



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

Morillo, A. (2009). *La poética nuda de Jorge Eduardo Eielson. Cuatro modos de lectura* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título: La poética nupal de Jorge Eduardo Eielson. Cuatro modos de lectura

Autor: Alex Morillo Sotomayor

Año: 2009

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Jorge Eduardo Eielson, udo, anudamiento, poética nupal, influencia.

Referencia en APA 7ma. ed. Morillo, A. (2009). *La poética nupal de Jorge Eduardo Eielson. Cuatro modos de lectura* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis tiene como principal propósito analizar lo que el autor considera el elemento más relevante en la obra integral eielsioniana: el nudo. Para este propósito, en el primer capítulo se realiza el estado del arte sobre las lecturas que diversos estudiosos han tenido sobre la literatura de Jorge Eielson. Además, se analizan las distintas influencias que pudo haber tenido el poeta peruano. En el segundo capítulo se aborda la teoría y el sistema del nudo en la obra integral, esto se realiza a partir de tres categorías planteadas en la tesis: el nudo, el anudamiento y la poética nudal. En los siguientes cuatro capítulos se analiza cada anudamiento y se proponen ejemplos.

Palabras Clave: Jorge Eduardo Eielson, nudo, anudamiento, poética nudal, influencia.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú DECANA DE AMERICA

Facultad de Letras y Ciencias humanas

Escuela Académico Profesional de Literatura



**La poética nupal de Jorge Eduardo Eielson.
Cuatro modos de lectura**

Por:

Alex Morillo Sotomayor

**Tesis presentada para obtener el Título Profesional
De Licenciado en Literatura**

Lima

2009





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1	
LA POÉTICA DE JORGE EDUARDO EIELSON EN PERSPECTIVA CRÍTICA: CLASIFICACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN.....	9
1. 1. Hacia la clasificación del <i>objeto imposible</i>	10
1. 2. Hacia una contextualización vinculante: Las hebras culturales en la poética de Jorge Eduardo Eielson.....	15
1. 2. 1. Hebra occidental: la construcción de una poética contemporánea.....	16
1. 2. 1. a. El escenario de la transición.....	16
1. 2. 1. b. Elementos de la transición.....	30
1. 2. 2. Hebra precolombina: la construcción de una identidad.....	35
1. 2. 2. a. Rescate y actualización.....	36
2. 2. 2. b. Texto / Tejido.....	47
1. 2. 3. Hebra oriental: la construcción de una poética iluminada.....	50
1. 2. 3. a. La Iluminación llega al poeta.....	50
1. 2. 3. b. El poeta llega a la Iluminación.....	52
CAPÍTULO 2	
HACIA UNA POÉTICA NUDAL.....	58
2. 1. El nudo.....	60
2. 2. El anudamiento.....	70
2. 3. La poética nudal.....	78
CAPÍTULO 3	
ANUDAMIENTO ITERATIVO.....	84
CAPÍTULO 4	
ANUDAMIENTO DE LA REFERENCIALIDAD DIRECTA E INVERSA.....	103



4	1.	Anudamiento de la referencialidad directa.....	106
4	2.	Anudamiento de la referencialidad inversa.....	112

CAPÍTULO 5

ANUDAMIENTO SILENCIOSO.....	121
-----------------------------	-----

5.	1.	El entretejido silencioso: ejemplos de intertextualidad.....	135
----	----	--	-----

CAPÍTULO 6

ANUDAMIENTO METAPOÉTICO.....	143
------------------------------	-----

CONCLUSIONES.....	159
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	164
-------------------	-----



INTRODUCCIÓN

*El ropaje —la retórica— nos permite, muchas veces,
un tratamiento más familiar y sin peligros de la poesía.
¡Tanto menos peligro cuanto más lejos nos encontramos de ella!
Pero, si fuéramos justos, deberíamos agradecer al buen cielo
de que ello sea así. No todos estamos dotados, ni dispuestos,
a la visión de ciertas desnudeces, de ciertas bellezas o deformidades,
cuya suprema realidad no haría sino enceguecernos.*

*La palabra —la palabra del poeta— está creando el mundo desde adentro.
Es luz y construcción, es carne y hueso del espíritu.*

J. E. Eielson

Para aproximarnos a la poética de Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924-Milán, 2006) debemos, ante todo, redefinir los conceptos con los que usualmente construimos la imagen de la poesía y del poeta.

Considerado la figura más representativa de la generación del cincuenta y uno de los mayores exponentes de la poesía en lengua española del siglo XX, Eielson demostró en su larga y polifacética trayectoria que su trabajo poético debe pensarse en términos de un *arte integral* cuya multiplicidad expresiva conforma la esencia de un *discurso continuo* que se alimenta de todo elemento real y posible. Por ello, la confluencia en este discurso de géneros o tendencias que van desde la lírica, la narrativa, la dramática, la ensayística, hasta la música, la fotografía, la escultura, la pintura y la performance, es la prueba fehaciente de que Eielson supo encarnar una *poética totalizante* con una perseverante e iluminada convicción.

Si bien es cierto que nos centraremos fundamentalmente en la poesía escrita de este autor, lo haremos a la luz de su obra integral, pues creemos que un registro complementa necesariamente al otro. Una aproximación seria es impensable sin la consideración de dicha interdependencia. Esto es de suma importancia para los que



asediamos críticamente su producción, porque estamos convencidos de que una poética de tales dimensiones y de tales alcances pone a prueba la orientación interdisciplinaria de los estudios literarios.

La poética eielsoniana está íntimamente ligada a dos tipos de culto: el primero tiene que ver con un culto a la esencia de las cosas, reconocible desde una praxis creativa que gira en torno a la transformación, la contrariedad, la renovación, la imposibilidad, la simplicidad, el énfasis, la inversión, el silencio, la autocontemplación, la regeneración, entre otros. Todos estos factores forman parte del *estado de la expresión* de dicha poética. El segundo culto, consecuencia inmediata del primero, es a la tensión de la dimensión semántica y formal de los poemas, que convierte el hecho de referir poéticamente en una expresión fronteriza que transgrede la convencionalidad y la arbitrariedad del símbolo para dar paso a un despliegue de sentidos que busca resaltar el carácter ambiguo y fragmentario de la palabra, despojándola, así, de todo retoricismo envolvente.

Ambos cultos coinciden en un claro propósito desmitificador sobre la relación entre el referente, el soporte y la herramienta del hacer poético, factores que necesitan *vivificarse* a través de nuevos mecanismos de convivencia donde no hay lugar para un consenso o reconciliación con el lenguaje si es que este no apunta a una comunión con un *todo significante*. Si es que a la poesía no se le entiende como “el estado permanente del universo”, diría el poeta. De este modo, la poética de Eielson establece una relación activa, mas no mimética, con lo real al gestar una referencialidad provista de dobles intencionalidades: sobre sí misma y sobre el mundo, sobre lo particular y lo universal, sobre lo concreto y lo intangible. Para Eielson, lo real *acontece* en el discurso sea cual sea el código en el que se sustente. Y en esa medida, este *hacedor de las formas* supera, con un admirable don creativo y/o transformacional, la polarización que convencionalmente separa ambas dimensiones.

Nuestro objetivo medular en la presente investigación es aproximarnos a tan compleja y fascinante poética tomando en cuenta estas consideraciones y otras similares a partir de la teorización del elemento más representativo en la obra integral de Eielson: el nudo. De esta manera, buscamos compensar un vacío que los estudios eielsonianos no



han superado con el tiempo. En efecto, a pesar de que existen trabajos que brindan considerables dilucidaciones en torno a dicho elemento, creemos que no se ha profundizado del todo sobre su incidencia en la escritura poética del autor. Se trata, en ese sentido, de una tarea pendiente que asumimos aquí de principio a fin.

Para ello, primero abordaremos nuestro objeto de estudio desde una perspectiva crítica, realizando un breve recorrido por las diversas propuestas de lectura que han clasificado en etapas o momentos la poesía escrita eielsoniana. Cabe resaltar que la existencia de una amplia gama de lecturas no hace sino ratificar la compleja y, hasta cierto punto, imposible tarea de aprehender esta poesía en su totalidad, por ser de una naturaleza multiexpresiva y cíclica. Una vez hecho este recorrido, proponemos un tipo de contextualización vinculante sobre la base de tres fuentes o *hebras* culturales que influyen decisivamente en el desarrollo del imaginario poético de Eielson. Así, nos detendremos en la influencia de la cultura occidental para tratar de ubicar a Eielson dentro de la emergente tradición poética contemporánea, y reconocer en esta los elementos o principios provenientes de la tradición poética moderna que aparecen, aunque re-significados debido a la transición, en la escritura que nos ocupa. Nos detendremos también en la influencia de la cultura precolombina para ver de qué forma nuestro autor configuró una identidad integral en base al rescate y a la actualización del legado cultural precolombino, lo que produjo en él la necesidad de replantear su rol como artista y las visiones y los lenguajes que emplea e interacciona. Y, finalmente, nos detendremos en la cultura oriental, específicamente en la influencia del budismo Zen, para apreciar de qué modo esta incidió en el proceso de desasimiento que sufrió su poesía con el fin de dirigirla hacia una forma de iluminación, armonía y equilibrio. Todo ello forma parte del primer capítulo.

En el segundo capítulo llevaremos a cabo la teorización y sistematización del nudo eielsoniano a partir de tres grandes categorías: a) el nudo, b) el anudamiento, y c) la poética nudal. La primera categoría representa el sincretismo y la totalidad, así mismo la búsqueda, la transformación y el retorno a la esencialidad. Al concentrar todas estas propiedades, el nudo se erige en el elemento edificador de la poética eielsoniana. La segunda categoría es la puesta en acto del nudo, esto es la operación de significación que al ser desentrañado nos ayudará a identificar los rasgos principales del particular



modo de poetizar de Eielson. Y la tercera categoría es la manifestación discursiva de la segunda, es decir el discurso poético en sí, en torno al cual se propondrá, como hipótesis principal, cuatro grandes principios o anudamientos: a) anudamiento iterativo; b) anudamiento de la referencialidad directa e inversa; c) anudamiento silencioso; y d) anudamiento metapoético. Debemos aclarar que los estudios eielsonianos han tratado desde distintas ópticas la iteratividad, el énfasis referencial, el silencio o la conciencia metapoética. El aporte de nuestra propuesta, creemos, radica en que ordena estas interpretaciones, otorgándole una estructura sistemática a conceptos que se encontraban dispersos. Por lo tanto, los cuatro anudamientos se erigen tan solo en modos de lectura de una realización poética de por sí inabarcable e imposible de desatar.

Desde el tercer capítulo hasta el sexto trataremos ampliamente cada uno de los anudamientos, para lo cual, tras la explicación de cada mecanismo nudal, se procederá a las ejemplificaciones correspondientes. Al respecto, advertimos lo siguiente: primero, no nos centraremos en un poemario en particular, sino más bien rastreamos en la amplia producción poética de nuestro autor los poemas que ilustren de la mejor manera cada anudamiento y los agruparemos de acuerdo a ello. Y segundo, la riqueza poética de Eielson se materializa de tal manera que permite establecer nexos entre cada anudamiento, lo que se podrá apreciar en varios poemas que tienen la capacidad de reunir varios anudamientos a la vez.

En cuanto a nuestra orientación metodológica, pretendemos establecer una tipología de correlaciones a raíz de la articulación del plano formal y del plano del contenido de los poemas a analizar, asediando críticamente los distintos niveles de esta articulación desde la semiótica del discurso y la retórica, en el marco de la problemática de la referencialidad del discurso poético. En ese sentido, los cuatro modos de lectura formarán el *corpus* de dicha tipología.

Por último, deseo agradecer al Vicerrectorado Académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pues gracias a su Programa de Investigación Científica, periodo 2006-2007, pude llevar a cabo una primera versión de esta investigación. Así mismo, agradezco al profesor Dorian Espezúa Salmón, cuya valiosa asesoría fue determinante para comprender que la atadura y desatadura de sentidos es un verdadero



aprendizaje. A Jolie Soto Pérez, quien me enseñó que el anudamiento también es un acto de amor. Y, desde luego, a mis padres y a mis hermanos, con quienes tengo la dicha de compartir día a día el maravilloso anudamiento de la vida.

Alex Morillo Sotomayor

Lima, octubre de 2009





CAPÍTULO I

**LA POÉTICA DE JORGE EDUARDO EIELSON EN PERSPECTIVA CRÍTICA:
CLASIFICACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN**



*y si dijera una palabra
tan sólo una palabra
ardería el mundo entero*

J. E. Eielson

1. 1. **Hacia la clasificación del *objeto imposible***

Debido al gran desarrollo obtenido en las décadas recientes, las aproximaciones críticas y teóricas sobre la obra integral de Jorge Eduardo Eielson constituyen hoy, indiscutiblemente, un *corpus* riguroso e interdisciplinario que aborda con éxito sus múltiples coordenadas temáticas y formales. Intenso por su poder de convocatoria, congrega a diversas generaciones de estudiosos separados en el tiempo y en el espacio, pero reunidos por el fascinante cometido de asediar una manifestación poética de por sí inabarcable en su totalidad.

Los artífices de este *corpus* conforman una larga lista. Compleja es la tarea de hacer un recuento detallado, pero no podemos dejar de mencionar los grandes aportes de los estudiosos extranjeros Martha Canfield, William Rowe, Helena Usandizaga, Pierre Restany y de los peruanos Ricardo Silva Santisteban, Luis Rebaza Soraluz, José Ignacio Padilla, Julio Ortega, Camilo Fernández Cozman, Marco Martos, Emilio Tarazona, Sergio Ramírez Franco, José Miguel Oviedo, Renato Sandoval, Ricardo González Vigil y Luis Fernando Chueca, entre otros. Algunos de estos investigadores dedicaron parte de su trabajo a la construcción de una perspectiva crítica que rastree la evolución de este objeto imposible en su absoluta aprehensión (TARAZONA 2005: 30) que es la poética eielsoniana, estableciendo etapas o momentos que permiten tener una visión más clara de la propuesta creativa de nuestro poeta. Hagamos un breve repaso de las propuestas más representativas.

El crítico literario peruano Ricardo Silva Santisteban, considerado uno de los primeros estudiosos sistemáticos de la poesía de Eielson, elabora una propuesta detallada de segmentación en el prólogo a la antología *Poesía escrita* (1976),



conformada por tres etapas claramente diferenciadas: la primera, desde los escritos iniciales hasta *Antígona* (1945), de lenguaje recargado y tono místico, cultiva un tipo de religiosidad estética –“la búsqueda de Dios a través del cuerpo”, diría Canfield (CANFIELD 2002f: 98)– rica en matices expresivos y metafóricos. La segunda, tensionalmente dependiente de la primera, desde *Ajax en el infierno* (1945) hasta *Primera muerte de María* (1949), nos conduce a un lenguaje de “tanteo e innovación” que se despoja progresivamente del tono intimista y a un complejo y fascinante tratamiento contemporáneo de la tradición o el mito. Finalmente, la tercera, desde *Tema y variaciones* (1950) hasta *Papel* (1960), supone una suerte de “abolición del lenguaje” donde la orientación visual y la reestructuración conceptual de la palabra serán las coordenadas a seguir (SILVA SANTISTEBAN 1976: 11 y ss.).¹

Esta propuesta es compartida por la crítica literaria uruguaya Martha Canfield (CANFIELD 2002f: 98-99), quien posteriormente esboza un lineamiento más general conformado también por tres etapas: la primera, desde *Reinos* hasta *Primera muerte de María*, de lenguaje retórico e indagación existencial, distorsiona los referentes clásicos debido a la influencia vanguardista. La segunda, que denomina “poesía visual”, patente en poemarios como *Habitación en Roma* (1952) y *Noche oscura del cuerpo* (1955), se caracteriza por el empleo de fórmulas lacónicas y sarcásticas, la influencia del budismo Zen, la poesía de “autoanálisis” y la indagación del cuerpo en el espacio urbano. Y una tercera y última etapa que reúne a poemarios como *Celebración* (2001), *Nudos* (2002) y *Canto visible* (2002), en donde la relación entre el lenguaje verbal y no verbal pone de relieve una poesía “atenta al efecto plástico creado sobre el papel impreso” y en el que un tono celebratorio retoma lugares y seres queridos (CANFIELD 2006: 2-3).

Otra perspectiva de clasificación encontramos en el libro *Las huellas del aura* del crítico literario peruano Camilo Fernández Cozman, quien nos brinda, en base a la segunda edición de *Poesía escrita* en 1989, la siguiente tripartición: una primera etapa, denominada neosimbolista, desde *Canción y muerte de Rolando* (1943) hasta *Primera*

¹ No obstante, el mismo Silva Santisteban refiere que existe una suerte de primera visualización o, mejor dicho, una forma primigenia de poesía visual que no prescinde de la palabra, la concreta dentro de esta mediante “el impacto de lo sorprendente”, como ocurre en *Reinos*: “Eielson posee la cualidad de hacer patente lo inesperado al utilizar imágenes de gran visualización fundidas en la admirable perfección de los versos” (SILVA SANTISTEBAN 1976: 14).



muerte de María, donde el arte es “la religión de la belleza ideal” y el poeta-vidente, artífice de esta religiosidad, un ente develador que descubre el misterio las cosas, la belleza que ocultan, mediante un lenguaje de intensa musicalidad y sensorialidad. Una segunda etapa, denominada neovanguardista, desde *Tema y variaciones* hasta *Noche oscura del cuerpo*, donde se percibe una mayor iniciativa experimental que cuestiona la idea de la representación a través de un discurso entrecortado, provisto de interrupciones y enlaces sorprendidos y que apela a recursos como el de la simultaneidad discursiva, el montaje cinematográfico y el rol de lo lúdico como visión crítica sobre la racionalidad utilitarista moderna. Y una tercera etapa, denominada posvanguardista, desde *Ceremonia solitaria* (1964) hasta *Ptyx* (1980), en la que encontramos, nos dice Fernández Cozman, una orientación hacia lo cotidiano y una actitud reflexiva sobre el acto creativo, desvinculándose del cultismo ornamentado hacia la belleza y de la intensidad experimental del periodo neosimbolista y neovanguardista, respectivamente (FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 17-20).

Por su parte, el poeta y ensayista mexicano Alfonso D’ Aquino propone un esquema partiendo del exilio verbal, del despojamiento de la palabra en la poesía de Eielson, rasgo observado anteriormente por críticos como el italiano Roberto Paoli (1985). Tomando particular atención a las diversas ediciones de *Poesía escrita* y no respetando necesariamente un curso lineal, D’ Aquino plantea tres etapas: la primera comprende desde *Moradas y visiones del amor entero* hasta *Bacanal* (1946); la segunda, desde *El circo* (1946) hasta *Mutatis Mutandis* (1954), prolongándose hasta las colecciones visuales de 1960 (a comparación de Ricardo Silva Santisteban que considera estas colecciones en una tercera etapa); y la tercera, desde *Noche oscura del cuerpo* hasta *Ptyx* (D’ AQUINO: 2002), todas ellas con características similares a las anteriores clasificaciones.

Pero el recuento más actualizado y minucioso es el llevado a cabo por el crítico literario peruano Luis Rebaza Soralez en el prólogo a la antología *Arte poética* (2004a). Lo interesante de este recuento es que sugiere una división por colecciones o series, nociones más dinámicas y precisas que “etapas”, permitiendo apreciar interconexiones



más profundas y superando, así, una visión lineal y estática.² una primera gran serie (conformada a su vez por unidades más específicas) estaría conformada desde los primeros trabajos hasta *Primera muerte de María*, texto de ruptura, puesto que representa el equilibrio de las influencias anteriores (tratamiento contemporáneo de reminiscencias místicas, épicas, dramáticas, de una espiritualidad divina y humanizada) y el nuevo rumbo en la poesía de Eielson. Una segunda serie, en la que aparecen patrones visuales y sonoros en la dimensión de lo literario, iría desde *Tema y variaciones* hasta *Noche oscura del cuerpo*. Un tercer hito en la poesía de Eielson, continúa Rebaza, estaría conformado por las colecciones *De materia verbalis* (1957-1958), *Naturaleza muerta* (1958) y *eros/iones* (1958), en las que la poetización de la relación palabra-realidad demanda una lectura “múltiple”, es decir visual y conceptual, que incluya “lo sintáctico y lo plástico”. Otra serie medular en el trayecto poético eielsoniano es el conjunto conformado por *4 estaciones*, *Canto visible* y *Papel*, todos ellos de 1960, distinta por el predominio de lo plástico, de la poesía no-escrita sobre la poesía “legible”. De la producción posterior, y con la ayuda del crítico literario peruano Ricardo González Vigil que sigue los lineamientos generales de Rebaza, podemos deducir una quinta serie integrada por los textos escritos hasta la década del ochenta (desde *Ceremonia solitaria* hasta *Ptyx*), y una sexta serie que reúne los trabajos más recientes: *Celebración*, *Sin título* y *Nudos* (GONZÁLEZ VIGIL 2006: 16-17).

Las propuestas anteriores coinciden en algunos aspectos interesantes: hay una tendencia constante a la tripartición y los rasgos descritos de cada etapa no son tan disímiles entre una y otra lectura, llegando incluso a complementarse. No obstante, las variaciones se dan a nivel de las ejemplificaciones en torno a la partida o la clausura de cada etapa, en las denominaciones de las mismas o en el empleo de otros criterios de análisis.³

² “Mi objetivo es describir y analizar las líneas y temas principales de un trabajo interdisciplinario que, más que pasar por etapas progresivas, se *despliega* y *repliega* constantemente formando una suerte de abanico que se expande hasta el punto de incluir proyectos de imposible culminación (REBAZA 2004: 9, énfasis nuestro). Para una revisión más detallada de este recuento consúltese el prólogo entero de Rebaza (9-50).

³ Al respecto podemos citar dos ejemplos. Marco Martos reconoce en la poesía escrita de Eielson tres formas de escribir que se entrecruzan: la primera, es una forma recargada “candensiosamente”, de sensualidad compulsiva y carácter panteísta, logrando plasmar una “belleza insólita” a partir de la unión de palabras de uso común que pertenecen a contextos diferentes. La segunda, de tendencia prosaica y temática cotidiana, se erige ante la necesidad de un nuevo lenguaje que enfrente, con soberano simplismo, la difícil y, a la vez, fascinante realidad europea que el poeta comenzaba a hacer suya. Y la tercera, que



No hay que olvidar, por otro lado, los esfuerzos que se han llevado a cabo para sistematizar la historia de la crítica sobre la poesía eielsoniana. Camilo Fernández realiza un minucioso recuento y análisis de esta producción, estableciendo tres periodos: el primer periodo, de 1947 a 1976, denominado “de los primeros enfoques parciales”, los cuales destaca el carácter innovador de la poesía eielsoniana; el segundo, de 1976 a 1985, denominado “de la primera visión globalizante y de los enfoques fundamentalmente temáticos”, donde destacan la primera revisión panorámica hecha por Ricardo Silva Santisteban y el debate entre Martos y Sobrevilla en torno a la interpretación y clasificación de los poemarios que se desplazaban de la configuración alfabética a una visual, siendo uno de los casos más representativos *Papel*; y el tercero, de 1985 hasta 1995 (año de la publicación del libro de Fernández Cozman), denominada “de la segunda visión globalizante y de los análisis semióticos, simbólicos y sociologistas” FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 23-45). A los que agregaríamos un cuarto periodo, el que estaría vigente, donde continúan las aproximaciones específicas, pero asumiendo conscientemente el lenguaje integral de la poética eielsoniana, propiciando de esta manera una orientación cada vez más interdisciplinaria.

Nuestro interés al desarrollar estas perspectivas no es otro que evidenciar la complejidad e, incluso, como hemos advertido, la imposibilidad de delimitar definitivamente en etapas o momentos una poética de esta naturaleza, que no solo se fundamenta en una multiplicidad de lenguajes, todos conectados entre sí, sino que además encierra una suerte de dinámica cíclica, hostil a una progresión lineal. Por ello, detenemos en las etapas y en las influencias literarias específicas de la poesía escrita de Eielson es de gran utilidad en la medida que tales aproximaciones nos conduzcan a un objeto de estudio mayor. En ese sentido, proponemos que deben analizarse con mayor profundidad las fuentes culturales del *pensamiento Eielson*, aquellas que nutren y edifican su imaginario poético.

para Martos es la orientación dominante, pone más atención al espacio en desmedro de la composición en sí (MARTOS 2006: 4-5). Por otro lado, Helena Usandizaga propone líneas poéticas, de orden más genéricas, en lugar de etapas, siendo tres las que, según dice, son en sí mismas alternativas: una línea crítica en sí misma, cuyo punto de partida sería el poemario *Tema y variaciones*; una línea que gira en torno a un discurso provisto de humildad y cuyos referentes representativos son el cuerpo y los objetos (a partir de *Doble diamante*, concretada en *Habitación en Roma* y prolongada tanto en *Noche oscura del cuerpo* como en *Ceremonia solitaria*); y por último, una línea interdisciplinaria donde encontramos las artes plásticas, el teatro, los *happenings* y las instalaciones (USANDIZAGA 2002b: 34).



1. 2. Hacia una contextualización vinculante:

Las hebras culturales en la poética de Jorge Eduardo Eielson

Lo que pretendemos en este apartado es establecer un marco introductorio de las fuentes o, como hemos decidido llamarlas, las hebras culturales que configuran la poética nudal eielsoniana, con la finalidad de propiciar un mayor interés sobre este aspecto en futuros estudios. Para ello, en primer lugar, retomaremos dos postulados que nos serán de utilidad, uno de Camilo Fernández y el otro de Martha Canfield. El primero, en la introducción de su libro, define a la poética eielsoniana como una teoría artística, mas no preceptiva o normativa, de la poesía, toda vez que “constituye fundamentalmente un ejercicio del conocimiento acerca del hacer poético” (FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 16). No solo coincidimos con esta apreciación, sino también reconocemos su pertinencia en un sentido más amplio de lo poético como acto cognoscitivo que busca aprehender un *todo signifiante* (el hacer poético, su impulso, su alcance, su realización –literaria o no–, el entorno en el que surge, su trascendencia en el hombre, etc.).

De la segunda nos interesa las dos grandes vertientes que señala y que nutren, a su entender, el trabajo creativo de Eielson: la primera vertiente, proveniente de la cultura occidental europea, genera en nuestro autor una influencia marcada por el instinto creativo dominante de la renovación y la transgresión, propio de los parámetros esteticistas modernos; y la segunda, proveniente de la cultura oriental y específicamente de la influencia del budismo Zen, se concreta en la pretensión de sintetizar los opuestos, las fuerzas en conflicto, y en el culto a la esencialidad y el deseo unificador que guía su obra integral (CANFIELD 2002e: 12). A estas dos vertientes sumamos una tercera proveniente de la cultura americana y específicamente del legado precolombino, puesto que, como demostraremos más adelante, la hebra cultural precolombina es una influencia decisiva en sus composiciones literarias y artísticas.

De este modo, una de nuestras primeras hipótesis consiste en que la poética nudal de Eielson se construye a partir de la articulación –el anudar, atar o tejer– de estas tres hebras culturales. Una interrogante nos impulsa a desarrollar estas hebras y a



rastrear el enigma de sus vasos comunicantes: ¿cómo este artista logró conciliar estas vertientes en una deslumbrante convivencia sin hacer peligrar la coherencia y la unicidad de su obra? En los siguientes apartados intentaremos esbozar los lineamientos básicos de una respuesta con la ayuda de investigaciones interdisciplinarias llevadas a cabo, principalmente, por Luis Rebaza, David Sobrevilla, Emilio Tarazona, Jorge Villacorta, Alfonso Castrillón y José Miguel Oviedo.

1. 2. 1. **Hebra occidental: la construcción de una poética contemporánea**

1. 2. 1. a. **El escenario de la transición**

Establecer la diferencia y, al mismo tiempo, la interdependencia entre la vanguardia y la posvanguardia es fundamental para identificar, desde la perspectiva occidental, el contexto estético-artístico en el que se ubica Eielson. Una tarea, creemos, necesaria después de comprobar que el empleo de la noción “vanguardia” por parte de sus críticos no es del todo esclarecedor, pues algunos utilizan el término como una forma de adjetivación que pretende explicar el afán experimental de nuestro poeta; mientras que otros lo utilizan para inscribirlo en una y otra tradición estética, sin profundizar en el verdadero tránsito que Eielson experimentó desde finales de la década del 40 e inicios del 50, época en la que partió a Europa para radicarse definitivamente ahí y recibir todo el influjo artístico contemporáneo de la cultura occidental, hasta el final de sus días. En las líneas que siguen desarrollaremos las implicancias de ambos usos.

Al escenario social y cultural en el que vivió Eielson hemos convenido en llamar *de la transición*, cuyo reconocimiento es de suma importancia porque nos permite elaborar la siguiente hipótesis: Eielson no se inscribe en la tradición moderna, sino en la emergente tradición contemporánea enmarcada en un contexto posmoderno y posvanguardista. No obstante, si asumimos la empresa de desentrañar dicho escenario es imperativo reconocer su naturaleza dialógica, es decir indagar en las conexiones que existen entre ambas tradiciones. Por tal motivo, las precisiones que sobre la poesía moderna desarrollaremos serán determinantes para ver en qué medida algunos de sus



principios, luego de pasar por procesos de replanteamiento y re-significación vanguardistas, forman parte de las coordenadas de la poesía contemporánea.

Quien nos brinda una síntesis del origen, desarrollo y naturaleza de la lírica moderna es el crítico alemán Hugo Friedrich, en su imprescindible libro *Estructura de la lírica moderna*, donde sostiene que la lírica moderna –lírica en tanto “canto de lo misterioso”–, cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII (donde resalta las figuras prerománticas de Rousseau y Diderot, y las románticas de Novalis, Schlegel, Victor Hugo, entre otros), tiene lugar, tanto como “teoría” y “práctica” poéticas, a mediados del siglo XIX con el simbolismo francés, primero con Baudelaire (“el primer gran lírico de la época moderna”)⁴ y después con Rimbaud y Mallarmé, quienes la fundaron en estricto sentido. Y se ha mantenido, continúa Friedrich, como referente y como realidad del fenómeno poético hasta la actualidad gracias a la pervivencia de “analogías de estructura” en las manifestaciones contemporáneas (FRIEDRICH 1974: 12).

Por su parte, el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz define la poesía moderna como una tradición que tiene su inicio en el romanticismo inglés y alemán, luego se transforma, adopta otras versiones con el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, y declina con el surgimiento de las vanguardias. De este modo, la tradición poética moderna se encuentra conformada por estas etapas o rupturas (“formas privilegiadas del cambio”), cada una de ellas el reflejo de un nuevo comienzo. Una tradición que se distingue de las que le precedieron porque por primera vez une la estética de la novedad y la estética de la ruptura o de la negación: “Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad” (PAZ 1974: 18).

Las apreciaciones de Friedrich y de Paz son realmente estimulantes, porque preparan el terreno que ocupan casi de inmediato algunas inquietudes: ¿Qué hay después de la vanguardia europea o “histórica?”, ¿cómo se vivió la vanguardia

⁴ A decir de Friedrich, Baudelaire emplea por primera vez la noción de modernidad para definir al artista moderno como aquel que tiene “[...] la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta.” (FRIEDRICH 1974: 47). Para un análisis más detallado de la trascendencia fundacional de Baudelaire y de su legado para las generaciones posteriores véase el segundo capítulo del libro de Friedrich.



latinoamericana y la peruana en particular? y ¿cuáles fueron los preceptos estéticos que heredaron las generaciones posteriores, como la de Eielson? Las respuestas a estas interrogantes diseñan un panorama que perfilaremos gracias a ciertas referencias históricas y teóricas que nos permitirán al final de este apartado llevar a cabo una revisión de los principios que, resemantizados, estructuran y caracterizan la poética contemporánea que nos ocupa.

En su libro *Teoría de la vanguardia*, el crítico literario alemán Peter Bürger sostiene que el surgimiento de una instancia autocrítica que arremetió contra la institucionalidad de las determinaciones sociales de la función del arte en la sociedad burguesa dio como resultado el nacimiento de los movimientos de la vanguardia histórica que buscaban reintroducir el arte en la praxis vital.⁵ Con el arte burgués, el hombre logró la representación de su autocomprensión, generando su autonomía.⁶ Precisamente, la vanguardia histórica nacerá para cuestionar los rasgos fundamentales de esta actitud estética: “[...] los movimientos históricos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital” (BÜRGER 1997: 109). Instancia autocrítica o forma de superación, lo cierto es que, a decir del crítico de arte italiano Mario de Micheli, el nacimiento de las vanguardias occidentales es la expresión de “ruptura” de la “unidad histórica, política y cultural” de las tendencias revolucionarias de las fuerzas burguesas populares del siglo XIX.⁷

⁵ Bürger reflexiona sobre el fenómeno vanguardista desde una óptica teórica que enfatiza la relación entre el objeto de análisis y sus implicaciones sociales, en el marco de un diálogo crítico con la tradición. Y con el fin de trazar su evolución elabora una tipología histórica en torno al carácter autónomo de la obra de arte apelando a su finalidad, su producción y su recepción en distintos momentos de su desarrollo. Así, realiza un breve recorrido por los rasgos característicos del arte sacro de la Edad Media, pasando por el arte cortesano, hasta llegar al arte burgués. Este último es decisivo para comprender los cambios literarios y artísticos posteriores, pues sus formas de producción y recepción se convirtieron en actividades individuales no dispuestas ya como culto o representación de la institución religiosa y cortesana, es decir ya no estaban vinculadas con la praxis vital de sus receptores.

⁶ “Tal vez, la separación de lo estético de la praxis vital se observa mejor en el desarrollo de los conceptos estéticos, por lo cual la unión del arte a la ciencia, emprendida durante el Renacimiento, sería interpretada como una primera fase en su emancipación de lo ritual. En la liberación del arte de su unión inmediata a lo sagrado estaría, tal vez, la clave de aquel proceso secular, y, como tal, difícil de captar analíticamente, al que llamamos el devenir autónomo del arte” (BÜRGER: 91-92).

⁷ Para una detallada revisión del desarrollo de esta unidad y su posterior ruptura véase: DE MICHELI 1972: 3-78.



La recepción de los principios vanguardistas europeos en Latinoamérica originó, según afirma el investigador chileno Hugo Verani en la introducción de su libro *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, procesos literarios diferenciados, superando un simple acto de imitación o reflejo (VERANI 1986: 10-12). La década del 20 es, de este modo, un momento clave en el surgimiento de una actitud común de resistencia frente a los valores tradicionales y al pasado artístico inmediato (la “suntuosa retórica preciosista del Modernismo”). Son los años de la búsqueda de la expresión original e insurgente con fines estéticos renovados, cuyos documentos esenciales –manifiestos, proclamas, editoriales de revistas, ensayos, poemas– dieron vida a un movimiento de alcanza continental.

En ese sentido, el vanguardismo latinoamericano significó el desplazamiento del horizonte vital y cultural a partir de dos momentos: uno de liberación de las coordenadas culturales tradicionales, y otro de proyección de los nuevos fundamentos estéticos que rediseñaron la sensibilidad colectiva de sus sociedades. La construcción de un nuevo orden, de un “nuevo absoluto, fe o mito”, al no tener una evolución uniforme comprendió distintos niveles y, por ende, particulares resultados;⁸ e incluso se dieron algunas oposiciones entre sus experimentalismos.⁹ Desde esta perspectiva, la vanguardia latinoamericana representó de alguna forma un momento “confuso y revisionista” (VERANI 1986: 44) o “una de las manifestaciones de la crisis de la civilización occidental, síntoma de la conciencia de «fin de época»”, como pensaba Mariátegui, según apunta Verani (28-29). En otras palabras, comprendió una actitud crítica, a modo de “revelación”, no solo frente al lenguaje, sino también frente a la cultura, en medio de un contexto socio-histórico caracterizado por el desarrollo de los centros urbanos y las reformas educativas, donde el *des-encuentro* entre referentes

⁸ De acuerdo al recuento minucioso de los documentos esenciales que lleva a cabo Verani, se desprende que los núcleos de mayor relevancia de la vanguardia latinoamericana fueron México, Argentina y Perú, exceptuando Brasil que no es abordado en el libro. La inclusión de la vanguardia brasilera sí es un aporte, en cambio, de Jorge Schwartz en su libro *Las vanguardias latinoamericanas* (2002). Schwartz considera que la Semana de Arte Moderno (febrero de 1922) fue, debido a su apertura interdisciplinaria, su descentralización geográfica y el carácter polémico que la rodeó, “el más fértil de los movimientos de vanguardia del continente” (SCHWARTZ 2002: 16).

⁹ Verani contrapone, por ejemplo, la poesía “pura” y autónoma, paralela a la realidad preexistente, del poeta chileno Vicente Huidobro, fundador del creacionismo y precursor del vanguardismo en Latinoamérica; frente a la poesía “impura”, identificada con las “fuerzas naturales” y la realidad concreta, del otro gran representante de la poesía del sur, Pablo Neruda (VERANI 1986: 32-34).



culturales distintos reactivó el debate sobre los pares nacionalismo-cosmopolitismo (tópico de la identidad) y novedad-originalidad (la delimitación de un espacio cultural diferenciado).¹⁰

El ocaso del afán experimentalista de las vanguardias latinoamericanas llegó a fines de la década del 20 e inicios del 30, dando paso a preocupaciones de carácter más ideológico en medio de contextos nacionales marcados por movilizaciones sociales, revoluciones populares y golpes militares, y un contexto internacional social y económicamente convulsionado, cuyo símbolo fue la crisis del *crack* del 29 en Wall Street. Tales acontecimientos llevaron a una reformulación del estatuto del arte a partir del cuestionamiento de su compromiso ideológico: “Hacia fines de los años veinte, la creciente politización de la cultura latinoamericana reintrodujo la polémica sobre el significado y el uso de la palabra “vanguardia” mediante la clásica oposición del “arte por el arte” y el “arte comprometido”” (SCHWARTZ 2002: 40). Siguiendo al crítico literario brasileño Jorge Schwartz, esta tensión entre una “vanguardia artística” y una “vanguardia política” tiene que entenderse a la luz de un proceder dinámico y dialéctico que influye en la producción cultural latinoamericana de acuerdo a las circunstancias específicas y las experiencias individuales de sus protagonistas: “Las causas, la producción y el consumo cultural son elementos dinámicos, en cambio permanente. No es posible limitar la vanguardia a un perfil estético único” (SCHWARTZ 2002: 42).¹¹

¹⁰ Empleamos la categoría “desencuentro” para describir un proceso de interacción cultural, cuyos elementos constitutivos sufren una serie de resemantizaciones durante los diversos momentos que conforman el influjo desigual y sesgado de la modernidad latinoamericana. Si bien es cierto que el impacto colonial se erige como el primer momento de este desencuentro y su legado conflictivo condiciona las tensiones que estructuran los movimientos de vanguardia en Latinoamérica (BOSI 2002: 21) y, consecuentemente, en el Perú (LAUER 2003: 47-48 y LÓPEZ LENCI 2005: 144 y 160-161), nosotros nos enfocamos en el desencuentro bajo el paradigma de la Modernidad propiamente dicho, y a raíz de categorías como estado-nación, desarrollo industrial y tecnológico, el valor absoluto de lo nuevo, etc. Delimitado así, el primer momento de este desencuentro moderno parte de lo que el investigador puertorriqueño Julio Ramos denomina la configuración estética de un imaginario de nación en la literatura latinoamericana emergente del s. XIX, en donde autores representativos como Faustino Sarmiento, Andrés Bello y José Martí se identificaron con un deseo de “re-territorialización” que empezaba a redefinir la instancia de enunciación, la postura frente a la institucionalidad y la naturaleza de las prácticas literarias locales (RAMOS 1989). Un siglo después, debido a la impronta vanguardista, otras inquietudes formales e ideológicas, con radicalismos y complejidades diferentes, desencadenaron el segundo momento de este desencuentro. Finalmente, la crisis de las vanguardias y la transición hacia la postmodernidad nos sitúa actualmente, creemos, en un tercer momento del desencuentro.

¹¹ Por ello, Schwartz habla de la existencia de más de un Borges, un Neruda o un Vallejo. La ejemplificación que hace de este último es ilustrativa: “después de su viaje a París en 1923, los dos viajes a la Unión Soviética en 1928 y 1929, y su presencia en la Guerra Civil española, el poeta más radical de la poesía en lengua castellana de la década del veinte lanza un virulento ataque contra todo principio vanguardista. Obras como *El tungsteno* (1931) y *España, aparta de mí este cáliz* (1939), muestran cuánto



Pero a todo esto, ¿qué factores matizaron el escenario vanguardia en el Perú y qué encontraron a su paso los agentes culturales posteriores? En su artículo “La poesía vanguardista en el Perú”, el crítico peruano Mirko Lauer sostiene que nuestra vanguardia de las primeras décadas del siglo XX no llegó a constituirse en un debate o programa propiamente dicho, aunque sí logró ser un “punto de inflexión” en la literatura peruana y “[...] una de las encrucijadas más fecundas que ha conocido el país en todos los terrenos de la creación literaria e intelectual” (LAUER 1982: 78). Algunos años después, en su libro *Musca mecánica* donde analiza la relación entre la poesía vanguardista peruana y la tecnología de esa época, Lauer afirma que la vanguardia peruana “[...] fue el discreto síntoma de un desencuentro entre la cultura peruana y el conjunto de tecnologías que habían empezado a definir la modernidad en el hemisferio norte desde fines del siglo XVIII” (LAUER 2003: 12). Este carácter discreto cuestiona la plenitud del influjo vanguardista en la poesía peruana en tanto revolución o transformación de la sensibilidad: “El vanguardismo europeo fue una exploración de la forma creativa que también quiso ser, y fue, una revolución de la sensibilidad. En el caso peruano resulta difícil hablar de las dos cosas: aquí hubo una importación de la forma y del gesto, pero a duras penas una transformación de la sensibilidad” (LAUER 2003: 30). Si no hubo tal transformación, tampoco existió una clara ruptura con el pasado, porque el presente, resistente a los cambios radicales, aún simbolizaba la reunión crítica de transiciones históricas: “[...] a escala nacional el cambio fue ilusorio, pues se confinaba a una parte muy reducida de una sociedad inmovilizada por su condición colonial. La modernización no podía ser mantenida, profundizada y ampliada, y convertida en una modernidad, al lado de una estructura productiva y social tradicional, en el sentido de colonial” (LAUER 2003: 47-48).

Siguiendo a Lauer, el artista peruano de las dos primeras décadas del siglo XX formaba parte de una sociedad pre-capitalista fascinada por las innovaciones que traía consigo la “nueva ciencia”, pero cuya “aproximación intuitiva” carecía del sentido crítico para desentrañar sus implicancias reales. Por tal motivo, la vanguardia peruana no formó parte de una ideología del progreso y de la reforma. La condujo un impulso

se había alejado de la experimentación y de la ruptura estética de *Trilce*, su obra poética más radical” (SCHWARTZ 2002: 43).



por la novedad, por toda la exterioridad que trajeron consigo los elementos o “artefactos” portadores de la modernidad, no la motivó un impulso por descubrir los principios fundamentales que daban “vida” a estos elementos. En consecuencia, tampoco hubo lugar para transformaciones decisivas a nivel ideológico y socio-cultural. En ese sentido, resultaría pertinente relacionarla con el proceso de modernización – inconcluso y pendiente hasta ahora–, antes que identificarla como la tendencia representativa e instauradora de la modernidad:

El espacio histórico de la vanguardia está en lo que David Harvey y Anfbal Quijano llaman la *modernización* por oposición a la *modernidad*. Esta última es un complejo de nuevas relaciones materiales (incluye las ideas) entre las personas, que cuestiona una tradición y postula otro sistema de relación con la realidad. En cambio, la *novedad* (la modernización es un caso de novedad) es un acontecimiento básicamente neutro, digamos, de algo que antes no estaba allí [...] El Perú republicano se ha pasado la vida buscando la modernidad a través de la modernización, y por lo general se ha quedado en esta última, con el lastre de una brecha activa entre lo aparente y lo real (LAUER 2003: 141-142, cursivas del autor).

El desencuentro con la modernidad se entiende, entonces, como un proceso colmado de contrariedades (el progreso inseparable de la dependencia) y contraposiciones (posturas liberales frente a posturas conservadoras o tradicionalistas). En ese sentido, la vanguardia peruana encarnó un tipo de transición, mas no una verdadera ruptura, cuyas etapas precedentes en los planos estético-artístico y socio-cultural repercutieron decisivamente en su desarrollo.

Otro enfoque es el que nos brinda Jazmín López Lenci. La crítica peruana asegura que la irrupción de la vanguardia en el Perú y su constitución estética significó el primer proceso literario moderno del siglo XX, donde a través de medios como las revistas literarias y culturales se llevaba a cabo la legitimación de nuevos programas estéticos y nuevas posiciones del sujeto letrado en la sociedad. En ese sentido, es preciso entender esta vanguardia, nos dice López Lenci, como un “laboratorio discursivo”, imagen que sugiere un proceso de resemantización de estéticas modernas occidentales a través de la elaboración de discursos plurales, heterogéneos y divergentes, unidos por el interés común “[...] del rechazo del discurso colonial, la apropiación transcultural, y la búsqueda de parámetros que asocien “nación” y “modernidad” (LÓPEZ LENCI 2005: 144). Como vemos, a diferencia de Lauer que



enfatisa más en el desencuentro y el éxito figurativo de la vanguardia peruana como portavoz de la modernidad, López Lenci reconoce en las manifestaciones que analiza un intento más contundente por redefinir la tradición, desplazando e, incluso, desintegrando el sistema hegemónico, sobre todo en la empresa de resemantización y resistencia transcultural a cargo del vanguardismo andino.¹² Así, la vanguardia peruana constituyó el acto de liberación fundacional de la poesía, en la medida que esta se abrió camino entre la asociación libre y el ilogismo poético, rasgos que poseen una facultad revolucionaria: “Recursos como la suspensión de la rima, el olvido de la puntuación, la eliminación de las mayúsculas, los blancos, las distancias, la disonancia y el desacorde tipográfico, el desfile dinámico de las imágenes y la disminución de los detalles accesorios construyen la “cinemática del poema” en el esfuerzo de presentar una nueva organización estética y disidente” (LÓPEZ LENCI 2005: 147).¹³

No obstante, López Lenci ve en la “rígida normativización de sus logros más evidentes” y en su generalización dos motivos de cuestionamiento a la vanguardia. En efecto, la rígida normativización consistió en la división y la autorreferencia de sus propios postulados, ya sea a través de la conformación de las tendencias o “ismos” (VÁSQUEZ 2005: 144) o mediante la elaboración de manifiestos de carácter “teórico-programático” (LLI-ALBERT 1982: 207), llevándola hasta el hermetismo y la inevitable clausura. Por otro lado, con la generalización el impulso de ruptura adquiere un sentido corriente, perdiendo, así, su fuerza renovadora e impactante, su huella distintiva. Las manifestaciones iconoclastas de la vanguardia cayeron, paradójicamente, en aquello que objetaban al arte burgués: la adhesión institucional. De este modo, la trasgresión y la irreverencia artísticas fueron asumidas, progresivamente, como prácticas institucionales. En otras palabras, su progresiva *extensión*, hasta colmar el gusto y sentido común, fue diluyendo su *intensidad* inventiva.

¹² En medio de las lecturas que intentan dar cuenta de los niveles de originalidad de la literatura latinoamericana, como consecuencia de las distintas formaciones sociales de los países, surge, según el crítico literario brasileño Alfredo Bosi, una literatura “marcada” relacionada con las culturas regionales que recibieron tangencialmente las influencias de la modernidad. En este tipo de literatura Bosi cree reconocer el perfil de una “vanguardia enraizada” donde ubicamos el vanguardismo andino señalado por López Lenci y que se constituye como “[...]un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención” (BOSI 2002: 27).

¹³ Es interesante apreciar cómo el empleo de la noción “cinemática del poema” nos acerca a la idea de la poesía como proyección expuesta por Lauer en su libro para dar cuenta del despliegue dinámico que instauró la vanguardia a raíz de la influencia de la proyección cinematográfica.



El carácter efímero de la vanguardia, como movimiento histórico, no está exenta, sin embargo, de replanteamientos que han adoptado nuevos matices estéticos con el tiempo y que evidencian un nuevo escenario de rupturas y continuidades que se ha denominado pos o neovanguardia. En palabras de Peter Bürger:

“Una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales que los movimientos de vanguardia han causado en el ámbito del arte, como tampoco puede prescindir del hecho de que el arte se halla desde hace tiempo en una fase posvanguardista. Ésta se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística” (BÜRGER 1997: 113).

Por su parte, el crítico y filósofo chileno Adolfo Vásquez escribe:

La herencia de las vanguardias históricas se mantiene, pues, en la neovanguardia (postmodernidad) pero en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión (desplazamiento) de la estética fuera de los lugares tradicionalmente asignados a la manifestación artística: la sala de conciertos, el teatro, la galería, el museo; de esta manera se realiza una serie de operaciones -como el land art, el body art, las instalaciones o las performances- que respecto de las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas se revelan más contenidas (limitadas o modestas), pero también más cercanas a la experiencia concreta actual, con todo lo que ella tiene de efímera y posiblemente banal, aun cuando estas connotaciones, según cabe advertir, son -en muchos casos- sólo guiños irónicos, propios de la actitud postmoderna en su enfrentamiento con la pretensión de trascendencia características del clasicismo artísticos (VÁSQUES 2005: 144).¹⁴

En el marco de la crisis de la vanguardia como propuesta de ruptura y renovación de la sensibilidad estética burguesa, como evolución histórica cuya “finalidad última” era la superación de un pasado conservador clasicista, como irrupción revolucionaria y militante, surge la postmodernidad: aquel escenario discontinuo y asincrónico que ve en la praxis cotidiana la inserción “eficaz” de una expresión artística que tiende a la mixtura, a la descentralización, a las reinterpretaciones e interrelaciones, erosionando,

¹⁴ En la empresa de dividir por etapas la poesía de Eielson se ha utilizado incluso las nociones de posvanguardia y neovanguardia. Sin embargo, la cuestión radica en saber hasta qué punto son funcionales las prolongaciones o derivaciones de la noción matriz. Por ejemplo, en la clasificación que realiza Camilo Fernández se utiliza las denominaciones “neovanguardia” y “posvanguardia” para designar la segunda y tercera etapa, respectivamente; aunque no se dan mayores alcances sobre el motivo de la elección y la diferenciación entre ambos términos.



así, los metarrelatos modernos con aspiraciones racionalistas y científicistas de totalidad (VÁSQUES 2005: 148 y ss.). Con Eielson veremos que es posible repensar la noción de totalidad en el marco posmoderno y posvanguardista partiendo desde múltiples coordenadas temporales y espaciales y sobre la base de una *racionalidad vinculante*. En un ensayo titulado “Situación del arte y la pintura en la década de los 80”, de 1986, nos da unas pistas sobre ello:

El fracaso de nuestra modernidad, la falacia del tiempo lineal (notoriamente ausente en todo el pensamiento oriental), la magra cosecha interior del así llamado progreso, paradójicamente, para algo nos han servido: para hacernos ver, más lúcidamente que nunca, la penosa realidad de nuestra época. El concepto de modernidad se estrella así contra las vigorosas estructuras del pasado y se pulveriza en una variedad de opciones contrastantes que hoy se ha convenido llamar postmoderno, según, un discutible membrete de la crítica filosófica internacional (EIELSON 2002e: 208).

La postmodernidad es para nuestro autor (aunque cuestione el término) el resultado tensional, contrastante, de la *caída* de los absolutos modernos y la *emergencia* de nuevas demandas de sentido que “pulverizan” las distancias temporales-espaciales y los encasillamientos estéticos e ideológicos en pos de relaciones artísticas y culturales intensamente más híbridas, asumiendo el irrenunciable destino de la convivencia en medio de “la duda, la desconfianza formal, la mezcla de códigos visuales, los saltos de registros, la discontinuidad, las citas y llamadas a otras épocas y culturas” (EIELSON 2002e: 209).

