en este tramo no sería exactamente su abolición, sino un

---

<sup>50</sup> Denominamos despersonalización a la operación del lenguaje que Maurice Blanchot identifica en la palabra poética: “El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas. En lo sucesivo, no es Mallarmé quien habla sino que el lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje”(2002: 35).

tratamiento en el cual la poesía se libera o independiza de este; al mismo tiempo, como hemos analizado anteriormente, en esta concepción también se encuentra la asimilación del arte conceptual dentro de su práctica escrita. La poesía de esta década en adelante fija la atención en la palabra, pero es una fijación conflictiva y entrecruzada con otras prácticas disciplinarias. La forma en la que se producen estos avatares es lo que analizaremos a continuación.

Desde otras aristas, en el anteriormente citado poemario *Habitación en Roma*, la palabra también es discutida a partir de su vínculo con la realidad, y es además la forma mediante la cual el yo poético se vincula con la ciudad europea. En el poema “Junto al tiber la putrefacción emite destellos gloriosos”, la sordidez de Roma moderna se convierte en una condición constante y descrita, en ella conviven el poeta con la prostituta o el pordiosero y sobre ella este empieza a cuestionar su condición de hacedor de poesía o hacedor de palabras:

heme aquí juntando  
palabras otra vez  
palabras aun  
versos dispuestos en fila  
que anuncien brillantemente  
con exquisita fluorescencia  
el nauseabundo deceso  
del amor  
millares y millares  
de palabras escritas  
en un wáter-close  
mientras del cielo en llamas  
de roma  
cuelgan medias y calzoncillos  
amarillos  
cómo puedo yo escribir  
y escribir tranquilamente  
y a la sombra  
de una cúpula impasible [...]

(Eielson 1976: 204)

En medio del caos, la escritura es un ejercicio impasible que disimula la sordidez o se alimenta de ella para crear poesía, la misma práctica que acaso embellece ese lado putrefacto de Roma que el título identifica. La palabra no se detiene y llena “cuartillas / y cuartillas aún peores” que cuentan “historias abyectas” o hablan de “cosas infames” (205). La actitud del poeta que Eielson critica es la del hacedor de palabras que emplea estas como un “velo de oro”. La palabra cubre, aleja y distancia la realidad, parece señalar el autor, porque forma parte de ese imperturbable ejercicio escritural mecánico y carente de emoción. Por eso, el poema está revestido de interpelaciones que producen un reconocimiento de la indiferencia en las propias prácticas del poeta (“cómo puedo yo escribir / y escribir tranquilamente”) y, sobre todo, ponen en duda la capacidad del medio que emplea. Con esta suspicacia, Eielson le otorga desconfianza a la palabra en su relación con la realidad y con el objeto que representa; asimismo, surge también la consciencia del lenguaje. Así como las “medias y calzoncillos amarillos” o los “barrios horribles” son reprimidos y revestidos de brillo en el poema, ¿qué oculta la palabra?, ¿qué reprime el lenguaje? La sospecha originada en *Habitación en Roma* cobrará relevancia en poemarios posteriores como *Mutatis mutandis* (1954) o *De materia verbalis* (1957-58).

Compuesto por diez poemas que aluden a la máquina, las matemáticas y la escritura, a partir de anáforas y combinatorias, *Mutatis mutandis*<sup>51</sup> finaliza con un poema que parece escribirse y borrarse en la misma hoja. Nos referimos al poema “10”:

---

<sup>51</sup> Para Percy Ramírez, *Mutatis mutandis* se propone como un conjunto compuesto bajo la conciencia de una cooperación creadora con la tecnología; por ejemplo, programas de computadora que realizan una suerte de combinatorias de palabras como si fueran cifras matemáticas; sin embargo, al final del experimento, para evitar los sinsentidos que puedan haber resultado, el autor es quien, “cambiando lo que



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

(Eielson 1976: 234)

La operación que articula este poema se encuentra en la homologación que hace el autor entre escribir y añadir: escribir es añadir elementos, acotar la hoja en blanco, llenar el espacio vacío. En este sentido las palabras que el autor señala escribir al inicio, cualesquiera que sean, son susceptibles a ser objetos, pero, en este juego de ida y vuelta, los objetos posteriores, así como son objetos también pueden ser susceptibles a ser palabras. En ambos casos son sometidos a la borradora. La relación entre palabra y objeto puede parecer menos incierta; sin embargo, lo que se esconde tras este reconocimiento es que para Eielson escribir es colocar objetos que no tienen posibilidad de existir, por eso su escritura contempla una inmediata necesidad de ser borrada. A esto el escritor y crítico literario Eduardo Chirinos denomina poemas autofágicos, es decir, la puesta en escena del poema que se desea escribir, pero que no se escribirá nunca (1998: 198-199). Desde nuestra perspectiva, ciertamente lo que también se pone en escena es el mecanismo del lenguaje que actúa sobre lo que representa, aparecer y desaparecer en un mismo movimiento. Enunciado en primera persona, el poema “10” se convierte en la

---

considera cambiar”, corrige y crea poesía frente a una operación que pudo ser peligrosamente mecánica (Ramírez 2012: 10).

manifestación del poeta imposibilitado en el ejercicio escritural y de cómo acaso en esta consciencia evidenciada el lenguaje lidia o luce tan cercano al silencio.

Entre el verbo conjugado inicial y el final, asistimos a un silenciamiento, el poeta que empieza escribiendo acaba su poema sin poder escribir algo. Este recorrido no se produce de manera uniforme, la secuencia donde impera al final el silencio posee quiebres en los que existe una lucha de por medio entre volver a escribir o añadir palabras: escritura y borradura, palabra y silencio, terminarán por estrellarse contra la nada. Visto así, para Eielson, la nada o el silencio coexisten con el lenguaje como ese denominado “hueco encendido”, proveniente de poemas anteriores, que sucede a las palabras, no como alternancias, sino vacíos donde unas palabras se abisman o son calladas para que otras se escuchen, o donde el lenguaje “es capaz de imponerse sus propias censuras” (Chirinos 1998: 200)<sup>52</sup>. La articulación de los espacios en blanco no serían ocasionales artificios tipográficos, son la borradura enunciada o el ocultamiento que el lenguaje realiza sobre el objeto o el manejo de signos a su disposición, ambos indistintamente tratados en esta pieza. Esta operación, entre palabra y silencio, adelanta otras futuras en las que desencadenará posteriormente la obra de Eielson.

Algunos años después, *De materia verbalis* será un poemario testimonio de cómo la experiencia del yo poético es transformada en materia escrita, es decir, a la concreción de la palabra. Uno de los aspectos que llama nuestra atención, entre varios, es la reiteración de un estadio que aparentemente disiente con la palabra. Así se observa en la pieza inicial de la obra:

Lo que quiero decir  
Es que no tengo nada que decir

---

<sup>52</sup> Para Eduardo Chirinos en este poema el signo “palabra” posee una ambigüedad y amplitud enmascaran infinitas palabras que se ocultan detrás de ellas, pero al mismo tiempo revelan la ausencia de una censura extraverbal (1998: 200).

Que todo lo que digo  
Lo digo solamente  
Solamente lo digo  
Sin decir nada  
Que mis palabras son fragmentos  
Balbuceos de una frase oscura  
Migajas de una vieja historia  
Repleta de personajes  
De señores y señoras que pasean  
Bajo grandes cielos mudos

[...]

El mismo miserable torbellino  
Como el balbuceo de una frase oscura  
Y sin embargo centelleante  
Que todo lo dice claramente  
Sin decir nunca nada

(Eielson 2009: 127-128)

De inicio a fin, el poema es la enunciación de la poca necesidad por parte del yo poético de emplear la palabra. Expresamente rodeado y anhelante del silencio, la entidad que construye el poema se muestra más cercano a un estado que no es palabra: el balbuceo. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE) define “balbucear” o “balbucir” como “hablar o leer con pronunciación dificultosa, tarda y vacilante, trastocando a veces las letras o las sílabas”. Anteriormente, este estado ha sido asociado a los místicos como la manifestación inefable de su contacto con una realidad que los supera, por ejemplo el ya famoso poema “Cántico” de San Juan de la Cruz alude y expresa fonéticamente esta situación: “un no sé qué que quedan balbuciendo” (Cruz 2008: 250). No obstante, el DRAE, en su segunda acepción, también define “balbuceo” como la primera manifestación de un proceso. En el poema, la condición balbuciente del yo poético no es producto de una experiencia trascendente e iluminada, sino más bien de un estado prelingüístico en el que afianza su expresión, de un orden muy similar

al de silencio-balbuceo-palabra. En su uso trastocado del lenguaje, el balbuceo es la revelación de su insuficiencia, se convierte para Eielson en el gesto de un estado intermedio o fronterizo, no palabra aún, pero no completamente silencio, que le otorga comodidad a su yo poético, válvula de escape frente a una acusada fatiga por la palabra (“Lo que quiero decir / Es que no tengo nada que decir”). Del mismo modo, su ausencia de claridad que se traduce en fragmentos de palabras o frases oscuras, objeto o realidad aún oculta, guarda consigo un sustrato de silencio que le permite ser contemplado por el yo poético como “centelleante”, hay algo que no puede decirse con facilidad, aquello que no se dice sería para Eielson inversamente el sinónimo de una claridad e iluminación anhelada porque este ha sido inalcanzable por las palabras.

No solo el balbuceo es prelingüístico. Similarmente a lo ocurrido con el jadeo, el grito o el estertor, la formación de los hábitos fonatorios que permiten la producción de las palabras no se producen sin la eliminación de estos (Lyotard 1979: 99). De acuerdo con Jean-Francois Lyotard, solo la regulación de estos sonidos se permite por la represión de la fuerza de los órganos que los reproducen. En otros términos, las palabras son el resultado de una regulación y represión de tales sonidos, en el caso contrario, cuando al cuerpo parlante le faltan palabras, estos asoman. El balbuceo en su inteligibilidad también es una emisión oscura de sonidos, que nada dice. Como se ha evidenciado, su ocasional presencia o asomo plantea la insuficiencia del lenguaje, pero es además el retorno de aquello que ha sido reprimido, adjetivos y verbos que, según el autor, “[... ] hace millares de años / Eran quizás balbuceos / Que ahora son palabras” (Eielson 2009: 132). Antes de ser materia verbal, Eielson parece manifestarnos que existe un estadio previo que retorna porque no puede ser contenido, lo racional contra la irracional, o la palabra contra el grito. Así puede rastrearse en otro poema de la misma obra:

Que somos todos poetas  
No cabe duda alguna  
Y no sólo los humanos  
Sino también el cocodrilo  
Las hormigas y los monos  
Son poetas.

Pero hay también personas  
Que jamás han escrito  
Una sola palabra  
Porque ellos mismos son  
Confusas palabras balbuceos  
De ese brillante adefesio  
Que llamamos universo  
Insolentes criaturas  
Que atraviesan nuestro mundo  
Con un zapato en la cabeza  
Y un sombrero en los pies  
Siempre en busca de algo puro

[...]

Y que lo que ellos buscan  
Sin escribir nunca nada  
Ni llamarse poetas  
Se llama simplemente  
Poesía

(Eielson 2009: 138)

Adherirse al balbuceo es aceptar su condición de no lenguaje, de materia reprimida y silencio o nada resultante. Es la renuncia del poeta a cierta racionalidad social que lo emparenta con un ser dislocado o cualquier otro que solo emite ruido. Además, es devolverle al lenguaje cierta “conmoción física” como decía Lyotard sobre la metafísica del lenguaje o sobre la obra de A. Artaud<sup>53</sup>. Si poeta puede ser cualquier otro ser que no necesariamente use la palabra, entonces la poesía se desvincula de su exclusividad para trasladarse a un terreno donde puede ser poseída indistintamente por humanos,

---

<sup>53</sup> Para Lyotard, establecer la metafísica del lenguaje implica que este exprese lo que no suele expresar, como el ruido. Este uso excepcional le devolvería sus posibilidades de conmoción física, se le restituirá dicho poder en contra de sus afanes utilitario (1979: 100).

hormigas o cocodrilos. Así el no lenguaje desterritorializa y despersonaliza a la poesía para hacerla más próxima a la nada.

En la poesía de Eielson aludir al lenguaje es aludir al silencio. Desde distintas caras, el descubrimiento de sus mecanismos aterriza en una cada vez más valorable persistencia de la nada o el silencio, entiéndase no como sinónimos, sino como dos puntos de llegada donde impera el vacío. Con anterioridad, el silencio ha formado parte de diversas manifestaciones literarias, especialmente en el siglo XX con la crisis del lenguaje (Mateu 2001: 42)<sup>54</sup>. Algunas de estas van desde la obra de San Juan de la Cruz, Holderin, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, García Lorca, Paz, Pizarnik, Orozco, o Juarroz, entre otros. Para el crítico José Luis Ramírez, el silencio es un signo que diferencia la relación sauseriana entre significado y significante. Se identifica con el significado porque es “algo abstracto” que no se muestra, pero no sucede lo mismo con el significante, porque este por definición sí se muestra. En este sentido, el silencio es algo al que a veces le damos nombre y otras veces solamente exhibimos, como hecho no nombrado (Ramírez 2017: s/n). Dentro de estas ideas surten algunas clasificaciones: el silencio como entidad, cuando le damos denominación a ese algo que no aparece, a la no aparición o desaparición, por ejemplo lo metafísico o existencial; el silencio como hecho, cuando es una acción y no una sustancia, “callar”, por ejemplo; o el silencio como lo tácito, es decir, aquello que tiene la marca de lo implícito; entre otros. A esto podemos adicionar los abordajes del crítico y escritor Eduardo Chirinos en su estudio dedicado al silencio en la poesía latinoamericana, como por ejemplo, el silencio en el acto de creación poética; el silencio desde lo sonoro y lo visual; y el silencio como acto de mutilación y represión. Sea en ambos casos, el silencio siempre está vinculado a la

---

<sup>54</sup> Para Rosa Mateu, en las últimas décadas del siglo XX se asiste a una crisis del lenguaje que desembocará en una estética del silencio. Los conceptos como parvedad, sequedad, laconismo o lenguaje mínimo, es decir una tendencia a la esencialidad, pasarán a ser gran parte de las manifestaciones literarias de este periodo (2001: 42).

ausencia y la desaparición; pero también a las interrupciones en la sonoridad y a los huecos o espacialidad visual de la hoja en blanco; o a lo que se enuncia con el lenguaje o acude al no lenguaje. El silencio sería entonces un elemento multidimensional.

Así como lo anotado en el poema “10” de *Mutatis mutandis* cuyos espacios en blanco manifestaban la dimensión visual del silencio, a esta dirección apunta otro poema de *De materia verbalis*. En esta pieza sin título, el poeta se reconoce como hacedor de palabras en contraposición a una visión tecnológica donde este ya no escribe, porque su producción es solo pensamiento o solo acto:

Alguien dice  
Que en la noche del cohete  
Y la computadora  
Los verdaderos poetas  
Ya no escriben  
Sino piensan solamente  
Avanzan sin tropiezo  
Entre la nada y la materia  
Atraviesan cifras y galaxias  
Que quizás no existen  
Yo mientras tanto  
Escribo solamente  
Solamente escribo [...]

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

Porque la poesía  
Que ahora mueve mi mano  
Mueve también millares  
Y millares de luceros  
Como si fueran cerillas  
No dice nada la poesía  
Que ya no canta ni sonrío

Ni solloza entre las flores  
Sino calla simplemente  
En el tintero  
¿Qué puedo yo agregar  
A tanto silencio  
Sino silencio  
Más silencio  
Sólo silencio?

(Eielson 2009: 133-134)

El fragor con el cual el poeta se reitera en su oficio escritural (“Todo es palabra para mí”), hace palabras y transforma todo en palabras, deviene en un descubrimiento de su incapacidad y automatismo mecánico. Como si fuera una expurgación, hacia el final del poema, la revelación que se muestra al poeta es la inutilidad de la palabra y la constante presencia de la nada. “No dice nada la poesía” porque a esta no se llega con palabras, o porque todo lo que tiene que decir es inmediatamente silenciado con ellas. Despojado de todo artificio verbal y consciente de su ineficacia, el poeta se ve inducido a asumir el silencio como la única forma de hacer poesía, silencio y más silencio de por medio. ¿Qué implica asumir el silencio como única forma? Anular los intermedios, cero mediación, cero enunciación, cero representación, es decir, entender la poesía solo como pensamiento y acto, posibilidades que son manifestadas en esta misma colección: “Me gustaría escribir / Como si cantara como si bailara” (Eielson 2009: 132) o “El poema que ahora escribo / No soy yo que lo escribo / Sino los pájaros y las nubes” (2009: 136).

Para Eielson la poesía debe desconfiar del lenguaje, prescindir de las palabras y desvincularse de la racionalidad que nos diferencia de otros seres. En suma, la poesía



debe plegarse al silencio, a la nada, o formas cercanas a él. Según George Steiner<sup>55</sup>, en buena parte de la poesía moderna, el silencio representa la aspiración de lo ideal; sin embargo, también está basada en la circunstancia histórica, en un estadio tardío de la civilización lingüística y formal en donde las palabras y los géneros aparentan haber sido gastados (Steiner 2003: 67). Evidentemente, Steiner se refiere a la erosión de valores que acarrearón consigo la política y la sociedad tecnológica de masas en el siglo XX, los mismos que trajeron “la devaluación y deshumanización lingüísticas” (67). En este contexto, el silencio se convierte en una alternativa frente a las palabras reconocidas en el salvajismo y la mentira. Descubierta así, por su renuencia a las palabras y sus pretensiones de llegar a la nada, pesa en la poesía escrita de Eielson una estela ideal y social que necesita adscribirse al silencio. ¿Será acaso esta la manifestación suprema de la poesía y del arte? En el correlato de una poética que se ha ido desprendiendo de la palabra (desde *Reinos* a *Mutatis mutandis*) y mantiene continuidad con la enunciación o exposición del silencio, este es un punto de llegada y un punto de fuga superior de toda obra de arte así concebida.

### **3.2. Poética de la desaparición**

#### **3.2.1. Apareces y desapareces**

En “Escultura de palabras para una plaza de Roma”, de *Habitación en Roma*, Jorge Eduardo Eielson intercala un verso insistente: “apareces y desapareces”, que no pasaría de ser sobrecogedor si este no se convirtiera en una operación que marca sintomáticamente su obra a partir de la década del cincuenta<sup>56</sup>. En el poema, su

---

<sup>55</sup> Steiner, George. *Lenguaje y silencio Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2003.

<sup>56</sup> Nos referimos al periodo que inician poemarios como *Tema y variaciones* (1950) y el señalado *Habitación en Roma* (1952/1954).

reiteración lo convierte en el verso engranaje que dinamiza el doble en el que es presentado el ser amado, presencia y ausencia alrededor de toda la pieza.

apareces  
y desapareces  
eres  
y no eres  
y eres nuevamente  
eres todavía  
blanco y negro que no cesa  
y sólo existes  
porque te amo  
    te amo  
    te amo  
    te amo  
    te amo  
    te amo  
escultura de palabras  
escultura de palabras  
escultura de palabras  
escultura de palabras

(Eielson 1976: 216)

Entre la intermitencia del blanco y el negro que no cesa o entre el devenir del ser y el no ser parece revelarse un intento del yo poético por mitigar esta inevitable desaparición aferrándose a la concreción de la palabra a través de una iteración. Se trata de la afirmación de una existencia por medio de la palabra encubierta afectivamente por la frase “te amo”, que en esta repetición demanda la necesidad de la aparición a partir de un reclamo incesante, como si esto fuera una invocación; es decir, existes porque repito que te amo. Sin embargo, el enunciador del poema no puede negar que se encuentra atravesado por la “inexistencia” y la desaparición del ser amado. En ese sentido, la escultura de palabras se presenta como el aterrizaje que constata que tras el intento de anclar con palabras estas resultan siendo una inútil acumulación visible de algo que no está o “aparece y desaparece” continuamente. Quizá por eso el epígrafe que anticipa este poema sea una cita de Anaxagore de Clazomene que se detiene en esa posibilidad: “lo que se muestra es una visión de lo invisible”. El poema plantea además una

autoconciencia cuestionadora que surge a partir de la necesidad de saber la ubicación o el lugar que el ser amado habita:

¿qué cosa eres  
verso sin fin  
alineamiento fugaz  
de vocales y consonante  
qué cosa eres  
macho y hembra confundidos  
sol y luna en un instante?

(Eielson 1976: 217)

La interrogación desglosa la entidad del ser amado y nos coloca en los lados en los que este es verso (construcción de palabras), es astro (invención metafórica) o metamorfosis sexual (indefinición). No existe a pesar de que lo amen, y en el seno de esta desilusión se encuentran todas las caras descubiertas por el enunciador que poco a poco asume su irónico desengaño del lenguaje. La desaparición del ser amado se transforma en un impulso que pone de manifiesto los mecanismos de la representación: renueva la autoconciencia crítica y metapoética.

La escultura de palabras también nos coloca frente al poema que no niega su condición de tinta negra acotando el vacío del papel, ese “blanco y negro que no cesa” en más de un tramo o el “sonido            silencio            sonido”<sup>57</sup>, que alterna espacios en blanco entre el verso, como si todo lo que aparece o se enuncia se abismará seguidamente en el hueco intermedio. De cualquier forma, vacío y silencio si bien son dos maneras de aludir a la ausencia insoslayable del ser amado “eres y no eres”, señalan lo que Maurice Blanchot denomina como el doble neutro de la representación donde el lenguaje tiene el poder de desaparecer las cosas o de aparecerlas en tanto desaparecidas (Blanchot 2002: 37). Ese doble neutro es desplegado y alternado por Eielson en

---

<sup>57</sup> La presencia de estos vacíos no son productos de errores tipográficos, sino son propios del poema citado.

dinámicas de lo incesante, es decir, que se repetirán con frecuencia a través del blanco/negro, sonido/silencio, entre otros. No hay ser amado por ningún lado solo un cúmulo de palabras que lo silencian. O no hay ser amado por ningún lado sino la operación del lenguaje que se revela.

Es posible que Eielson cierre el poema con una operación en la cual el lado del ser amado que descansa en los astros se desbarata en el papel. Nuevamente el tono interrogativo aterriza irónicamente esta ilusión y la solemnidad que encumbra el amor se envuelve en una infeliz pelota.

¿sabes tal vez que entre mis manos  
las letras de tu nombre que contienen  
el secreto de los astros  
son la misma  
miserable pelota de papel  
que ahora arrojé en el canasto?

