



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

Ramírez, E. (1999). *A favor de la esfinge: una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson* [Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

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

Título:	A favor de la esfinge: una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson
Autor:	Elver Sergio Ramirez Franco
Año:	1999
Lugar de publicación:	Lima, Perú
Tipo de tesis:	Maestría
Palabras claves:	Jorge Eduardo Eielson, novela peruana del siglo XX, generación del 50, intertextualidad, narratología.
Referencia en APA 7ma. ed.	Ramírez, E. (1999). <i>A favor de la esfinge: una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson</i> [Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis ofrece un análisis sobre la producción novelística del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson, reconocido miembro de la "Generación del 50". El estudio adopta la posición de integrar la obra narrativa de Eielson en conjunto con su creación literaria, en lugar de intentar separarla de sus escritos poéticos. La novelística del peruano está compuesta por dos libros: *El cuerpo de Giulia-no* y *Primera muerte de María*. Definido el corpus de estudio, la investigación aplica a la interpretación de cada novela algunos postulados teóricos del análisis del discurso, la narratología temática y la semiótica. Esto con el fin de desentrañar el sentido y significado de la obra en prosa de Eielson.

Palabras Clave: Jorge Eduardo Eielson, novela peruana del siglo XX, generación del 50, intertextualidad, narratología.





UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú Decana de América

**ESCUELA DE POST-GRADO
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POST-GRADO**



A FAVOR DE LA ESFINGE: UNA APROXIMACIÓN A LA NOVELÍSTICA DE JORGE EDUARDO EIELSON

Tesis para Optar el Grado Académico de
**MAGÍSTER EN LITERATURA PERUANA
Y LATINOAMERICANA**

Presenta por:

ELVER SERGIO RAMIREZ FRANCO

LIMA-PERU

1999



**A LA MEMORIA DE
LUZMILA SOLEDAD FRANCO ALVARADO**





INDICE

INTRODUCCION.....	4
-------------------	---

CAPITULO I ANALISIS FORMAL DE EL CUERPO DE GIULIA-NO

1.1	RECuento DE LA OPINION CRITICA	19
1.2	ANALISIS DE EL CUERPO DE GIULIA-NO.....	29
1.2.1	OBSERVACIONES PRELIMINARES	29
1.2.2	LA VOZ Y EL CUERPO.....	33
1.2.3	TIEMPO Y NARRACION.....	36
1.2.4	EL RELATO DISCONTINUO.....	46
1.2.5	LA SOMBRA DEL AUTOR	48
1.2.6	FIGURAS PREPONDERANTES EN EL CUERPO DE GIULIA-NO	56
NOTAS.....		63

CAPITULO II ANALISIS FORMAL DE PRIMERA MUERTE DE MARIA

2.1.	LA VOZ Y LOS CUERPOS	70
2.2.	LA CEREMONIA QUE NUNCA TERMINA.....	78
2.3.	EL DISCURSO Y EL METADISCURSO.....	81
2.4.	INTERTEXTUALIDAD EN PRIMERA MUERTE DE MARIA.....	90
2.4.1.	EL POEMA.....	92
2.4.2.	LOS EVANGELIOS.....	94
2.4.3.	EL RESUMEN.....	97
2.4.4.	PRIMERA MUERTE DE MARIA Y EL GRAN VIDRIO.....	99
2.4.5.	PRIMERA MUERTE DE MARIA Y ACTO FINAL.....	107
2.5.	FIGURAS PREPONDERANTES EN PRIMERA MUERTE DE MARIA.....	109
NOTAS.....		115

CAPITULO III A FAVOR DE LA ESFINGE

3.1.	CUERPO. MELANCOLIA Y EXTASIS	122
3.2.	LA DESTRUCCION DEL REALISMO.....	144
3.3.	HACIA UNA LITERATURA TRIDIMENSIONAL	162
3.4.	A FAVOR DE LA ESFINGE.....	170
NOTAS.....		187

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA



I N T R O D U C C I O N





El presente trabajo constituye una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson. Nacido en Lima, en 1924, a Eielson se le suele ubicar dentro del grupo conocido bajo la denominación de "Generación del 50". Si rápido y merecido fue el reconocimiento que Eielson alcanzó por su deslumbrante poesía en nuestro medio, sobre la cual se han producido ya algunos significativos trabajos, el interés por su universo novelístico -hasta el momento dos novelas: *El cuerpo de Giulia-no* (México, 1971) y *Primera muerte de María* (México, 1988)- no resulta, en cambio, perceptible.

Descubrí la obra de Eielson hacia 1980, cuando en una librería que ya no existe de la Plaza Francia, fui capturado por la magia del que es uno de mis poemas favoritos hasta el día de hoy: *Canción y muerte de Rolando*. El admirable texto formaba parte de *poesía escrita*, la recopilación de poemarios de Eielson que en 1976 editara el Instituto Nacional de Cultura. Ese fue el inicio de mi frecuentación a un autor cuyo lirismo se prodiga impecablemente en diversas áreas expresivas, entre las que se halla la que mejor me concierne: la narrativa. Más adelante, durante la segunda mitad de la década del ochenta, pude leer *El cuerpo de Giulia-no*. El texto se había publicado





en México, en 1971. Un ejemplar delgado que alguna vez entreví. Dado mi interés prioritario de entonces (y de ahora) por el género novelístico, lo lógico hubiese sido que me apresurase a leerlo. Sólo que en el "comercio del alma" no hay lógica alguna sino momentos, afinidades y resonancias providenciales, de manera que mi lectura de ese libro, aun cuando lectura de un joven, no era ya la de un adolescente. *El cuerpo de Giulia*-no me desconcertó y no creo haberlo disfrutado sino de un modo discontinuo, tal como me ocurrió cuando escuché por vez primera música dodecafónica. Para mí, es del todo claro ahora que habituado a las grandes maquinarias de la triunfante narrativa hispanoamericana del "boom" y sus alrededores, la breve novela de Eielson me resultara insuficiente y evasiva. Empero, con el pasar del tiempo, volvían a mi mente, una y otra vez, frases, ideas, ritmos, tal cual descripción o tal cual imagen hermosa -o atroz. Más tarde, mucho más tarde, cuando me hallaba enfrascado en el estudio de *Primera muerte de María*, el propio Eielson me confiara por correspondencia - y no creo pecar de infidente al revelarlo- que el manuscrito de su novela sólo vio la luz como libro debido a que Octavio Paz, quien lo leyó en París, se lo pidió para hacerlo publicar, tal como, en efecto, ocurrió después bajo el sello editorial Joaquín Mortiz. En nuestro país la obra circuló sin



que nadie se interesara por hacerla editar. Desde entonces hasta nuestros días, la recepción de la primera novela de Eielson no ha sido la que una obra de su originalidad merecería. La situación ha variado en algo pero precisamente es la rareza, casi me tiento decir la *ajenidad*, de la propuesta eielsoniana con respecto a las diversas formas de escritura y composición novelística peruanas la que posiblemente provoque esa distancia. Con *Primera muerte de María* (1988) ocurrió, y he sido testigo de ello, otro tanto. Actualmente, me inclino a pensar que la escasa atención concedida a ambos textos quizá se deba, curiosamente, a algunas de sus características más notables: decidida transgresión de aquel tipo de verosimilitud sancionada como canónica en nuestro medio; fragmentariedad en la enunciación; tendencia elíptica en aras de un esencialismo diegético que entre nosotros, herederos de la retórica hispana, podría parecer falta de pericia; acusada reflexión sobre el acto de la escritura y sus limitaciones incorporada en la escritura misma como tema esencial y, hasta cierto punto, elidido, así como cierta atmósfera lánguida y decadente, que casa mal con el temperamento enfático que suele gustarnos en textos de su género.

Los estudios sobre la obra novelística de Jorge Eduardo



Eielson han sido fundados por nosotros con un ensayo titulado *La corta boca humana* que data de 1992 y atiende a *El cuerpo de Giulia-no*. Posteriormente, en 1994, presentamos una tesis denominada *Una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson: el Caso de Primera muerte de María*, con la que obtuvimos el título de Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor De San Marcos, nuestra Casa de Estudios de siempre y siempre entrañable. Este segundo trabajo ambicionaba más -sin duda logró más- pero nos convenció mucho menos: la complejidad del universo novelístico de Eielson, en el que se pretende, antes que contar una historia, someter a fusión y deconstrucción las certidumbres y convenciones que guían el género, exigía, por cierto, un instrumental teórico capaz de asumir el escrutinio de las varias formas estéticas a las que las novelas de Eielson acuden.

Las novelas de Jorge Eduardo Eielson deben de ser integradas a la totalidad de su producción poética, que no literaria. En efecto, en diversas oportunidades Eielson ha afirmado decididamente que la poesía no ha de ser entendida como circunscrita a lo lingüístico:

"En la tradición literaria occidental se ha identificado tanto la poesía con el lenguaje, que



se ha vuelto casi imposible concebirla fuera de él. Sin embargo, su verdadera esencia está, precisamente, en lo inefable, en lo indecible, en todo aquello que las palabras no pueden formular (...) En este sentido, el ámbito de la poesía es infinito, aunque la forma, el código que la contiene sea diferente y reciba apelativos convencionales como música, pintura, poesía, teatro, ballet, etc. Todo está, creo yo, en aceptar que el término *poesía* no es privativo del lenguaje verbal y de él solamente" (Eielson, 1981, p. 9)

Por otro lado, es importante dejar en claro que no nos concentramos estrictamente en lo que desde una perspectiva cómoda se podría llamar la "narrativa de Eielson", puesto que, en sentido estricto, tal conjunto implicaría no sólo sus dos novelas sino también dos cuentos de nuestro autor así como varios poemas. Hasta donde sabemos, no existe aún ningún trabajo que asuma la tarea de estudiar globalmente la totalidad de la obra *poética* de Eielson, que consta de material verbal escrito (poemas, relatos, dos novelas, ensayos, teatro), material verbal oral (experiencias de poesía semiótica), música, pintura, escultura, danza, fotografía, performances e instalaciones. Un buen punto de partida, no obstante, nos lo proporciona la poesía escrita, pues nos inclinamos a pensar que en ella se manifiestan tendencias que en las demás series poéticas se repiten. Cuando menos es conveniente relacionar las dos novelas de Eielson con los periodos de su



producción de poemas, la mejor estudiada en nuestro medio. De las periodizaciones sobre dicha producción, aquí nos interesarán la de Alfonso D'Aquino (Eielson, 1993: pp. 17-30) y la de Camilo Fernández Cozman (Fernández Cozman, 1996: pp. 17-20). Eielson escribió sus dos novelas durante la década del 50, es decir que éstas se conectan cronológicamente con la segunda etapa de ambas periodizaciones: la que propone D'Aquino va de *El circo* (1946) hasta las experiencias que culminan en *Papel* (1960) (conforme la edición de 1976) o de *Doble diamante* (1947) hasta *Mutatís Mutandis* (1954), según la edición de 1989, donde se eliminan los poemarios *Naturaleza muerta* (1958), *Eros/iones* (1958), *4 estaciones* (1960), *Canto visible* (1960), *4 textos* (1960) y *Papel* (1960). La que plantea Fernández Cozman, que denomina período neovanguardista, abarca desde *Temas y Variaciones* (1950) hasta *Noche oscura del cuerpo* (1955). La década del 50 es un lapso especialmente fecundo en la producción de Eielson. El poeta había llegado a París en 1948 y prontamente tomó contacto con algunos artistas del *Nouveau Réalisme* aun cuando sus búsquedas plásticas (constructivistas y geométricas) siguieron un itinerario muy personal. En 1951, Eielson viaja a Italia. Se vincula a figuras como Alberto Burri y Ettore Colla, y, sobre todo, se aboca a la

experimentación creativa en muy diversos códigos pero con una
común voluntad de examinar los límites mismos de los soportes
que emplea. Esos años vieron, además, su decisivo acercamiento
al budismo zen.