Si bien todas las reflexiones anteriores son de gran ayuda, no agotan el debate sobre la naturaleza, los medios, los objetivos y la trascendencia de la vanguardia. Por tal motivo, y a modo de resumen, distinguimos dos modos de entenderla: a) como un fenómeno interior al proceso artístico o b) como un sentimiento generalizado y externo que se manifiesta en dicho proceso. El crítico español Helio Piñón, prologuista del libro de Bürger, nos explica esta distinción en los siguientes términos:

Pocas veces se interroga si la vanguardia puede identificarse con una actitud crítica ante la convención o se trata de una manifestación concreta, con un sentido histórico y estético preciso [...] De todos modos, quienes le entienden como fenómeno interior al proceso del arte, acostumbran a identificarla con un episodio concreto y localizable en el tiempo, y los que la describen como



el reflejo en la práctica artística de la conciencia crítica ante una situación límite, tienden a identificarla con una actitud capaz de generar distintos episodios con desigual virulencia (PINÓN 1997: 6).

La vanguardia, planteada así, nos remite a una estética concreta históricamente definible o a una actitud inherente a la conducta humana cuyo despliegue en el tiempo adopta diversas materializaciones estéticas. Entonces, nos preguntamos, ¿de qué modo la poética de Eielson es esencialmente vanguardista?, ¿por su realización en sí o por su actitud? La realización de esta poética no se reduce, como sabemos, a único dominio estético, se nutre de múltiples vertientes de sentido –ya sean estéticas o filosóficas– que la hacen irreductible a una sola influencia; además, en sentido estricto pertenece a un contexto posvanguardista. En cambio, sí podemos hablar de una suerte de actitud vanguardista que la crítica ha reconocido en su intento por experimentar y renovar el lenguaje. En efecto, son diversos los elementos en la escritura, la plástica y las propuestas performáticas de Eielson que nos confirman la presencia de esta actitud. Así tenemos, por ejemplo: un afán desmitificador en el tratamiento contemporáneo de referentes clásicos; la apertura a otros tipos de conocimiento paralelo al científico, como el artístico o la sabiduría mítica (la identificación, de influencia precolombina, con la figura del poeta-tejedor-chamán-cósmico); el culto a una poética de la transformación que se resiste a las representaciones estáticas y objetivas y que revalora aquellas inmersas en dinámicas cíclicas, simultáneas e interdisciplinarias; el discurso fragmentado; la resemantización del vacío en la página en blanco como un agregado de sentido; entre otros.

Sin embargo, creemos que la noción de experimentación en la poética eielsoniana debe ser problematizada, puesto que no la define en su verdadera dimensión. Si existe una noción con la capacidad de hacerlo, esa es la de *búsqueda*. Ambos actos, aunque en apariencia guarden alguna semejanza, no significan lo mismo. La experimentación, al menos desde la óptica occidental moderna, está vinculada a una intencionalidad “compulsivamente” creativa, es decir a un instinto de creación que intenta fundamentarse solo a sí mismo, arremetiendo contra todas las convenciones que encuentra a su paso, respondiendo a una cuestión más operativa, más visible y, por ende, más expuesta a la objetivación y a la generalización históricas cuando su ejercicio se convierte con el tiempo en un proceder común, de tradición; es por eso que solemos



identificarla de inmediato con una tendencia o un momento estético específico, como la vanguardia. De tal modo que se erige como un factor determinante, pero no englobante de la poética en cuestión.

La búsqueda, en cambio, es un proceso que va más allá de las concreciones superficiales, supone una conciencia sobre la materialidad de las cosas y su condición cambiante, es el principio que regula y articula toda influencia, todo lenguaje y toda experiencia. Es, en tal sentido, la fundamentación del devenir vital y creativo, y la fusión de ambos devenires que Eielson llama poesía.¹⁵ Por ello, no existe una sola expresión literaria o artística que la consuma, que la simplifique. Su despliegue contraviene cualquier referencia espacial y temporal de naturaleza lineal; mas bien, está íntimamente ligada a una orientación circular que se evidencia en el retorno a las esencias y la disolución de los límites, sea cual fuese su naturaleza (histórica, cultural, ideológica, estética). En ese sentido, la búsqueda, como principio poético, es aceptada por la crítica como un rasgo presente en toda la travesía creativa de nuestro autor: desde las primeras composiciones, como asegura Ricardo Silva Santisteban (SILVA SANTISTEBAN 1976: 11); hasta las últimas entregas, como muy bien lo describe Marco Martos: “Todos los lugares a los que llega, todas las formas que alcanza, todos los temas que trata, son provisionales. Son lugares, formas y temas que invitan a partir a otros lugares, a otras formas y a otros temas” (MARTOS 2003: 7). De lo que podemos colegir que el principio poético de la búsqueda edifica una poética que hace de la continuidad –y del repertorio expresivo que demanda– su condición permanente.

En suma, la experimentación es un *modo* de búsqueda, es parte de ella; es, quizás, su manifestación más radical. Para reforzar nuestra propuesta nos detendremos un momento en las coincidencias en torno a la concepción de lo poético como búsqueda que profesaban Eielson y César Vallejo. Eielson heredó de Vallejo la convicción por una *creación vital*: Vallejo creyó en un tipo de vanguardia en el sentido de un arte donde la dimensión formal (la técnica, la exterioridad) y la dimensión sensible (la interioridad del sujeto creador) se unen para dar nacimiento a una expresión *integral* y

¹⁵ Eielson escribe: “Me basta con considerar sagrado cada acto de mi vida y hacer de mi existencia un homenaje a la creación [...] A la retórica de la vida opongo la desnudez de la existencia, hecha de cosas humildes cuya veracidad y cuya inevitable presencia constituyen su más profundo y duradero esplendor” (EIELSON 2002q: 377).



orgánica que no se reduce a una simple novedad temática, léxica o tecnológica.¹⁶ Veamos un fragmento del ensayo de Vallejo titulado “Se prohíbe hablar al piloto”: “Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico./ MUERE.”¹⁷ Eielson coincide en el esencialismo vital inscrito en la producción artística, una inscripción que termina por difuminar las coordenadas convencionales de lo real y lo artificial en el discurso poético de nuestro autor.

Como ya se ha dicho, a pesar de que los poetas vieron en la vanguardia el signo de liberación de las ataduras literarias tradicionales y la búsqueda de formas literarias modernas, esta no alcanzó un despliegue integral, puesto que varios de sus principios no llegaron a instalarse en Latinoamérica. De este modo, al propiciar un nuevo episodio del desencuentro de la modernidad la vanguardia produjo en algunos intelectuales y poetas peruanos como Vallejo diversas reacciones de resistencia. Precisamente, en el libro de Hugo Verani se recopila el manifiesto de Vallejo titulado “Contra el secreto profesional” donde el autor de *Trilce* arremete contra la actitud mimética y acrítica de los escritores latinoamericanos de su época frente a las tendencias vanguardistas europeas: “Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción, seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc.” (VERANI 1986a: 196). Esta evocación esencialista, “seca, natural, pura”, conduce a Verani a una interesante reflexión que problematiza la condición vanguardista de Vallejo:

Vallejo rechaza la poesía como producto de una técnica o preceptiva literaria y se mantiene al margen de toda escuela o movimiento. Su visión del mundo –el americanismo esencial, el vacío metafísico, el absurdo de la existencia, la

¹⁶ “Había una intuición –natural en un marxista– de la máquina como recipiente de trabajo expropiado y congelado, que quizás explica una parte de la reacción ambivalente de José Carlos Mariátegui y adversa de César Vallejo frente a la vanguardia. Más allá de la evidente visión romántica y humanista de la creación que compartían, los argumentos de ambos intelectuales transmitían un temor a que el vanguardismo se estuviera prestando inadvertidamente a la expropiación de capacidades humanas, empezando por la de percibir el genuino sentido de lo nuevo, que fue también una obsesión de la época” (LAUER 2003: 53).

¹⁷ Citado en: LÓPEZ LENCI 2005: 151.



solidaridad con el dolor humano— se prolonga a través de su obra poética. Lo que cambia, en *Trilce*, es el tratamiento de la escritura para transmitir su percepción del mundo. La desarticulación expresionista del lenguaje, de la sintaxis y de la forma corresponde a una preocupación de vanguardia, a una voluntad de ruptura, disonancia y distorsión de los modelos literarios establecidos. La construcción audaz no responde en Vallejo a un afán de experimentación formal, como en otros vanguardistas, sino a una necesidad de adecuar la palabra a la emoción humana, a su inestable y problemática visión del mundo (VERANI 1986: 26).

Es claro que Verani no pretende negar el evidente sustrato vanguardista en la poesía de Vallejo, incluso alude a una cierta contrariedad entre la actitud del poeta y sus propios textos (“¿Puede negarse, no obstante, que los procedimientos de escritura que Vallejo reprueba son recursos usuales en su poesía?” (27)). Lo que nos interesa destacar aquí es la asociación que sugiere entre la conciencia de búsqueda y la visión de mundo de Vallejo, puesto que tal asociación traduce perfectamente el caso de Eielson: una búsqueda que configura una idea de lo poético en el que trasciende el gesto humano unificador sobre cualquier paradigma estético o literario. Este el tipo de verdad que transmiten cada una de sus creaciones. “Para que haya cambios no es necesario que haya vanguardia” porque “[e]l camino no lo señala nadie. Las cosas están allí desde un principio”, nos dice Eielson en una entrevista concedida a los críticos peruanos Renato Sandoval y Hugo Salazar, en la que reflexiona sobre la función de la vanguardia, o neovanguardia, en el arte de la década del 60 (SANDOVAL Y SALAZAR 2002: 44). Líneas antes en la misma entrevista afirma:

Para mí simplemente la vanguardia no existe. O en todo caso es absurda. Por ejemplo, los movimientos vanguardistas de los años sesenta decretaron, incomprensiblemente, el fin del arte, por la sencilla razón de que, según su opinión, en el mundo ya no quedaban talentos después de lo que ellos habían hecho. Eso es totalmente falso, pues no se puede decretar la muerte de algo que vivió durante muchos siglos, desde los albores mismos de la humanidad, sólo porque ahora se les ocurrió que tenía que morir. (44).⁴

Ante la amenaza de una deshumanización sistemática y alienante del arte (ORTEGA Y GASSET: 1958), de los tanteos heroicos de la novedad artística y del “donjuanismo cada vez más doctrinario, intrascendente y mecánico de los profesionales de la vanguardia” (EIELSON 2000d: 67), se vislumbra una visión milenaria de la creación

⁴ Otras apreciaciones semejantes sobre la vanguardia pueden revisarse también en: RIBEYRO 2002: 103-105.



que Eielson rescata mediante una sensibilidad contemporánea, como tendremos oportunidad de apreciar en la hebra precolombina.

1. 2. 1. b. Elementos de la transición

Una de las hipótesis que venimos planteando en este estudio consiste en que la poética de Eielson presenta algunos principios del discurso poético moderno re-significados, mediante el tránsito posvanguardista, en una propuesta contemporánea. La identificación de estos principios será fundamental para la argumentación de los cuatro modos de lectura que desarrollaremos más adelante. Para ello, nos basaremos en el minucioso recuento realizado por Hugo Friedrich en su libro ya mencionado:

- a) **El lírico pensador:** el poeta moderno se constituyó como un lírico pensador que se preocupaba cada vez más por la posesión de una conciencia de la forma, de este modo el acto creativo se convirtió en una actividad que se observaba a sí misma. La generación del discurso poético partía, entonces, de una suerte de auto-contemplación: la “escritura de la escritura” o el “monólogo” de la palabra no escapaba de su propia referencialidad.¹⁸ En la poética contemporánea de Eielson este principio adopta una presencia constante, hasta el punto que podemos reconocerla en su producción total con distintas formas de realización, pero integradas todas ellas en lo que llamamos la construcción de una *conciencia metapoética*. Dos ejemplos representativos encontramos en *De materia verbalis* y *Arte poética*.
- b) **La de-construcción discursiva:** la transformación y la renovación poéticas se basaban en una actitud “negativa”, donde los instintos de negación, transgresión, desnaturalización y destrucción de todo referente existente se convirtieron en las coordenadas a seguir en el acto creativo. De este modo, la noción de de-construcción, relacionada a la estética moderna del caos, está presente en la

¹⁸ Por su parte, la vanguardia llevaba inherente una inquietante y constante práctica auto-reflexiva, donde el auto-reconocimiento, eminentemente tensional, era fundamental en su realización. El crítico argentino Noé Jitrik define esta práctica como la inclusión, en la misma representación, de la “estructura material” del discurso (JITRIK 1982: 24).



poética eielsoniana: “El arte también debe destruir para poder crear en una atmósfera de caos” (FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 76). Una forma de deconstrucción también encontramos en el proceso de desasimiento o abolición de la palabra que, no obstante, no clausura la discursividad poética, solo la problematiza hacia una renovada capacidad multiexpresiva, como lo comprobamos en la serie conformada por *4 estaciones*, *Papel*, *Canto visible* y *Nudos*.

c) **La fragmentación textual:** según Friedrich, este principio consiste en *la actualización de lo invisible en lo visible*, es decir tomar fragmentos del mundo real y tratarlos estilísticamente procurando que sus *superficies de fractura* no concuerden. El discurso poético moderno profesaba una suerte de *hostilidad a la frase* que consistía en la reordenación inusual de los elementos que componían su estructura de un modo convencional: así, los referentes temporales, los enlaces causales, los signos de puntuación y la ortografía fueron sometidos a una condición de aislamiento, autonomía y tensionalidad.¹⁹ Del mismo modo, las unidades adjetivales, sustantivas, preposicionales y adverbiales adquirieron nuevas funciones provocando irremediamente la problematización de los mecanismos tradicionales del lenguaje, en cuanto a su capacidad de transmitir mensajes. La poética contemporánea heredó esta sensación de indeterminación nominal, espacial, temporal y causal, herencia que Eielson asume y plasma críticamente en su poesía. *Tema y variaciones* y *Habitación en Roma* son dos ejemplos ilustrativos al respecto.

d) **La ambigüedad:** la construcción enigmática, paradójica, con el fin de situar la facultad referencial en una condición fronteriza, es uno de los rasgos principales de la estética moderna que genera un discurso poético signo de lo pluri-direccional y lo multi-tensivo: “El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas” (FRIEDRICH 1974: 22). La

¹⁹ Los vanguardistas renunciaron al criterio de unicidad en pos de una composición fragmentaria de relaciones autónomas. Se abocaron a una expresión de estructuras dinámicas hostil a las estructuras compactas y a la jerarquía de las formas. Toda obra artística, nos dice Bürger, se establece como una unidad de “generalidades y particularidades”, lo que cuestionaban los vanguardistas era un tipo de unidad que consistía en la conexión de las partes con el todo (BÜRGER: 112).



ambigüedad en la poesía de Eielson se traduce, contraviniendo toda lógica, en una certeza muy particular: el verdadero modo de hacer poesía, parecer decimos, es *sospechar* sobre lo dicho, puesto que mientras más se cuestione el lenguaje, más transparencia adquiere.

- e) **La trascendencia del silencio:** El silencio, como manifestación tangible de sentido, es una de las mayores conquistas de la estética moderna. Provocado por la *extrañeza* de las palabras, nos remite a una circunstancia expresiva donde el mecanismo de la enunciación es problematizado. De esta manera, el espacio en blanco que rodea al poema se revela con un elemento colmado de sentido en el que la ausencia, la no-presencia, ya no equivale a la inexpressión. Por otro lado, la poética del silencio establece una interdependencia con otros rasgos mencionados: por ejemplo, depende de la estructura fragmentaria del texto y de su posterior lectura fragmentaria; y al ser un lenguaje que violenta modos convencionales de significación, se erige desde una conciencia metapoética de la escritura. Así lo comprobaremos en el quinto capítulo que aborda el anudamiento silencioso.
- f) **Ritmo y musicalidad del lenguaje:** Es con los simbolistas que el ritmo y la musicalidad del lenguaje poético adquieren un sentido medular, una significación compleja, incluso mucho más que la temática misma, a modo de un “lenguaje mágico” (FRIEDRICH 1974: 67). La poética de Eielson, más que la subordinación del contenido hereda de este rasgo moderno la capacidad de sugestión “mágica” del componente sonoro del lenguaje. No obstante, tal es la riqueza de sentido en Eielson que, por ejemplo, esta noción de “lenguaje mágico” tiene, creemos, dos formas de presencia en su obra integral: la influencia occidental moderna y la influencia precolombina que le revela el carácter milenario, ritualesco y cósmico del lenguaje.
- g) **Síntesis metafórica:** la metáfora asume un rol sincrético, encarna una operación dinámica de mezcla y fusión en la medida que retoma temas e imágenes pertenecientes al legado clásico a partir de un lenguaje moderno que los actualiza. Tal operación permanece vigente, por ejemplo, en los primeros



escritos de Eielson que sugieren una reorientación de referentes religiosos – *Moradas y visiones del amor entero* (1942), *Cuatro parábolas del amor divino* (1943), *Reinos, Primera muerte de María, La sangre y el vino de Pablo* (1953)– y de referentes mitológicos, medievales y renacentistas –*Canción y muerte de Rolando* (1943), *Antígona, Ajax en el infierno, En la Mancha* (1946)– (CASTRILLÓN 2005; GONZÁLEZ VIGIL 2006; BERNAL 2002). Una explicación errónea sería afirmar que el poema empieza donde el mito o la leyenda termina, pues lo cierto es que la sensibilidad contemporánea de estos poemarios revelan lo que Friedrich denominó el paso de un hablante poético individual a uno colectivo. Esta suerte de *lógica vinculante*, de *universalidad poética* tiene en Eielson otra lectura: la necesidad imperiosa de comunión entre todos los seres y todas las creaciones (las influencias de la cultura oriental y de la cultura precolombina son también determinantes al respecto, como veremos más adelante).

- h) **El discurso deshumanizado:** Para Friedrich este rasgo consiste en un *triunfo sobre lo humano*, es decir una inversión valorativa del orden jerárquico entre el hombre y los objetos en el poema. Otro rasgo vinculado estrechamente al anterior es aquel que invierte las relaciones entre lo familiar y lo extraño, y viceversa, donde la proximidad humana se concibe como algo lejano, extraño u objetualizado. *Mutatis mutandis, Tema y variaciones, Habitación en Roma, Noche oscura del cuerpo, Naturaleza muerta y De materia verbalis* son algunos de los poemarios en los que se alude constantemente al fenómeno de la alienación del hombre y su irremediable degradación frente a los estragos del escenario moderno en su tránsito hacia la postmodernidad. Todo esto, sin embargo, no quiere decir que más allá de este discurso no exista en nuestro poeta una visión que busque rescatar la verdadera humanidad de su entorno a través de una expresión que integre todo lo existente, sin límites ni superficialidades: una visión humanizante que abra un camino a la esencialidad del objeto/sujeto que critica (el cuerpo, la corporalidad) y a través del cual se logre una “indagación del universo” (SANDOVAL 2002a: 128).



- i) **Sensación de incompletitud y/o parcialidad:** íntimamente relacionado con los principios de la fragmentación, la ambigüedad y la trascendencia del silencio en el discurso poético moderno, puesto que todos ellos generan la sensación de una *escritura a medias*, donde el inicio y el final son las coordenadas suprimidas por un discurso que pretende mostrarse siempre en pleno movimiento. En tal sentido, la significación del poema se configura en términos de una futuridad que, aunque indeterminada en su *extensión*, no deja de ser *intensamente* integral, algo que podemos comprobar en la obra total de Eielson, donde un registro complementa al otro, surgiendo una interdependencia permanente.²⁰
- j) **Lenguaje disonante:** el discurso poético moderno posee una doble función: expresa y encubre el significado a la vez, con el fin de superar la mera comprensión objetiva del mensaje, de tal manera que el poema no *significa*, sino *es*. Friedrich señala que el lenguaje disonante se logra a través de la “técnica del fundido”, mecanismo –que reconoce por primera vez en Rimbaud– por el cual los sentidos del poema se relacionan a partir de vínculos no claros o inversos, generando una suerte de “opacidad referencial” producto de la unión tensional que anula la diferencia entre el lenguaje metafórico y no metafórico. En la poesía de Eielson encontraremos un tipo de lenguaje disonante cuya dinámica de develamiento y encubrimiento del sentido forma parte, en realidad, de una estrategia crítica sobre la capacidad referencial del lenguaje, como comprobaremos en el cuarto capítulo.
- k) **¿Humor o ironía?:** Friedrich señala que uno de los componentes de la poética moderna es el humor, mas no desde su acepción positiva –predisposición a la alegría–, sino mas bien desde su acepción negativa, como una disposición a deformar la realidad –“inventando las cosas más inverosímiles, junta los tiempos y las cosas más dispares y desfigura todo lo existente” (FRIEDRICH 1974: 256). Si bien este principio sigue vigente en la poética contemporánea, nos preguntamos ¿en la poesía de Eielson encontramos humor o ironía? Proponemos

²⁰ Ya las figuras precursoras del romanticismo (Diderot) y del simbolismo francés (Baudelaire) concebían una nueva idea de la poética que traía consigo nuevos objetivos y, en consecuencia, una renovación de su horizonte, acudiendo a las demás artes para lograr dicha renovación (FRIEDRICH 1974: 48).



que esta poética se caracteriza por la ironía, no por el humor. Frecuentemente se ha asociado la ironía eielsoniana con una intencionalidad lúdica, pero más allá del afán experimental de sus poemas caligramáticos, por ejemplo, o de algunos versos que denotan cierto entretenimiento, soltura o juego, este discurso irónico revela la decadencia moral de la sociedad moderna, claramente representada en los arquetipos humanos víctimas de la alienación consumista, del mismo modo adopta una visión crítica sobre el lenguaje. Por lo tanto, si existe algún sentido lúdico en este tratamiento irónico es a partir de la concepción de un juego *en serio*, real y conciente, que no tiene nada de superficial, es decir un juego que nos remite a un *ludismo crítico*.

- 1) **Situar al mismo nivel lo concreto y lo abstracto:** este principio se traduce en una poética con una clara conciencia sobre la materialidad que no se fundamenta en la permanencia, sino en la transformación. En esta especie de aprehensión expectante los parámetros espaciales y temporales, concretos y abstractos, quedan abolidos en busca de nuevas latitudes existenciales donde prime la fusión, la mezcla, la hibridez, la liminalidad, la metamorfosis, etc. *Mutatis mutandis*, *Ate poética* son solo dos ejemplos representativos.

Estos son los elementos del escenario occidental en transición que recoge Eielson en su quehacer poético y que recrea de distintas maneras. Pero para comprender con mayor claridad esta recreación contemporánea debemos considerarla a la luz de una concepción más amplia e interdependiente en base a otras dos hebras culturales que se anudan en su poesía. En el siguiente apartado nos ocuparemos de la hebra precolombina.

I. 2. 2. Hebra precolombina: la construcción de una identidad

Detenernos en el estado inicial, formativo del horizonte cultural de Jorge Eduardo Eielson en Lima hasta su posterior reinvención en los espacios artísticos europeos es fundamental para reconocer dos rasgos representativos de su obra integral: una ilimitada



capacidad de libertad expresiva y la construcción de una identidad artística indisociable del interés por las culturas precolombinas.

En tal sentido, las páginas que dedica Luis Rebaza a Eielson en su libro *La construcción de un Artista Peruano Contemporáneo* (2000) serán de suma importancia para nosotros, primero porque el acucioso recuento y análisis que realiza de su obra plástica y performática permite comprender aún más los fundamentos su poesía escrita; esto es posible, dado que, como sabemos, su poética es profundamente integral. Y segundo, porque dicho análisis llega a una acertada hipótesis que hacemos nuestra y que podemos resumir de la siguiente manera: la actividad artística de Eielson, desarrollada en gran medida fuera del Perú, tiene, no obstante, una permanente influencia de su cultura matriz, lo que puede constatarse en su claro interés por revalorar y, sobre todo, dialogar con las antiguas culturas peruanas. En efecto, Eielson acudió a estos elementos culturales de la antigüedad no solo para repensar la noción de lo contemporáneo, sino también para reconfigurar las nociones de escritura y poesía más allá de lo verbal y de su circunscripción a estéticas occidentales.

1. 2. 2. a. **Rescate y actualización**

La década del cuarenta en la sociedad limeña significó, como diría el crítico de arte peruano Alfonso Castrillón, el surgimiento de una “primavera artística” de intensa y variada difusión cultural; gracias, entre otros factores, a la proyección de películas extranjeras, la presentación de compañías de teatro y ballet, la creación de nuevas galerías como la Galería de Lima, Pasco Moncloa y de la Sociedad de Bellas Artes, y el apoyo de instituciones como la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) (CASTRILLÓN 2005: 12-15). En ese nuevo entorno artístico encontramos a Eielson formando parte de la “Agrupación Espacio”, movimiento que congregó a diversos artistas jóvenes que compartían las influencias europeas y el interés común por la libertad creativa y por la necesidad de propiciar una renovación en la arquitectura y en las artes en general. Algunos de sus integrantes fueron Joaquín Roca Rey, Jorge Piqueras Sánchez Concha, José Bresciani y



Fernando de Szyszlo, a los que se sumaron poetas y ensayistas como Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela, y músicos como Enrique Pinilla.

Pero más allá de su adhesión a la mencionada agrupación, que por cierto no duró mucho debido a una cultivada insularidad, es necesario ubicar a Eielson dentro de la generación de artistas peruanos de la segunda mitad del siglo XX que hacen de la creación –y de la actitud frente a esta– un “[...] encuentro de tradiciones, prácticas y objetos artísticos en la multiplicidad cultural (mezcla o entrevero fértil y complejísimo) existente en el continente americano” (REBAZA 2000: 17-18). Siguiendo la propuesta eje de Rebaza, la constante de este grueso de artistas y escritores era el trabajo conciente sobre el lenguaje y la elaboración de una poética que comulgue con la tarea de repensar una identidad colectiva, proyectando, así, una visión que supere las fronteras geopolíticas y una dinámica estética que no solo revele la interculturalidad que la sostiene y fundamenta, sino también una propuesta accesible a una sensibilidad social que demandaba, por su parte, expresiones que articulen la idea de lo nacional.²¹ Después de todo, a decir del crítico de arte peruano Juan Acha, la construcción de la identidad se encuentra estrechamente relacionada con la “utilidad social” que adquiere la obra de arte en tanto instrumento de conocimiento: “La obra de arte, al fin y al cabo, funciona también como matriz o cristalización de las teorías, conocimientos e imágenes

²¹ Rebaza sostiene que, en el marco del desencuentro de la modernidad peruana en el siglo XX, fueron Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui los impulsores, desde enfoques sociales, políticos, científicos y económicos distintos, del debate en torno al carácter desarticulado de la nacionalidad. El indigenismo también asume un rol importante al respecto: sus vertientes narrativa y ensayística, por un lado, revelan un proyecto reivindicativo y revolucionario respecto de la inclusión de la cultura andina en la configuración de una identidad colectiva; y sus vertientes visuales y poéticas, por otro, apostaron por la convergencia, “de manera tensa y simultánea”, del referente andino y del lenguaje occidental vanguardista. De lo que se desprende, continúa Rebaza, que el proyecto indigenista no se redujo a una tarea de rescate, se propuso además un mayor conocimiento de aquello que reivindicaba y, en esa medida, replantear la noción que se tenía de la cultura peruana y sus prácticas. En la década del 40 aparece la figura de José María Arguedas retomando el debate, pero desde un planteamiento diferente que apuesta por el “mestizaje cultural”: la concepción de la nacionalidad como una continuidad histórica que enfrente desde la literatura y el arte el desencuentro. Este crucial replanteamiento del debate dio paso a otra cuestión que ya nos sitúa en la década del 50 y que, según Rebaza, consistía en ubicar en esta “posible” nación a aquellos jóvenes artistas cuya formación tuvo mayores y más sistemáticos vínculos con la cultura europea, y que, en consecuencia, provistos de nuevas necesidades de identificación, los confronta abiertamente con dicho debate, asumiendo lo nacional como “[...] un producto de interpretaciones artísticas conscientes, labor que demanda un manejo vasto del estado contemporáneo de las diferentes culturas presentes en el Perú” (REBAZA 2000: 45). Todas estas referencias son necesarias para reconocer en este contexto la formación intelectual y artística de Eielson antes de su viaje a Europa en 1948 (etapa que comprende desde *Moradas y visiones del amor entero* (1942), su primer poemario, hasta *Doble diamante* (1947)); formación en la que, como sabemos, Arguedas tuvo una particular incidencia. Del mismo modo, José Carlos Mariátegui influyó en la idea de nuestro autor de una literatura nacional insertada en el contexto internacional (FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 69).



de nuestra realidad y de sus posibilidades de cambio, así como de la formulación del curso que ha de tomar la realización de estas posibilidades” (ACHA 1978b: 8).

En ese entonces, José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen eran los dos paradigmas artísticos: el primero, con dominio del castellano y el quechua, se desplazó del mundo andino al occidental; y el segundo, con dominio del castellano y lenguas extranjeras, se desplazó del mundo occidental al mundo andino a través del estudio artístico y académico. De ambos desplazamientos surge un tercer paradigma, nos dice Rebaza, que reúne a escritores y artistas de la siguiente generación interesados en el estudio y la revaloración de las culturas precolombinas y de sus técnicas visuales.²² El interés por rescatar²³ y apropiarse del pasado que heredaron fue determinante para: a) la comprensión y la redefinición del contexto socio-histórico en el que vivían; y b) la elaboración de una idea de arte que oriente sus trabajos, es decir un *arte poética* que implique la construcción conciente de un “modelo de identidad” basado en “diversos instrumentos de comprensión”, tanto artísticos como científicos (REBAZA 2000: 24-26). Y a raíz de la puesta en marcha de esta gran empresa hallan un modo particular de relacionar la cultura peruana y el arte universal, de situarlas a un mismo nivel; hallazgo que los diferenciaría de la generación anterior y, al mismo tiempo, enriquecería el diálogo.

Cabe resaltar que, así como lo fue Vallejo, Arguedas es un paradigma decisivo y cercano a Eielson. Veamos en qué aspectos. Arguedas apostó por un modelo “estable y culturalmente articulado”, y a la vez dinámico, de identidad nacional, donde la integración de la cultura andina en la modernidad sea un hecho posible. Pero sobre todo, un modelo que “[...] no respeta la rigidez de los espacios culturales internos” y edifica la imagen de un “artista viajero” que “[...] parece, por un lado, poseer la sensibilidad de todos los pueblos y, por el otro, también la «cultura»” (REBAZA 2000: 74-77). En Eielson encontramos resemantizados el modelo de identidad y la imagen del artista

²² En una entrevista concedida a Carlos Batalla, el pintor peruano Fernando de Szyszlo confirma el interés que compartió con Eielson y otros autores por las piezas precolombinas (BATALLA 2006: 9-10).

²³ Octavio Paz identifica esta forma de rescate como uno de los principios fundamentales de la tradición poética y artística moderna: “Esas novedades centenarias o milenarias han interrumpido una vez y otra vez nuestra tradición, al grado de que la historia del arte moderno de Occidente es también la de las resurrecciones de las artes de muchas civilizaciones desaparecidas. [...] los productos del arte arcaico y de las civilizaciones lejanas se inscriben *con naturalidad* en la tradición de la ruptura. Son una de las máscaras que ostenta la modernidad” (PAZ 1974: 19, énfasis nuestro).



viajero arguedianos, en términos de una poética *de la continuidad y del movimiento* donde las vertientes culturales que nutren su visión de mundo (su modo de vivir en él) y que convergen en su obra forman parte de un ritmo conscientemente aleatorio y transformador:

No. No hay regreso, porque nunca hubo abandono de lugar ni de tiempo. Porque nunca percibí el tiempo como una trayectoria lineal, ni consideré la modernidad como mejor o peor que otro momento histórico. Ni porque el hecho de elegir un lenguaje artístico en lugar de otro o un espacio vital en vez de otro (Europa en lugar de América, por ejemplo) significara una selección cualitativamente superior o irreversible. [...] Por lo tanto, nada de definitivo puede haber en esto, sino un cuantioso compás de espera en el cruce imprevisible de la historia, en donde pasado, presente y futuro ya no significan nada. [...] Nada más moderno, por ejemplo, que un grafito del Neolítico, un espiral de Nazca, una escultura Cíclade, un ídolo de Benin o un sacerdote sumerio. [...] una creatividad sin fronteras, huérfana de toda escuela o movimiento, tráfuga del espacio y del tiempo, más allá, pero también más acá, de la sociedad y del individuo [...] (EIELSON 2002e: 207-210).

Este fragmento del ensayo “Situación del arte y la pintura en la década de los 80” nos da una idea del sentido de actualización²⁴ del pasado que manejaba nuestro poeta, donde la contemporaneidad no representa un obstáculo; todo lo contrario, se constituye en el soporte y el camino hacia una *discursividad* en el más amplio sentido de la palabra, y en su naturaleza dialéctica: toda retrospectiva es, en esencia, una proyección. En otras palabras, el pasado milenarío recobrado en el lenguaje contemporáneo es aquí una señal de futuridad,²⁵ “una síntesis natural”, “un mestizaje profundo”.²⁶

De lo anterior se desprende otro aspecto interesante de la comunión entre Arguedas y Eielson: ambos son forjadores, a su estilo, de un enfoque transculturador. Como sabemos, la transculturación –categoría propuesta por el antropólogo cubano

²⁴ La inclusión y el tratamiento de los elementos de la cultura precolombina en el arte contemporáneo responde a una constatación que Emilio Adolfo Westphalen denomina actualización del legado cultural del pasado. De este modo, la obra se convierte en la superposición de “entidades”, cada una de ellas pertenecientes a un tiempo y a un origen diferentes, pero que convergen en un principio de simultaneidad debido a su naturaleza plural y heterogénea. Esta actualización –supeditada a una actitud “de estudio” y a una actitud vital inmersa en la “órbita occidental”– es una apropiación que transforma y renueva, a la vez que legitima, difunde y pervive las manifestaciones matrices de nuestra cultura (REBAZA 2000: 56-58).

²⁵ O como diría la semiótica francesa Julia Kristeva: “El futuro perfecto es el tiempo del desplazamiento del sujeto en su lenguaje” (KRISTEVA 1976: 299). Por otro lado, esto nos recuerda la idea de extra-temporalidad, de *no-tiempo* presente ya en el discurso poético moderno y que consistía en invertir y convertir el fluir temporal, es decir contradecirlo y transfigurararlo (PAZ 1974: 9).

²⁶ En entrevista concedida a Jaime Urco y Alfonso Cisneros Cox, en 1998. Citado por REBAZA 2000: 193.



Fernando Ortiz y aplicada a la literatura por el crítico uruguayo Ángel Rama (1982), quien veía en Arguedas un caso ejemplar— pretende dar cuenta de un quehacer literario que: a) surge de un tejido cultural heterogéneo de intensa relación con los referentes foráneos; y en consecuencia: b) posee una lógica contrastativa que revela una rica fuente de sentidos.²⁷ Pese a ello, la representación literaria en sí revela la condición paradójica de su medio, la palabra, puesto que nos acerca y nos distancia, a la vez, del amplio escenario heterogéneo en el que vivimos. La “literaturización”, en ese sentido, mas que un puente se convierte muchas veces en una barrera discursiva. El enfoque transcultural de Eielson, conciente de esta limitación, se construye a la luz de una concepción más amplia de la representación, literaria o no, de lo poético, asumiendo una visión donde convergen “todas las artes” y los referentes culturales aspiran a una genuina convivencia. Este enfoque no ha sido descuidado por la crítica eielsoniana, como se puede demostrar en las apreciaciones de David Sobrevilla, José Miguel Oviedo y Luis Rebaza. El primero, en su afán por recordarnos la condición multicultural y multiétnica de la cultura peruana desde su matriz precolombina hasta su desenlace republicano, realiza un interesante estudio comparativo donde emplea la categoría transulturación para analizar los vínculos entre los referentes precolombinos, occidentales, asiáticos y populares presentes en los trabajos pictóricos de Eielson, Tilsa Tsuchiya, Fernando de Szyszlo y Gerardo Chávez (SOBREVILLA 2003: 81-125). Por su parte, el segundo sugiere una transulturación “interna” en algunos trabajos visuales de nuestro autor, como la serie *Amazonia* (1991), donde el anudamiento (que Eielson generalmente identifica con los quipus incaicos y las redes de pesca y mantos de las culturas precolombinas de la costa peruana) se emplea para homenajear a la cultura amazónica (OVIDEO 2006). Mientras que el tercero reconoce en trabajos como *Pirámide de trapo* (1965) —una construcción piramidal a base de telas compactas— una clara alusión a los vestigios arqueológicos de culturas antiguas, tales como los fardos

²⁷ Las formas de apropiación literaria del referente heterogéneo latinoamericano —y los soportes ideológicos, identitarios y culturalistas que las sustentan— han sido motivo de una reflexión sistemática por parte de diversos estudiosos e investigadores, tales como Antonio Cándido, Roberto Fernández Retamar, Néstor García Canclini, Ángel Rama, Aníbal Quijano, Julio Ramos, Carlos Rincón, Walter Mignolo, Carlos Pacheco, Antonio Cornejo Polar, entre otros. Este último propuso la categoría de “totalidad contradictoria” para comprender, con mayor amplitud y precisión, la constitución heterogénea y contradictoria de la literatura peruana: “[...] son precisamente las contradicciones las que garantizan la existencia y acción necesarias de los términos opuestos que las componen: son, por así decirlo, la naturaleza misma de la totalidad” (CORNEJO POLAR 1989: 192). Desde la perspectiva del crítico peruano, la literatura nacional funciona como un conjunto de sistemas o subsistemas literarios cuya conflictiva convivencia garantiza la riqueza y la productividad de sus sentidos.



funerarios precolombinos de la costa peruana y las pirámides egipcias (REBAZA 2003: 308-316).²⁸

Desde la década del 40 se intensificaron las investigaciones que tenían como protagonistas a diversos intelectuales y artistas del medio participando en la recopilación, traducción y análisis de textos coloniales y de la literatura oral quechua. Del mismo modo, se intensificaron las investigaciones sobre el arte precolombino, aunque dicho interés se centrara básicamente en las *formas*, debido a tres factores: primero, a la influencia de tendencias artísticas occidentales contemporáneas afines a sus nuevas orientaciones, tales como el expresionismo abstracto, el arte cinético, el minimalismo y la poesía concreta.²⁹ Segundo, el escaso conocimiento sobre sus contenidos y funciones sociales evidenció una falta sistemática de información que los llevó a interpretarlas a nivel de “lenguajes”. Y tercero, tales intereses fueron el resultado, además, de un cuestionamiento a las tendencias artísticas y literarias de la época, como el indigenismo en el Perú y el realismo crítico en Hispanoamérica (REBAZA 2000: 135-137), cuestionamiento que ponía sobre la mesa la problemática de la representación tanto para el creador como para el estudioso.

Poco a poco, las investigaciones constataron los límites de una visión social, antropológica o incluso política de carácter lineal y preocupada solo por la “actualidad” de las manifestaciones andinas. Para contrarrestar esos vacíos, se fue forjando un trabajo multidisciplinario que apuntara a la configuración de un horizonte intercultural en constante “despertar” hacia nuevas y complejas relaciones de contigüidad y continuidad entre “los restos” de las culturas milenarias y la demanda contemporánea de una identidad nacional (85). Un caso ejemplar, continúa Rebaza, encontramos en la figura de Javier Sologuren, quien, en su afán por desentrañar los signos y avizorar la cosmovisión que encierra el lenguaje precolombino, esbozó dos alternativas de análisis: una, de naturaleza iconológica, que permita comprender el contexto cultural de estos objetos artísticos a través de sus figuraciones y abstracciones. La otra, de naturaleza

²⁸ Agregáramos, como un segundo ejemplo, la pirámide de algodón compacto titulada *La pirámide de Lima* (2005).

²⁹ Por otro lado, artistas europeos de la talla de Pablo Picasso, Paul Klee y Joan Miró marcaron profundamente a Eielson, porque también hicieron suya la contemporaneidad del arte primitivo y precolombino. Sobre estas influencias consúltese: EIELSON 2002j: 227-228 y 2002l: 318; SOLOGUREN 2002b: 246; SENALDI 2002: 256; CANFIELD 2006: 2.



emblemática o simbólica, que logre articular tanto los elementos visuales y verbales de una misma etapa (entre el arte y la literatura precolombina, por un lado, y entre el arte y la literatura contemporánea, por el otro) como aproximar las artes visuales y verbales de etapas diferentes (el diálogo entre las manifestaciones precolombinas y contemporáneas). Esta doble lectura en la estrategia de Sologuren es útil para entender cómo su generación intentó reconocer formas y técnicas artísticas occidentales en el arte precolombino: poniéndolas a un mismo “nivel «universal»”, lograban una valoración estética equivalente entre culturas separadas en el tiempo y en el espacio (142-145). Sobre todo si se trata de revalorar manifestaciones milenarias que, junto a las manifestaciones de otras regiones como Mesopotamia y Mesoamérica (culturas Maya y Azteca), forman parte de las primeras civilizaciones del mundo (SILVA SANTISTEBAN: 1997).³⁰

La honda admiración que Eielson sentía por el arte y la cultura precolombinas nos muestran dos de sus grandes facetas: como ensayista y como artista. Como ensayista es autor de al menos cinco textos dedicados íntegramente a las culturas precolombinas. Uno de los más representativos es, acaso, “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú” donde reflexiona sobre la religiosidad del arte precolombino en la que germina, nos dice, un fervor cósmico, hecho irrefutable de su contemporaneidad: desde la cultura Chavín –“cultura madre y fundadora, de cuya matriz proviene casi toda la iconografía religiosa del Perú antiguo”–,³¹ pasando por las culturas Paracas, Nazca, Wari, hasta Chancay –“su último, precioso hito” y “uno de los más altos momentos del arte precolombino, y del arte en general” (EIELSON: 2002). Como artista, nos presenta una extraordinaria colección de trabajos plásticos y performáticos que pueblan todo su recorrido creativo.

³⁰ En su ensayo titulado “Puruchuco”, donde el conocimiento y la intuición se fusionan con rigor para reflexionar sobre las ruinas que llevan el mismo nombre, Eielson reconoce esta necesidad de disolver las distancias temporales y espaciales con la finalidad de ponerse al mismo nivel de las culturas precolombinas (EIELSON 2002II: 322).

³¹ El templo Chavín de Huántar, ubicado al pie de la Cordillera Blanca, se constituyó en un lugar estratégico para los sacerdotes que podían visualizar los astros y, así, conocer los ciclos agrícolas y predecir las estaciones. De este modo, el templo se convirtió en un prestigioso y respetado oráculo al que llegaban peregrinos desde lugares muy distantes llevando ofrendas a cambio de consejo y protección. Acaso esta fascinante y milenaria relación entre el hombre y las fuerzas cósmicas que lo rodeaban llevó a Eielson a superponer, en base a un criterio intercultural, lo religioso sobre lo cultural en su ensayo “La religión y el arte Chavín”, loable por su profundidad y lenguaje poético: “¿Por qué no admitir, entonces, que Chavín de Huántar, más que de una cultura fue el núcleo central de una religión como el cristianismo, el islamismo o el budismo y que, a partir de ella, se originó una sociedad que, gracias a su doble poderío espiritual y material, pudo alcanzar las características de una alta cultura?” (EIELSON 2002n: 333).



Así llegamos a los primeros trabajos visuales de Eielson que se remontan a inicios de los cuarenta. Poco es lo que se conoce sobre esta primera etapa plástica, solo contamos con algunos dibujos que complementaron sus primeros escritos en periódicos o sus primeras colecciones de poesía, como es el caso de la primera versión de *Reinos* (TARAZONA 2005: 30-31). En 1948, año en que obtuvo el Premio Nacional de Teatro gracias a la obra *Maquillaje*, expone por primera vez en una galería de la capital, la Galería de Lima, junto a Fernando de Szyszlo. La muestra, que comprendía dibujos, acuarelas, óleos y construcciones con maderos, fue el primer paso de una búsqueda influenciada en ese momento por una tendencia surrealista, desasida y rústica. Uno de los objetos artísticos representativos de esta muestra es, sin duda alguna, *La Puerta de la Noche* (1952), que sugiere las huellas palpables de un pasado precolombino cuyo referente inmediato es *La Puerta del Sol* tiahuanacuense. Se trata de una obra en base a madera esgrafiada, gravada, tatuada por el fuego y con surcos que marcan una superficie en la que se exhiben una piedra solar incrustada en un extremo y una hendidura lunar en el otro. Al medio de la pieza, una especie de puerta y sobre esta una cerradura ubicada al mismo nivel del sol y de la luna mencionados. La enigmática cerradura revela, gracias a su estratégica posición, la única forma con la que cuenta el espectador para conectarse con su pasado: emparentándose con el cosmos. Como vemos, desde sus primeras realizaciones Eielson asume el rol mediador del individuo creador contemporáneo que hace de su vínculo indisoluble con el arte milenario un gesto de identidad donde la *continuidad cultural* es la única convicción.

A pesar de estar distanciado geográficamente a raíz de su viaje a Europa en 1948, Eielson no pierde el interés por el arte precolombino, influencia que se irá reflejando progresivamente en su obra. Desde finales de la década del 50 comienza a utilizar en sus trabajos plásticos materiales como tierra, arena traída especialmente de los desiertos del Perú, restos óseos y excrementos de animales, también hace uso de polvo de mármol y de fierro, arcilla y cemento. Así nace la serie *El paisaje infinito de la costa del Perú*: cuadros en los que críticos de arte como Emilio Tarazona reconocen la confluencia de una impresión abstracta y un hiperrealismo (propio de la Pintura matérica o informalista), debido a que se superpone en las superficies de distintas texturas el escenario austero, desolado y abstracto del paisaje de la costa peruana, es



decir “puñados del desierto mismo” donde “el referente mismo se exhibe en ausencia de signo alguno que medie el encuentro” (TARAZONA 2005: 34). En un texto que lleva el mismo nombre de la serie nuestro autor señala cómo nace su interés por dichas composiciones:

Durante mi juventud, siempre me intrigó la visión del espacio árido que circunda la ciudad de Lima, que es la ciudad en donde nací. Siempre pensé que semejante geografía nunca habría podido generar ningún entusiasmo óptico, ninguna efusión anímica y, por ende, ningún pensamiento plástico. [...] Sin embargo –y esto se lo debo sin duda a mi larga vida europea– lentamente filtrado, dolorosamente pensado, este puro paisaje –porque perfectamente abstracto– terminó por instalarse en mi espíritu como un imperativo pictórico vital. (EIELSON 2002k: 267).

El artista no se aleja del referente, solo toma una perspectiva que, aunque tenga tonos de desarraigo (“dolorosamente pensado”),³² comprende un despertar visual donde los recuerdos y los nuevos lenguajes se articulan en la ingeniería creativa eielsoniana. Así es como el paisaje evocado, natural e históricamente milenario, deviene escenario *palpable* en los lienzos:

Comencé a sentir una falta angustiada de territorio bajo mis pies. [...] Tenía que excavar por mí mismo en esa dimensión hostil que la naturaleza y la historia me habían deparado y en la que –volente, nolente– había abierto los ojos. Este imperativo se impuso paulatinamente a través de una serie de experiencias en las que el recuerdo mismo comenzó a plasmarse de manera casi primordial y en armonía con su propia mecánica interna: cubriendo la tela de materiales y provocando en los mismos los accidentes que la naturaleza –la erosión, el viento, el calor, la humedad, etc.– provoca en el gran lienzo del desierto. (EIELSON 2002k: 267).

Es interesante ver cómo la composición plástica se concibe a partir de acciones como la excavación, familiarizada con la arqueología; lo que reafirma, además, la intención de rescate, actualización y continuidad del legado precolombino.³³ Por otro lado, una

³² Sobre el “nomadismo cultural” y el desarraigo en Eielson véase: EIELSON 2002o, 2002t; S/Aa 1981; S/Ab 1957.

³³ En una entrevista concedida a Martha Canfield Eielson sostiene: “He nacido en un país antiquísimo, cuyo esplendor hoy en día es subterráneo” (CANFIELD 2002b: 52). Así como en la plástica, el quehacer escritural eielsoniano también da cuenta de aquella intencionalidad. Baste mencionar el poema “Nazca” de *Celebración* (EIELSON 2001: 21-28) y los poemas “Veo las líneas de Nazca” (EIELSON 2000a: 39) y “Excavo en mi dorado Perú” de *Sin título*. Este último es particularmente interesante, porque hace explícito el paralelo entre el acto de excavar y la exploración de la palabra poética en búsqueda de ese “esplendor subterráneo”: “Un reino puro y encuentro/ Una cuchara. Excavo más y sale el rey con toda su



lógica de causa-efecto envuelve a la composición, toda vez que se quiere manipular el material imitando las fuerzas que la naturaleza libera en el “gran lienzo del desierto”, para resaltar su condición de vestigio.

A parte de la utilización de arena, huesos, cabellos y otros materiales, se puede apreciar en series como *El paisaje infinito de la costa del Perú* y *Camisas* la manipulación de algunas telas o prendas de vestir que una década después se convertirían en nudos, dando origen a la serie *Quipus*, título altamente sugerente. En esta serie podemos apreciar “[...] telas retorcidas, plegadas, estiradas y anudadas encima de lienzos tendidos sobre bastidores de madera” (REBAZA 2000: 215), como si “el inconsciente pictórico estuviera obligado a expresarse en formas esculturales, como si, a través de la operación de repliegue y del anudado, emergiese la vocación tridimensional de la tela” (SENALDI 2002: 255).³⁴ Estas ideas de Rebaza y del crítico de arte italiano Marco Senaldi son útiles para destacar las relaciones de tensión entre las formas anudadas y compararlas con las tensiones de sentido que pueblan la poesía escrita de Eielson: el anudamiento verbal simula el anudamiento de estos quipus, porque comporta un acto de evocación y reconstrucción de sentidos, como un retorno a las primeras capas de significación del lenguaje.³⁵ Del mismo modo, nos ayudan a destacar la tensión entre formas y soportes (tela-lienzo en la plástica; palabra-hoja en blanco en la escritura). En suma, las tenciones, flexiones y pliegues de las telas que parten de uno de los lados del soporte y se dirigen a un punto del cuadro, contraviniendo la superficie plana y logrando un efecto plástico (TARAZONA 2005: 36), reflejan un *complejo nudal* que encierra, a su vez, un *complejo intercultural*.

En trabajos posteriores Eielson seguirá retomando algunos referentes específicos de las culturas precolombinas: así, en su acrílico sobre yute *La pesca milagrosa* (1984)

joyería/ Y la reina mía enterrada/ Cuya mirada me estremece/ Excavo y excavo todavía/ Y es mi osamenta que hallo ahora/ Y el trono ensangrentado/ Que allí me espera” (43).

³⁴ Eielson escribe en uno de sus ensayos: “Mi necesidad de «verdad» había llegado al paroxismo [...] Ciertamente es que tras un periodo de varios años de trabajo sobre el mismo tema, el «paisaje» dio origen a la figura humana, rescatada igualmente a través de sus despojos –tales como estos restos de un paisaje vivido en una antigua, imborrable secuencia– es decir a través de sus vestidos, camisas, corbatas, trajes de noche, overalls, etc. Para enseguida quedarme tan solo con sus elementos más significativos –tensiones de materias textiles sobre espacios desnudos, que más tarde denominé «quipus»” (EIELSON 2002k: 267-268).