(Eielson 1976: 218-219)

Pero lo que sucede en este cierre es también la confirmación de que nuestra experiencia con el texto ha sido remecida. En el poema la representación no es estable sino un continuo intercambio de opuestos o metamorfosis, que varían y desordenan el sentido: el ser amado es indefinido e inubicable, cada vez se hace más inaccesible. Frente a esta realidad, de sentido no accesible, el concepto tradicional de lectura es desmoronado<sup>58</sup> y nos destina a otro rumbo de acceso al poema. Si el contenido se desbarata, el resto que se mantiene es la escultura de palabras (o mejor dicho, el poema como escultura de palabras), aquella que parece sostenerse a pesar del ritmo vertiginoso del poema, y también del mismo poemario *Habitación en Roma*: “lo vertiginoso / se apodera de mi cuerpo [...] y caen mil puertas de carne de hueso[...] y caen mil puertas

---

<sup>58</sup> Para Jacques Derrida, en el trabajo deconstructivo hay un momento en el que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, por eso el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto (Derrida 1986: s/n).

más” (1976: 185). Sin embargo, la última estrofa no hace nada más que revelar que el lado del astro en el que se encuentra el ser amado solo es posible a través de la palabra, la misma que se imprime en el papel (el negro sobre el blanco) contorneando a su vez esa inexistencia. En los dos casos, no hay ser amado por ningún lado. Materializar la escritura y desmaterializar lo representado<sup>59</sup>, aparecer y desaparecer: el poema descubre los mecanismos del lenguaje a partir de una fijación interna que lo tensiona y problematiza. Esta es una operación nada aislada en la obra de Eielson considerando que antes de la “escultura de palabras” ya había aparecido la “torre de palabras”<sup>60</sup>. En este sentido, coincido con las afirmaciones del crítico literario José Ignacio Padilla para quien “los poemas de *Habitación en Roma* son una escultura de palabras en la misma medida en que lo son ‘Inventario’ o ‘Poesía en forma de pájaro’” (Padilla 2016: 166). Con esta idea se alude al diálogo y a la cercanía entre las piezas que componen el poemario romano y su antecesor *Tema y variaciones* de 1950, una colección cuyos experimentos con el lenguaje se distanciaban precisamente de la obra poética de Eielson hasta esa fecha. Como una especie de contrapunto al drama críptico de la palabra en *Tema y variaciones*, se presentaba tiempo después el drama del hombre en la ciudad moderna en *Habitación en Roma*, y aunque este es el lado del poemario con el que la crítica se ha sentido más a gusto, un poema como “escultura de palabras para una plaza de roma” no se inclina necesariamente hacia él. La pieza se encuentra más cercana al ritmo vertiginoso que recorre los tramos romanos y que deviene posteriormente en tensión del lenguaje. No queremos referirnos al poema como arte poética en la obra de Eielson, pero sí destacar la manera en cómo esta pieza, que proviene de los dominios de

---

<sup>59</sup> Esta idea pertenece a José-Ignacio Padilla quien, al analizar el poema de *Tema y variaciones* “Inventario” (que en su interior contiene la torre de palabras), plantea que en este la escritura se materializa, *la torre de palabras* que designa el conjunto de tinta sobre papel, al mismo tiempo que se desmaterializa porque esta enunciación la convierte en un objeto representado, como las estrellas o el cielo no-presentes (Padilla 2009:75).

<sup>60</sup> Nos referimos al poema “Inventario” de *Tema y variaciones*.

la poesía, resume y anticipa, en su producción poética y plástica sucesiva a la década de cincuenta, el conjunto de operaciones que parten de la consciencia del lenguaje.

### 3.2.2. El caligrama deshecho

En “La traición de las imágenes” (1928/1929), paratexto que por cierto alude a la ruptura de la fidelidad de la imagen, René Magritte representa una pipa con un texto debajo que refiere a la letra: “Esto no es una pipa”. La operación del pintor no se resigna en la obvia contradicción de ambas formas de alusión a la pipa. Esta consiste en la manera en cómo la representación es minada desde un lugar común en el que se han separado imagen y texto. Se trata de lo que Michel Foucault ha denominado el caligrama deshecho<sup>61</sup>.



René Magritte. *La traición de las imágenes*.  
(1928/1929)

---

<sup>61</sup> Para Foucault al aproximar lo más posible el texto a la figura, alojar a los enunciados en su espacio, el caligrama plantea una doble entrada que “garantiza la captura” o “acorrala” dos veces la cosa de la cual se habla. Esto, sin embargo, es en apariencia. Para que el texto se dibuje y los signos formen hace falta mantener la mirada por encima del desciframiento posible; es decir, el caligrama “nunca dice y representa en el mismo momento” (2013: 20).

La pipa indivisible, de sombra que entrecruza la forma y fibra de palabras, finalmente se ocultó, en esa separación solo pasa la formulación del divorcio, el texto que cae al llano “constata con diversión” esta desaparición (Foucault 2013: 25). En este anclaje textual formado, Magritte articula el desvío o la impugnación que desbarata la representación de la pipa. No será la búsqueda de la cosa representada lo que impulsa al caligrama deshecho en el cuadro de Magritte, creemos que se trata de la manifestación de una consciencia interna y operación reflexiva que descubre en el lenguaje su desaparición y consigo la ausencia. Esto quiere decir que la obra del pintor surrealista contiene dentro de sí diversas operaciones que cuestionan o problematizan los medios que emplea en su representación. Muchas de ellas, por ejemplo, poseen en la palabra, sea como paratextos o textos insertados, un aliado desbaratador de la misma obra. Estos gestos, que emergen finalmente en la formación de consciencias sobre el arte, se convierten en aspectos valorables en Magritte ya que nos sitúan de cara a la forma en la cual un productor o creador reflexiona o encubre metadiscursos en su obra.

Por eso, Magritte se convierte en un artista relevante para acercarnos a Eielson, no solo por emplear imagen y palabra, sino porque ambos construyen en su obra una consciencia que las remece. En parte de su obra Eielson deshace con negaciones o desvíos la representación, como si no quisiera afirmar lo que las palabras o imágenes parecen ensamblar en el papel. Esta operación interna nos plantea señalar un caligrama deshecho no a través de la visible separación y su constatación, sino por la vocación de ausencia. La manera en cómo se configura esta ausencia, a pesar de la presencia del signo, es lo que rastreamos a continuación.

### **3.2.3. La forma del pájaro**

*Tema y variaciones* es un poemario alejado de cierta suntuosidad verbal, espesura derruida y grotesca sobre los que gravitaban las primeras publicaciones de Eielson como

*Reinos* (1944), *Bacanal* (1946), *Doble diamante* (1947) o el poema largo “Primera muerte de María” (1949), por mencionar algunos. La anécdota del poema queda relegada para ingresar al terreno de las permutaciones verbales que desdibujan el sentido de las composiciones como en “Variaciones en torno a un vaso de agua”: “el vaso de agua en mis manos / y tú en mis labios / mis manos en el vaso de agua / y mis labios en ti[...]” (1976: 150) o en otra situación se afirma la organización inestable del poema y se mantiene a raya la denominación, como en “Caso nominativo”: “todavía no todavía / el cielo se llama cielo / el perro perro / el gato gato / todavía mi nombre es jorge[...]” (148). La experiencia del texto se encuentra con el componente sonoro (“Solo de sol”, “nocturno”, entre otros) y la aparición de las torres de palabras (“Inventario”), para inclinarnos al lado de la poesía que privilegia su materialidad.

“Poesía en forma de pájaro” es el único caligrama y una de las torres de palabras del poemario. En este poema el signo se acomoda a la condición física del ave representada: el “Ojo” en el lugar del ojo, el “pico” en el lugar del pico, el “cuello” y “las patas” iteradas en el lugar de las extremidades. Su “texto intestinal”<sup>62</sup> despliega desde el interior las formulaciones que aterrizan y diluyen la ilusión de lo representado, la aclaración de su realidad: es un “pájaro de papel y tinta”, “animal hecho de versos amarillos”. El lenguaje se constata sin poder e impedido de hacer que el ave exista, a través de las cuatro negaciones que, a diferencia de Magritte, no caen al llano: “no vuela”, “no se mueve”, “no canta” y “no respira”. Aunque desde otro ángulo, Foucault, aludiendo casualmente a un ave, señalaría que basta con que ver y leer no se produzcan al mismo tiempo para que la forma se disipe: “[...] apenas las palabras hablan y liberan un sentido, el pájaro ya voló y la lluvia ya secó” (2013: 20). La trampa del caligrama se

---

<sup>62</sup> Tomo prestada esta frase de Foucault, que emplea en el ensayo dedicado a Magritte *Esto no es una pipa*, con el propósito de aludir al texto que el caligrama ha contenido en su interior antes de la separación entre texto e imagen.



abrió por uno de los lados y ventila lo anticipado: la desaparición y el brote de la ausencia.

Deshacer el caligrama solo hace más notoria la distancia entre lo representado y la representación del lenguaje. Cuando la trampa se abre, a la mano, que no atrapó el ave que alzó vuelo de inmediato, solo le resta contornear una cavidad, porque “escribir es darle forma al vacío” (Casasco 2001: 36) y en ese sentido, el caligrama en forma de pájaro solo lo hace con el bloque de palabras<sup>63</sup>. La escritura ha fijado un vacío: la torre de palabras que por un lado da forma al pájaro de tinta y papel, y por el otro es desmontada desde el interior.

“Poesía en forma de pájaro”

azul  
brillante  
el Ojo el  
pico anaranjado  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello herido  
pájaro de papel y tinta que no vuela  
que no se mueve que no canta que no respira  
animal hecho de versos amarillos  
de silencioso plumaje impreso  
tal vez un soplo desbarata  
la misteriosa palabra que sujeta  
sus dos patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas a mi mesa

(Eielson 1976: 156)

---

<sup>63</sup> Guillermina Casasco entiende la escritura como una paradoja, en un sentido amplio es “la articulación que enhebra la imagen del mundo atravesado por la punta del signo”; mientras que en un sentido acotado, “las líneas fijas de su escenario gráfico revelan la presencia inmaterial del signo y de las instancias gestadas en su proceso” (2001:36). En ambos casos, el signo obedece a un doble juego que resume en su figura materialidad y ausencia.

No hay ave en ninguna parte. En su ausencia el texto intestino cae por su propio peso y revela que en la representación el ave ha desaparecido. Ni una acumulación de palabras logra la presencia de la cosa, contrariamente a acercarla, en realidad, la aleja. “Apareces y desapareces” agregaría con intermitencia Eielson. La ausencia en el caligrama anticipa el ineludible “hueco encendido” o el “vacío entre los labios” que se encaminan en los versos posteriores del artista.

¿Cómo se configura esa ausencia en el caligrama de Eielson? Pues en una operación que Maurice Blanchot aludiría como desaparecer es conminar al silencio para hacerse oír. Por ese poder de referir y devolver nada, el poeta le impone un silencio vital a la palabra para poder pronunciarla (2002: 31). En “poesía en forma de pájaro” el texto intestino no es únicamente la constatación de que el lenguaje se haya impedido de hacer que el ave exista. Antes del desmontaje y la cavidad vacía que convierte al caligrama en la apariencia de lo que desapareció, el texto silencia y paraliza al ave representada. Es significativa la reiteración del silencio, como el ave “que no canta” del “silencioso plumaje” o como el ave “que no vuela”, “que no se mueve”, “que no respira”<sup>64</sup>. Quizá por eso el pájaro tiene el cuello herido, “escisión” con la que el lenguaje nos devuelve a un “animal hecho de versos amarillos” o desbarata la torre de palabras (cuello / cuello... patas / patas) que cae finalmente sobre la mesa. La torsión del cuello entrega al pájaro silenciado e inmóvil sobre ese mostrador que lo descubre como representación<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Con anterioridad, Eduardo Chirinos ha apuntado pertinentemente el tema del silencio en la obra de Eielson, específicamente en “poesía en forma de pájaro”. El crítico señala que la composición de este poema subraya “la condición escrita del objeto... y el silencio y la inmovilidad a la que está condenado”. A esto agrega que la escritura esconde un silencio por lo cual la metáfora del pájaro que no canta descubre también al poeta que se haya impedido de cantar con palabras (Chirinos 1998: 142).

<sup>65</sup> Una idea en voz alta sobre este poema es que “poesía en forma de pájaro”, además, parece la escultura de un ave que está parada sobre la mesa como intentando escapar a su disección. Al modo de las *Tableaupiege* (tabla trampa) del artista nuevo realista Daniel Spoerri. Esta obra consiste en un grupo de objetos tomados de la habitación del artista con el propósito no de “realizar una obra de arte, convencional en cierto sentido, sino aprehender un momento específico” (Lucie-Smith 1983: 178). En esta aprehensión el objeto se queda adherido al lienzo plano como el ave al papel.

Es sugerente que años posteriores, hacia 1997, en la faceta plástica de Eielson que incorpora elementos extra-pictóricos, correspondiente a la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, se deslice en un cuadro<sup>66</sup> el ensamblaje de un ave, o resto de un ave, entre pintura y arena.



Jorge Eduardo Eielson. *El paisaje infinito de la costa del Perú*. (1977)

Técnica mixta sobre yute 80 x 130 cm

Como un elemento en la literatura y un material en la plástica, que afirma el paisaje desértico y alude al lienzo de los antepasados, la arena en la obra de Eielson lo cubre todo<sup>67</sup>. Los cuerpos que desaparecen lo hacen con la esperanza de aparecer, como si enterrarse o cubrirse fueran una necesaria condición áspera. El poema “Nazca”<sup>68</sup> evidencia esta situación: “Criaturas que desaparecen en la arena / Terrestre pero reaparecen / En la arena del cielo [...]”, sintomáticamente para Eielson la muerte se

---

<sup>66</sup> El cuadro corresponde a 1977 y forma parte de la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, iniciada en 1958. No tiene título, pero se especifica su composición de técnica mixta sobre yute.

<sup>67</sup> En las novelas *El cuerpo de Giulia-no* (1971) y *Primera muerte de María* (1981) la arena cubre Lima.

<sup>68</sup> El poema largo “Nazca” (*Celebración* (2001)) está dedicado a la arqueóloga María Reiche, con el siguiente tratamiento poético: “Madre nuestra que estás en la arena / Y en el aire del desierto”.

convierte en una condición, ese estar de otro modo, fantasmagórico, que posibilita reaparecer en el terreno divino o de la idea. La arena otorga esa mediación: un deceso vital, que en el caligrama el silencio y la inmovilidad devuelven al ave lastimada. En el ensamblaje las patas del ave se encuentran enterradas en la arena que, luego de haberla cubierto pareciera mantenerla fija al cuadro; mientras el resto disecado “aparece y desaparece”, presencia del cuerpo y ausencia del ave. No hay pretensión de comparar los procesos del cuadro o el poema, sin embargo, tal vez en ambos casos el título del caligrama sea el epítome, en una formulación nada ingenua y sí avasallante, de lo ocurrido principalmente en el poema y luego en el ensamblaje: presentar solo la “forma del pájaro”. No hay ave en ninguna parte.

#### **3.2.4. Una y cuántas sillas**

Años posteriores, en la obra de Eielson las operaciones visuales, como la del caligrama, toman posición. *Canto visible* (1960) es un poemario en el que la disposición de la escritura asume el espacio de la hoja dentro de su composición, tal es el caso de “1 estrella 10 estrellas...”<sup>69</sup>, y en otras ocasiones se da cabida a la imagen con incorporación textual. La sinestesia del paratexto en parte recae sobre el lado gráfico y óptico de los interiores, como en el poema “ti amo”, repetición de la frase “ti amo” separado por una línea que refleja la inversión de sus signos. No obstante, en la capacidad de convocar sensaciones distintas, esta figura retórica encierra la posibilidad de pensar el poemario como el registro en el que se puede ver lo evanescente y disperso de un canto o como el registro que permite ver lo que ha desaparecido o va desaparecer. Con la conciencia de que nuestra experiencia con el texto ha sido remecida, nos gustaría

---

<sup>69</sup> En la edición *Poesía escrita* de Ricardo Silva Santisteban de 1960, como en *Arte poética* de Luis Rebaza Soralez del 2004, el poema se encuentra con las cifras y la escritura de “estrellas” en español. En cambio, la edición del 2002 *Nu/do Homenaje a j. e. eielson*, de José-Ignacio Padilla, presenta la variante del poema en inglés.

asimilar *Canto visible*, por un lado, al juego y diálogo posible que inicia la sinestesia del paratexto y por otro a la misma línea de producción de *4 estaciones* (1960) y *Papel* (1960), obras en las que prima el concepto o la visualidad, vínculo de Eielson con el arte conceptual desarrollado durante esa misma década<sup>70</sup>.

De esta colección se desprende “Esta silla de madera es de papel”<sup>71</sup>, poema en el que texto e imagen se hayan separados deshaciendo la representación del objeto cotidiano “silla”.



(Eielson 2004: 619)

---

<sup>70</sup> Por la década del 60 el arte conceptual aparece como categoría artística. Entre sus planteamientos señalan que las ideas y no su ejecución pueden ser consideradas por sí mismas obras de arte (LEWITT 1999: 107).

<sup>71</sup> El poema no aparece en la edición de *Poesía escrita* del 1960, mas sí en de *nu/do Homenaje a j. e. eielson* del 2002 y *Arte poética* del 2004.

La imagen se posiciona al centro de la página y el texto, el concepto de la silla, se dirige hacia los extremos acrecentando el hueco o vacío, la región brumosa con respecto a la imagen central. El texto intestino cae al llano en dos segmentos: “Esta silla de madera”, “es de papel”, similar a lo ocurrido en el poema “abajo/arriba”, también de este poemario.

## ABAJO

## ARRIBA

(Eielson 1976: 269)

Si en este poema se quiebra la direccionalidad sobre el espacio para cuestionar la convención, en “Esta silla de madera es de papel” dicha separación y segmentación del texto se torna una operación que cuestiona y pone en duda a esta silla innegable. Palabra e imagen no constituyen una sola figura, ambas apuntan a dos direcciones distintas y se atienen al poder ambiguo de negar y desdoblar, como Foucault destaca en el cuadro de Magritte: el texto se convierte en “clavijas que sostienen, termitas que roen y hacen caer” (2013: 51). Se deshace el caligrama; sin embargo se produce un giro a diferencia del cuadro de Magritte.

En el poema el texto intestino supera la negación de la imagen y una vez más, como en el caligrama anterior, se encarga de mostrarnos lo que ocurre con la silla aludida, su aparente desmaterialización: no es de madera, sino de papel. Eielson desarrolla dos operaciones con este caligrama: apacigua con la imagen y desilusiona con el texto. La imagen de la silla interpuesta es creíble, posee volumen y sombras, se convierte en lo que Blanchot define como el límite para lo indefinido y apaciguador de la humanidad (2002: 226). En el mismo espacio, el texto impugna a la silla de madera y el lenguaje acrecienta la indefinición con el uso del deíctico “esta”. La constatación irónica desvanece al objeto representado internamente y libera al mismo tiempo el tope que se supone en la imagen. La operación del lenguaje en este poema es una formulación conceptual que no realiza o ejecuta, al contrario, mina y desestabiliza ese límite. Podríamos asumir todas las versiones de la silla como animaría el artista conceptual Joseph Kosuth en su obra “One and three chairs” (1965) (ver anexo 5)<sup>72</sup>, pero el camino de Eielson no es el de identificarlas, es el de evidenciarlas representadas y desmontarlas para quebrar su relación con la imagen referencial.

Luego de este quiebre y descubrimiento, el autor sume el poema en otra operación. La condición material de la silla ha cambiado de la madera al papel, un material que anteriormente Eielson ha estrujado en sus piezas (“miserable pelota de papel”) y que se convierte en el soporte donde toda representación se precipita. En el papel, este caligrama deshecho es una acumulación de palabras e imagen, de tinta impresa, de blanco y negro que no cesa, es decir, un bloque que con el que el autor contornea finalmente esa cavidad que esconde una ausencia. En “Esta silla de madera es de papel” se han realizado ambas operaciones de descubrimiento y tensión del lenguaje.

---

<sup>72</sup> En esta instalación, el artista plástico Joseph Kosuth coloca en fila el objeto silla de madera; a su extremo izquierdo, una fotografía tomada de la misma silla y al extremo derecho, la definición de silla de la fuente de un diccionario.



Denominamos a estas operaciones una poética de la desaparición: la manera en la que la labor de Eielson con el lenguaje resuena el “apareces y desapareces” conminándonos a reparar no en lo que ha desaparecido, sino bien en la forma y lo que repercute de este fenómeno desde la poesía y en diálogo conceptual con la plástica. Este es un mecanismo que se mira a sí mismo problematizando la transparencia y la opacidad de la representación a través de una remecida experiencia con el texto que apacigua y desilusiona. Se trataría de una consciencia clara del lenguaje que asimila para sí las dinámicas de la metapoética que, como entiende Luis Martín Estudillo, implica la reafirmación en el ser del poema de una crítica a los discursos simbólicos y la admisión de sus propias limitaciones (2007: 159). Esta capacidad reflexiva se convierte en uno de los temas transversales que cruza y teje la prolijidad creativa de Eielson para descubrir, así como Magritte, en el poema desbaratado o la imagen suspendida las formas en las que opera el lenguaje.

### **3.3. La novelística y el lenguaje**

#### **3.3.1. El cuerpo de Giulia-no**

Entre 1953 y 1957, Jorge Eduardo Eielson escribió su primera novela *El cuerpo de Giulia-no* (1971)<sup>73</sup>, momento que coincide con la creación de los denominados “poemarios romanos”<sup>74</sup> que, entre otros aspectos, asumen la indagación de la palabra y en general la problematización del lenguaje iniciado por *Tema y variaciones*. La novela vería la luz hacia 1971 en México y en su construcción, o más precisamente en su fragmentación, no sería ajena a las indagaciones de las obras antecesoras. El hecho

---

<sup>73</sup> El cuerpo de Giulia-no también se denominó una *performance*-instalación realizada en la Bienal de Venecia en 1972.

<sup>74</sup> Denominamos así a los poemarios escritos durante la estancia de Eielson en Roma, en resonancia de la selección editada por Martha Canfield de la poesía de nuestro autor denominada *Poeta en Roma*.



inicial, sobre el que aparentemente se desenvuelve la historia, es la aparición del cuerpo sin vida de Giulia, bella joven italiana, que en la morgue de Venecia es contemplada con impaciencia por Eduardo, protagonista de la novela y personaje al que se encontraba sujeta. Giulia ha muerto y Eduardo se haya imposibilitado de recuperar el cuerpo y definir con palabras la extraña relación sentimental que mantuvo con ella. Suman a esta tensión en la novela la reiterada intervención de personajes como el tío Miguel, Giuliano (Giulia con año) o Mayana, quienes atraviesan con facilidad espacial y temporal la historia, indistintamente entre Monteyacu e Italia, o entre la infancia y la juventud. Sopesan anacronías como analepsis y prolepsis. Además, se presentan elementos teatrales y cinematográficos que enrarecen la integridad de la novela. Del mismo modo, no dejan de llamar la atención los tramos maravillosos o contrafácticos<sup>75</sup> (Ramírez 2001: 27) que son integrados en la dinámica de la diégesis. Todo esto nos plantea un nivel de fragmentación que, sobre los 22 capítulos del discurso, nos exige detenimiento y asociación en una historia configurada a la voluntad del narrador, autodiegético<sup>76</sup>. Este que no solo tiene el rostro del narrador personaje, al mismo tiempo, parece poseer y no poseer el dominio del lenguaje con el que dispone la diégesis. En este tramo de nuestro análisis, no discutiremos las cuestiones narratológicas<sup>77</sup>, previa y necesariamente apuntadas, lo que identificaremos son las diversas condiciones que plantean como centro de esta novela la consciencia del lenguaje y las formas en la que este es cuestionado.