En sus respectivas periodizaciones, tanto D'Aquino como
Fernández Cozman señalan la existencia de un tercer período.
Según D'Aquino, éste manifiesta un retorno a la palabra, a la
referencia a cosas más simples e inmediatamente ligadas al
poeta: el arte, el cuerpo y la soledad. La poesía se vuelve un
acto corporal; la escritura, materia fisiológica. *Noche oscura
del cuerpo* (1955) y *Ptyx* (1980) marcan los límites de ese
tránsito. Para Fernández Cozman, el tercer período, posvan-
guardista, se extiende desde *Ceremonia Solitaria* (1964) hasta
Ptyx (1980). Sus marcas son el abandono de la experimentación
radical, el desarrollo de una poesía de la cotidianeidad aun
cuando se mantiene la reflexión sobre el acto mismo de la
escritura. En el campo de la novela, *El cuerpo de Giulia*-no se
corresponde cabalmente con el segundo período del que hemos
hablado y *Primera muerte de María* pondría de manifiesto, en su
dialéctica de discurso y metadiscursb, la tensión entre el
experimentalismo aparentemente moderado del relato mismo y la
relectura del mismo a través de una diario que recupera para



si los poderes antes socavados de la palabra.

Nuestro trabajo consta de tres capítulos. En los dos primeros nos dedicamos a sendos exámenes del discurso de cada novela. Procederemos conforme el orden cronológico de su aparición. Como es pertinente, partiremos de un recuento del estado de la crítica pero sólo para el caso de *El cuerpo de Giulia-no*, ya que, hasta donde sabemos, *Primera muerte de María* no ha merecido mayores aproximaciones que la que le dedicamos con nuestra tesis de 1994, por lo demás merecidamente -y para siempre- inédita. Sin duda, preferimos repetirnos y mejorarnos a una glosa aburrida e improductiva. Los dos primeros capítulos se proyectan, entonces, hacia la interioridad textual, intertextual e hipertextual y hacia las formas diegéticas en un intento por determinar cuáles son los sentidos que las formas de los textos produce.

B.V. Tomashevski ha diferenciado la Fábula o conjunto de acontecimientos vinculados entre sí en términos cronológicos que nos son comunicados a lo largo de la obra, de la Trama que es el modo como dichos acontecimientos son referidos (Eco, 1981: pp. 145-146; Segre, 1985: pp. 112-114). Esta distinción muestra una esencial conformidad con la conocida



propuesta de Todorov, elaborada a partir de Benveniste: la Historia o el conjunto de hechos tal y como ocurren en el tiempo y el Discurso: los hechos tal como son transmitidos (Benveniste, 1974, Todorov, 1966). En suma, se aíslan por motivos operativos dos planos, uno del contenido y otro correspondiente a la expresión (Chatman, 1978: pp. 15-43). El primero de esos planos es estudiado por la semiótica narrativa o narratología temática, la cual cuenta con teóricos como Vladimir Propp, Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtes. Esta examina los contenidos narrativos independientemente del soporte en que se manifiestan e intenta aislar las estructuras profundas -que presume universales- subyacentes a los relatos. Sin embargo, no es este el enfoque por el que optamos sino que nos centramos de la denominada narratología modal, representada fundamentalmente por el francés Gérard Genette, aun cuando acudimos a los aportes de diversos investigadores.

Gérard Genette establece una distinción tripartita: la historia (los acontecimientos que se relatan), el discurso (el relato a través del cual se entregan los acontecimientos) y la narración (el acto narrativo mismo) (Genette, 1989). La narratología modal se centra en el examen del



soporte textual, en la "fenomenalidad literal", en el discurso (Reis, 1996: pp. 172-175). En este trabajo partimos del reconocimiento de los dos niveles o planos, el de la expresión y el del contenido, pero consideramos adecuado examinar prioritariamente la expresión no porque consideremos que bajo ella se nos entrega un contenido profundo (cosa que tampoco negamos) sino porque creemos que es en la forma de la expresión donde se manifiesta la verdadera materia oculta del texto, lo que libera nuestra empresa de la fijación con "el contenido oculto bajo la forma" que es menester elucidar. Se trata de una tarea compleja y provechosa que nos provee de un punto de apoyo que más adelante reimpulsará la apreciación de rasgos distintivos de la novelística de Jorge Eduardo Eielson por los que afirmamos que a nuestro autor debemos una de las propuestas narrativas peruanas más originales del presente siglo.

En efecto, en el tercer capítulo examinaremos aquellos rasgos distintivos a los que acabamos de aludir: el cuerpo, la melancolía y el éxtasis; la destrucción del realismo a través de la ciencia ficción, la antiutopía y el lirismo; el texto como espectáculo escrito o la Literatura Tridimensional y, finalmente, lo que denominamos "opción por la



esfinge". Este capítulo se beneficia del análisis formal y del hallazgo de los sentidos que la forma escande pero no rehuye una labor posiblemente más convencional: examinar muy de pasada cómo la Historia y la Realidad, en tanto que temas, se instauran en ambos textos, mas no nos interesa lo inverso. O, cuando menos, no en el sentido de la recepción. Se impone matizar esto último: considerando que todo universo cultural supone y requiere una dimensión dialógica articulada merced a diferentes prácticas discursivas que se entrecruzan en una polifonía de metanarrativas, no es ninguna exageración concebir que un texto literario específico pueda llegar a jugar un rol -coyunturas las han habido- decisivo en el debate social. Este estrato poco frecuentado por lo literario, desde una perspectiva sincrónica, opera para ciertas lecturas como límite ideal rara vez alcanzado. Existe también otro tipo de respuesta: la inserción inevitable en el tejido de los decires, ocupando un espacio en la penumbra, humilde o simplemente triunfante dentro de su plenitud semántica.

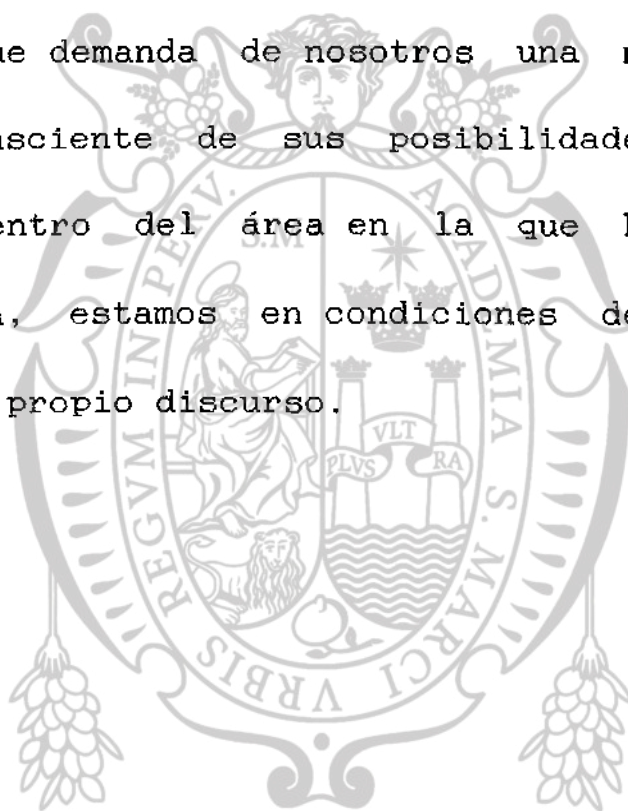
Nuestro trabajo no acude a una sola metodología crítica ni es deudor de un único modelo de análisis. En rigor, tomamos de la teoría los elementos que necesitamos y construimos un

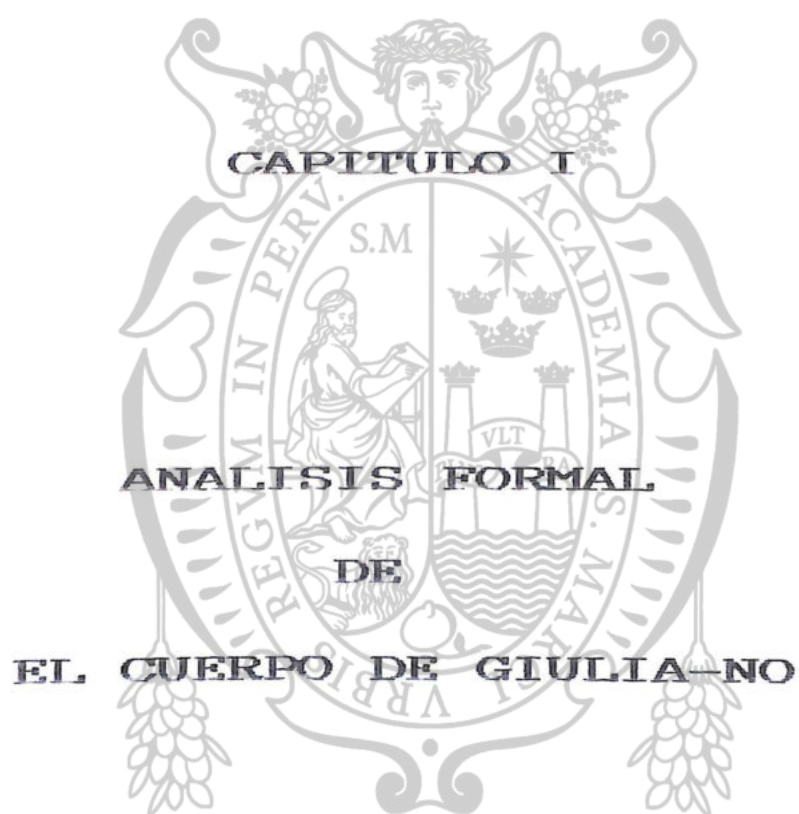


modelo propio a aplicar a dos textos particulares. Algún eco resuena aquí, sin duda, de las siempre estimulantes enseñanzas del penúltimo Barthes, y ciertamente consideramos una ingenuidad la pretensión de regular a través de un solo método el análisis y la descripción de la totalidad de discursos que se acostumbran unificar bajo el nombre de literatura. La indesmayable superproducción de formas con que en Occidente se intentó romper con la retórica tradicional -por lo menos desde la eclosión vanguardista, para no referirnos al Romanticismo en una suerte de búsqueda de los orígenes- contribuye a dificultar, por su polimorfía, los mejores intentos de catalogación y reducción de los recursos expresivos a matrices domesticadoras. Dado que la literatura, a diferencia de lo que sucede en la música, trabaja con una materia que de por sí se halla cargada de significación, los textos literarios reelaboran el lenguaje y el problema mayor reside en explicar el movimiento que relaciona el sistema de la lengua con el sistema literario. La remisión a un modelo que informe lo literario impuso el camino de la lingüística. Pero se fallaba al intentar explicar la intervención de entidades desestabilizadoras como lo pulsional, el deseo, lo lúdico. Por lo demás, a nivel diacrónico, las formas innumerables exceden los intentos de