³⁵ O como diría José Ignacio Padilla, Eielson crea una atmósfera donde brilla “el rumor del origen” (PADILLA 2002b: 12).



y en las series *Chancay* (1986) y *Cabeza de chaman* (1985) encontramos algunas resonancias de las imágenes antropomorfas de la cultura Chavín (el Lanzón) o de las figuras geométricas, semiglobulares, sencillas con matices blancos, cremas y marrones y la representación de ojos grandes de la cultura Chancay. En otro ejemplo, la performance *Pirámide Paracas* (1974) pone en acto el ritual funerario de la cultura Paracas (los fardos), remitiéndonos a una temporalidad cíclica³⁶ donde el movimiento de un ente envuelto en un manto de tela³⁷ empieza tomando forma piramidal desplegándose en una danza, con un fondo musical de percusiones y la enunciación de nombres de colores, finalizando en la posición piramidal inicial. O el culto chamanístico que nos sugiere la serie *Cabeza de chamán* (1984-85), donde la figuración nudal de las cabezas es la imagen mediadora del artista-poeta-chamán entre el mundo terrenal y el cosmos, mensajero de lo oculto y de lo trascendente.

Ahora, si bien hemos sustentado que la poética de Eielson no se circunscribe a una estética específica, detenemos en las tendencias artísticas occidentales que influyen en estos trabajos es importante para identificar las conexiones entre su poesía escrita y su poesía visual.³⁸ Ya con Tarazona mencionábamos la influencia de la Pintura matérica, tendencia pictórica europea de la década del 50 de la que destacamos la utilización en el cuadro de diversos materiales cotidianos considerados artísticamente no convencionales, con el fin de obtener un genuino *efecto de materialidad*, transgrediendo las concepciones tradicionales de representación y espacialidad. Tarazona reconoce también la influencia del Nuevo realismo (TARAZONA 2002: 258), tendencia artística europea de la década del 60 que al autodefinirse como un renovado enfoque de la realidad se apropia directamente de los objetos cotidianos, de consumo masivo o industrial, para darles un nuevo sentido. A estas dos tendencias se suman, además, el Pop art, donde el empleo de diversos materiales y la puesta en cuestión de la funcionalidad del objeto artístico frente a los objetos de la cotidianidad encuentra en

³⁶ En las antiguas culturas peruanas el tiempo, impregnado de sacralidad, es un continuo presente, es no-histórico y, por lo tanto, reversible, es decir posee un modo cíclico de reproducción. Remueve lo cotidiano en busca de lo primordial.

³⁷ La historiadora peruana Cecilia Bákula ha escrito sobre los mantos o textiles Paracas: "Las figuras pueden ser de tipo naturalista o de carácter sobrenatural que revisten especial interés porque nos acercan al conocimiento de su realidad mágico-religiosa" (BÁKULA 1992: 25).

³⁸ Juan Acha escribe: "Con igual dominio estético, o sea, sensitivo, se suceden y combinan la palabra poética y la imagen visual en las obras de Jorge Eduardo Eielson. Nada ha de extrañarnos en esto: la palabra y la configuración visual siempre estuvieron fundidas en él" (ACHA 1978a: C12).



nuestro autor un tratamiento existencial a través de “torsiones y desgarramientos” de prendas de vestir hasta lograr su desnaturalización (TARAZONA 2005: 36). Y, finalmente, el Minimalismo, de la que destacamos el culto por lo esencialidad, la sencillez y el afán reductor mediante el desprendimiento de todo elemento accesorio.³⁹ Ante este repertorio de influencias artísticas nos preguntamos ¿no tienen acaso una particular incidencia en su trabajo escritural, si pensamos, por ejemplo, en conjuntos de poemas de la misma época, la década del 60, como *4 estaciones*, *Canto visible* y *Papel*?⁴⁰ La correlación sí existe y podemos definirla como la construcción de una *poética de la realidad*⁴¹ donde convergen, transitan e, incluso, se compensan ambas actividades.⁴²

1. 2. 2. b. Texto / Tejido

Al inicio de este apartado decíamos que Eielson acudió a las culturales precolombinas para repensar y redefinir las nociones de lo contemporáneo, de la escritura y de lo poético más allá de los preceptos occidentales. Su afición por los tejidos precolombinos nos da una clara prueba al respecto, en la medida que descubre en estos un acto, una operación nuda que une, entrelaza imágenes del mundo, de la misma forma que el texto poético —el poema como pieza, retazo o fragmento de un *telar* discursivo interminable— anuda sentidos con hilos verbales. El presente semi-simbolismo puede ayudarnos a esquematizar tal paralelismo en la poética de Eielson: el tejedor-artista precolombino es a la ordenación del cosmos, del mismo modo que el poeta-artista contemporáneo es a la construcción de un *discurso-visión de mundo*:

³⁹ Véase también: REBAZA 2000: 217.

⁴⁰ Tarazona encuentra la misma interacción en trabajos posteriores de Eielson como *Esculturas subterráneas* (1966-1969) y *Ptyx* (1980). Y es a raíz de todos estos ejemplos que el crítico de arte peruano llega a la siguiente conclusión: “Así, una suerte de movimiento pendular parece animar sus saltos y encuentros entre la materia y el lenguaje en una relación en donde ambas reconocen sus fuerzas, sus límites y su silencio” (TARAZONA 2005: 38).

⁴¹ Con esta categoría Mario de Micheli intenta resumir la regla primordial del Realismo artístico decimonónico, que consistía en establecer “el lazo directo con todos los aspectos de la vida, aun con los más inmediatos y cotidianos” (DE MICHELI 1972: 13). Salvando las implicancias temporales, estéticas e ideológicas, acogemos esta categoría en su elemental acepción.

⁴² Tarazona destaca un ejemplo de compensación entre el *Paisaje infinito* y el poema 10 de *Mutatis mutandis*, donde la anulación del signo para la emergencia pura, sin mediación alguna, del paisaje se resuelve mejor en la plástica que en la escritura, dado que, a comparación de la plasmación matérica en el cuadro, la intermitencia verbal declara su propia insuficiencia a la hora de referenciar el paisaje otoñal (TARAZONA 2005: 34-35).



tejedor: ordenador del cosmos :: poeta: discurso-visión de mundo

Entendemos por *discurso-visión de mundo* aquel que se erige como un punto ideal de intersecciones temporales y espaciales donde convergen todas las artes, asistido por lo que denominamos una estética de la simultaneidad.⁴³ En sus reflexiones sobre los encajes o tejidos de la cultura Chancay, con los que tuvo contacto desde muy joven, Eielson realiza una interesante comparación entre la técnica reticular (donde la trama y la urdimbre se disponen separadas y en forma de red) y su concepción del acto poético:

en delicadas arquitecturas de hilos cruzados, anillados, entrelazados, tejidos, calados, o tupidos como mallas metálicas; leves y transparentes como alas de mariposas o libélulas; como telas de arañas humanas, resistentes a los siglos y a la inteligencia; como insondables galaxias interiores u organizaciones celulares; como misteriosas metáforas visuales o estructuras de cristales desconocidos. Todas las técnicas y combinaciones posibles fueron puestas al servicio de un arte sutil como pocos, cuya variedad y elocuencia convierten a estas obras en un verdadero lenguaje; más aún: en un vasto poema visual que resume todo el arte de la textilera antigua, así como un breve, luminoso poema verbal puede resumir páginas y páginas de cuantioso texto en prosa. Un largo tiempo de texto/tejido, a través de los siglos, aparece aquí acumulado, convertido en encaje, tal como el lenguaje verbal se acumula, convertido en encaje [...] La transparencia del lenguaje mítico, en un pueblo que no conocía la escritura, se vale de un léxico visual que funciona claramente como *escritura* (EIELSON 2002: 320, cursiva del autor).

Lo que nos interesa rescatar de esta extensa cita perteneciente al ensayo “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú” es lo siguiente: la proximidad entre los términos “arquitectura”, “malla”, “galaxia”, “organización”, “estructura”, “lenguaje”, “texto”, “tejido”, “mito” y “escritura” los convierte en componentes sémicos de una construcción que, por ser de mayor condensación, se erige como esencial y articuladora: la poesía. Una condensación de esa naturaleza nos advierte la posibilidad de establecer una analogía entre las nociones de texto y tejido, como bien apunta Javier Sologuren: “[...] los tejidos son textos que contienen con toda seguridad mensajes del pasado de

⁴³ Octavio Paz nos brinda una interesante síntesis de cómo este discurso-visión de mundo pertenece a una tradición milenaria que transita la historia del hombre y del pensamiento: “En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo” (PAZ 1974: 10).





esos pueblos y sus culturas. Son, pues, como acertadamente se les ha llamado, documentos tejidos”.⁴⁴ Una mayor profundización, como la del crítico literario peruano Dorian Espezúa, lleva esta equivalencia a otro nivel donde las unidades analogadas logran su fusión y, en consecuencia, la reformulación de sus bases etimológicas. En su artículo “Mi verdadera, mi única patria es la poesía: aproximaciones a una poética a través de un poema de Jorge Eduardo Eielson” Espezúa propone la denominación “tejido” para dar cuenta del poema en tanto unidad-fragmento constituyente de la poética-telar eielsoniana. Afirma Espezúa: “La palabra *tejido* es una composición que resulta de la fusión de texto y tejido. La escribo así para resaltar el hecho de que un *tejido* es la prueba irrefutable de la existencia de los nudos” (ESPEZÚA 2006a: 93, cursivas del autor). Las lecturas tanto de Sologuren como de Espezúa son cruciales para rescatar el origen etimológico de la palabra texto, el cual nos remite al latín *texere* que significa “tejer”, “trenzar”, “entrelazar”. Así, comprobamos que texto está íntimamente ligado a textura, noción mucho más amplia y que evidencia su irremediable parentesco con el nudo, la síntesis de las materias textuales.

Tras las ideas e hipótesis expuestas en este apartado concluimos, junto con González Vigil (2006), que la influencia del legado precolombino en la poesía escrita de Eielson no solo pasa por considerarla una mera práctica nudal –la operación en sí–, también está en la intención de superar una forma occidental de escritura y de configurar un lenguaje “primigenio”, “mágico” y visual, semejante al “lenguaje textil” de las antiguas culturas del Perú –la visión que sustenta la operación:

La necesidad de *aprender el mundo* a través de las palabras nos vuelve neuróticos, de la misma manera que al chamán y al poeta. Somos los hijos de nosotros mismos y nuestros hijos son los hijos de una interminable cadena de aprendices que nunca sabrán realmente lo que es el mundo porque sólo pueden nombrarlo. Pero la necesidad de percibirlo directamente, a través de la magia, no nos abandonará nunca (EIELSON 2002m: 343, cursivas del autor).

Por tales motivos, la poética de Eielson es impensable sin la construcción de una identidad que involucró creatividad y reflexión en torno a las culturas precolombinas.

⁴⁴ Citado por: REBAZA 2000: 148.



1. 2. 3. La hebra oriental: la construcción de una poética iluminada

1. 2. 3. a. La Iluminación llega al poeta

Eielson estaba destinado a este tipo de encuentros. La sensibilidad que se gestaba en su interior exigía un contacto esencial y revelador con la existencia. El budismo era, entonces, el camino. “El budismo da completa responsabilidad y dignidad al ser humano, y lo hace su propio maestro” sentencia el monje budista Walpola Rahula (1996), para quien las enseñanzas del budismo se dirigen hacia los aspectos profundos de la existencia humana, a la más alta comprensión de la “Verdad Absoluta” y a la libertad: el *Nirvana*.

Durante su desarrollo histórico, el budismo se ha dividido en variantes que, a pesar de la aplicación particular de las enseñanzas de Buda (“el que ha despertado”), comparten los principios más representativos.⁴⁵ El budismo Zen o Chan (su denominación en chino),⁴⁶ por el que se inclinó nuestro poeta, es una variante del budismo que cultiva una visión directa del saber. El psicoanalista alemán Erich Fromm escribe:

El zen tiende al conocimiento de la propia naturaleza. Busca el “conocerse a sí mismo”. Pero este conocimiento no es el conocimiento científico del psicólogo moderno, el conocimiento del conocedor-intelecto que se conoce a sí mismo como objeto; el conocimiento del yo en el zen es un conocimiento no intelectual, no enajenado, es la plena experiencia en la que el conocedor y lo conocido se vuelven uno solo (SUZUKI y FROMM 1998: 128).

De este modo, la intelectualización, el afán simbólico, la racionalidad objetualizante anula la verdadera experiencia de la iluminación (*Satori*), que es el fin último del Zen. Por medio de la meditación, el budismo Zen busca, ante todo, disolver las oposiciones

⁴⁵ Las dos grandes corrientes del budismo son: a) el budismo *Theravada*, una de las variantes más ortodoxas, y b) el budismo *Mahayana*, y dentro de esta encontramos algunas escuelas, como el budismo de la Tierra Pura, el budismo Tibetano y el budismo Chan o Zen (BLASCHKE 2006: 77-80).

⁴⁶ El origen del budismo Zen se remonta a la China, desde donde se prolongó al Japón debido al contacto cultural entre la tendencia *Mahayana* del budismo de la India y el pensamiento *taoista* chino. Erich Fromm escribe: “El budismo zen es una mezcla de la racionalidad y la abstracción hindúes con el sentido de lo concreto y el realismo chinos” (SUZUKI y FROMM 1998: 85).



que someten a la realidad y que imposibilitan, opacan la realización del hombre en su camino a la trascendencia. Fromm describe así el *Satori*: “El que despierta se abre y responde al mundo y puede estar abierto y responder porque ha renunciado a aferrarse a sí mismo como una cosa y así se ha quedado vacío y dispuesto a recibir. Estar iluminado significa “el pleno despertar de la personalidad total a la realidad”” (SUZUKI y FROMM 1998: 126). Un rasgo importante del budismo es que no atribuye a las enseñanzas un sentido divino o idealizado; todo lo contrario, en la revelación personal está permitida la exploración y la problematización de las mismas con el fin de alcanzar una mayor interiorización. Reafirmar la fe en el hombre supone convertirlo en el único sustento, la única vía para el verdadero conocimiento. Es a través de él, y solo a través de él, que se encuentra la verdadera esencia de las cosas.⁴⁷

El budismo empezó a tener una notoria incidencia en la cultura occidental a partir del siglo XIX. Desde ese momento, las manifestaciones filosóficas, psicológicas y artísticas se vincularon progresivamente con un modo distinto de asumir la vida y, sobre todo, de plasmarla. La ocupación norteamericana al Japón en el contexto de la II Guerra Mundial y la traducción y publicación en inglés de los *Ensayos sobre budismo zen*, del maestro japonés Daisetz T. Suzuki,⁴⁸ fueron dos factores desencadenantes del paulatino interés por esta fuente de sabiduría oriental en occidente, propiciando la instalación de escuelas budistas con el fin de difundir sus principios fundamentales. Un paso importante se dio, sin duda, con la creación de la Asociación Zen Internacional, siendo su fundador el monje zen japonés Taizen Deshimaru, radicado en Francia desde 1960. Precisamente en esa década Eielsen descubrió el budismo Zen gracias a un libro de iniciación que le obsequió el poeta norteamericano James Merrill, y una década después comenzaría a frecuentar en París el *dojo* de Deshimaru (CANFIELD 2008: 79-80). En una entrevista concedida a Martha Canfield en 1995 nuestro autor destaca cómo las enseñanzas de este maestro zen produjeron un progresivo desprendimiento de los referentes inmediatos, accesorios –superficiales– en su obra:

Han ido desapareciendo no solo los referentes geográficos sino también los históricos, anecdóticos, psicológicos, sociales, literarios y demás. Con el pasar

⁴⁷ Eielsen tiene algo que decimos al respecto “El budismo no es una mística porque no considera la existencia de una divinidad” (CANFIELD 2008: 82-83).

⁴⁸ Para Suzuki el Zen es “el arte de ver dentro de la naturaleza del propio ser y señala el camino de la servidumbre a la libertad”. Citado por FROMM en: SUZUKI y FROMM 1998: 124.



del tiempo me he ido deshaciendo de esos lazos, y esto lo debo a la enseñanza del maestro Taizen Deshimaru, que frecuenté en París por un breve periodo, a mitad de los años 70. [...] Él me libero de todas las lastras que pesaban en mi conciencia y en mi espíritu, depositadas por una civilización [la occidental] que nunca he aceptado plenamente (CANFIELD 2002b: 52).

El anhelo, ya dispuesto en él, de construir un lenguaje sin ataduras simbólicas que recarguen o asfixien el mensaje que pretendía transmitir fue el anticipo ideal, el terreno donde germinaría productivamente la hebra cultural oriental. En este vínculo entre la poética eielsoniana y el budismo Zen reconocemos, además, una concepción paradójica del nudo, puesto que si, por un lado, la atadura, el “amarre” nos remite a la opresión o condicionamiento negativo de índole social y cultural sobre la libertad expresiva; por otro, sugiere una suerte de “meditación frenética”, intensa, como bien apunta Canfield, donde convergen una variedad de fuerzas y tensiones presentes en cada acto cotidiano, en cada gesto artístico.

El poeta entra en una nueva etapa de su vida que le permitió conectarse con todo aquello que lo rodeaba y dejar de lado la creencia de un individualismo patológico, casi autista. En otras palabras, significó “una verdadera renuncia al propio yo para mejor abrazar a los demás, para mejor confundirse con lo creado” (53). En una entrevista concedida al crítico francés Michel Fossey Eielson afirma: “Indefinible con las palabras, el zen se basa sobre todo en la concentración y la calma de la mente, el despegue a lo accesorio, el amor a las criaturas y a las cosas sin distinción ninguna [...] una comunión y una renuncia al mismo tiempo” (FOSSEY 2002: 238). En tales declaraciones advertimos la necesidad –y la cercana posibilidad a través del Zen– de acceder a la poesía desde la vida misma, y viceversa, lo que irá forjando cada vez más una poética de mirada esencialista, como veremos en el capítulo siguiente.

1. 2. 3. b. El poeta llega a la Iluminación

En el apartado anterior vimos brevemente cómo la iluminación del budismo Zen llega a Eielson, se instaló y trascendió para siempre en su modo de asumir la existencia y la creación. Ahora nos toca revisar, sucintamente también, cómo su poética se dirige hacia una forma de iluminación, armonía y equilibrio, haciendo suyos algunos principios



budistas, sin desatender los anticipos o antecedentes que presentan sus trabajos. Para ello, con Walpola Rahula trazaremos el esquema esencial de las Cuatro Nobles Verdades del budismo:

1. ***Dukkha***: En sus tres acepciones: a) el “sufrimiento”, que vendría a ser su significado ordinario o elemental y al que se suman otros significados más complejos y profundos, entre los que destacamos: la imperfección, la impermanencia y la insubstancialidad; b) el cambio; y c) los estados condicionados.
2. **El origen y surgimiento de *Dukkha***: Consiste en la fuerza que impulsa la totalidad de la existencia y que está relacionada con el apego, la avidez, la sed de deseos sensuales, la sed de existencia y la sed de continuidad.
3. **La cesación de *Dukkha***: Consiste en la eliminación de la raíz de *Dukkha*, es decir la avidez. Es la extinción del deseo con el fin de llegar a la Verdad Absoluta, a la Realidad Última (*Nirvana*).
4. **El sendero que conduce a la cesación de *Dukkha***: Es el “Camino Medio” que da conocimiento y conduce a la tranquilidad mediante una conducta ética basada en la compasión y la sabiduría.

Cuando desarrollamos la primera hebra cultural, la occidental, vimos con Friedrich que el empleo de categorías negativas no necesariamente supone una intención pesimista, siempre y cuando respondan a una dinámica mayor de transformación. Algo semejante ocurre aquí con los significados que se desprenden de la Primera Noble Verdad, *Dukkha* o “sufrimiento”.

Así tenemos, por ejemplo, que la impermanencia es una de las condiciones principales que sustenta todo tipo de existencia. Desde la dimensión más íntima hasta la realidad más externa, todo está sujeto a una dinámica que se resiste a cualquier tipo de fijación o clausura definitiva. En efecto, la estabilidad permanente para el budismo es, simplemente, absurda o, en todo caso, imposible. De este modo, el hombre, elemento



integrante de un mundo cambiante, no escapa del *devenir vital* (que vendría a ser lo único permanente). Por ello, tanto su constitución orgánica, física como su dimensión mental forman parte de un movimiento continuo que supera la idea de un yo concreto e invariable. Este principio, creemos, perfila aún más la *poética de la continuidad y del movimiento* que Eielson ya venía configurando y que detectamos en las dos hebras culturales anteriores. Poemarios como *Tema y variaciones*, *Mutatis mutandis* o *De materia verbalis* –nombres de por sí sugerentes al respecto– lograron plasmar con perspicacia y calidad poéticas este principio. Por otro lado, *Ceremonia solitaria*, *Pequeña música de cámara* (1965), *Arte poética*, *Celebración*, *Sin título* y *Nudos* son algunos de los títulos posteriores que presentan este rasgo. Por impermanencia entendemos también aquella inquietud multiexpresiva e interdisciplinaria que permite la convivencia en estos poemarios de registros musicales, cinematográficos, plásticos, dramáticos y performáticos, sin mencionar cómo se da esta convivencia en su trabajo artístico.

Si la realidad resulta ser impermanente, en consecuencia la identidad del hombre también lo es. En esencia, el hombre es impermanente en todo momento y en cada acción que realice. La idea tradicional que desde la perspectiva occidental se tiene sobre la constitución de un yo o una individualidad difiere considerablemente del principio de insustancialidad o anulación del yo, considerado uno de los principios más significativos de la enseñanza budista, donde se señala que toda construcción ontológica es, en realidad, una combinación de energías físicas y mentales en constante cambio y en correspondencia a una *red existencial* que lo relaciona todo (un *todo dinámico*). No se trata de negarse a la creación de una identidad, lo que se busca es reformular la noción que se tiene sobre la naturaleza de esta identidad, cuya esencia, nos dicen los budistas, radica en la no-permanencia. Esta combinación de energías, por otro lado, está compuesta por cinco agregados, todos regidos por la impermanencia: a) el de la materia, basada en los estados de movilidad, fluidez, solidez y calor; b) el de las sensaciones, producidas por el contacto entre el sistema sensorial del cuerpo y la realidad externa;⁴⁹ c) el de las percepciones de estas sensaciones, a partir de los órganos sensoriales; d) el de las formaciones o actividades mentales que producen la atención, la voluntad, la

⁴⁹ Cabe precisar que a las sensaciones del tacto, oído, vista, olfato y gusto se suman las sensaciones que se producen en la mente cuando esta se relaciona con pensamientos e ideas, lo que vendría a ser la sexta facultad, según el pensamiento budista.



concentración, etc.; y e) el de la conciencia. Llamamos la atención sobre estos agregados porque creemos que ya venían siendo puestos en la escena discursiva del poema eielsoniano para dar cuenta, como vimos en la hebra cultural occidental, de una conciencia sobre el estado cambiante de la materialidad (*Mutatis Mutandis*); sobre los procesos sensoriales y perceptivos a partir de figuras sinestésicas (*Naturaleza muerta*) o aliterativas (*Tema y variaciones*); y sobre la condición alienante del individuo moderno (*Habitación en Roma*) y (*Noche oscura del cuerpo*). A estos antecedentes, se suman posteriormente *Ceremonia solitaria*, *Arte poética*, *Celebración*, *Sin título*, entre otros, que podría leerse a la luz del ciclo del Ser de la visión budista: creación-continuidad-destrucción.⁵⁰

Otro principio que nos interesa destacar es el de la insatisfactoriedad o de la no-perfección, estrechamente vinculado a los principios de la impermanencia y de la insubstancialidad. Dicho principio está motivado, entre otras cosas, por los cambios o la insatisfacción inherente a la propia existencia. Habría que preguntarse, entonces, ¿hay insatisfactoriedad en nuestro poeta? Sí y esta se traduce como una *búsqueda*, principio poético que se trató en la hebra occidental. Recordemos que la búsqueda es un proceso que, a comparación de la experimentación, va más allá de las manifestaciones superficiales y regula toda influencia, todo lenguaje y toda experiencia. En otras palabras, es el principio que regula el devenir vital y creativo de Eielson, es el fin último de la poética de la continuidad. En tal sentido, la búsqueda poética eielsoniana encierra una “sed de existencia”, una “sed de continuidad”, en suma, una “fuerza que impulsa la totalidad de la existencia” (la Segunda Gran Verdad).

Aceptar la imperfección, la insatisfacción, el sufrimiento es necesario para alcanzar un estado superior de contemplación que nos conduzca a la felicidad. Por ello, la Tercera Gran Verdad del budismo promueve la eliminación de la avidez (la raíz de *Dukkha*), del deseo, con el objetivo de convertir al hombre en una vía de liberación para el espíritu y lograr su unión con el absoluto. Liberarlo de las ataduras de la vida implica

⁵⁰ Rahula escribe: “Lo que denominamos un ‘ser’, ‘individuo’ o un ‘yo’, es sólo un nombre o una etiqueta que se da a esa combinación de cinco grupos. Todos ellos son impermanentes y constituyen un flujo momentáneo que surge y cesa. Un fenómeno desaparece y condiciona la aparición del siguiente en una serie interminable de causa y efecto. No hay substancialidad ni nada detrás de los mismos que pueda considerarse un ser (*átma*) permanente, individualidad o algún ente que pueda ser llamado ‘yo’” (RAHULA: 1996).



un tipo de *cese* del sufrimiento a partir del cual es posible alcanzar la Verdad Absoluta, la Realidad Última, aquella que no puede ser expresada con palabras. La conciencia sobre la limitación del lenguaje –metapoética como la llamábamos en la hebra occidental– es un rasgo fundamental de las tendencias budistas como el Zen. El sociólogo alemán Karlfried Graf Durckheim, cultor del Zen tras su estadía varios años en Japón, escribe sobre la saturación verbal:

Desde siempre la filosofía occidental ha hecho todo lo que ha podido para transformar las experiencias del hombre en conceptos; es lo que hizo el propio Descartes, para que en definitiva la palabra real, o realidad, significa lo que entra en un orden de conceptos bien definidos. Lo que no entra en este orden no tiene realidad. Hoy en día debemos reconocer que hay experiencias para las cuales no se tienen conceptos. Y los conceptos más claros son los más alejados de las experiencias más profundas. Toda filosofía en la medida en que está fija en un sistema de conceptos, impide la transformación como ser vivo (GRAF 1997: 95-96).

Alejado de las pretensiones de realidad desde la “sistematicidad de conceptos”, el budismo Zen desarrolla una especie de *indicación directa*: un aprendizaje basado en respuestas o reacciones que dejan de lado las mediaciones simbólicas para mostrar las cosas tal cual son.⁵¹ Otro recurso Zen para expresar esta conciencia es el uso de frases o enunciados breves cuyas afirmaciones paradójicas, intensas por sus mensajes, buscan insertar al hombre en una suerte encrucijada expresiva (los *Koan*).⁵² Desde *Naturaleza muerta*, pasado por *Pequeña música de cámara*, *Ptyx*, *Sin título* y hasta *Nudos* comprobamos que el budismo zen es una clave de lectura válida para comprender el sentido del desasimiento de la palabra en la poética eielsoniana, donde el poeta se anticipa al lenguaje en la medida que no lo receptiona pasivamente, más bien lo fija y problematiza simultáneamente: “Eielson llega a la idea por la negación (o en lenguaje zen: por «la afirmación por medio de la no-afirmación»), por la imposibilidad real de la negación. Y va y viene: borra y escribe. Tal simultaneidad explica también la «superficialidad» de su escritura, es decir, la limitación espacial de las palabras en la superficialidad del papel” (D’ AQUINO 2002: 447).

⁵¹ Una versión de este aprendizaje-mecanismo se verá en el cuarto capítulo donde nos ocuparemos de la referencialidad directa en la poética eielsoniana.

⁵² Walpola Rahula señala lo siguiente: “Las palabras son símbolos que representan cosas e ideas y dichos símbolos ni siquiera pueden transmitir la verdadera naturaleza de las cosas más comunes. El lenguaje se considera engañoso y erróneo en los asuntos que conciernen la comprensión de la Verdad. [...] Esta es la razón por la cual en ciertas sectas budistas, como el Zen, encontramos el uso de afirmaciones paradójicas y aun extravagantes cuyo propósito es alejar a la persona del apego a las palabras” (RAHULA: 1996).



La hebra oriental anuda, en comunión con la hebra occidental y la hebra precolombina, una poética cuya visión abre el camino a la esencia de las cosas, con compasión y sabiduría como el “Camino Medio” de la Cuarta Gran Verdad budista.





CAPÍTULO 2

HACIA UNA POÉTICA NUDAL



Indecibles nudos
De palabras
Que son nudos y de nudos
Que son palabras

J. E. Eielson

El nudo es el signo mayor de Eielson. Es el signo de la búsqueda, la contemporaneidad, la iluminación y la continuidad en su poética. Y si bien los estudios eielsonianos brindan dilucidaciones valiosas sobre tan trascendental elemento, creemos, sin embargo, que como categoría no ha alcanzado aún el rigor sistemático que merece. Es, por tal motivo, una tarea indispensable que asumimos en este capítulo con el fin de configurar una sistematización teórica de lo que llamaremos a partir de ahora la poética nudal, en el marco de la problemática de la referencialidad en la poesía.

Proponemos, como primera consideración, la diferencia entre *nudo*, *anudamiento* y *poética nudal*: el elemento, la operación de significación que parte del elemento y el discurso poético resultante, respectivamente. En efecto, el nudo es un signo mayor y sincrético en la medida que convergen en él nociones como transformación, contrariedad, renovación, imposibilidad, simplicidad, énfasis, inversión, silencio, autocontemplación, regeneración, entre otras. Todas ellas forman parte del *estado de la expresión* de la poética eielsoniana. Por otro lado, el anudamiento es la operación de significación del quehacer poético donde se lleva a cabo la *realización* y la *virtualización* del o los sentidos. Finalmente, la poética nudal es la manifestación discursiva de esta operación y se erige en términos de una poética de la totalidad, un *discurso-visión de mundo* que responde a una mirada esencialista. Y sobre la cual propondremos cuatro modos de lectura como veremos en los siguientes capítulos. En los tres apartados que siguen desarrollaremos detenidamente estas ideas.



2 1. El nudo

El nudo es un signo complejo que comprende una diversidad de sentidos, entre los que destacamos: condensación, quietud, circuito o recinto laberíntico, hermetismo, fusión, protección y, al mismo tiempo, ligadura, entrecruzamiento, apertura, infinito. En su construcción y desentrañamiento, en su atadura y desatadura se encuentra implícito el acontecimiento poético, en tanto búsqueda y revelación. Planteado así, la poética de Eielson es impensable sin este signo, toda vez que le proporciona las bases para su edificación. Para nuestro autor, el nudo es más que un punto de partida o de llegada: es el signo de la continuidad en la discontinuidad,⁵³ es decir el signo del cambio y la transformación del acontecer o fenómeno poético hecho lenguaje, lenguajes. El nudo es, para decirlo de un modo contundente, la metáfora de la existencia. En ese sentido, el nudo eielsoniano es la expresión de una poética unitaria y coherente en su propio devenir, en su continuidad rítmica, densa y diversa a la vez. A continuación, revisaremos algunas lecturas críticas que se han realizado al respecto y al final analizaremos dos textos del poeta donde construye explícitamente su visión del nudo.

La estudiosa que con mayor detenimiento y profundidad se ha detenido en el concepto y la importancia del nudo en la poesía de Eielson es Martha Canfield. Así queda demostrado ya sea artículos o entrevistas al poeta, o en su labor como editora (2002a). En su artículo “Nudos y laberintos en la obra de Jorge Eduardo Eielson” (2002c) la crítica uruguaya sostiene que el nudo es una expresión que posee una trascendencia “microscópica” y otra “macroscópica”:

[...] el nudo –símbolo privilegiado, además de ser la más antigua y primitiva de las técnicas inventadas en la historia de la humanidad– se puede encontrar tanto en el macrocosmos como en el microcosmos. Las órbitas de los planetas que circulan oscilando alrededor de un centro, describen nudos que se entrelazan; y el DNA es un nudo revelado por el ultramicroscopio, de estructura simple o entrelazada. (CANFIELD 2002c: 248).

⁵³ La estética de Eielson, a decir de José Ignacio Padilla, “modula una continuidad heterogénea, hecha de discontinuidades a la vez duras y suaves, cerca y lejos de la fractura; un hilo deshaciéndose y rehaciéndose a cada instante, infinitamente, ante nuestros ojos; una tensión entre la cohesión y la desagregación” (PADILLA 2002c: 197).



El nudo justifica su omnipresencia, su alcance totalizador en cada una de las dimensiones de la vida. Así, la más mínima relación, el más efímero contacto entre dos o más elementos de la existencia comprende un irremediable anudamiento, ya sea velado o expuesto, generándose una *red* que se *teje* a partir de una cadena interminable de causas y efectos. La virtualidad, lo intangible, de esta forma, no son condiciones alejadas o extrañas de nuestro diario acontecer o de nuestras cotidianas expresiones, pues la emergencia de relaciones aparentemente “inesperadas” no es sino la muestra concreta de un permanente entrelazamiento universal. La metáfora del nudo, continua Canfield, constituye una única línea que recorre toda la poética eielsoniana en sus distintas manifestaciones, en una imperiosa necesidad de encontrar un centro, una puerta o laberinto –elementos decisivos en la configuración interna de sus poemas– en medio de la “opacidad” de las significaciones superficiales, y a la espera de ser revelada precisamente por ejercicios de atadura y desatadura de sentidos. En otro artículo titulado “Una biografía artística y literaria” Canfield afirma que el nudo es el resultado de la convergencia entre dos dimensiones que siempre llamaron la atención de Eielson: la dimensión material y metafísica (CANFIELD 2002e: 22). De lo que se desprende que indagar sobre el nudo eielsoniano supone tomar en cuenta la conciencia sobre la materialidad y su condición cambiante, algo que en la hebra occidental llamábamos poner a un mismo nivel lo concreto y lo abstracto, desnaturalizando los parámetros espaciales y temporales con el fin de que prevalezcan la fusión, la mezcla, en suma, la recíproca alimentación entre múltiples fuentes de sentido atrapadas en una forma.

Otra lectura importante sobre la poética nudal es la del crítico literario peruano Julio Ortega. En su artículo “Anudamientos de Jorge Eduardo Eielson” define el nudo como un “gesto de futuridad”, es decir un devenir donde atar y desatar son las acciones que convergen en una dialéctica⁵⁴ creativa interminable:

Todo lo que Eielson ha pulsado se *despliega* como una luz abriéndose, y reverbera en el espacio sensible. Ocupa, así, no solo el lugar de su ocurrencia sino el *espacio inferido*, de pronto señalado por ese pliegue en tensión, que

⁵⁴ La transformación de los opuestos en una forma superior y conciliadora de síntesis es un rasgo patente de la poética de Eielson: “En Eielson hay, pues, la presencia de una dialéctica que desemboca en una síntesis de tipo conceptual. Así, Eielson le asigna a la poesía una posición privilegiada en la historia del pensamiento humano. Los motivos permanentes de la existencia humana (pensamos en el amor, en las incansables luchas por el poder, en la muerte como temas universales) adquieren su dimensión histórica en el tejido del poema” (FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 76).



se cierra y se abre en la *energía virtual* del nudo. Si el pliegue se remonta al barroco, a la materia incesante; el anudamiento anuncia la mano capaz de atar y desatar, de tejer y destejer; y el nudo, por eso, *se proyecta* como un gesto de *futuridad*. El arte de Eielson *se desplaza* entre instantes, flujos y fluidos, que despliegan una *figura rizomática* decantada. Luego de las sumas del modernismo y las restas de la vanguardia, Eielson puede ser a la vez fecundo y sobrio, arcaico y procesal. En esta obra el pasado se aligera para abrirle lugar al porvenir” (ORTEGA 2002: 260, énfasis nuestro).

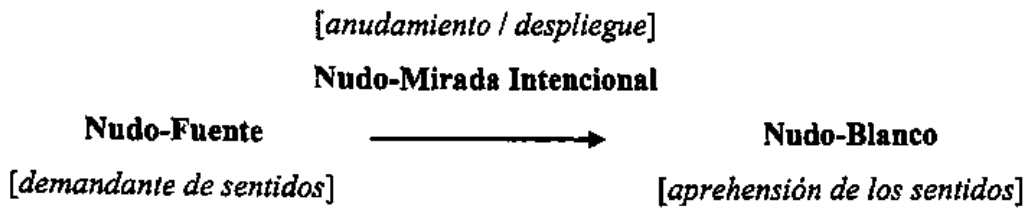
El nudo eielsoniano *es* en la medida que *deviene* y *deja de ser*. Su identidad depende de la capacidad de apertura con la que se explore a sí mismo. Por ende, el nudo es, en esencia, poético, toda vez que su realización es, al mismo tiempo, una anticipación: la virtualidad es prácticamente acto, la referencia y la inferencia constituyen un gesto dinámico donde el principio de simultaneidad desbarata los límites y las jerarquías (“figura rizomática”). Por lo tanto, el rescate y la actualización, esto es, la configuración de un lenguaje contemporáneo encuentra en esta concepción nudal del quehacer poético su mayor expresión.

Para Luis Rebaza el nudo es la representación máxima, plena, medular de una “poética de carácter textil”, como califica al trabajo literario y artístico de Eielson: “En ellos [los nudos] se superponen los procesos de poetizar, tejer y amarrar como operaciones donde yace un orden hecho, según Eielson, de esquemas combinatorios, medidas, ritmos, de «remoto origen matemático»”. Y más adelante señala: “La «poetización» que describe Eielson provoca que la imagen (visual o escrita) pierda carga significativa y en su lugar quede su estructura.” Al final, todo ello se conjuga coherentemente en la “[...] construcción de una subjetividad nacional moderna, de un artista peruano contemporáneo, personaje de un relato artístico que apela más a los mecanismos de la tradición que a la causalidad de la construcción histórica” (REBAZA 2000: 151). Destacamos las acertadas apreciaciones de Rebaza debido a que nos permiten proponer la naturaleza múltiple y simultánea del nudo eielsoniano a partir de tres definiciones: a) como una *fuentes* demandante de sentidos, b) como la *proyección* de una intencionalidad y c) como el *blanco* de la intencionalidad.⁵⁵

⁵⁵ Esta trilogía proviene de una lectura semiótica donde la *fuentes* –una persona o un objeto– es la instancia desde donde parte el acto de significación hacia un *blanco* concreto que atienda su demanda de sentido. La ubicación y el recorrido hacia el blanco se logran mediante una *mira intencional* desplegada desde la fuente.



Diagrama: 1



Así, el nudo es una *fente* de sentidos cuyos “esquemas combinatorios”, “medidas” y “ritmos” responden, en un primer momento, a un “orden” determinado (la fijación en el poema/ la plasmación en el cuadro u objeto artístico/ la disposición de los elementos en la performance). Pero el anudamiento (la “poetización” misma) aligera la “carga significativa” hasta que de todas estas expresiones queda una “estructura” que demanda nuevas relaciones y actualizaciones, nuevas significaciones. Por ello, despliega una *mirada intencional* sobre un *blanco* específico: la construcción de una poética contemporánea que se sabe intensamente dinámica, articuladora y multiexpresiva.

En el capítulo anterior sosteníamos que la profunda cercanía de Eielson al arte precolombino produjo el replanteamiento de su trabajo poético, y que a raíz de ello no puede ser visto ni sentido desde una sola hebra o fuente cultural. De tal cercanía deducíamos las imágenes del texto-tejido —o *tejido* en palabras de Dorian Espezúa— que anuda sentidos con hilos verbales y del nudo como la síntesis de materias textuales. Sin embargo, estas ideas no solo se deben a su admiración por los tejidos precolombinos, hay otra inspiración, como sabemos, tan o más decisiva: los quipus incaicos, estructura nudal que contenía información sobre las diversas actividades de nuestros antepasados y cuyos componentes fundamentales eran el color, el orden y el número, así mismo la disposición de las cuerdas, la direccionalidad específica del acto de anudar, el tipo de material escogido, etc.⁵⁶ “Eielson ha encontrado un fundamento artístico y

⁵⁶ Eielson, nos dice Emilio Tarazona, fue uno de los que se anticipó a algunos estudios que defendieron la idea de la ampliación funcional del quipu, atribuyéndoles no sólo un rol numérico o contable, sino también un rol narrativo (TARAZONA 2005: 36). En efecto, actualmente son numerosos los investigadores que hacen suyas estas hipótesis, como, por ejemplo, el antropólogo norteamericano Gary Urton, citado por Tarazona, y los investigadores finlandeses Martti Parssinen y Jukka Kiviharju, quienes afirman que el quipu consistía en un tipo de “escritura de ideas” basada en un sistema ideográfico con signos distintos a los códigos lingüísticos y un amplio repertorio de clasificaciones a la hora de enumerar alimentos, animales, personas, lugares, acontecimientos, etc. Poseían, además, una función que iba más allá de la fijación rigurosa de datos, puesto que presentaban un modo o modos de relato, es decir una



antropológico en el quipu peruano y ha sabido transformar el antiguo signo quechua en el núcleo estético y semántico de un lenguaje exquisitamente moderno” afirma Canfield, quien reconoce acertadamente en esta apropiación un proceso de actualización que garantiza la vigencia del referente nudal milenario a partir de una operación igualmente nudal como es la evocación, en tanto que la memoria “reúne, vincula, anuda” (CANFIELD 2002e: 22 y 2008: 8). En una entrevista concedida a Canfield en 1995 Eielson afirma lo siguiente:

Después de templarlas, arrugarlas, arrancarlas, quemarlas, cortarlas y demás, terminé por anudarlas. Entonces me di cuenta que estaba realizando un gesto antiguo, primordial, no sólo originario del Perú, sino que se hallaba también presente en las civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo, de la India, la China y otras culturas arcaicas. La denominación de *quipus* que he dado a esas obras es un rótulo 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.⁵⁷

Esta declaración es significativa por dos motivos: primero porque nuestro autor ve en el anudamiento un acto sincrético y de mayor complejidad, acaso de mayor trascendencia, frente a los actos precedentes que enumera. Y segundo, porque a pesar de reconocer la universalidad de ese “gesto antiguo, primordial”, le otorga a su muestra plástica *Quipus* una identificación específica revistiéndola con la denominación ancestral de la que se valió la antigua cultura peruana para dar cuenta de aquel lenguaje que luchó contra la dominación cultural y cognitiva de la escritura alfabética desde la Colonia. Por su parte, la crítica italiana Silvia Marcolin en su imprescindible artículo “La poética del cuerpo” escribe:

El hecho de que el nudo inca sea una forma-signo-acto fascina al autor. Él hace coincidir la mentira con las letras: el concepto, al ser verbalizado y escrito, pierde su pureza y se tergiversa, alejándose de la verdad. Se crea demasiada distancia entre la palabra y el sujeto expresado, demasiado espacio entre sus dos naturalezas. Los incas suprimían con sus nudos este espacio: su “escritura” compartía la misma forma de ser de lo expresado siendo ella misma una acción, un acto manual, un cuerpo. No había palabras ofuscadoras, no había posibilidades de oscurecer la verdad. Por medio del gesto y fusionando lenguaje y silencio, los incas habían logrado manifestar sus verdades (MARCOLIN 2002: 82).

narración de tipo nudal que daba cuenta de una forma elemental o estereotipada de acontecimientos históricos, religiosos y míticos (PARSSINEN y KIVIHARJU: 2004)

⁵⁷ Citado por REBAZA 2000: 221, cursiva del autor.



Contraponiéndose a la estrechez de la versión alfabética occidental, la escritura nudal, al superar todo tipo de mediación y al ser ella misma lo expresado, al asumir corporalidad, textura, color, volumen y dimensión, se erige para Eielson en el cordón umbilical que lo uniría no solo con su pasado, sino también con el universo, toda vez que el nudo, signo “poblado” de sacralidad y magia, con su efecto evocador y envolvente, es el cosmos amarrado a la tierra, “[...] un nudo que se suelta y deja ver la totalidad de la creación” diría el propio poeta (EIELSON 2002e: 207).

No obstante, la universalidad también nos lleva a considerar el nudo y el quipu, el componente y la estructura, desde distintas perspectivas, labor que asume Javier Sologuren en su texto titulado “Los nudos de Eielson: enlace universal”. Sologuren afirma que el trabajo de Eielson en relación a los quipus sufrió un tipo de desplazamiento que lo llevó a abstraer el nudo, con lo que logró ampliar su “cobertura significativa”, pasando de un referente histórico delimitado a un sentido más universal (SOLOGUREN 2002a: 243-244). Abstracción que, afirma Rebaza, puede constatarse en algunos trabajos visuales como *Firmamento*, muestra de 1965 que reúne un poema y una imagen compuesta por diez líneas de letras, equidistantes entre sí, a modo de un tejido formando la palabra “stars” (estrellas) dispuesta en serie. O en trabajos posteriores, de la década del ochenta, como *Estrellas como nudos / Nudos como estrellas*. Ambos casos, que tienen además un claro antecedente en poemarios eminentemente visuales como *Canto visible* y *Papel*, presentan una codificación a modo de una *escritura visual* que se semeja al proceso que ordena el cosmos y que fusiona lo “estelar” y lo “cotidiano” (REBAZA 2000: 224; 2003: 317-319).

Como vemos hasta aquí, la tarea excepcional con la que se encuentra todo crítico o estudioso frente a la poética de Eielson es desentrañar las formas en que la trascendencia fundacional, sincrética y totalizante del nudo se plasma en su obra integral, pero no solo como discurso sino también como visión, es decir en la medida que devela la comunión de los saberes provenientes de la ciencia, la mitología y la poesía. En palabras de Alberto Boatto, a propósito de la instalación *La escalera infinita* (1998):



La actual afirmación de una visión «nodal» en el campo de la ciencia como en el de la astronomía, por la cual el universo está concebido como un conjunto de «nudos», no puede más que autenticar la intuición base de Eielson. Venida a menos la primacía que la matemática y la geografía detentaban a partir del Seiscientos, hoy la ciencia puede cruzar la riqueza de los mitos de los pueblos antiguos y la intuición mediánica de los poetas. El «nudo» de la ciencia es posible reflejarlo en el «Kipu», el signo base y también «nodal» de la escritura contable de los incas (BOATTO 2002: 263).

Una visualización semejante del nudo nos brindan la historiadora del arte italiana Lorraine Verner y el filósofo y científico italiano Luciano Boi. El nudo para Verner y Boi adopta la imagen de un “esquema arquetípico”, es decir una estructura cuya fuerza generadora y dinámica permite el entrelazamiento de diferentes elementos –elementos de lo sensible e inteligible, como diría Padilla (PADILLA 2002b: 12)–, entrelazamiento que se manifiesta en diversas formas (de arte) gracias a su capacidad de despliegue y transformación. Esto explicaría, además, las diversas concepciones del nudo que se “entrelazan” en la obra de Eielson:

A parte del vínculo que puede establecerse con la astronomía andina antigua, la obra de Eielson también expresa en sus quipus las fuerzas del universo tal como las han entendido los científicos del siglo XX. Basta mencionar a Einstein y la teoría de la relatividad. Lo que muchos poetas de este siglo han conservado de su teoría es la idea de que el espacio tiene la estructura oculta de un tejido y que las diferentes trayectorias trazadas por los rayos de luz son como múltiples hilos que tejen el espacio cósmico mismo (VERNER Y BOI 2002: 190).

Otra teoría científica moderna que permite vincular la visión cosmológica del universo y el trabajo artístico de Eielson –como en sus *Manos que tocan el firmamento* (1988) o en sus *Cabezas de chamán*– es la “teoría de las supercuerdas” que diseñó una nueva concepción de la relación espacio-tiempo, en donde “[...] el espacio ya no se piensa en forma de elementos puntuales; parece estar conformado por otros objetos geométricos, más ricos y complejos, como nudos de diferentes tipos” (191). Así, Eielson se inscribe en esa línea de pensamiento que ve en el nudo el centro de una energía gravitacional que atrae a todos los elementos que lo rodean. Estructura, componente del espacio o energía, lo cierto es que el nudo se erige como una “escritura concreta del mundo” (198).



Si en el primer capítulo decíamos que el *discurso-visión de mundo* es un punto ideal de intersecciones temporales y espaciales, una definición semejante podemos elaborar sobre el nudo: signo por excelencia del sincretismo y de la totalidad, es en la obra integral de Eielson el punto ideal de intersecciones expresivas. Por lo tanto, concluimos que su alcance debe replantearse, puesto que no solo se circunscribió a su trabajo plástico y performático, sino también al escrito. Para demostrarlo, analizaremos un fragmento del capítulo 20 de su primera novela, *El cuerpo de Giulia-no*, de 1971, y el poemario *Nudos* (2002).

El capítulo 20 de *El cuerpo de Giulia-no* –novela que desafía, como toda la obra de Eielson, cualquier tipo de encasillamiento genérico– es uno de los momentos donde emerge con mayor intensidad la conciencia sobre la insuficiencia de las palabras frente al presente intraducible –la contemplación del cuerpo sin vida de Giulia– y el recuerdo. La palabra aquí toma el sentido de “resto”, de residuo (“Pequeños verbos inútiles”, “Excrementos de la lengua”, “Cadáveres verbales flotando en un mar de sangre humana”); por ello, Eduardo, el protagonista, prefiere “comunicaciones mucho más remotas e inmediatas. Grandes letras cuyo esplendor nos ilumine para siempre” en lugar de “[o]diosas letras impresas cuyo veneno es la razón, el orden, la discriminación social, la guerra, las ideologías, el mal” (EIELSON 2000b: 127-130). Al final del capítulo, el narrador, después de una insuperable descripción de los quipus,⁵⁸ propone una tabla o esquema nupal que reproducimos en su integridad:

UN NUDO BLANCO

LA VIDA

DOS NUDOS BLANCOS

EL AMOR

TRES NUDOS BLANCOS

DIOS-EL PARAÍSO-EL BIEN

⁵⁸ Eielson escribe: “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 puros, generadores del mito. De fabulosos teoremas verbales que la experiencia cotidiana no es capaz de contener sino en fragmentos. Miserables migajas del festín celeste. Luego, si algo había que quedar, si alguna utilidad tenía el cielo en la tierra, los escribas del templo, los quipucamayocs inmovilizaban en uno o varios gestos manuales la entidad del argumento. Nacían así sistemas de cuerdas y nudos de colores, originalmente utilitarios, verdaderas fichas estadísticas de las cosechas, medidas agrarias, zonas de irrigación, censo territorial, etc. Sólo más tarde apareció el poema, entre los dedos del escriba y los del sacerdote del sol. [...] ¿En aquella sintaxis, en aquella matemática gratuita, se ocultaba quizás las leyes mismas de la creación? Ninguna computadora de vigésima generación, o posterior a ella, podría descifrar, durante miles de años de incesante trabajo, lo que un solo nudo de color ocultaba en su seno impenetrable. En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado” (EIELSON 2000: 131-132).



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

(EIELSON 2000b: 132-133).

La tabla presenta distintas formas de lectura que organizaremos a partir de dos perspectivas: una horizontal y otra vertical. Desde la perspectiva horizontal encontramos seis filas donde el factor cromático regula el vínculo entre el nudo y el sentido que adopta. Mientras que desde la perspectiva vertical encontramos dos columnas donde el factor cuantitativo del desplazamiento descendente (la lectura de arriba hacia abajo) regula la relación entre las tres líneas que conforman cada segmento, de tal manera que a más anudamientos mayor la intensidad del sentido establecido y mayor su alcance. Tanto los no-colores blanco-negro, como los colores primarios establecen relaciones convencionales: así, el blanco está relacionado con sentidos positivos (amor, vida, Dios, bien), el negro con sentidos negativos (muerte, guerra, infierno, demonio, mal), el rojo con la organicidad y la fertilidad (sangre, reproducción), el amarillo y el azul con la naturaleza (flor, fruto, sol, aire, agua, cielo), mientras que los colores secundarios o complementarios presentan un progresivo desprendimiento del



sentido convencional (desde el verde que simboliza la tierra, plantas o árboles, hasta el violeta de la luna).