Desde la infancia, Eduardo es un sujeto marcado por el pensamiento reflexivo del lenguaje. Esta visión recorre todas sus prácticas y la forma en la que se relaciona

---

<sup>75</sup> Sergio Ramírez Franco acuña “contrafáctico” como término más preciso a fantástico, maravilloso o mágico, que a su vez le permite dimensionar los mundos alternos y heterogéneos propuestos por Eielson (2001: 27).

<sup>76</sup> Gérard Genette define al narrador autodiegético cuando este es el protagonista del relato (Genette 1989: 299-301).

<sup>77</sup> El estudio *A favor de la esfinge* (2001) de Sergio Ramírez Franco da ampliamente de este aspecto.

con los demás. Una de ellas es la manera en la que se define a través de la diferencia, sobre todo, de lo que su tío Miguel no es capaz. Descrito como un ser grotesco y abusivo que ocasiona repulsión, características que lo alejan de Eduardo, este, además, representa a su tío como un personaje desprovisto de agencia con las palabras:

Porque él podía jugar con la vida de los indios, apoderarse de sus tierras, juntar monedas de oro en un banco de provincia, emborracharse como un odre, insultar a todo el mundo, pero no podía jugar con las palabras, no podía afrontarme en esta partida de revancha en la que yo toda la vida habría de ganarle, aun después de muerto. (Eielson 1971: 16)

La hostilidad con la que es descrita el tío Miguel puede desenvolver su ausencia de humanidad y sensibilidad (juega con la vida de los indios), o su incapacidad de comunicarse. Mientras menos sensible, más ajeno es a las palabras o a todo lo que se puede acceder con ellas. En su falta de contención emocional (“aun después de muerto”), Eduardo, al reconocerse como un sujeto de palabras, y al vincular a Miguel con una cualidad inversa, también incide y le da forma a su valor lingüístico, una operación que asimila la reflexión de Ferdinand de Saussure sobre la el valor de la palabra “su más exacta característica es la de ser lo que los otros no son” como *tibio* es lo que no es *frío* ni *caliente* (Saussure 1945: 141)<sup>78</sup>. En este sentido, la más exacta característica de su tío Miguel es la de no ser lo que él es. Dicho de otro modo, todo lo que no es su tío es Eduardo, la hostil descripción que el joven va enumerando en el transcurso de la novela. Es esta probablemente una práctica preliminar a la designación que construirá para Giulia, entre ella y Giuliano. Con el mismo tono con el que describe al tío Miguel, Giuliano es un personaje que produce aversión en la vida de Eduardo. El joven empresario heladero, hijo de un italiano y una chuncha, representa una mente

---

<sup>78</sup> Para Saussure en la palabra los valores se definen, no por ideas dadas de antemano, valores que emanan del sistema, sino porque estos son “son puramente diferenciales”, es decir, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por lo que no es en relación con otros términos. En ese sentido, señala Saussure que su más exacta característica es la de ser lo que los otros no son. (Saussure 1945: 141).

capitalista y desleal que contrasta con la personalidad sensible del protagonista. En su primera aparición, propiciamente cortejando a la mujer del otro, Eduardo lo define “positivamente por su contenido” (1945: 141) para luego ser el contraste con el que se define Giulia: “Una terrible cosa que sudaba en pleno invierno y se llamaba Giuliano. Es decir Giulia con ano” (Eielson 1971: 17). Ambos personajes son contruidos en su diferencia, Giulia, al no ser Giulia, es Giuliano, un ser “incurable” con “ano, con panza, con zapatos lustrados, con millones” (1971: 18). Planteado así, la formulación Guilia-no, que nombra a la novela, es el anclaje del deseo de Eduardo por mantener incólume el cuerpo de su amada, lejos de perturbaciones que deforman su recuerdo y el cuerpo mismo; además, es el valor lingüístico que la define “negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema” (Saussure 1945: 141). Dicho de otro modo, Giulia no es Giuliano o no Giulia es Giuliano, como en la designación del tío Miguel, porque así parecen identificarse los personajes en esta novela, su ritmo de asociación pasa por lo que el protagonista no quiere ser o no desea para sí, hasta una operación del lenguaje que se presenta del lado inverso.

La consciencia del lenguaje es despertada en Eduardo a partir de la muerte de Giulia. En la impresión generada, frente al cuerpo de la joven, se reconoce incapaz de recuperarlo con palabras: “Pero mis palabras no podrían nunca formular ese vacío, puesto que ahora tu cuerpo mismo depende de estas palabras [...]” (Eielson 1971: 11). Eduardo es un sujeto del lenguaje, sabe plenamente su imposibilidad y, a su vez, que él mismo puede ser una construcción de este círculo vicioso en el que se encuentra inmerso. Así lo evidencia líneas posteriores donde el recuerdo de Giuliano y la hacienda de San Ramón lo sume en una retahíla de preguntas que constituyen una forma de reconocerse y reconocer a los demás, y confronta su memoria para diluirse en las mismas preguntas desde las cuales pretendió afirmarse: “¿O tampoco esto era cierto, y

Mayana como Giuliano, como mi madre, como tú misma, habrían de hacer de mí un muñeco ruin y destripado? ¿O todo eso se debía sólo al insondable tejido verbal que siempre había alimentado mi existencia y que se había convertido en ella misma?” (1971: 21). Ser un insondable tejido verbal llena de preguntas la existencia de Eduardo y alimenta de cuestionamientos la novela de Eielson por tratar de aprehender lo inexplicable y lo ausente. ¿Cómo recuperar con palabras el cuerpo que se ha ido?, esa parece ser una de las incesantes interrogantes del protagonista: “Me pregunto si tu perfil y tus piernas de pájaro no serán el perfil y las piernas de un ser humano que mi imaginación confunde con el perfil y las piernas de un pájaro. Trato de recordar. Las palabras, cierto, no me ayudan” (34). En un punto de contacto, la desventura de Eduardo puede ser la misma del mito de Orfeo y Eurídice. Cuando Orfeo, arrancado por el temor de no tener a Eurídice, voltea a mirarla, no solo quiebra la condición que le había sido impuesta por el señor que gobernaba los desapacibles reinos de la sombra, además, la conmina nuevamente a la muerte<sup>79</sup>. El deseo y la reafirmación de su presencia solo lo sitúan frente a la forma sin rostro de la ausencia. Maurice Blanchot alude y desenvuelve el valor simbólico de este mito, específicamente con el siguiente enunciado: “Escribir comienza con la mirada de Orfeo” (Blanchot 2002: 159). El propósito de esta frase es referirse a la manera cómo en la obra se asume una soledad esencial. Dar la muerte, a través de la mirada de Orfeo, se convierte en una condición para la escritura porque es el descubrimiento de la distancia interpuesta entre el sujeto y su objeto o la forma en la que este se encuentra cubierto de ausencia. Para Michel Foucault, en consonancia con Blanchot, el “olvido asesino de Orfeo” ejemplifica un carácter del lenguaje. La vuelta del rostro es descubrir que ese lugar solitario, que crece en uno, evidencia, a su vez,

---

<sup>79</sup> Esta es una expresión que Michel Foucault en el ensayo dedicado al pensamiento de Maurice Blanchot denominado “El pensamiento del afuera”, que forma parte del libro *Entre filosofía y literatura*. El propósito de esta es aludir al ser mismo del lenguaje como aquél que se desvela como transparencia recíproca del origen y de la muerte en la cual no hay una sola existencia que no reciba la promesa amenazadora de su propia desaparición y de su futura aparición (Foucault 1999: 319).

cómo el lenguaje cubre o disimula una ausencia: sin sujeto, sin dios, sin personaje, rostro sin expresión que alivie esa impaciencia (Foucault 1999: 314). El olvido entonces abre una grieta, un espacio neutro, en el que ninguna existencia puede afirmarse, y un abismo entre el yo y las cosas, como constatando quizá que en el deseo de recuperación de esa presencia solo hay lugar para el desposeimiento del objeto. Eduardo sin Giulia, Orfeo sin Eurídice, la ausencia de la amada, o la pérdida de la certeza de su cuerpo, en ambos caso, son objeto de un episodio en el cual el ser del lenguaje se descubre a partir de la muerte o la desaparición del sujeto.

Aquello que despierta la amada ausente son los eslabones de una cadena donde el lenguaje se haya revelado y cuestionado. No obstante, antes de ser el objeto principal de su problematización, existe un aspecto inicial que atraviesa esta cadena en diversos pasajes de la novela y al cual está sometido el protagonista. Previa a la consciencia del lenguaje, desplegada en Eduardo, se gesta un presupuesto inefable e inexplicable en el vínculo (aparentemente de amor) que lo unió a Giulia<sup>80</sup>. Uno de estos momentos es la descripción del acto amatorio:

En el fragor de la noche todo nos estaba permitido, hasta quitarnos nuestro cuerpo por momentos y volvernos una sola criatura celeste, un solo resplandor sobre el lecho. Aunque luego, durante el día ¿recuerdas? El silencio cayera entre nosotros como un manto plomo. Como las víctimas del Vesubio –pobres larvas convertidas en piedra, carbón, metal orgánico, momias de la vida diaria– como las criaturas quemadas por la lava y la ceniza, nuestras palabras en adelante no emitirían sino silencio. ¿Trasmutación divina? ¿Sabiduría completa? ¿O total ignorancia? ¿Para qué decir nada entonces? ¿Para qué escribir? (Eielson 1971: 87)

---

<sup>80</sup> En un ensayo dedicado íntegramente al poema “He aquí el amor” de Eielson, el crítico literario Dorian Espezúa plantea un análisis de dicho poema a partir de la forma en la cual el autor contrapone al “presupuesto inefable” del amor a un significante indudable y perceptible como la puerta. Esta operación respondería, según el crítico, a un desconfianza del poeta por la voz y la letra, porque no solo distancia de los referentes, sino también de un experiencia concreta y real (Espezúa 2006: 107). Esto quiere decir que mientras más plurisignificativo o indecible es el amor, menos capacidad tiene de ser perceptible y concreto como la puerta. De este modo, creemos que esta lectura nos permite señalar que para Eielson detrás de la condición emocional del amor, se encuentra una predilección por convertirlo en asunto del lenguaje.

Convertidos en piedra, el amor suspende todo acto de comunicación, se asemeja a un estado de enmudecimiento incapaz de ser alcanzado por las palabras. Oportunamente, en una proposición del *Tractatus lógico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein señalaría que “de lo que no se puede hablar hay que callar”, pues para el filósofo lo inexpresable, y digno de silencio, pertenece al terreno de lo místico, ya que el método filosófico demostraría que, cuando se pretende decir algo metafísico, sus proposiciones no le darían significado a todos sus signos (2010: 131-132). Visto de esta manera, nos gustaría pensar que el acto amoroso de Eduardo con Giulia es inicialmente inefable ya que no se puede explicar con palabras –sin correspondencia común, cotidiana o terrenal– porque está más próximo a ser una experiencia divina (“volvemos una sola criatura celeste, un solo resplandor sobre el lecho”). Ante esta condición, revestir todo de silencio es tratar de convertir la experiencia en intraducible o inexplicable, un terreno impenetrable para la palabra, pero favorable para la sensibilidad del cuerpo; precisamente ese que ya no está, y que en el intento de su recuperación, se ha descubierto que el artificio verbal resulta inútil. “Para qué escribir”, nos diría Eduardo.

Si el amor es un presupuesto inefable para Eielson, ese probablemente es el motivo por el que, en el poema “He aquí el amor”, no decide guardar silencio, sino aludir a un referente explicable: “¿Pero, qué puedo yo decir del amor? / ¿Qué puedo yo decir del amor? / ¿Qué puedo yo decir del amor? / Mejor sigo hablando de esta puerta” (Eielson, citado por Espezúa 2006: 99). Hablar del amor es dudable e imperceptible, en cambio, de la puerta sí se puede hablar porque “no significa otra cosa que puerta, es decir, objeto físico, experiencia concreta” (Espezúa 2006: 106). La puesta en entredicho de la discreción de Wittgenstein, coincidentemente visitada en 1957, tramo de producción de la novela en cuestión, nos permite evidenciar que, en la obra de Eielson, el significante amor esconde tras de sí una condición desequilibrante ante todo intento

por ser definido. La operación complementaria asumida en *El cuerpo de Giuliano*, deudora del poema “He aquí el amor”, es saturar a Eduardo con una sola pregunta que esconde un doble rasero “¿Qué cosa fuimos?”.

Una vez más, frente al cuerpo inerte, el joven es objeto de una serie de interrogantes a sí mismo que pretenden aterrizar o darle nombre a la experiencia vivida con Giulia: “Cámara frigorífica y sudario ¿cómo reconocerte? ¿Soy pariente tuyo, esposo, novio, prometido, amigo? ¿Qué cosa fuimos, Dogaresa? ¿Amantes solamente? ¿Amantes realmente? ¿Hablamos acaso del amor alguna vez? ¿Quién dijo nunca “te amo”? ¿Me dijiste alguna vez “te amo”? ¿Te dije alguna vez “te amo”? Difícil reconocerte (Eielson 1971: 33-34)”. El presentimiento de que Eduardo no ha podido reconocer el estado de la relación que mantuvo con la joven italiana no es necesariamente el enigma que esconden estas preguntas. Al realizarse tales interrogantes, aquello que surge es el reconocimiento de la poca necesidad o inutilidad de definir el amor entre ambos personajes. Es como si ante el amor, otrora plurisignificativo e inabarcable, la palabra debiera ser suspendida o no tuviera la necesidad de ser dicha si es que su efecto es una validación (“¿Me dijiste alguna vez “te amo”? ¿Te dije alguna vez “te amo”?”). Quizá por eso, en la espesura de estos amantes, el doble rasero y la condición retórica de la pregunta “¿Qué cosa fuimos?” es una necesidad impuesta por un agente normalizador externo como el comisario que investiga la muerte de Giulia. Ante él, Eduardo se haya más confrontado pues se ve en la obligación de atrapar o encasillar su relación y otorgarle una etiqueta social: “¿Es usted pariente, esposo, novio, prometido, amigo?” (1971: 119), cuando anteriormente, al parecer, no había existido necesidad alguna de explicarlo con palabras porque solo vivía las sensaciones con el cuerpo. De esta manera, “¿Qué cosa fuimos?” es una pregunta que posee el eco de una necesidad por definir la relación de la pareja, pero

también el reconocimiento de su carácter inefable o inexplicable, en cualquiera de los casos, la respuesta no existe, solo la formulación de más preguntas.

A partir de estas marcas, podríamos dar cuenta que para Eielson existen experiencias que se sustraen al lenguaje, el amor parece ser una de ellas. Sin embargo, esta voluntad no comulga con el imperativo externo, social, que precisa su anclaje. Zizek refería que el lenguaje es simbolización, aquello que escapa de esto o se resiste se encuentra en el dominio de lo real que proviene del futuro porque aún no ha sido simbolizado (2003: 88)<sup>81</sup>. La muerte de Giulia ha lanzado a Eduardo al orden simbólico donde el comisario se convierte en una extensión invasiva y violenta. Es quizá esta la razón por la que el protagonista, al saberse saturado y conminado a rendir explicaciones en palabras, sobre todo definiciones, empieza a desmontar su artificio:

Empleo sólo las palabras y las letras necesarias en estas páginas. Pretendo que ellas sean la imagen fiel de mis antecedentes y mis errores desde que te conocí hasta el día de tu muerte. He escogido ese momento no tanto por su grandiosidad, sino porque él es para mí un punto de apoyo capital en este recuento. Ese momento fue mi más rumorosa caída durante mi corta marcha terrestre. No puedo desvirtuarlo con el pretexto de un milagro, de una revelación llameante que en realidad no tuvo lugar. Podría escribir: “Yo te amaba, Pajarito, lo descubrí ante tu cuerpo inmóvil, en la Morgue de Venecia.” Pero sería falso. (Eielson 1971: 118)

Resulta notoria la manera en la que Eduardo divaga y duda sobre la capacidad de la palabra. Es una esperanza que termina en decepción pues ellas no contienen “la imagen fiel” de sus antecedentes, por eso, decir “te amo”, por ejemplo, se convierte en un acto fallido y contrario a la verdad porque es una formulación de palabras que ha aterrizado lo que estaba o debía estar elevado, el amor, o más bien que lo separa de lo real o de la

---

<sup>81</sup> Zizek señala que todo lo que ha sido simbolizado se convierte en materia histórica, mientras que el contenido reprimido proviene del futuro. Esto quiere decir que aquello que no está contemplado en la simbolización, pasado, se encuentra en el dominio de lo real, futuro (2003: 88).



experiencia física. Será acaso lo mismo que se pregunta Alejandra Pizarnik en el poema “En esta noche, en este mundo” cuando en unos versos escribe lo siguiente:

no  
palabras  
no hacen el amor

hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?

(Pizarnik 1971)

Para Pizarnik, las palabras esconden desaparición, vacío o silencio, a su vez, son la prueba de que nos alejan también de una experiencia física (beber, comer). ¿Es posible releer el fragmento de Eielson con esta condición?: si digo “Yo te amaba”, ¿será la prueba de que te amé?, o mejor aún, si digo “Yo te amaba”, ¿será la prueba que nuestros cuerpos se amaron? Es seguro que la respuesta negativa y la consciencia de su imposibilidad sume a los poetas en una posición de desconfianza y reclamo que tensiona y torna más compleja su relación con la palabra; esta, según evidencian, ejerce ocultamiento y distancia, por lo tanto, todo lo que ella enuncie es falso: no se come, no se bebe, no se ama. Además de lo señalado, no es la única dimensión en la cual Eielson reitera su cuestionamiento, en *El cuerpo de Giulia-no*, la palabra recibe una carga adversa que se convierte en la inscripción social de su reiterada crítica. Luego de descubrir su nivel de falsedad, Eduardo empieza a dotar las palabras de aversión y hostilidad: “Empleo, por lo tanto, sólo palabras y letras blancas. Letras odiosamente lógicas, inexpresivas, letras de la prosa, de las cartas comerciales y las noticias diarias. Letras para conversar de política y deportes en los bares. Odiosas letras impresas cuyo veneno es la razón, el orden, la discriminación social, la guerra, las ideologías, el mal” (Eielson 1971: 118). Si una de las funciones del lenguaje es la de comunicar, las palabras “odiosas” perturban su amor porque son el medio con el cual también se

comunica lo tórrido y terrible del mundo, los intercambios capitalistas y las banalidades diarias. Tras estas formas de desdeñar la palabra, lo que subyace en la escala valorativa de Eduardo son ideas heredadas de la guerra o una decepción asumida después de esta que resuena en la novela de Eielson. George Steiner señalaba que la revolución lingüística del siglo XX, que contempla corrientes de pensamiento filosófico, matemático y movimientos de estudios metodológicos, surge también del análisis de las posibilidades instrumentales del lenguaje descubiertas a raíz del desmoronamiento de los valores humanísticos de 1914, las cuales provocaron una crisis profunda de confianza (Steiner 2002: 145). De acuerdo con esto, las palabras causan desconfianza y generan hostilidad porque se ha gestado la consciencia de que ellas han sido o pueden ser mensajeras de la guerra, y en general del mal, situación que desarticula y divide el mundo. Se infiere que para Eduardo un motivo más para sustraer del lenguaje su vínculo con Giulia es que las situaciones aludidas, que le generan sospecha, no se encuentran a la medida de la dimensión alada con la cual la ha revestido. El protagonista de Eielson ha sido configurado con un nivel de susceptibilidad con respecto a esta referencia externa que así como le permite cuestionar, también le permite percibir el carácter instrumental y normalizador de la palabra. En este sentido, Eduardo, en su práctica y sensibilidad, refractaría esta consciencia externa o la marca de la “función mundo” del lenguaje (Lyotard 1979: 96)<sup>82</sup>.

Para Eielson el lenguaje esconde atributos de falsedad y desconfianza que por lapsos aparentan ser espirales sin salida. Es llamativa la manera cómo estos mecanismos son descubiertos a partir de intercambios comunes, más aún, motivados por situaciones cotidianas que así como son emociones también resultan ser construcciones de la palabra. Esto es lo que ocurre en el último tramo de la novela donde el deseo del cuerpo

---

<sup>82</sup> De acuerdo con Lyotard, el mundo es una función del lenguaje en el que la palabra “constituye lo que designa en mundo, en objeto denso que hay que sintetizar” (1979: 96).

se convierte en el origen de la expresión de voluntades que intentan traerlo de vuelta.

Así lo plantea Eduardo en las siguientes conjuraciones:

Te diría: “Todo tiene remedio, Pajarito, no llores.”

Mi Tío Miguel comprenderá, ayudará a los indios.

Giuliano será nuestro amigo. Venderá todas sus fábricas.

Construirá escuelas en San Ramón. No engordará más.

No te hará la corte en mis barbas. Respetará nuestra pobreza.

Los hijos de Pancho y Mayana crecerán felices.

Se acabarán las guerras, la explotación, la injusticia.

Desaparecerán el hambre, las enfermedades, la miseria.

Poco a poco se alejará la muerte hasta casi desaparecer.

Lloverá finalmente sobre Lima.

Venecia será salvada de las aguas.

Reinará el amor sobre la tierra.

La montaña de la Beatitud Celeste estará a nuestro alcance.

Mi colección de pájaros regresará alborozada, inundará la tierra con sus cantos, con sus radiantes plumas.

El mundo cambiará, Pajarito.

¡Oh mentira incesante! ¡Monstruo de mil cabezas que apareces y desapareces en un mar de contradicciones, de posibilidades de papel impreso, de inútiles reflexiones que ya nada significan! ¿Para qué engañarte con más y más palabra dispuestas siempre en el mismo orden pálido y mezquino? ¿Por qué no decirte brutalmente la verdad y acabar con todo? ¿O la violencia de la misma habría acabado también contigo y el peso de tu cadáver recaería sobre mí para siempre? (Eielson 1971: 137-138)

En esta extensa cita se contemplan dos caras de una operación reiterada en la novela. En primer lugar, es el lenguaje el que construye un mundo de posibilidades y es al mismo tiempo el que enuncia y comunica las voluntades cotidianas. En segundo lugar, la

consciencia de Eduardo desmonta y el lenguaje se plantea con la capacidad de deshacerse (“¿Para qué engañarte con más y más palabra dispuestas siempre en el mismo orden pálido y mezquino?”). El listado de gestos, situaciones y deseos es un juego de promesas y decepción de Eduardo que se confunden y entrelazan con el hacer y deshacer del lenguaje planteado por Eielson. Del mismo modo sucede en el siguiente “Inventario”<sup>83</sup> de promesas para recuperar a Giulia:

¿Comeríamos –entonces– en la pizzería y beberíamos felices y haríamos el amor como nunca esa noche?

Éstas también eran palabras. Las mismas palabras.

Comeríamos –por lo tanto– en la pizzería y beberíamos felices y haríamos el amor como nunca, esa noche.

Como ya lo habíamos hecho muchas veces, en verdad. Aunque esta vez fuera distinto. Como siempre.

Los objetos, las criaturas y los hechos obedecerían dócilmente a mi memoria.

Como siempre.