ordenamiento en clases y series, y la pertinencia de continuar en tal empresa tambalea cuando nos percatamos de que las mejores descripciones de ciertos fenómenos literarios nunca acabaron de precisar cuáles eran, a fin de cuentas, los rasgos específicos de los textos literarios, si es que los había. En lo personal, no estoy muy seguro de que tales rasgos existan. Esta declaración no es una rendición; tan sólo lo que demanda de nosotros una mínima honradez intelectual consciente de sus posibilidades y de sus limitaciones dentro del área en la que hemos escogido actuar. En suma, estamos en condiciones de desconstruir también nuestro propio discurso.





001826





1.1. RECUENTO DE LA OPINION CRITICA

Todo saber remite al pasado puesto que todo saber se construye sobre saberes previos. Es esta convicción antes que la necesidad de satisfacer una exigencia estrictamente académica y *formal*, la que nos impele a honrar, mediante el escrutinio atento de sus opiniones, a aquellos que nos han precedido en nuestra senda de estudio. De este modo, nuestro asedio se conecta, mejor, se hace parte de una tradición que no por breve es menos significativa, en términos históricos.

Variada, confusa, desconcertada, pero también, a veces, sagaz y sensible: tales juicios suscita en nosotros la mínima bibliografía crítica que existe sobre *El cuerpo de Giulia-no*. limitada a algunas reseñas y artículos. Es inelegante elogiarnos pero debemos sacrificar ante el altar de la honradez intelectual y decir que en 1992 fundamos los estudios académicos sobre la obra novelística de Eielson. Empero, optaremos por repetirnos y corregirnos antes que abrumar al lector con un resumen de algunas hipótesis que a lo largo del presente trabajo se expondrán en detalle. En

todo caso, el lector puede acudir a nuestro ensayo de 1992, *La corta boca humana* (Ramírez Franco, 1993). Los textos críticos, que examinaremos conforme el orden cronológico de su publicación, pertenecen a los siguientes autores:

- a) Héctor Manjarrez
- b) Manuel Tarazona Espinoza
- c) Juan Gustavo Cobo Borda
- d) Claude Couffon
- e) Alberto Paredes
- f) Edna Coll

a) Sin duda, el comentario de Héctor Manjarrez (Manjarrez, 1971), publicado a poco de editarse la novela, posee más de un atisbo interesante, a despecho de su propensión a la vaguedad terminológica. En primer lugar, se pregunta si *El cuerpo de Giulia-no* (ECG, desde ahora) puede considerarse una novela. Ingeniosamente, apunta que ECG es, en realidad, una pintura. Afirmación sugestiva que si bien sólo se sostiene en la voluntad que uno ponga en "ver" la obra de esa manera, no por ello deja de subrayar la lucha de Eielson por incorporar diversos códigos no lingüísticos en un texto



escrito. A nivel de los acontecimientos relatados, Manjarrez capta la esencial ambivalencia con respecto al estatuto que le corresponde a éstos, así como la oscilación de la obra entre elementos que ganan nuestra fascinación o nos repelen. Además, señala que el eje estructurador de la trama, el narrador protagonista, aun cuando obsesionado por las imágenes de Giulia y Giuliano, jamás escapa del círculo de su propia soledad. Dos últimas observaciones relevantes: la "escritura" que el texto plantea resulta despersonalizada y también "personalísima" y ECG es un texto absoluto antes que moderno: "Tiene la ambigüedad moral del mito, la parquedad de la relación, la desmesura del símbolo encarnado en primer lugar por Giuliano, luego por Giulia, y al final de cuentas y sobre todo por el narrador". Lamentablemente, Manjarrez, al atribuir al texto un sesgo autobiográfico, se muestra incapaz de distinguir entre autor real, autor textual y narrador, e incluso, para apuntalar su lectura, busca apoyo en la nota y la foto de la solapa. Así, asombrosamente, escribe: "El creador de todos ellos [los personajes de la novela] se llama Eielson y en la solapa del libro podemos ver la foto de un hombre de cara descarnada tras de quien se ubica una enorme foto, que no puede representar más que a Giulia. ¿Por qué remitirse a la cara del autor? No solamente



porque hemos supuesto su inexistencia (ese es de todos modos un juego mental): también porque el lector muy probablemente encontrará necesario remitirse a dicha foto en el curso de la lectura (amén de que nunca está de más tratar de determinar el grado de identidad o esquizofrenia existente entre la imagen del autor y la imagen que de sí mismo va dando en su texto)".

b) La reseña de Manuel Tarazona Espinoza (Tarazona Espinoza, 1972) no excede la minusvalía crítica. Tras constatar la pluralidad de intereses creativos de Jorge Eduardo Eielson, a quien califica de poeta "lírico y arcaizante" (en 1972, no lo olvidemos), resume la trama y la declara confusa, aun cuando reconoce que por la "bondad y agilidad" de su lenguaje, la lectura de ECG resulta "fácil y cautivante". Según Tarazona Espinoza, Eielson se sirve del lenguaje "pero sólo para demostrar su inutilidad", lo que intenta probar con diversas citas; sin embargo, incurre en un grave desatino cuando añade que en la obra "no se llega a expresar nada concreto". Una conclusión tan tajante ha ameritado, sin duda, una cuidadosa exégesis, pero Tarazona no considera oportuno compartirla con el lector, aunque no se priva del comentario; de manera que solamente contamos con la opinión



excesiva, de un lado, y con la clamorosa ausencia de fundamentos, de otro. A pesar de todo, Tarazona reconoce dos méritos a ECG: un "lenguaje sutil y delicado", y el anticiparse en cinco años a *La ciudad y los perros* (1962) en el inicio de "nuevas corrientes narrativas" en nuestro medio. Para esta aseveración, se apoya en que ECG se escribió en 1957 y su cálculo es exacto, no así la idea de que la primera novela de Mario Vargas Llosa funda la incorporación de "nuevas corrientes narrativas" a nuestro proceso. En rigor, la renovación del relato en la literatura peruana del siglo XX se produjo durante la década del 50 y se trató de una empresa colectiva (cf. Cornejo Polar, 1979; Gutiérrez, 1988; Escajadillo, 1997). En lo referente al género, declara decididamente que se trata de una "novela" a partir de una asunción aporreada de lo que dictamina el paratexto.

c) El colombiano Juan Gustavo Cobo Borda (Cobo Borda, 1972) no parece muy seguro de cuál sea el género al que ECG pertenece, de manera que se aboca a construir una serie -a base de textos atípicos e inclasificables- donde encasillar al texto indócil: *Nadja*, de André Breton; *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis; *La amortajada*, de María Luisa

Bombal: *La endemoniada de Santiago*, de Braulio Arenas y *Eva y la fuga*, de Rosamel del Valle. En realidad, la mención de tan disímiles textos no contribuye a esclarecer al lector pero tal vez sirva para transferir a éste la confusión del comentarista.

Cobo Borda encuentra, además, afinidades formales entre ECG y el procedimiento de escritura que Raymond Roussel revela en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). No obstante, Cobo Borda no nos persuade, pues no obtiene las conclusiones pertinentes de un importante atisbo, sugerido, sin duda, por uno de los epígrafes del texto. Más modesta y atinadamente, atribuye un puesto central en la configuración de ECG al experimentalismo radical y a la crítica de la concepción que entiende el lenguaje como un sistema que refleja la realidad fidedignamente.

d) Claude Couffon (Couffon, 1982), en un texto que parece destinado a presentar a Eielson ante el público francés declara que ECG es una "novela barroca". Por desgracia, no aporta mayores argumentos en abono de su hipótesis -lo que hubiese sido de desear, habida cuenta el carácter extremadamente polisémico del término "barroco" en la actualidad



(Wolfflin, 1924; Hatzfeld, 1964; Lázaro Carreter, 1977; Maravall, 1979; Valverde, 1985). A nivel temático, Couffon sostiene que la pureza total (que lleva a la marginalidad) es el eje del texto: en ECG se comprueba el carácter impuro y pérfido de la escritura. Aun cuando no suficientemente preciso, Couffon apunta a una identificación interesante: Escritura = Impureza.

e) Alberto Paredes (Paredes, 1987) califica a ECG de "novela lírica" (que define a grosso modo como aquel tipo de novela que privilegia la esfera anímica sobre la anecdótica y se centra en el relato de un evento lírico-psicológico); niega que se trate de una novela de "verosimilitud realista" y supone que Eielson, al igual que el Cortázar de *Rayuela*, abre un espacio a la manifestación de "la bohemia y el exilio latinoamericanos", lo que convierte a ambos en una suerte de "contraparte latinoamericana del *nouveau roman*" y en aprovechados y cautos aprendices de las lecciones de autores como Butor y Yourcenar. Paredes no provee precisiones, lo que es de lamentar dada la complejidad y disparidad de lo que se conoce como *nouveau roman* (cf. Ricardou, 1990). Algo más significativo: ya que el suceso de la novela que Paredes considera el más importante -la muerte de Giulia- ha



transcurrido previamente al inicio del discurso. ECG debe de ser considerada como una "novela del pasado", lo que supondría una "primera ruptura con lo que es una novela normal". Desde luego, Paredes se cuida de precisar qué es lo que entiende por "novela normal" -suponemos que alude a la de verosimilitud realista- y cuáles serían las características de la misma, pero ello nos sorprende menos que lo siguiente: "El único presente es el movimiento persistente de la escritura consignando el suceso que ya pasó", afirmación que peca de reduccionista (si bien toda lectura es parcial, algunas lo son en exceso) y, evidentemente, no distingue entre el plano del tiempo de la historia y el plano del tiempo de la narración (1). Mucho más atinadamente, halla que la novela (él jamás pone en tela de juicio que ECG lo sea) se presenta como una serie de congelamientos: stills cinematográficos, imágenes, cuadros de Viscontiana calidad plástica y frases obsesivamente evocadas "en concordancia con una técnica caleidoscópica que «agolpa» la realidad anímica más que la narrativo anecdótica". Por lo demás, ECG implica una dimensión experimental y deshilachada de la temporalidad y una "línea" temporal y argumental reconocible que construye -acuerdo de Paredes- una Barthesiana figura del amor: SOLO (Barthes, 1986: pp. 224-227).