Todos los nudos unitarios que forman parte de la primera línea de cada fila se relacionan con sentidos generales que denotan estados de la existencia o elementos naturales, orgánicos e incluso siderales. Pero cuando aparecen dos anudamientos los sentidos generales se vuelven más complejos, dado que representan la interacción o el efecto de los estados y de los elementos. Así, el amor y la guerra son las puestas en acto de los estados de la vida y de la muerte, respectivamente; la reproducción denota el vínculo entre las sangres y el fruto es el desenlace del florecimiento. Finalmente, la tercera línea de cada fila advierte la presencia de un triple anudamiento que nos remite a la idealización de los estados y elementos puestos ya en acto, es decir a la intensidad de los sentidos en su máxima expresión. Así, encontramos un amor divinizado, una guerra llevada a su condición infernal y el acto esencial del hombre y su entorno natural adquieren un sentido cósmico, sideral. De esta manera, tenemos un esquema nudal que no es otra que una red de sentidos que se van desprendiendo unos de otros y que atan, entrecruzan todos los componentes imaginables. Nada está excluido, no existe elemento o sentido insular, aislado, todo se emparenta y condiciona en el *discurso-visión de mundo* donde una *lógica vinculante* rige la necesidad imperiosa de comunión entre todos los seres y todas las creaciones, como veíamos en la hebra occidental al hablar de una síntesis metafórica y en la hebra precolombina al hablar de la relación texto-tejido.

La misma lógica encontramos en la serie de poemas reunidos bajo el nombre de *Nudos*,⁵⁹ en el que se plasman las nociones relacionadas al carácter sincrético del nudo

⁵⁹ La primera edición bilingüe (castellano-inglés) de la serie apareció en el número tres de *Difusión/For Diffusion* (Londres-1997) y la segunda edición en el número 50 de *Prometeo* (Medellín-1998). Una reproducción aparece en el doble número 5/6 de *more ferarum* (Lima-2000) y una versión trilingüe (castellano-inglés-italiano, con traducción al inglés por William Rowe y al italiano por Canfield) en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, la compilación crítica de Martha Canfield, en una sección final que conjuga el trabajo escrito y visual del poeta en una significación solidaria. Posteriormente, se editó de forma independiente en el 2002, y se incluyó en la antología *Vivir es una obra maestra* en el 2003. Canfield fecha la versión que recoge a partir de 1983; mientras que José Ignacio Padilla y Luis Rebaza datan el inicio de la serie en la década del 60. Por otro lado, Rebaza la sitúa –junto a series visuales como *Quipus*, *Nudos* y *Amazonía*– en una de las cinco líneas que propone para calificar el trabajo visual (tanto plástico como literario) de Eielson. Dicha línea, que denomina “Anudamientos”, está conformada por obras construidas a partir de esta forma específica de manipulación análoga “a la dinámica del acto creador en su sentido más vasto” (CANFIELD 2002a: 227 y 277-295; PADILLA 2002d: 569-570; REBAZA 2004: 42). En adelante citaremos la versión recogida en *Arte poética*, antología a cargo de Luis Rebaza (EIELSON 2004a: 313-322).



que enumerábamos al inicio de este segundo capítulo y que constituyen el *estado de la expresión* de la poética nudal eielsoniana. Cada poema es un anudamiento entre dos y cinco líneas que responde a una dinámica circular, es decir un tipo de reescritura donde varios de los versos se repiten, se invierten o se reformulan, remitiéndonos a sincretismos (“Nudos que sonrían/ Y nudos que sollozan”, “Nudos de luces/ Y nudos de tinieblas”); contradicciones (“Hay nudos/ Que no son nudos”); imposibilidades (“Nudos que no existen/ Pero que resisten/ Y resisten”, “Nauseabundos nudos/ Que no son/ Ni siquiera nudos”); silencios (“Indecibles nudos/ De palabras/ Que son nudos y de nudos/ Que son palabras”, “Nudos que no dicen nada/ Y nudos que todo lo dicen”); verdades irreducibles (“Nudos/ Que son nudos/ Que son nudos/ Que son/ Nudos”, “Y nudos que sólo son/ Nudos”); transformaciones (“Nudos que son nubes/ Que son agua/ Que son mares”); a la esencialidad (Nudos que son desnudos/ Y desnudos que son nudos”), la materialidad (“Nudos de carne/ Y nudos de hueso”, “Nudos de materia/ Nudos de energía”, “Nudos animales/ Nudos vegetales/ Nudos minerales”), a ciclos (“Nudos que comienzan/ Y nudos que se acaban”, “Nudos que amanecen/ Y nudos que anohecen”, “Nudos eternos/ Y nudos pasajeros”) y a la cosmicidad (“Nudos que son sombras/ De infinitos nudos/ Celestes”, “Nudos como estrellas/ Estrellas como nudos”). Hay una naturaleza comunitaria en estos sentidos que revela, acaso, el fundamento ontológico del nudo: el ser un signo-matriz.

Este es el fundamento nudal de la poética eielsoniana, donde las polaridades y contradicciones, las tensiones y fuerzas de sentido conviven y encarnan múltiples anudamientos en el lenguaje.

2 2. El anudamiento

Los sentidos se realizan, o no, en el anudamiento, que es la puesta en acto del nudo, signo mayor de la poética eielsoniana. En este apartado veremos cómo el anudamiento poético es una operación de significación a partir de dos momentos distintos y complementarios: a) la realización o *amarre* del sentido y b) la virtualización del sentido. En su desarrollo, nos ocuparemos de algunas nociones fundamentales de la



semiótica, puesto que su aplicación al discurso poético es funcional en la medida que permite identificar los procesos de producción de sentido y es crítica toda vez que permite desentrañar estas operaciones significantes.⁶⁰ Particularmente serán de gran utilidad los postulados del semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce y de los semióticos franceses Jaques Fontanille, Algirdas Julien Greimas y Claude Zilberberg.

Partamos, en primer lugar, reconociendo tres operaciones: el sentido, el significado y la significación. A grandes rasgos, dar sentido consiste en precisar la cualidad de un objeto, una persona o una acción; cualidad que al ser plasmada en lenguaje es captada por un sujeto competente provisto de una capacidad interpretativa. En otras palabras, el sentido es una *dirección* regida fundamentalmente por una intención particular y circunstancial, provista de cierto relativismo y sujeta al cambio.⁶¹ El significado, en cambio, forma parte de un proceso consensual y arbitrariamente colectivo, su tendencia a la permanencia lo vuelve más resistente a las variaciones. De esta manera, entendemos que el sentido se encuentra anclado en su propia referencialidad y el significado es un sentido impuesto anclado en un contexto.⁶² En medio de estas dos operaciones encontramos un *proceso referencial fronterizo* que es constantemente problematizado desde una operación mayor, a saber, la significación, reconocible a partir de su articulación con otras unidades o significaciones, por tal motivo solo es captada en su devenir. Dicho esto, llamamos anudamiento poético a la operación de significación donde los significados se contraen para dar paso a nuevos sentidos en los poemas. Esta renovación en el acto de significar sitúa una cualidad o definición en el límite de su propia referencia. Se trata, entonces, de un despliegue nupal que recrea nuevas relaciones entre el hombre, su entorno y la musicalidad de los sentidos. Por lo tanto, la producción del sentido poético lleva en sí el germen de la transformación: no es de ningún modo un objeto acabado o una acción consumada, sino

⁶⁰ Entendemos por semiótica aquella disciplina de la ciencia del lenguaje que surge a partir de la confluencia de la lingüística, la antropología y la lógica formal. Dentro de esta disciplina encontramos diversas tendencias, nos interesan especialmente la semiótica del discurso, que parte de la significación global de los efectos de sentido en un conjunto estructurado a la significación local que se ocupa de las unidades que componen el discurso mismo (FONTANILLE 2001: 25), y la semiótica tensiva.

⁶¹ El sentido, nos dice Jaques Fontanille, es una "materia" física, psicológica, social y cultural sometida a direcciones y tensiones (FONTANILLE 2001: 23).

⁶² La sola presencia del anclaje o fijación es, en sí, crítica, puesto que Eielson hace de este acto un motivo de su escritura.



una “maquinación” interminable que encuentra en el lenguaje una tensa e inquietante fijación.⁶³

Lo anterior nos lleva a proponer una segunda consideración: el anudamiento eielsoniano demanda una lectura icónica y una lectura indicial, en lugar de una lectura simbólica. Siguiendo los postulados de Peirce (1987), el ícono, el índice y el símbolo conforman los tres *modos* del signo. El ícono es un modo de significación que posee cierta autonomía respecto del objeto que representa, la relación de semejanza o analogía que establece con la realidad se da a partir de una cualidad que comparte con esta, por ello su referencialidad es meramente tangencial. Por su parte, el índice es un modo de significación basado en una relación existencial con el objeto; en otras palabras, si toma en cuenta los “indicios” de la realidad. Mientras que el símbolo es un modo de significación que se sustenta en una ley general, aceptada por un conjunto de individuos.⁶⁴ En la poética de Eielson el carácter autónomo y tangencial de la significación icónica es evocado para una sola finalidad: problematizar la capacidad referencial de la palabra escogida en el poema. De esta forma, cuando dicha poética pone al descubierto a través de las mismas palabras aquellos sentidos que, debido a una fijación selectiva, no han sido incluidos desnaturaliza el propio vacío y el silencio, poblándolos de sentido.⁶⁵ Es en esta manifestación, desborde o emergencia de los sentidos donde incursiona la significación indicial demandando una “relación existencial” con lo que se poetiza, esto explica la construcción de una mirada esencialista (un retorno a las captaciones esenciales) y, en consecuencia, el desasimiento verbal y la compensación de otros lenguajes.⁶⁶ Planteado así, el anudamiento afronta la

⁶³ Greimas escribe: “la producción de sentido no tiene sentido que si es la transformación de un sentido dado; la producción en sí misma es, consiguientemente, una *puesta en forma significativa*, indiferente a los contenidos a transformar. Así, *el sentido, en cuanto forma del sentido, puede ser definido como la posibilidad de transformación del sentido*” (GREIMAS 1973: 12, cursivas del autor).

⁶⁴ Fontanille, siguiendo a Peirce, agrupa estos signos dentro de lo que considera los tres niveles de aprehensión de la significación o los tres momentos en la construcción del sentido: a) Primeridad: nivel donde se aprehenden las cualidades sensibles del mundo. Conformado por un solo elemento, la cualidad misma, su signo típico es el ícono; b) Segundidad: nivel donde la cualidad aprehendida se relaciona con algo. Conformado, así, por dos elementos, su signo típico es el índice; c) Terceridad: nivel donde los dos niveles anteriores son controlados por un tercero, que viene ser la ley o convención que las regula. Su signo típico el símbolo (FONTANILLE 2001: 56-57).

⁶⁵ El crítico literario italiano Aldo Tagliaferri escribe: “En la obra de Eielson sigue siendo insuperable la paradoja de la presencia de una ausencia” (TAGLIAFERRI 2002: 200).

⁶⁶ Claudio Canaparo, en su artículo “Medir, trazar, ver. Arte cartográfico y pensamiento en Jorge Eduardo Eielson”, reflexiona sobre estas tres lecturas desde un enfoque distinto, la cartografía, con el fin de desentrañar la incidencia del nudo en el trabajo sobre el espacio. Canaparo señala que las lecturas icónica e indicial son las más apropiadas para referirnos a los primeros trabajos de Eielson, mientras que la



referencialidad de lo real desde una plataforma poética, configurando un lenguaje que supera el malestar de los signos convencionales, su irritable superficialidad. En suma, al declararse conflictivo y transgresor con la arbitrariedad del símbolo,⁶⁷ el anudamiento propicia la reafirmación de los sentidos desde lo real buscando desentumecer la palabra y reorientarla hacia lo que nunca dejó de ser: una expresión humana.⁶⁸ Para esto, nuestro autor, como vimos en el capítulo anterior, altera la función mediática del texto y lo retoma en su sentido original: la textualidad, logrando que el discurso poético trasponga el anti-faz lingüístico y emerja su condición de *tejido* donde convergen, *entretrejiéndose*, códigos intra y extra-verbales.

El anudamiento, en tanto operación de significación, supone un desplazamiento que críticos como el francés Pierre Restany han descrito bien como el paso del pliegue – el proceso fronterizo del acto referencial– al nudo –la síntesis, el “efecto final”. Este desplazamiento, continúa Restany, proviene de la apertura de dos tensiones: la de los nudos y la del cuerpo, los dos grandes campos de referencia de la poesía de Eielson (RESTANY 2000: 153-157). El pliegue, una suerte de lugar intenso (PADILLA 2002b: 12) y dinámico, se encuentra en constante movimiento hasta formar el nudo o “gesto nodal”, el momento del detenimiento, aunque parcial, porque de él surgen, a su vez, otros pliegues constituyendo, así, una red de significaciones elaborada por un triple anudamiento: una estructura discursiva en constante renovación y auto-reflexión (una visión metapoética) genera una macro-estructura de la existencia (una visión del

lectura *sígnica*, de menor trascendencia, es más propicia para abordar los últimos (CANAPARO 2002: 289-314). Son dos los aspectos que nos diferencian de esta propuesta. En primer lugar, Canaparo llama a la tercera lectura, la relegada, “*sígnica*”; mientras que nosotros optamos por llamarla *simbólica*. Y en segundo lugar, en nuestro análisis apelamos a una lectura *icónica* y a una lectura *indicial* no para circunscribirlas precisamente a las reflexiones sobre la espacialidad en el trabajo visual de Eielson (Canaparo se ocupa, en especial, de las muestras *Paisaje infinito de la costa del Perú* y *Homenaje a Leonardo da Vinci*), sino más bien para centrarlas en la problemática de la referencialidad del discurso poético.

⁶⁷ El semiótico peruano Óscar Quezada, siguiendo también a Peirce, afirma que si desentrañamos el tercer nivel, el del símbolo, encontraremos un segundo nivel, el del índice, y un primer nivel, el del ícono. En otras palabras, el índice y el ícono son las dos “degeneraciones” del símbolo: “Si degeneramos el símbolo, hallaremos siempre un estrato indicial (de segundidad) y otro icónico (de primeridad)” (QUEZADA 2007: 64). En este desentrañamiento, en esta degeneración radica la intencionalidad transgresora y desmitificadora de la poética eielsoniana.

⁶⁸ Eielson escribe: “De este modo, sean las palabras, que son también nudos de significación, y los nudos, que son también palabras, es decir objetos significantes, se manifiestan de forma simultánea en un universo misteriosamente caótico y ordenado, regidos sólo por el número y por el caso, en el cual el ser humano participa con soberano y libre albedrío” (EIELSON 2000c: 65).



entorno) de la que se desprende una macro-estructura del universo (una visión del cosmos). Así explica Eielson el fundamento vital de la red:

Pero volviendo a mi posición personal, no hay que olvidar que la metáfora de la red, al igual que la del nudo (y, evidentemente, no hay red sin nudos), es también la metáfora de la existencia. Desde la cadena de nudos en forma de espiral que constituye el ADN primordial de la vida, hasta el insondable paquete de nervios y neuronas que conforman ese milagro de la evolución que es el cerebro humano, toda nuestra existencia es la historia de una estructura que, para sobrevivir, debe continuamente inventar para sí una infinita red de informaciones y de relaciones interactivas que amplíen su horizonte vital. Así, pues, la metáfora de la red tiene un fundamento biológico más bien preciso (EIELSON 2000c: 63).

Cabe señalar aquí la interrogante que nos suscita la triada pliegue-nudo-red: ¿cómo un artífice de la dinámica y la transformación, un desbaratador de los límites como Eielson pudo haber adoptado el nudo como signo de su poética, si habitualmente el nudo representa un culto al detenimiento y un momento de estática contemplación?⁶⁹ Nuestra respuesta a semejante encrucijada es que el nudo representa un culto mayor: *un culto a la tensión*. El anudamiento pone de relieve el espacio tensional del poema, el carácter agonal de los sentidos en la convivencia, es decir el desplazamiento que lleva como señales de lucha, como marcas del roce, la fractura (la fragmentación textual). Siendo eminentemente tensional, el anudamiento supera, por otro lado, la lógica del retoricismo clásico donde "[l]as exigencias de la forma eran prioritarias y lo "real", el sentido mismo para algunos, solo intervenía después, como variable de ajuste" (ZILBERBERG 2006: 224). Su exigencia al ser contemporánea es distinta e, incluso, inversa: lo real ahora determina la forma.⁷⁰ Esta tensión puede ser caracterizada con mayor precisión desde la perspectiva de la praxis enunciativa, si asumimos que la enunciación, como acto, pasa de ser una operación articuladora de sentido a un referente temático fundamental, justificando el carácter metapoético de la poética eielsoniana:

⁶⁹ Canfield escribe: "Con el nudo el movimiento se detiene –o a lo máximo se vuelve lenta inercia–, las telas se fijan, el tiempo interrumpe su curso y el alma, por fin liberada de cualquier motivo de zozobra, se concentra en la contemplación. No conozco otras expresiones artísticas que den una sensación semejante de inmovilidad y bienestar" (CANFIELD 2002d: 13).

⁷⁰ Zilberberg escribe: "El abandono contemporáneo de la versificación tradicional y de la retórica "ha favorecido" la modalidad de "lo real" que el formalismo recusaba: *la inmediatez*. Para el poeta clásico, las reglas se interponían entre su propósito y el poema: el verso era el resultado de la puesta en verso, [...] el verso estaba bajo control. La poética moderna le exige producir en el lector un efecto de *surgimiento*" (ZILBERBERG 2006: 225, cursivas del autor).

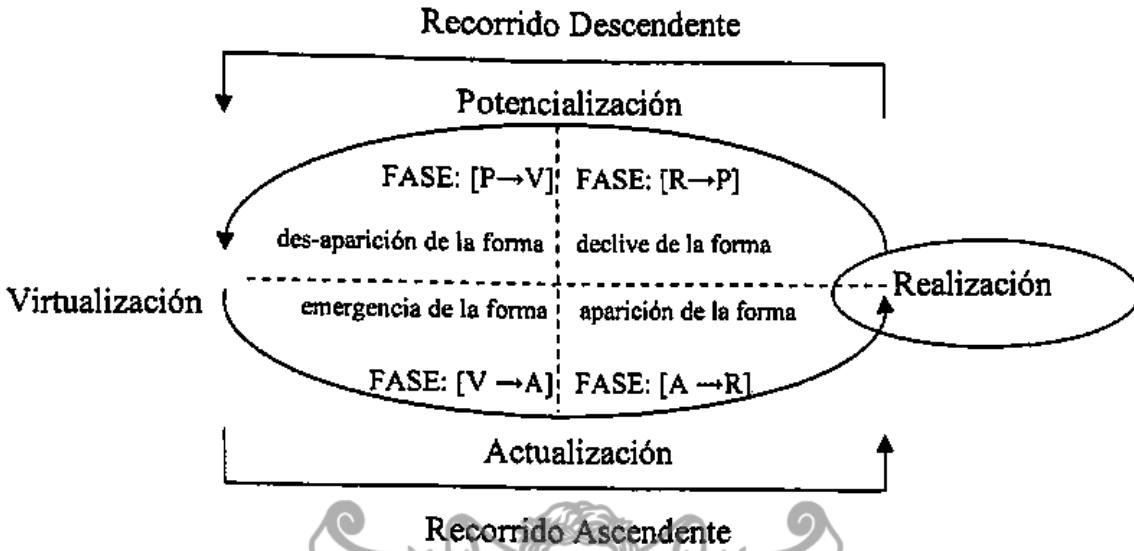


En términos de presencia —es decir, a la vez espaciales y temporales—, la praxis enunciativa dirige, entre otras cosas, el modo de existencia de las magnitudes y de los enunciados que componen el discurso: los capta en estado virtual (en cuanto entidades pertenecientes a un sistema); los actualiza (en cuanto seres de lenguaje y de discurso); los realiza (en cuanto expresiones); los potencializa (en cuanto productos del uso), etc. Los modos de existencia, cuya distribución y variación son dirigidas por la praxis, conciernen directamente a las relaciones entre el sistema y el discurso, puesto que el sistema es, por definición, virtual, mientras que el discurso apunta a la realización (FONTANILLE 2001: 236).

El sentido, en su constitución poética, aparece como un elemento dinámico sometido a una serie de procesos: en el mismo poema se virtualiza, se actualiza, se realiza y se potencializa. Hostil a la clausura, su estado natural es el devenir que se convierte en su única y verdadera actividad significativa. En este devenir del sentido poético reconocemos tres momentos de la significación, pertenecientes, a su vez, a tres fases específicas del “campo” discursivo: a) la *significación emergente*, que articula los elementos sensibles e inteligibles de la percepción en una primera fase denominada “campo de presencia”; b) la *significación en curso*, que consiste en un proceso de esquematización discursiva en una segunda fase, la del discurso en acto (o enunciación), denominada “campo esquemático”; y c) la *significación terminada*, que consiste en un proceso de categorización que establece una red de diferencias en una tercera fase, la del discurso enunciado, denominada “campo diferencial”. Lo que intentamos demostrar es que el anudamiento no se limita a la significación terminada o fijada en el discurso poético (donde, por cierto, la noción de “red de diferencias” dialoga perfectamente con la noción de “red de sentidos” que venimos trabajando), sino más bien toma en cuenta los otros dos momentos de la significación: la razón de ser del tercer momento radica en su interdependencia con los dos primeros. En suma, tanto las formas o modos de existencia a los que se somete el sentido, como los tres momentos de la significación pueden graficarse de la siguiente manera:



Diagrama: 2



En el esquema vemos dos tipos de recorridos: un recorrido ascendente y un recorrido descendente. El recorrido ascendente pretende alcanzar el centro de referencia del discurso poético y conduce de la virtualización del sentido a la manifestación o realización del sentido. De modo inverso, el recorrido descendente parte de un estado realizado a un estado virtualizado; para ello potencializa las formas del sentido y las conduce al sistema de la lengua donde son reconocidas como "lugares", "tipos", "tópicos" o "motivos" del discurso, de esta manera son estereotipadas, tipificadas y llevadas a un plano implícito. A su vez, cada recorrido está conformado por dos fases. Así, el recorrido ascendente se inicia con la fase [V→A] donde *emerge* la forma del sentido cuando pasa de un estado virtualizado a un estado actualizado; y culmina con la fase [A→R] donde *aparece* la forma del sentido cuando pasa de un estado actualizado a uno realizado, alcanzando la expresión, adoptando una presencia que le da un estatuto referencial. Por su parte, el recorrido descendente se inicia con la fase [R→P] donde *declina* la forma del sentido cuando pasa de un estado realizado a un estado potencializado, perdiendo su carácter innovador debido a su fijación y uso; y culmina con la fase [P→V] donde *desaparece* la forma del sentido cuando se diluye en las estructuras virtuales.⁷¹ Lo que nos interesa destacar de estos recorridos del sentido y sus respectivas fases, entrelazadas entre sí, es que la constitución formal del poema es indesligable de su carácter emergente y que el sentido poético es una orientación que se actualiza dependiendo de la virtualización y la realización de su manifestación. En el

⁷¹ Para una revisión más detallada de la praxis enunciativa véase: FONTANILLE 2001: 234-244.



anudamiento la emergencia del sentido no está condicionada por una temporalidad canónica, es decir por una secuencia lineal y progresiva. Lo que la impulsa, en realidad, es un principio de simultaneidad conformado por velocidades y acentuaciones distintas que rompen el recorrido natural del tiempo. Sobre esta dinámica simultánea se lleva a cabo, precisamente, la desestabilización de los pactos o convenciones significantes en la superficie del poema. En ello radica su tensionalidad que, como diría Zilberberg, se da cuando “sobrevienen” los elementos virtuales en el curso o estado natural de un discurso reglamentado, normativizado.⁷² Cuando el sentido aparece no se equipara a una “aproximación”, a una mera “representación”, todo lo contrario, busca el verdadero contacto o el *destello* (la expresión máxima de la intensidad) en el discurso poético, a esto nos referíamos con la demanda de una relación existencial con lo que se poetiza o con el retorno a un lenguaje esencial. Una poética vinculante como la de Eielson no aísla la palabra seleccionada, pone de relieve su actualización frente a la virtualidad del poema. De tal modo que la actualización demanda el contexto original de la palabra para generar sentido, no lo omite ni lo rechaza.

Ciertamente, en el culto a la tensión se acude a los sentidos originarios, a la referencia matriz, por ello es necesario recordar el camino que se ha transcurrido porque siempre se produce un tipo de regreso. Así llegamos a una de las claves del anudamiento: su naturaleza cíclica. El nudo es el signo de la reescritura, porque sobre sus mismos rudimentos produce nuevos sentidos.⁷³ De esta forma, el des-pliegue es una operación de significación crítica en el poema toda vez que se erige como un tipo de *reseñalamiento* que crea un repertorio renovado de pactos significantes con una lógica propia, a saber, vinculante. Entonces, si el nudo “inicial” eielsoniano surgió como una crítica al revestimiento simbólico del cuerpo (pensemos en las telas rasgadas, plegadas y templadas de sus trabajos visuales de la década del 50 o en poemarios como *Noche*

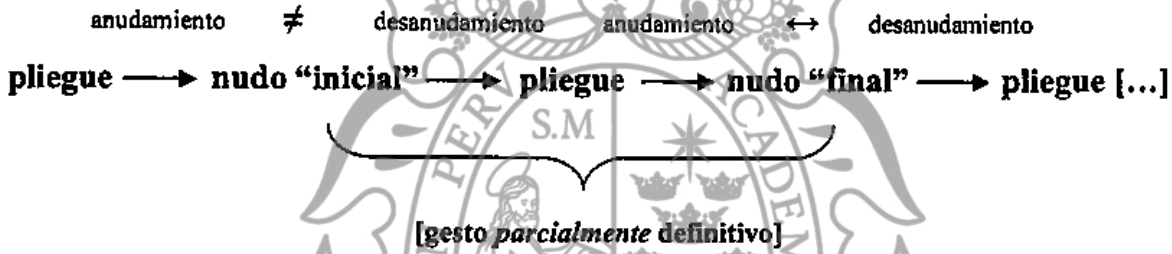
⁷² Zilberberg escribe: “El éxito del “llegar a” conforta al sujeto en la convicción de que el mundo es precisamente “su” mundo, de que el cálculo y la previsión tiene en él su lugar, mientras que la irrupción del “sobrevivir” viene a recordarle que una “inquietante extrañeza” puede manifestarse de improviso, como un reverso que se invirtiese” (ZILBERBERG: 434, cursivas del autor).

⁷³ La naturaleza cíclica de la poesía escrita de Eielson posee, así, un fundamento retrospectivo. Julio Ortega escribe: “Más que sumas del habla, esos poemas están inquietados por una inducción operativa que parece escribir hacia atrás, sustrayendo y borrando” (ORTEGA 2002: 260). Por su parte, Canfield sostiene: “Así, en muchos textos, vuelve al final sobre las palabras del comienzo; o dispone los sintagmas en un orden que luego va prolijamente modificando de un verso a otro; o crea remisiones fónicas o sintácticas, mediante la reiteración de sonidos o de palabras que sugieren verdaderos anudamientos verbales.” (CANFIELD 2002c: 251).



oscura del cuerpo), es decir, como un nudo “tenso” y compacto debido a la intensidad de su mensaje y de su realización; y el nudo “final” es la posibilidad de la liberación, de la desnudez y de la acción dirigidas a las esencias de las cosas, como bien precisa Canfield (CANFIELD 2006: 3), es decir, un nudo “dis-tenso”, de apertura (pensemos en poemarios como *Celebración*, *Sin título* o *Nudos*); entonces ¿que podría emparentar a ambos nudos? El hecho de que pertenecen a una dinámica mayor, circular, donde pasan por los mismos procesos de *anudamiento* (amarre) y *desanudamiento* (desamarre). Lo único que varía es que en el nudo “inicial” es clara la distinción entre los dos procesos, mientras que no ocurre lo mismo en el nudo “final”:

Diagrama: 3



Este es el fundamento del anudamiento poético de Eielson, que rebasa el lenguaje poniéndolo a prueba, depurándolo del “ruido” metafórico hasta lograr la significación auténtica.

2 3. La poética nudal

La poética nudal es la manifestación discursiva resultante de la operación de significación que llamamos anudamiento. A esta poética ya le hemos asignado algunos nombres en los apartados anteriores: una poética de la totalidad, un *discurso-visión de mundo*; y le hemos concedido también una intencionalidad: despliega una mirada esencialista. Veamos estos dos aspectos con mayor detenimiento en las siguientes líneas.

En principio, entendemos por poética nudal aquel discurso que, entre uno y otro anudamiento de sentido, busca aprehender, encarnar una noción más amplia de la poesía: ya sea como producto o significación terminada (el poema), acto de dar sentido



(el poetizar) o modo de vida (el estado poético), se instaura como la condición absoluta de la existencia, el acto creativo esencial que lo une y lo relaciona todo. Más que “escribir” poesía, Eielson estuvo siempre *en* poesía, es decir en un *estado* poético desde donde visualizó –la contemplación como apropiación– la historia, las culturas, los tiempos, los espacios, las relaciones humanas, etc. Estamos, pues, ante una *visualización absoluta* que hace de la convergencia de referentes artísticos y culturales un discurso ricamente heterogéneo, híbrido, distante de encasillamientos estéticos e ideológicos. “El poeta, *simplemente*, trata de poner en palabras la visión de una totalidad” declara Eielson en una entrevista concedida al crítico peruano Abelardo Oquendo (OQUENDO 2002: 404). En otra entrevista concedida al crítico francés Roland Forgues, nuestro autor traza la esencia intercultural, multiexpresiva, vinculante y cíclica, en suma, nudal, de su poética:

Herederero de una tradición espiritual que se remonta a los albores de la humanidad, el artista moderno, y sobre todo el poeta, se mueve hoy en un mundo de signos extraordinariamente rico y complejo. Por lo tanto, una poesía entendida como visión y búsqueda de la totalidad, no puede revelarse únicamente a través del lenguaje verbal. El uso de los lenguajes transverbales se impone como una necesidad, puesto que *todo es poesía* y los signos que nos rodean obedecen a múltiples códigos naturales y culturales (FORGUES 1985: 24).

Críticos literarios como Ricardo González Vigil también ven en la poética eielsoniana un “alcance totalizante”, en el que las palabras son un medio funcional y necesario si “nos invitan a ir más allá de ellas, al encuentro con la poesía (recordemos que deriva de la palabra *poesis*, ‘crear’) existente en todas las cosas, en el universo entero”. Este “ir más allá”, supone, además, una resistencia a las realizaciones tradicionales –el proceso es el verdadero acto creativo– y una valoración del anonimato concebido como una conciencia artística liberada de pretensiones narcisistas o frágiles subjetivismos. En esta resistencia y en esta valoración se gesta una suerte de principio de “invisibilidad” que caracteriza a la poética totalizante. (GONZÁLEZ VIGIL 2006: 13-14). Este principio nos pone frente a otro rasgo de la poesía moderna, característico en Baudelaire a decir de Friedrich, que aparece resemantizado en la poética contemporánea de Eielson: la despersonalización. Resemantizado porque si para Baudelaire la despersonalización implicaba la distancia entre el yo poético y el yo empírico –la “neutralización del tema lírico” (FRIEDRICH 1974: 50)–, para Eielson es la posibilidad de relativizar esta



distancia mediante un yo poético co-participe, junto con un lenguaje multiexpresivo y plurireferencial, de un *todo signifiante*.⁷⁴ En la poética nudal la experiencia individual se disuelve en y se fusiona con la experiencia colectiva, instaurando la poesía como un dominio complejo donde no solo se replantean las funciones convencionales de los procesos de significación en el poema, sino también la distancia convencional entre los agentes que conforman su sistema de comunicación: el hablante poético no dispone el poema para la contemplación del lector, lo *comparte* con este a modo de una actividad de apertura constante, de una “obra abierta”. Camilo Fernández sostiene que la noción de “obra abierta” –propuesta por el semiólogo italiano Umberto Eco – puede dar cuenta de la ideología que subyace a los artículos de Eielson: en estos se esboza la idea de una “poesía dramática”, es decir dialógica, de la que se desprende, a su vez, una “poética de la obra abierta”:

El receptor, en efecto, ha de ser un libre ejecutante en la actualización del sentido del texto dramático, donde se dan cita la música, la pintura y la poesía. Texto dramático es, en este caso, sinónimo de *arte total*, senda donde se encuentran y confunden los más diversos discursos. Todo ello configura una apertura explícita de un texto compuesto por una constelación de textos y frente a cuya intertextualidad el intérprete puede tejer profusas relaciones significativas. La interpretación cobra vida propia, constituye –ella misma– un acto de creación (FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 90-91, cursivas del autor).

En este punto no podemos dejar de mencionar el entrecruzamiento de ideas que nutren el *pensamiento Eielson*. Tenemos, por ejemplo, el concepto de “literatura tridimensional”,⁷⁵ relacionado a una nueva perspectiva de apertura de la escritura y la comunicación literaria con el fin de entrar “en sintonía” con otros discursos y formas de conocimiento, como el científico, el filosófico, el artístico, etc., a modo de un diálogo interdisciplinario. En ese sentido, “poesía dramática” y “literatura tridimensional” se erigen como los elementos constituyentes de una misma idea. Veamos cómo Eielson define este último:

⁷⁴ Alfonso D’ Aquino escribe: “mientras más grande es la visión, menos palabras la expresan; a medida que el arte y las artes despliegan su autonomía, el creador se inclina hacia la impersonalidad” (D’ AQUINO 2002: 445).

⁷⁵ Inicialmente propuesto en su libro-entrevista *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield* (EIELSON: 1995), lo retoma en su ensayo “Defensa de la palabra: a propósito de «el diálogo infinito»” (EIELSON: 2002t).



[...] la literatura no solo deberá dialogar con las demás disciplinas sino, sobre todo, consigo misma. Y esto solamente es posible en el ámbito del lenguaje escrito, que es, o más bien tiende a ser, el verdadero protagonista de todo texto. Es por esta razón que mis mayores esperanzas las deposito en la poesía, único territorio lingüístico que ha logrado una superior autonomía y una riquísima síntesis entre musicalidad, visión interior e imagen visual. ¿Será quizás la poesía, la cenicienta de nuestra época, la verdadera reina madre de la comunicación verbal en el próximo milenio? Quién sabe. Por lo menos, es una maravillosa utopía (EIELSON 2002t: 440).

Esperanza o utopía, lo cierto es que el concepto de literatura tridimensional es el hecho palpable, concreto de la poética nudal totalizante. Y esto en la medida que pensemos dicha tridimensionalidad desde dos orientaciones: una *orientación horizontal* que disuelve las fronteras discursivas entre los géneros literarios, y estos a su vez aperturándose hacia otras disciplinas del saber; y una *orientación expansiva* que le proporciona a la palabra-signo una propiedad que le era negada: la espacialidad, la disposición visual en la hoja en blanco (una escritura nudal que, a semejanza del nudo precolombino, adquiere corporalidad, textura, color, volumen y dimensión). Por tales motivos, la intensa versatilidad de su trabajo trivializa cualquier intento por encasillarlo en una sola vertiente, ya sea literaria o artística, en tanto nos brinda un objeto único, canónicamente imposible en su aprehensión.⁷⁶ En otras palabras, si la especificidad del discurso poético y literario en general es reconocible, tradicionalmente, gracias a la correspondencia entre los efectos de sentido producidos en el lector oyente y las disposiciones estructurales y genéricas que estética y socialmente se les asigna; la poética nudal, al ir “más allá del soporte” y “más allá del lenguaje” (CANFIELD 2008: 88), supera esta correspondencia en pos de un *lenguaje integral*. De este modo, todo poema-elemento de la poética nudal debe ser asumido como un “signo complejo” (GREIMAS 1976: 17), un “signo multidimensional” (GENIMASA 1976: 62) que emerge y se materializa en la construcción de un “objeto poético” irreductible a lo literario.⁷⁷

⁷⁶ Emilio Tarazona escribe: “Eielson posee una arriesgada versatilidad que lo hace en gran medida inubicable en el proceso del arte peruano: Aun cuando mantiene vínculos (o sintonías) con diversos momentos de él, ninguno parece capturarlo por completo. Así, además de su aventura literaria —que abarca principalmente poemas, novelas, cuentos, obras dramáticas, ensayos y artículos periodísticos— conviven también en él tanto el pintor, el escultor, el accionista, el instalador y el fotógrafo como el fabricante conceptual de objetos imposibles” (TARAZONA 2005: 30).

⁷⁷ El interés de Eielson por una construcción “no-literaria” exige del lector la visualización del poema como una “estructura” y la poetización como una “estructuración estética” (REBAZA 2003: 291).



Mediante el lenguaje integral —donde el desasimiento y la compensación forman una sola dinámica de repliegue y despliegue— la poética nudal logra una de sus mayores conquistas: renovar la actitud poética (es decir, creativa) hacia la autentificación del referente. Se provee, para ello, de una intencionalidad que llamamos mirada esencialista porque enfrenta, en nombre de la desnudez de la imagen, la opacidad del sentido originado por la saturación y el desgaste de la mediación verbal. Y la vence. Esta mirada recorre toda la poética eielsoniana: desde sus primeras composiciones, mediante un tono intimista donde el poeta “se acerca al ser por medio de su soledad” o como una vía de comunión con el entorno absoluto, con “las fuerzas concentradas de la naturaleza y el cosmos representado”, advierte Ricardo Silva Santisteban a propósito de *Reinos y Doble diamante*, respectivamente (SILVA SANTISTEBAN 1976: 13 y 21-22);⁷⁸ hasta sus últimas entregas, como constatamos en *Sin Título* que “nos enseña a prestar a cada cosa el mismo grado de atención [...] Al volverla a nombrar amorosamente, Eielson reconoce la absoluta libertad de cada cosa para no ser ni más ni menos significativa o insignificante que las otras. Aquí Eielson restituye a cada singularidad la dignidad de ser así, tal cual es”, afirma el crítico literario español José Muñoz (MUÑOZ 2002: 479). La esencialidad es, entonces, la búsqueda y la reafirmación de una visión que se desarrolló con autenticidad en el marco de la tradición poética contemporánea: un *discurso-visión de mundo* que conectó al poeta con todos los seres y con todas las creaciones, en una suerte de sociabilidad en el sentido más humano que le permitió experimentar lo más ínfimo y lo más extraordinario del contacto.⁷⁹ Llamemos a este poeta, en consecuencia, de un modo más cercano a esta experiencia: cósmico: “Como lo ha demostrado a lo largo de su trayectoria, Eielson es al mismo tiempo puro y social, aunque en su caso, tales rótulos son más bien inexactos, digamos más bien que es un poeta cósmico, todo lo que ocurre, todo lo que existe, o todo lo que se sueña, le es interesante y bien podría incorporarse a su poesía” (MARTOS 2003: 8).⁸⁰

⁷⁸ Sobre la primera etapa de su poesía escrita Eielson declara en una entrevista concedida a Julio Ramón Ribeyro: “[...] la dolorosa experiencia del hombre que escribe se transforma en un grito de amor y odio a la palabra impresa” (RIBEYRO 2002: 104).

⁷⁹ Helena Usandizaga escribe, a propósito de *Sin Título*: “El arte no dice entonces solamente la distancia entre lo banal y lo maravilloso, entre lo permanente y lo caduco, sino también su fugaz entrelazamiento, como en los nudos del quipu, en una operación que sólo la decantada sabiduría que está tras los poemas puede propiciar” (USANDIZAGA 2002a: 467).

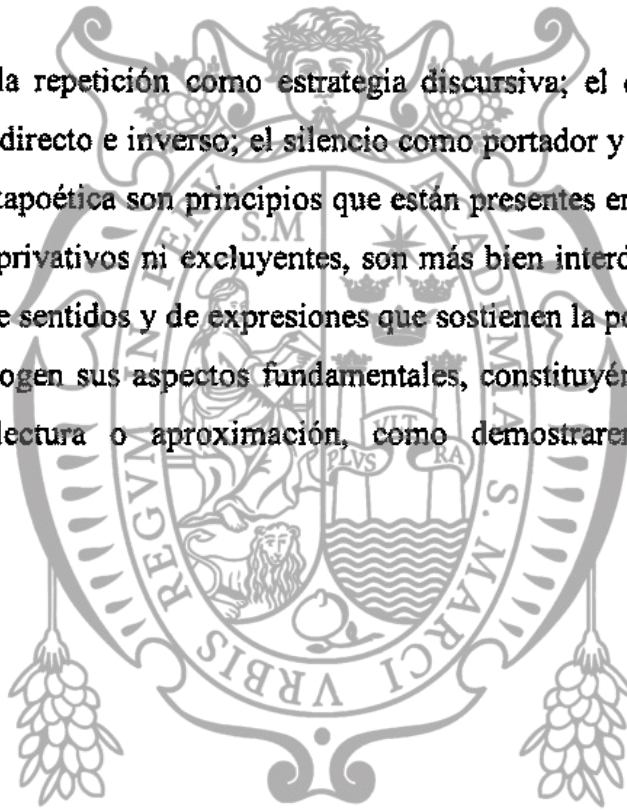
⁸⁰ El caso más representativo de superación de la tan prolongada discusión acerca de la disyuntiva entre la tendencia purista y social en la generación del 50 lo protagonizó el crítico peruano Miguel Gutiérrez. Sobre la base de una lectura ideológicamente sesgada, Gutiérrez, en su libro *La Generación del 50: un mundo dividido*, no le resta calidad a Eielson (a decir verdad lo cataloga de excelente), pero sí grandeza,



Finalmente, siendo la poética nudal la manifestación discursiva del anudamiento y, en estricto, nuestro objeto de estudio, y con la intención de ordenar y sistematizar todas las consideraciones que hasta aquí hemos desarrollado en torno a la poética de Eielson, sintetizamos nuestra propuesta en cuatro grandes anudamientos:

- a) Anudamiento iterativo
- b) Anudamiento de la referencialidad directa e inversa
- c) Anudamiento silencioso; y
- d) Anudamiento metapoético

En efecto, la repetición como estrategia discursiva; el énfasis referencial que utiliza un lenguaje directo e inverso; el silencio como portador y generador de sentidos; y la conciencia metapoética son principios que están presentes en toda la poética nudal. No son principios privativos ni excluyentes, son más bien interdependientes. Tampoco agotan la riqueza de sentidos y de expresiones que sostienen la poética eielsoniana; pero sí creemos que recogen sus aspectos fundamentales, constituyéndose en cuatro modos válidos para su lectura o aproximación, como demostraremos en los capítulos siguientes.



porque advierte en su poesía un tono narcisista, de "extremado solipsismo" que evade la realidad inmediata, "superficial" por una "subterránea" y "mítica", en lugar de asumir un espíritu colectivo y social más explícito o militante (GUTIÉRREZ 1988: 80-84). Casi veinte años después escribe un artículo titulado "Rectificación obligada. En busca de J. E. Eielson", en el cual reconoce sus apreciaciones pasadas como "limitadas" y "unilaterales" al no haber visualizado integralmente el trabajo de Eielson; rescatando ahora sí de nuestro autor la búsqueda continua de diversos registros expresivos y la conquista, lograda, de una concepción más amplia y rica de lo poético (GUTIÉRREZ 2006: 20-22). Para un estudio detallado sobre este debate y su relación con Eielson consúltese el segundo capítulo del libro de Camilo Fernández. Véase también: EIELSON 1945 y 1946; OLLÉ 1989; MONGUIÓ 1954; CANFIELD 2008.





y sólo existes
porque te amo
te amo
te amo
te amo
te amo
te amo

J. E. Eielson

La iteración es el acto de reproducir una imagen o una palabra tal y cual es, sin mediación metafórica aparente que altere la igualdad entre lo reproducible y lo reproducido. Desde una perspectiva más específica, la literaria, es concebida como uno de los procedimientos retóricos más antiguos que responde al mecanismo de la *adiectio*, es decir la suma de un término a otro (MARCHESE Y FORRADELLAS 1994: 347). Con la iteración se consigue establecer una correlación o correspondencia entre elementos que giran en torno a un principio de semejanza o analogía. En ese sentido, ubicamos este recurso retórico en el marco conceptual de la isotopía. El semiótico francés François Rastier define la isotopía como la iteración de una unidad lingüística cualquiera, pudiendo manifestarse en todos los niveles del discurso, ya sea el fonológico, sintáctico, semántico, etc. Su constitución mínima o elemental comprende dos unidades, su constitución máxima es indefinible. Encierra, además, un criterio de sistematicidad.⁸¹ Greimas, por su parte, afirma que la iteración formal, junto con la iteración semántica, forman parte de una isotopía fundamental para la comunicación poética: la redundancia, puesto que su presencia en el discurso poético permite “definir el estatuto estructural de los tropos” (GREIMAS 1976: 323). Importancia que también reconoce el lingüista holandés Teun A. Van Dijk al señalar que la redundancia es una marca estética significativa y funcional:

La redundancia [...] puede considerarse como una de las bases formales de una interpretación «estética», que no es sino un componente de la actuación receptora. Todas las formas de repetición: rimas, aliteraciones,

⁸¹ Rastier escribe: “Sin duda, las reiteraciones que constituyen una isotopía son uno de los principales síntomas de la actuación de modelos sistemáticos en la manifestación lingüística” (RASTIER 1976: 110).



geminaciones, paralelismos, etc., radican en esta redundancia (en relación con los textos cotidianos), que puede, no obstante, llegar a ser funcional, es decir, *significante*, en el texto «literario» (VAN DIJK 1976: 247).

La iteración, por tales motivos, está relacionada con la dinámica cíclica de la poética nudal. Recordemos que el anudamiento es un tipo de *reseñalamiento* que crea un repertorio renovado de pactos significantes mediante una lógica vinculante. El anudamiento iterativo es, por lo tanto, una suerte de re-escritura o *escritura resonántica* provista de un efecto de retorno donde la naturaleza del poema acusa una realización repetitiva. En otras palabras, una escritura que se escribe sobre sí misma. Se trata, entonces, de un recurso de “fecunda intensidad”⁸² que, al descartar su versión negativa (un ensimismamiento estéril), explora su visión positiva (una interioridad que aspira a la integración con un *todo significante*). La iteración, planteada así, se erige como una estrategia discursiva que se manifiesta en la poética nudal mediante la reiteración de semas, sintagmas o estructuras versales enteras que generan un nuevo repertorio de sentidos, incompatibles con un orden asumido como lineal. Este anudamiento sugiere, además, una forma de *reciclaje*, si entendemos por esta operación la utilización del mismo material en un nuevo ciclo. Por ende, toda creación, en este caso poética, que parta del *reciclaje* se basa en algo que ya ha sido elaborado y significado previamente, convirtiéndolo en un elemento-residuo fluctuante y hostil a una fijación permanente, preparándolo para su prolongación y su re-significación. Martha Canfield precisa:

[...] mientras descubre que las telas o los indumentos, en vez de pintarlos o desgarrarlos, puede *anudarlos*, crea también torsiones y nudos en el discurso poético. Así, en muchos textos, vuelve al final sobre las palabras del comienzo; o dispone los sintagmas en un orden que luego va prolijamente modificando de un verso a otro; o crea remisiones fónicas, o sintácticas, mediante la reiteración de sonidos o de palabras que sugieren verdaderos anudamientos verbales (CANFIELD 2002c: 251, cursivas de la autora).

Lo iterable fija; pero no permanece, es decir nunca es lo mismo aquello que se dice de la misma manera. Por ello, la iteración no debe entenderse como un mecanismo mimético, meramente repetitivo, todo lo contrario, es la prueba fehaciente de una reproducción que problematiza el lenguaje desde su mismidad. El anudamiento iterativo

⁸² Así calificaba Friedrich el riguroso trabajo de corrección formal en la poesía de Baudelaire, quien privilegiaba el carácter cualitativo (“concentración y conciencia formal”) sobre el carácter cuantitativo: “[...] una vez alcanzado el punto de ruptura [la realización del poema], lo va ensanchando y penetrando cada vez con mayor fuerza hasta el fondo” (FRIEDRICH 1974: 51).



se caracteriza también por renovar a través de una *dinámica del retorno* una serie de temas que con el tiempo se han constituido en los referentes de primer orden en la poética nudal: el cuerpo, la muerte, la materia, la trasgresión de los límites, el amor, la esencia del hombre, la poesía misma, son solo algunos ejemplos. Esta dinámica, sin embargo, no sería posible sin un ritmo que la regule: no hay iteración sin ritmo y, al mismo tiempo, no hay ritmo sin iteración. La constitución del ritmo, su orden y frecuencia, se erigen en las formas mínimas de la intencionalidad en el poema.⁸³ Con el poeta y ensayista mexicano David Medina Portillo definimos el carácter rítmico del anudamiento iterativo:

En Eielson dicha energía creativa está determinada por el ritmo, un ritmo que desempeña una función capital ya que es él quien propicia y guía a los diversos elementos de una cadena de asociaciones que, sin hipérbole, resulta infinita. De acuerdo con ello, es claro que el origen de las enumeraciones y la anáfora —dos recursos verificables a primera vista para cualquier lector de esta obra— provienen de dicha concepción orgánica del ritmo y la construcción poética. Más aún, para Eielson la forma del poema es la imagen mínima de una estructura superior: la del universo, regido por leyes en donde cada ser u objeto cumple las funciones de un «nudo» gracias al cual se teje toda una red de relaciones cuya estructura mayor es ya inabarcable (MEDINA 2002: 484).

La iteración no solo fundamenta el ritmo discursivo, sino también el sustrato rítmico de la naturaleza, del universo. Así, adopta un alcance totalizante toda vez que: a) el poema es el portador y transmisor de la musicalidad generadora de la existencia⁸⁴ y, en consecuencia, b) accede al *ritmo vital* que determina la permanencia y el sentido del hombre en el mundo.⁸⁵ Veamos a continuación de qué forma se va construyendo en los poemas de Eielson la tensión entre la emergencia y la aparición de los sentidos, actualizados una y otra vez en los mismos significantes.

⁸³ Escribe Fontanille: "Donde hay ritmo, habría, al menos virtualmente, sentido", "El ritmo [...] señala la potencialidad de una forma, y, en consecuencia, de una significación por descubrir" (FONTANILLE 2001: 188 y 197).

⁸⁴ Octavio Paz escribe: "por la herida de la significación el ser pleno que es el poema se desangra y se vuelve prosa: descripción e interpretación del mundo" (PAZ 1991: 26).

⁸⁵ En el poema "A un pájaro de nombre Charlie" de *Celebración* Eielson escribe: "¿Acaso la música no es la medida/ La suma total de cuanto existe/ Y nuestra propia vida sólo el sonido/ De una orquesta que se afina noche y día?/ [...] Porque de ritmo somos/ y hasta de ritmo/ Aunque de falta de ritmo/ Morimos" (EIELSON 2002: 12-13). Libertad y pulsión —propios del jazz— se conjugan en este poema de homenaje a Charlie Parker, uno de los más grandes jazzistas de todos los tiempos.



Desde los primeros poemas de nuestro autor advertimos la presencia del anudamiento iterativo. En el poema “Piano de otro mundo”, perteneciente a *Reinos*, tenemos una clara estructura iterativa que se crea a partir de la evocación del hablante poético que recuerda al joven ausente (el hermano difunto):

Abrieras, joven, criptas de estío, soledoso,
 Alas de panteón aquí posadas, ojo de buitre,
 Ojo normando que me miras, tristemente,
 Viendo que me estás amando, ojo, ojo, ojo,
 Ojo de bosque ¿qué buscas en mis ojos –te diría–
 Joven soledoso, permanente y puro?

(EIELSON 1998: 54)⁸⁶

Este poema nos sitúa entre las dimensiones de la vida y de la muerte desde dos enfoques actanciales distintos: el primer enfoque es el del hablante poético nostálgico que evoca, la búsqueda de aquella presencia de la que está privado lo lleva a querer trascender la dimensión meramente vivencial y aprehender esa presencia perdida que pertenece, ahora, a una dimensión opuesta. El segundo enfoque es el de una mirada que se “materializa” y se multiplica adquiriendo diversas manifestaciones o formas (“ojo de buitre”, “ojo normando”, “ojo de bosque”). Esta mirada posee un alcance absoluto, envolvente, y es dramatizada en la evocación mediante la iteración del sema “ojo”. Al final, la evocación no compensa la carencia, pero el recuerdo del ausente habita en el hablante poético como un sonido interior y exterior que trasciende la muerte, tal y como sugiere el título.