La cortina rojiza ¿recuerdas? a la expresión cortina rojiza.

La lámpara amarilla a la expresión lámpara amarilla.

La cama revuelta a la expresión cama revuelta.

Tu Gran Traje de Seda por las calles doradas de Roma.

Idéntico a tu Gran Traje de Seda por las calles doradas de Roma.

Las papas fritas de París.

Los chiwacos.

Los tucanes con el gran pico amarillo.

La Montaña de la Beatitud Celeste.

La sangre de Mayana por los muros.

[...]

Las fábricas y fábricas de Giulliano.

---

<sup>83</sup> En este citado poema “Inventario”, se realiza un proceso de recuento y acumulación de objetos. Mientras desciende, uno tras otro, se va deshaciendo la representación y consigo el lenguaje (ver página 81-82).

Las calles reseca de Lima.  
Las calles heladas de la Oroya.  
El bistrot “chez Moineau”.  
LBM112 Seleccionadora Genética Autorizada.  
Millones y millones de automóviles, refrigeradoras, televisores.  
Todo como siempre.  
¿Por qué no todo diferente?

Los chiwacos fritos.  
Las papas celestes.  
Tu Gran Traje de Seda por las calles reseca de Lima.  
La montaña de Gran Pico Amarillo.  
Las fábricas de Mayana.  
La sangre de Giuliano por los muros.  
Mi tío Miguel en París.  
Los indios fabricando automóviles, refrigeradoras, televisores.  
Yo tendido en una mesa de mármol en Venecia.  
“Chez Moineau” en la Oroya.  
Las calles oscuras de Roma.

(138-139)

El lenguaje deshace los objetos y las entidades a través de intercambios y permutaciones muy similares a los realizados en *Tema y variaciones*: los chiwacos se fríen como las papas y las papas se vuelven celestes como la Montaña de la Beatitud. A esto José-Ignacio Padilla le denomina combinatorias que ingresan en la materia del lenguaje para ser puro ritmo y flujo de intensidades y contenidos, proceso de aparición y desaparición muy similar al desenvuelto en las performances de Eielson con la tela (2014: 102-103). La memoria del protagonista construye y reconstruye un entorno nuevo para Giulia a

través de ese flujo de intensidades y contenidos que se convierten en promesas de Eduardo pero también en promesas del lenguaje. Al tratar de recordarlo, el frágil juego de la memoria es un frágil juego del lenguaje que no recupera el entorno salvo disuelto o transfigurado. En este sentido, la operación de Eielson nos podría alertar que, en la decepción de Eduardo por no conseguir a Giulia con estas combinatorias, se gesta, a su vez, la decepción del lenguaje por otorgar falsedad y vacío a los objetos que enuncia.

La novela plantea de forma iterada más permutaciones como estas, que dejan entrever cómo el lenguaje, en efecto, deshace: “Yo asentí. Tú, sin mirarme, encendiste el gas, pusiste a hervir el agua y preparaste la cafetera y las tazas. O preparaste la cafetera y las tazas, pusiste a hervir el agua y encendiste el gas. O pusiste a hervir el agua, encendiste el gas y preparaste la cafetera y las tazas” (Eielson 1971: 75). La secuencia de acciones con las que Eduardo intenta recuperar a Giulia se haya cada vez más desnaturalizada. El gesto cotidiano que recupera el lenguaje puede ser el de múltiples posibilidades transfiguradas. Por eso, no es extraño que este intento se repita líneas adelante: “Yo asentí con la cabeza y tú sin mirarme te deslizaste del lecho, encendiste el gas, pusiste a hervir el agua y preparaste la cafetera y las tazas. O pusiste a hervir el agua, encendiste el gas y preparaste la cafetera y las tazas. O preparaste la cafetera y las tazas, encendiste el gas y pusiste a hervir el agua. Como todos los días” (1971: 126-127). En ambos fragmentos, se trata de la misma escena rutinaria que la diégesis reproduce y que el lenguaje y la memoria han variado.

Hacia los últimos capítulos de la novela, todo parece indicar que la consciencia del lenguaje manifestada por Eduardo llega a un punto de quiebre en el cual todas las variaciones precedidas, que se arrogaron ideas destacadas en el capítulo anterior y que han sido discutidas en la ficción, asumen un cierto nihilismo por el lenguaje:

Falto de luz, mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real. Tales son las movedizas fronteras que separan la mixtificación escrita de la verdad pura, desnuda. Los antiguos peruanos, que nada sabían de las letras, no conocían la mentira ni el subterfugio. No conocían la literatura. En el lenguaje oral, fluido, materialmente inestable, mentir, tergiversar, alterar, no eran sino crear, transfigurar, descubrir. Lenguaje y lengua puras, generadores del mito. De fabulosos teoremas verbales que la experiencia cotidiana no es capaz de contener sino en fragmentos. Miserables migajas del festín celeste. (122)

Aludida la imposibilidad de alcanzar lo real, el lenguaje es lo que se suspende al otro lado de esa movediza frontera, Eielson recurre a un enfoque ya conocido en su discurso. Se trata de la apelación a “los antiguos peruanos” o al mundo precolombino que subyace debajo de la arena. De dicho espacio-tiempo, sustentado en la oralidad y en la verdad, incapaz de generar distancia y desconfianza, el lenguaje solo nos devuelve “Miserables migajas del festín celeste”, fraseo con el cual Eielson resume las condiciones y variables con las que el ser humano se relaciona con el lenguaje.

Esta serie de formas en las que el lenguaje es suspendido o cuestionado a través del protagonista de la novela da paso a una predilección por atravesar multiplicidades lingüísticas o recurrir a otros registros y codificaciones que se presentan como recursos alternativos o válvulas de escape a la palabra, antes cuestionada. Uno de ellos es el que surge cuando Eduardo intenta buscar una forma de comunicar sus sentimientos por Giulia tras su muerte, mientras dicha función del lenguaje es problematizada, la novela se entrecruza con un fluido idiomático y animal: “Pero ¿cómo formularlas? “¿Habla español?” “Moi, je parle français.” “Un petit peu seulement.” “Italiano anche.” “Mio pare ligure.” Y los americanos: “Do you remember La Guerre?” “Yes, sure, it’s marvelous.” Y las frases ciegas de los monos y los loros burlones. Y el chillido atroz de los chiwacos (“Such wonderful birds!”) y los tucanes” (118). En su búsqueda, menos cercano a la palabra, Eduardo parece atravesar una torre de babel lingüística (francés,

italiano, español e inglés) y no lingüística, recorrido idiomático y de “frases ciegas” que se convierte en los intervalos y posibilidades por donde transita el deseo de enunciar a Giulia.

Otro recurso distante de la palabra es el que corresponde a los anudamientos. Luego de reconocer el lenguaje como “Miserables migajas de festín celeste”, Eduardo, quien cada vez ha ido cediendo su voz al narrador, reflexiona sobre las formas de atrapar o inmovilizar que tenían los kipucamayos del antiguo Perú a través de gestos manuales en sus sistemas de cuerdas y nudos de colores. Las formas geométricas moldeadas por estos actos cotidianos, o esta “sintaxis inútil”, como la denomina, ocultaban leyes de la misma creación imposibles de ser descifradas por “Ninguna computadora de la vigésima creación” (122). Por eso, para el narrador, el nudo es una materia impenetrable para la racionalidad moderna y occidental porque “En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado” (123). De ser así, podemos inferir que para Eielson el nudo se reafirma en su poder de simplificación pues resume y concentra el poderoso secreto de la creación en un gesto manual; asimismo, resguarda este saber de la racionalidad occidental; del mismo modo, es la voluntad del autor por adherirse a lo precolombino y lo antiguo; y es la posibilidad de transmitir sin palabras, o transmitir lo que escapa a las palabras, aquello que es puro cuerpo o “conmoción física” como refería Lyotard. De esta capacidad descubierta proviene la tabla de nudos y colores que aparece hacia el final de la novela organizada por un ojo plástico que distingue en triadas de colores y los diferencia entre primarios, contradictorios y complementarios.



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

(123-124)

La tabla, que bien puede aludir a los quipus precolombinos, es un punto de conjunción con las artes plásticas. En sus escalas cromáticas y en la formulación matemática (“un nudo, dos nudos, tres nudos”) subyace la información de materia y emociones que en sus adiciones o combinaciones traen consigo el origen del mundo y la vida. Cada nudo es la herencia y memoria de cómo su manipulación y el color pueden atrapar sin mediación un fragmento del pasado o un saber almacenado. En este sentido, para el narrador, el nudo no precisaría de un intermedio, es la inmovilización de la “entidad del

argumento” (122) y el deseo manifiesto de Eduardo por encontrar una frase “que no estaba hecha de palabras” (80).

Uno de los aspectos llamativos en esta novela es que a pesar del cuestionamiento al lenguaje, los pasajes fantásticos o contrafácticos ofrecen un revés a estas ideas. De otro modo, no sería posible que el pájaro chiwaco salga aleteando de una fotografía en la habitación de Eduardo. Como este, *El cuerpo de Giulia*-no articula acontecimientos que nos hacen vacilar entre las leyes naturales a lo aparentemente sobrenatural (Todorov 1981: 18). Dicha vacilación ha sido gestada por un lenguaje que no tiene pretensión de deshacer sino más bien construir posibilidades o quiebres dentro de lo verosímil. En menor medida, pero con este mismo objetivo, la novela incorpora otras secuencias de acciones probablemente más fronterizas y alejadas de la condición fantástica: la presencia familiar del músico Charlie Parker (Eielson 1971: 66), o la intervención repentina de la madre de Eduardo en su habitación en Italia, atemporal y descontextualizada (1971: 105), del mismo modo que Mayana, Pancho y el tío Miguel. El narrador dispone de sus personajes e interioriza en su diégesis secuencias narrativas inverosímiles donde el lenguaje construye una posibilidad e invierte su reiterado camino de deshacimiento para tentar lo que creemos es una forma de consuelo: no resignarse a su imposibilidad, sino empezar a creer en un camino de ida y vuelta que trae consigo la posibilidad. Lo que se haya en los capítulos 12 y 19 de la novela son formas de intercalar y paliar la consciencia del lenguaje que circunda todo el texto y que por momentos ha sumido a su protagonista, portador de esta agencia, en un innegable nihilismo. Como si fuera la capacidad de vivir en la realidad con creencias, los elementos fantásticos resultan ser una de las válvulas de escape que Eielson ha generado alrededor de las ya analizadas problematizaciones. De ese modo, es posible que el ave

que Eduardo admiraba en su infancia en Monteyacu puede cobrar vida desde una fotografía en Italia, o que dos amantes del jazz puedan ser amigos de Charlie Parker.

Tras estas diferentes formas de analizar la consciencia del lenguaje, en un capítulo antes de finalizar la novela, Eielson presenta lo que consideramos podría ser una expresión parodiada y orgánica de todas sus ideas gestadas y configuradas alrededor de la palabra. Se trata de una alusión sintomática al episodio de la conquista a partir de matices provenientes de la ciencia ficción<sup>84</sup> los cuales van modelando el enfrentamiento fundamental entre bandos opuestos por la letra. En el capítulo 21, Eduardo relata cómo sobre su lecho compartido con Giulia aparece una máquina voladora que palpita, llora y emana dolor. Así como el nudo, esta máquina transportaba el génesis, “el Verbo hecho sangre” (130) del cual brotaron millares de indios que, provistos de armas y antorchas, desatan el apocalipsis. Desencadenado el caos entre indios y agentes policiales, el resto de acciones tendrá como centro ejemplar a Pancho, joven indio que Eduardo conoció en Monteyacu. Luego de atacar al protagonista, Pancho cobra un papel relevante en la intromisión cinematográfica y en el ejercicio simbólico que sostiene la novela:

*(Pero el Papa —todo el amor del mundo— se sentó a su lado y disponiendo con gran cuidado los pliegues de su capa de seda blanca quitándose con parsimonia la mitra de seda blanca y mística flora dorada y casulla y estola de idéntico modo bordadas Su Santidad se sentó a su lado.*

*La mano enjoyada del Papa ante Pancho una cruz sostenía.*

*“Hijo mío, el Señor es tu Dueño, tu Protector y tu Guía y esta tierra bendita que ahora Pisamos es su Reino”.*

*Seis Cardenales cubiertos de Púrpura de la tonsura a los pies infantiles de seis majestuosos RollsRoyce descendidos con seis majestuosos lacayos y seis majestuosos abanicos rodearon a Pancho semidesnudo temblando implorando llorando. Su Santidad tocó su cuerpo bronceado*

---

<sup>84</sup> Sergio Ramírez entiende la ciencia ficción como una “auténtica literatura de extrañamiento cognoscitivo” que abarca diversas posibilidades temporales e intenta examinar el uso y efecto del conocimiento, la ciencia y la filosofía. Su architema es la humanidad y explora posibilidades distópicas (2001: 25).

*con delicadeza un breve grito de placer ahogando vanamente y mirándose en la cruz como en un espejo el rostro exangüe y pálido de amor a Pancho los pocos rizos rubios y la boca acartonada:*

*“Hijo mío, el Señor es tu Dueño, tu Protector y tu Guía y esta tierra bendita que ahora Pisamos en Su Reino.”*

*Corte. Escena 124, toma 10: “La Conquista del Perú.”*

(132-133)

No es la primera vez que el guion cinematográfico de esta película *La Conquista del Perú*, aparentemente creada por el protagonista, irrumpe en la novela, en párrafos anteriores, posibles escenas o fotogramas como “la mano enjoyada” y “todo el amor del mundo” del Papa que también se han posado sobre el cuerpo de Giulia para encaminarla hacia el reino de Dios<sup>85</sup>. Lo ocurrido con Pancho, además de ser la intromisión más extensa, se produce en un contexto de enfrentamiento entre occidente y las indias dentro del cual se abre como paréntesis el contacto entre el Papa y el indio, acaso hipertexto del episodio de Cajamarca entre el cura Valverde y Atahualpa el sábado 16 de noviembre de 1532<sup>86</sup>. La historia, otrora escrita por diversos cronistas, mantiene un núcleo persistente resumido por Antonio Cornejo Polar: a través de un intérprete, el cura Valverde exige la sujeción del Inca a las creencias cristinas y el orden del imperio español, le entrega un libro sagrado, que se presume fue la biblia o un breviario, el cual es lanzado a los suelos por Atahualpa. Lo siguiente es el desencadenamiento de la violencia militar por parte de los conquistadores (Cornejo 1994: 32). El punto en el cual oralidad y escritura marcan sus diferencias y su agresiva repulsión, su “grado cero”, como denominaba Cornejo, es reinterpretado en el discurso de Eielson a partir de un contacto fundamental de los cuerpos. La cúpula púrpura intimida y violenta el cuerpo

---

<sup>85</sup> Según Carlos López, la presencia del guion cinematográfico “La Conquista del Perú”, cuyo autor es Eduardo, el narrador de *El cuerpo de Giulia-no* plantea la posibilidad de identificar el imaginario artístico de la voz, la escritura y el anudamiento que realiza sobre el lenguaje artístico en la segunda mitad del siglo XX occidental (2015: 103).

<sup>86</sup> Para Genette, la hipertextualidad se entiende como toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (1989b: 14).

desnudo del indio, no existe un libro, pero sí una cruz que busca sujeción, la cual se produce finalmente con la palabra: “Hijo mío, el Señor es tu Dueño, tu Protector y tu Guía y esta tierra bendita que ahora Pisamos es su Reino”. No todas las piezas encajan entre estas dos representaciones pues se entiende que para el autor se trata de una recreación que, al modo del ritual, y anclado por su paratexto, busca esa “memoria histórico-simbólica de las dos partes del conflicto” (1994: 29) que Cornejo Polar observaba reproducida en los imaginarios de las literaturas latinoamericanas. Planteado así, *La Conquista del Perú* es el guion cinematográfico de Eduardo que interrumpe la historia como si fuera una consciencia traumática regresiva del episodio de la conquista donde la letra se enfrenta a la voz. No es casual que en la interpretación de Eielson, el cuerpo, la violencia y la tecnología, sumada a su voluntad paratextual, evoquen el momento en el que dos formas de comunicación, una impuesta sobre la otra, tendieron la trampa de la incomunicación absoluta, la misma función del lenguaje que el protagonista de *El cuerpo de Giulia*-no cuestiona y de la cual desconfía.

### **3.3.2. Primera muerte de María**

Hacia la década de 1980, Jorge Eduardo Eielson escribe *Primera muerte de María* (1988), su segunda novela. Antes de esta producción narrativa, un poema del mismo título escrito en 1949 delineaba parte de la historia y personajes desarrollados después. Si bien no puede igualarse a la novela de 1988, el poema nos permite identificar la existencia de un antecedente o un plan de escritura posterior que surge en la historia contada en dicha pieza<sup>87</sup>. A esto se refiere el hecho de que el texto narrativo articula tres historias enlazadas mediante la figura de María Magdalena Pacheco (María) o también

---

<sup>87</sup> El poema “Primera muerte de María” de 1949 plantea una historia con un conflicto evidente, María, pobre y débil, muere tras dar a luz al hijo de su esposo quien la poseyó como un caballo sediento. La tendencia narrativa de este poema hace presagiar una historia suspendida con personajes que, a partir de sus profundas características, plantean una necesidad de ser desarrollados.

denominada Lady Ciclotrón, protagonista del poema y de la novela. Una de ellas se desarrolla entre la ciudad y el mar a partir de un grupo de pescadores que, al verse impedidos de seguir subsistiendo de los recursos marinos, atraviesan una Lima derruida por la arena con el propósito de validar sus reclamos ante el ministro. En este contexto aparecen los jóvenes pescadores Pedro y José (nombres de reminiscencias bíblicas así como María), alentados por una turba de reclamos, pero perdidos en la masa citadina y en la procesión, que el autor denomina “océano violeta”. Pedro y José son sujetos marinos, es decir, están adheridos estrechamente al mar, y también a la arena, “océano turquesa” y “océano dorado” respectivamente; a pesar de esta vinculación milenaria e íntima con estos elementos, el narrador los configura como personajes opuestos en sus diversas prácticas alrededor del texto. La otra historia desarrollada en paralelo posee el aliento de Lima antigua y clasista en la figura de doña Paquita y su hijo Roberto quien sufre la incompreensión social de la relación que mantiene con su novia de orígenes modestos. En ambas historias, María transita humilde y seductora, es la niña mulata del callejón de Malambo, creyente del Señor de los Milagros; también, es la relación rechazada de Roberto; y es la esposa del pescador José y la primera amante de su amigo Pedro. Sin embargo, entre estas representaciones, María Magdalena Pacheco es además Lady ciclotrón, la joven bailarina del *California* que todas las noches se desviste y deshace de su atuendo violeta como si se deshiciera de su propia piel. Su *strip tease*, seguido atentamente por el narrador, es recogido y distribuido por orden de importancia en los títulos de varios capítulos de la novela como si de ese modo estuviera recogiendo pieza por pieza todo el atuendo de la joven (Los guantes, La estola de plumas de avestruz, El traje de satén violeta, entre otros). La historia alternada espacial y temporalmente de María será el tercer elemento que se entrecruza en el texto. Adicionalmente, *Primera muerte de María* intercala en su corpus diarios escritos por el

autor desde los cuales reflexiona, plantea y discute ideas sobre el proceso de escritura y la representación de la palabra; así como, la predilección del autor por el mar, la arena, la ropa y la desnudez. En los diarios, el autor se detiene en su actividad plástica y en la condición material de los elementos incluidos en la novela como la ropa o la arena. Se trata entonces de una novela compleja que nos plantea diversos caminos de ingreso, sobre los cuales intentaremos articular y dimensionarlos desde la perspectiva del lenguaje.

A diferencia de *El cuerpo de Giulia-no*, en *Primera muerte de María* el narrador es heterodiegético, construye la diégesis, pero se mantiene al margen de esta, y menos participa a través de la primera persona. Sin embargo, similarmente a la primera novela, se reiterarán pasajes en los que la consciencia del lenguaje queda expuesta. Aunque, la frecuencia no es la misma, diversa y numerosa como en la historia de Giulia y Eduardo, consideramos que esta pasará al otro lado de la frontera donde los diarios se afirman (volveremos a esta idea en líneas posteriores). En la segunda novela de Eielson, el cuerpo también es materia poderosa, articula la historia, así como el relato, sobre el cual se puede inscribir un tipo de lenguaje escrito. Por ejemplo, en su *strip tease*, Lady Ciclotrón se quita los guantes y descubre su cuerpo con cicatrices: “Nadie sabría nunca lo que sus manos escondían bajo esos guantes. Ni siquiera cuando las mismas, desnudas, con las palmas encarnadas, mostraban —como una dolorosa escritura— las cicatrices de su pobre infancia” (Eielson 1988: 13-14). No es muy difícil descubrir el símil que realiza Eielson entre estas marcas físicas y la escritura, lo que nos obligaría a relegar ambas figuras como formas de inscripción para virar hacia la superficie sobre la que se imprimen. Para Eielson, el cuerpo es una superficie física, como la hoja de papel en blanco que espera ser acotada por la tinta, pero es también la posibilidad de otorgarle materialidad al lenguaje escrito o hacer que de la escritura surja una condición material.

Plantear la escritura de esta manera (“una dolorosa escritura”) incluso lograría evidenciar cómo estas marcas llevan consigo una carga emocional intransmisible o incommunicable de otro modo sea el dolor o la pesadumbre de la infancia de María. Sospechamos que una situación similar se produce, y suscribe las ideas anteriores, ya no en el ámbito de la ficción, sino en el diario del 11 de septiembre de 1980 donde directamente el autor se detiene y dirige su atención hacia la arena, otro elemento material insistente en la novela:

Ella ha sido, durante mi breve infancia (casi no la recuerdo) y mi larga adolescencia playera, gozoso escenario de mis juegos marinos, gimnasio natural de mis primeros músculos, mi primera *paja*, mis primeros versos (escritos en la arena), que ni las olas ni el tiempo han borrado todavía [...] Sólo más tarde comprendería que esa misma arena –siempre hollada por la planta de mis pies y mis versos de niño– era también un inmenso lienzo tendido sobre la faz dorada de mis antepasados. (71-72)

La arena, materia persistente desde la infancia, se convierte para Eielson en la superficie física proclive a la escritura. Así como el cuerpo, sobre ella se inscribirán versos obrados con el mismo ejercicio manual que también reproduce la masturbación (“mi primera *paja*”), una imagen de raigambre vallejiana: “Quiero escribir / pero me sale espuma” (Vallejo 2002: 270). Es quizá esta reminiscencia a Vallejo la mejor forma de contemplar la escritura en toda su expresión física, acaso anhelada por Eielson. Escribir en la arena no solo comunicaría lo intransmisible, a este atributo se adiciona su perdurabilidad, ya que las marcas sobre ella la reconocen como una superficie totalizadora (“inmenso lienzo”) depositaria de memoria de un pasado cercano y remoto que, así como cubre y se deja moldear, también es imperturbable por el tiempo y el mar. Una formulación previa de esta idea podría ser lo trabajado por Eielson en 1977 en las piezas mixtas, antes citadas, “Arena” y “Poema”<sup>88</sup>, parangón plástico en el cual la

---

<sup>88</sup> Ver páginas 56-57.



arena se apropia de las condiciones del lienzo para permitir la escritura de palabras y la manifestación de la fuerza y manipulación humana. Pero esta manera de desentrañar la arena en el discurso y en el antecedente plástico, no nos sitúa precisamente en una correspondencia literal, tan cara en la obra de Eielson, más sí nos gustaría pensarla como un posible eslabón que expresa la importancia que va adquiriendo la condición material de la palabra, y en general la materialidad<sup>89</sup>.