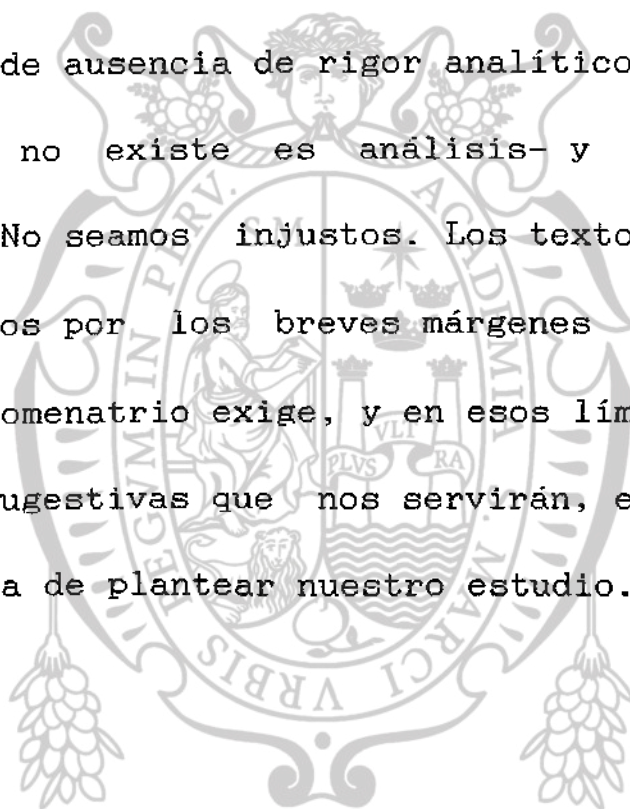
ECG participa de lo biográfico y también de "tanatográfico" (el arte tanatográfico, nos enseña Paredes, "concentra su mirada en un proceso que, se sabe, culmina en su (sic) violenta quietud de la muerte") y asume la pregunta por la identidad esquiva del narrador, cuyo arte evocador construye la presencia desasida de Giulia.

f) Edna Coll, en el tomo V de su *Índice Informativo de la Novela Hispanoamericana* (Coll, 1992), caracteriza ECG del siguiente modo: "novela vanguardista de narración desordenada, absurda, alucinante a ratos, hermética y de difícil lectura". Lo más interesante son el lenguaje y el estilo, a despecho de que a ratos el lenguaje es "crudo y grosero". No sería justo exigir mayores precisiones de un índice informativo, y, ciertamente, luego de la vaguedad perifrástica de Cobo Borda, Manjarrez y Paredes, la llaneza y la claridad de Coll constituyen una satisfactoria variación, pero no menos cierto es que la imprecisión se mantiene. ¿Cuáles son los rasgos diferenciadores, si los hay, de una novela vanguardista? Si la narración de ECG es desordenada, ¿lo es con relación a qué orden ideal y modélico? ¿En función de qué norma de "buen decir" el lenguaje de ECG parece crudo y grosero? El marco del trabajo de Coll no permite siquiera



que vislumbremos respuestas para estas preguntas, y sería sólo nuestra culpa si se las planteáramos.

Como podemos constatar, el desacuerdo entre los estudiosos de ECG es grande, pero todos comparten una misma propensión al impresionismo crítico, la falencia conceptual, la ausencia de rigor en la mera descripción formal del texto - no se hable ya de ausencia de rigor analítico, pues precisamente lo que no existe es análisis- y la imprecisión terminológica. No seamos injustos. Los textos comentados se hallan limitados por los breves márgenes que su función difusora o de comenatrio exige, y en esos límites se diseñan algunas ideas sugestivas que nos servirán, en mayor o menor grado, a la hora de plantear nuestro estudio.





1.2. ANALISIS DE *EL CUERPO DE GIULIA-NO*

1.2.1. OBSERVACIONES PRELIMINARES

El cuerpo de Giulia-no, como todo texto narrativo puede ser aprehendido de una manera cuatripartita. Distinguimos, en primer lugar, una cadena de enunciados que conformarían un gran sintagma. Por otra parte, tenemos la resultante de la recomposición de tales enunciados por parte del lector: una entidad discursiva cohesionada por la coherencia de desarrollo.

Mijail Bajtin, en su *Estética de la creación verbal* (Bajtin, 1982) nos recuerda que aprender a hablar supone aprender a estructurar enunciados, puesto que hablamos mediante éstos antes que a través de proposiciones o palabras aisladas. En tal sentido, un hablante competente detectará los "géneros del discurso" que requiera para comunicarse. Estos géneros no son otra cosa que prácticas discursivas reguladas, enunciados que poseen una forma relativamente estable y que el hablante de una comunidad recibe. Podemos partir de esta precisión para establecer que existen instituciones sociales



que implican modelos de escritura y, más específicamente todavía, modelos de escritura para un autor que se adhiere a la institución llamada literatura: los géneros literarios o instancias naturalizadoras que permiten la decodificación de un texto al hacer factible la remisión del mismo a una serie que activará expectativas y estrategias de lectura, las cuales pueden ser satisfechas o no. Los géneros literarios, de hecho, se sitúan en una posición intermedia -de frontera- entre la obra concreta y la literatura como totalidad o institución. (Culler, 1978; Genette, 1979; García Berrio & Huerta Calvo, 1992). Es viable, entonces, asumir de facto que ECG es una novela apoyándonos meramente en que la nota de la contratapa del libro, además de resumir el material temático de la obra, la adscribe a dicho género: ese elemento paratextual permite establecer el contrato de lectura. (Genette, 1987). No deseamos, empero, ampararnos en un funcionalismo pragmático, así que intentaremos la difícil empresa describir al género que se conoce con el nombre de "novela" (2) y establecer la línea teórica que asumimos. No está de más recordar que los géneros no son modelos intangibles, aun cuando no cabe comprenderlos al margen del plano diacrónico.



Una novela es todo texto que ponga en escena el ideograma del signo y una estructura de transformación (Kristeva, 1974). Es un tipo de discurso cuyas raíces se encuentran en la epopeya, la retórica y en el carnaval, pues este último influye decisivamente en los llamados géneros cómico-serios, como el diálogo socrático, la literatura de banquetes, las biografías y autobiografías, los panfletos, y, sobre todo, la sátira menipea (Bajtín 1986: 159-193)(3). Además del vínculo genético, existe una coincidencia entre las circunstancias sociales en las que cada forma aparece: sus estructuras manifiestan el derrumbe de sistemas épicos y la aparición de modos de pensar esencialmente críticos. En el caso de la sátira menipea el fondo es el derrumbe de la república griega, y en el de la novela se trata del feudalismo europeo. La novela, por mucho que lo haya intentado ocultar, desde sus inicios fue didactismo y adoctrinamiento, herencia de la épica, el relato alegórico y la poesía cortesana (Kristeva, 1988: 254-255; Todorov, 1978), de ahí que el autor sea esencialmente un ideólogo (Bajtín, 1978). La plena constitución de la novela se logra a fines de la Edad Media debido a una mutación cultural provocada por el paso de una cosmovisión centrada en el símbolo a otra, fincada en el signo. El correlato en términos literarios es



el abandono de un universo unívoco en cuanto a sus pretensiones perlocutivas (el de la épica), y su reemplazo por otro, abierto, en permanente estado de transformación y ligado a un decir no disyuntivo -el de la Novela- que pone en juego una nueva percepción de la temporalidad y un "descenso" al nivel de la cotidianeidad en sus pretensiones de construcción de su objeto de representación (Kristeva, 1974; Bajtin, 1978).

Cuando hablamos de ideologema no aludimos a una realidad objetual sino a una función intertextual que confiere a la novela, en sus diversas instancias, unas coordenadas de tiempo y espacio histórico-sociales que permiten ligarla a una práctica semiótica determinada, a una elaboración textual integrada por series de transformaciones de enunciados. No cabe asumir la novela sin resaltar que lo supra-segmental establece relaciones entre la escritura y la palabra, entre el texto y la pluralidad de los textos (Kristeva, 1974; Bajtin, 1992). En lo que atañe a las transformaciones, hay que recalcar que éstas fueron percibidas ya por Lukács, quien las entiende como parte de un proceso constante de mutación, una suerte de discontinuidad ilimitada en el que cada parte se evidencia por relación a



la totalidad (Lukács, 1975). Maurice Blanchot, por su parte, indica que la novela es una especie de discursividad de tiempo, lo que conduce a hablar de una "inacababilidad" connatural al género. En efecto, para cada acción, rol, diálogo, etc. podemos considerar un número indeterminado de posibilidades escribibles (Blanchot, 1970; Barthes, 1980) (4). Por lo demás la novela, considerada desde una óptica bajtiniana como hipercódigo por excelencia, se ha beneficiado singularmente en los procesos de recomposición al que los géneros literarios suelen hallarse sujetos y parece carecer de forma fija, a no ser que consideremos como rasgo definitorio su carácter incorporatriz (Naves Bobes, 1993).