El poema “Doble diamante” –título que da nombre al poemario donde pertenece– es, a decir de Ricardo Silva Santisteban, un texto de “tensiones multiplicadas” que encierra una de las concepciones más audaces de la poesía peruana al mezclar el acontecer humano y el destino cósmico de la especie (SILVA SANTISTEBAN 1976: 22-23). Al situarnos en un contexto amoroso, la estructura versal de la primera estrofa es llevada a cabo, fundamentalmente, por un despliegue iterativo:

⁸⁶ Para el análisis de los poemas citados emplearemos dos fuentes principales: la edición de *Poesía Escrita* de 1998, a cargo de Martha Canfield, y la antología *Arte poética* de 2004, a cargo de Luis Rebaza. En cada caso se hará la precisión correspondiente. Si utilizamos otras fuentes para algunos textos específicos también serán precisadas en su momento.



¿Conoces tu cuerpo esfera de la noche
 Esfera de la noche
 Huracán solar conoces tu cuerpo
 Conoces tu cuerpo conoces
 Tu admirable cabeza tus piernas moviendo
 El centro miserable
 De mis ojos de oro
 Mis ojos de oro de mirarte
 De oro de soñarte
 De llorarte?

(EIELSON 1998: 116)

Los cuatro primeros versos nos remiten al sustrato rítmico de lo iterable a partir del entrecruzamiento de los sintagmas “conoces tu cuerpo” y “esfera de la noche” y de los encabalgamientos posteriores. La iteración sonora supone una intensificación de la evocación del hablante poético hacia la amada que es interrogada sobre su propio cuerpo; de tal modo que se genera un agregado de sentido en los sintagmas que se van repitiendo. Este agregado de sentido se justifica, además, por la presencia gravitante de la amada sobre el destino del hablante poético en un doble juego de fascinación y angustia: (“De mis ojos de oro/ Mis ojos de oro de mirarte/ De oro de soñarte/ De llorarte?”), donde la propiedad áurea de los ojos denota una evocación que se desarrolla entre la idealización y el desconuelo. En las imágenes posteriores la gravitación de la amada deviene trascendencia cósmica cuando adopta una presencia absoluta diseminada en el entorno natural (“Cascada inmóvil”, “piedra cerrada”, “Los pulpos luminosos que gobiernas/ Los cedros empapados por tu aliento”, “La imagen de tus labios frescos los ríos y los montes”), otorgándole un carácter intemporal a la evocación (“Los siglos de hermosura en que agonizo”) con un desenlace dramático en el que la voz poética se reafirma en el deseo de la destrucción corporal y el aniquilamiento silencioso (“Rotación de mi cuerpo/ Hazme volver a mi cuerpo/ Destrúyeme los ojos en el acto/ Las uñas y los dientes sobre el fruto/ Conviérteme en silencio.”). Por otro lado, el reemplazo de las comas por los espacios intencionales demuestra que la iteración sonora va de la mano con el desplazamiento visual de las palabras.

Uno de los textos que ejemplifica con mayor claridad el anudamiento iterativo es el poema “Inventario” de *Tema y variaciones*. Ambos títulos, del poema y del poemario, emblemáticos y sugerentes, puesto que nos dan una idea de la hostilidad a la fijación definitiva que el texto y el conjunto en general se proponen. Rebaza sostiene



que este poemario se caracteriza por la “aplicación estructural de patrones rítmico musicales a fórmulas poético literarias contemporáneas”, debido a la predominancia de patrones sonoros y visuales que producen, paradójicamente, el “desmantelamiento de lo lingüístico” (REBAZA 2004: 24). Esta descripción, creemos, es correcta, salvo que no vemos en ella un sentido paradójico, pues dicha predominancia es una sucesión que forma parte de la dinámica de vaciamiento (verbal) y llenado (visual y sonoro) de una poética que cruza el umbral de la palabra para encontrarse con la manifestación del sentido que esta ya no puede cobijar.⁸⁷ “Inventario” plasma, en palabras de Canfield, “una imagen especular de palabras que sugiere asimismo el movimiento en círculos concéntricos del agua” (CANFIELD 2002: 251). En efecto, la estructuración del poema está condicionada por un efecto iterativo que dispone los versos en una especie de reflejo inmediato que nos remite a una significación rotativa, circular, una re-escritura cuyo despliegue nos devuelve al mismo lugar:

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

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 1998: 135)

⁸⁷ El crítico italiano Roberto Paoli escribe: “En todo caso, se reduce (o se imposibilita) la oralidad del poema, ya que lo visual es uno de los posibles caminos elegidos por la palabra en su voluntad de enmudecer como signo fónico, en su voluntad de incinerarse, tal vez para luego renacer de sus propias cenizas como el ave fénix.” (PAOLI 1985: 95). De esta forma, siendo esta modalidad nuda indesligable de su condición visual reconocemos algunos anudamientos iterativos en los poemas “1 estrella”, “te amo” y “estrellas” del conjunto *Canto visible* (EIELSON 2004a: 609-620). Así mismo, destacamos el “poema giratorio” del conjunto *4 poemas virtuales* (621) y “texto para cantar” de *4 textos* (626).



A simple vista podría interpretarse como una mera acumulación de significantes, pero en realidad se trata, creemos, de una configuración más compleja. La escritura del poema presenta dos momentos: el primer momento, conformado por los diez versos de la primera columna, anuncia a un hablante poético que, valiéndose de su condición de espectador, realiza un “inventario” de lo que puebla su campo visual: desde lo más universal (los astros de diamante) hasta lo más cercano a él (la hoja de papel), *replegando* las imágenes, apropiándose de ellas. Pareciera ser la descripción del estado de contemplación en el que se encuentra, rodeado de objetos con características comunes en la habitación que ocupa, salvo el énfasis metafórico de la particular relación entre “astros” y “diamantes” donde, acaso, se quiere destacar la belleza y la brillantez del paisaje sideral. La primera columna se duplica tras la mediación del verso intermedio “torres de palabras” que cumple la función de un sintagma meta-referencial que libera el preciso instante del desdoblamiento de la fijación escritural y describe la disposición espacial del conjunto en la hoja en blanco; dando paso al segundo momento de la escritura, o re-escritura, que *des-pliega* iterativamente lo contemplado, desde el sintagma más cercano a la primera fijación, hasta el más lejano. Como vemos, el poeta emplea aquí esta operación para recrear un efecto de simultaneidad que anude lo íntimo y lo ilimitado, logrando un anudamiento de carácter cósmico.⁸⁸

Las metáforas representativas de la poética nuda también generan algunos anudamientos iterativos, como comprobamos en “He aquí el amor”, uno de los poemas insulares de Eielson donde, ante la imposibilidad de aprehender el amor con palabras, se opta por la significación de una realidad concreta. Así, el énfasis en la significación trae consigo una estructuración versal iterativa en torno a la puerta:

He aquí el amor.

Repito:
He aquí el amor.

Pero mejor hablaremos de esta puerta.
Una puerta es una puerta
a la que yo golpeo día y noche,
a la que yo golpeo día y noche,

⁸⁸ Un caso similar de disposición circular, concéntrica de las palabras encontramos en el texto “te amo” del conjunto visual *Canto visible* (EIELSON 2004a: 613).



a la que yo golpeo día y noche.
 Y aunque nadie me responda,
 y aunque nadie me responda,
 y aunque nadie me responda,
 el aire es el aire de todos los días,
 las plantas son verdes como siempre,
 y el mismo cielo esférico me envuelve
 lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo.

¿Pero, qué puedo yo decir del amor?
 ¿Pero, qué puedo yo decir del amor?
 ¿Pero, qué puedo yo decir del amor?
 En cambio, esta puerta es indudable;
 por ella entro y salgo día y noche
 hacia los verdes campos que me esperan,
 hacia el mismo cielo esférico y perenne.

¿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

(GONZÁLEZ VIGIL 1999: 506)⁸⁹

Desde el inicio del poema la iteración encierra una encrucijada referencial: la contundencia, la reafirmación de los tres primeros versos anuncian la aprehensión de un referente abstracto como el sentimiento del amor. Se quiere versar sobre su materialidad. La imposibilidad de esta empresa se descubre de inmediato a partir del cuarto verso, donde el hablante poético opta por la descripción de un referente real, perceptible, cuantificable, en suma, innegable (“Una puerta es una puerta”). Del sexto al décimo primer verso asistimos a una construcción iterativa que simula el acto de golpear o tocar la puerta una y otra vez y no recibir respuesta alguna. La construcción responde a un intento por enfatizar de la manera más explícita la veracidad del acto, es decir no solo basta con decirlo, sino también discursivizar sus repeticiones, a modo de un eco (*escritura resonántica*). El que no haya respuesta sitúa al hablante poético en una condición de soledad que, no obstante, no altera el ciclo natural de la vida. La iteración se intensifica aún más cuando de la primera reafirmación se pasa a una interrogante que se repite seis veces en la penúltima y última estrofa (“¿qué puedo yo decir del amor?”), afianzando la imposibilidad de la aprehensión del referente en cuestión. La puerta en movimiento, por otro lado, posee una significación más profunda, puesto que representaría la condición liminal del lenguaje: si la *puerta-objeto* permite el

⁸⁹ Para un estudio minucioso de la poética eielsoniana a partir del análisis de este poema véase: ESPEZÚA: 2006a.



desplazamiento del hablante poético (“por ella entro y salgo día y noche”), la *puerta-lenguaje* lo sitúa en el umbral de la expresión que problematiza desde el *reseñalamiento*.⁹⁰

En algunos poemas el anudamiento iterativo se manifiesta en palabras o líneas enteras que conforman una estructura caligramática. Este aprovechamiento de la espacialidad, como ya se ha mencionado antes, es la expresión de un lenguaje que explora el despliegue visual de la palabra en la hoja en blanco. Veamos un ejemplo de construcción caligramática iterativa en el poema “Escultura de palabras para una plaza de Roma” de *Habitación en Roma*:

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

⁹⁰ En “Variaciones ante una puerta” de *Tema y variaciones* encontramos también un tratamiento iterativo en la construcción anafórica del poema a partir del sintagma “la puerta” que articula una serie de “variaciones” graduales en torno a las afirmaciones y/o negaciones sobre su condición de abierta o cerrada (“la puerta está cerrada/ la puerta está abierta”, “la puerta está cerrada para siempre/ la puerta está abierta para siempre”, “la puerta nunca está cerrada/ la puerta nunca está abierta”) (EIELSON 1998: 136). El anudamiento aquí depende del encadenamiento de los contrastes entre cada verso o grupo de versos. Por otro lado, en el poema “Albergo del Sole II” de *Habitación en Roma* la voz poética proyecta, desde la aparente desolación del presente, una situación posible que gira en torno a la imagen de la puerta, instaurando en el poema una dimensión liminal: “un día tu un día/ abrirás esa puerta y me verás dormido/ con una chispa azul en el perfil/ y verás también mi corazón/ y mi camisa de alas blancas/ pidiendo auxilio en el balcón [...] comprenderás entonces/ cuánto te amaba/ y por qué durante siglos/ miraba sólo esa puerta y dibujaba/ dibujaba y miraba esa puerta/ y dibujaba nuevamente/ con gran cuidado”. Como vemos, se recurre a una construcción iterativa para enfatizar la espera que remite al acto de mirar la puerta y dibujar indefinidamente, como si se trataran de actos regidos por una intemporalidad enigmática solo comprendida desde la lógica pasional del hablante poético. La iteración vuelve a aparecer en un segundo momento del poema alrededor del cuerpo de este: “comprenderás además/ por qué todas las noches/ sobre mi piel cansada/ entre mil signos de oro/ y tatuajes y arrugas majestuosas/ me hacía llorar sobre todo/ una cicatriz que decía:/ yo te adoro yo te adoro yo te adoro” (EIELSON 1998: 191). La voz poética ya no exterioriza la proyección, sino la *encarna*, convirtiendo su cuerpo en un vestigio, un resto sobre el cual reposa las marcas de la espera y la carencia. Esta escritura, aunque rudimentaria –la cicatriz que repite tres veces la frase “yo te adoro”–, trasciende las huellas suntuosas del tiempo y los pigmentos superficiales.



escultura de palabras
 escultura de palabras
 escultura de palabras

Este es otro poema de amor. Pero de amor hacia una presencia que se configura parcialmente *en* el lenguaje. No estamos ante la típica presencia evocada pasivamente y referida en imágenes que pueblan la imaginación del poeta: esta presencia yace anclada en el lenguaje mismo (“eres todavía/ blanco y negro que no cesa”), condiciona el devenir de la evocación y, por ende, el desarrollo y el desenlace del propio poema. De esta forma, se convierte en una presencia “virtual”, intermitente, vacilante (“apareces/ y desapareces/ eres/ y no eres”), cuya emergencia esporádica es posible desde la condición discursiva que le brinda *amorosamente* la voz poética en la superficie del lenguaje (“y sólo existes/ porque te amo”). Esta voz despliega visualmente la evocación mediante una construcción iterativa que se sustenta en dos sintagmas, principalmente: “te amo” y “escultura de palabras”. Aquí vemos cómo las palabras aspiran a una suerte de *orientación expansiva* que les proporcione un efecto que podríamos llamar *escultórico*. Pero la presencia virtual amada, añorada, es infinita (“verso sin fin/ alineamiento fugaz”, “no empieza nunca/ no acaba nunca”), asexual, a-formal, en suma, desborda toda fijación porque su materialización es incesante. La iteración, ahora plenamente visual, se torna, entonces, un tipo de reacción, una *sospecha* sobre el lenguaje ante la precaria capacidad de lo escrito que no puede contener esta presencia (“¿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 1998: 198-201). Estos versos finales del poema son claves porque anuncian la renuncia del poeta a una expresión unívoca, unilateral de lo poético, que es finalmente, creemos, aquella presencia que merodea fugazmente el reino de las palabras. En ese sentido, si *lo real* determina la forma; la iteración, como todo anudamiento, afronta críticamente su referencialidad desde la plataforma poética.

En el poema “Azul ultramar” del mismo conjunto apreciamos que la sacralización tiene reminiscencias naturales en la imagen divinizada del océano, creando una estructura poemática formulaica que, a modo de una oración, determina el anudamiento iterativo del texto:



mediterráneo ayúdame
 ayúdame ultramar
 padre nuestro que estás en el agua
 del tirreno
 y del adriático gemelo
 no me dejes vivir
 tan sólo de carne y hueso
 haz que despierte nuevamente
 sin haber nunca dormido
 haz que no lllore nunca
 haz que no muera nunca
 haz que circule tu sonrisa
 haz que no haya nada oscuro
 nada amarillo
 nada rojo
 nada violeta ni verde

La construcción iterativa de carácter anafórico revela un hablante poético que busca abstraerse en una especie de “invulnerabilidad”. Renunciando a la mundacidad, frágil y finita, pretende liberarse de la condición orgánica que le proporciona una identidad convencional en pos de una nueva condición donde, provista de una nueva conciencia (“haz que despierte nuevamente”), ya no dependa de algunos hábitos terrenales como el sueño, el llanto y la muerte; incluso, de los mecanismos perceptivos habituales para conocer el mundo, en este caso el visual (“haz que no hay nada oscuro/ nada amarillo/ nada rojo/ nada violeta ni verde”). Es un ser saturado de la envoltura trivial que lo envuelve. En esta renuncia, en este deseo de liberación advertimos la prefiguración de lo que en la hebra oriental llamábamos la insustancialidad o anulación del yo. Mientras avanzamos en la lectura del poema otro anudamiento iterativo surge a partir de dos acciones del hablante poético que se repiten constantemente: el acto de correr y el acto de caer:

y caen mil puertas de carne y hueso
 y yo que corro corro corro
 sigo corriendo todavía
 y caen mil puertas más
 tropiezo con una silla
 huyo por las alcantarillas
 salgo de los espejos
 caigo ante columnas impalpables
 y dolores de cabeza
 me levanto
 y caigo nuevamente
 me levanto
 y caigo nuevamente



entre las patas de los cerdos
finalmente

La relación metonímica de causa y efecto entre ambos verbos –a los que se suman tropezar, huir, salir– genera la estructura iterativa del fragmento. Estas acciones se dan en distintos niveles, dado que tras la caída del hablante poético en su recorrido, tras la huida que emprende de su condición mundana, cae todo lo que está a su alrededor, toda aquella dimensión imaginaria que *teje* en su camino. De este manera, la caída implica la desintegración o la disolución de los órdenes establecidos de la naturaleza y de la civilización (“cae el sol y cae la luna/ cae la norma/ y ciudades y estatutos/ caen las leyes/ en racimos congelados”). Esta estruendosa precipitación encierra una visión crítica sobre la sociedad moderna, algo que comprobamos en los versos posteriores donde se alude a una ciudad provista de una sucesión caótica de lugares y establecimientos (casas, restaurantes, fábricas, cinemas, cementerios, avenidas), de objetos (avisos luminosos, bebidas gaseosas, vestidos usados) y sujetos que representan el sistema consumista (operarios, elegantes señores que sonríen, criaturas de papel policromado que devoran coca-cola,) o lo gobiernan (“nauseabundas criaturas/ que gobiernan lo imposible/ lo inesperado y lo inútil”). Una ciudad donde, incluso, se fomenta la mercantilización de la fe (“escandalosos/ avisos luminosos/ para anunciar a dios con insistencia”). El recorrido que protagoniza la voz poética trae consigo, además, la caída del lenguaje: el poeta ya no es más el habitual guardián de lo verosímil, ahora aprovecha su facultad creadora para *de-construir* el mundo que refiere. En ese sentido, “Azul Ultramar” es un poema representativo de la poética nudal, debido a que toma como eje una de sus constantes: *la fragmentación textual*, evidente en ciertas construcciones sintácticas o lexicales de las que se desprenden nuevos anudamientos iterativos:

¿en dónde está
en donde está
mi corazón mi corazón
mi corazón mi saxofón
mi saxofón mi corazón
mi coraxón mi saxozón
en dónde está
en dónde está
el corazón
de esta ciudad que es tu cuerpo
y es el mío



nuestro cuerpo
y nuestro río
nuestra iglesia
y nuestro abismo?

(170-174)

La interrogación que condiciona de principio a fin este fragmento reposa sobre un sustrato iterativo. Veamos: desde el tercer hasta el sexto verso tenemos la configuración de dos columnas, cada una de ellas compuesta por cuatro semas, es decir un total ocho semas. Los dos primeros semas de cada columna son simplemente la repetición de “corazón”; en cambio, en los cuatro semas siguientes que conforman el cuarto y el quinto verso se da la combinación entre “corazón” y “saxofón”, a modo de un entrecruzamiento de términos. Hasta ahora se trata de un anudamiento iterativo a nivel sintáctico y léxico, reforzado por la presencia inalterable de la variante posesiva “mi”. La operación se vuelve compleja en el sexto verso, es decir en los dos últimos semas que conforman ambas columnas, donde se lleva a cabo una re-estructuración lexical. Mejor dicho, la estructura morfológica de las palabras que anteriormente solo se repetían va a sufrir transformaciones: la palabra “corazón” adopta una apariencia distinta cuando uno de sus componentes silábicos (zón) es desplazado por uno de los componentes silábicos de la palabra saxofón (xón). De la cercanía y la disposición visual de ambas columnas deducimos que se busca desnaturalizar el sentido de la palabra “corazón” a partir de su transformación morfo-lógica: la existencia de estos reemplazos silábicos sugiere el vacío orgánico y emocional de un ser que yace despojado —o por lo menos pretende hacerlo— de toda señal humana condenada a la alienación. En la parte final de la interrogación el hablante poético autodenomina su cuerpo —junto con el de su alocutario— el corazón de una ciudad sometida a la decadencia. Se trata, en resumidas cuentas, de un *discurso deshumanizado*, un “triunfo sobre lo humano”, como diría Friedrich, que ve en la proximidad humana algo lejano, extraño u objetualizado; pero que, precisamente, demanda en esta deshumanización la esencialidad del objeto/sujeto que critica.

En el poemario *Mutatis mutandis* encontramos otros ejemplos de anudamiento iterativo. Llamamos la atención sobre el nombre del poemario, pues proviene de una locución latina que significa “cambiando lo que se debe cambiar”, frase a todas luces sugerente que nos acerca a uno de los rasgos fundamentales de la poética nuda



eielsoniana: el sentido, en su constitución poética, pone de relieve su acontecer dinámico y tensional. Recordemos que lo iterable no es incompatible con el cambio, todo lo contrario, a través de la fijación tensional que encierra la recurrencia se puede apreciar con mayor profundidad la *fuerza de sentido* que pugna por manifestarse en el lenguaje poético. El poema 2 se erige como una apelación a la esencialidad a través de un alocutario que encarna la imagen de lo absoluto y de lo infinito:

cifra sin fin cifra sin
fin cifra que nunca
principia
cantidad esplendente
cero encendido

En los dos primeros versos la duplicación del sema “cifra sin fin” describe una entidad representada mediante un perfil numérico interminable, de facultades luminosas y desproporcionadas (“cantidad esplendente”, “cero encendido”), cuyo inicio y final es inaprehensible; características similares a las de la presencia que identificábamos en el poema “Escultura de palabras para una plaza de Roma”. El perfil numérico de esta entidad absoluta nos recuerda, por otro lado, el carácter sincrético y totalizante de la poética nudal que acoge en su configuración saberes distintos, entre los que se encuentra el científico (en este caso las matemáticas). Los versos que siguen al encabalgamiento del primer fragmento poseen un tono interrogativo cuya disposición anafórica denota una estructura iterativa donde el hablante poético hace manifiesto su culto a la esencia de las cosas, debido a la ceguera que lo desconcierta y angustia. Aislado del paisaje sideral que lo rodea diariamente, su sensibilidad yace opacada (“dime tú por qué/ dime dónde cuándo cómo/ cuál es el hilo ciego/ que se quema entre mis dedos”/ “y por qué los cielos claros/ y mis ojos cerrados/ y por qué la arena toda/ bajo mi calzado/ y por qué entre rayos sólo/ entre rayos me despierto/ entre rayos me acuesto”) (206). El poema es de una dicción fragmentada, hasta diríamos de algún modo balbuceante, lo que demuestra que la expresión misma es parte de la búsqueda de lo elemental.

El poema 5 del mismo conjunto también presenta un sustrato iterativo donde los semas “cuerpo” y “tierra” se anudan en una red de combinaciones que permite el surgimiento de una conciencia sobre la materialidad del hombre y la de su entorno:



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

(209)

Este anudamiento resulta ciertamente particular, porque en él se vislumbra una regeneración del ciclo de la vida en un conjunto de imágenes que sugieren, a su vez, una regeneración del lenguaje, un “brote” discursivo.⁹¹ El cuerpo, en tanto presencia, es representado desde un punto de referencia dual, la del hablante poético y la de su alocutario. Envueltos en una atmósfera amorosa, su relación se torna más íntima e intensa. En la medida que se establece una identificación entre los cuerpos y la materia que los une, se va desencadenando una serie de interdependencias sobre la base de una construcción iterativa, por momentos en tono interrogativo (“de qué sirve”), y en otros en tono afirmativo. Cabe destacar que el vínculo no se establece por una procedencia compuesta y tangible (el cuerpo como sistema orgánico), sino más bien por una mucho más remota y, por ende, más esencial y vinculante: la tierra —elemento matriz y polisémico— es el fundamento existencial, el futuro (“tierra más tierra nuestros hijos”), el hábitat en toda su dimensión. El anudamiento culmina con una nueva iteración de carácter lexical que denota un principio de aglutinamiento, colmando el lenguaje y llevando al extremo la conciencia antes mencionada que articula el texto.

A estas alturas ya se puede deducir que la identidad del hombre moderno, explorada desde su condición fragmentaria, es una rica fuente de expresiones iterables toda vez que la recurrencia *acentúa* la desintegración, la fatalidad, el dramatismo, la angustia, etc. En *Noche oscura del cuerpo* la problemática de la identidad del hablante poético que padece los estragos de una sociedad marcada por la decadencia y la

⁹¹ Todos los anudamientos de la poética eielsoniana apuntan a la regeneración de lo disperso, discontinuo y fragmentado. Son, digamos, las operaciones concretas de una *escritura regenerativa*. Sin embargo, dicha regeneración no se logra sin una instancia crítica previa que problematice el lenguaje, como lo venimos constatando en este capítulo y lo seguiremos haciendo en los posteriores.



alienación es uno de los temas desarrollados con gran magistralidad. Citemos al respecto el poema “Cuerpo melancólico”:

Si el corazón se nubla el corazón
 La amapola de carne que adormece
 Nuestra vida el brillo del dolor arroja
 El cerebro en la sombra y riñones
 Hígado intestinos y hasta los mismos labios
 La nariz y las orejas se oscurecen
 Los pies se vuelven esclavos
 De las manos y los ojos se humedecen
 El cuerpo entero parece
 De una antigua enfermedad violeta
 Cuyo nombre es melancolía y cuyo emblema
 Es una silla vacía

(218)

La condicional que articula el texto adquiere ritmo, en primera instancia, mediante el anudamiento iterativo, y luego mediante una serie de encabalgamientos que se van sucediendo. El sema “corazón” se repite dos veces en la misma estructura versal sin algún signo de puntuación que determine la separación, solo se advierte una disposición espacial intencional que distancia la primera aparición de la segunda. En el segundo verso el sema es reemplazado por una metáfora vegetal de la que se desprende las ideas de dominio, control, influencia: el corazón es un órgano astral que ilumina todo el cuerpo, dicha radiación es la que le proporciona integridad, cohesión, sustancialidad, en suma, vida. Pero la capacidad iluminadora del órgano-motor pierde intensidad, se “nubla” ante la aparición de otro resplandecimiento (“el brillo del dolor”). Entonces, todo lo anteriormente iluminado, mediante un efecto metonímico de causa y efecto, se oscurece. Así, la melancolía se despliega como un padecimiento espiritual que va extinguiendo el cuerpo –y todo aquello que orgánicamente lo constituye, prolijamente descrito para enfatizar la fragmentación– hasta producir un tipo de vaciamiento existencial, representado en la imagen de la silla vacía que cierra el poema. En tal sentido, tenemos el siguiente semi-simbolismo en torno al cuerpo melancólico: la iluminación del corazón es a su integración del mismo modo que la iluminación del dolor es a su desintegración.

En *Ceremonia solitaria* encontramos un caso ejemplar en el poema “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo”, donde el anudamiento iterativo adopta la forma de



un entretejido, un desdoblamiento discursivo evidente basado en una operación de significación casi mimética:

Si entre esferas me acuesto
 Si entre esferas me despierto
 Es porque tu sexo
 Es porque mi sexo
 Se parece tanto al mío
 Se parece tanto al tuyo
 Que no conozco nada
 Que no conozco nada
 Más oscuro ni más tibio
 Más oscuro ni más tibio
 Un obelisco de dulzura
 Un abismo de ternura
 Un animal escamoso en la mañana
 Otro suavísimo en la noche
 Un corazón en cambio
 Un corazón
 Significa sólo fuego
 Significa sólo fuego
 Una pared de ceniza
 Entre tu cuerpo y el mío
 Un fragmento de mejilla
 La redondez de tu ombligo
 Una calavera que me espera
 Una calavera que te espera
 Y yo que te pienso diverso
 Yo que te pienso diverso
 Cada día me parezco más a ti
 Cada día me parezco más a ti
 Que no te pareces a nadie

(292)

La ceremonia es un acto de culto. En principio, esta premisa nos remite, creemos, a la configuración de un lenguaje “mágico” y visual, una especie de “lenguaje textil” que nos acerca al sentido ritualesco y cósmico de la poética nuda, tal y como señalábamos en la hebra precolombina. En segundo lugar, desde el título ya se prefigura lo que podríamos llamar una *poética de la identidad*, elaborada, no obstante, desde la *impermanencia* y la *insustancialidad*, principios que desencadenan el desdoblamiento del yo, apelando a la primera y segunda persona, en pos de su correspondencia con una *red existencial dinámica*. La disposición visual de los versos permite dos lecturas: la primera, a través de pares versales que dan la sensación de una enunciación-reflejo, es decir un verso reduplicado inmediatamente en la siguiente línea. La segunda, consiste en el entrecruzamiento de dos columnas que, a pesar de su semejanza, conservan cierta



autonomía. En ambos casos, una construcción iterativa los asiste. Este culto se basa en un auto-reconocimiento tensional –un cuerpo íntimo y extraño, próximo y lejano– entre los desplazamientos temporales de la cotidianidad (“Un animal escarnoso en la mañana/ Otro suavísimo en la noche”). Posee, además, una atmósfera amorosa donde el hablante poético se evoca a sí mismo como si se tratase de otro ser amado, proyectando una doble sexualidad –enigmática y transparente, a la vez– en metáforas que sugieren imágenes fálicas y matrices (“un obelisco de dulzura”, “un abismo de ternura”). El yo, en tal sentido, es pensado dialécticamente en su naturaleza masculina y femenina con la intención de alcanzar una plenitud ontológica: un ser de alcances totalizantes (“Y yo que te pienso diverso”). La única irreductible presencia es la del corazón que anuda y desdobra, al mismo tiempo, las versiones del yo (“Un corazón en cambio/ Un corazón/ Significa sólo fuego/ Significa sólo fuego/ Una pared de ceniza/ Entre tu cuerpo y el mío”). Consideramos que este poema, al plasmar la disolución de la individualidad, es una clara demostración de una *poética de la continuidad y del movimiento* que reformula concepciones unívocas y las conduce hacia significaciones más complejas y dialógicas.

A lo largo de este capítulo hemos tratado de desentrañar los diversos mecanismos interiores del anudamiento iterativo, cuyas interconexiones reafirman la estructura nudal de la poética eielsoniana y ponen de manifiesto la multiplicidad de sentidos que, sobre la base de una lógica vinculante, se desprenden del énfasis, de la continua actualización del significante en la superficie del poema, garantizando, así, su renovación.



CAPÍTULO 4
ANUDAMIENTO DE LA REFERENCIALIDAD DIRECTA E INVERSA



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

J. E. Eielson

La poética de Eielson es una apertura hacia ese *Primer Gran Texto* que es el mundo. Una vuelta a lo real que pugna por manifestarse a través de un código nudal inmanente. En este capítulo analizaremos cómo se llevan a cabo dicha apertura y dicho retorno mediante un anudamiento que yace en los límites de la significación poética, situando la composición en el borde del nombre y lo nombrado, la palabra y el referente, el significante y el significado, con la intención de renovar sus relaciones. Un anudamiento que denominamos de la referencialidad directa e inversa.

En su afán por autentificar el sustrato referencial de lo poético, este anudamiento re-crea, entre otras cosas, la simultaneidad de la mediación entre la *significación emergente*, que articula los elementos sensibles e inteligibles de la percepción; b) la *significación en curso*, que esquematiza las percepciones en la enunciación o “discurso en acto”; y c) la *significación terminada*, que encontramos en el mismo poema o “discurso enunciado”. De tal manera que al enfatizar esta simultaneidad, al basarse en esta, no le quita ni le otorga algo más a la expresión, no sobredimensiona lo que el hablante poético quiere transmitir.

La poética nudal, vista desde este anudamiento, problematiza los pactos o convenciones significantes que se basen en operaciones de significación acríticamente implícitas, porque *sospecha* sobre el lenguaje. Está provista, en consecuencia, de una lógica contra lo verosímil que pretende superar la concepción de lo literario como fenómeno de sentido que busca la “no-contaminación” con lo real y que desvirtúa la naturaleza social y humana del acto creativo, incluso del acto interpretativo-crítico. La reafirmación de los sentidos desde lo real, ya lo dijimos antes, busca desentumecer la palabra reorientándola hacia su innegable condición humana. Al respecto, Dorian Espezúa escribe:



En contra de la lógica que hace más ficcional lo real en la que se pone en duda toda referencialidad textual, proponemos una lectura del texto literario que haga más real lo ficcional o más verdadero lo verosímil de modo que el texto esté conectado a su contexto, el significante al significado y el discurso a su referente.⁹²

La poética nupal es capaz no solo de hacer más real lo ficcional, como postula Espezúa, sino también de hacer *más real lo real*, debido a que es una re-conquista lírica de la vida, de la desnudez de la imagen, cuyo campo de batalla es el propio lenguaje. Al proveerse de una lógica contra lo verosímil *fuerza* la mediación metafórica desde una mirada esencialista. A esta lógica la hemos denominado también *vinculante*, porque pone de relieve la actualización de la palabra seleccionada frente a la virtualidad del poema, demandando, así, su contexto original. Es decir, estamos ante una significación “indicial” que demanda una “relación existencial” con lo que se poetiza, y al hacerlo, retorna a las captaciones esenciales en pos de una expresión sin recargas simbólicas que “opaquen” el sentido. En medio de estas operaciones e intencionalidades encontramos el fundamento de lo que se ha convenido en llamar el desasimiento verbal en Eielson, que da cuenta, creemos, de la edificación de una conciencia metapoética producto de un trabajo perseverante sobre las manifestaciones del sentido que anudan de principio a fin el recorrido poético de nuestro autor.

Ahora, por otro lado, consideramos que la poética nupal se vale de dos estrategias discursivas para materializar este anudamiento. La primera de ellas es el anudamiento de la referencialidad directa; y la segunda, el anudamiento de la referencialidad inversa. Revisaremos cada caso en los apartados siguientes.

⁹² Esta postura de Espezúa parte de sus reflexiones en torno al carácter ficcional, representativo o mimético de la literatura, distinguiendo dos posiciones “paradigmáticas, antagónicas y hasta cierto punto irreconciliables”: la tendencia literaria que ha hecho del referente real y ficcional dimensiones incompatibles, extrañas entre sí; y la tendencia literaria que “está condenada a representar la realidad de la que no podrá desligarse tan fácilmente”: “la existencia de un mundo ficcional evidencia la existencia de un mundo real de manera que el problema de la ficcionalidad es también [...] un problema de (re) presentación y de mimesis” (ESPEZÚA 2006b: 69-96).



4. 1. Anudamiento de la referencialidad directa

El anudamiento de la referencialidad directa gira en torno al *énfasis* referencial que utiliza, precisamente, un mensaje directo, una metáfora “transparente”, donde la palabra escogida no necesita transmitir su sentido original o matriz a través de un discurso recargado. Lo más característico de este tipo de anudamiento es que la significación que realiza sí es excluyente o privativa: lo que se dice, lo que se plasma en la escritura es lo único que se quiere decir, y no otra cosa, no algo más. No hay un sentido alternativo o tangencial. Su virtualidad es, por así decirlo, “anulada”. De un tratamiento coloquial y una economía verbal, con un tono desmitificador y hasta diríamos incluso “antipoético” que nos recuerda de algún modo a la tendencia antipoética de Nicanor Parra y la poesía conversacional de Ernesto Cardenal, esta primera variante nudal de la referencialidad se detiene en el momento preciso de la realización del sentido, en el instante definitivo de su actualización cuando aparece, tal cual es, en la superficie del poema.⁹³

No se trata de un mero simplismo poético. Es, en realidad, un culto a la precisión de la imagen que forma parte del principio de *búsqueda* de la poética nudal. Cabe resaltar, además, la actitud crítica que revela el anudamiento de la referencialidad directa, puesto que mientras más excluyente o privativa sea la significación, y mientras más conciso sea el lenguaje empleado para dicha finalidad, mayor es la evidencia de un proceso tensional que aligera la carga significativa de los textos.

Si bien es cierto que la mayoría de los ejemplos que citaremos a continuación pertenece a la denominada segunda etapa de la poética eielsoniana, donde se hace más patente el desprendimiento verbal y el distanciamiento del retoricismo; esta inquietud se puede rastrear antes, en la primera etapa, en un poemario tan decisivo como *Reinos* por su rol fundacional en la renovación del carácter sugestivo dentro de la tradición poética peruana. Veamos el poema “El cielo” de dicho conjunto:

Éste que veo, cielo, y no otro, lleno de ciervos,
De arbolados astros, de mármoles y vino,
Cuyas astas son todo lo que hay como una luz dorada [...]

⁹³ Véase el diagrama 2 del segundo capítulo.



Sí, el cielo, el cielo sobre todo, que no huya
Jamás de mi vista [...]
Sí, el cielo, éste que veo eterno y real y no otro,
Poblado por la mano de fuego de los dioses
Y ya sereno, templado, celeste y amable
Como un dulce rey palideciendo entre las nubes

(EIELSON 1998: 55)

La contemplación aquí se caracteriza por delimitar de forma clara y contundente su horizonte (“este que veo, cielo, y no otro”, “el cielo sobre todo”, “este que veo eterno y real y no otro”). En torno a las marcas deícticas que articulan el discurso encontramos aquello que exclusiva o privativamente refiere el hablante poético, aquello que concentra intensamente en su mirada: un paisaje sideral que despliega luminosidad y una gama de tonalidades que sugieren la dinámica vital del cielo (vitalidad personificada en la imagen del “dulce rey”), donde conviven astros, seres de la naturaleza que poseen reminiscencias divinas y que conectan el cielo con la tierra, como el ciervo (CANFIELD 2002f: 105-106), y seres divinos propiamente dicho (dioses, ángeles). Se trata, en suma, de un paisaje idealizado por la voz poética cuyo gozo casi religioso desea prolongar el placer del instante en una contemplación imperecedera. Es, precisamente, en medio de la tensión entre la delimitación de la enunciación y el lenguaje sugerente cargado de metáforas e imágenes de un tono surrealista donde germina el anudamiento de la referencialidad directa que busca la aprehensión del cielo en su real dimensión, es decir como la puesta en acto de todo un ciclo natural.

En el poema “Rotación” de *Tema y variaciones* encontramos un caso semejante, donde el anudamiento de la referencialidad directa remite al ciclo natural de los días:

a veces
cuando se eleva el sol
el sol se eleva
otras veces es la luna
y es lo mismo
se eleva el sol porque es de día
y es lo mismo
o se eleva la luna porque es de noche
y es lo mismo

(EIELSON 1998: 139)



El tercer verso presenta una reestructuración hiperbatónica respecto de la lógica que ordena al segundo. Tal reestructuración evidencia una ratificación de carácter privativa, dado que refuerza la enunciación del segundo verso que describe la elevación del sol, descartando la posibilidad de una siguiente enunciación que no diga lo mismo. En otras palabras, anulando la emergencia y la aparición de sentidos virtuales. En los versos posteriores se enfatiza la relación metonímica de causa y efecto entre la elevación del astro y el satélite y la aparición del día y de la noche, respectivamente. En esta relación, y en su carácter convencional que se intensifica a través de la construcción iterativa “es lo mismo” insertada alternadamente, hallamos el fundamento del anudamiento directo. De esta forma, el poema describe una dinámica circular, una “rotación” que entrelaza el ciclo sideral, el ciclo de existencial (“y se acaba la vida porque ya es tarde”) y el ciclo amoroso (y amarte tanto hasta morir”) en una red de correspondencias que denotan cierta resignación por parte de la voz poética. Así, el lenguaje encarna esta sensación y la transmite en una serie de relaciones privativas de sentido. Cabe resaltar, por otro lado, que la presencia de construcciones iterativas en este texto demuestra que los anudamientos de la poética nupal se complementan entre sí.

Este poema de *Naturaleza muerta* es uno de los textos más representativos del anudamiento de la referencialidad directa, debido a la innegable claridad denotativa que articula sus dos únicos versos:

Una manzana roja sobre la yerba verde
Es una manzana roja sobre la yerba verde⁹⁴

(262)

El anudamiento se establece en dos niveles: en el primer nivel, cada unidad versal enfatiza las cualidades convencionales a través de los epítetos que describen el color de los elementos referidos (“manzana roja” y “yerba verde”). Consideramos que se trata de algo más que una simple redundancia: es, en realidad, una estrategia discursiva que utiliza estas adjetivaciones para problematizar la capacidad referencial del lenguaje. Dicho de otra forma, la reafirmación y, por ende, la prolongación de la

⁹⁴ La poesía como anticipación, ya lo hemos señalado, es un rasgo inequívoco de la poética nupal. Una clara muestra de ello son estos versos de Eielson, publicados en 1958, los cuales se anticipan a su descubrimiento del budismo Zen unos años después, en 1960. Precisamente, recordando una de las enseñanzas de su maestro Taizen Deshimaru nuestro poeta declara: “Para saber qué cosa es una manzana, por bella y fragante que sea, hay que comérsela” (CANFIELD 2008: 81-82).



convencionalidad del sentido revela una lógica vinculante que pone al descubierto la obstrucción, el “ruido”, que genera la sugestión en la comunicación poética. Si en *Reinos* y en los poemarios de la misma época la sugestión se constituía en el rasgo fundamental de un lenguaje ricamente alegórico; en los poemarios posteriores, como *Naturaleza muerta*, encontramos un tipo de resistencia contra todo aquello que no implique una *indicación directa* de la imagen y una elementalidad del mensaje, en lo que podríamos llamar un acucioso trabajo de precisión en el despliegue imaginario de la poética nudal. Retomando el poema, en el segundo nivel tomamos en cuenta la relación privativa entre las dos estructuras versales, relación regida por un principio de reduplicación que descarta cualquier lectura que no remita directamente o se “desvíe” del sentido-eje o sentido-soporte; en suma, del sentido *anclado* en su propia referencia. La economía de la palabra-signo en la elaboración del poema declara la insuficiencia del código lingüístico y el giro hacia una poética visual que ya se vislumbraba desde poemarios como *Tema y variaciones* y que alcanzará indiscutida notoriedad con *4 estaciones*, *Canto visible* y *Papel*.⁹⁵ En el siguiente poema de *Naturaleza muerta* encontramos un nuevo anudamiento de la referencialidad directa:

El cielo azul
El árbol verde
La naranja
Naranja

(EIELSON 1998: 266)

En los cuatro versos de este corto texto existen tres momentos de reafirmación o énfasis referencial basado, como en el ejemplo anterior, en epítetos que describen el color del cielo, el árbol y la naranja. La última asociación, conformada por el tercer y el cuarto verso, describe una particular redundancia, dado que la unidad nominal y la unidad adjetival comparten el mismo término. La “transparencia” de las atribuciones supone la

⁹⁵ El poemario *4 estaciones* puede “leerse” a la luz del anudamiento de la referencialidad directa, puesto que mediante las marcas deícticas presentes en sus cuatro poemas una voz poética destaca el plano objetual y la funcionalidad pragmática del soporte de la escritura, interpelando al lector para que realice diversas actividades con los “rectángulos de papel” en cada estación del año (leer uno en primavera, abanicarse con otro en verano, escribir sobre un tercero en otoño y quemar el siguiente en invierno) (EIELSON 2004a: 605-608). Del mismo modo, consideramos que en algunos poemas de *Canto visible* (“este pájaro blanco”, “este pájaro negro”, “este pájaro amarillo”, “esta silla de madera”) (612-619) y en todo *Papel* la fuerza de sentido de lo referido se materializa directamente en el soporte, dando verdaderas muestras de un anudamiento directo. A propósito de *Papel* Rebaza escribe lo siguiente: “La buscada eliminación del elemento lingüístico en la relación entre el lector y lo representado (que se reemplaza, en este caso, por una rica serie de texturas) hace que la construcción estética no-literaria se conciba como un tipo de poetización en sí” (REBAZA 2004: 33-34).



presencia de nociones estereotipadas, debido a que no siempre el cielo es azul, no todos los árboles son verdes o la naranja no siempre es de ese color. De tal manera, lo estereotipado radica aquí en sentidos que *concentran* lo pleno o positivo de un estado vital, y en esa medida se aleja de la tensionalidad que pueden originar sus gradaciones o niveles. Pero si, por un lado, se evita la tensionalidad, por el otro se la acoge en el mismo acto de referenciar, desde enunciaciones que establecen significaciones privativas o excluyentes donde se omite, por elipsis, el verbo copulativo que une el sujeto con la predicación nominal, enfatizando aún más el anudamiento directo al no existir mediación formal alguna. Tras comentar estos dos poemas nos preguntamos ¿cuál es esa naturaleza muerta que anuncia el título del poemario? Evidentemente, la sometida al lenguaje que apenas la esboza, no la real que la desborda. Es interesante destacar, además, que ninguno de los poemas que conforman el conjunto lleva título, acaso como otra señal del desasimio verbal y de la resistencia a cualquier factor “distractor” que distorsione el mensaje el texto.

Una respuesta semejante a la pregunta que hacíamos líneas arriba deducimos del poema “Rosa” de *Pequeña música de cámara*. Nuevamente, el vínculo entre los significantes refleja una clara intencionalidad referencial que busca delimitar el alcance metafórico para que no se genere una lectura diferente de la que instauro la misma enunciación:

La rosa oscura que aparece
 En esta hoja de papel
 No es la misma que florece
 Diariamente en el jardín
 No es tampoco
 La oscura cosa que ahora escribo
 Sin saber por qué
 Sin saber cuál es mi pluma
 Cuál el papel
 Y cuál la rosa

(EIELSON 1998: 301)

La voz poética apela a una referencialidad directa cuya lógica de exclusión o descarte deja en claro la distinción entre la dimensión ficcional –que refiere una rosa circunscrita a su naturaleza discursiva– y la dimensión real, fáctica –donde florece una rosa real imposible de mencionar, de aprehender con palabras. A partir del quinto verso surge



una segunda distinción entre el sema “rosa” (el referente-símbolo) y el acto de escribir que le da “vida” textual, es decir que lo actualiza hasta su realización en la superficie del poema. Por otro lado, del particular énfasis que en los primeros versos pretende anular la abstracción o la sugerencia, se pasa luego a una incertidumbre entre las dimensiones intra y extratextual: tanto el referente-símbolo, el soporte y la herramienta son para la voz poética *signos* confusos de una actividad escritural oscilante y paradójica (“La oscura cosa que ahora escribo/ Sin saber por qué”) que guarda, acaso, un deseo implícito: que la rosa del papel y la del jardín sean la misma. Precisamente, la imposibilidad de tal deseo revela la frontera del lenguaje forzando su fractura. Cabría destacar dos aspectos más: primero, la semejanza entre los términos “rosa” y “cosa” que se diferencian en una sola letra y están identificados con el mismo calificativo evidencian el plano objetual de la fractura. Y segundo, los encabalgamientos en los cuatro primeros versos producen una rima consonante entre el primer y el tercer verso, donde la isotopía de la manifestación, del surgimiento está representada por los verbos “aparece” (emergencia del sentido) y “florece” (brote o nacimiento de la rosa).

Como último ejemplo citamos el poema “Amo los objetos y las personas claras” perteneciente a *Sin Título*:

La redondez de la esfera
 Y la perfección de la escuadra
 Amo los árboles verdes
 Y las manzanas rojas
 Mas sin saber por qué
 Amo también la sombra
 Y mi sombrío corazón tampoco lo sabe
 ¿Lo sabe quizás la estatua
 De esa muchacha que me espera noche y día
 Hundida entre mis huesos?

(EIELSON 2000a: 50)

Hasta el cuarto verso la precisión de las imágenes da la sensación de una “transparencia” metafórica que plasma, a modo de calco, las cualidades de los referentes reales evocados en el texto. A partir del quinto asistimos a una suerte de desdoblamiento de la lógica pasional del hablante poético que, por un lado, asume privativamente las convencionalidades de la forma y el color mediante un acto de amor hacia “los objetos y las personas claras”; pero, por otro, ama la proyección de la virtualidad, de la



abstracción (la “sombra”). Con ello, no busca otra cosa que resaltar la dinámica tensional de la fijación y la impermanencia que rige su horizonte y que refiere crítica y paradójicamente en el lenguaje (“Amo también la sombra/ Y mi sombrío corazón tampoco lo sabe”). En el tercer y cuarto verso apreciamos, además, las mismas alusiones naturales que aparecen en los poemas analizados anteriormente; del mismo modo la muchacha aludida en el penúltimo verso parece ser una versión posterior de la muchacha que aparece en “Cuerpo secreto” de *Noche oscura del cuerpo*. Todo esto nos acerca a la idea de la *re-escritura* o escritura cíclica de la poética nupal.

Como hemos podido constatar, el anudamiento de la referencialidad directa se configura en torno a un claro propósito crítico y desmitificador, toda vez que la expresión llana y privativa no es un recurso de reconciliación con la palabra, todo lo contrario, pone a prueba la manifestación o realización de los sentidos hasta que surja la matriz tensional que lleva toda significación poética.

4. 2. Anudamiento de la referencialidad inversa

La segunda modalidad del anudamiento de la referencialidad es más compleja que la primera, pues se basa en un mecanismo opuesto que depende de un contexto significativo no-directo o inverso. La finalidad es la misma, a saber, demostrar en el poema la insuficiencia de los alcances expresivos; solo que esta vez se toma en cuenta la virtualización del sentido: cuando la realización de sus formas se potencializa hasta advertir otras relaciones y, por ende, otras significaciones.⁹⁶ Con ello, ya lo dijimos en el capítulo anterior, se logra poblar de sentido el vacío y el silencio que rodean al poema.

Mediante el anudamiento inverso ya no se busca intensificar la redundancia o ratificar la convencionalidad. Se busca la *estratificación del sentido* que supera la significación privativa o excluyente en pos de una significación aleatoria, donde prima la mezcla y las variaciones. Es, para decirlo de otro modo, el anudamiento por

⁹⁶ Véase el diagrama 2 del segundo capítulo.



excelencia de una *poética de la continuidad y del movimiento*. Por otro lado, es uno de los anudamientos que más evidencia el *culto a la tensión* de la poética nudal. Como sabemos, cuando se elabora un poema se recurre a un proceso de selección en todos los niveles –lexical, sintáctico, semántico– que determina un *formato* textual, el cual proporciona al discurso creativo una lógica estructural y de sentido. De tal manera que si el anudamiento directo actualizaba críticamente este formato; el anudamiento inverso, al poner en marcha una dinámica contrastativa, lo virtualiza y problematiza aún más a través de su lógica aleatoria, incidiendo también críticamente en él. Siendo ambas versiones de la referencialidad nudal las dos caras de una misma estrategia discursiva, deducimos que la conciencia metapoética eielsoniana es un principio poético que se valora realmente en su diversidad y hasta en su contrariedad. Alfonso D' Aquino tiene algo que decirnos sobre la significación inversa en la poética de Eielson:

Si las palabras no necesariamente designan las cosas que nombran, sino junto con ellas cualquier otra, o incluso su ausencia, pasan entonces, en su desnudez, a ser cosas en sí y en especial *otras cosas*: las imágenes que en ellas moran. Las palabras, tan transparentes, aparecen así como núcleos irradiantes de las artes y las cosas (D' AQUINO 2002: 446, cursivas del autor).

Consideramos que el anudamiento inverso se vale de lo que en la hebra occidental definíamos como el *lenguaje disonante*, característico por expresar y encubrir los sentidos, a la vez, a partir de vínculos no claros o inversos, propiciando una “opacidad referencial”. Y lo hace para poner al descubierto la precariedad de la palabra-signo y la necesidad de instaurar una poética de mirada esencialista. En suma, la sospecha sobre el lenguaje es aquí radical.

Para nuestros tres primeros ejemplos del anudamiento inverso nos basaremos en el poemario *Tema y Variaciones*. Citemos, en primer lugar, el poema “Caso nominativo”:

Todavía no todavía
 El cielo se llama cielo
 El perro perro
 El gato gato
 Todavía mi nombre es jorge



¿pero mañana
cuando me llame perro
el perro jorge
el gato cielo
el cielo gato?

¿mañana
cuando tu pierna se llame brazo
tu brazo boca
tu boca ombligo
tu ombligo nada?