En esta dirección se orientaría el diario del 17 de septiembre de 1980. En él Eielson relata los quiebres en la representación de la palabra que generó en su escritura la historia de los pescadores desolados en la costa peruana, vislumbrada en su momento de exilio: “Lo que más me urgía —o así me parecía— era la representación del paisaje por la palabra. Pero sin caer en la simple descripción, ni el puro lirismo” (Eielson 1988: 75). La pregunta emergente sería ¿por qué Eielson no desea solo describir con la palabra?, o en todo caso ¿por qué antes de la palabra este menciona la representación? En un pie de página que subyace a estos apuntes, el autor precisa con detenimiento por qué prescindir de la palabra se convierte en una opción para construir su texto:

Sólo más tarde comprendí que los materiales que yo necesitaba para ese añorado texto, no eran palabras. Es decir, no eran los personajes (aunque ellos deberían regresar más tarde, reducidos a simples vestidos), ni los sentimientos ni las circunstancias que los movían, sino simplemente los colores, el espacio, las texturas. Pero, sobre todo, el espacio, puesto que era el espacio —el elemento más sutil del paisaje— el que rodeaba, en un estéril abrazo, la ciudad en que nació. (1988: 75)

La novela, de por sí escrita con palabras, porta consigo un vínculo tenso y una apertura hacia la materialidad; a pesar de esto, las historias entrecruzadas resultan inteligibles y

---

<sup>89</sup> Consideramos que tentativamente este proceso, entre otras problemáticas, resulta similar al enfrentado por José María Arguedas en su primer diario escrito en Santiago de Chile el 10 de mayo de 1968, en el cual, despertado su cuerpo del letargo sexual, el narrador andino señala que a través de ese encuentro se ha podido “[...] recuperar el roto vínculo con todas las cosas. Cuando ese vínculo se hacía intenso podría transmitir a la palabra la materia de las cosas” (Arguedas 1988: 17). Es decir, para Arguedas, a mayor despertar físico, en su manifestación corporal, más es la posibilidad de la palabra de movilizar la materialidad antes opacada de las cosas.

claras, muchos tramos incluso con deudas claves en su poesía de la década del 50. Son estos aspectos por los que consideramos que *Primera muerte de María* está más cercana o encaminada a ser un proyecto antecesor o un boceto revelador de otro proyecto presuntamente plástico<sup>90</sup>, o al menos, así parece dar por sentado la intervención del diario: no personajes, sino vestidos; no sentimientos, sino colores, espacio y textura. Eielson hace de su novela un boceto, no un guion, porque la representación por la palabra le resulta dudosa o una paradoja que, como señala Corine Enaudeau, posee transparencia porque ella se borra ante lo que muestra, pero también opacidad pues solo se representa a sí misma presentando la cosa (Enaudeau 1999: 27). Por eso el autor desea “ir a las cosas mismas sin las palabras”, pero a través de los materiales que alude en los diarios. Este espíritu que horada su novela, arma los cimientos de una obra plástica, y al mismo tiempo critica la representación para “reencontrar la inscripción de la verdad” (1999: 30) que será finalmente su infancia y adolescencia enterradas o escritas en la arena. Los pedazos de materia o “materia pictórica” se tornan fragmentos de memoria para el artista de los que solo importa su “verdad” y con los que conformaría, según su testimonio, “ese paisaje virtual que las palabras nunca podrían devolverme” (Eielson 1988: 75); es decir, no paradoja, no distanciamiento, menos opacidad, sino la materia misma. La confesión final del extenso pie de página del diario del 17 de septiembre sería la creación, paralela a *Primera muerte de María*, de la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, ciertamente, la realización plástica de todo lo apuntado en boceto-novela.

Como hemos ido adelantando, en esta novela, los diarios reciben una importancia predominante. Según Maurice Blanchot, el diario es un memorial, no una

---

<sup>90</sup> Luis Rebaza señala que entre las novelas de Eielson y sus *performances* se establece una relación de soporte lingüístico. Es decir, son el ancla de las obras plásticas. Nuestra lectura no totaliza este enfoque porque *Primera muerte de María* no es necesariamente un soporte lingüístico, pero sí un boceto.

confesión del escritor, en el cual se recuerda a sí mismo cuando no escribe, cuando vive la vida cotidiana (Blanchot 2002: 24). De acuerdo con el estudioso, para quien la literatura es entregarse a un tipo de neutralización que disuelve toda posibilidad de relación personal, en el diario, el escritor establece puntos de referencia en los que puede reconocerse cuando presiente la metamorfosis a la que está expuesto (2002: 24-25). En la novela de Eielson, los diarios se tornan anclajes en los que sus construcciones literarias son contrastadas con su experiencia personal, no necesariamente como si intentara dejar claro que todo lo representado por las palabras poseyera un correlato de verdad detrás, sino como el preciso testimonio de que su escritura también se encuentra, como reflexiona Blanchot, arraigada en el tiempo, en la humanidad y en lo cotidiano fechado (25)<sup>91</sup>. Por un lado, destacan los diarios en los que relata las experiencias que sirvieron como telón de fondo a la escritura de *Primera muerta de María*: su exilio, la luxación de su tobillo derecho en el verano de 1960, sus radiantes mañanas mediterráneas o la gestación de sus series artísticas. Por otro lado, se encuentran los recuentos de las experiencias vinculadas con la ficción misma de la novela. Esto es lo ocurrido incipientemente, por ejemplo, en el diario del 22 de agosto de 1980:

Mientras escribía e imaginaba (Roma, 1960) lo que podría ser la procesión del Señor de los Milagros en la ciudad de Lima, en un lejano futuro, no tenía a mi alcance sino las imágenes borrosas de mi memoria, que yo intentaba proyectar en dicho futuro. [...] La marea humana que me envuelve, las calles oscuras y siniestras, las lamentaciones, los estragos del alcohol, la miseria y la droga ¿no serán más bien realidades surgidas del texto? (Eielson 1988: 27)

El diario le permite retornar a los episodios en los que personajes, acciones e historias eran memoria manifestada en una ciudad europea de la década del 60. En este registro del tiempo, las imágenes borrosas de la memoria no alimentan una frecuencia uniforme

---

<sup>91</sup> Para Sergio Ramírez Franco los diarios de Eielson constituyen un metatexto que adopta del arte moderno, específicamente de Duchamp, la dialéctica que presenta una obra con su propio comentario (2001: 70).

para Eielson, ellas se confunden con la realidad que brota del texto como si este no pudiera controlar la marea de lo que Martín Lienhard denomina “conciencia-de-la-obra-de-ser-literatura” que toda intervención del autor le imprime a su obra (Lienhard 1981: 31)<sup>92</sup>. El diario es en efecto un testimonio, pero proclive también a ser el seguimiento de la formación de esa “conciencia” de ser literatura o el reconocimiento de que algunos pasajes se van convirtiendo en no miméticos. Quizá por eso los diarios posteriores, como el del 26 de agosto y el 11 de septiembre del mismo año, encarnan en un grado mayor de preocupación en Eielson por el vínculo que va perdiendo con los pasajes de su experiencia personal en manos de lo literario. Tal es el caso de la forma en la que se expresa de Lady Ciclotrón:

Como toda invención literaria, Lady Ciclotrón adolece de un defecto: ella ha existido realmente. [...] Hubiera querido escribir sobre ella como si cantara. Hubiera sido un himno. [...] Casi sin palabras. Esto no me ha sido posible. Pero, si la he rodeado de gente, de personajes abyecto, de amores absurdos, de humillaciones, de palabras, es porque yo mismo [...] yo mismo nunca la comprendí. (Eielson 1988: 37)

De acuerdo con el autor, la condición de literariedad es la existencia real de su objeto de representación que, al no poder ser representado de otra manera que no sea el lenguaje (un canto o un himno), es sometido a un rodeo de palabras. En este sentido, “la conciencia de ser literatura”, presente en los diarios, es también la consciencia del lenguaje, de cómo este se retira del curso del mundo, el que nadie habla y el que no se dirige a nadie, y donde el escritor renuncia a decir “Yo” a favor de la construcción de su obra literaria (Blanchot 2002: 22).

---

<sup>92</sup> Según Martín Lienhard, en una obra la “intervención del autor” le imprime a esta un sello de literariedad o de “conciencia-de-la-obra-de-ser-literatura” (1981: 31). Para Lienhard, a través de los diarios, un autor busca un efecto de distanciamiento entre el lector y la obra; al mismo tiempo, el reconocimiento de su carácter no mimético.

Llegado a este punto, surge la pregunta ¿por qué esta consciencia se deposita en el diario? Siendo este un espacio de testimonio que intercala grandes segmentos de la narración, consideramos que lo aquí se conecta es el llamado de Eielson por no dejar de ser histórico. Con esto nos referimos a que quien escribe todavía desea pertenecer al tiempo donde el lenguaje no lo distancia de sus fragmentos de verdad, esos que en el citado diario del 17 de septiembre le permiten regresar y pertenecer, como señala, a un espacio, instante, ritmo e inefable latido que se había vuelto objeto de veneración (Eielson 1988: 76), sea la arena, como también el mar. Afirmarse a la materialidad sería para Eielson aquello que otorga la posibilidad de ser histórico, la existencia real y comprobada que el lenguaje en la literatura neutraliza y despersonaliza. Esto descubriría a los diarios como un terreno o discurso proclive a la enunciación de los proyectos plásticos que Eielson desarrolla a partir de la materialidad de la arena o la ropa. Dos ejemplos pueden ser citados para este caso. El primero de ellos es el testimoniado en el diario del 19 de septiembre de 1980. Después de la muerte de Marilyn Monroe, personaje ocasional en *Primera muerte de María*, el autor relata la forma en la que durante su serie matérica, en los diversos tipos de materiales trabajados, entre ellos un sostén senos y una fotografía, surgió la actriz estadounidense como un personaje, resto o despojo absorto (1988: 82). Esta es una clara alusión a “Réquiem por Marilyn Monroe” (1962)<sup>93</sup>, ensamblaje de lienzo y ropaje en el cual se homenajea la presencia y la ausencia de la fallecida actriz. El segundo ejemplo se trata de la nota al pie del diario del 8 de octubre de 1980 en donde Eielson, tras su distancia y deseo de mostrar la miseria de la ciudad, precisa que su verdadera tentativa no era escribir una novela sino la composición de un espectáculo escrito que más tarde podría realizar en forma de performances (Eielson 1988: 101). El comentario se refiere a la performance e

---

<sup>93</sup> Ver página 156.

instalación denominadas “Interrupción” y “Primera muerte de María” (1988)<sup>94</sup>, obras que emplean el cuerpo, la arena y objetos cotidianos en su ejecución.

### 3.3.3. Ropaje y lenguaje

El tratamiento de la ropa en la obra de Eielson es complejo, transita interdisciplinariamente y promueve su disposición no solo como prenda, también lo hace en su condición de tela y tejido. En el lado de la poesía escrita es sucesiva la aparición del cuerpo después de la prenda, esta lo cubre y descubre en distintos contextos y motivos. Dos poemas de *Habitación en Roma*, “Albergo de sole i” y “Albergo de sole ii”, desarrollan la intimidad de la ropa: una camisa dejada en una silla (“dejando en una silla / tan sólo una camisa” (Eielson 1976: 182)) o el pantalón encendido, que al no estar sobre el cuerpo, dotándolo de significado, nos entrega su versión desnuda. Pareciera que en la habitación la desnudez toma lugar y fuera su acto tensivo, sobre todo por el espacio de familiaridad cotidiana que el enunciador construye alrededor, sin embargo, en ella las piezas que la habitan encierran además una evocación fantasmal. Al modo de la puerta que alude a la espera y la añoranza del ser amado en “albergo de sole ii” (“comprenderás entonces / cuanto te amaba / y por qué durante siglos / miraba sólo esa puerta y dibujaba / dibujaba y miraba esa puerta” (1976: 207)), la ropa trae consigo la presencia y ausencia del ser amado que no está o ha desaparecido. En ese sentido, consideramos que la imagen de la camisa suspendida que ha sido o será usada se asemeja a la de un resto dejado en medio de un recinto.

No es hasta “azul ultramar”, sin embargo, en donde la ropa es tratada con aversión por el enunciador: “con espantosos remates / de vestidos usados [...] / con miserables avenidas / que huelen a ropa sucia / y miserable ropa sucia” (187). Desde la

---

<sup>94</sup> Ver páginas 165 y 166.

plena aversión hacia el movimiento de la ciudad, el espacio de socialización moderna, Eielson propicia el tratamiento hacia la prenda a partir de un elemento que convierte al cuerpo en un objeto enmascarado servido para el comercio. Estos son los señores que sonríen y trabajan cuya ropa hedionda se intercambia con el olor de las sucias avenidas, las criaturas que describe fabulosas “bajo el ruido de mil klaxons / y motores encendidos” (187). Por lo señalado, son dos las formas de presentar el cuerpo en el poemario *Habitación en Roma*: cubierto y desnudo, mientras la ropa enmascara, disfraza o es un resto de evocación. Estos indicios nos permitirán revisar embrionariamente lo realizado por Eielson años después cuando la ropa, la tela, entre a tallar en el arte, no sin antes considerar las medulares líneas de acción iniciales que ofrece su poesía alrededor de su obra.

Aunque heterogéneas, las novelas de Eielson poseen un punto de convergencia insoslayable que articula su poética. En estas existe una manifiesta aversión a la ropa y predilección por la desnudez. Los personajes y la voz del autor son construidos como entidades que sienten desapego por vestirse o cuyos cuerpos rechazan la ropa por hallar una comodidad natural y fundamental en la desnudez. Así mismo, el narrador califica y define con hostilidad los tipos de ropaje a partir de las diversas interacciones de sus personajes; mientras que en los diarios, Eielson expresa su desprendimiento vital de los vestidos y la manera en la que entiende el lenguaje tomando como punto de partida el desnudamiento.

En *El cuerpo de Giulia-no*, Giulia no es definida sino a partir de su Gran Traje de Seda: “¿Te fotografiaron al fin, como tanto habías deseado, con tu Gran Traje de Seda, tus cabellos rojos?” (Eielson 1971: 9), “A veces hasta comprar una baguette debajo del hotel, con tu Gran Traje de Seda sube y baja por la escalera crujiente y hedionda de orines” (1971: 17), “Tu Gran Traje de Seda sube y baja por la escalera

crujiente ¿era sólo el traje de una ramera?” (39). El ropaje<sup>95</sup> es un elemento de referencia que posibilita la identificación afectiva con la joven, la institución de una rutina diferenciadora, el acceso a su identidad: es Giulia por su traje y es Giulia porque con él sube y baja por la escalera; pero el ropaje también se convierte en una piel, una inherente cubierta que oculta debajo de sí un cuerpo etéreo, escasamente posible de poseer. El cuerpo de Giulia es un elemento difuso, no existe, porque sobre él solo hay representación y en los momentos en los cuales el amante lo enuncia o habla de él, este yace inerte o cubierto por el gran traje de seda. Ante esta imposibilidad, el título desdoblado de la novela parece indicarnos la necesidad de recuperar de la muerte el cuerpo escurridizo de Giulia, sobre todo, del traje que cubre a la joven de misterio y vaporosidad.

En el desarrollo de la novela, cuando el narrador de *El cuerpo de Giulia*-no se refiere al ropaje lo hace expresando aversión o invalidando su funcionalidad sobre el cuerpo de los personajes:

¿Cómo sería Giuliano con tu Gran Traje de Seda, con tus cabellos rojos?  
¿Cómo serías tú con su camisa, su vestido azul, sus zapatos lustrados?  
[...] ¿Tú con tu pobreza, tu incomprensible sonrisa, tu graciosa delgadez?  
¿Giuliano con su gordura, sus millones y sus fábricas?  
Idénticos los dos. Los mismos ojos verdes traidores. Las mismas ropas inútiles. [...] ¿Para qué vestimos? Que los elementos, la maleza, las alimañas del bosque destruyeran nuestras ropas. Viviríamos desnudos.  
(Eielson 1971: 76)

A través del juego de permutación, la ropa resulta ser indumentaria inútil para diferenciar a Giulia y Giuliano, dos seres travestidos en la obra, pues es precisamente este rasgo de travestismo, el de vestir a alguien con la ropa del sexo contrario, el que

---

<sup>95</sup> Empleamos el significante ropaje, principalmente, en su tercera acepción apuntada por el DRAE: “Conjunto de ropas”. Es decir, la forma colectiva de ropa o prenda. Sin embargo, también optamos por la cuarta acepción que la reconoce sintomáticamente vinculada al lenguaje: “Forma, modo de expresión, lenguaje”.



también sucede con el lenguaje mismo. Nuevamente el título de la novela nos brinda alcances de esta consciencia, la palabra apunta a dos direcciones porque esta se encuentra vestida con un adverbio: “Giulia-no”, Giulia y Giuliano, ambos confundidos por la ropa y el lenguaje, o ambos travestidos por la ropa y el lenguaje. En los juegos del narrador, ropaje y lenguaje confunden y ocultan la identidad de los cuerpos. Por eso, quizá la pregunta sucesiva en la cita empieza a cuestionar la necesidad de vestirse a favor de una desnudez de orígenes y condiciones naturales. Esta interrogante se complementa con el siguiente fragmento: “¿Para qué vestimos? Camisas huecas almidonadas con sacos y pantalones hediondos junto a vestidos de seda vacías y sostensenos y calzones vacíos” (77). La ropa es abiertamente tratada con hostilidad porque se convierte en un elemento inservible dispuesto y habilitado en su concavidad para reemplazar u ocultar el cuerpo. Si ropaje y lenguaje se hayan intuitivamente asimilables, la misma pregunta que cuestiona vestirse, acción de usar el ropaje, también cuestionaría el lenguaje desde “¿Para qué vestimos?” a “¿Para qué usar el lenguaje?”.

No es hasta *Primera muerte de María* donde el ropaje aparece en su máximo esplendor. Como adelantamos líneas arriba, esta novela se encuentra articulada desde el *strip tease*, espectáculo por excelencia de sensualidad y desnudez, realizado por María o Lady Ciclotrón, protagonista de la obra. En esta su proceso de desnudamiento parece ordenar la estructura del relato. La mayoría de capítulos, entre otros sin denominación y siete diarios, lleva por título el nombre de cada pieza del traje de María a partir del siguiente orden: “Los guantes”, “La estola de plumas de avestruz”, “El traje de satén violeta”, “Los zapatos”, “Las medias”, “El sostén senos” y “El triángulo violeta”, como si mientras avanzara la historia el cuerpo sucesivamente fuera quedando al descubierto. En el *strip tease* el cuerpo se desviste a través de la manipulación de cada prenda sometida a un juego en el que se muestra y esconde la desnudez o donde aparece y

desaparece. Alejada de las labores domésticas y cercana a la música y el baile, Lady Ciclotrón, María Magdalena Pacheco, posee facilidad para desvestirse ya que el ropaje le produce un sentimiento de rechazo e incomodidad, contrariamente a la desnudez que en ella genera plenitud:

El traje satén violeta cayó al sueño y Lady Ciclotrón levantó los pies asqueada, como si los sacara de un odioso pantano. No faltaba nunca quien se lo pidiera a gritos, como un pordiosero pide las migajas de un banquete. Pero el traje, entonces, ya no era suyo. Ya no le pertenecía ese trapo inmundado, transido de deseos masculinos. No se vestiría más nunca, aunque nunca se hubiera vestido realmente. Había cubierto su cuerpo, y nada más. (Eielson 1988: 35)

Como en la anterior novela, el ropaje es objeto de un tratamiento hostil, perturba el cuerpo y es un elemento distractor de este. Por eso, en líneas posteriores, la protagonista contrapone rotundamente su plenitud con la usanza tradicional limeña:

Jamás pudo comprender esas láminas antiguas de ciertas damas limeñas que se vestían completamente, dejando al descubierto tan sólo el ojo derecho. Las llamaban tapadas y su recato y su pudor eran proverbiales, así como su gracia y su belleza. Pero ¿cómo apreciar estas dotes a través del sayo y el mantón? ¿No sería más bien una artimaña para mejor engañar al pobre varón colonial y católico, con un suculento matrimonio? Todas esas damas, antiguas o modernas, le daban rabia. Demasiadas miserias había visto ya bajo esos trajes. No, ella no se vestiría más. (1988: 35)

Dentro del ferviente cuestionamiento a la ciudad de Lima que el autor desarrolla en la novela, la mención a la tapada limeña y la relativización de su indumentaria se alinea a los márgenes de esta crítica, la dama de Lima tradicional, que puede ser la contraparte del *strip tease* de María, es además la personificación de cómo en ella el ropaje no es más que engaño y falta de transparencia. Esta condición es la que determina las consignas vitales que el personaje poseerá en contra del ropaje: no se vestirá más, porque la ropa presenta un rezago de engaño que su cuerpo no acepta. María encarnará

la cualidad general en la novela: los personajes de Eielson no se vinculan alegremente con la ropa o los accesorios, sus cuerpos no los soportan: “Nunca le gustaron los zapatos. La primera vez que se los puso, tenía ya siete años y fue una cosa horrible” (74), en el caso de María; o no se encuentran preparados para estos, como el caso de Pedro, el otro pescador de la novela:

No había aprendido a vestirse todavía. Nunca aprendería. Y pensar que había deseado tanto esas ropas suaves, tibias, elegantes. ¡Pero le costaban demasiado! Recordó su desnudez en el mar. Su verdadera desnudez. No ese simulacro de su cuerpo a que lo obligaba Charlie. No ese simulacro de su sexo, que nada tenía que hacer con su sexo. (43)

En la relación homosexual que mantiene el pescador, la complacencia de su adinerado amante lo somete a rituales que lo alejan de su naturaleza. Su vestimenta y sexualidad se transforman en apariencias distanciantes de su cuerpo. Pedro no alcanza a asimilar la vestimenta citadina, si en la ciudad debe usar ropaje, esta es lo más cercano a un disfraz o una máscara, contrariamente a lo que ocurre con él en el mar.

Al no soportar el ropaje, predisponerlo a la aversión y la calificación peyorativa, o sumergirlo en una danza que juega con su desprendimiento, Eielson establece una configuración de este en su novela y de la forma en la que ha ido concibiendo la desnudez del cuerpo, acaso ese esplendor que aparece y desaparece mientras se cubre y descubre, o esa forma de ir despojando y prescindiendo de todo elemento material. En su búsqueda, la ropa adquiere así una sugerente plasticidad, es un material objeto de manipulación como en el *strip tease* o es uno que envuelve la superficie física, no exenta de su inherente carga simbólica como máscara que permite el tránsito de los cuerpos en la sociedad. La ropa sería así un elemento plástico y polivalente. En ese sentido, en la ficción existe la consciencia de que el cuerpo debe superar el ropaje para afirmarse en su desnudez.