1.2.2 LA VOZ Y EL CUERPO

La primera elaboración requerida por la ficción es la de un hablante ficticio, un emisor cuyo decir dará origen al mundo ficticio (Martínez Bonati, 1978: p. 142). El narrador es el sujeto lingüístico que asume sobre sí el rol de la enunciación narrativa y la representación diegética (Genette, 1972; Reis, 1995: 156-162). ECG es un texto referido por un narrador que se encuentra presente en la historia que narra en calidad de eje dramático y protagonista, es decir, un



narrador autodiegético (Genette, 1972: 298-308). El narrador que nos ocupa nos remite al caso del *narrador = personaje* elaborado por Todorov en una taxonomía de narradores construida a partir de una propuesta de Pouillon (Barthes, 1971: 155-192). Desde luego, la narración en primera persona no conlleva un rango diferente a la denominada narración en tercera persona, ya que ambos casos implican un hablante que emita el enunciado, aun cuando éste opere de modo latente (Bal, 1990:126-132). Así mismo, ECG constituye un discurso de narrativa personal (*Ich-Erzählung*) de índole consonante que, empero, por momentos en que se propende a una confluencia de sujeto enunciadador y cognitivo actual y sujeto empírico y cognitivo del pasado tiende a la disonancia (Beltrán Almeria, 1992: pp. 35-40) en una alteración que rompe el orden lógico y cronológico de las secuencias al permitir que el relato se deslice de una situación ubicada en un tiempo y espacio concretos a otra situación distinta y ubicable. Con ello se mina la ilusión referencial y se subraya carácter artificial del texto así como la ficcionalidad de los acontecimientos que se relatan. Veamos dos ejemplos:

"Cada vez que la solicitud y la obediencia se



han posado sobre mí como una mosca, yo me he sentido con derecho a triturarla. Contigo yo sentí también esa necesidad cruel de paz: la paz representada por la desaparición de tu cuerpo, verbigracia mi cuerpo" (p. 11)

"Los indios me rodeaban y se reflejaban en mí como tropeles de bestias, con los labios negros y las mejillas abultadas por la coca. Surgían de las minas envueltos en sus ponchos miserables. Uno de ellos acercó su rostro a mí. Sus ojos brillantes reflejaban una habitación en desorden: cortina rojiza, lámpara amarilla y una cama revuelta en la que yacía yo con los ojos abiertos. Un olor a aguardiente e inmundicia invadió la habitación. Yo me levanté de la cama, me dirigí hacia la ventana y la abrí. Hurgué luego en los bolsillos de mi pantalón. Reuní algunas monedas. Seguí buscando sobre la mesa de noche. En los bolsillos de un saco. Debajo de la cama. Pero no encontré más nada. Poco a poco volvía a sentir el peso de mi cabeza sobre los hombros. Los oídos me dolían y a mis narices asomaban dos coágulos de sangre seca" (p. 86)

Pronto examinaremos el estatuto del emisor a partir de la categoría *autor*. Más interesante, en cambio, es examinar el "Tú" presente de manera sistemática a lo largo de la obra. Ciertamente descartamos que se trate de una narración en segunda persona, y, desde luego, de "monólogos autorreflexivos" en cualquiera de sus diversas modalidades (Beltrán Almería, 1992: 176-188). Ahora bien, aun cuando "Tú" no es jamás persona narrativa (Benveniste, 1986), ello no conduce inevitablemente a una disociación de la conciencia del "Yo

Narrador" que se interpela a sí mismo como la única explicación coherente y válida de esos diversos pasajes:

"Cuando te pescaron en el Canal, La Salute amanecía, Tintoretto desplegaba sus velas, los turistas al acecho se mordían los labios. ¿Con quién fue la cita esta vez, Dogaresa?" (p.9)

"Yo no sabía nada entonces, madre mía. Descubrí la luna una noche, en la ventana del baño, y me encerré con ella. Tú me sacaste a empujones, acusándome de vicioso. Yo no comprendía nada, madre mía. ¿Por qué? Porque un niño decente no hace esas cosas. ¿Quién te lo ha enseñado? (p. 64)

En el primer fragmento, el "Tú" alude a Giulia; en el segundo, a la madre de Eduardo, el protagonista. Ello se verifica merced a la apelación directa a las interlocutoras. Por consiguiente, no hay confluencia de identidad entre el protagonista y el narratario ni se abandona jamás la esfera de la primera persona narrativa.

1.2.3 TIEMPO Y NARRACION

El narrador expresa su enunciación ubicado en una posición temporal posterior a aquella en que acaecen los hechos referidos (narración ulterior, cf. Genette, 1972) y se expresa mayormente mediante el pretérito imperfecto y el



pretérito indefinido de la primera persona. Esta opción casa adecuadamente con el talante evocador y memorioso de un relato cuyo sujeto enunciador se bifurca en dos: uno que vive la historia y otro que la relata (experiencing self y narrating self, cf. Stanzel, 1971). La escisión cognitiva nos remite a la separación entre el sujeto inexperto y el que goza de un saber que puede mantener oculto o del que está en condiciones de servirse ante el destinatario.(5):

"Fue Pancho en demostrarme (sic), al octavo día, que la lluvia había cesado. Pero ¿de qué me sirven los argumentos de Pancho si yo mismo no estoy convncido de ello? ¿Si a cada momento, cada día que amanece siento la necesidad de atraer otra vez esa agua iracunda sobre la tierra? ¿Y si nada me prueba que el diluvio precipitado durante esos ocho días no fue obra mía? Al noveno día, con el rayar del alba, huí de la hacienda como un criminal. Pero estoy seguro que tras de mi huida las nubes volvieron a cubrir el cielo. Mi recuerdo del lugar es el de una comarca azotada por las iras del cielo y condenada a la desaparición"(p. 57)

La preeminencia de Eduardo -narrador autodiegético- conlleva, muy consecuentemente, que sea básicamente su campo de percepción el que estructure el universo de la diégesis (típico caso de focalización interna fija, cf. Genette, 1972)(6). De la misma manera, no cabe perder de vista que el discurso de los personajes siempre está mediatizado por la



voz del narrador autodiegético, incluso en aquellas escenas donde se presentan los diálogos directos (vg. el interrogatorio policiaco del capítulo 8): nunca abandonamos la isla del soliloquio, ni siquiera durante esa especie de colofón: "Personajes en orden de entrada", donde Eduardo presenta al tío Miguel como "Mi tío Miguel", al igual que lo hace con "su" madre ("Mi Madre")

ECG está dividida del siguiente modo:

Primera Parte

C1 8 bloques
C2 3 bloques
C3 1 bloque
C4 4 bloques
C5 1 bloque
C6 1 bloque
C7 8 bloques
C8 1 bloque
C9 3 bloques
C10 3 bloques
C11 6 bloques

Segunda Parte

C12 7 bloques
C13 11 bloques
C14 16 bloques
C15 3 bloques

Tercera Parte

C16 12 bloques
C17 1 bloque
C18 6 bloques
C19 10 bloques
C20 4 bloques
C21 19 bloques
C22 7 bloques

Dramatis Personae

Giulia
Giuliano
Tío Miguel
Mayana
Pancho
Madre
El comisario
El chofer de taxi

Establecemos la separación en partes considerando los tres epígrafes que el texto exhibe (7). Se aprecia una cantidad



de bloques narrativos dispareja por capítulo. Empero, la sintagmática del relato, el ritmo narrativo, no comparte esa disparidad y se muestra extrañamente uniforme: lento, pausado. Hablar de ritmo nos lleva al complejo y siempre fascinante problema del empleo del tiempo en el relato. La distinción entre Historia y Discurso permite examinar dos niveles: el tiempo de aquello que se cuenta y de la manera en la que se cuenta (Chatman, 1990: 65-88; Genette, 1972: 79-81). Lo común es la discordancia entre ambos niveles, lo que Genette denomina "anacronías". ECG se inicia en un momento de la historia posterior a todo lo que se relatará a continuación. El texto íntegro consiste en una analepsis (8): ni siquiera la secuencia del interrogatorio (capítulo 8) podría ubicarse a posteriori respecto al inicio del relato, porque si bien es posterior a la muerte de Giulia, cabe pensar que no ocurre después de que se dé inicio al acto mismo de relatar: el relato progresa en un vaivén de analepsis y prolepsis que jamás exceden el límite marcado una y otra vez por el acto de escritura, que constituye el punto temporal más reciente(9):

"Pero mis palabras no podrán nunca formular ese vacío, puesto que ahora tu cuerpo mismo depende de estas palabras". (p. 11)



"Empleo sólo las palabras y letras necesarias en estas páginas. Pretendo que ellas sean la imagen fiel de mis antecedentes y mis errores desde que te conocí hasta el día de tu muerte. He escogido ese momento no tanto por su grandiosidad, sino porque él es para mí un punto de apoyo capital en este recuento. Ese momento fue mi más rumorosa caída durante mi corta marcha terrestre".(p. 118)

Conviene, con todo, ser precavidos, ya que la fragmentación del orden del discurso y su temporalidad renuente a la ilación, así como el hecho de que el estatuto realista o imaginario de más de una secuencia se presenta problemático; todo ello, en suma, impide un reordenamiento cabal de todas las secuencias (10). En efecto, ¿exactamente en qué punto de la historia ubicar aquella secuencia del capítulo 21 en que una horda de indios miserables brota del radiador de una máquina de luz violeta que se posa en Italia? El que respondamos que ese hecho no ocurre en el universo de la ficción sino que se trata de una proyección imaginaria, una visión, un deseo relatado por el protagonista, cuya vida plantea el hilo argumental, no resuelve la incertidumbre, pues falta precisar cuándo es que el protagonista inventa, imagina, sueña o fantasea con eso. Lo mismo se puede observar respecto a las escenas de la película *La Conquista del Perú*, ¿en qué momento de la historia ocurren ellas? De hecho, nos remiten a un espacio fuera del de la Historia aun



cuando conserva a los personajes de la novela. ECG propone una estructura temporal libérrima en la que el relato gana en autonomía lo que pierde en precisión cronológica: nos acercamos a loacrónico (Genette, 1989: 136-137; Eco, 1996: pp. 57-82).