(EIELSON 1998: 132)

El texto se articula mediante una evidente lógica aleatoria que identificamos en dos momentos. El primer momento lo conforman las dos primeras estrofas. De la construcción adverbial que inicia la primera estrofa se desprende una serie de nominaciones asumidas por la voz poética como convencionales. Hasta aquí el afán de renovación se mantiene aún en expectativa, puesto que la construcción adverbial genera una resistencia ante la lógica aleatoria. Esta aparecerá recién en la segunda estrofa, donde se proyectan en un futuro inmediato (“mañana”) los reemplazos semánticos que desnaturalizan la simbología y el orden natural de los elementos referidos, de tal modo que se virtualizan los sentidos habituales para dar paso a nuevas asociaciones. Así, la segunda estrofa es el resultado de la alternancia nominal de la primera (la combinación del segundo con el cuarto y del tercero con el quinto verso). Nótese, además, que a partir del tercer verso de las dos primeras estrofas una figura elíptica suprime el verbo que antecede a la nominación, relievando la simultaneidad de la alternancia. El segundo momento de la lógica aleatoria yace en la tercera estrofa, donde la evocación explícita a un alocutario intensifica la interrogación y hace del cuerpo el objeto de la alternancia. Consideramos que este poema se basa en un *ludismo crítico* respecto de la uniformidad del sentido. Dicho ludismo apela, como estrategia discursiva, a la inversión de las relaciones entre lo familiar y lo extraño y a una conciencia sobre la materialidad en torno al principio de la impermanencia. Decimos esto, porque advertimos que la conversión de los elementos corporales culmina en una aparente referencia vacía, en un vaciamiento de sentido que termina por saturar el acto de la nominación (“tu ombligo nada”) y revelar la verdadera incertidumbre del poema: ¿qué pasará con los objetos o las partes del cuerpo que cambien de nombre?, lo cual denota una preocupación de carácter ontológico desde el anudamiento inverso que se opera en el discurso.



En el poema “Variaciones en torno a un vaso de agua” observamos que el anudamiento referencial inverso gira en torno a tres relaciones estróficas fundamentales: la primera estrofa relacionada con la tercera, la segunda con la sexta y la cuarta con la quinta:

el vaso de agua en mis manos
y tú en mis labios

mis manos en el vaso de agua
y mis labios en ti

el vaso de agua en mis labios
y tú en mi mano

mis labios en mis manos
y tú en el vaso de agua

el vaso de agua en ti
y mis manos en mis labios

mis labios en el vaso de agua
y mis manos en ti

(134)

Como vemos, las relaciones revelan reduplicaciones casi invariables si no fueran por las permutaciones de los semas “labios” y “manos” que originan nuevos sentidos de posesión en torno al vaso de agua y al alocutario. Es así como la significación inversa nace a partir de una reorientación posesional constante, reorientación que también refleja un vínculo sinecdóquico de parte en vez de todo entre el hablante poético y su alocutario. Por otro lado, apreciamos en todos los versos la presencia de una figura elíptica que suprime el verbo que denota la posesión, con la finalidad de enfatizar la simultaneidad de la alternancia, como en el poema anterior. Las situaciones aleatorias producidas por la perspectiva que anuda cada par versal revelan una voz poética que yace marcada por la carencia: ya sea vital, biológica —el agua que contendría el vaso y que saciaría su sed— o afectiva —el cuerpo de la amada en tanto presencia que satisface la “sed” del contacto. No obstante, esta combinatoria de perspectivas pone a un mismo nivel ambas carencias desde un ludismo crítico que, creemos, problematiza la discursivización de la aprehensión. A propósito de la carencia, continuando con *Tema y variaciones* encontramos el poema “Nocturno”, donde la presencia constante del



conector disyuntivo “o” y la construcción aliterativa de los versos (la repetición del fonema “ch”) son las señales de una lógica aleatoria que desencadena la alternancia de sentidos en torno a una escena amorosa concebida como la liberación de un “enfrentamiento” pasional entre el hablante poético y su amada: “es el lechero que me trae/ la leche por la noche/ o más bien la noche que me trae/ la leche de tu pecho/ o es acaso la gran dicha/ de blandir un hacha/ cuando la lucha es mucha/ o la muchacha que se viste/ todas las noches/ con mi desdicha” (137). En tal enfrentamiento, la noche es el eje polisémico que, primero, adopta una función circunstancial, para luego ser el ente portador de la sustancia vital que colmará la carencia. Hay aquí, pues, una idea agonal del amor (blandir un hacha) que define el contacto que se reanuda en cada rito nocturno.

La lógica aleatoria del anudamiento inverso neutraliza o virtualiza las relaciones privativas de las oposiciones, haciéndolas formar parte de una dinámica que, aunque contrastativa, no deja de generar sentido en la diferencia.⁹⁷ En el poemario *De materia verbalis* tenemos tres casos particulares donde la fluidez esconde una tensa y rica gama de sentidos en torno a la representación del acto de la escritura. En el sexto poema leemos: “Nada más claro para mí/ Que el misterio de la muerte/ Ni nada más oscuro/ Que la misma luz del sol”. En la atribución superlativa de cualidades convencionalmente inversas al fenómeno de la muerte o a la radiación del sol apreciamos una conciencia que *significa* desde la proximidad de lo extraño u oculto, revelando un tipo de escritura que teje la múltiple e interminable proyección de lo real, pero no lo real en sí, no su verdadera dimensión: “La sombra brota de mi pluma/ Y alcanza el cielo entero/ Dama de traje infinito/ Baila a solas con la luz/ Siempre detrás de las cosas/ Siempre a la espalda de todo” (241). El poema-pulsión descarga, así, los sentidos que se consumen en la misma naturaleza efímera de su realización. En el poema once, la escritura, en tanto proyección, revela el estado alienante de la voz poética que yace despojada de sus facultades racionales y afectivas. Extrañada e insensible, vacía, la conciencia justifica su existencia en el automatismo y la errancia de una expresión que anuda sentidos por inversión: “Puedo escribir que lloro/ Mientras sonrío o que sonrío/ Mientras lloro. No tengo ideas/ Ni sentimientos ni sombrero/ Y en lugar del corazón/ Me duele el páncreas solitario”. La proyección, aquí, reposa sobre una dinámica de contrastes que pone de relieve el desfase o distanciamiento entre la palabra y el sustrato humano, real, del cual

⁹⁷ Recordemos con Fontanille que la significación terminada en el poema es una *red de diferencias*.



debería partir y, en última instancia, hacia donde debe dirigirse: “Puedo escribir de todo/ Pero no puedo escribir/ Sin tropezar con mi esqueleto” (248). La conciencia fragmentada, alienada y puesta al límite de su representación genera un nuevo anudamiento inverso en el poema doce, donde los recuerdos de la infancia evocados tornan oscilante su desplazamiento entre el terreno de la lucidez y de lo onírico: “Sueño que escribo y mientras tanto/ Escribo este poema [...] Sigo soñando que escribo/ O quizás escribo cuando sueño/ O sueño mientras escribo [...] Sueño que escribo pero quizás/ No sueño y ni siquiera duermo” (249). El conector disyuntivo “o” es el eje de la alternancia que hace más difícil la tarea de discernir entre el acto de escribir y el de soñar. Si bien es cierto esto nos sitúa en una lógica aleatoria, incluso caótica; por otra parte, creemos también que tal rotación de afirmaciones deja sentado el poema como ese gran *escenario discursivo* donde se dan cita, simultáneamente, diversas dimensiones temporales y espaciales, siendo el fin último de la reescritura o escritura circular.

De *De materia verbalis* continuamos con *Naturaleza muerta*, el poemario inmediatamente posterior, donde una lógica contra lo verosímil recorre algunos de sus textos mediante, por ejemplo, construcciones de sentido aparentemente convencionales cuya fluidez, como si se tratara de una afirmación irrefutable, cuestiona mediante un ludismo crítico el pacto conciliador entre los elementos y sus respectivas adjetivaciones: “La tierra es redonda/ Y azul como una naranja” (253). En otros casos, mediante asociaciones sinestésicas que ahondan en las percepciones superficiales para hallar las dimensiones ocultas donde yace la esencia de las cosas: “Mirad el silencio de los pájaros/ Escuchad el perfume de las flores” (254). Asociaciones que si, incluso, se dispusieran en el orden original seguirían presentando relaciones tensivas o nuevas inversiones (“escuchad el silencio” o “mirad el perfume”). También desde una visión crítica sobre la concepción dual del cuerpo, cuya apariencia –de aparente perfección y armonía– esconde el deterioro espiritual del ser: “La mirada celeste/ El cutis rosa/ Los dientes blanquísimos/ El corazón negro” (257). O mediante construcciones sintácticas cuyo tono interrogativo busca desmitificar imágenes ideales y contraponerlas con su sentido pragmático, materialista: “¿Una luna de plata sólo plata/ Necesita el hombre para ser feliz?” (265).



Retomando el principio del *discurso deshumanizado* que invierte las relaciones entre lo familiar y lo extraño y proyecta una imagen distante y objetualizada del hombre, tenemos un nuevo ejemplo en el poemario *Ceremonia solitaria*, y específicamente en el poema “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera”, donde la inversión se produce toda vez que el reflejo del espejo deviene distorsión:

Toco una pared cualquiera
 Y la confundo con la luna
 Subo y bajo escaleras invisibles
 Calles repletas de sombras
 Autobuses encallados. Pero sobre todo
 Sueño cosas absurdas
 Un pedazo de pan con mantequilla
 Por ejemplo una taza de leche en el alba
 Una caricia en la mejilla
 Para luego despertarme y darme cuenta
 Que nada de eso es posible [...]

(289-290)

Este fragmento del texto articula tensivamente dos momentos teniendo como verso-eje el quinto. En el primero de ellos, que va desde el primer hasta el quinto verso, el paisaje urbano encierra una atmósfera surrealista y un entorno caótico que, sin embargo, provocan en el hablante poético una sensación de familiaridad. En el segundo, en cambio, que va desde el quinto verso hasta el final, las imágenes que convencionalmente asociamos a una vida normal son para la voz poética inadmisibles o, en todo caso, solo posibles en los dominios efímeros y virtuales del sueño. Es en este anudamiento de momentos valorados inversamente donde advertimos, precisamente, la involución del hombre: el reflejo que distorsiona lo fragmenta y lo reduce a su condición alienante, donde se percibe a sí mismo en su versión fragmentaria (“confundo mi cabeza con mi ombligo/ Mi corazón con mis zapatos”); instintiva y primitiva (“Me miro en el espejo y veo un gorila solitario”); aislada y carente de contacto y de comunicación (“abrazo muebles puertas criaturas/ Que me observan y no tienen ojos/ Que me llaman y no tienen boca”). El cuerpo, planteado así, es la instancia que proyecta una realidad decadente. Y el reflejo permite su también fragmentaria lectura.

Otro caso ejemplar de anudamiento inverso tenemos en el poemario *Sin Título*. Para José Miguel Oviedo, *Sin título* es “un gesto de contradicción y negación sistemáticas para exaltar las fuerzas auténticas de la vida concreta” (OVIDEO 2002:



207). En efecto, en la poética nudal la negación y la contradicción son actos de reafirmación crítica de lo real en el lenguaje. Así, la impermanencia del sentido que trasgrede las normas de lo verosímil se da a un ritmo cuya dinámica provoca en el lector una interpretación hostil a la linealidad y a las asociaciones pasivas en el poema “Quizás el universo”:

Es una pompa de jabón quizás
 Es solamente espuma
 Una esponja siempre vacía
 Y siempre llena. Quizás
 Lo que llamamos luz
 Es la sombra de Dios
 Y lo que llamamos Dios
 Somos nosotros mismos
 Que también somos espuma
 Pompa de jabón esponja
 Siempre llena
 Y siempre vacía

(EIELSON 2000a: 20)

El adverbio “quizás” al inicio del título y presente en todo el cuerpo textual predetermina una lectura hostil a la fijación privativa o excluyente de los sentidos. Es decir, la enunciación poética se provee, mediante este adverbio, de una marca explícita que sustenta su lógica aleatoria, circular y vinculante. El poema establece tres secuencias de imágenes en torno a un principio de equivalencia. La primera secuencia anuda: universo-pompa de jabón-espuma; la segunda secuencia anuda, por su parte: luz-sombra de Dios; y una tercera hace lo mismo con: Dios-la voz poética en primera persona del plural (“nosotros”)-espuma-pompa de jabón-esponja. Consideramos que este poema es una de las muestras que sintetiza la poética nudal en la medida que se erige como un *discurso-visión de mundo* que teje una red de sentidos donde llama la atención cómo es que se articulan referentes de pequeñas y frágiles dimensiones con otros de dimensiones infinitas y extremadamente complejas, así mismo cómo se disuelven las oposiciones en un afán por develar las conexiones elementales –lo que está más allá de la luz– que fundamentan la regeneración del ciclo vital (“siempre vacía/ Y siempre llena”, “Siempre llena/ Y siempre vacía”). De lo anterior se desprende que estamos, una vez más, ante un tipo de *escritura regenerativa*.



El anudamiento de la referencialidad directa e inversa es, como hemos apreciado en este capítulo, un punto de convergencia de las fuerzas del sentido que se manifiestan de un modo contradictorio en los poemas, pero cuya contrariedad es la prueba de una estrategia discursiva de la poética nudal que lleva hasta el límite de su representación los mecanismos internos del lenguaje.



CAPÍTULO 5:
ANUDAMIENTO SILENCIOSO



A semejante silencio:

¿Qué puedo yo agregar sino silencio

Y además silencio

Y más silencio

Tan sólo silencio?

J. E. Eielson

En este capítulo desarrollaremos con mayor detenimiento uno de los principios más representativos de la hebra occidental: la trascendencia del silencio. Principio que, siendo patente en la poética nuda, adopta una designación propia en nuestra investigación: el anudamiento silencioso.

El silencio forma parte de la experiencia humana. Se encuentra, soterrado o iluminado, en cada acto del hombre. A través de los años, el silencio ha demandado una serie de reflexiones que parten desde diversas tendencias o disciplinas del conocimiento, como la filosofía, la lingüística, el psicoanálisis y, desde luego, la literatura. De lo anterior se desprende que los planteamientos teóricos que abordan la problemática del silencio en los textos literarios se basan en una necesidad imperiosa de complementariedad. En cuanto al silencio en el discurso poético, tomaremos como referencia base los postulados del crítico peruano Eduardo Chirinos, además de algunas consideraciones semióticas.

En su libro *La morada del silencio* Chirinos afirma que la poesía es una morada ideal para el silencio,⁹⁸ de modo que este se eleva como un factor medular, diríamos imprescindible, para la realización de aquella, toda vez que fluctúa entre el autor, el texto y el lector. En ese sentido, la problemática del silencio debe entenderse a la luz del sistema comunicacional de la significación poética, lo que supone tener en cuenta el instante silencioso que precede a la actividad escritural, las marcas textuales del silencio

⁹⁸ Chirinos escribe: "hecho de palabras, el poema no sólo alberga y da sentido al silencio, sino que permite, además, sus múltiples posibilidades de representación dramática" (CHIRINOS 1998: 18).



en el poema y la lectura que deconstruye estas marcas “silenciosas”.⁹⁹ En el caso de la poética eielsoniana, el silencio se “materializa” en una especie de *huella* de aspecto nudal, en tanto sincrética y totalizante, cuya energía gravitacional atrae todo aquello que está a su alrededor, en este caso los sentidos que habitan y bordean los dominios del poema. Consideramos, por ello, que no solo se trata de un mero rasgo, sino de una constante que recorre de principio a fin la poética nudal. Al respecto, Silvia Marcolin escribe:

El silencio se vuelve, aún más, parte de sus obras: aparece inesperadamente detrás de una palabra o de un verso, como algo inevitable que invade el espacio poético. En medio de estas zonas blancas y sin ruido, emergen, como de un fluido primordial, metáforas e imágenes antiguas que nos remiten al universo de los arquetipos. El silencio de JJE es fecundo, lleno de vida, y ocupa la totalidad de las formas expresivas porque su sujeto es la totalidad humana (MARCOLIN 2002: 79).

A través del anudamiento silencioso advertimos que el espacio en blanco que rodea al poema está colmado de sentido, su virtualidad está llena de “murmulllos”. Vale decir, por consiguiente, que la no-presencia no equivale a la no-expresión: la ausencia de palabras no supone, como señala Chirinos, una imposibilidad comunicativa.¹⁰⁰ Entonces, la interdependencia tensiva entre la palabra y el silencio conduce a un discurso poético que pone de relieve una tensionalidad mayor: la manifestación del sentido. Por tal motivo, proponemos que, desde la perspectiva de este complejo anudamiento, la significación poética toma en cuenta la emergencia de la forma del sentido, su fragmentaria aparición en la superficie del poema y su irremediable potencialización en el marco de una nueva actualización que demandará los sentidos

⁹⁹ Chirinos expone las posturas contrarias de dos críticos franceses que intentan dar cuenta del vínculo entre el silencio y la poesía contemporánea: la primera, de George Steiner, defiende la idea de que el origen de la poesía yace en el poder purificador del silencio frente a la atmósfera contaminada del lenguaje, frente al “mundanal ruido”; y la segunda, de Roland Barthes, defiende la idea de que la poesía surge precisamente de esa atmósfera, es decir del repertorio interminable de lenguajes que pueblan nuestro entorno. Aunque la oposición de estas posturas para el crítico peruano es aparentemente, dado que: “Ya no se trata del silencio que hay que vencer para construir la expresión sino de integrar ese silencio y reconocer al poema como su morada. Esta alianza permite establecer con mayor claridad el correlato entre el silencio previo a la escritura y los significantes que la construyen: al provenir del silencio, estos significantes portan en sí mismos al silencio y lo instalan en el poema (54).

¹⁰⁰ Chirinos escribe: “Que el silencio sea invocado para autorizar el discurso evidencia el deseo de que el poema hable a partir de ese silencio, o que el silencio se manifieste y “hable” a través del poema” (CHIRINOS 1998: 68).



virtuales.¹⁰¹ Ahora, si reparamos en un enfoque más amplio de la tensionalidad de la manifestación del sentido en el poema distinguiremos tres cuestiones fundamentales:

- a) La tensionalidad se da entre el discurso poético propiamente dicho y lo que *sobreviene* a este discurso. Para Zilberberg, se trata del “estado” y el “evento”, respectivamente. Ambas nociones se entienden a la luz de una pareja central de acciones: lo esperado y lo inesperado. Así, el “estado” tiene que ver con un “llegar a”, es decir con la proyección o curso natural de un discurso reglamentado, normativizado, donde todo elemento ya definido está más cercano al significado, estático y arbitrario por naturaleza. En cambio, el “evento” tiene que ver con el “sobrevenir” de los elementos virtuales en el espacio tensional discursivo, lo que lleva a la relativización de las reglamentaciones, acercándonos más el sentido, dinámico y flexible por naturaleza. Este sobrevenir genera, en un primer momento, silencio al prescindir de significación y, en consecuencia, en tanto es denegación del decir; aunque esto solo sea momentáneamente, puesto que de inmediato se pone en marcha la actualización y, por ende, la significación de los elementos virtuales (ZILBERBERG 2006: 206 y 434).
- b) La tensionalidad se da cuando la realización de la significación poética se desplaza del retoricismo a la simplicidad del lenguaje. El poema es, en este caso, el escenario donde se desencadena la lucha entre la construcción lujosa verbal y la actitud antialegórica del verso libre o, mejor dicho, “liberado”. Esta búsqueda de espontaneidad y fluidez en el ejercicio poético es lo que permite la introducción del silencio. Con ello, comprobamos que el anudamiento silencioso también está comprometido con el desasimiento verbal y con la puesta en marcha de un lenguaje de mirada esencialista por parte de la poética nuda.
- c) La tensionalidad se da cuando hay resistencia en la escritura. Si hay resistencia, existe una acción que la genera; y si existe una acción, entonces existe una racionalidad provista de una lógica transformacional (pasar de un estado inicial a un estado final de las cosas). La acción, señala Fontanille, es una de las tres grandes lógicas del discurso, junto a la de la pasión y de la cognición. Está

¹⁰¹ Véase el diagrama 2 del segundo capítulo.



determinada por una “programación” que le proporciona metas, desafíos, roles y un recorrido (la escritura en tanto proyección). Sin embargo, toda programación lleva consigo una resistencia, o “contra-programa”. En ello radica la lógica de fuerzas de todo discurso (FONTANILLE: 165-175). Por lo tanto, si la programación del discurso poético, como acto, consiste en pasar de una significación inicial –o emergente– a una significación final –o terminada; su contra-programa vendría a ser el silencio que asedia esta transformación. De esta forma, las dos direcciones o programaciones enfrentadas entre sí demuestran el carácter tensional del anudamiento silencioso.

Por otro lado, como señalábamos en el primer capítulo, el silencio dialoga con otros principios de la hebra cultural occidental. Por ejemplo, depende de la naturaleza fragmentaria del poema y de la posterior lectura fragmentaria de este. El soporte simbólico escindido de la palabra se resemantiza, de esta manera, desde el vacío o desde la (aparente) nada referencial. Además, si el silencio remite, producto de la fragmentación textual, al debilitamiento o ruptura de la unidad entre el significante, el significado y el referente, es porque existe una conciencia metapoética capaz de reconocer estos desfases.¹⁰²

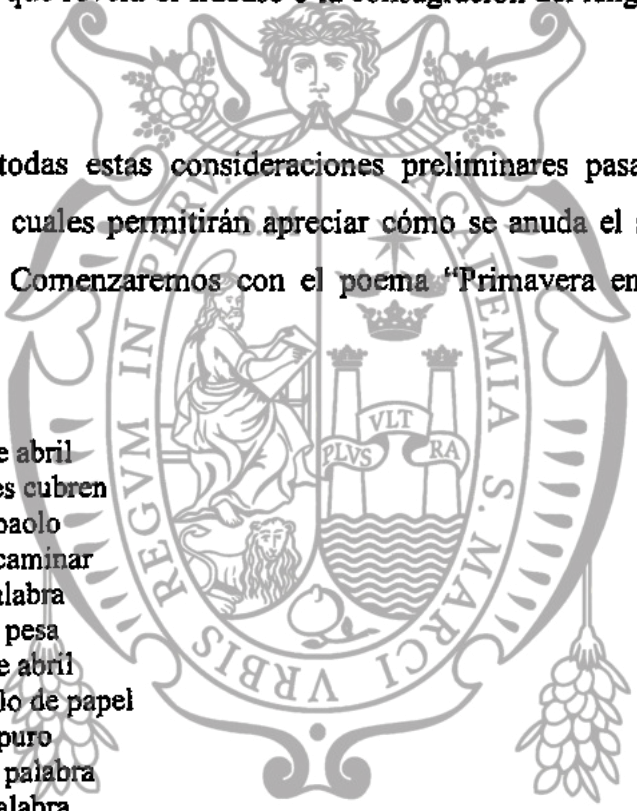
Finalmente, nos interesa destacar algunas marcas silenciosas que propone Chirinos en su libro para analizar los poemas. Así tenemos: el carácter dialógico de la intertextualidad (CHIRINOS 1998: 100); la auto-representación del sujeto de la enunciación (110); la ausencia y movilización del título que complejiza la “red de motivaciones” que lo unen al cuerpo textual (116). Marcas de ritmo visual como: variaciones tipográficas, paréntesis, espacios en blanco, caligramas (176). Marcas de ritmo oral como: el encabalgamiento lexical y el ritmo esfinteriano, que, como sus propios nombres indican, suponen alteraciones a nivel lexical y rítmico que buscan potencializar su capacidad significante (149); el balbuceo, ya sea por la cortedad del decir, el silencio entrecortado o el “efecto de barbarie” que produce la inserción en el

¹⁰² Creemos que, en el caso de la poesía de Eielson, no solo debe tomarse en cuenta la crisis referencial entre el referente y el significado. Es necesario repensar esta crisis en los términos de una problematización tripartita: el referente, el significado y el significante, puesto que la poética nudal se basa en una referencialidad liminal para renovar la relación entre el significado y el significante respecto del referente evocado en los poemas.



texto de palabras foráneas o invenciones lingüísticas (156 y 165); la sumarización (“pseudo cita” o “cita ficcional”) que consiste en la construcción del poema a partir del contenido o intención de otro, sin aludir sus versos (168). Y producto del entrecruzamiento de ambas marcas surgen resistencias, en torno a la mutilación y la represión, a modo de “heridas textuales” como: la atenuación de las conexiones, las tachaduras, los comienzos *in medias res*, los vacíos gráficos (186); así mismo, los poemas autofágicos que llevan a cabo la representación del proceso de-constructivo del poema entre el silencio y la palabra deseada (199); las correspondencias entre página blanca-cuerpo y poema-vestido retórico (207); y el deseo de destrucción del silencio en el interior del poema que revela el fracaso o la consagración del lenguaje (220).

A partir de todas estas consideraciones preliminares pasamos al análisis de algunos poemas, los cuales permitirán apreciar cómo se anuda el silencio en el tejido poético eielsoniano. Comenzaremos con el poema “Primavera en Villa Adriana” de *Tema y variaciones*:



esta mañana de abril
 las hojas verdes cubren
 el corazón de paolo
 que no puede caminar
 ni decir una palabra
 porque la vida pesa
 esta mañana de abril
 como un templo de papel
 en el oxígeno puro
 y si dijera una palabra
 tan sólo una palabra
 ardería el mundo entero

(EIELSON 1998: 176)

El anudamiento silencioso convierte este poema en un espacio tensivo donde el hablante poético anuncia la emergencia de la *palabra transformacional* que logre la combustión de todo aquello que se impone sobre la vida saturándola de signos y ruidos. Una saturación que genera la dramática fijeza, el re-pliegue angustioso del ser hasta someterlo a los dominios de un silencio integral (verbal y corporal). Aquí reconocemos una figura sinecdóquica de parte en vez de todo, debido a la condición reprimida, neutralizada del ser representada por el corazón de Paolo, opacado por una naturaleza



paradójicamente hostil, a pesar de su plenitud (las hojas verdes de la primavera). En ese sentido, surge un tipo de inversión de relaciones toda vez que este ciclo natural que simboliza la belleza, la calidez, la renovación se torna extraño y opresor. Consideramos, por otro lado, que el texto se teje sobre la base de una visión crítica que busca desmitificar el carácter superficial y efímero de la expresión humana (el templo de papel) en pos de la palabra esencial (una, tan solo una) capaz de de-construir el orden establecido: palabra génesis y, al mismo tiempo, palabra apocalíptica que pretende contrarrestar el dominio del silencio y liberar al hombre de la realidad babélica en la que se encuentra gracias al poder regenerador de sus llamas. Así, en lo que podría interpretarse como un principio de sumarización, mediante la condicional del décimo verso se proyecta el efecto, el alcance totalizador de esta palabra, sin saber de cuál se trata.

Del poemario *Mutatis mutandis* tomamos como ejemplos de anudamiento silencioso dos poemas. El primero es el poema 7:

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

(211)

Estamos ante un caso evidente de *in medias res*, una escritura a medias que en el primer verso suprime el tiempo verbal imperfecto que recién aparece en la tercera línea (“quisiera”), revelando la fijación fragmentaria de un discurso mayor e insertando una sensación de incompletitud o parcialidad (el poema como pieza o retazo de un telar discursivo interminable). La apertura y la clausura del texto se suspenden o virtualizan también mediante la ausencia de un título y de signos de puntuación que, como ocurre con el tercer y cuarto verso, son reemplazados por espacios en blanco. Esta fijación fragmentaria es el escenario del auto-aniquilamiento al que aspira el hablante poético:



una suerte de silenciamiento existencial desde una conciencia sobre la materialidad que confronta su sometimiento temporal (juguete de las horas) y espacial (miserable volumen), su vulnerabilidad a las improvisaciones del destino (juguete pálido del jazz) con otro tipo de realidades cuya flexibilidad, resistencia y capacidad de regeneración opacan la finita naturaleza humana. Un deseo de transformación recorre el texto poniendo de relieve dos aspectos: a) un “triunfo sobre lo humano” que trae consigo una inversión valorativa del orden jerárquico entre el hombre y los objetos, donde la personificación de estos (inexplicable cristal/ que respira”, “sonrientes materias que no mueren”) convierten a aquel en un ente extraño, lejano y objetualizado. Y b) un principio de insustancialidad o anulación del yo donde las palabras son los medios de la impermanencia que fijan, tensionalmente, la posibilidad el deseo. El segundo poema que nos interesa es el décimo:

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

(214)

Estos versos pretenden fijar el momento preciso de la escritura puesta en acto. El empleo de frases como “escribo algo”, “añado palabras”, “borro palabras nuevamente”, “escribo algo todavía”, “borro todo por fin” describen la acción, aunque problematizándola instaurando la tensión entre el hecho tangencial de la representación y el silencio que la asedia. De esta manera, vemos que la significación incide en la manifestación tensional del sentido que señalábamos al inicio del capítulo. Así, los referentes que por añadidura referencial sobrevienen al discurso (pájaros, hojas secas, viento) se someten a la dinámica deconstructiva de escribir-añadir-borrar, en la que



Chirinos reconoce un proceso autofágico.¹⁰³ Esta dinámica remite, por otro lado, a dos modos de concebir la re-escritura: a) una *escritura de la escritura* que no escapa de su propia referencialidad, sobre la base de una conciencia metapoética; y b) una *escritura resonántica* que, como sabemos, está provista de un efecto de retorno donde la naturaleza del poema acusa una realización repetitiva. Las construcciones iterativas que intensifican la representación crítica del ejercicio escritural, ya sea en base a los referentes añadidos o a las reformulaciones de sintagmas que aparecen alternándose en el texto, son una prueba de ello.

En el poema, señala Chirinos, se desconfía del signo, y al hacerlo, se admite el conflicto entre la palabra y la cosa, de modo que ambas son tratadas, finalmente, como “objetos” amenazados por el silencio (CHIRINOS 1998: 201). En este conflicto advertimos, por nuestra parte, un tipo de *resistencia* que reclama a la frágil mediación de la palabra la autenticación del sustrato real. En el segundo capítulo proponíamos la definición de *poética de la realidad* para dar cuenta de la convergencia, el tránsito e, incluso, la compensación entre el trabajo visual y literario de Eielson. Y decíamos esto porque, por ejemplo, retomando la comparación que realiza Tarazona entre la serie *Paisaje infinito* y este poema, la anulación del signo para la emergencia pura, sin mediación alguna, del paisaje se resolvía mejor en la plástica que en la escritura; dado que, a comparación de la plasmación matérica en el cuadro, la intermitencia verbal declara su propia limitación a la hora de referenciar el paisaje otoñal. Siguiendo estas premisas, la disposición visual de los versos comprometidos con el proceso de añadidura sería también una forma de resistencia que intenta desplegar en la hoja en blanco el complejo proceso de la composición.

En el anudamiento iterativo afirmábamos que poemarios como *Noche oscura del cuerpo* tratan con magistralidad la problemática de la identidad del hablante poético que padece los estragos de una sociedad marcada por la decadencia y la alienación. Ahora, revisaremos la desintegración, la fatalidad, el dramatismo, la angustia de esta identidad en más poemas de *Noche oscura...* desde la perspectiva del anudamiento silencioso, donde este tema es medular por su recurrencia y multiplicidad de sentidos. En los

¹⁰³ Escribe Chirinos: “En la poesía autofágica la tensión entre el silencio de la borradura y la palabra deseada se resuelve en la escenificación del fracaso textual que es, a su vez, la expresión del poema deseado” (CHIRINOS 1998: 228).



análisis que siguen buscaremos complementar dos lecturas sobre esta multiplicidad. La primera de ellas realizada por el crítico literario peruano Santiago López Maguiña, quien nos brinda un enfoque semiótico sobre la discursivización del cuerpo en este poemario, útil para comprender la interiorización del hablante poético como un *modo* de fragmentación. Para López Maguiña, el cuerpo es problematizado en su “representación”, mas no en su “presencia pura”, pureza acaso imposible de aprehender porque es presa de una saturación y degradación simbólica. Esta representación supone una “aprehensión referencial” del *cuerpo propio* del hablante poético, el cual tiene que desdoblarse para crear una posición, una instancia discursiva (la “enunciación poética”) desde donde pueda percibirse como cuerpo mutilado, vestido, enamorado, dividido, melancólico, etc.; en suma, para que pueda proyectarse como *cuerpo otro*: igual y diferente, cercano y distante, suyo y ajeno: “De esta manera el cuerpo que se percibe, se toca y se automanipula, se transforma en un objeto, cognoscitivo y pragmático” (LÓPEZ MAGUIÑA 2002: 201). De lo anterior deducimos que la auto-referencialidad en estos poemas encierra una doble fragmentación: una discursiva (desde el instante en que el hablante poético necesita desdoblarse, “provocarse” la alteridad para discursivizarse) y una corpórea (la imagen de un cuerpo siempre escindido). La segunda lectura es del crítico literario peruano Luis Fernando Chueca, para quien la fragmentación va más allá de su sentido negativo –escisión caótica del cuerpo y pérdida de la unidad–, dado que encierra una lógica “inusual” (distante de la lógica occidental y capitalista) que relativiza las nociones convencionales en torno a la identidad y a la no-contradicción. De esta manera, la armonización y la simultánea multiplicidad de los contrarios comprenden el *sentido mítico* de la fragmentación del cuerpo unido a un *todo signifiante*: el hombre como “microcosmos representante del infinito” (CHUECA 2006a: 27).

En el poema “Cuerpo mutilado” una serie de operaciones enunciadas por la voz poética pone al descubierto la auto-representación fragmentaria del cuerpo. Así, la enunciación “desmonta” la dimensión orgánica y afectiva mediante la sumatoria, multiplicación y división de sus partes, todas ellas sometidas a un claustro frágil y decadente: “Todo dispuesto/ En cúpulas sombrías en palpitantes atados/ De costillas quebradas”. Nótese aquí que el anudamiento tiene connotaciones negativas, toda vez el “amarre” o atado corporal impide la trascendencia del ser hacia su conexión con un *todo*



significante, conexión perdida o distante a causa de su ensimismamiento alienante: “Un animal acorralado y sin caricias/ En un círculo de huesos/ Y latidos” (EIELSON 1998: 219). En ese sentido, la mutilación que anuncia el título es una operación eminentemente crítica en el texto por dos motivos: a) porque problematiza la noción de la identidad y la plantea en términos de la impermanencia y la apertura; y b) porque detrás del desmontaje se esconde un deseo de unicidad de dimensiones cósmicas.¹⁰⁴

El poeta también se vale de otros recursos para dar cuenta del estado fragmentario de la auto-representación, como ocurre en “Cuerpo en exilio”. De tono confesional, el poema está provisto de imágenes que reposan sobre un sustrato metafórico espacial que da cuenta del desplazamiento caótico de la voz poética donde sus mismos componentes corporales son los obstáculos: “Tropezando con mis brazos/ Mi nariz y mis orejas sigo adelante/ Caminando con el páncreas y a veces/ Hasta con los pies”. Es interesante apreciar cómo surge un efecto de extrañamiento que no solo altera las correspondencias internas del cuerpo representado, sino también lo convierte en una realidad *otra*, en el sentido de oponente o rival. A diferencia del poema “Azul ultramar” de *Habitación en Roma* que analizábamos en el anudamiento iterativo, donde el recorrido del hablante poético traía consigo la desintegración de los órdenes establecidos de la naturaleza y de la civilización, el mundo ejerce aquí una opresión que violenta la integridad de la voz poética hasta provocar el autoexilio total, es decir la máxima expresión de la insustancialidad y la impermanencia del yo: “Me sale luz de las solapas/ Me duele la bragueta y el mundo entero/ Es una esfera de plomo que me aplasta el corazón/ No tengo patria ni corbata/ Vivo de espaldas a los astros/ Las personas y las cosas me dan miedo”. En este autoexilio –en el que advertimos además la incidencia, metonímica, de un ensimismamiento alienante– reconocemos un culto a

¹⁰⁴ Algunas de estas operaciones son desarrolladas con mayor detenimiento en los siguientes poemas del conjunto, como por ejemplo en “Cuerpo multiplicado” y “Cuerpo dividido”. La auto-representación, en el primer poema, podría interpretarse en una primera lectura como un juego hiperbólico de imágenes; pero en realidad, creemos, configura la equivalencia nudo/cuerpo en tanto una realidad que aspira a una trascendencia sincrética y totalizante: “No tengo límites/ Mi piel es una puerta abierta/ Y mi cerebro una casa vacía/[...] Soy un solo como todos y como todos/ Soy uno solo” (228). Una *lógica vinculante* disuelve, silencia la individualidad para que emerja una voz que teje una enunciación colectiva. El segundo poema se instala antes del silenciamiento para resaltar la naturaleza ambigua, escindida y por demás ingobernable del referente discursivizado por el desdoblamiento: “Sonríe y llora/ Sin saber si son mis brazos/ O mis piernas las que lloran o sonríen/ Sin saber si es mi cabeza/ Mi corazón o mi glándula/ El que decide mi sonrisa/ O mi tristeza” (229). Otras formas de poetización de la impermanencia y de adhesión a un *todo significativo* presentan los poemas “Cuerpo transparente” (223), “Cuerpo de tierra” (226) y “Último cuerpo” (230).



la desnudez integral que confronta y desborda toda imposición, de ahí que todo silencio sea un tipo de resistencia, y todo anudamiento de sentidos que se base en esta resistencia comporte un carácter agonal: “Siempre luchando/ Con mis intestinos mi tristeza/ Mi pantalón y mi camisa”. Recordemos que los trabajos visuales de Eielson en la década del 50, época en la que se publicó *Noche oscura...*, surgieron como una crítica al revestimiento simbólico del cuerpo, baste mencionar la serie *Camisas* basada en telas rasgadas, plegadas y templadas en reemplazo del cuerpo ausente.¹⁰⁵ Retomando el poema, en medio del proceso dual de desmembramiento y cohesión de una naturaleza humana violentada por el impacto deshumanizador del mundo, surge la nostalgia como el único sentimiento unificador, cuya música interior (“un saxofón hundido entre mis huesos”, “Los tambores silenciosos de mi sexo/ Y mi cabeza”) (EIELSON 1998: 220) guarda un deseo escapista frente a una resonancia mayor: la del silenciamiento existencial.¹⁰⁶

En otros casos, la conciencia sobre una identidad fragmentada se plasma en un auto-reconocimiento de sentimientos progresivos y contrastantes, tal y como sucede en “Cuerpo enamorado”:

Miro mi sexo con ternura
 Toco la punta de mi cuerpo enamorado
 Y no soy yo que veo sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el remanso y ríe
 Amo el espejo en que contemplo
 Mi espesa barba y mi tristeza
 Mis pantalones grises y la lluvia
 Miro mi sexo con ternura

¹⁰⁵ En el poema “Cuerpo vestido”, por ejemplo, esta visión crítica se traduce en una suerte de homologación entre las prendas de vestir y los órganos del cuerpo (LÓPEZ MAGUIÑA 2002: 202-203), haciendo de las primeras los símbolos de la modernidad y la adherencia al sistema que someten, por intermedio de una nueva versión negativa del anudamiento (entrelazados, cierres, dobleces, abotonamientos, etc.), a los segundos: “Entre un zapato y un guante/ Hay corbatas sacos y pantalones/ Insolentes” (EIELSON 1998: 217).

¹⁰⁶ Un recorrido que acusa una mayor interiorización apreciamos en el poema “Cuerpo secreto”. Nuevamente, las imágenes reposan sobre un sustrato metafórico espacial donde la dimensión orgánica y sus múltiples manifestaciones (bilis, nervios, excrementos, humores negros) sale al encuentro del hablante poético, determinando un recorrido agonal y estrepitoso (“Penetro”, “Me estrello”), el cual adopta una dinámica circular y caótica debido al paralelo que se establece entre el laberinto y el cuerpo: “Caigo me levanto vuelvo a caer/ Me levanto y caigo nuevamente/ Ante un muro de latidos/ Todo está lleno de luces el laberinto/ Es una construcción de carne y hueso”. El desenlace del desdoblamiento revela una esencia dual de la identidad en la que el ombligo representa el devenir infinito de la búsqueda: “Un animal amurallado bajo el cielo/ En cuyo vientre duerme una muchacha/ Con una flecha de oro/ En el ombligo” (222).



Mi glande puro y mis testículos
 Repletos de amargura
 Y no soy yo que sufre sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el espejo y llora

(221)

El poema está provisto, como los anteriores, de un matiz crítico sobre la condición humana. El espejo donde se refleja la voz poética se constituye en el elemento que hace posible la profunda interiorización, a comparación del poema “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera” de *Ceremonia solitaria* que se analizó en el capítulo anterior, donde el reflejo del espejo devenía distorsión. El reflejo tiene aquí un carácter trans-temporal que permite la convergencia del pasado y del presente en una misma mirada (no olvidemos que el anudamiento es también un acto de futuridad que enlaza lo ancestral y lo contemporáneo en lo que pretende ser una *visión totalizante*), de modo que articula dos momentos de la auto-exploración (“miro”/“toco”): en el primer momento, conformado por los cinco versos iniciales, el desdoblamiento del hablante poético posee un tono armonioso y conciliador que lo pone al frente de una realidad *otra* que representa su origen milenario.¹⁰⁷ El segundo momento, en cambio, a partir del sexto verso, trastoca la armonía en resentimiento, nostalgia y desconsuelo frente al estado decadente del hombre en el mundo moderno. Cabe resaltar un carácter antitético, y por ende crítico y esencial, en lo que reconocemos como una concepción desgarrada del amor y de la sexualidad –risa/ llanto; pureza/amargura–, determinante en el texto porque origina, precisamente, el perfil paradójico de la retrospección y justifica el trasfondo deshumanizado de la interiorización.

Uno de los poemas que, sin duda, muestran con mayor claridad cómo la fragmentación de la identidad se convierte en un anudamiento silencioso es “Cuerpo de papel”, poema relacionado con uno de los rasgos mencionados por Chirinos que consiste en las correspondencias: página blanca-cuerpo y poema-vestido retórico, producto de los vínculos entre la mutilación, el cuerpo y el silencio:¹⁰⁸

¹⁰⁷ En “Cuerpo anterior” (217), el poema que inicia el conjunto, apreciamos un origen milenario asociado al orden cósmico.

¹⁰⁸ Chirinos escribe: “Si existe una correspondencia natural entre la página blanca y el cuerpo ¿qué papel cumple el poema inscrito en dicho cuerpo? Sin olvidar que el poema en sí mismo constituye *otro* cuerpo, la lógica más inmediata nos conduce a contestar: el vestido. El obsesivo, pudoroso, abigarrado, recortado



Escribo orejas solamente orejas
 No sé por qué pero no escribo uñas
 Ni corazón ni pestañas
 No sé si escribo o si tan sólo respiro
 Ya no distingo entre el invierno
 Y la blancura del papel
 Y cuando arroje a la chimenea
 Esta página vacía
 ¿Se quemarán también mis dudas
 Mis orejas y mis uñas
 Rodarán hechos cenizas
 Mi corazón y mis pestañas?

(EIELSON 1998: 227)

Como vemos, la sensación de incertidumbre alcanza su mayor plenitud cuando la naturaleza humana se identifica problemáticamente con la naturaleza textual. Habría que tener en cuenta que la duda no solo disuelve las particularidades e instala la indeterminación, sino también es el paso previo a callar y, por ende, a la irremediable ruptura expresiva del lenguaje; esto demuestra que en toda voz poética relacionada al anudamiento silencioso gobierna la incertidumbre, el cuestionamiento o la sospecha sobre aquello que nombra. La pregunta final cumple una doble función: a) concentra la incertidumbre, instaurando la correspondencia entre el papel en blanco y el cuerpo representado; y b) concentra también la visión crítica (conciencia metapoética) que los versos anteriores van anudando: así, la reducción a cenizas del papel se convierte en la manifestación silenciosa de la consumación del cuerpo que se fragmenta y se desintegra en su propia búsqueda. Así mismo, advertimos otras correspondencias en el poema: el conector disyuntivo “o” en el cuarto verso se convierte en un elemento que neutraliza la barrera que separa las acciones de escribir y respirar, fusionándolas en un solo modo de ser y hacer. Esta fusión nos conduce, en el quinto y sexto verso, a un entorno natural que es resemantizado a partir del soporte de la escritura, estableciéndose un vínculo entre la blancura del papel (que representa la nulidad de la escritura, pero también su infinita posibilidad) y uno de los símbolos convencionales del invierno, aunque ausente en el poema: la nieve. Por otro lado, creemos que el poema sugiere cierta tendencia autofágica, en la medida que se describe un proceso escritural que oscila entre la

o simplificado vestido que cubre el silencioso y desnudo cuerpo de la página blanca” (CHIRINOS 1998: 206-207, cursivas del autor).



realización (“Escribo orejas solamente orejas”) y la virtualización, borradura o silenciamiento (“Esta página vacía”).

5. 1. El entretejido silencioso: ejemplos de intertextualidad

En este apartado indagaremos, brevemente, sobre la intertextualidad como una de las vías de exploración del anudamiento silencioso. En primer lugar, diremos que la intertextualidad descarta todo reduccionismo o insularidad, asumiendo un proceder eminentemente dialógico. Supone, por otro lado, ir más allá de la identificación de las influencias literarias,¹⁰⁹ puesto que implica un proceso complejo de interacción referencial.¹¹⁰ Cabría señalar, además, la relación de interdependencia que sostiene con otro rasgo del anudamiento en cuestión, a saber, la fragmentación: así, la *fisura*, la fragmentación del cuerpo textual revela su naturaleza heterogénea y de constante apertura. La significación poética, desde esta perspectiva intertextual, es una operación *reconocible* a partir de otras significaciones.

En segundo lugar, a lo largo de este trabajo hemos utilizado constantemente la noción de discurso poético para dar cuenta de una significación en la que el sentido aparece como un elemento dinámico que se virtualiza, actualiza, realiza y potencializa en el mismo poema. También hemos hablado de texto, pero en términos de textualidad, es decir remontándonos a las nociones de tejido o textura para entender la significación como un *entrelazamiento* de sentidos; con ello, se logró destacar su parentesco con el nudo, apelando a la trascendencia sincrética y totalizante de este para definir la poética nudal. Retomamos estas ideas para considerar desde otra perspectiva la intertextualidad. En efecto, esta noción, junto a otras “derivaciones” del texto –*para-texto*, *hipo-texto*, *meta-texto*, *con-texto*, etc.– cumplen en la poética nudal un rol más importante que la de simples agregados de sentido, dado que convergen dinámica y activamente en el poema.

¹⁰⁹ En el caso de Eielson es ya conocida la influencia –en distintas magnitudes– de la poesía mística y renacentista españolas, de Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Eliot, Breton, Rilke, Vallejo, entre otros que hemos ido mencionando. Para más información sobre las influencias literarias en Eielson véase: EIELSON 2002; SILVA SANTISTEBAN 1976; OQUENDO 2002; ELMORE 2006; OLLÉ 2006; FERNÁNDEZ COZMAN 1996.

¹¹⁰ Al respecto Chirinos puntualiza: “[...] lo que está en juego no es el rastreo de las fuentes ni la obsesiva búsqueda de influencias, sino el proceso de transformación y diálogo que el poema establece con aquellos que lo preceden, y aun con aquellos que lo continúan” (CHIRINOS 1998: 100).



Reconocer esto nos permite superar el entrapamiento nominal que subyace a veces en estas “derivaciones” y visualizar la poética eielsoniana en términos de una poética de mirada esencialista y de lógica vinculante que discursiviza sobre los límites de sus propias operaciones, sobre el despliegue de la significación cuya intensidad es apenas esbozada por la escritura.

Por medio de la intertextualidad vemos que la virtualidad del poema es un silencio cargado de sonidos, voces o “murmillos”. Así, distinguimos dos tipos de intertextualidad en la poética nudal: una externa, donde encontramos las voces de otros poetas (o poéticas) por las que se siente afinidad y admiración; y una interna, que consiste en el repertorio poético nudal propiamente dicho, el cual parece nacer de un determinado conjunto de poemas, desde donde surgen los demás,¹¹¹ vale decir una forma de re-escritura que da cuenta de las intensas similitudes y reformulaciones entre los poemas eielsonianos, un diálogo interior a modo de un *Eielson influenciado por otro Eielson*. En cualquiera de los dos casos, el hecho invariable es que dan a conocer el *poema-nudo* (punto ideal de intersecciones espaciales y temporales fijadas, pero no clausuradas) como un *entrettejido*.

A continuación, revisaremos algunos ejemplos sobre ambas intertextualidades. El primer poema a “desatar” será “Westphalen dice”, publicado en forma independiente en 1977:

Westphalen dice:

*Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar la vida
Y ya no me quedara más que ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas*

A semejante silencio:

*¿Qué puedo yo agregar sino silencio
y además silencio
Y más silencio
Tan sólo silencio?*

(PADILLA 2002a: 518)

¹¹¹ Apreciación que le debo al profesor Dorian Espezuá.



Chirinos encuentra en este poema cuatro tipos de silencios que el hablante poético agrega al fragmento insertado en el cuerpo textual: a) la totalidad del fragmento o pretexto insertado supone una forma de silencio, b) los espacios vacíos que delimitan y a la vez diferencian este fragmento respecto de las demás líneas del conjunto, c) la falta de una respuesta explícita en el texto tras la interrogante que lo “clausura” y d) las cuatro veces que se repite la palabra “silencio” en la última estrofa y que representan “la reiterada presencia del signo que nombra la ausencia”.¹¹² Por su parte, el crítico literario peruano Andrés López Velarde agrega tres silencios más: a) con el que somete el hablante poético del poema al hablante poético del fragmento, b) la denominación de silencio al fragmento citado en la línea inmediatamente después de su inserción (“A semejante silencio”) y c) el silencio que representa los últimos cuatro versos en bloque y que funciona como una “clave” usada en otros poemas de Eielson (LÓPEZ VELARDE 2004).¹¹³ Por nuestra parte, con el fin de no descuidar el carácter dialógico que trae consigo la intención intertextual, nos detendremos en la articulación de los sentidos del fragmento evocado y de la construcción total del poema.

Recordemos, en primer lugar, que Westphalen, junto con Arguedas, fueron los paradigmas artísticos de la generación a la que perteneció Eielson, lo que explica la influencia en nuestro poeta del autor de *Las islas extrañas*. En el primer verso del poema total no solo se anuncia la inclusión de un fragmento del poema “Te he seguido...” de Westphalen, sino además se recrea su enunciación (“Westphalen dice:”), lo que determina la orientación intensa o activamente dialógica del hablante evocador. La voz de “Te he seguido...” es una voz de la carencia y de la búsqueda que trasciende el tiempo y las dimensiones de lo cotidiano, natural y sideral en pos de algo que parece ser inaprehensible, acaso se trate de la misma presencia que insinúa su aparición en el poema “Escultura de palabras para una plaza de Roma” de *Habitación en Roma* y el poema 2 de *Mutatis mutandis*, analizados en los capítulos anteriores. Los dos primeros versos del fragmento evocado anuncian, tal y como ocurre en estos poemas de Eielson,

¹¹² Chirinos escribe: “Pero “silencio” como palabra es un signo, es decir, una presencia como cualquier otra en el sintagma, salvo por una notabilísima particularidad: detrás de ella, o se anula radicalmente el murmullo de las palabras desplazadas, o se escucha con ensordecedora insistencia el murmullo de todas” (CHIRINOS 1998: 75).

¹¹³ Convenimos con López Velarde en que el silencio es una clave de lectura imprescindible de la poética eielsoniana, porque la “contienda silenciosa” que el poeta libra durante el proceso creativo, seleccionando palabras del “murmullo” ensordecedor que lo asedia constantemente, revela, por un lado, la actitud crítica y de desconfianza frente al lenguaje, y por otro, la persistencia “lírica” y el afán renovador en su empleo.



la renuncia a una expresión unívoca, unilateral de lo poético, es decir se opta por la alternativa silenciosa ante las palabras que representan, por metonimia, el vaciamiento de sentido de la vida. Los tres versos siguientes clausuran la enunciación (los labios cerrados) que el primer verso del poema total anuncia. Sin embargo, nótese que dicha clausura encierra una paradoja, puesto que igual apela a la palabra para su realización. Se advierte, además, una relación tensiva entre la muerte y el silencio: en el primer momento de esta relación el silencio impone sus dominios, porque tiene el poder de contrarrestar el alcance de la muerte replegándola hacia los umbrales de la existencia, restituyéndole su condición de destino *otro*. En el segundo momento la situación se invierte, dado que el silencio abandona la resistencia que ejercía sobre la muerte, y al entregarse a esta “sin reservas” acepta la imposición absoluta y definitiva de sus dominios. Un aspecto interesante observamos en la contigüidad de ambos momentos, pues a pesar de la tensión se da de una forma fluida, casi natural. Esto, creemos, en lugar de disipar el contraste, lo agudiza problematizando el plano de la expresión y originando un nuevo silencio. Los últimos cinco versos del poema total llevan a un punto más alto la orientación dialógica toda vez que configuran un escenario, un “estrado” discursivo donde los sentidos del fragmento evocado emergen nuevamente, pero codificados de una forma distinta a través de la estructura iterativa en torno al tema silencio. En otras palabras, el hablante evocador se apropia, silenciosamente, del silencio ensordecedor del fragmento evocado mediante un anudamiento iterativo.