Simultáneamente a lo desarrollado en la ficción, la plasticidad y polivalencia de la ropa posee un correlato artístico para Eielson. Luego de iniciar la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, a comienzos de la década del 60, la ropa, que había emergido como restos en la arena, aparece con más notoriedad en sus ensamblajes. Influenciado por el arte europeo de la década del 50 en adelante que redescubre la obra de Marcel Duchamp (Rauschenberg o Jasper Johns) y las prácticas del movimiento francés *Nouveau Realisme* (Nuevo Realismo) del 60 (Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Pierre Restany o Daniel Spoerri), obras que trasladaron el objeto cotidiano o de uso comercial a las dimensiones plásticas, Eielson articula en el lienzo prendas de vestir como *blue jeans*, camisas o vestidos. Entre los tres primeros años de la década del 60, estas prendas se convierten en el insumo material predilecto del artista, pues a través de ellas puede ejercer distintos tipos de manipulación. Una de sus formas es el tratamiento que le imprime a su condición material, mediante arrugas, estiramiento o en ocasiones cubriéndolas con pintura y arena. Este es el caso de los ensamblajes de 1962 “Hábito de cera” o “Camisa y pantalón” en los cuales la tela de las prendas es tensionada e inmovilizada como materia cotidiana.



Jorge Eduardo Eielson. *Hábito de cera* (1962)  
Vestido y arena sobre lienzo  
Ensamblaje 100 x 100 cm



Jorge Eduardo Eielson. *Camisa y pantalón* (1962)  
Acrílico, camisa y jeans sobre lienzo  
Ensamblaje 92 x 74.5 cm

Ambas piezas asumen un fragmento de realidad en el lienzo, ya que su condición y ensamblaje permite vislumbrar alguna forma humana ausente. Será en los lienzos consecutivos donde descubrimos otra forma de manipulación. “Las prendas impuras” del mismo año y “Ofelia” de 1963 plantean una clara alusión a la corporalidad de las prendas.



Jorge Eduardo Eielson. *Las prendas impuras* (1962)  
Ensamblaje 120 x 120 cm

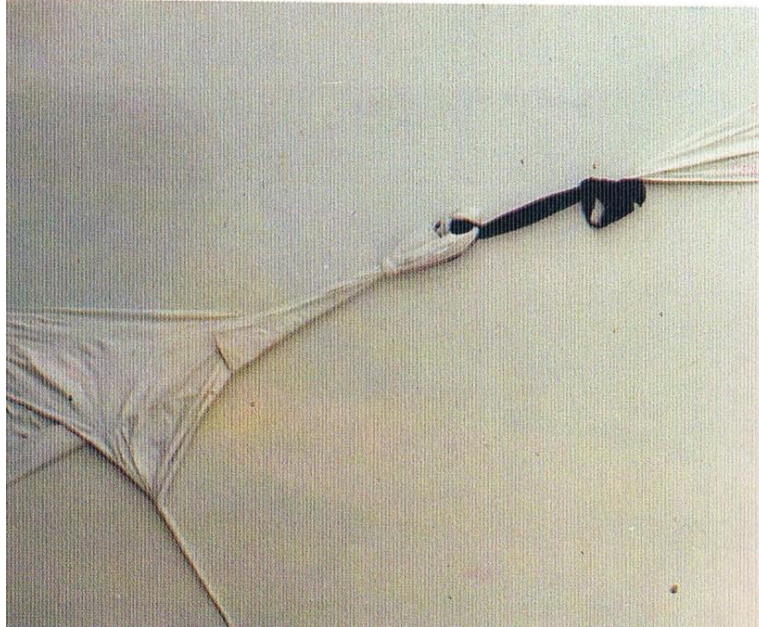


Jorge Eduardo Eielson. *Ofelia* (1963)  
Ensamblaje 130,5 x 110 cm

Estas ya no son únicamente dispuestas y ensambladas, en ellas subyace además la voluntad del artista por representar el cuerpo u otorgarles una identidad. “Ofelia”, por ejemplo, no solo nombra el ensamblaje, también denominaría el deseo oculto de encontrar una forma humana y social debajo de ese enmascaramiento físico. El ropaje podría conformar un elemento evocativo o el resto estático, la cáscara, de alguien que ha desaparecido. Así mismo, el reverso de esta conclusión nos llevaría a pensar incluso que, al ser la ropa un elemento no habitado, se favorece a la desnudez: si hay ropa fuera del cuerpo quiere decir que hay un cuerpo desnudo.



Por la misma época, el tratamiento plástico de las prendas de vestir se hace más intenso hasta llegar a su estiramiento y rasgadura como en “Camisa” (1963).



Jorge Eduardo Eielson. *Camisa* (1963)

En esta pieza la manipulación se convierte en un ejercicio de tensión sobre la tela que en su maleabilidad deja de lado su función simbólica para dar origen al nudo. A través de estas manifestaciones artísticas, se conciben y exploran ideas sobre el ropaje que posteriormente serán retomadas o resignificadas por Eielson en el resto de su obra. Dicho de otro modo, la obra de Eielson se alimenta interdisciplinariamente de la exploración y experimentación que en ella se produce.

La pregunta sería, ¿cómo esta intervención se vincula con la consciencia del lenguaje? Si bien una específica referencia a los diarios de *Primera muerte de María* reflexiona sobre el lenguaje y nos posibilita el anclaje con la materia desarrollada en la ficción, como se puede evidenciar, estas ideas forman parte de una reiterativa poética,



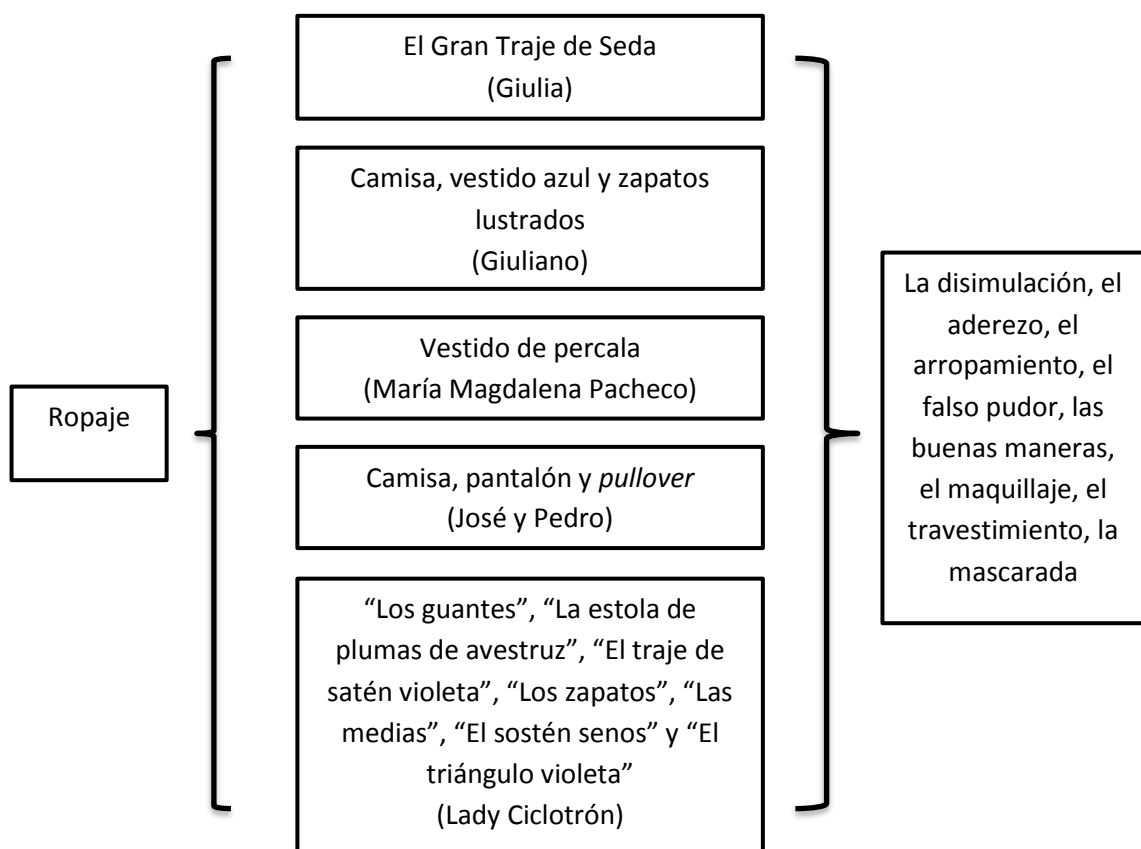
progresiva y en construcción (más adelante la ropa oculta), sobre el tratamiento del ropaje.

En el diario del 24 de septiembre de 1980, Eielson relata su rechazo por los vestidos y su inclinación emocional hacia la desnudez fundamental: “Nacido muy cerca del mar, desde niño he corrido por las playas casi desnudo. [...] Desde entonces, considero perverso todo lo que vela y oculta el cuerpo humano” (Eielson 1988: 89). Similar a lo manifestado por los pescadores de la novela, el autor describe las condiciones del ropaje que generan en él desvinculación personal y, al mismo tiempo, vinculación con su concepción de lenguaje:

Todo lo que lo disimula, lo nubla, lo aísla lo reprime, lo mutila. El cuerpo es, para mí, desnudez. Como el lenguaje es desnudamiento. El cuerpo es un lenguaje cuya clave de lectura es el amor. El lenguaje es un cuerpo cuyo ejercicio es un acto de amor: ambos requieren de una extrema desnudez para entregarse. (1988: 89)

La cita, que se bifurca en dos ideas claves, apunta a una sola dirección, la desnudez. Por un lado, si el lenguaje es desnudamiento, se trata de un proceso donde el cuerpo se va despojando del ropaje, no es el desnudo aún porque este sería el resultado final de ese proceso. Si el cuerpo es desnudez, quiere decir que el cuerpo es cuerpo solo después del lenguaje o al final del lenguaje. Por otro lado, el cuerpo es lenguaje y el lenguaje es cuerpo que en igual condición precisan de una “extrema desnudez”, una en la cual prescindir de la ropa sería el símbolo de una entrega que, despojada de todo aditamento, busca pureza, “acto de amor”. ¿Por qué es necesaria la extrema desnudez? Para Eielson, la ropa posee una enojosa carga social, es “el equivalente plástico –táctil y visual– de la moral burguesa: la disimulación, el aderezo, el arropamiento, el falso pudor, las buenas maneras, el maquillaje, el travestimiento, la mascarada” (89). Podríamos seguir articulando y desarmando palabras y frases de esta cita, pero no es precisamente en la

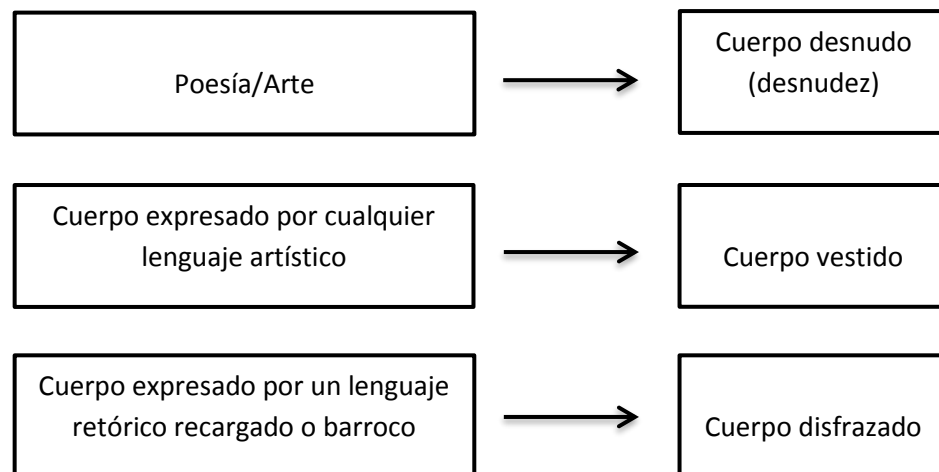
concordancia de ficción y diario o de personajes y autor donde pretendemos desplazar nuestro análisis, en este intercambio de recurrencias, el discurso ficcional y no ficcional plantea elementos recurrentes como el ropaje, el lenguaje y la desnudez que funcionan en una misma dirección: hay algo que cubre el cuerpo, el cuerpo precisa ser descubierto. En ese sentido, podríamos esquematizar la representación del ropaje de esta manera:



El significante ropaje es asociado a todo tipo de encubrimiento físico. La ejemplificación de los elementos que involucra se presenta de forma ascendente dentro de las dos novelas. Los dos primeros cuadros corresponden al ropaje de los personajes de *El cuerpo de Giulia-no* que va desde una prenda hacia la composición de más de una. Los cuadros restantes corresponden al ropaje de *Primera muerte de María* en donde

también incrementa la cantidad de prendas de acuerdo con los condicionamientos de los personajes, en la ciudad Pedro es ataviado del pantalón y *pullover*, mientras que Lady Ciclotrón, la artista del California, usa un atuendo recargado, lo más parecido a un disfraz.

Si como hemos delimitado en el capítulo anterior, para Eielson la poesía y el arte es aquello que está en un más allá después del lenguaje, a la vez que este es asimilado al ropaje, la asociación de estas isotopías podría esbozarse en el siguiente escenario:



La desnudez sería el estado que supera el ropaje, así como la poesía o el arte se encuentra en un más allá que supera al lenguaje. El cuerpo desnudo se convertiría en el objeto sobre el cual el lenguaje desea expresarse, mientras más recargado sea, más se distancia de llegar a la poesía. Sin embargo, para Eielson el lenguaje también es desnudamiento, un acto de *strip tease*, la promesa de ir mostrando el cuerpo desnudo aunque aún siga cubierto. Ambas posibilidades están sueltas en toda la poética de Eielson donde la única certeza es el deseo de hallar el cuerpo desnudo, el ideal a ser alcanzado, y donde lenguaje lo evidencia y oculta.

### **3.3.4. La emergencia de la materialidad**

Con anterioridad, esta investigación ha planteado que las ideas sobre el arte inmaterial fueron asumidas por Eielson en sus ensayos o diversas reflexiones. Lo inmaterial se entendía como el estado en el cual se produce la desmaterialización, es decir, prescindir de la materia para llegar al absoluto. La poesía y el arte en su obra compartían el mismo estatuto que los elevaba a dicho nivel, por eso, el lenguaje resultaba para el autor un medio que lo distanciaba de este propósito. En ese sentido, el ropaje asumía esta carga atribuida al lenguaje, en la ficción y en los metadiscursos. Como señalamos antes, tras la ropa, la única certeza de Eielson es hallar el cuerpo a través de una consciencia en la cual este debe superarla para afirmarse en la desnudez. La poesía y el arte se encuentran en la desnudez, pero en la del cuerpo que sugiere, finalmente, la emergencia de la materia o existencia física que se opone al espíritu. Consideramos que en la obra de Eielson a esta preocupación por llegar al absoluto se traspone una necesidad por la realidad física que William Rowe atribuye como la inexistencia de una nostalgia por la presencia verdadera de las cosas (Rowe 2016: 194). Esto quiere decir que lo formulado en contra del ropaje-lenguaje, que le impide ver el cuerpo desnudo (absoluto y materia), no se traduce en una nostalgia por la arena, el mar o el cuerpo mismo, ya que el autor en su propia obra desarrollará puntos de fuga que lo acercan y le devuelven esta realidad sustraída por dicho medio tantas veces cuestionado. Lo que deseamos proponer es el camino inverso en el cual no solo, después de exponer las formas hacia lo inmaterial, podemos mirar a lo material, sino también esbozar de qué manera el lenguaje se encontrará inmerso en este propósito, móvil y cambiante como si revelara la misma heterogeneidad del autor que estudiamos.

A diferencia de lo ocurrido en parte de su poesía, en las artes plásticas, la ropa le permite a Eielson alcanzar una realidad física que en la literatura parece imposible.

Planteamos que hacia el ropaje se manifiesta una singular aversión que recorre sus novelas y un poemario como *Habitación en Roma*; sin embargo, este no parece ser el caso de *Noche oscura del cuerpo* (1955). Esta obra, que se enfoca en la interioridad y exterioridad física del cuerpo, mantiene un vínculo enrarecido con el ropaje. Luego de explorar órganos y otras partes sensibles, el yo poético empieza a emparentar el cuerpo con algunas prendas de vestir o accesorios de esta. Este es el caso del poema “Cuerpo en exilio”, pieza en la cual se muestra una lucha entre ropa y órganos que son colocados al mismo nivel:

Me duele la bragueta y el mundo entero  
[...]  
Y mi cabeza. Siempre rodeado de espuma  
Siempre luchando  
Con mis intestinos      mi tristeza  
Mi pantalón y mi camisa” (Eielson 1996: 15).

Un tratamiento similar se observa en “Cuerpo transparente” a través de la “máscara de carne y hueso” que luego contrasta con una vaporosidad somática; o en el poema “Cuerpo vestido” en el cual la figura del ser humano se compone a partir de un entrelazado (como el tejido) equilibrio de ropa y órganos: “Entre un zapato y un guante / Hay corbatas sacos y pantalones / Insolentes      hay una glándula amarilla / Que me llena de dulzura y maravilla” (1996: 25). A la ropa se le atribuye la misma sensibilidad que la del cuerpo, pero también la ropa se asume como cuerpo, esta parece ser una piel que lo presenta y manifiesta. Para el crítico literario Antonio Ochoa, se trataría de una homogenización o identificación que posibilita referirse al “misterio” de la existencia. Es decir, las partes identificadas se presentan en el exterior afirmando así una presencia que salvo las prendas no tendría (Ochoa 2008: 147)<sup>96</sup>. En este sentido, creemos que si la

---

<sup>96</sup> Para Antonio Ochoa, el uso de la ropa en la obra de Eielson revela el misterio de la existencia entre lo visto y lo no visto. La ropa señala lo que se esconde, lo invisible, pero también lo que gracias a ella se puede ver, o cómo recuerda a lo no visto. El elemento que une estos dos mundos sería el cuerpo, materia

bragueta duele, la ropa no necesariamente reemplaza al cuerpo, sino le otorga presencia, o es también una manera que tiene esta de alcanzar la realidad. Esta se convertiría en una de las direcciones que se desprenden de *Noche oscura del cuerpo*, pero también es el síntoma de lo que se desencadenaría después de 1955 en la obra de Eielson: el deseo del ropaje-lenguaje sobre el cuerpo es el de tocar la realidad física o la materia otrora negada o mirada con distancia. A partir de una operación de reducción o simplificación que da origen al nudo, en la obra plástica, la tela (o el lenguaje) encontrará una forma de llegar a la tan referida la realidad física o material. Si en la poesía la ropa es un impedimento, en el arte se convierte en una posibilidad de acercarse al cuerpo desnudo y, sobre todo, a la realidad física.

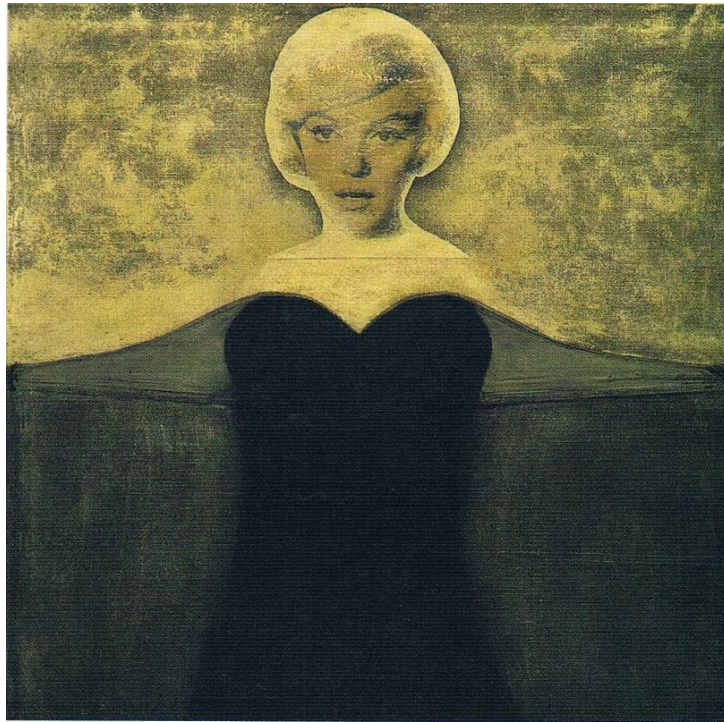
Desde que Eielson descubrió el nudo en 1964, la ropa se convirtió en volumen, es decir, en una magnitud física de tres dimensiones<sup>97</sup> que operaría hacia adelante en su obra. No obstante, anteriormente algunas de sus piezas previas contenían algunos indicios que evocaban el volumen como aquellas prendas dispuestas en ligeras rugosidades en el caso de los citados “Hábito de cera”, “Camisa y pantalón” (1962)<sup>98</sup> o la que se valía de un cuerpo fotografiado como es el caso de “Requiem por Marilyn Monroe” (1962).

---

liminal que al mismo tiempo señala de qué manera la obra de Eielson se torna más física que metafísica (Ochoa 2008: 143).