La relación entre el tiempo que duran las acciones de la historia y la longitud del texto en que esa historia se narra nos lleva a la dimensión de la "velocidad" (*vitesse*) (Genette, 1972; Genette, 1983: 22-25). Por cierto, este cálculo siempre dependerá de criterios subjetivos, pero no menos cierto es que sí se puede examinar la constancia de la velocidad en el relato comparando la cantidad de tiempo que se relata con la cantidad de espacio (longitud del texto) medida en líneas y páginas en que se relata esa historia. ECG presenta todas las formas posibles: sumarios, elipsis, escenas, pausas y alargamientos (Chatman, 1990; Genette, 1972). Tanto los sumarios como las elipsis se ajustan a la búsqueda de concisión de un texto cuyas pocas páginas (el lector notará que el número de páginas de la breve novela engrosa debido a la gran cantidad de espacios en blanco) condensan una materia semántica muy rica y compacta, como ocurre en la poesía. Si las escenas funcionan adecuadamente (véase el capítulo 19) y dan lugar a que las voces de los



personajes rompan el ritmo monocorde de la dicción, lo que en realidad jugará un rol anisocrónico decisivo en ECG son aquellos casos en los que el discurso marcha a menor velocidad que la historia. Examinémoslos:

a) El narrador ECG usa reiteradamente la pausa descriptiva. Este caso implica una detención de la historia mientras el discurso continúa, lo que impone un ritmo lento y demorado:

"-Giulia -me repetiste-. ¿Nunca has oído ese nombre? -Yo reparé en tus dos ojos verdes. ¿En dónde los había visto antes? ¿Quién que no fueras tú poseía esos dos haces de luz verde que te iluminaban el semblante? Pero ¿qué importancia podía tener entonces? Giulia era una criatura viva, dotada de una cabeza, cabellos rojos y abundantes, ojos verdes, dos brazos, dos senos, un estómago, dos piernas y, naturalmente, dos pies. Todo eso se llamaba Giulia. Aparte de tu nombre no dijiste gran cosa".(p. 65)

"Terminé la cuenta sin resultado alguno. Conté nuevamente. Hasta veinte esta vez, demorándome premeditadamente en el final. Pero los pájaros no volvían, y la lluvia seguía cayendo con más fuerza que antes. El jardín que mi madre había cercado en el patio se había convertido en un torrente de maleza. Los girasoles, las orquídeas, las rosas, las dalias, los ñorbos y las mismas matas de madreselva y de jazmines que trepaban las paredes de la casa, yacían destruidos sobre la capa de lodo y agua turbia que corría a mis pies. Seguí rogando y contando cifras mayores".(p. 55)

Estas descripciones, como todas, en rigor, subvierten la



dicotomía entre primer plano y fondo porque sitúan todos los objetos en un único plano. Más aun, podrían socavar la percepción del objeto descrito dislocándolo en sus componentes (Debray-Genette, 1980; Ricardou, 1990: pp. 141-146; Barthes, 1994: pp. 179-187).

b) La velocidad del relato también aminora debido a la propensión del narrador a hacer uso de la digresión (11). A través de ésta se manifiesta la expresión ideológica de la verdad y su relación con la conciencia (Bajtín, 1986: 112-117; Booth, 1974: 161-195) tal como corresponde al carácter monológico del narrador:

"Nada Dogaresa, nada pudo servir mejor a mi intolerancia por los demás que tú misma, delante de mí, en el papel de suma sacerdotisa de mis deseos y mis sueños. A fuerza de buscar la luz hubiera podido devorarte un seno, y tú habrías sufrido de esa llaga incurable como de una enfermedad dulcísima, sin lamentarte. Porque tú ya casi no percibías tu cuerpo, no lo distinguías del mío". (p. 87)

c) El narrador, además, acude a lo que Chatman denomina "alargamiento" (Stretching)(12): el efecto que se produce cuando el discurso dura más que lo que se supone duraría la historia. Esto puede lograrse mediante la repetición de



palabras -o su paráfrasis- y el discurso repetitivo. Tenemos así que en la novela se acude a figuras de dicción por adición como la repetición -fundamental dentro del discurso poético. No olvidemos que, como observa Mortara Garavelli, parafraseando ideas de Facchini Tosi, "la historia del estilo poético de las lenguas clásicas y modernas es en gran parte la historia de los principios de la iteración, de la función que estos desempeñan en la construcción del texto" (Mortara Garavelli, 1991: 214):

"Si había gracia en ti, Dogaresa, era porque justamente, por ejemplo, tú sabías siempre dónde y cuándo apoyar la punta de los pies o los talones cuando caminabas. O cuando encendías un cigarrillo y lo colocabas en la comisura derecha de tu boca eternamente pintada y lo encendías con una cerilla apenas sostenida entre el pulgar y el índice y lo encendías lentamente muy lentamente lo encendías totalmente profundamente como quien enciende un volcán y una vez encendido arrojabas el humo hacia la izquierda de manera de no turbar nunca la delicada simetría de ese rito y así sucesivamente un cigarrillo después de otro sin la menor interrupción hasta que me dejaste". (p 10)

Las palabras que se repiten se convierten en una suerte de estribillo (*refrain*), como propone Ricardou al referirse a ciertos procesos del *Nouveau Roman* (Ricardou, 1990: 90). En otros momentos el narrador atiborra la superficie textual mediante acumulación de sustantivos, lo que quizás abone en



favor de la idea de Couffon: ECG como novela barroca:

"¿Quién se pondría ahora tu Gran Traje de Seda? ¿Quién lo arrastraría como un atuendo real, como una cola de faisán, como una inútil metáfora de la noche, al rayar el alba? ¿Giuliano tal vez? ¿La antigua Venus Anadyomene obesa y pudibunda? Lo habíamos buscado tanto aux Puces ¿recuerdas? Entre corredores de lámparas Tiffany. Consolas Imperio. Muñecas degolladas. Cerraduras. Máscaras Dogón. Baterías oxidadas. Anteojos. Collares. Espejos. Estampas barrocas. Japonesas. Belle époque. Medias y zapatos usados. Sarcófagos egipcios. Falsos Puvis de Chavannes. Falsos Toulouse Lautrec. Discos de Caruso. Dentaduras postizas. Falsos santos bizantinos. Medias y zapatos usados. Crinolinas. Veneno para las ratas. Porcelanas Meissen. Soldados de plomo. Colchones pestíferos. Televisores rotos. Veneno para las ratas. Falsos bronceos etruscos. Falsos cuadros de Renoir. Medias y zapatos usados. Tanto lo buscamos".(p. 89)

Notemos, de paso, que el empleo del punto -y no de la coma como hubiese sido de esperar- contribuye a retener la velocidad del discurso, ya que aquél es el único signo de puntuación que separa oraciones e indica "tonema de cadencia seguido de pausa" (Oquendo, 1979: 34).

El discurso también se expande mediante la modalidad de frecuencia que Genette llama discurso repetitivo, esto es, la reiteración a nivel del discurso de un suceso específico de la historia (13): en el capítulo 1, verbigracia, se narra hasta tres veces el momento en que el narrador le pide a



Giulia que se retiren de la playa donde se encuentran.

1.2.4. EL RELATO DISCONTINUO

Quizás lo más resaltante al momento de leer ECG, sea el uso sistemático del vacío en las formas estructurales externas del texto (Kayser, 1961). El relato tiende a su espacialización al interrumpir el curso de la temporalidad deteniéndose -mediante la descripción- en la materialidad del universo que construye. La espacialización coadyuva a crear el efecto de espectáculo verbal, de performance. Esto parece paradójico sólo si no reflexionamos lo suficiente. Consideremos que, en rigor, lo que se intenta es romper los hábitos de recepción comunes. Para eso, hay que provocar en el lector la sensación de "defamiliarización" (Shlovski, en Todorov, 1980: 55-70), a fin de que el texto se experimente como una enunciación cuya materialización requiere un espacio e implica un devenir: el auténtico espacio de todo discurso es el tiempo en que fluye. Negarse a la progresión ininterrumpida propia del género (por más que la novela inevitablemente la asuma), cortar y disgregar el discurso, retardar el curso de los eventos, son formas de rehusarse al desarrollo y a las transformaciones. Veamos un ejemplo muy característico de la manera que predomina en ECG:



"Calles de San Ramón repletas de indios, vendedores de yerbas, frutas, monos, pájaros bulliciosos. Yo seguí una vía estrecha y polvorienta. A su término comenzaba otra vez, henchido de olores agrestes, el valle del Tulumayo. Continué por un sendero tachonado de herraduras de mulas y caballos. Me detuve para beber en un torrente y observé mi rostro cansado en el agua límpida. Seguí caminando.

Me encontré de pronto al ingreso de un inmenso naranjal. Un pequeño campo de bananas lo precedía. Elegí una especie diminuta, el plátano-manzano, me senté en la yerba y empecé a comer. Fue entonces que surgió Giuliano por entre las ramas de un naranjo" (p. 92)

Este rasgo estilístico, usado cabal y sistemáticamente a lo largo de todo el texto, puede elucidarse en dos direcciones complementarias que nos proporciona Maurice Blanchot: por una parte, la fragmentación quiebra los habituales soportes de inteligibilidad del mundo como una totalidad aprehensible mediante una metódica progresión del pensamiento (Blanchot, 1970: 525); por otra, la novela intentaría, tal vez, sustraerse a la ley innata del género, la de la progresión (Blanchot, 1970), lo que, añadiríamos, no es sino una forma de resaltar precisamente dicha ley. Al evitar la continuidad, ECG se sustrae a la muerte, que es lo que la continuidad de la narrativa tradicional encarna al hacer de la existencia un destino dirigido y una temporalidad significativa (Barthes, 1980).



1.2.5. LA SOMBRA DEL AUTOR

Ninguna lectura que se pretenda seria y rigurosa dejará de distinguir al autor real, que pertenece a la vida, del autor creador, que pertenece a la obra, es decir, a la esfera de lo estético (Bajtín, 1982, 14-15). Para crear al personaje, el autor lleva a cabo un proceso de *Einfühlung* o proyección sentimental, que es el basamento de la actitud que establece con su objeto (el personaje)(14). La consciencia del autor creador tiende a lograr una objetivación del personaje en tanto que consciencia autónoma y separada de la suya. Es una tarea difícil concluir un personaje: se requiere, para ello, lograr una extraposición de la consciencia del autor a la de éste, que es una entidad que el primero abarca en su horizonte volitivo y emocional:

"El interés vital (ético y cognoscitivo) del personaje está comprendido por el interés artístico del autor. En este sentido, la objetividad estética se mueve en un sentido diferente con respecto a la objetividad cognoscitiva y ética, esta última es una apreciación imparcial y desapasionada de una persona y de un suceso determinados desde el punto de vista común o tenido por tal, que aspira a ser un valor universal, ético y cognoscitivo; para la objetividad estética, el centro valorativo es la totalidad del personaje y del suceso que le concierne, a los cuales se les subordinan todos los valores éticos y cognoscitivos". (Bajtín, 1982:20).