Por otro lado, “Westphalen dice” forma parte de una intertextualidad interna que lo vincula con otros poemas de Eielson, como es el caso del quinto poema de *De materia verbalis*, publicado veinte años atrás, donde la voz poética se declara oscilante, diríamos incluso marginal, en su afán de desprenderse de encasillamientos tradicionales y modernos. Citemos el fragmento final:

No dice nada la poesía
 Que ya no canta ni sonríe
 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 1998: 240)

El empleo nuevamente de una estructura iterativa silenciosa de tono interrogativo que concluye –y a la vez apertura– el texto le proporciona a la voz poética una postura determinada: es la portadora del silencio ante la palabra que, por un lado, asedia violentamente (“Y los diez mil objetos/ Zapatos sillas y botellas/ Que me rodean como lobos/ Palabras solamente”) y, por el otro, se presenta como una realidad insensible, inanimada, carente de esplendor e incapaz de transmitir algo, tratando en vano de aprehender el verdadero sentido de lo poético. A la que le queda callar y ahogarse entre sus propios insumos. De modo que no dice nada la poesía anclada en una sola expresión.¹¹⁴

Algunas veces, la intertextualidad externa que anuda la poética eielsoniana se reviste de paternalismo. Un claro ejemplo de esto lo constituye la presencia de Vallejo tanto en el trabajo creativo como en el ensayístico de Eielson.¹¹⁵ En *La poesía contemporánea del Perú*, una antología de poesía peruana del siglo XX que editara en 1946 junto a Salazar Bondy y Sologuren,¹¹⁶ Eielson incluye un trabajo titulado “[César Vallejo]”, en el que reflexiona, con la depurada sensibilidad poética que caracteriza a sus ensayos, sobre el alcance universal del padecimiento del autor de *Trilce* y *Poema humanos*: “Pero su calvario –motivo ya y base palpitante para el poema– tómallo él en su doloroso y exacto sentido universal: su voz concreta, en cuanto suya y de su herida, desplégase en proféticas ondas por el mar humano” (EIELSON 2002b: 77). Casi medio

¹¹⁴ Rastreado más antecedentes de este entretejido interno encontramos el poema “El silencio (ejercicio 5)” (PADILLA 2002a: 516), publicado de forma independiente en 1953, el cual va intercalando afirmaciones y preguntas donde se insiste en la imposibilidad de agregar algo más a la perfección del cuerpo del alocutario y de la naturaleza, concluyendo con la misma construcción iterativa que aparece idéntica en “Westphalen dice” y reformulada en el poema 5 de *De materia verbalis*.

¹¹⁵ Alonso D’ Aquino habla de un parentesco en los siguientes términos: “No resulta extraño que Vallejo, el más humilde animal peruano, como lo llama Eielson, aparezca una y otra vez en sus páginas. Como si una misma sangre o una mista tristeza corrieran por las líneas de ambos, independientemente de las formas literarias: hablamos de un parentesco más que de una influencia” (D’ AQUINO 2002: 449). “Se trata de un vallejismo de afinidades profundas, y no de calcos ni imitaciones serviles”, aclara por su parte Ricardo González Vigil (GONZÁLEZ VIGIL 2001: C12). Véase también: FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 66-77.

¹¹⁶ A decir de Rebaza esta antología, que incluye a César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, José María Eguren, Emilio Adolfo Westphalen, entre otros, es importante en la medida que es uno de los primeros trabajos de selección o agrupación bajo un lente crítico que gira en torno a la noción de lo contemporáneo (REBAZA 2000: 192).



siglo después, en 1992, en otro ensayo titulado “Actualidad de Vallejo”, nuestro autor nuevamente habla sobre la poesía de Vallejo en términos de un acontecer universal vigente hasta nuestros días:

Hay en Vallejo, más que un padecimiento físico, personal, individual, un padecimiento anímico, universal [...] Pero este sufrimiento no se reduce tan sólo al llanto de una criatura materialmente oprimida [...] No. Vallejo considera el sufrimiento inseparable del hombre. Este sentimiento, necesariamente debía ser compensado por un pensamiento utópico, fraternal, comunitario, gracias al cual la humanidad entera alcanzaría su salvación (EIELSON 2002c: 81).

Esa apertura del sufrimiento íntimo hacia un dolor que habita en todos los hombres es la señal del “soplo cósmico, intemporal, casi profético” que envuelve a la poética vallejana, cuya palabra “nos llega desde su milenarismo pasado, atraviesa la lengua española, la desbarata y la renueva, y continúa dilatándose hasta ocupar el espacio planetario de nuestra época” (82). Estas reflexiones, junto a los poemas que a continuación analizaremos, dan por sentada la existencia de una mirada esencialista y vinculante, esto es un *discurso totalizante* que ambos poetas compartían y que plasmaron, a su manera, en el ejercicio poético. Empezaremos con una breve aproximación a unos de los textos del poemario *Sin título*, “No me es posible escribir”:

Sin recordar
 Por lo menos tu nariz padre César
 No me es posible enterrar tu perfil
 En una rima y nada más. El fulgor
 Que pone en marcha mi esqueleto
 Y tiñe mi sangre de rojo
 No viene de las estrellas
 Sino de ti padre César
 Tú que ayunabas noche y día
 En este mundo pero te nutrias
 De universo ¿cómo hiciste
 Para convertir tu sollozo
 En pan de todos tu desesperación
 En agua pura?

(EIELSON 2000a: 25)

La imagen de Vallejo en el texto refiere una presencia que adopta, por sinécdoque, un carácter absoluto y desencadenante, pues apenas basta evocar una parte de esta para doblar la imposibilidad del acto de escribir anunciada desde el título. Visto de ese modo, se trataría de una presencia que, evocándola, supera los dominios del silencio



donde se encuentra sumergida la voz poética. La presencia emerge en la superficie del poema en calidad de un alocutario cuyos bordes cósmicos dan cuenta de un ritmo universal que sobrepasa las aspiraciones rítmicas del lenguaje. Esta emergencia revela el parentesco o la “consanguinidad”, explícita en la frase “padre César” que aparece hasta en dos oportunidades, sugiriendo cierta naturaleza devocional, mística de la evocación. En suma, estamos ante un paternalismo cósmico que proporciona una fuerza vivificante y motriz a su hijo terrenal. A partir del noveno verso la representación de la presencia gira en torno a la dinámica sacrificio-ofrenda: el padecimiento íntimo deviene fuente vital para el hombre. Dicha dinámica también sugiere un tratamiento místico en el acto de ayunar y en las alusiones a alimentos esenciales y elementos puros, como son el pan y el agua. Notemos, por otro lado, que los últimos versos del poema aparecen en forma de pregunta, como sucede en los ejemplos anteriores, permitiendo el resurgimiento del silencio en la materia signífica ante la falta de una respuesta. Añadimos dos observaciones más: a) se teje en el texto una clara conciencia metapoética sobre el carácter tangencial de la palabra que no puede contener una presencia cuya riqueza de sentidos es simplemente desbordante. Y b) hay un intento de disolver la distancia entre el título del poema y el cuerpo textual para darle una mayor fluidez e intensificar la evocación, así mismo el empleo de espacios en blanco en lugar de signos de puntuación y la disposición centrada de los versos refuerzan, visualmente, la conciencia metapoética.

En el poemario *Pequeña música de cámara*, publicado cuarenta años antes aproximadamente, encontramos el poema “Oración” que presenta claras muestras del paternalismo vallejiano, estableciéndose un diálogo intertextual interno con “No me es posible escribir”. Así, la imagen de Vallejo emerge en medio de una construcción poética con reminiscencias religiosas, a modo de una plegaria:

Padre César que estás en el aire
 Y en la tierra de nuestra oscura patria
 Pájaro de carne humana que ya no cantas
 Ni padeces ni respiras ni escribes
 Pero vuelas siempre entre mi pensamiento
 Y mis huesos cansados dime ¿qué cosa me sucede
 Cuando te recuerdo o pronuncio tu nombre
 Y mi corazón y mi cabeza



Y hasta mi pantalón y mi camisa resplandecen
Como si fueran de turquesa?

(EIELSON 1998: 304)

Se recurre, nuevamente, a la denominación “padre” para hacer patente el paternalismo cósmico; pero, a diferencia del poema anterior, ya no se incide en el padecimiento de la presencia evocada. Se la proyecta más bien en su condición de invulnerable, en un estado superior (“Pájaro de carne humana”) –virtual, aunque no menos influyente–, donde ya no es alcanzada por el deterioro que sí somete, en cambio, a la voz poética de “huesos cansados” y “oscura patria”. En ese sentido, se acude, otra vez, a la estrategia discursiva de tono interrogativo al final del texto para indagar sobre la misteriosa iluminación (experiencia mística) que acontece en el hablante poético tras el simple acto de la evocación.¹¹⁷

Como se ha podido constatar en este capítulo, el anudamiento silencioso es una clave de lectura vigente de la poética nuda, porque toma en cuenta tanto el sistema comunicacional de la significación poética como la naturaleza tensional y fragmentaria del poema donde convergen los sentidos que habitan y bordean sus dominios.

¹¹⁷ En otro ensayo titulado “Homenaje a César Vallejo” Eielson escribe: “Trato de reunir a Vallejo. Tanta es su vida y tan alta es su muerte que apenas podría alcanzarlo, comprenderlo, si no fuera por entrega en cada uno de sus poemas. [...] El poeta que no establece fronteras entre la tierra y el cielo, el gusano y la estrella, reúne en un solo grito místico, cuanto hay en él de hermoso y sufrido, de humano y eterno, sin distinción de causa” (EIELSON 2004b: 493). Un texto que en su primera estrofa muestra una similar composición a los dos poemas anteriores es “Nazca” del poemario *Celebración*, dedicado a Maria Reiche: “Madre nuestra que estás en la arena/ Y en el aire del desierto/ Tú que modelas nuestra vida/ Y nuestra muerte con la arcilla/ Y con el fuego de los siglos/ Madre del viento y del Pacífico infinito/ Ciudad invisible que quizás no existes/ Pero vives en mis células antiguas/ Haz que nuestros ojos/ Sean cada vez más puros/ No nos dejes morir sin haber visto/ Aunque sea sólo un instante/ Tu centelleante dibujo/ Entre las dunas amarillas” (EIELSON 2001: 23, cursivas del autor).



CAPÍTULO 6:
ANUDAMIENTO METAPOÉTICO



*Lo que pasa es que la gente
No sabe que la poesía
Es vida y sobre todo
Que la vida es poesía*

J. E. Eielson

El acto de atar y desatar, de anudar y desanudar el nudo es un acto de profundo conocimiento, porque nos acerca tanto a su complejísimo interior, como a su inconmensurable despliegue. A lo largo de nuestro trabajo hemos visto cómo la poética nupal de Jorge Eduardo Eielson ha ido configurando una idea más amplia de la poesía, buscándola aprehender como significación terminada (el poema), acto de dar sentido (el poetizar) o modo de vida (el estado poético). En este último anudamiento desarrollaremos con amplitud la *conciencia metapoética* o la *escritura de la escritura* que da cuenta del entretejido de esta triple aprehensión. Exploraremos las estrategias de atadura y desatadura de sentidos con las que el *lírico pensador* de la poética nupal materializa esta conciencia en los poemas.

Diremos, en primer lugar, que el surgimiento de la conciencia metapoética es indisociable de una visión crítica. Esta visión presenta diversos matices, dado que aparece en el tratamiento de varios temas; así mismo, se encuentra dispersa en el amplio repertorio creativo y/o reflexivo de Eielson.¹¹⁸ Pero el tipo de visión que nos interesa particularmente en este capítulo es aquel que problematiza la capacidad expresiva del lenguaje y su lógica de lo verosímil desde la objetualización del hacer poético, demandándonos un cambio de actitud en la percepción de este: de ser considerado un

¹¹⁸ Sobre la visión crítica presente en otras formas de expresión o géneros, como la narrativa, el crítico literario peruano Sergio R. Franco señala que en las novelas de Eielson, por ejemplo, se apela a determinadas estrategias discursivas para criticar la realidad peruana, estrategias que lindan con la ciencia ficción, lo “contrafático”, la incoherencia, lo indeterminado, transgrediendo un tipo canónico de verosimilitud en cuanto a los personajes, las acciones, la secuencialidad y los espacios representados (R. FRANCO 2002: 97-102). Por otro lado, es común encontrar en sus ensayos, artículos periodísticos y conversaciones sobre arte contemporáneo reflexiones críticas sobre los riesgos que este trae consigo y las nuevas tendencias artísticas que van apareciendo. Una muestra de esto es el texto titulado “Arte italiano de los años 90”, donde Eielson critica el sistema del arte europeo marcado por una serie de intereses comerciales y lanza una sentencia que ilustra su profunda convicción de la naturaliza humana del arte: “Mientras exista un solo hombre sobre la tierra, existirá siempre el arte” (EIELSON 2002i: 217). Véase también: EIELSON 2002h: 211-214; EIELSON 2002j: 223-229.



ejercicio creativo liberado de toda sospecha, ahora se constituye en un punto de referencia más a ser cuestionado desde sus propios dominios internos. Dicho de otro modo, al ser discursivizada la práctica escritural se expone a los rigores de una expresión que explora, siempre renovando, su estado, su naturaleza, en suma su límite y posibilidad de *significar*. En ello radica la importancia de este anudamiento: en que delimita su campo de acción referencial sobre, desde, dentro y en torno a la poesía.

Consideramos, en segundo lugar, que la conciencia metapoética es una de las constantes que más ha aportado en la construcción de la identidad poética eielsoniana. El despliegue de esta conciencia, ya sea como un motivo creativo gravitante en toda su producción poética (lo hemos comprobado en los otros anudamientos) o como una preocupación latente en sus ensayos, artículos periodísticos¹¹⁹ y entrevistas concedidas, da cuenta de su carácter inmanente y alcance absoluto, es decir de su revelación permanente en la poética nudal. De esta manera, la *búsqueda* como principio poético tiene aquí su cuarta terminación nudal: de la iteración como estrategia de reseñalamiento pasamos a una operación referencial de orientación directa e inversa, luego a los silencios que asedian tal operación, para culminar en las mayores muestras de la autocontemplación crítica de la poesía escrita eielsoniana.

En ese sentido, siendo la poesía una “pequeña catástrofe organizada al interior del lenguaje” (EIELSON 2002j: 229), Eielson hace explícita su preocupación por lograr una expresión auténtica y su apremiante necesidad de valerse de una “superconciencia”. Citemos al respecto un fragmento de su ensayo “Manual de lectura”:

El terror de no escribir lealmente (de corazón y de pensamiento) se transformó lentamente en una *superconciencia* y el *entero aparato de mi expresión* se detuvo de golpe y me fue necesario desmontarlo, y examinarlo pieza por pieza en busca del trauma, tratando al mismo tiempo de introducir algunas mejoras en su *arcaica* estructura (EIELSON 2002r: 378, énfasis nuestro).

¹¹⁹ Camilo Fernández Cozman estudia la relación entre la poesía y la producción periodística de Eielson a partir de una revisión sistemática de los artículos escritos por el poeta hasta la década del 50. La finalidad de Fernández Cozman es rastrear una concepción de la poesía en estos artículos, encontrándose con que Eielson creía en: una concepción musical de la poesía; la renovación del poema a partir de la articulación de los planos temático y formal; la contextualización discursiva, esto es la determinación del contexto sociocultural de una obra sin descuidar el trabajo sobre el lenguaje; una concepción dialéctica de la poesía; entre otros (FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 47-92).



Si existe en la poética nudal un afán por renovar la actitud creativa hacia la autenticación de lo que se poetiza, entonces el anudamiento metapoético es indisociable también de una mirada que pugna por la esencialidad en pos de la elaboración de una red nudal de sentidos que se establezca como un puente entre lo real y la dimensión mediática de las palabras; a sabiendas de que forma parte de un gesto original, matriz o mítico, una expresión libre de grilletes temporales y espaciales, un discurso de la totalidad como lo hemos llamado.

Como es característico en la poética nudal, existe una intensa conexión entre los anudamientos. De modo que el anudamiento metapoético está estrechamente vinculado, por ejemplo, con el anudamiento silencioso, poniendo de relieve algunos de sus principios, tales como el carácter autofágico y fragmentario de la escritura, la auto-representación del sujeto de la enunciación, los comienzos *in medias res*, el encabalgamiento lexical, entre otros. Incluso podríamos hablar de una relación causa-efecto entre ambos anudamientos, puesto que en vista de que no se puede decir se prefiere callar, pero el silencio *significa*, surgiendo la reflexión y, por ende, la discursivización sobre lo que pretendía silenciar el quehacer poético.

Para los análisis que siguen a continuación tomaremos en cuenta los dos aspectos u orientaciones fundamentales del anudamiento metapoético: a) la concepción sobre el proceso escritural; y b) la concepción sobre el poeta como agente que lleva a cabo dicha praxis creativa. Nos basaremos, principalmente, en los poemarios *De materia verbalis*, *Ceremonia solitaria* y *Arte poética*. Empecemos con la concepción que en la poética nudal se tiene sobre el proceso escritural. En el segundo poema de *De materia verbalis* asistimos a un claro anudamiento metapoético fundado en una suspensión de diferencias:

Saludo el sol
 La diaria fiesta de la aurora
 Y el delfín que la custodia
 Beso las nubes allá arriba
 Y el agua pura en que me hundo
 Con los pulmones henchidos
 Y no sé si es el poema
 Todavía el mar que me rodea



O la página blanca que mancillo
 Mientras nado a la deriva
 Mar que se asoma
 A la punta de mi pluma
 O poema que se extiende
 Entre mis pies mojados
 Y la nada
 Encaje de algas o palabras
 Trampa de sal en que agonizo
 Sin saber si nado
 O si tan sólo escribo

(EIELSON 1998: 235-236)

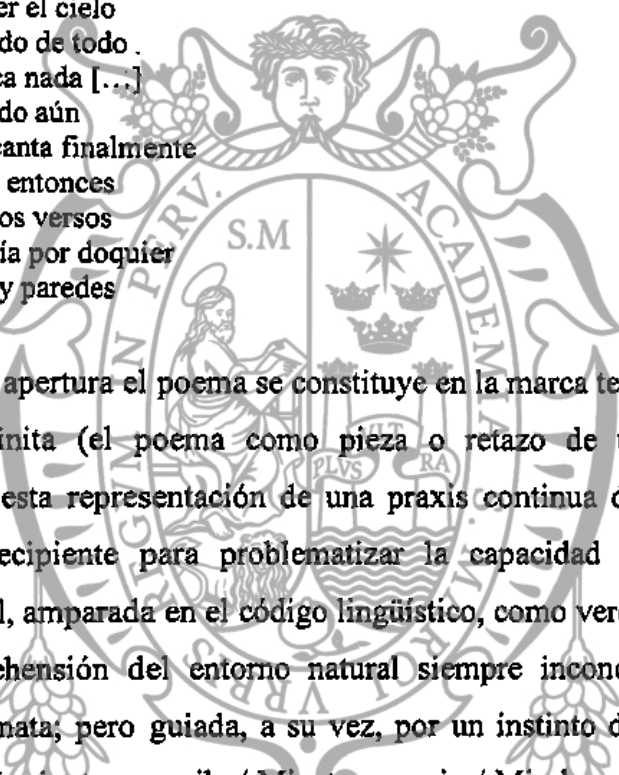
El poema describe un desplazamiento significativo que consiste en pasar de un estado de contemplación (el acto de saludar a los elementos que componen el paisaje marítimo, donde cabe precisar el afán de una enunciación directa que implica economizar los conectores) a uno de sumergimiento, de entrega a lo contemplado, de interiorización del horizonte. Esta suerte de inmersión genera un sentido amplio de lo poético como una experiencia que se inicia en la fijación escritural, pero no concluye en ella. Dicha concepción se plasma críticamente en el texto mediante la incertidumbre que suspende la distinción entre el soporte de la escritura y el entorno natural que rodea al hablante poético. Así mismo, suspende la distinción entre las acciones de nadar y escribir. De modo que la poetización gira en torno a la isotopía de lo inconmensurable, abismal o infinito que relaciona los semas “poema” y “mar”. Por otro lado, el matiz crítico de esta no-distinción, que yace en el intervalo de la emergencia plena —oceánica— del sentido y el silencio, se intensifica a partir de la concepción de la escritura como un acto trasgresor, de ahí que no sea gratuita la utilización del verbo mancillar a la hora de graficar el proceso que violenta la aparente pureza de la hoja en blanco. Esta suspensión también muestra el carácter sincrético y paradójico del anudamiento: el poema en tanto síntesis espacial y temporal, en el caso del primero; y la entrega, agónica, a la artificiosa caza del sentido (“trampa de sal”), en el caso del segundo.

En la poética nudal toda visión retrospectiva es, en esencia, una proyección, un gesto de futuridad (recordemos que la identidad del nudo eielsoniano depende de la capacidad de apertura con la que se explora y anticipa a sí mismo).¹²⁰ Esta dialéctica se

¹²⁰ El filósofo italiano Giorgio Agamben escribe: “la palabra poética tiene lugar de tal modo que su advenimiento se escapa siempre hacia el futuro y hacia el pasado, y el lugar de la poesía es siempre el lugar de memoria y de repetición.” (AGAMBEN 1999: 120).



logra ver con mayor notoriedad cuando se destaca la naturaleza cíclica del proceso escritural. Es decir, cuando este proceso es referido como un camino trazado que se vuelve a recorrer para generar un repertorio renovado de pactos significantes. Veamos el tercer poema del mismo conjunto donde la retrospectión da cuenta de un anudamiento metapoético:

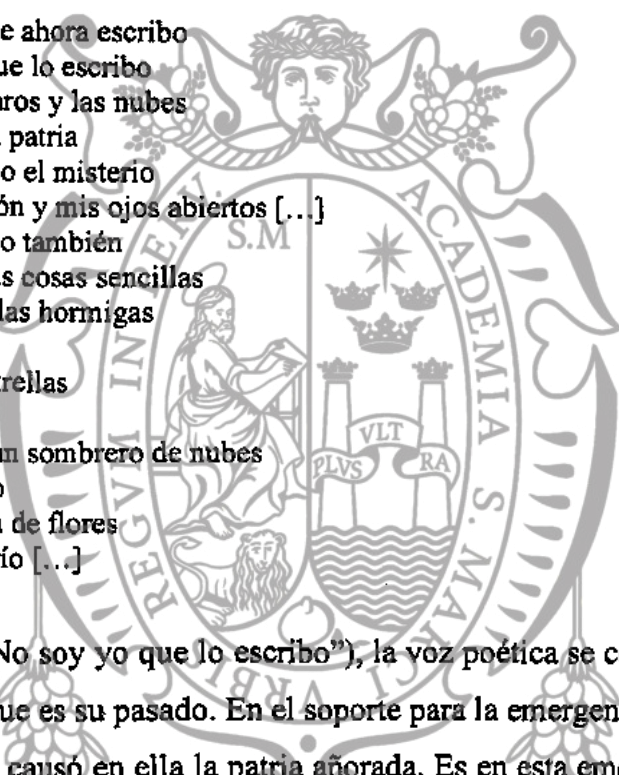
Sigo llenando papeles
 Como si fueran hojas secas
 Sigo escribiendo del cielo
 Sin comprender la tierra
 Y de la tierra
 Sin comprender el cielo
 Sigo escribiendo de todo .
 Sin saber nunca nada [...] 
 Sigo escribiendo aún
 Y el alfabeto canta finalmente
 Como cantaba entonces
 En mis primeros versos
 Cuando escribía por doquier
 Sobre puertas y paredes

El verbo “seguir” que apertura el poema se constituye en la marca textual del entretejido de una escritura infinita (el poema como pieza o retazo de un telar discursivo interminable). Es en esta representación de una praxis continua donde se apela a la imagen del poema-recipientes para problematizar la capacidad cognoscitiva de la escritura convencional, amparada en el código lingüístico, como verdadera operación de significación: la aprehensión del entorno natural siempre inconclusa, fragmentaria, superficial, casi automática; pero guiada, a su vez, por un instinto de profundo alcance interior y exterior: “Y mientras escribo/ Mientras respiro/ Mi pluma sigue sin esfuerzo/ El movimiento de los astros/ Y el tambor de mis arterias”. De esta forma, a través de una mirada retrospectiva que va profundizándose progresivamente, la conciencia metapoética que gobierna a la enunciación se reconoce en la inocencia de una primera etapa y, más aún, en una instancia pre-verbal donde se ignora la saturación y el desgaste de la mediación de las palabras: “Cuando lloraba/ Y lloraba solamente/ Sin comprender que un día/ Habría de escribir solamente/ Sin saber jamás por qué” (237). La casi simultaneidad de estos giros temporales pone de relieve el despertar de la conciencia que contrapone el ritmo escritural (el alfabeto que canta) con el ritmo vital, acaso



anhelando la fusión de ambos en la edificación de la poesía deseada que pueda albergar una visión totalizante sobre la base de una expresión esencial.

Para que la visión retrospectiva en la poética nudal sea un gesto de futuridad, antes debe transformar significativamente su presente. Siguiendo con *De materia verbalis*, en el séptimo poema apreciamos cómo la conciencia metapoética busca establecer lazos con su lugar de origen. La patria se convierte, entonces, en la gran fuente de sentidos que demanda el anudamiento:



El poema que ahora escribo
 No soy yo que lo escribo
 Sino los pájaros y las nubes
 De mi lejana patria
 A ella le debo el misterio
 De mi corazón y mis ojos abiertos [...]
 A ella le debo también
 Mi amor a las cosas sencillas
 A jugar con las hormigas
 En la tierra
 Y con las estrellas
 En el cielo
 A ponerme un sombrero de nubes
 Cuando lloro
 Una máscara de flores
 Cuando sonrío [...]

Al objetualizarse (“No soy yo que lo escribo”), la voz poética se convierte en el soporte de ese gran poema que es su pasado. En el soporte para la emergencia y el despliegue de la trascendencia que causó en ella la patria añorada. Es en esta emergencia y despliegue donde surge una conciencia sobre la creación poética en torno a su carácter agonal: “Y me empuja cada día/ A desafiar el mundo entero/ Con una hoja de papel/ Y un lapicero”. Y a su carácter regenerativo, de reciclaje, donde las palabras-residuo provienen de un incommensurable interior dispuestas a su re-significación: “[...] Pero sobre todo/ Le debo estas palabras/ Que no son sino residuos/ De otro centelleante poema/ Escrito en mis entrañas” (242). Y todo ello guarda en el fondo una sensación de insustancialidad o anulación del yo, fundada en la impermanencia, que recorre todo el poema, toda vez que la voz poética se disgrega en el paisaje natural y sideral a causa del cúmulo de experiencias que configura hoy su existencia, su realidad afectiva y racional. En ese sentido, la praxis escritural se sabe cósmica por dos motivos: primero, porque su



condición irreductible se articula claramente en torno a un criterio trans-temporal y trans-espacial al ser su historia la que lleva a cabo la escritura del presente; y segundo, porque forma parte de un *discurso-visión de mundo* al basarse en una lógica vinculante que rige su necesidad imperiosa de comunión con el entorno y todos los seres que lo habitan.¹²¹

Uno de los trabajos de Eielson más ilustrativos en cuanto al anudamiento metapoético se refiere es, sin duda, *Arte poética*, donde se da una relación compleja y conflictiva entre el agente creador y el proceso escritural que lleva a cabo, en el marco de una visión crítica sobre la desnaturalización humana en la sociedad moderna, siguiendo la línea de *Habitación en Roma* y *Noche oscura del cuerpo*. Desde una perspectiva general, destacamos de los textos reunidos en este poemario el ritmo fluido y el tono confesional que, como hemos advertido antes, problematiza aún más o, en todo caso, hace más directa la alusión a una crisis de la palabra siempre insuficiente para la expresión de lo poético. Estos rasgos anuncian la presencia ineludible de una conciencia que da cuenta de un escenario discursivo escindido entre la plenitud del acto referencial y el silencio, surgiendo la necesaria correspondencia entre el anudamiento silencioso y el metapoético. En el primer poema titulado “Arte poética I” un hablante poético en tiempo presente delimita la extensión de su praxis creativa y proyecta su expectativa de significación en la intensidad que pueda concentrar dicha delimitación. Veamos de qué modo estos aspectos cuantitativos y cualitativos forman parte de una estrategia nuda metapoética:

¹²¹ En “Europa” de *Arte poética* encontramos una situación diferente, incluso opuesta, marcada por una clara visión crítica. Al confrontar primero el contexto europeo –caracterizado por el bienestar, el progreso social y económico, así como por la monotonía y la vertiginosidad alienante de sus habitantes– con el contexto latinoamericano –caracterizado por el abandono y la marginalidad, donde acciones tan elementales como amanecer, alimentarse y respirar se dan en precarias condiciones–, el hablante poético pretende luego desprenderse del recuerdo de estos referentes mediante la paradójica plasmación de esta pretensión en el poema. En esta suerte de encrucijada discursiva la voz refiere dramática y simultáneamente la histórica riqueza y la decadente actualidad de su patria: “Pero sobre todo/ No recordar el Perú/ Ni su esplendor pisoteado/ Ni su monarca emplumado/ De perfil estrellado/ Ni el pacífico espumoso/ Ni su radiante pescado/ Olvidarse de la luna/ Que se asoma a veces sobre Lima/ Y arroja un cono de amargura/ Un pirámide doliente/ Hecha de polvo y llanto suspendido”. Esta especie de autoexilio de la memoria (que va de la mano con un autoexilio total, como la máxima expresión de la insustancialidad y la impermanencia del yo, que nos recuerda a “Cuerpo en exilio” de *Noche oscura...*) se ve reflejada en una sensación de malestar por la palabra que recorre todo el texto y que produce, finalmente, un desenlace autofágico: la propia enunciación se desnaturaliza hasta propiciar la manipulación lúdica e ininteligible de la escritura: “Considerar que todo esto/ No es amar ni vivir ni morir/ No es ni siquiera un poema/ Sino tan sólo un grito/ Un miserable juguete/ De papel escrito” (313-316).



He decidido escribir un poema
 De cien versos nada más
 Y así sin darme cuenta
 Tengo ya cuatro líneas negras
 Sobre esta página blanca
 Que espero sume las necesarias
 Antes que se me pasen las ganas
 De seguir escribiendo versos
 Y comience a mirar la televisión
 O a observarme en el espejo
 Como lo hago diariamente
 Yo que me afeito lentamente
 Y cuento mis arrugas con esmero
 Esperando vivir largamente
 Para de vez en cuando escribir
 Algún poema inocente
 Posiblemente
 Sin mar ni muerte
 Y así tengo ya justo veinte
 Versos escritos con rima en ente

La voz poética yace inmersa en la dinámica oscilante de escribir y desarrollar actividades cotidianas. Esta dinámica posee, no obstante, una tensión particular desde el sustrato rítmico que adquiere una intencionalidad subvertora mientras va desarrollándose la “empresa extraordinaria” de hacer posible la escritura del poema deseado. La subversión rítmica, que no es otra cosa que una manifestación del *ludismo crítico* eielsoniano, crea un paralelo entre la rima consonántica de los versos y el “ritmo vital” del hablante poético (el proceso rutinario de ver televisión, mirarse al espejo, afeitarse y contarse las arrugas). Lo que se logra con esta equivalencia es relieves el efecto de desencanto de ambos devenires rítmicos.¹²² La prolongación de la rima somete a la palabra: aquella ya no es más la aliada de esta; es, por el contrario, su carcelera sonora. He allí la paradoja de la intencionalidad subvertora de una voz poética que, poniendo en riesgo su “integridad discursiva”, problematiza la praxis creativa que ella misma lleva a cabo anunciando el deterioro y la capacidad mermada que esconde la pretenciosa representación del lenguaje, la “composición preñada/ De versos tintineantes y vacíos”, para luego ser absorbida por la imposibilidad del decir. Entonces, podríamos sostener que de la armazón rítmica emerge una sensación de insatisfacción, a

¹²² Recordemos que la constitución del ritmo, su orden y frecuencia, se erigen en las formas mínimas de la intencionalidad en el poema. Una intencionalidad que, en este caso, se reviste de un matiz crítico, de particular relevancia para este anudamiento, como venimos comprobando en cada uno de los ejemplos.



modo de una resistencia, silenciosa, que busca la significación esencial y liberada del cautiverio simbólico: “Como si escribir fuera tan sólo/ Ser fundamental/ Tomar aire doctoral/ Colocar la rima al final/ De cada verso y pretender/ De cada uno de ellos el total/ De sonoridad y contenido genial/ Sin darse cuenta que la poesía/ Huye de los poetas/ Como la llama del hollín / Y que al revés de lo que piensa fulano/ En la poesía como en la vida/ Lo principal (hay que ser inteligente)/ No es lo que se queda/ Sino lo que se va/ Como amablemente enseña el oriental” (307-310). La conciencia metapoética pretende desmitificar la imagen “cultura”, “oficial”, “elevada” (léase también “occidental”) que opaca la verdadera experiencia de lo poético, para reconocerla en la trascendencia del devenir, en la posesión y el desprendimiento. En suma, en la *indicación directa* de una *significación indicial*, es decir una significación que reclama una relación existencial con lo que se poetiza. Al respecto, es ilustrativa la referencia de una enseñanza de procedencia oriental en el último verso citado.¹²³ Finalmente, es interesante apreciar cómo algunos versos de este extenso poema van regulando la conciencia metapoética mediante la presencia de marcas deícticas (“esta página blanca”, “esta rima helada”, “esta composición preñada”, “esta composición magistral”). Como sabemos, estas marcas o huellas textuales ponen de relieve el plano objetual de la escritura y la funcionalidad pragmática de su soporte. Y al hacerlo, dan cuenta del *tener lugar* en el lenguaje. Esto es cuando la enunciación poética busca referenciar más allá de los límites textuales, transgrediendo sus coordenadas espaciales y temporales y determinando el fundamento de su propia ambigüedad. Una ambigüedad que en la poética nudal se traduce en la certeza de sospechar sobre lo dicho, puesto que mientras más se cuestione el lenguaje, más transparencia adquiere. En otras palabras, la ambigüedad es mucho más que una señal del lenguaje fragmentado, escindido. Es una apertura hacia la totalidad.

La subversión rítmica es determinante también en “Arte poética II”, el quinto y “último” poema del conjunto. El título sugiere un entretejido que nos sitúa en la composición parcial, fragmentada de una *escritura a medias*, donde el inicio y el final son las coordenadas suprimidas por una praxis que pretende mostrarse siempre en movimiento. Existe, en tal sentido, un criterio de continuidad y circularidad que

¹²³ *Arte poética* data de 1965, cinco años después del primer contacto que tuvo Eielson con el budismo Zen.



emparenta el primer y último poema del poemario. La conexión temática y formal es evidente, debido a que se hace referencia, nuevamente, a la dinámica oscilante entre el devenir rítmico de la cotidianidad y el ejercicio escritural.¹²⁴ El poema refiere dos intencionalidades en tensiva interacción: la primera, consistente en crear “versos audaces”, “Metáforas sorprendentes” y “Brillantes adjetivos”, “Sin olvidar la medida”; y la segunda, en plasmar versos “Cada vez más sencillos”, “Cada vez más ligeros”. Dicha interacción abre el camino a una conciencia metapoética cuyo horizonte es mayor y mucho más crítico entorno a la praxis creativa, a comparación del poema anterior, puesto que apela no solo a la subversión rítmica, sino también a la retórica y métrica para desmitificar la praxis desde su hacer parametrado, convencional y consensuado. Esta suerte de *amplificación* de la conciencia metapoética se justifica también porque de ella se desprende una conciencia sobre la materialidad, cuyo fin es revelar los límites de una construcción concreta, sea discursiva o no, sobre un referente de abstracción francamente ingobernable, como el amor:

Dibujar un corazón escarlata
Sobre la página blanca
Y pisotearlo con fuerza
O fabricar con gran esmero
Un corazón de madera
Y quemarlo lentamente
En una hoguera

El sema “corazón” representa, por sinécdoque, la realidad sentimental, espiritual apenas esbozada por el código lingüístico o la forma. Así, una experiencia humana tan intraducible como el amor no puede ser aprehendida por una praxis tan intraducible como la palabra poética. En ello radica la derrota de esta, pero también su imperecedera expectativa de asediar el verdadero sentido de aquella. De este modo, el resultado de la convergencia de estas conciencias es un proceso deconstructivo que advierte la realización de la praxis entre la palabra deseada y el silencio:

¹²⁴ En el poema “Ceremonia solitaria bajo la luz de la luna” de *Ceremonia solitaria* encontramos otra correspondencia rítmica entre la actividad escritural y vital, esta vez la masturbatoria, con el fin de enfatizar el carácter pulsional, instintivo de ambas exploraciones: “La masturbación se aprende/ Mirando y mirando la luna/ [...] Mordiendo y arañando el firmamento/ Levantando torres de palabras/ O dirigiendo el pequeño pene oscuro/ Posiblemente hacia el alba/ O hacia una esfera de mármol tibio y mojado/ O en el peor de los casos/ Hacia una hoja de papel como ésta/ Pero escribiendo tan sólo la palabra/ Luna/ En una esquina” (278). Entre la contemplación y la plasmación, una solipsística búsqueda de placer, algunas veces plena y otras infructuosa, permite la convergencia de ambas actividades en lo más íntimo y lo más elevado de su realización. Véase también: USANDIZAGA 2002b: 43.



Arrojar al canasto
 Tanto verso incierto
 Y con mucho cuidado
 Como quien saca una carta
 Del propio costado
 Escribir muy claramente
 Sobre el papel cansado
 La palabra muerte

(319-322)

Un proceso que en su momento con Chirinos denominamos autofágico y que, en base a un *culto a la tensión* y a una mirada esencialista, lleva consigo la firme demanda de una significación indicial fundada en el retorno a las primeras capas de significación del lenguaje.¹²⁵

Ahora nos toca revisar la segunda orientación del anudamiento metapoético, aquella que discursiviza sobre el agente que lleva a cabo la inquietante y siempre arriesgada escritura poética. En una entrevista concedida a Michel Fossey, Eielson afirma lo siguiente: “Cada uno de los seres que nos rodean, sin expresarlo, es capaz de sentir a su manera la misma conmoción lírica que cualquier poeta” (FOSSEY 2002: 239). De las palabras de nuestro autor advertimos una postura que, parafraseando a Hugo Friedrich, podríamos catalogar de un “triumfo sobre el poeta” o, para ser más precisos, sobre sus pretensiones superficiales y retoricistas. Sobre su exterioridad tan saturada como el lenguaje que emplea. No son pocas las muestras en la poética nuda que plasman esta postura. Aquí haremos referencia a unas cuantas. En el octavo poema de *De materia verbalis* tenemos una imagen que linda entre la desmitificación y la

¹²⁵ Un final similar presenta “Ceremonia solitaria entre papeles y palabras” de *Ceremonia solitaria*, donde leemos los siguientes versos: “Completamente solo entre papeles/ Repletos de palabras/ [...] Persiguiendo el mundo entero/ En el fondo de un tintero/ Hasta llegar al fin de la escritura/ En donde muere la palabra/ Y se levanta soberana la sonrisa/ De la nada la misteriosa pelota de papel/ Que ahora aprieto nuevamente/ En una mano” (294-295). En medio de una conciencia sobre la materialidad cambiante que opaca el horizonte del hablante poético (“Sombras de objetos que no son objetos/ Sino torbellinos de materias) el recorrido autofágico hacia el silencio sugiere, por un lado, la inutilidad de la escritura mientras la hoja que la sostiene se convierte en una bola de papel arrugada, y por el otro la enigmática apariencia de un nudo cuyo interior guarda sentidos inaprensibles. Un aspecto interesante es la sensación de saturación que envuelve a la voz poética, esas ganas de romperse la cabeza “ante un estéril muro de palabras” (RIBEYRO 2002: 104), porque se trata de la poetización de una actitud crítica que nos recuerda que todo anudamiento eielsoniano busca aligerar la “carga significativa” del lenguaje en pos de nuevas significaciones (véase diagrama 1 del segundo capítulo). Para otro ejemplo también consúltese la nota al pie 121.



esencialidad, mediante una voz poética que da vida a la sentencia de la entrevista anterior:

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

La voz revela, como en otras ocasiones, una lógica cuyo afán vinculante pretende integrar al agente creador con el entorno que poetiza y, al mismo tiempo, destacar la esencia poética, en tanto transformacional y trascendente, de los demás seres que comparten con él la existencia. Estas pretensiones surgen como una reacción frente a un escenario decadente y alienado habitado por “Insolentes criaturas/ Que atraviesan nuestro mundo/ Con un zapato en la cabeza/ Y un sombrero en los pies”. Una sensación de extrañamiento denuncia una naturaleza humana que ha perdido las coordenadas de su identidad. Tal sensación objetualiza y convierte dicha naturaleza en un lenguaje incoherente, “balbuceante” (“Porque ellos mismos son/ confusas palabras”) que solo refiere su ceguera ante una realidad que, según el hablante, se erige como la única verdad que gobierna las leyes del universo: el dogma de la poesía: “Sin darse cuenta ¡oh inocentes!/ [...] que lo que ellos buscan/ Sin escribir nunca nada/ Ni llamarse poetas/ Se llama simplemente/ Poesía” (EIELSON 1998: 244-245).¹²⁶ Ya sea desde la reflexión o la creación (o en el entrelazamiento de ambas), Eielson asume el acontecimiento poético en tanto búsqueda y develamiento que regula todo lenguaje y toda experiencia.

En la exploración de la esencialidad del agente creador se puede llegar, incluso, a tantear su versión instintiva: el poeta como un animal silvestre. El poema “Valle Giulia” de *Habitación en Roma* da cuenta de cierta animalización de la figura del poeta, en una suerte de fusión de naturalezas:

a dónde quiere llegar ese hom
 bre con su bastón que

¹²⁶ En el décimo poema de *De materia verbalis* la objetualización del hombre en lenguaje adquiere un matiz más dramático mediante una interrogante que enfatiza su dinámica vital deconstructiva: la existencia como una re-escritura sumida en la espiral de su realización: “¿Somos quizá palabras/ De un poema que se escribe/ Y que se borra a cada instante?” (247).



se quiebra siempre se quie
bra al doblar una esqui
na [...]
cabeza de reptil poeta
amarillo
exagerado de pájaro amarillo [...]
muy serenamente ya
su cuerpo
sube al cielo convertido
en un reptil alado que se aleja
en una pompa de jabón que no se quie
que no se quie
que no se quie
bra

(158-159)

La estructura composicional del poema posee un carácter fragmentario, formalmente simbolizado en el encabalgamiento lexical cuyas alteraciones fónicas y gráficas permiten, a su vez, la configuración de un ritmo peculiar basado en las fracturas verbales (CHIRINOS 1998: 150) que “aperturan” y “clausuran” el texto. En medio de estas rupturas discursivas, y mediante un evidente *ludismo crítico*, se describe el proceso de metamorfosis del poeta (el “reptil alado”) cuyo vuelo simboliza su desprendimiento de la realidad, a modo de una travesía que lo aleja de la atmósfera cotidiana y del rechazo de su entorno (“indeseable reptil amarillo”/ (dicen los vecinos asustados)).¹²⁷ El poeta metamorfoseado crea su propia atmósfera de resistencia y de salvación dentro de la misma marginalidad en la que se encuentra. Aunque de consistencia frágil (“una poma de jabón”), en esta atmósfera se germina su prolongación hacia lo imperecedero. Mas que a un efecto exotista, la transformación del poeta se debe a un afán por enfatizar la elementalidad del ser creador y de su hacer ante una realidad urbana, moderna, esto es anti-natural, acechante. Un caso similar encontramos en “Ceremonia solitaria alrededor de un tintero” de *Ceremonia solitaria*, donde la animalización del agente creador deviene la representación de su fragmentaria identidad:

¹²⁷ Siguiendo los postulados del filósofo y crítico literario alemán Walter Benjamin en torno a la pérdida del aura (la experiencia irrepetible de la obra de arte) en la sociedad moderna, Camilo Fernández sostiene: “En el poema «Valle Giulia» los vecinos han perdido su aura y están sometidos a la dinámica de la experiencia repetible y cosificada. En cambio, el poeta mantiene su aura en el universo de la cotidianidad. Vive la experiencia irrepetible y auténtica por encima de las normas aprendidas de memoria. Su inmensa alegría es testimonio de libertad creativa y actitud crítica frente al mundo” (FERNÁNDEZ COZMAN 1996: 173).



Todo el mundo huye de mi corazón
 Porque parece un cocodrilo. [...]
 Soy solamente un puñado de tierra que tropieza,
 Un insolente juguete de cabellos negros
 Y dientes amarillos. No es culpa mía
 Si no parezco de carne y hueso, si bajo mi sombrero
 Y mi pantalón gastado palpita un cielo puro, [...]
 Soy solamente un animal que escribe y se enamora,
 Un laberinto de células y ácidos azules,
 Una torre de palabras que nunca llega al cielo
 Porque no toca tierra ni se apoya en los luceros,
 Sino en mi pobre corazón siempre en tinieblas,
 Siempre en el fondo de un tintero,
 Como si fuera un cocodrilo.

(EIELSON 1998: 279-280)

La metamorfosis se erige como el acto de culto o la ceremonia de una voz que despliega el reconocimiento de su propia naturaleza desde su condición fragmentada, caótica, manipulable y deteriorada. La suma de todos estos estados determina una condición mayor, a saber, marginal, que en lugar de rechazo, como sucedía en el poema anterior, genera temor entre aquellos que la rodean. El reconocimiento se rige por un claro principio de impermanencia que la liga a su fuerza instintiva y, a la vez, cósmica; pero también a una sensación de extrañamiento de lo humano que instala, en medio de esta referencialidad múltiple, la angustia por saberse sometida a una naturaleza textual. Planteado así, el entretejido de equivalencias quedaría del siguiente modo: si el corazón se asemeja a un cocodrilo; entonces el tintero se asemeja a un pantano. En consecuencia, la voz poética yace sumergida en el pantano del lenguaje.

Finalmente, hemos dicho en reiteradas ocasiones que el poema eielsoniano es un signo complejo y multidimensional. Y como tal emerge y se materializa en la construcción de un "objeto poético" irreductible a una sola vertiente, ya sea literaria o artística. Un objeto producto de un *lenguaje integral*, el cual, a su vez, forma parte de un *discurso-visión de mundo*. En "Ser artista" de *Arte poética* se perfila claramente al agente creador capaz de hilvanar ese lenguaje y esa visión que vuelven porosa no solo la distancia que separa una y otra vertiente, sino también la distancia que separa la experiencia estética de la vital.¹²⁸ De modo que ser un artista

¹²⁸ José Ignacio Padilla escribe: "La estética de Eielson no intenta *poetizar la vida* —lo que equivaldría a entender poesía y vida como entidades separadas y distintas— porque la vida misma, como en los mundos precolombinos y orientales, tiene siempre algo de sagrado, ritual, cruel y poético." (PADILLA: 2002c: 197, cursivas del autor). Por su parte, Silvia Marcolin señala que en Eielson existe una suerte de

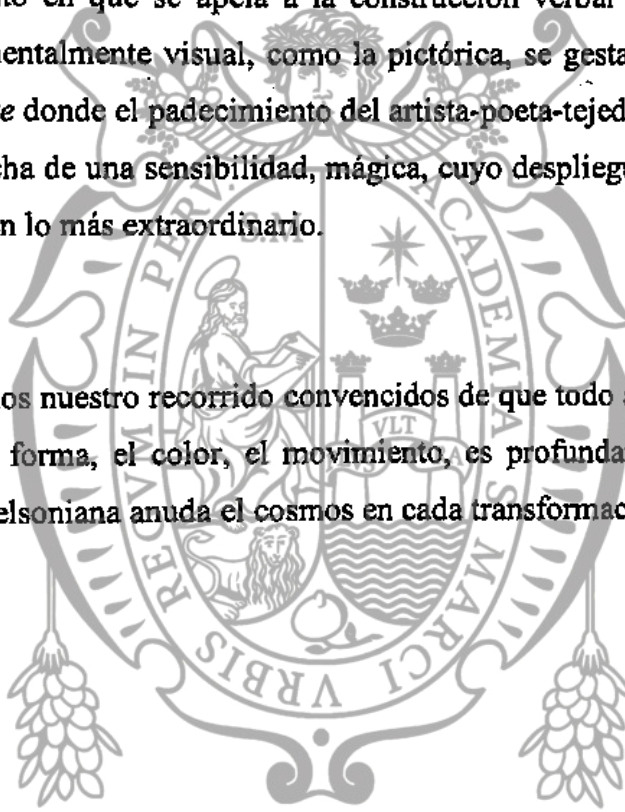


Es convertir un objeto cualquiera
 En un objeto mágico
 Es convertir la desventura
 La imbecilidad y la basura
 En un manto luminoso
 Es padecer día y noche
 De una enfermedad deslumbrante
 Es saborear el futuro
 Oler la inmensidad
 Palpar la soledad

(137)

Desde el momento en que se apela a la construcción verbal para dar cuenta de una actividad fundamentalmente visual, como la pictórica, se gesta la configuración de una *poética totalizante* donde el padecimiento del artista-poeta-tejedor-chamán se traduce en la puesta en marcha de una sensibilidad, mágica, cuyo despliegue aspira a trascender en lo más íntimo y en lo más extraordinario.

Finalizamos nuestro recorrido convencidos de que todo anudamiento de sentidos en la palabra, la forma, el color, el movimiento, es profundamente transformacional. Así, la poética eielsoniana anuda el cosmos en cada transformación.



relación simbiótica entre la dimensión real y la literaria: "JEE, en su trayecto literario, llega a coincidir con su misma obra, que es lo que escribe y lo que escribe es él mismo. Si su ser hombre se disuelve en las palabras, al mismo tiempo las palabras se hacen cuerpo y se transforman en él" (MARCOLIN 2002: 80).



CONCLUSIONES

Primera conclusión

Las aproximaciones críticas y teóricas sobre la obra integral de Jorge Eduardo Eielson constituyen hoy, indiscutiblemente, un *corpus* riguroso e interdisciplinario que ha abordado con éxito sus múltiples coordenadas temáticas y formales. Del mismo modo, ha rastreado su evolución, estableciendo etapas o momentos que permiten tener una visión más clara de ese “objeto imposible” en su absoluta aprehensión que es la poética eielsoniana. No obstante, al ser complejísima la tarea de su clasificación, dicha poética se revela no solo en una multiplicidad de lenguajes, todos conectados entre sí, sino también en una suerte de dinámica cíclica, hostil a una progresión lineal. A la luz de estas consideraciones, proponemos que deben analizarse con mayor profundidad las fuentes culturales del *pensamiento Eielson*, aquellas que nutren y edifican su imaginario poético. De este modo, consideramos que tal imaginario se configura a partir de la articulación de tres fuentes o hebras culturales principales: la hebra occidental, la hebra precolombina y la hebra oriental.