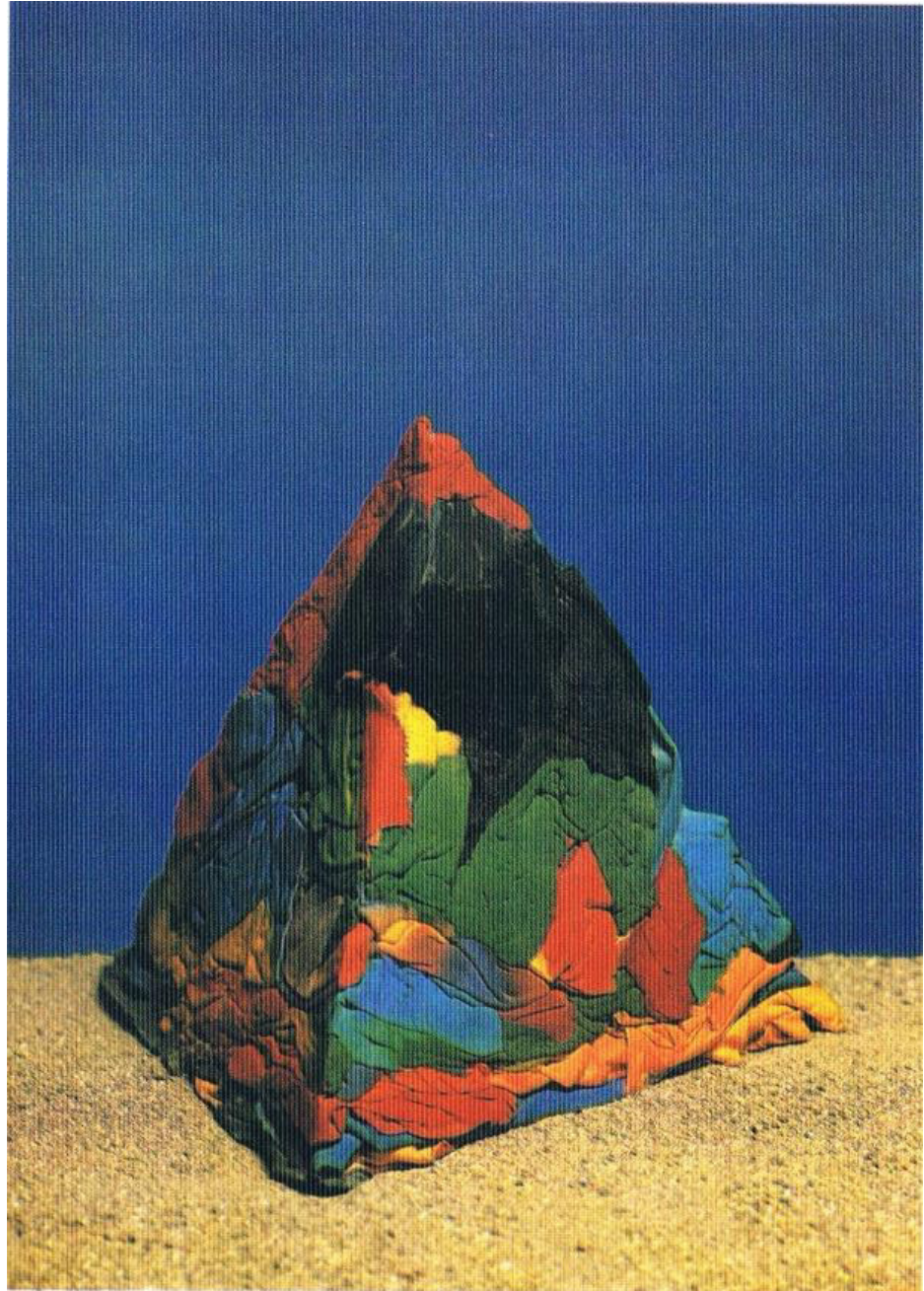
<sup>97</sup> De acuerdo con el DRAE, la otra acepción de volumen que también tomamos en cuenta es la siguiente: “Espacio ocupado por un cuerpo”.

<sup>98</sup> Ver página 146.



Jorge Eduardo Eielson. *Réquiem por Marilyn Monroe* (1962)

Del mismo modo, se presenta una exploración posterior denominada “Pirámide de trapo” (Cerdeña 1965-1970), sólido compuesto por prendas de vestir de diversos colores que se complementaba con una fotografía de la familia Mulas y un texto que vinculaba ambas representaciones.







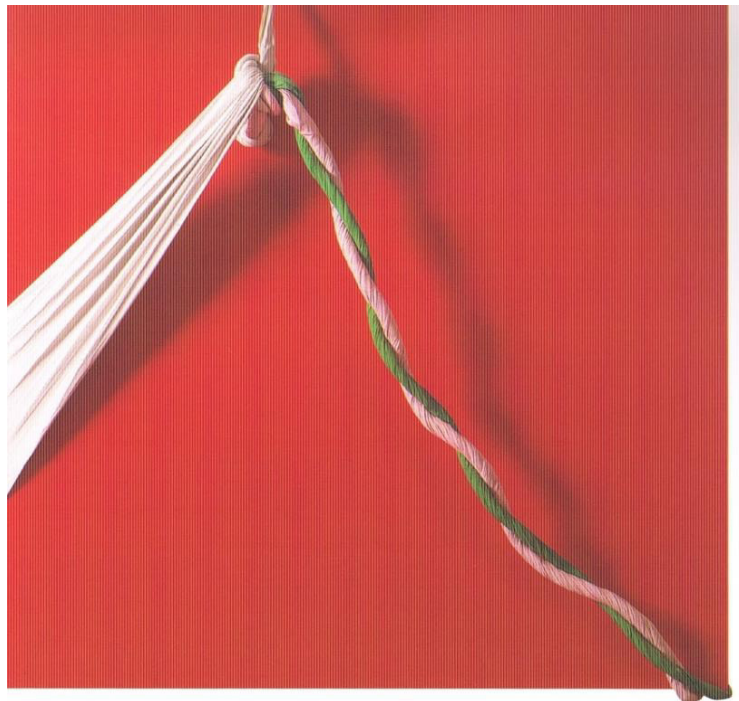
*La famiglia Mulas in riva al mare,  
Sardegna 1965.*

La piramide di stracci sta alla famiglia Mulas come la piramide di Cheope sta al faraone: un semplice oggetto che sfida il tempo e la cui durata è in rapporto al suo contenuto. Poiché la veste nera della madre e i costumi da bagno colorati dei figli sono serviti alla sua costruzione, nella sua materia c'è anche il sale del mare, la sabbia e la luce del Mediterraneo. Autentico fardello solare, è stata fatta e abbandonata sulla spiaggia nello stesso luogo in cui stava la famiglia Mulas nell'estate del 1965.

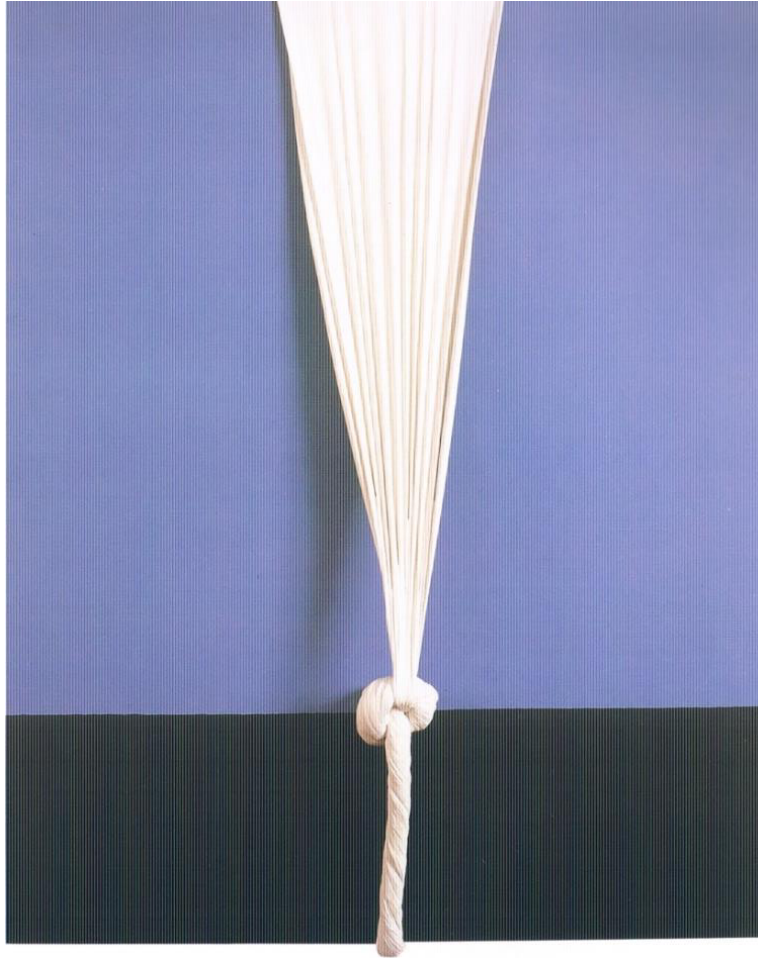
Jorge Eduardo Eielson. *Pirámide de trapo*  
(1965-1970)

Estas operaciones significaron para Eielson una manera de atribuir a la ropa el recuerdo del cuerpo que la habitaba. El nudo, en cambio, ya no se representaría remembranza. El solo despojamiento de su especificidad simbólica al ser ropa, para ser solo tela, depara en este una esencialidad y minimalismo particular que consigue transformarse en materia propia. Dicho de otra manera, el nudo representa el camino de la simplificación que permite llegar a lo físico.

Luego de una especie de proceso de depuración que, como en la poesía, deja o se aleja de ser ropaje, el elemento rezagado de esta operación devendría en la tela. Esta posibilita anudar y cubrir al mismo tiempo. En el primer caso, luego de la manipulación de la ropa, los quipus, nombre con el cual Eielson vincula los orígenes precolombinos con el nudo, de la década del 60 y 70 abandonan el bastidor como si se desprendieran de una narrativa bidimensional.



Jorge Eduardo Eielson. S/T (1965)  
Tela sobre madera 110 x 110 cm



Jorge Eduardo Eielson. *S/T* (1978)  
Acrílico sobre tela 116 x 90 cm

La tela tensionada pasa a ser un cuerpo independiente de colores a veces sujeto a su referencia paratextual, como el caso de los quipus de la década del 80 al 2000.



Jorge Eduardo Eielson. *Nudo* (1988)  
Tela dorada anudada



Jorge Eduardo Eielson. *Nudo vegetal* (2002)  
Tela verde

En circunstancias, la alusión corporal se hace directa como en la composición “Metamorfosis” de 1969, donde la torsión de varios nudos de colores anuncian una cadena de movimientos con principio y final, que inclusive trae a colación, en similitud y composición, la performance “Paracas pirámide”, realizada en Kunstakademie Dusseldorf (Alemania), donde lo el cuerpo se dispone de la misma manera que los nudos<sup>99</sup>.

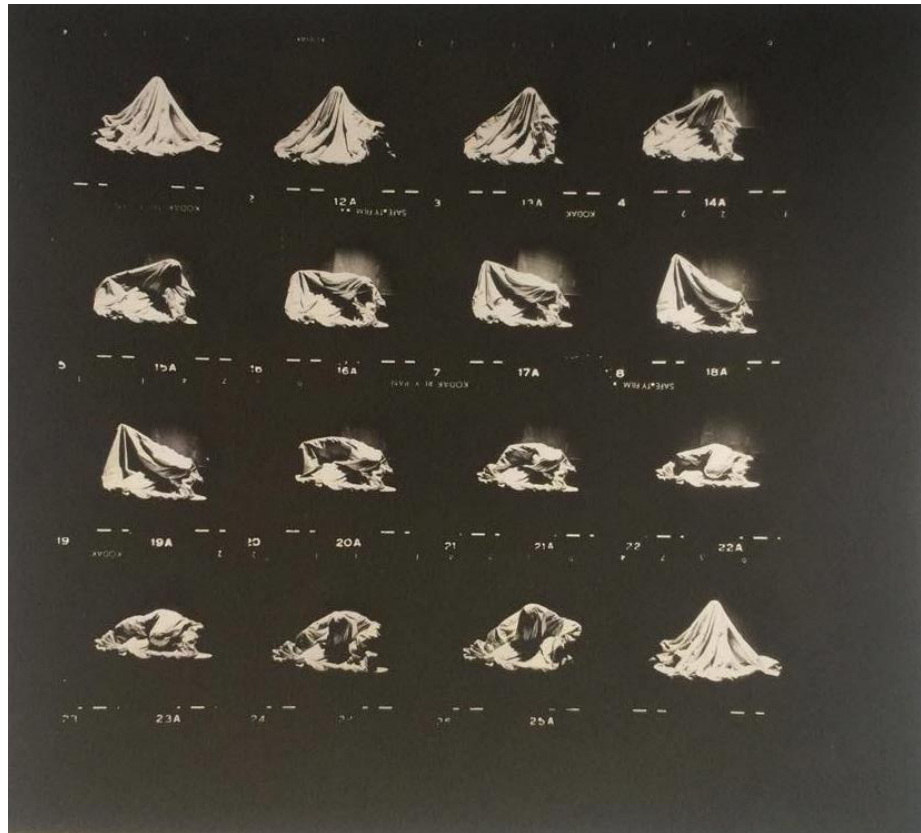


Jorge Eduardo Eielson. *Metamorfosis* (1969)

---

<sup>99</sup> A propósito de esta idea, el crítico de arte Emilio Tarazona realiza una comparación entre esta pieza y una secuencia fotográfica realizada cuatro años más tarde, nos referimos a “Paracas pirámide” (1974). En ella se muestra, así como en “Metamorfosis”, 16 cuadros, en este caso, fotográficos en los que un cuerpo cubierto con una tela se mueve en sentido horario. Tarazona destaca el “doble eterno retorno” que Eielson actualiza en estas imágenes resurrectas que se disponen de la misma manera que la pieza de nudos (2004: 80)





Jorge Eduardo Eielson. *Paracas pirámide* (1974)  
Performance  
Academia de arte Dusseldorf

Vistos de forma sincrónica, se produce una actualización de la pieza y una homologación entre nudo y cuerpo. En el segundo caso, la operación involucra a otro registro artístico explorado por Eielson. Se trata de las *performances* emparentadas y con el mismo nombre de las novelas “El cuerpo de Giuliano” (1972) y “Primera muerte de María” (1988). En ellas el tratamiento de la tela asume un comportamiento minucioso con el cuerpo al que toca y le da presencia.

En la *performance* “El cuerpo de Giulia-no”, se retoma una idea reiterativa proveniente de la novela que presenta el uso inherente de la protagonista de un “Gran Traje de Seda”.



Jorge Eduardo Eielson. *El cuerpo de Giulia-no*. (1972)  
Performance  
Bienal de Venecia

La propuesta de la obra artística asume este uso y lo traslada a una gran tela que no termina de cubrir el cuerpo desnudo de la modelo. A un extremo, el ejecutor de la performance con ayuda de otra persona enrollan la tela en un mismo gesto que da forma al nudo y ciñe el material al cuerpo. La tela propone un ejercicio intermedio en el cual la presencia del cuerpo se afirma en sus formas translucidas o en el fragmento que no alcanza a tapar. Pareciera que en lugar de ocultar, solo nos devuelve más cuerpo y

materia, así como el nudo que se cierra a sus pies y forma un mismo cuerpo en busca de igualar al otro. La predisposición de la tela varía en la *performance* de “Primera muerte de María”. Esta vez se cubre completamente un cuerpo que se desplaza por la ciudad, entre la Catedral de Lima y un distrito cercano al mar como Miraflores.



Jorge Eduardo Eielson.  
*Interrupción* (1988)  
Performance  
Lima





Jorge Eduardo Eielson. *Primera muerte de María* (1988)  
Performance  
Lima

El cuerpo con la tela azul encima camina entre calles para llegar a una habitación conformada por un piso de arena y paredes, así como los muebles, teñidos del mismo azul del textil. Las ideas recuperadas de la novela, como el mar y la arena, se conjugan con la de un cuerpo fusionado con el mar, aparentemente único ropaje y lugar en el cual los personajes se sienten cómodos y cercanos. En la *performance* la tela posee una doble práctica que nos recuerda a las atribuidas al lenguaje: da forma, pero también las oculta, porque el mismo color, que el fondo, establece un juego con la desaparición del cuerpo.

Eielson nos sitúa en operaciones en las cuales la tela otorga materia y a su vez le da forma al cuerpo. Sin embargo, no se muestra exenta de su paralela capacidad de ocultamiento. En su obra, no solo la tela en la piel del lenguaje nos da la posibilidad de concebir un cuerpo, también se observa la persistencia en la plástica de una consciencia del lenguaje que esta vez está más próximo a una realidad física y material. Emerge el cuerpo y emerge la materialidad.

### **3.3.5. El lenguaje es el conflicto**

En un apartado de su ensayo “Cuatro peruanos”, el crítico Juan Gustavo Cobo Borda señala algunas ideas sobre *El cuerpo de Giuliano* referidas al lenguaje, específicamente refiere lo siguiente: “Expresándolo trivialmente, sólo se me ocurre decir que el protagonista de su drama no es otro que el lenguaje” (1982: 44). Para el estudioso, los seres que habitan las páginas de la novela se alimentan del lenguaje y es gracias a él que cobran existencia. Del mismo modo, sostiene que esta obra pone de manifiesto una crítica del lenguaje en la cual ella misma se encuentra, la realidad que construye la palabra es anulada por la palabra misma y en este juego, donde la novela se asume a sí misma, también se destruye (45). Las reflexiones de Cobo Borda son sugerentes y nos inscriben en la materia de discusión; por eso, deseamos retomar y replantear su enunciado, el lenguaje es importante, pero no solo en una sino en las dos novelas de Eielson, este no es el protagonista sino el problema o conflicto.

La intermitencia de la historia y el otorgamiento de la voz del protagonista Eduardo al narrador en *El cuerpo de Giulia-no* nos sitúa frente a una novela donde el héroe que sufre la desventura no es el de la ficción, la recuperación o el deseo de recuperar el cuerpo de Giulia con palabras, la imposibilidad de su lenguaje, la reiteración de escenas o la permutabilidad de otras son problemas que se trasladan al

autor. Este conflicto es el que articula la novela y, aunque intrincado, es el que nos permite no perder de vista una secuencia de sucesos donde la palabra o el lenguaje siempre están en discusión. Un ejemplo de esto es un pasaje de la novela que no hemos revisado anteriormente. En el capítulo 13, el autor describe la naturaleza de un personaje singular, Shelah-na-Gig, prostituta mayor del burdel frecuentado por Giuliano, que es comparada con una entidad sagrada, “abyecta poetisa de una noche”, así la refiere el narrador, una especie de sacerdotisa que domina un lenguaje carente de palabras:

En el santuario verde de la diosa, dólmenes y menhire eran los muebles, títulos y emblemas se atroz lenguaje y su sífilis milenaria. La Maestra del Mundo, hija insondable del Agartha, perduraba por los siglos de los siglos. Suprema vidente, abyecta poetisa de una noche, “Shelah-na-Gig” robaba el fuego viril sin ensuciarse, sin pronunciar una palabra, sin escribir un solo verso, sin humillarse jamás, sin haber visto nunca el cielo ni contemplado el sol en los ojos, porque la diosa era ella y su propio cuerpo su iglesia. (Eielson 1971: 73)

Así mismo, *Primera muerte de María*, que posee historias que pueden ser seguidas con menos dificultad, le otorga a los diarios el control de la novela, en estos, el autor ve la manera de articular el lenguaje a favor de una construcción ficcional basada en sus vivencias en el territorio peruano vinculadas con el mar y la arena. Las dificultades de este problema son traducidas en sus testimonios, pero también en la novela a través de diversos pasajes. Uno de ellos es el desarrollado mediante el personaje Roberto y su mascota Arturo. Ante las dificultades expresivas y emotivas del joven amante de María, que fueron impulsadas por presiones e imposiciones sociales, Arturo se revela como un interfaz del lenguaje: “Pero ¿era acaso posible olvidar? Solo Arturo parecía poseer el secreto. Como si el maravilloso pájaro verde no hiciera sino vocalizar, dar forma sonora, imagen parlante, a su propio pensamiento” (1988: 63). En la locuacidad particular del loro, quien no emplea palabras, se afirma la imposibilidad de

comunicación del lenguaje. El loro es la expresión de aquello que reprime el lenguaje para ser articulación, como refiere Lyotard, el grito, el estertor o el “gorjeo” (1979: 100). Arturo se convierte en la expresión de la represión de Roberto. Es la realización o la vocalización de lo que Roberto no puede expresar: “Pero Arturo era mucho más que un pájaro: carente de significado, su palabra era la pura oralidad, algo así como el eslabón perdido de la lengua. Y esto para Roberto, cansado de tanto libro, de tanta palabra inútil, era el más precioso de sus dones” (Eielson 1988: 63). Es por eso que cuando muere su mascota, se desestabiliza la relación del joven con su entorno inmediato, la ausencia de su punto de desfogue e incomunicación lo sume en el exilio. Lo sucedido con Roberto, a su vez, nos permite definir que además de la predilección por la desnudez y la aversión por el ropaje, los personajes de Eielson se caracterizan por sus problemas de expresión o comunicación a través del lenguaje.

Por el lado del diario, en lo revisado líneas atrás, el lenguaje como conflicto es asumido por el autor a partir de una necesidad literaria: “[...] la historia de la literatura, cuya verdadera esencia ha sido, y será siempre, la batalla por la conquista de un nuevo lenguaje” (1988: 90). Un ejemplo de esto sería para Eielson la creación de los diálogos y conversaciones que subyacen en los diferentes estratos sociales representados en la novela. A esto se suma la forma en cual se problematiza la pertinencia de la palabra y la emergencia de la materialidad, más adelante reproducida en los guiones de sus próximas piezas plásticas. En este sentido podríamos asumir que en *Primera muerta de María* también el conflicto mayor, que atraviesa el diario y la ficción, es el lenguaje.

## CONCLUSIONES

1. Frente al influjo de una tradición que ha relacionado la poesía con el lenguaje y a este con la escritura, en sus ensayos o entrevistas, Eielson contrapone dos reacciones: en primer lugar, asume la emergencia de la no convencionalidad del lenguaje poético y; en segundo lugar, plantea una visión esencial, sobre todo inmaterial, de la poesía como aquello que trasciende o está más allá de la formulación de las palabras. La poesía está alejada del lenguaje y abandonarlo implica una consciencia metafísica de esta, una de palabras a otra sin palabras, una que se escribe a otra que no se escribe. Así, la resistencia ante la tradición atrae el camino de la desmitificación que como consecuencia sitúa al lenguaje en perspectiva y problematización.
2. La consciencia del lenguaje se convierte en una manifestación consecuente que ubica su concepción de poeta al lado de una dinámica persistente, acaso conflictiva, con el lenguaje y su mediación. Eielson no deja de considerar a este un sistema de signos común al nivel de la vida y la literatura, pero no como afirmación de su obra, sino como circunstancia que, luego de ser reconocida, es precisa remecer para la subsistencia de la poesía. Visto así, lo que resuena en la reflexión del artista es que la relación hostil hacia el lenguaje sería el resultado de una pugna entre este y el hombre para imponer en el signo cercanía en lugar de distancia.
3. La tridimensionalidad, o la literatura tridimensional, se convierte en una estrategia que presentaría así la necesidad de dinamizar la palabra a partir de su vinculación con otras disciplinas, fuera de la literatura pero para la literatura, y de esta manera colocarla en perspectiva dentro de aquello que ocurre en el

mundo y modifica los sistemas de expresión y representación. Para cumplir este propósito, la palabra debe abandonar lo que Eielson ha denominado “ghetto literario” o su carácter íntimo y aislado que usualmente se le atribuye en relación con la literatura (la literatura es palabra escrita). Asimismo, tridimensionalizar señala una necesidad de detenerse en la relación literatura y lingüística, o consciencia de que la literatura no puede ignorar los actos lingüísticos que la subyacen, de forma que una pretensión de dinamismo literario trae consigo ineludiblemente un cambio en el lenguaje. De este modo, como si fuera un acto reflejo de este descubrimiento, existe poca intención en el discurso de Eielson por desligarse de los problemas lingüísticos.

4. Para Eielson el arte plantea un giro hacia la incomunicación, lo cual reiterará su propensión por llegar a ese anhelado “más allá”, que con anterioridad han dejado percibir sus ideas sobre la palabra y la desnudez, solo que, en esta incursión, el rumor del arte abstracto y el arte inmaterial compatibilizan parte de las aseveraciones de esta época. Así como Mondrian o, más adelante con Yves Klein o John Cage, Eielson reflexiona que la búsqueda de la pureza artística solo se expresaría en lo absoluto mediante el gesto de “prescindir” de las suntuosidades que dificultan una experiencia distinta para alcanzar el más allá como sus imágenes poéticas iniciales, el lienzo y luego la ropa. En ese sentido, el nudo, además de ser el epítome que resume en sí la articulación de otros lenguajes en un lenguaje, se presenta como un desenlace de las operaciones de desaparición y reducción que tomaría su obra plástica.
5. La ineludible producción de ensayos sobre arte o el diálogo que mantiene con las propuestas de John Cage, Yves Klein, René Magritte, Piet Mondrian, entre otros artistas, no solo resuenan en ideas que son asumidas y articuladas por el

autor, también dan cuenta que el arte transversaliza su obra. De esta manera, consideramos importante situar la producción de Eielson en sintonía con la historia del arte, pues esto plantea un escenario que no se ve limitado o reducido como sucedía con enfoques o aparatos críticos pasados.