Cuando no se logra la objetivación del personaje, según Bajtin caben hasta tres posibilidades: El personaje se apropia del autor; el autor se apodera del personaje y el personaje se constituye en su propio autor. ECG ilustra la segunda posibilidad. El autor creador se posesiona del personaje, lo asume y rebasa de tal modo que éste aparece signados por el reflejo de las vivencias de aquél quien lo teledirige para así expresar un material de resonancia autobiográfica. Esto se manifiesta en elementos que no quedan claros nunca para el lector, pues el personaje mora en el misterio y el enigma. Por ejemplo, la poderosa sensación de impotencia del protagonista se explica, *nolens volens*, no tanto en su mayor o menor aptitud para integrarse al medio o en las pocas posibilidades que la realidad ofrece a sus ansias de trascendencia y plenitud místico-sensuales, como al proceso de desintegración del discurso verbal y la constatación de su reversibilidad y radical separación con respecto a una realidad que no puede ser cambiada ni aprehendida. Esta lectura no será plenamente productiva si no acudimos a elementos extratextuales (la evolución de la poética de Jorge Eduardo Eielson, la peripecia vital del artista, de la que estamos más o menos informados, etc.). Una traslación de esta índole es un error, una prueba patente de incapacidad exegetica, una muestra de impresio-





nismo, una falta a la objetividad de una lectura que atienda exclusivamente a lo textual? Volvamos a Kristeva: el texto de la novela, todo texto, en realidad, puede ser productivamente comprendido como acto de habla inserto en una situación comunicativa específica doblemente orientada: verticalmente hacia la serie diacrónica con la que establece una dialéctica de respuesta y contrapalabra, de palabra cargada por el palimpsesto de los usos precedentes; horizontalmente, en tanto que la palabra en el texto pertenece al sujeto de la escritura y al destinatario (Kristeva, 1978; Steiner, 1995). De ahí que la lectura -nuestra lectura específica, contextualizada y selectiva- nos remite a la presencia -intertextual- de otros enunciados en el enunciado, entre ellos al discurso biográfico, entendiéndolo como "material semántico" (léase: determinados gustos musicales, ciertos viajes y ciudades y experiencias artísticas concretas, etc.) y no como hilo argumental y nuclear, lo que nos devolvería, definitiva y lamentablemente, a un tipo de exégesis ya superada. La sombra del autor -detectada, como vimos en su oportunidad, por los primeros comentaristas de la novela- manifiesta una incapacidad o un desinterés por concluir al personaje protagónico asumida sin vacilar y que apunta hacia una discontinuidad de índole semántica. Así, tenemos que en ECG se propende a subrayar la intercambiabilidad del ser de



los personajes en la perspectiva del narrador: a Eduardo le parece que la paz representada por la desaparición del cuerpo de Giulia equivale a la desaparición de su propio cuerpo (p. 11); cuando Eduardo se encuentra con Giuliano en San Ramón, el cuerpo del segundo se confunde ante sus ojos con un reflejo de su propio cuerpo, aunque más armonioso y radiante (p. 16); más adelante, Giuliano es Giulia con otro. Por otra parte, la caracterización de los personajes rehuye deliberadamente la profundización psíquica (la madre, el tío, los turistas) a un punto tal que se trata de meras encarnaciones de algunos principios semánticos que tampoco quedan cabalmente definidos (piénsese en Mayana o Pancho). Esto se hace más palpable aún en el caso de Giulia y Giuliano. De la primera no llegamos a saber jamás el secreto central, si lo hay, de una existencia rápidamente condensada en el capítulo 21, poco antes de que concluya la novela, cuando se le cede el uso de la palabra.

Cierta concepción de la literatura se satisface al hallar en los textos la sombra de otros autores cuyo influjo sería cuando no determinante, por lo menos crucial. Llegados a este punto, conviene que nos detengamos un momento para examinar el importante atisbo de Juan Gustavo Cobo Borda. El poeta y crítico colombiano sostiene que el epígrafe de



Raymond Roussel (15) "resulta una de las vías de acceso más lícitas para comprender, desde adentro y en su integridad" ECG. Grandes palabras, sin duda:

"Generalizando, me atrevo a decir que Giulia (prostituta-modelo fotográfica-amante del narrador, un tal Eduardo, sacerdotisa-sibila-Madre, inocente y perversa) es Giuliano; Giulia con ano como repite varias veces el libro, que es un adolescente hermoso que es un empresario gordo que... Las cadenas son infinitas; su entrelazamiento: el libro. Ante el cuerpo blanco y desnudo de la Dogaresa, he aquí el conjuro hallado en la morgue de Venecia, se desencadena el rito. su espacio no es otro que las incesantes metamorfosis de la escritura"(Cobo Borda, 1972; p. 557)

Raymond Roussel expuso su método en *Cómo escribí algunos libros míos* -texto póstumo cuya traducción se incorpora a la edición de *Impresiones de Africa* que manejamos (Roussel, 1990). He aquí el Método de Roussel: Primero escogía dos palabras homófonas. Luego añadía palabras idénticas que, sin embargo, eran tomadas en diferentes acepciones, con lo cual se obtenían dos frases obviamente homófonas. Una vez conseguidas ambas, Roussel intentaba elaborar un relato que empezase con una y culminase con la otra. Por ejemplo, Roussel seleccionaba *billard* (billar) y *pillard* (saqueador), a éstas añadía palabras asumidas en sentidos diferentes con lo que conseguía dos frases como éstas: a) *Les lettrs du blanc sur les bandes de vieux billard...* y b) *Les lettrs du*



blanc sur les bandes de vieux pillard... En a. *lettres* significa letras; *blanc*, tiza y *bandes*, orlas. En b. *lettres* significa cartas; *blanc*, hombre de raza blanca y *bandes*, hordas guerreras. Una vez obtenidas ambas oraciones, el reto creativo consistía en redactar un cuento que comenzase con una y culminara con la otra. Roussel extendió su método a palabras implicadas en el mismo campo semántico del término elegido. Así, por continuar con uno de los vocablos ya usados, *billard*, nos remite a *queue* en dos acepciones: taco y cola. Estos vocablos darán origen a objetos o acciones dentro del relato. Desde luego, el temperamento radical de Roussel finalmente dio el paso que se imponía como inevitable: tomaba una frase al azar y deliberadamente la dislocaba, siempre operando a través de la semejanza fonética. Es claro, entonces, que nos encontramos ante una elaboración que juega con las potencialidades sémicas de los diversos vocablos o, para decirlo en términos de Greimas, con los programas narrativos potenciales de los sememas, y todo semema es "un texto virtual y el texto es la expansión del semema." (Eco, 1981: 41). Ahora bien, lo destacable en Roussel es la conciencia con que elementos esenciales del plano de la historia, llámense acciones o existentes, derivan de las semejanzas fonéticas, de una operación



"metaplásmica" (Grupo Mi, 1987: 97-119; Mortara Garavelli, 1991), si se me permite la palabra -ya que se trabaja con la rima- llevada rigurosamente hasta el extremo. El procedimiento supone un mecanismo de producción de sentidos a través de la combinación y la permutación, lo que da la impresión de movimiento autogenerado que podría prolongarse indefinidamente, con lo que Roussel se adelanta a la aplicación de las computadoras a la creación estética (recordemos, de paso, que en *Impresiones de Africa* se nos describe una máquina para pintar)(16).

Regresemos a nuestro objeto de estudio. Según Cobo Borda, y hasta donde le entendemos, el influjo de Roussel se percibiría en la propensión a establecer roles significativamente antitéticos. Entendemos la antítesis como "contraposición" en el plano de las unidades lexicales la antítesis se da en el plano de los antónimos; se trata de una figura de pensamiento (Fontanier la considera "figura de estilo") cara a la oratoria por su gran potencial dramático y muy socorrida durante el barroco (Mortara Garavelli, 1991: pp. 277-278). Así, Giuliano sería la antítesis de Giulia; la decadencia física y moral es antitética a la plenitud física y moral; la inocencia de Mayana revierte la culpa del Tío Miguel. Concomitantemente, en la novela operaría, además, el



oximoron en tanto que a determinados sujetos (nombres) cabe atribuirles, a tenor de sus acciones, atributos paradójicos, contradictorios y opuestos: Giulia es prostituta y sacerdotisa, inocente y perversa; esto es, se manifestaría una contradicción en términos sintácticos al darse una predicción opuesta entre dos elementos vinculados ya sea como sujeto-predicado, nombre-atributo o especificación y verbo-adverbio y otro modificador (Mortara Garavelli, 1991: pp. 279-280). Y es entonces cuando surge nuestra objeción, porque la hipótesis de Cobo Borda funciona solamente en la contraposición entre Giulia y Giuliano que implica añadir al nombre propio el adverbio de negación, de ahí para adelante la operación se traslada del plano fonético al semántico, plano en el que no se origina precisamente el método de Roussel sino que constituye su punto de llegada. En rigor, puestos tras la pista de Cobo Borda, propondríamos, tal vez, dos elementos de semejanza entre la obra de Roussel y la de Eielson: a) los universos delirantes que, sin embargo, suponen una expansión lógica de la "realidad" propuesta en su mundos posibles y b) la tendencia a explorar las posibilidades semánticas de las permutaciones con el lenguaje (a nivel fonético y a nivel léxico). Empero, la propuesta del influjo rousseliano no parece adecuada por dos razones. la primera es de índole teórica: asumida la noción de intertex-



tualidad como rasgo decisivo de todas las prácticas discursivas (al fin y al cabo, como señaló Kristeva, desde una perspectiva semiótica la literatura es inexistente) ya no parece conveniente dedicar energías al establecimiento de complejas filiaciones cuya probanza no necesariamente arroja como resultado una influencia directa o consciente. La segunda razón parte de constatar ostensibles diferencias antes que similitudes entre la obra de Eielson y la de Roussel, diferencias que un mero epígrafe no logra conjurar.

1.2.6. FIGURAS PREPONDERANTES EN *EL CUERPO DE GIULIA-NO*

Nos interesa centrarnos ahora en el examen de algunos recursos retóricos (17) de ECG. No intentaremos un exhaustivo recuento de la totalidad de las figuras que aparecen en ECG. Más aun, aceptamos que muchos recursos retóricos empleados en el texto no se mencionarán. Esta defectividad es una renuncia al catálogo en aras de algo sustantivo: subrayar los tropos (18) distintivos a los que la novela recurre.

Desde luego, el tropo por excelencia de la narrativa es la Metonimia, figura que supone la designación de una entidad empleando para la designación el nombre de otra que se



vincula a la primera por razones de relación extralingüística, pues los objetos se ligan en la organización del mundo. La metonimia se construye asumiendo, por citar algunas relaciones concretas, el efecto por la causa, la causa en vez del efecto, el continente por el contenido la cualidad en lugar de quien la posee, lo abstracto por lo concreto, el símbolo por la cosa simbolizada (Grupo Mi, 1970; Le Guern, 1976; Mortara Garavelli, 1991):

"-¿Profesión?

-Ninguna.

-Vagabundo en una palabra. -El Comisario transpiraba.