Segunda conclusión

En cuanto a la hebra occidental, proponemos que Eielson no se inscribe, en rigor, en la tradición moderna, sino en la emergente tradición contemporánea enmarcada en un contexto posmoderno y posvanguardista. De modo que nuestro poeta se desenvuelve en un escenario que denominamos *de la transición*, porque, siendo eminentemente dialógico, se configura a partir de las conexiones que existen entre ambas tradiciones. En dicho escenario destacamos doce elementos o principios de la poesía moderna que, re-planteados y re-significados, forman parte de las coordenadas de la tradición poética contemporánea y, en consecuencia, pueblan la poesía escrita poética eielsoniana. Por otro lado, sobre la base de estas consideraciones, creemos pertinente debatir la



trascendencia de la vanguardia en Eielson, ya sea como estética o actitud, toda vez que dicha problematización nos permite contraponer la noción de experimentalización –propio de la vanguardia– con la de *búsqueda*, concluyendo que esta última se erige como un principio poético que describe mejor el derrotero poético de Eielson, debido a que regula y articula toda influencia, todo lenguaje y toda experiencia en él.

Tercera conclusión

En cuanto a la hebra precolombina, destacamos el hecho de la poética de Eielson es impensable sin la construcción de una identidad que involucre creatividad y reflexión en torno a las culturas precolombinas. Eielson se interesó en revalorar y, sobre todo, dialogar con el arte de las antiguas culturas peruanas a partir de un enfoque transculturador e interdisciplinario. Fruto de ello, es que pudo repensar no solo su noción de lo contemporáneo, sino también sus nociones de escritura y de poesía más allá de la perspectiva occidental, buscando configurar un lenguaje “primigenio”, “mágico” y visual, semejante a un “lenguaje textil” precolombino. Sobre la base de tales replanteamientos destacamos la analogía entre las nociones de texto y tejido. Así, concebimos el poema eielsoniano como una pieza, retazo o fragmento de un *telar* discursivo interminable. Un *discurso-visión de mundo* que el poeta anuda con hilos verbales.

Cuarta conclusión

En cuanto a la hebra oriental, destacamos la influencia del budismo Zen, fundamental para comprender el proceso de desasimiento verbal de la poética eielsoniana, consistente en el deseo de configurar un discurso sin ataduras simbólicas que recarguen el mensaje. De este modo, su orientación hacia una forma de iluminación, armonía y equilibrio la erige en una poética de mirada esencialista. Desde esta perspectiva, proponemos que en la poética eielsoniana hace suyos tres principios esenciales del budismo Zen: a) el principio de la impermanencia, donde la existencia forma parte de un movimiento continuo que se resiste a cualquier tipo de fijación o clausura definitiva;



b) el principio de la insustancialidad o anulación del yo, donde la identidad del hombre es vista como una combinación de energías físicas y mentales en constante cambio y en correspondencia a una *red existencial* que lo relaciona todo; y c) el principio de la insatisfactoriedad o la no-perfección, motivado por los cambios o la insatisfacción inherente a la propia existencia y relacionado al principio poético de la búsqueda, presente también en las dos hebras culturales anteriores.

Quinta conclusión

El nudo es el signo mayor de Eielson. Y si bien los estudios eielsonianos brindan dilucidaciones valiosas sobre tan trascendental elemento, creemos, sin embargo, que no ha alcanzado aún el rigor sistemático que merece. Es por ello que proponemos, como primera hipótesis principal, su sistematización a partir de tres grandes categorías: a) el nudo, b) el anudamiento, y c) la poética nudal.

Sexta conclusión

El nudo es el signo por excelencia del sincretismo, la totalidad, la búsqueda, la transformación y el retorno a la esencialidad en la obra integral de Eielson. Es el cordón umbilical que une al poeta no solo con su pasado, sino también con el universo, toda vez que es un signo "poblado" de sacralidad y magia, cuyo efecto evocador y envolvente atrae a todos los elementos que lo rodean. Al concentrar todas estas propiedades, se erige no solo en un símbolo o un referente importante en el quehacer creativo de Eielson, sino más bien, y sobre todo, en el elemento edificador de su poética. Por lo tanto, se colige que, siendo el punto ideal de intersección de las expresiones eielsonianas, su alcance debe replantearse, puesto que no solo se circunscribirse a su trabajo plástico y performático, sino también al escrito.



Séptima conclusión

El anudamiento es la puesta en acto del nudo. En otras palabras, la operación de significación que al ser desentrañada permite identificar los rasgos principales del particular modo de poetizar de Eielson. En esta operación, los significados se contraen para dar paso a nuevos sentidos en los poemas. Dichos sentidos aparecen como elementos dinámicos que se virtualizan, actualizan, realizan y potencializan en los textos eielsonianos. Esta suerte de renovación en el acto de significar sitúa una cualidad o definición en el límite de su propia referencia. Por lo tanto, la producción del sentido en la poética eielsoniana lleva en sí el germen de la transformación y encuentra en el lenguaje una tensa e inquietante fijación. Planteado así, el anudamiento afronta la referencialidad de lo real desde una plataforma poética, buscando desentumecer la palabra y reorientarla hacia lo que nunca dejó de ser: una expresión humana. En el anudamiento eielsoniano la emergencia del sentido no está condicionada por una temporalidad canónica, es decir por una secuencia lineal y progresiva. Lo que la impulsa, en realidad, es un principio de simultaneidad conformado por velocidades y acentuaciones distintas que rompen el recorrido natural del tiempo y que describen un recorrido cíclico. Así, el anudamiento se erige en un tipo de *reseñalamiento* que crea un repertorio renovado de pactos significantes.

Octava conclusión

La poética nudal es la manifestación discursiva resultante de la operación de significación que llamamos anudamiento. En otras palabras, es el discurso poético en sí. A esta poética le hemos asignado algunas denominaciones, tales como: *poética totalizante* y *discurso-visión de mundo*, debido a su carácter dialógico, multiexpresivo, plurireferencial y de apertura constante. Así mismo, le hemos concedido también una intencionalidad: despliega una mirada esencialista. En torno a esta poética nudal proponemos, como segunda hipótesis principal, cuatro grandes principios o anudamientos: a) anudamiento iterativo; b) anudamiento de la referencialidad directa e inversa; c) anudamiento silencioso; y d) anudamiento metapoético. No se tratan de principios privativos ni excluyentes, son más bien interdependientes. Tampoco agotan



la riqueza de sentidos y de expresiones que sostienen la poética eielsoniana; pero sí creemos que recogen sus aspectos fundamentales, constituyéndose en cuatro modos válidos para su lectura o aproximación. Se tratan, pues, de principios que la crítica eielsoniana ha tratado desde distintas ópticas y de modo disperso, pero que requieren ser abordados con un criterio estructural y sistemático.

Novena conclusión

El anudamiento iterativo se centra en la iteración. La iteración es uno de los recursos retóricos más antiguos que describe la correspondencia entre elementos que giran en torno a un principio de semejanza o analogía. Así, mediante este recurso se logra el énfasis y la continua actualización del mismo significante en la superficie del poema, garantizando su renovación. Gracias al anudamiento iterativo advertimos en la poética nudal una serie de estrategias discursivas que dan cuenta de la reiteración de semas, sintagmas o estructuras versales enteras que generan un nuevo repertorio de sentidos, incompatibles con un orden asumido como lineal. Tales estrategias, al problematizar el lenguaje desde su mismidad, dejan de ser meros agregados de sentidos para constituirse en un principio edificador y representativo de la poética nudal.

Décima conclusión

El anudamiento de la referencialidad directa e inversa tiene como finalidad de primer orden autenticar el sustrato referencial de la poética nudal. Y para ello se provee de una lógica contra lo verosímil que pretende superar la concepción de lo literario como fenómeno de sentido que busca la “no-contaminación” con lo real. Tal finalidad y tal pretensión se materializan en dos estrategias discursivas: por un lado, la referencialidad directa, que utiliza, precisamente, un mensaje directo sobre la base de una significación excluyente o privativa donde lo que se dice, lo que se plasma en la escritura, es lo único que se quiere decir, descartando cualquier sentido alternativo o tangencial. En esta primera estrategia la virtualidad del sentido es, por así decirlo, “anulada”. Y, por otro lado, la referencialidad inversa, que, como su nombre lo indica, actúa contrariamente a



la anterior, porque apela a un contexto significante no-directo, donde se toma en cuenta la *virtualización o estratificación* del sentido, es decir, el desentrañamiento de este hasta advertir otras relaciones y, por ende, otras significaciones. De este modo, se deja de lado la significación excluyente o privativa, en pos de una significación aleatoria donde prima la mezcla y las variaciones.

Este doble anudamiento de la referencialidad se erige, entonces, en el punto de convergencia de las fuerzas del sentido que se manifiestan de un modo contradictorio en los poemas, pero cuya contrariedad es la prueba fehaciente de un discurso que lleva hasta el límite de su representación los mecanismos internos del lenguaje, con la finalidad de poner al descubierto la precariedad de la palabra-signo y la necesidad de instaurar una poética de mirada esencialista. En suma, la sospecha sobre el lenguaje es radical en este segundo anudamiento.

Décimo primera conclusión

El anudamiento silencioso gira en torno a uno de los principios más representativos de la poética nudal, a saber, la trascendencia del silencio. El silencio se “materializa” en el poema eielsoniano adoptando la forma de una *huella* o *marca* textual de aspecto nudal, en tanto sincrética y totalizante, cuya energía gravitacional atrae todo aquello que está a su alrededor, en este caso los sentidos que bordean los dominios del poema. Consideramos, por ello, que no solo se trata de un mero rasgo, sino de una constante que recorre de principio a fin la poética nudal y que tiene diversos modos de manifestación. Por otro lado, un rasgo que tratamos con particular énfasis en este capítulo es la intertextualidad, que se erige como una vía de exploración dialógica y de apertura del anudamiento silencioso. Así, distinguimos dos tipos de intertextualidades en la poética nudal: una intertextualidad externa, que consiste en el diálogo que Eielson establece con otros poetas (o poéticas) por las que siente afinidad y admiración; y una intertextualidad interna, que encontramos en el repertorio poético nudal propiamente dicho, el cual parece nacer de un determinado conjunto de poemas, desde donde surgen los demás, vale decir una forma de re-escritura que da cuenta de las intensas similitudes y reformulaciones entre los poemas eielsonianos. En cualquiera de los dos casos, el hecho invariable es que dan a conocer el *poema-nudo* como un *entrettejido*.



Décimo segunda conclusión

El anudamiento metapoético parte de una de las constantes que más ha aportado en la construcción de la identidad poética eielsoniana: la *conciencia metapoética*. De carácter inmanente y alcance absoluto, dicha conciencia se sustenta en una visión crítica que problematiza la capacidad expresiva del lenguaje y su lógica de lo verosímil desde la objetualización del hacer poético. De este modo, la práctica escritural, al ser discursivizada, se expone a los rigores de una expresión que explora, siempre renovando, su estado, su naturaleza, en suma su límite y posibilidad de *significar*. En ello radica la importancia de este anudamiento: en que delimita su campo de acción referencial sobre, desde, dentro y en torno a la poesía. En ese sentido, por intermedio de este anudamiento apreciamos cómo Eielson plasmó en los poemas sus concepciones sobre: a) el proceso escritural; y b) el poeta como agente creador que lleva a cabo dicha praxis creativa.



BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

EIELSON, Jorge Eduardo

- 1945 "Apuntes". En: *La Prensa*. Lima, 7 diciembre, p. 5.
- 1946a ¿Literatura de combate o de encanto? En: *La Nación*. Lima, 5 noviembre, p. 7.
- 1946b *La poesía contemporánea del Perú, I.* (en colaboración con Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren e ilustraciones de Fernando de Szyszlo). Lima, Cultura Antártica.
- 1976 *Poesía escrita*. Lima, INC.
- 1998 *Poesía escrita*. Santa fe de Bogotá, Norma.
- 2000a *Sin Título*. Milán, PRE-TEXTOS.
- 2000b *El cuerpo de Giulia-no*. Lima, Adobe.
- 2000c "La escalera infinita". En: *More Ferarum 5/6*. Lima, pp. 62-66.
- 2000d "Para una preparación poética". En *More Ferarum 5/6*. Lima, pp. 66-69.
- 2001 *Celebración*. Lima, Jaime Campodónico.
- 2002a "Rimbaud y la conducta fundamental". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 59-68.
- 2002b "[César Vallejo]". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 77-80.
- 2002c "Actualidad de Vallejo". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 81-82.
- 2002d "[Martín Adán]". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 83-86.
- 2002e "Situación del arte y la pintura en la década de los 80". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 207-210.
- 2002f "El respeto por la dignidad humana". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 111-113.
- 2002g "Cerdeña, paraíso de piedra y silencio". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 151-153.
- 2002h "Principio de Esperanza. Conversación con Harald Szeeman". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 211-214.
- 2002i "Arte italiano de los años 90". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 215-217.
- 2002j "La transvanguardia o el talón de Aquiles. Conversación con Achille Bonito Oliva". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 223-229.
- 2002k "El paisaje infinito de la costa del Perú". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 267-268.
- 2002l "Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú". En *More Ferarum 5/6*. Lima, pp. 317-321.
- 2002ll "Puruchuco". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 322-331.



- 2002n "La religión y el arte Chavín". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 332-336.
- 2002m "Escultura precolombina de cuarzo". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 337-346.
- 2002ñ "Elogio triste del Tíber". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 369-370.
- 2002o "Correspondencia interplanetaria". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 371-372.
- 2002p "Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 373-374.
- 2002q "Saber existir". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 375-377.
- 2002r "Manual de lectura". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 378-380.
- 2002s "Diálogo sobre Nijinsky". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 381-383.
- 2002t "Defensa de la palabra: a propósito de «el diálogo infinito»". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 438-443.
- 2002u "Naomi: lujo y solidaridad". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 489-490.
- 2002v "Claudia: el crepúsculo de la diosa". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 491-492.
- 2002w "Valeria: la elegancia del corazón". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 493-494.
- 2002x "Las muchachas, la moda y la muerte". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 495-496.
- 2002y "¿Cuál es el futuro del arte?". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 497-498.
- 2002z "El automóvil más bello del mundo". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 499-501.
- 2004a *Arte poética*. Edición, prólogo y cronología de Luis Rebaza Soraluz. Lima, PUCP.
- 2004b "Homenaje a César Vallejo". En: *Arte poética*. Edición, prólogo y cronología de Luis Rebaza Soraluz. Lima, PUCP, pp. 493-494.
- 2005 *Jorge Eielson. Teknoquímica 2004*. Lima, Teknoquímica S. A.
- 2008a *Habitación en Roma*. Lima, Lustra editores-Centro Cultural de España.
- 2008b *Ptyx*. Lima, Lustra editores-Centro Cultural de España.

2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

2. 1. Artículos y ensayos sobre Eielson

ACHA, Juan

- 1967 "Muestra de 'quipus' de Eielson". En: *El Comercio*. Lima, 16 de agosto, p. 23.
- 1978a "Jorge Eduardo Eielson (I). El realismo visual y poético de Jorge Eielson". En: *El Comercio*. Lima, 28 de febrero, p. 6.



- 1978b "Jorge Eduardo Eielson (II). Hacia un arte múltiple". En: *El Comercio*. Lima, 1 de marzo, p. 8.
- 1978c "Jorge Eduardo Eielson (III). El arte de los nudos". En: *El Comercio*. Lima, 2 de marzo, p. 10.

ÁNGELES CABALLERO, César

- 1951 "Una nota de literatura peruana contemporánea". En: *Mar del Sur*. Año III, Vol. VI, N° 17. Lima, mayo-junio, pp. 74-77.

ARÁMBULO, Carlos

- 1993 "Poesía esencial. Zen y conceptualismo en la poesía de Eielson". En: *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 4 de agosto, p. 7.

ARRIETA, Dimas

- 2006 "Muerte, reinos y nudos en la poesía de Jorge Eduardo Eielson". En: *Tinta Expresa*. Lima, N° 2, pp. 47-56.

BACACORZO, José

- 1956 "Raines María Rilke, su influencia en la poesía peruana". En: *Cultura peruana*. Lima, Vol. XVI, N° 101, pp. 25-28 y 64.

BATALLA, Carlos

- 1994 "Jorge Eduardo Eielson: entre el deseo y la realidad (apuntes sobre Habitación en Roma)". En: *Rivista di cultura italo-peruviana*. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea", pp. 41-48.
- 2006 "Fernando de Szyszlo / Testimonio. "Eielson vive su época de gloria"". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, pp. 9-10.

BELLI, Carlos Germán

- 1967 "Poeta y pintor: Eielson, un creador". En: *Expreso*. Lima, 2 de agosto, p. 11.

BELLINI, Giuseppe

- 2002 "La poesía última de Eielson". En: CANFIELD, Martha (editora). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 211-218.

BERNAL, Gabriel

- 2002 "Eielson, cuatro habitaciones y un preámbulo". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 472-478.



BOATTO, Alberto

2002 "Jorge Eielson o la búsqueda total". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 262-264.

BUENO, Leoncio

2006 "1943: encuentro con Eielson, Sologuren y Salazar Bondy". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, p. 23.

CANAPARO, Claudio

2002 "Medir, trazar, ver arte cartográfico y pensamiento en Jorge Eduardo Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 289-314.

CANAZA, Edwin

2006 "Entre el ocaso y el nacimiento de la palabra: para una aproximación a lo imposible en la poesía de Jorge Eduardo Eielson". En: *Tinta Expresa*. Lima, N° 2, pp. 57-68.

CANFIELD, Martha

1987 "Otra vía, otro cielo". En: *Infame turba*. Puebla, N° 3-4, S-U.

1995 "Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson" (traducción al castellano de Guissela González). En: *La casa de cartón de OXY*. Lima, N° 6, pp. 2-10.

1998 "Las fuentes del deleite inmóvil..." (prólogo). En: EIELSON, Jorge Eduardo. *Poesía Escrita*. Santa fe de Bogotá. Norma.

2002a *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos* (editora). Madrid, Iberoamericana.

2002c "Nudos y laberintos en la obra de Jorge Eduardo Eielson." En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 247-254.

2002d "Presentación". En: CANFIELD, Martha (editora). *Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 11-15.

2002e "Una biografía artística y literaria". En: CANFIELD, Martha (editora). *Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 17-30.

2002f "Largo viaje del cuerpo hacia la luz". En: CANFIELD, Martha (editora). *Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 97-126.

2006 "Jorge Eduardo Eielson. El hombre que anudaba estrellas y palabras". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, pp. 2-3.

CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther

1995 "Bajo la luna griega de Eielson: una versión particular de *Antígona*". En: *La casa de cartón de OXY*. Lima, N° 6, pp. 35-40.



CASTRILLÓN V., Alfonso

2005 "Jorge Eduardo Eielson en Lima, antes de su viaje a Europa". En: EIELSON, Jorge Eduardo. *Jorge Eielson. Teknoquímica 2004*. Lima, Teknoquímica S. A., pp. 10-19.

COBO BORDA, Juan Gustavo

1972 "J. E. Eielson: El cuerpo de Giulia-no". En: *Eco. Revista de cultura de Occidente*. Bogotá, Tomo. XXV/5, pp. [555]-558.

CORAL, Víctor

2006 "Figura femenina en Primera muerte de María de Jorge Eielson". En: *Tinta Expresa*. Lima, N° 2, pp. 109-112.

CORNEJO POLAR, Antonio

1981 "Historia de la literatura del Perú". En: *Historia del Perú*. Lima, Mejía Baca, tomo VIII, pp. 153-155.

COUFFON, Claude

1980 "Eielson, poeta, pintor, ensayista". En: *El Comercio*. Lima, 2 de mayo, p. 2.

CHIRINOS Arrieta, Eduardo

1998 *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. Lima. Fondo De Cultura Económica.

1991 *El techo de la ballena*. Lima, Fondo Editorial PUC.

CHIAPPINI, Gaetano.

2002a "Un poeta buscando su ontología". En: CANFIELD, Martha. (editora). *Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 45-61.

CHUECA, Luis Fernando

2002 "El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 163-176.

2006a "Lectura de un poema de *Noche oscura del cuerpo*. Risa y llanto simultáneos". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, p. 27.

2006b "Jorge Eduardo Eielson: entre la aventura y el silencio". En: *Letras.s5*. 01 de marzo de 2007 <<http://www.lettras.s5.com/je0903061.htm>>.



D' AQUINO, Alfonso

2002 "La escritura vacía". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 444-455.

DELGADO, Washington

1984 "De Eielson a Varela". En: *Historia de la literatura republicana: nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima, Rikchay, pp. 149-152.

DEUSTUA, Raúl

1947 "Tres retratos de poetas y uno del pintor de los mismos". En: *Mercurio Peruano*, Lima, Año XXII, Vol. XVIII, N° 246, pp. [428]-439.

ESCOBAR, Alberto

1995 "La lengua poética de los años cincuenta". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Lima, N° 25, pp. 45-47.

ELMORE, Peter

2006 "Habitación en Roma. El centro de los laberintos". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, pp. 7-8.

ESPEZÚA Salmón, Dorian

2006a "Mi verdadera, mi única patria es la poesía: aproximaciones a una poética a través de un poema de Jorge Eduardo Eielson". En: *Tinta Expresa*. Lima, N° 2, pp. 93-108.

FALCO, Eleonora

1991 "El arte de cifrar". En: *Lienzo*. Lima, N° 11, pp. 313-326.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

1995a "La poesía de los años cincuenta y un poema de Eielson". En: *La casa de cartón de OXY*. Lima, N° 6, pp. 11-18.

1996 *Las huellas del aura*. Lima- Berkeley, Latinoamericana Editores.

2005 *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*. Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM.

2006 "Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson". En: *Tinta Expresa*. Lima, N° 2, pp. 69-72.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1974 "Eielson: doble reino". En: *Posdata*. Lima, Año 1, N° 3, pp. 33-34.

1977a "Eielson: poesía y antipoesía". En: *Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 5 de junio, p. 20.



- 1984 "Eielson y la poesía del '50". En: *Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 13 de mayo, p. 16.
- 1998 "La aventura poética de Eielson". En: *Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 12 de julio, p. C4.
- 1999 *Poesía Peruana Siglo XX* (Tomo 1 y 2). Lima, COPÉ.
- 2001 "Entre Vallejo y el Zen" (reseña de *Sin título*): En: *Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 24 de mayo, p. C12.
- 2006 "La poesía total de Eielson". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, pp. 13-17.

GUTIÉRREZ, Miguel

- 1988 *La Generación del 50: un mundo dividido*. Lima, Séptimo Ensayo.
- 2006 "Rectificación obligada. En busca de J. E. Eielson". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, pp. 20-22.

GUTIÉRREZ, Miguel et al.

- 1989 *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, Tomo I, Vol. I, pp. 43-81.

HINOSTROZA, Rodolfo

- 2006 "Con Eielson en París". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, p. 6.

HONORES, Elton

- 2006 "El erotismo sagrado, la ciencia ficción y la soledad cósmica en El cuerpo de Giulia-no de J. E. Eielson. En: *Tinta Expresa*. Lima, N° 2, pp. 73-92.

KISHIMOTO, Jorge

- 1993 "Vida continua. Bibliografía de J. E. Eielson". En: *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 4 de agosto, pp. 4-5.

KOSER, José

- 2002 "Sin título de Jorge Eduardo Eielson o la amalgama se recoge hacia la luz". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 470-471.

LAUER, Mirko

- 1968 "Eielson una línea de rebeldía poética". En: *Expreso*. Lima, 3 abril, p. 13.
- 1976 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul.



LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago

- 2002 "El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 199-204.

LÓPEZ VELARDE, Andrés

- 2004 "La Contienda Silenciosa: Una interpretación de "Westphalen dice", texto no recogido en libro de Jorge Eduardo Eielson". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, N° 28. 6 de mayo de 2007, 15.00 h <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/contienda.html>>.

MARCOLIN, Silvia

- 2002 "La poética del cuerpo". En: CANFIELD, Martha (editora). *Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 63-82.

MARTOS, Marco

- 1977 "Eielson, Jorge Eduardo: Poesía escrita". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, N° 6, pp. 150-155.
- 1978 "Lectura sobre Eielson". En: *Vaca Sagrada*. Lima, N° 1, pp. 21-24.
- 1993 *Documentos de literatura 1: La generación del cincuenta* (compilador.). Antología poética de la promoción 45 / 50. Contribución bibliográfica de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima, Másideas.
- 2003 "Jorge Eduardo Eielson. La vitalidad agónica de la poesía." En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 4, pp. 6-8.
- 2006 "Eielson y Vallejo. Dos poetas clásicos de la lengua española". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, pp. 4-5.

MEDINA PORTILLO, David

- 2002 "Jorge Eduardo Eielson: la poesía como estado permanente del universo". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 483-485.

MONGUIÓ, Luis

- 1954 *La poesía postmodernista peruana*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

MORILLO SOTOMAYOR, Alex

- 2006 "Cuatro anudamientos de la criatura fronteriza: la poética cósmica de Jorge Eduardo Eielson". En: *Tinta Expresa*. Lima, N° 2, pp. 113-134.



MUÑOZ, José

2002 "Siete miradas a *Sin título* de Jorge Eduardo Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 479-482.

MUTIS, Álvaro

1982 "Jorge Eduardo Eielson". En: *Infame turba*. Puebla, N° 3-4, p. B.

NUÑEZ, Estuardo

1965 *La literatura peruana en el siglo XX: 1900-1965*. México, Editorial Pomarca, pp. 42, 48 y 67.

O'HARA, Edgar

1987 "Noche oscura del cuerpo". En: *Infame turba*. Puebla, N° 3-4, p. X.

OLLÉ, Carmen

1989 "¿Existe una poesía pura? En: GUTIERREZ, Miguel et al. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, Tomo I, Vol. I, pp. 55-81.

2006 "Jorge Eduardo Eielson. Soledad y nihilismo". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, p. 24.

ORTEGA, Julio

1971a "Notas sobre poesía peruana contemporánea". En: *Eco*. Bogotá, Tomo XXIII/4, pp. 391-392.

1971b *Figuración de la persona*. Barcelona, Edhasa, pp. 172-177.

2002 "Anudamientos de Jorge Eduardo Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 259-261.

2006 "Jorge Eduardo Eielson, poeta, pintor y artista conceptual". 6 de mayo de 2007, 11.00 h <http://www.elpais.com/articulo/elpepigen/20060315elpepiage_6Tes/agenda/Jorge/Eduardo/Eielson/poeta/pinto/artista/conceptual>.

OVIEDO, José Miguel

1960 "Canción y muerte de Rolando" (reseña). En: *Boletín Cultural Peruano*. Lima, Año 2, N° 5, p. 23.

1964 "Tendencias actuales de la narración y la poesía". En: *El Comercio*. Lima, 4 de mayo, pp. 43-44.

1968 "Eielson: laberintos y abismos" (reseña de *Mutatis mutandis*). En: *El Comercio*. Lima, 25 de febrero, p. [34].

1973 "Primer Eielson" (reseña de *Reinos*). En: *El Comercio*. Lima, 23 de setiembre, p. 38.

1985 "Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación". En: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, N° 417, pp. 191-196.



- 2002 "En nombre de la poesía". En CANFIELD, Martha (editora). *Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 207-209.
- 2006 "Arte, palabra y gesto de Eielson". 6 de mayo de 2007, 09.00 h <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=11128>>.

PADILLA, José Ignacio

- 2002a *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (editor). Lima, PUCP.
- 2002b "Eielson" (presentación). En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 11-14.
- 2002c "Eterno príncipe de nada". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 196-198.
- 2002d "Corpus: bibliografía de/sobre Jorge Eduardo Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 563-582.

PAJARES Cruzado, Gonzalo

- 2006 "Rafael Hastings / Testimonio. 'Un extranjero en todas partes'". En: *LIBROS & ARTES*, Lima, N° 14-15, pp. 25-26.

PAOLI, Roberto

- 1985 "Exilio vital y exilio verbal". En: *Estudios Sobre Literatura Peruana Contemporánea*. Florencia, Stamperia Editoriale Parenti, pp. 103-113.

PAREDES, Alberto

- 1987 "Tu muerte, tu nombre, tu cuerpo". En: *Infame turba*. Puebla, N° 3-4, p. N-R.
- 1989 "Muerte de María". En: *Sí*. Lima, 23 de enero, pp. 55-57.

PÉREZ BARRETO, Samuel

- 1950 "Maquillaje". En: *Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 28 de mayo, p. I.

POHLENZ, Ricardo

- 1991 "Poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson". En: *Vuelta*. México, N° 180, pp. 58-59.

RABÍ DO CARMO, Alonso

- 2001 "Brillante y transparente" (reseña de *Sin título*). En: *Somos*, suplemento de *El Comercio*. Lima, N° 740, p. 62.

RAMÍREZ FRANCO, Sergio

- 1993a "Los límites de la palabra". En: *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 4 de agosto, p. 10.



- 1993b "La corta boca humana". En: *Letras*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, N° 92-93, pp. 184-201.
- 2000 "Las novelas de Eielson". En *More Ferarum* 5/6. Lima, pp.144-152.
- 2001 *A favor de la esfinge. La novelística de J. E. Eielson*. Lima, Fondo Editorial UNMSM.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Rómulo

- 1973 "Reinos de Jorge Eduardo Eielson". En: *Oiga*. Lima, Año XII, N° 540, p. 39.

REBAZA SORALUZ, Luis.

- 2000 *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima, Fondo Editorial PUCP.
- 2002 "El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor) *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 271-283.
- 2003 "Construcciones de luz y de espacio e instrumentos y materiales precarios: poesía y plástica de Jorge Eduardo Eielson". En: HIGGINS, James (editor). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 281-328.
- 2004 "Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no escrita de Jorge Eduardo Eielson" (prólogo). En: EIELSON, Jorge Eduardo. *Arte poética*. Lima, PUCP, pp. 9-50.

REISZ, Susana

- 1986 *Teoría literaria*. Lima, Fondo Editorial PUCP, pp. 17-20.
- s/f "De la elegía latina a la *poesía escrita* de Jorge Eduardo Eielson o *El mar de amor* nuevamente antologado". En: Lienzo. Lima, N° 6, pp. 70-86.
- 2002 "Eielson visionario". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 415-419.

RESTANY, Pierre

- 2000 "Eielson: el gran slalom existencial" (traducción al castellano de Gabriela Germaná). En: *More Ferarum* 5/6. Lima, pp. 153-157.

RODRIGUEZ REA, Miguel Ángel

- 1976 "Bibliografía sobre Jorge Eduardo Eielson". En: EIELSON, Jorge Eduardo. *Poesía escrita*. Lima, INC, pp. 316-319.

RODRÍGUEZ SAAVEDRA, Carlos

- 1980 "Nota sobre Eielson". En: *El Comercio*, 29 de setiembre, p. A2.



ROJAS, Armando

1991 "Jorge Eduardo Eielson, caso de marginalidad". En: *Lienzo*, Lima, N° 11, pp. 295-312.

ROWE, William

2002 "Jorge Eduardo Eielson: palabra imagen espacio". En *More Ferarum*. Lima, pp. 72-80.

SALAZAR BONDY, Sebastián

1965 "Los quipus de Eielson". En: *Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 28 de febrero, p. 8.

SALINAS, Juan de (seudónimo de Edgardo Rivera Martínez)

1977 "Eielson: poeta del tiempo y de la nada". En: *Suceso*. Lima, N° 52, p. 13.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1974a *Panorama de la literatura del Perú*. Lima, Milla Batres.

1974b "Cuando la palabra traiciona". En: *La Prensa*. Lima, 28 de julio, p. 12.

SANDOVAL, Renato

2002a "El cuerpo y la noche oscura". En: CANFIELD, Martha (editora). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 127-139.

2002b "Ptyx: Eielson en el caracol". En: CANFIELD, Martha (editora). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 165-184.

SENALDI, Marcos

2002 "[Nudos cuerdas tensiones]" (traducción de Gabriela Germaná). En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 255-256.

SILVA SANTISTEVAN, Ricardo

1976 "La poesía de Jorge Eduardo Eielson" (prólogo). En: *Poesía escrita*. Lima, INC, pp. 9-31.

1989a "La poesía de Jorge Eduardo Eielson" (versión aumentada). En: *Escrito en el agua*. Lima, Colmillo Blanco, pp. 325-345.

1989b "Un tema recurrente en la poesía de Eielson". En: *Escrito en el agua*. Lima, Colmillo Blanco, pp. 346-354.



SOBREVILLA, David

- 1978 "A propósito de *Papel: la poesía de J. E. Eielson*". En: *El Comercio*. Lima, 15 de mayo, p. 12.
- 2003 "La heterogeneidad de la pintura peruana: los casos de Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez". En: HIGGINS, James (editor). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 81-125.

SOLOGUREN, Javier

- 1988 "La poesía viva y consumada de Jorge Eduardo Eielson". En: *Gravitaciones & Tangencias*. Lima, Colmillo Blanco, 277-280.
- 2002a "Los nudos de Eielson: enlace universal". En PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 243-244.
- 2002b "Eielson: memoria y concierto". En PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 245-246.

SÚAREZ MIRAVAL, Manuel

- 1954 "Algunos poetas representativos del Perú de hoy". En: *Cultura peruana*. Lima, XIV, N° 67, pp. [40-42 y 50].

TAGLIAFERRI, Aldo

- 2002 "Cambio y continuidad". En: CANFIELD, Martha (editora). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 199-205.

TARAZONA, Emilio

- 2002a "La poética visual de Jorge Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 257-258.
- 2004 *La poética visual de Jorge Eielson*. Lima, ed. á-drama.
- 2005 "Poesía de la forma, el color y lo tangible. Breve trayecto por la obra visual de Jorge Eielson". En: EIELSON, Jorge Eduardo. *Jorge Eielson. Teknoquímica 2004*. Lima, Teknoquímica S. A., pp. 28-45.

T[arazona] E[spinoza] M[anuel]

- 1972 "El cuerpo de Giulia-no" (reseña). En: *Suplemento Dominical de la Prensa*. Lima, 24 de setiembre, p. 21.
- 1973 "Reinos de Eielson". En: *Suplemento Dominical de la Prensa*. Lima, 9 de setiembre, p. 19.

URDANIVIA, Eduardo

- 1981 "Los reinos de Jorge Eduardo Eielson". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, N° 13, pp. [71]-79.



USANDIZAGA, Helena

- 2000 "Entre los astros y la ceniza: la poesía de Jorge Eduardo Eielson". En *More Ferarum* 5/6. Lima, pp. 83-97.
- 2002a "Sin título, de Jorge Eduardo Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 467-469.
- 2002b "Símbolos ígneos en la poesía de Eielson". En CANFIELD, Martha (editora). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 31-44.

VERNER, Lorraine y BOI, Luciano

- 2002 "Enlazar arte, ciencia y naturaleza: un trabajo visionario con los nudos" (traducción al castellano por William Rowe). En CANFIELD, Martha (editora). *Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, pp. 185-198.

VILLACORTA, Jorge

- 2005 "Eielson, magnetismo y duda cósmica en un cuerpo plástico". En: EIELSON, Jorge Eduardo. *Jorge Eielson*. Teknoquímica 2004. Lima, Teknoquímica S. A., pp. 46-61.

VILLANUEVA, Elsa

- 1950 "Medio siglo de poesía peruana". En: *La Prensa*. Lima, 23 de julio, pp. 9 y 13.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

- 2000 "Primera novela de Eielson". En: *El Peruano*. Lima, 7 de diciembre, p. 12.

2. 2. Entrevistas

S/A(a)

- 1981 "Por qué no vivo en el Perú". En: *Hueso Húmero*. Lima, N° 8, pp. 112-113.

S/A (b)

- 1957 "Peruanos en el extranjero". En: *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 1, I.

AGUIRRE, Hugo

- 1988 "La vida como un acto poético". En: *El Comercio*. Lima, 24 de enero, C1.

BELLI, Carlos Germán

- 1987 "Conversación con Eielson". En: *Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 22 de noviembre, p. 15.



CANFIELD, Martha

- 1995 *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. México D. F., Artes de México-Universidad Iberoamericana.
- 2002b "Hablar con Eielson". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 45-56.
- 2008 "Roma vista evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson". En: EIELSON, Jorge Eduardo. *Habitación en Roma*. Lima, Lustra editores-Centro Cultural de España, pp. 75-97.

CHIRINOS, Eduardo

- 1988 "Jorge Eduardo Eielson: de Vía Brea a la casona azul de Barranco". En: *La República*. Lima, 17 de enero, pp. 28-29.

FERRARIO, Rachele

- 2002 "La poética de la materia 1958-1963". En PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 284-288.

FORGUES, Roland

- 1985 "La creación como totalidad. Entrevista a Jorge Eduardo Eielson". En: *Cielo abierto*. Lima, N° 32, pp. 18-25.
- 1988 "Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós". En: *Palabra viva: poetas*. Lima, Studium, pp. 81-93.

FOSSEY, Michel

- 2002 "El hombre que anudó las banderas". En: PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 237-242.

OQUENDO, Abelardo

- 2002 "Eielson: remontando la poesía de papel". En PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 403-407.

RAMÍREZ FRANCO, Sergio

- 2006 "Entrevista inédita a Jorge Eduardo Eielson". En: *Tinta Expresa*. Lima, N° 2, pp. 135-138.

RIBEYRO, Julio Ramón

- 2002 "Eielson y El cuerpo de Guilia-no". En PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, pp. 103-105.



SANDOVAL, Renato y SALAZAR, Hugo

2002 "El eterno retorno". En: PADILLA, José Ignacio (editor) *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, p. 41-44.

URCO, Jaime y CISNEROS, COX, Alonso

1988 "Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor". En: *Lienzo*. Lima, N° 8, pp. 189-205.

WIENER BRAVO, Gabriela

2001 "Nunca he dejado de creer en la palabra". En: *El Comercio*. Lima, 21 de enero, C2.

ZAPATA, Miguel Ángel

1987-1988 "Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson". En: *Inti. Revista de literatura hispánica*. N° 26.27, pp. 93-114.

2. 3. Tesis

CHIOZZA BRUCE, Nora

1988 *Análisis semántico intratextual del poemario Tema y variaciones de Jorge E. Eielson*. Tesis para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

CHIRINOS ARRIETA, Eduardo

1985 *El 'yo' como personaje ficcional autonombrado en la obra poética de Jorge Eduardo Eielson*. Memoria para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

CHUECA FIELD, Luis Fernando

1999 *La aproximación de los contrarios en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson*. Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literaturas Hispánicas. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

FALCO SCHEUCH, Eleonora

1984 *Reinos: discurso simbólico y predicación metafórica*. Memoria para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.



FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

1995b *La poética de Jorge Eduardo Eielson. Un estudio de Habitación en Roma*. Tesis para optar el grado de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RAMÍREZ FRANCO, Sergio

1994 *Una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson: el caso de Primera muerte de María*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1999 *A favor de la esfinge: una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson*. Tesis para optar el grado de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AGABEN, Giorgio

1999 "El lenguaje y la muerte. Séptima jornada". En: CABO A. Fernando (compilador). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros S. L., pp. 105-126.

ALBALADEJO, Tomás

1991 *Retórica*. Madrid, Síntesis.

ARISTÓTELES

1990 *Retórica*. Madrid, Gredos.

2000 *Poética*. Madrid, Biblioteca Nueva.

ARDUINI, Estéfano

2000 *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia.

ASENSI, Manuel

1987 *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid, Hiperión.

BÁKULA, Cecilia

1992 *Perú. Presencia milenaria*. Exposición Universidad de Sevilla.

BAJTIN, Mijaíl

1989 *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

1993 *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

2000 *Yo también soy*. México, Taurus.



BARTHES, Roland

1967 *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.

1994 *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós.

1998 *El placer del texto / Lección inaugural*. México, Siglo XXI.

BELIC, Oldrich

2000 *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá, Instituto Caro y cuervo.

BERMAN, Marshall

1999 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI.

BLASCHKE, Jorge

2006 *Enciclopedia de las creencias y religiones*. México, D.F.-Barcelona, Lectorum-RobinBook.

BOSI, Alfredo

2002 "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, pp. 19-31.

BOURDIEU, Pierre

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

2000 *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires. Eudeba.

BÜRGER, Peter

1997 *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Ed. Península.

BUENO, Raúl y BLANCO, Desiderio

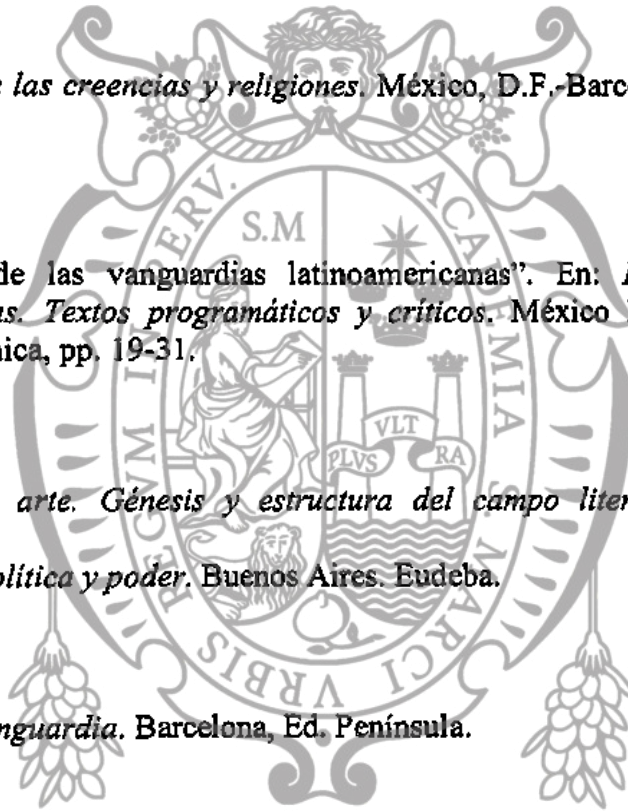
1980 *Metodología del análisis semiótico*. Lima, Universidad de Lima.

CABO A. Fernando

1999 *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros S. L.

CASTILLA Del Pino, Carlos

1992 *El silencio*. Madrid, Alianza Editorial.



CIRLOT, Juan-Eduardo

1994 *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.

CISNEROS, Luis Jaime

1957 *Textos literarios*. Lima, PUCP.

COHEN, Jean

1970 *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos.

COMBE, Dominique

1999 "La referencialidad desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En: CABO A. Fernando (compilador). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros S. L., pp. 127-153.

CORNEJO POLAR, Antonio

1980 *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima, Lasontay.

1982 "Problemas de la crítica, hoy". En: *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericanas*. Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, pp. 13-17.

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Peruanos.

1994a *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte.

1994b "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 40, pp. 368-371.

COSERIU, Eugenio

1978 *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos.

COURTES, J. y GREIMAS A. J.

1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.

CULLER, Jonathan

2000 *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica.

DE MICHELLI, Mario

1972 *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana, Instituto Cubano del Libro.
DICCIONARIO DE TÉRMINOS DE ARTE Y ELEMENTOS DE ARQUEOLOGÍA,
HERÁLDICA Y NUMISMÁTICA.

1999 Madrid, Alianza Editorial.



DOLEZEL, Lubomir

1997 *Historia breve de la poética*. Madrid, Síntesis.

ECO, Humberto

1981 *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto literario*. Barcelona, Lumen.

1985 *Obra abierta*. México, Origen-Planeta.

1992 *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.

1995 *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, University Press.

EAGLETON, Terry

1999 *La función de la crítica*. Barcelona, Editorial Piados.

2005 *Después de la teoría*. Madrid, Debate.

ELIADE, Mircea

1967 *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor.

ESPEZÚA Salmón, Dorian

2006b "Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia". En: *Dialogia. Revista de lingüística literaria y cultura*, Ayacucho, N° 1, pp. 69-96.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio.

1999 *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial.

FABBRI, Paolo

2000 *El giro semiótico*. Barcelona, Editorial Gedisa.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

2008 *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto

1975 *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana, Casa de las Américas.

FERRATÉ, Juan

1999 "Lingüística y poética". En: CABO A. Fernando (compilador). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros S. L., pp. 155-173.



FONTANILLE, Jacques

2001 *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima-Fondo de Cultura Económica.

FRIEDRICH, Hugo

1974 *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral.

GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos

1990 "Literatura y crítica literaria latinoamericanas: entrevista a Antonio Cornejo Polar". En: *Socialismo y participación*. N° 51, Setiembre, pp. 83-88.

1998 "Transculturación, heterogeneidad, hibridez: algunas reflexiones". En: ESCAJADILLO, Tomás (editor). *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar. Homenaje*. Lima, Amaru Editores, pp. 79-87.

2000 *La Literatura peruana en el periodo de estabilización colonial, 1580-1780*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2001 "Los estudios culturales en debate: una mirada desde América Latina". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 54, pp. 195-211.

2004 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2007 "Una visión del proceso de literatura peruana". En: *Hueso húmero*. N° 50, Mayo, pp. 168-170.

GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos (compilador)

2005b *Memorias de JALLA 2004 Lima. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Tomo I, II y III.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.)

1997 *Teoría de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros.

GENETTE, Gérard

1988 *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.

GENIMASA, Jaques

1976 "Fragmentación convencional y significación". En: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, pp. 61-82.



GONZALEZ VIGIL, Ricardo

1984 *Poesía peruana: antología general*. Lima, Edubanco. Tomo III. *De Vallejo a Nuestros Días*, pp. 132-144.

1999 *Poesía Peruana Siglo XX* (Tomo 1 y 2) Lima, COPE.

GRAF DURCKHEIM, Karlfried

1997 *El Centro del Ser*. Barcelona, Luciérnaga.

GREIMAS, Algirdas Julien

1973 *En torno al sentido*. Madrid, Editorial FRAGUA.

1976 "Hacia una teoría del discurso poético". En: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, pp. 9-34.

GREIMAS, Algirdas Julien (editor)

1976 *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta.

HABERMAS, Jürgen

2000 *La constelación posnacional*. Barcelona, Paidós.

HARSHAW, Benjamín

1997 "Ficcionalidad y campos de referencia". En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.). *Teoría de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, pp. 123-157.

HEGEL, G. W. F.

1971 *Introducción a la estética*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y GARCÍA TEJEDA, María del Carmen

1994 *Historia breve de la retórica*. Madrid, Síntesis.

HIGGINS, James (editor)

2003 *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

HUAMAN, Miguel Ángel

2001 *Problemas de Teoría Literaria*. Lima, Signo Lotófago.

2002 *Lecturas de Teoría Literaria I*. Lima, Fondo Editorial UNMSM.

2003 *Lecturas de Teoría Literaria II*. Lima, Fondo Editorial UNMSM.



JITRIK, Noé

- 1982 "Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año VIII, n°. 15, Lima, pp. 13-24.

KRISTEVA, Julia

- 1976 *Semanálisis y producción de sentido*". En: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, pp. 273-306.

KRYSINSKI, Wladimir

- 1997 *Encrucijada de signos: Ensayos sobre La Novela Moderna*. Madrid, Arco Libros.

LACAN, Jacques

- 1991 *Aún*, Seminario 20. Paidós.
1996 *El Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis* Buenos Aires, Editorial Paidós.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark

- 1995 *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.

LANDOWSKI, Eric

- 2007 *Interacciones riesgosas*. Lima, Universidad de Lima.

LAUER, Mirko

- 1982 "La poesía vanguardista en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año VIII, n°. 15, Lima, pp. 77-86.
2003 *Musca mecánica*. Lima, IEP.

LIENHARD, Martín

- 1992 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1942-1988*. Lima, Horizonte.

LLI-ALBERT, Lola

- 1982 "Notas para un estudio de los manifiestos, proclamas y artículos del vanguardismo hispanoamericano". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año VIII, n°. 15, Lima, pp. 199-209.

LÓPEZ LENCI, Jazmín

- 1999 *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima, Editorial Horizonte.



2005 "Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXI, n° 62, Lima-Hanover, pp. 143-161.

LOTMAN, Yuri M.

1970 *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.

1999 *Cultura y explosión*. Barcelona, Editorial Gedisa.

MARCHESE, Ángelo y FORRADELLAS, Joaquín

1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 4^a E.d. Barcelona, Ariel.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1994 "El proceso de la literatura". En: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Biblioteca Amauta.

MARTÍNEZ BONATI, Félix

1960 *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique

2001 *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.

MAZZOTTI, José Antonio y ZEVALLOS AGUILAR, Juan. (coordinadores)

1996 *Asedios a la Heterogeneidad Cultural. Libro en homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas.

MERQUIOR, G. José

1999 "Naturaleza de la lírica". En: CABO A, Fernando (compilador). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros S. L., pp. 85-101.

MEYER, Roger

1980 "El arte precolombino peruano". En: *Boletín de Lima*, Lima, N° 6-7-8.

MIGNOLO, Walter

1986 *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM.

1992 "Semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas" En: *Foro Hispánico 4.*, pp. 11-27.



MILLER, Gerard

1988 *Presentación de Lacan*. Buenos Aires, Manantial.

NICOLÁS, Juan Antonio y FRÁPOLLI, María José (editores.)

1997 *Teorías de la verdad en el siglo XX*. Madrid, Tecnos.

ONG, Walter

1987 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.

ORTE Y GASSET, José

1958 *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid, Revista de Occidente.

PARSSINEN, Martti y KIVIHARJU, Jukka

2004 *Textos andinos. Corpus de textos khipu incaicos y coloniales (Tomo I)*. Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia.

PARRET, Hernan

1994 *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires, Edicial.

PAZ, Octavio

1974 *Los hijos del Limo*. Barcelona, Seix Barral.

1991 *Cuadrivio*. Barcelona, Seix Barral.

PEIRCE, Charles S.

1987 *Obra lógico-semiótica*. Madrid, TAURUS.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio

1970 *Síntesis del Arte Universal. Desde la Prehistoria a nuestros días*. Madrid, Tecnos.

PIÑÓN, Helio

1997 "Perfiles encontrados" (Prólogo). En: BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Ed. Península, pp. 5-30.

PFEIFFER, Johannes

1979 *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.



POZUELO YVANCOS, J. María.

1994 *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.

QUEZADA MACCHIAVELLO, Óscar.

2007 *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica*. Lima, UNMSM-UL.

RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos

2006 *Estudios sobre los quipus*. Lima, Fondo Editorial UNMSM.

RAHULA, Walpola

1996 "Aspectos fundamentales del budismo" (traducción al castellano por Alejandro Córdova). 17 de marzo de 2005, 17.00 h <<http://www.budismo.net/t1.php>>.

RAMA, Ángel

1982 *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.

1984 *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte.

RAMOS, Julio

1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.

RASTIER, François

1976 "Sistemática de las isotopías". En: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, pp. 107-140.

RICOEUR, Paul

1977 *La metáfora viva*. Buenos Aires, Megápolis.

SCHWARTZ, Jorge

2002 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando

1997 *Desarrollo político en las sociedades de la civilización andina*. Lima, Universidad de Lima.

SONTAG, Susan

1996 *Contra la interpretación*. Madrid, Alfaguara.



SUZUKI, Daisetz T.

1976 *Ensayos sobre budismo Zen* (tercera serie). Buenos Aires, Editorial Kier.

SUZUKI, Daisetz. T. y FROMM, ERICH

1998 *Budismo y psicoanálisis* (traducción al castellano por Julieta Campos). México, Fondo de Cultura Económica.

VALDES Villanueva, Luis M. (compilador)

1999 *La búsqueda del significado*. Madrid, Tecnos.

VALLEJO, César

1982 *Obra poética completa*. Madrid, Alianza Editorial.

1986a "Contra el secreto profesional". En: VERANI, Hugo (compilador.) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma, Bulzoni Editore, p. 195-197.

1986b "Autopsia del surrealismo". En: VERANI, Hugo (compilador.) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma, Bulzoni Editore, p. 199-203.

VAN DIJK, Teun A.

1976 "Aspectos de una teoría generativa del texto poético". En: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, pp. 239-271.

1998 *Estructuras y funciones del discurso*. México, Siglo XXI.

VÁSQUEZ Rocca, Adolfo.

2005 "La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad postmodernidad". 6 de Mayo de 2007, 20.00 h <<http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0505110135A.PDF>>

VERANI, Hugo (compilador)

1986 *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma, Bulzoni Editore.

ZILBERBERG, Claude

2006 *Semiótica tensiva*. Lima, Universidad de Lima.