6. Si la poesía de Eielson en la década del 40 se caracteriza por una solvente imaginaria verbal o por emplear la palabra como una herramienta que edifica y asume registros literarios, es decir, por ser el lenguaje un medio escasamente cuestionado por el autor, su poética del 50, en adelante, fija la atención en la palabra, pero es una fijación conflictiva y entrecruzada con otras prácticas disciplinarias. Las palabras ya no construyen a lo mucho se erigen como torres de palabras; es decir, acumulación de palabras que no dicen nada, solo se muestran, y que al ser concebidas de esa manera se vuelven proclives a movimientos y operaciones que emplean sus dimensiones materiales, sean sonoras o visuales. Por eso, establecimos *Tema y variaciones* como un poemario donde se realiza una calistenia del lenguaje, es decir, un conjunto de ejercicios a partir de su materialidad o plasticidad que despersonalizan y desmaterializan con miras al desarrollo de una consciencia del lenguaje en el resto de su obra.
7. En la poesía de la década del 50, a partir de haber asumido que en la palabra poética escribir es colocar objetos que no tienen posibilidad de existir, porque su escritura contempla una inmediata necesidad de ser borrada, Eielson apela a formas del silencio para evidenciar que el lenguaje lidia o luce tan cercano a este, o para devolverle conmoción física al lenguaje, como en el caso del balbuceo. Por eso, la poesía debe desconfiar del lenguaje, prescindir de las palabras y desvincularse de la racionalidad que nos diferencia de otros seres. En suma, la poesía debe plegarse al silencio, a la nada, o formas cercanas a él, ya

que es una alternativa frente a las palabras reconocidas en el salvajismo y la mentira, y en el correlato de una poética que se ha ido desprendiendo de la palabra y mantiene continuidad con la enunciación o exposición del silencio, este es un punto de llegada y un punto de fuga superior de toda obra de arte así concebida.

8. En el ámbito teórico de Eielson, vestir a la poesía es un acto que interpone una distancia hacia la captación de la verdadera poesía porque la palabra, así como la ropa, es materia que debe ser trascendida e innecesaria. Del mismo modo, en sus piezas narrativas, los personajes asumen esta concepción y manifiestan aversión y hastío hacia el ropaje, situación que infunde en ellos una predilección por la desnudez. Si ropaje y lenguaje se hayan asimilados, la desnudez se convierte en el estado que supera al primero, así como la poesía o el arte se encuentra en un más allá que supera al lenguaje. El cuerpo desnudo se convierte en el objeto sobre el cual el lenguaje desea expresarse, mientras más recargado sea, más se distancia de llegar a la poesía. La ropa es un elemento polivalente y multifuncional, cuyo uso apunta a una única certeza que es el deseo de hallar el cuerpo desnudo, el ideal a ser alcanzado, y donde el lenguaje lo evidencia y oculta.
9. En las artes plásticas, Eielson plantea un revés a lo suscitado en su poesía, la ropa le permite alcanzar una realidad física que en la literatura parece imposible. El deseo del ropaje-lenguaje sobre el cuerpo es el de tocar la realidad física o la materia otrora negada o mirada con distancia. A partir de una operación de reducción o simplificación que da origen al nudo, en la obra plástica, la tela (o el lenguaje) encuentra una forma de llegar a la realidad física o material. El nudo se convierte en volumen y las performances proponen ejercicios intermedios en



el cual la presencia del cuerpo se afirma en las formas translucidas de la tela o en el fragmento que no alcanza a tapar. Si en la poesía la ropa es un impedimento, en el arte se convierte en una posibilidad de acercarse al cuerpo desnudo y, sobre todo, a la realidad física porque la tela otorga materia y a su vez le da forma al cuerpo.

10. Las diversas manifestaciones señaladas en esta investigación no hacen sino revelar que, desde el ámbito literario y plástico, Eielson no abandona el problema del lenguaje, al contrario lo convierte en una preocupación reiterativa que da forma a su propia obra. La consciencia del lenguaje, a veces expresa o encubierta, se trasluce en símbolos o elementos que sintomáticamente dan cuenta de una capacidad autorreflexiva, cuestionadora y dialogante, la misma que parece ser el germen de toda su práctica creativa.

## Bibliografía

### Primaria

EIELSON, Jorge Eduardo. *El cuerpo de Giulia-no*. México D. F., Editorial Joaquín Mortiz, 1971.

\_\_\_\_\_ *Poesía escrita*. Lima, INC, 1976.

\_\_\_\_\_ *Primera muerte de María*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1988.

\_\_\_\_\_ *Noche oscura del cuerpo*. Lima, Jaime Campodónico, 1996.

\_\_\_\_\_ *Celebración*. Lima, Jaime Campodónico, 2001.

\_\_\_\_\_ *Nu/do Homenaje a j. e. eielson*. Lima, Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_ “Videoconferencia Jorge Eduardo Eielson”. Fundación Telefónica, Lima, 2002b. Videoconferencia.

\_\_\_\_\_ “escultura precolombina de cuarzo” en J. E. Eielson & J. D. Márquez Pecchio. *Escultura precolombina de cuarzo*, Caracas, Artimano, 1985. Reproducido en Jorge Eduardo Eielson, *Nu/do*, Lima, Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2002 [1985], pp. 337-346.

\_\_\_\_\_ “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. Reproducido en Jorge Eduardo Eielson, *Nu/do*, Lima, Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2002 [1986], pp. 207-210.

\_\_\_\_\_ “para una preparación poética”, en *Suplemento Dominical de El Comercio*, 18 de septiembre de 1955 y 29 de enero de 1956 y en *Sí*, 24 de octubre de 1994. Reproducido en Jorge Eduardo Eielson, *Nu/do*, Lima, Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2002 [1994], pp. 435-437.

\_\_\_\_\_ “defensa de la palabra: a propósito de ‘el diálogo infinito’”, en *Inti Revista de literatura hispánica*, 45, 1997. Reproducido en Jorge Eduardo Eielson, *Nu/do*, Lima, Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2002 [1997], pp. 438-443.

\_\_\_\_\_ “la escalera infinita”, en *Fórnix*, 1, 1999. Reproducido en Jorge Eduardo Eielson, *Nu/do*, Lima, Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2002 [1999], pp. 19-22.

\_\_\_\_\_ *Arte poética*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

\_\_\_\_\_ *Jorge Eielson Teknoquímica 2004*. Lima, TEKNO / ICPNA, 2004b.

\_\_\_\_\_ “Palabras de hoy, poesía de mañana”, en *Espacio*, mayo de 1951, p. 9. Impreso. Reproducido en Emilio Tarazona, *La poética visual de Jorge Eielson*, Lima, Drama Ediciones, 2004 [1951], pp. 135-136.

\_\_\_\_\_ *De materia verbalis (ilustraciones de Michele Mulas)*. México D.F., Editorial Aldus/Eldorado, 2005.

\_\_\_\_\_ *Jorge Eielson Arte come nodo/nodo come dono*. Firenze, Centro Studi Eielson/ Comune de Firenze Assessorato Alta Cultura/Embajada de Perú en Italia, 2008.

\_\_\_\_\_ *Poeta en Roma*. Madrid, Visor Libros, 2009.

\_\_\_\_\_ *Ceremonia comentada Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005*. Ed. Luis Rebaza Soralez. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010, pp. LIX.

\_\_\_\_\_ “París, enero 1969”, en Jorge Eduardo Eielson, *Jorge Eduardo Eielson: Chemises: Noeuds: Cordes: Toiles tendues: Pyramides de Chiffons: Drapeaux*, París, 1972. Reproducido en Jorge Eduardo Eielson, *Ceremonia comentada Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005*. Ed. Luis Rebaza Soralez. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010 [1972], pp. 119-121.

\_\_\_\_\_ *El diálogo infinito Una conversación con Martha Canfield*. Sevilla, Sibilina S. L. U. / Fundación BBVA, 2011.

\_\_\_\_\_ *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson*. Lima, Lápix, 2013.

\_\_\_\_\_ *El lenguaje mágico del nudo*. Lima, 2014

\_\_\_\_\_ *Testamento en Milán/Biobibliografía*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2016.

## **Secundaria**

ACHA, Juan. “El realismo visual y poético de Jorge Eduardo Eielson” en *Jorge Eduardo Eielson*, agosto de 1977. Reproducido en Jorge Eduardo Eielson, *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson*. Ed. Luis Rebaza Soralez. Lima, Lápix Editores, 2013 [1977], pp. 61-65.

\_\_\_\_\_ “Los nudos de Eielson”. Reproducido en Emilio Tarazona, *La poética visual de Jorge Eielson*, Lima, Drama Ediciones, 2004 [1979], pp. 156-157.

CABEL, Andrea. *El sujeto queer: una lectura de El cuerpo de Guilia-no*. Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

CANFIELD, Martha. “Largo viaje del cuerpo hacia la luz”, en Martha Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 97-126.

\_\_\_\_\_ “Una conversación con Jorge Eduardo Eielson”, en Jorge Eduardo Eielson, *El diálogo infinito Una conversación con Martha Canfield*, Sevilla, Sibilina S. L. U. / Fundación BBVA, 2011 [1990], pp. 19-36.

\_\_\_\_\_ “El diálogo infinito”, en Jorge Eduardo Eielson, *El diálogo infinito Una conversación con Martha Canfield*, Sevilla, Sibilina S. L. U. / Fundación BBVA, 2011 [1995], pp. 39-106.

\_\_\_\_\_ “Roma vista, evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson”, en Jorge Eduardo Eielson, *El diálogo infinito Una conversación con Martha Canfield*, Sevilla, Sibilina S. L. U. / Fundación BBVA, 2011 [2006], pp. 109-128.

CASTILLO, Luis Alberto. “Un pájaro rompe la barrera del sonido: opacidad del medio y nomadismo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson”, *Contextos Revista de Crítica de Literatura*, 5 (2015), pp. 105-120.

CEPEDA, Santiago. *UNA ESTÉTICA HARPOCRÁTICA Silencio y poesía en la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

CHIRINOS, Eduardo. *La morada del silencio*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1998.

COBO, Gustavo. “Cuatro peruanos”, en Gustavo Cobo Borda, *La otra literatura latinoamericana*, Bogotá, El áncora Editores / Procultura S.A., 1982, pp. 37-49.

CORAL, Víctor. “La figura femenina en *Primera muerte de María*, de Jorge Eielson”, *Revista de literatura Tinta Expresa*, 2 (2006), pp. 109-112.

D’ AQUINO, Alfonso. “La escritura vacía”, en Martha Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 141-163.

ESPEZÚA, Dorian. “Mi verdadera, mi única patria es la poesía: aproximaciones a una poética a través de un poema de Jorge Eduardo Eielson”, *Revista de literatura Tinta Expresa*, 2 (2006), pp. 93-108.

\_\_\_\_\_ *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima, Latinoamericana Editores / Lluvia editores, 2017.

FERNÁNDEZ, Camilo. *Las huellas del aura*. Lima, Latinoamericana Editores, 1996.

GAZZOLO, Ana María. “Eielson: La ‘arena atroz’ en la palabra y la imagen”, en Sandro Chiri - Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color, imagen y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Casa de la Literatura Peruana / Animal de invierno, 2016, pp. 55-61.

HONORES, Elton. “El cuerpo de *Giulia-no* de J. E. Eielson”, *Revista de literatura Tinta Expresa*, 2 (2006), pp. 73-92.

HUAYTÁN, Eduardo. “¿Un solo cuerpo o un cuerpo solo? Masturbación, escritura y subjetividad en Ceremonia solitaria de J. E. Eielson”, *Contextos Revista de Crítica de Literatura*, 5 (2015), pp. 121-140.

LINO, Luis Eduardo. “*Moradas y visiones del amor entero y Cuatro parábolas del amor divino*. Jorge Eduardo Eielson y su trabajo con el ritmo”, *Contextos Revista de Crítica de Literatura*, 5 (2015), pp. 89-104.

LÓPEZ, Carlos. *El “despertar” del artista: una lectura intertextual de El cuerpo de Giulia-no de Jorge Eduardo Eielson y la doctrina zen*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

MARTOS, Marco. “Eielson y Vallejo: dos poetas clásicos de la lengua española”, en Marco Martos, *Poéticas de César Vallejo*, Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013, pp. 29-36.

MINARDI, Giovanna. “Jorge Eduardo Eielson y Julio Ramón Ribeyro: Dos narradores de la generación del 50 y su visión de Lima”, en Sandro Chiri - Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color, imagen y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Casa de la Literatura Peruana / Animal de invierno, 2016, pp. 107-116.

MORILLO, Alex. *La poética nodal de Jorge Eduardo Eielson: cuatro modos de lectura*. Tesis para optar el título de licenciado en Literatura, Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

\_\_\_\_\_ *La poética nodal El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima, Fondo Editorial UNMSM / Paracaídas Editores, 2014.

OCHOA, Antonio. *Poetics of presence: the work of Oliverio Girondo, Jorge Eduardo Eielson, and the noigandres group of concrete poetry*. Tesis para optar el grado de Phd. Escocia, University of Edinburgh, 2008.

OQUENDO, Abelardo. “eielson: remontando la poesía de papel”, en Jorge Eduardo Eielson, *Nu/do Homenaje a j. e. Eielson*, Lima, Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2002 [1981], pp. 405-407.

PADILLA, José Ignacio. “Eielson: De materia verbalis”, en *Hueso Húmero*, 54 (2009), pp. 60-89.

\_\_\_\_\_ *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

\_\_\_\_\_ “Eielson post-simbólico/Escultura de palabras”, en Sandro Chiri - Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color, imagen y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Casa de la Literatura Peruana / Animal de invierno, 2016, pp. 159-166.

PAOLI, Roberto. “Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos”, en Roberto Paoli, *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Stamperia Editoriale parenti, 1985, pp. 93-113.

PEÑA, Paulo César. *1945: Jorge Eduardo Eielson, vida y canción en Lima*. Lima, Paracaídas Editores, 2015.

\_\_\_\_\_ “La ensayística de Jorge Eduardo Eielson: un camino para el reencuentro”, *Contextos Revista de Crítica de Literatura*, 5 (2015), pp. 11-36.

RAMÍREZ, Percy. *Poesía operativa, cuestión técnica y retórica. Interpretación de mutatis mutandis de Jorge E. Eielson*. Tesis para optar el grado de magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

RAMÍREZ, Sergio. *A favor de la esfinge La novelística de j.e. eielson*. Lima, Fondo editorial UNMSM, 2001.

REBAZA, Luis. *La construcción del artista peruano contemporáneo*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, 2000.

\_\_\_\_\_ “Construcciones de luz y de espacio e instrumentos y materia precarios: poesía y plástica de Jorge Eduardo Eielson”, en James Higgins (ed.), *Heterogeneidad y literatura en el Perú*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo, 2003, pp. 281-328.

\_\_\_\_\_ “Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson”, en Jorge Eduardo Eielson, *Arte poética*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, pp. 9-50.

\_\_\_\_\_ “‘Alguien tocaba la puerta... Tú te envolviste en una bata de abriste’: narrativa y rito en la novela y performance El cuerpo de Giulia-no de Jorge Eduardo Eielson”, en Luis Rebaza (ed.), *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Lápix, 2013.

RIVERA, Fernando. “La escritura post-catastrófica de Eielson”, en Sandro Chiri - Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color, imagen y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Casa de la Literatura Peruana / Animal de invierno, 2016, pp. 185-191.

RODRIGUEZ, Mariana. “Océano violeta: una aproximación a la subalternidad en *Primera muerte de María* de Jorge Eduardo Eielson”, *Contextos Revista de Crítica de Literatura*, 5 (2015), pp. 53-70.

ROWE, William. “jorge eduardo eielson: palabra imagen espacio”, en *More ferarum*, 5/6 (noviembre 2000), pp. 72-80.

\_\_\_\_\_ “Eielson y la crítica al lenguaje poético”, en Sandro Chiri - Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color, imagen y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Casa de la Literatura Peruana / Animal de invierno, 2016, pp. 193-199.

SILVA SATISTEBAN, Ricardo. “La poesía de Jorge Eduardo Eielson”, en Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita*, Lima, INC, 1976, pp. 9-31.

SOBREVILLA, David. “A propósito de ‘Papel’: La poesía de J. E. Eielson”, en *El Comercio*, 15 de mayo de 1978. Reproducido en Jorge Eduardo Eielson, *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson*. Ed. Luis Rebaza Soralez. Lima, Lápix Editores, 2013 [1978], pp. 73-76.

TALLEDO, Lizbeth. *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. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

TARAZONA, Emilio. *La poética visual de Jorge Eielson*. Lima, Edá, 2004.

\_\_\_\_\_ *Accionismos en el Perú (1965-2000)*. Lima, IPCNA, 2006.

USANDIZAGA, Helena. “Símbolos ígneos en la poesía de Eielson”, en Martha Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 31-44.

VERA, Rodrigo. “Intimidad de lo público/publicidad de lo íntimo. Apuntes sobre las relaciones entre poesía y espacio urbano en torno a la ‘Escultura horripilante’ de J. E. Eielson”, *Contextos Revista de Crítica de Literatura*, 5 (2015), pp. 37-52.

### **Complementaria**

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima, Editorial Horizonte, 1988.

ALONSO, Amado. “Clásicos, románticos, superrealistas”, en Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredos, 2011, pp. 23-31.

BARJA, Juan. *Ausencia y forma*. Madrid, Abada Editores, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional, 2002.

CASASCO, Guillermina. “Lazos en la escritura”, en Raúl Dorra (ed.), *La dimensión plástica de la escritura*, México DF, Benemérita Universidad de Puebla, 2001, pp. 35-55.

CORNEJO, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima, Editorial Bizonte, 1994.

CRUZ, San Juan de la. *Poesías*. Madrid, Cátedra, 2008.

DERRIDA, Jacques. “Jacques Derrida: leer lo ilegible. Entrevista con Carmen González-Marín”, en *Revista de Occidente*, 62-63 (1986), pp.160-182.

DORRA, Raúl. "Presentación". en Raúl Dorra (ed.), *La dimensión plástica de la escritura*, México DF, Benemérita Universidad de Puebla, 2001, pp. 5-12.

ENAUDEAU, Corine. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

ESTUDILLO, Luis Martín. *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid, Visor Libros, 2007.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima, 200

FOUCAULT, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_ *Esto no es una pipa Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

\_\_\_\_\_ *Palimpsestos La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989b.

JITRIK, Noé. "La figura que reside en el poema", en Raúl Dorra (ed.), *La dimensión plástica de la escritura*, México D. F., Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001, pp. 13-33.

KLEIN, Yves. "The Evolution of Art Towards the Immaterial Lecture at the Sorbonne", en Peter Noever - François Perrin (eds.), *Air architecture, 1951-2004*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, pp. 35-45.

KRAUSS, Rosalind E. *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

LEWITT, Sol. "Sentences on Conceptual Art", en Alexander Alberro – Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1999, pp. 106-109.

LLANO, Alejandro. *El enigma de la representación*. Síntesis, Madrid, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

LUCIE-SMITH, Edward. *El arte hoy del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid, 1983.

MATEU, Rosa. *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. Tesis doctoral, 2001.

MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid, AKAL / Estudios Visuales, 2009.



- PIZARNIK, Alejandra. “En esta noche, en este mundo”, en *Árbol de Fuego*, (diciembre de 1971).
- PRITCHETT, James. “Lo que el silencio enseñó a John Cage”, en *La anarquía del silencio John Cage y el arte experimental*, Barcelona, Museu d’ Art Contemporani, 2009, pp. 166-177.
- RAMÍREZ, José Luis. “El significado del silencio y el silencio del significado”, *Scripta Vetera*, 3 de marzo de 2017: 13.00 h, <http://www.ub.edu/geocrit/sv-73.htm>
- RICHTER, Hans. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 1973.
- RORTY, Richard. *El giro lingüístico*. Barcelona, Ediciones Paidós / I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1998.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1945.
- STEINER, George. *Extraterritorial Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid, Siruela, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Lenguaje y silencio Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2003.
- TZVETAN, Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F., Premia, 1981.
- VALLEJO, César. *Obra poética César Vallejo*. Lima, Ediciones Peisa, 2002.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid, Editorial Tecnos, 1976.
- \_\_\_\_\_ *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- ZEMAN, Adam. *La consciencia*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aire, Siglo veintiuno Editores, 2003.

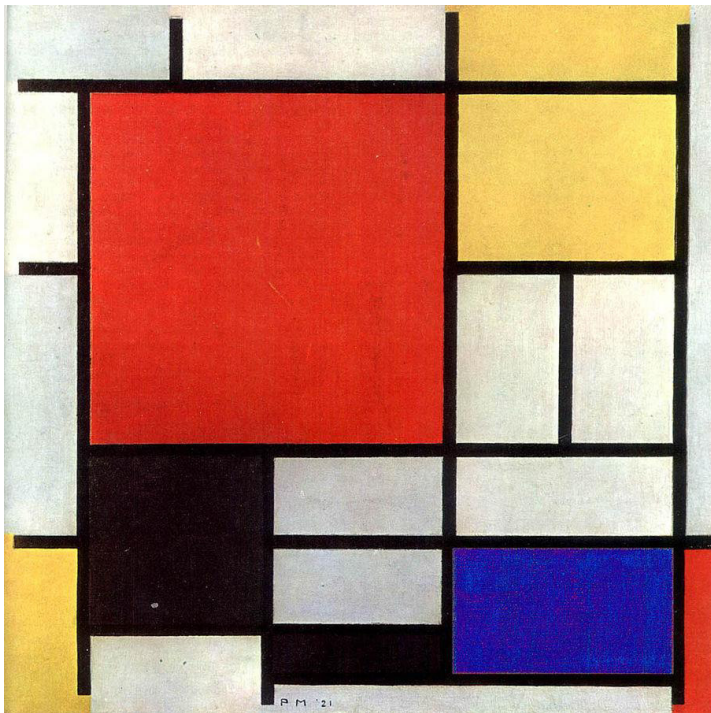
## **ANEXOS**

## Anexo 1



Daniel Spoerri, *Eaten by Marcel Duchamp* (1964)  
*Tableau-piège*

## Anexo 2



Piet Mondrian.  
*Composición en rojo, amarillo, azul y negro* (1926)

### Anexo 3



Yves Klein. *Monochrome  
blue sans titre* (1959).  
40,6 x 40,6 cm.

### Anexo 4



Yves Klein. *Monochrome  
jaune sans titre*. (1956)  
22 x 16 cm

## Anexo 5



Joseph Kosuth. *One and three chairs* (1965)