-Pietro, pícame una Coca-cola al bar." (p. 36)

"St. Germain-des-Prés nos cobijaba, mientras tanto ¿no era suficiente? ¿Recordabas todo eso tal vez, tal y cual como yo? ¿Recordabas quizás a Raymond devorando lentamente lentísimos caracoles en un bistrot de la rue de Seine? ¿Y a Patrick que escondía botellas de Courvoisier en las alcantarillas?" (p. 13)

En el primer caso, la marca "Coca-cola" ocupa el lugar de la bebida gaseosa (el producto) que el nombre identifica. En el segundo caso, St. Germain-des-Prés, el nombre del barrio, alude a los habitantes con quienes se ha establecido relaciones fraternales. La aparente banalidad de los ejemplos que hemos propuesto no debe inducirnos a error: Roman Jakobson (Jakobson, 1963) señala precisamente que la



metonimia es la figura por excelencia de la narrativa al operar de manera sintagmática aunque sin concitar una atención excesiva.

Entre las figuras preponderantes destacan la hipotiposis y el apóstrofe. La hipotiposis, más conocida como descripción, pretende "hacer ver" el objeto de que se habla apelando a sus detalles y características a fin de que el receptor pueda representárselo mentalmente. Según Mortara Garavelli (Mortara, 1991:272) -quien recoge la taxonomía de Fontanier- esta figura comprende la topografía, la cronografía, la prosopografía, la etopeya, el retrato, el paralelo y el tableau (19). Su funcionalidad cabal consiste en retener el flujo de la historia mientras el texto se sigue expandiendo:

"Satisfecho, me miré fijamente en los ojos, tratando de descubrir en ellos alguna traza de poder divino. Me pregunté hasta qué punto esas pupilas negras, circundadas de puntos ocres y dorados, ese iris vibrante como una corona de fuego, podrían ejercer un influjo irresistible sobre quienes me rodeaban." (p.54)

"Luego se hundieron en la cretona verde y sucia de semen ajeno entre millares de naranjas podridas que se extendían a las cortinas y a una poltrona grasienta con la camisa y los pantalones de Giuliano mientras de un basural vecino vigilado por decenas y decenas de gallinazos negros subía un olor penetrante de carroña y excrementos diversos." (pp.72-73)



La descripción se beneficia de la enumeración, que no, es sino la "unión de palabras o grupos de palabras dispuestos en sucesión y unidos sindética o asindéticamente, su esquema puede ser anafórico o epifórico, o exponerse como acumulación caótica (Mortara Garavelli, 1991: pp. 248-251):

"Venecia brillaba ante mí como un abanico de plumas azules. Venecia salobre, pestilente. Venecia vacía, hundida en las aguas fangosas, cubierta por un sudario blanco. Aguas podridas, cielo podrido, palacios de cristal podrido. Venecia encerrada en una esfera de cristal podrido, roída por los turistas, manchada de mercaderes, de aceites putrefactos, de gases venenosos." (p. 44)

"El jardín que mi madre había cercado en el patio se había convertido en un torrente de maleza. Los girasoles, las orquídeas, las rosas, las dalias, los florbos y las mismas matas de madreSelva y de jazmines que trepaban las paredes de la casa, yacían destruidos sobre la capa de lodo y agua turbia que corría a mis pies." (p. 55)

"Barrios periféricos devastados por las bombas, sustituidos por casuchas de latas y cajones de fruta poblados por las ratas. Olores nauseabundos. Gran parte de la juventud perversa y miserable de St. Germain-des-Prés provenía de esas regiones abyectas de la ciudad. Vestidos como payasos. Sucios y malolientes. Sentados en los bares del barrio en espera de la catástrofe. Huérfanos de guerra. Prostitutas. Artistas de teatro. Bailarines, Excombatientes americanos. Escritorzuelos y pintores. Fumadores de marihuana. Griegos, escandinavos, italianos, japoneses, sudamericanos, eslavos, negros, ingleses, indochinos." (p. 63)



"Giulia era una criatura viva, dotata de una cabeza, cabellos rojos y abundantes, ojos verdes, dos brazos, dos senos, un estómago, dos piernas y, naturalmente, dos pies." (p. 65)

El apóstrofe supone una imprevista modificación del discurso "en el momento en el que el hablante se dirige directa y vivazmente a una persona distinta del destinatario natural o convencional del discurso mismo" (Mortara, 1995: 306-307). A través del apóstrofe se busca incrementar el *pathos* y provocar la participación emocional del receptor. Nos parece claro que este recurso tiene importancia capital en ECG, donde se cumple a partir de un desvío del relato del narrador extradiegético-homodiegético (según su nivel narrativo y la relación con la historia, respectivamente) (Genette, 1989: pp. 298-306) hacia interlocutores que no pueden cumplir la función de narratarios. Estos destinatarios (usualmente Giulia, pero también Giuliano y la madre del narrador autodiegético cuando no Mayana) existen dentro de la diégesis donde se les narra y se les invoca. El vocativo "Tú" no implica identidad entre protagonista y narratario, como ocurre en , por citar un ejemplo archiconocido, *La Modification* (1957), de Michel Butor: tampoco alude a un destinatario indeterminable sino que permanece anclado a identidades precisamente delimitadas. Entonces, este recurso retrotrae al lector hacia personajes que reaparecen

como motivos recurrentes en una conciencia que se mueve en círculo (o espiral):

"Cuando te pescaron en el Canal. La Salute amanecía, Tintoretto desplegaba sus velas, los turistas al acecho se mordían los labios. ¿Con quién fue la cita esta vez, Dogaresa? ¿Te fotografiaron, al fin, como tanto habías deseado, con tu Gran Traje de Seda, tus cabellos rojos, tu adorable silueta tendida en el pantano?" (p. 9)

"Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta. Tú barrias la habitación siempre desnuda. Yo me cubría con las sábanas. No soportaba el polvo de París. Tú te envolviste en una bata y abriste. Era Giuliano. ¿O tal vez abriste y luego te cubriste con la bata?" (p. 104)

"Sólo más tarde tú me devolviste la imagen blanca y dolorosa de aquel pájaro, tendida sobre una mesa de mármol, en la Morgue de Venecia. Difícil recordarte así, cuerpo de pájaro. Pájaro muerto de la infancia, difícil recordarte." (p. 33)

Esta figura se relaciona con la interrogación retórica. Se trata de una figura de pensamiento por sustitución que no implica una petición de información, ya que no se aguarda ninguna respuesta (Mortara Garavelli, 1991: p. 308):

"Sin saber por qué yo me esforzaba en dar un nombre a aquella criatura. Pero ¿cuál? ¿Qué cosa era? ¿De dónde venía? ¿Eras acaso tú misma? ¿O Giuliano? ¿O mi madre? ¿O Mayana? ¿De quién se trataba? ¿Qué cosa buscaba entre nosotros? ¿Su llegada había tardado una eternidad, o sólo el



instante fugaz de nuestra percepción? ¿Se trataba acaso de un objeto divino? ¿De una estrella? ¿De una insondable materialización de la conciencia? ¿O simplemente de una nueva invención verbal, de un nuevo lujo de mi pensamiento? ¿O quizás todo el misterio residía en nuestro estómago vacío?" (p. 130)





NOTAS

(1) Narrar una historia después de que ésta ya ha ocurrido, lo que se conoce como narración ulterior es una práctica frecuente y fácil de elucidar, tal como lo hacemos en nuestro primer capítulo, a partir de la distinción entre tiempo de la historia y tiempo de la narración (cf. Genette, 1972; 1983; Reis, 1995).

(2) Señala Etiemble, para quien la novela no es una forma exclusivamente occidental, que precisamente debido al sesgo eurocentrista de los distintos rastreos de la historia de la novela, resulta imposible definir la génesis de la misma (Etiemble, 1979: 138-149). En todo caso, las variadas reflexiones sobre este género -que la novela sea un género también se presta a debate- apuntan a remarcar su carácter incorporatriz de disímiles modalidades expresivas (Naves Bobes, 1993).

(3) Para un panorama un tanto distinto que nos remite a los rituales mitonarrativos de donde provendría la novela, conviene revisar Georges Dumézil, *Del mito a la novela*. México, F.C.E., 1973 y Iuri M. Lotman, "Literatura y mitología", en: *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

(4) Aludimos, en suma, a la Narratividad, que entendemos como la cualidad específica de los textos narrativos: la sucesión de estados y transformaciones, o, si se quiere y siguiendo a Greimas: "la irrupción de lo discontinuo en la permanencia discursiva de una vida, de una historia, de un individuo, de una cultura" (Greimas, 1983); En esta misma línea revisese el texto de Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette, 1991.

(5) Es claro que en los capítulos 5 y 6, así como en otros brevísimos momentos, no se logra esa escisión, lo que produce ligeros desfases que han de ser vistos como defectos o, tal vez, como marcas de un quehacer lírico que no tiene por qué ajustarse a ciertos moldes narrativos.



(6) Sobre el tema de la focalización se ha escrito y polemizado mucho pero aquí precisamos que seguimos la línea genettiana: entendemos que toda focalización supone una restricción de la información que se proporciona en tanto que supone orientarla conforme un determinado punto de vista. Esto no ha de conducirnos a pensar que es el personaje el que opera como "foco" (propuesta de Mieke Bal); no hay tal: se focaliza el relato (franjas del relato, en realidad: es rarísimo el caso de una focalización que se sostenga ininterrumpidamente), no los elementos que se presentan dentro de la diégesis. Sobre este particular, véase Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972 y *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983. Conviene confrontar ambos textos con Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.

(7) El epígrafe es una cita ubicada en exergo, casi siempre al inicio de la obra o en diversos momentos de la misma y, si tal es el caso, suele coadyuvar a subdividir el texto. Deriva de la Divisa latina y su función es la de comentar con antelación lo que se leerá y dirigir la aprehensión del lector. De algún modo, presentan los fragmentos que los siguen y los prolongan al converger en un mismo interés pragmático, pues como todo elemento paratextual se define por su situación respecto a la naturaleza del destinatario y la ilocutoria del mensaje que porta. No es inapropiado, entonces, otorgarle a éstos una función *demarcadora*. Muchas veces el epígrafe juega un papel simpático, colocando el texto bajo la égida de algún autor, o se intenta introducir con él un ornamento. No falta el epígrafe ostentoso del que desea integrarse a determinada "familia" cultural (Genette, 1987, 134-145)

(8) En la base de la mencionada opción se encuentra el *Enkomion* o elogio fúnebre y conmemorativo de una persona, ora en términos justificatorios ora en términos ponderativos, ante la plaza pública. La situación del *Enkomion* resulta impensable fuera del marco de un acto verbal cívico-político (Bajtín, 1986).

(9) Alberto Paredes acierta cuando afirma que en ECG se emplea una técnica caleidoscópica «que "agolpa" la realidad anímica más que la narrativa-anecdótica». Esto nos recuerda la propuesta de Robert Lidell sobre el



escenario caleidoscópico, que implica un vaivén entre las imágenes del mundo físico -del mundo de la diégesis- y el de la imaginación del personaje. Véase Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus, 1990, pp. 148-155.

(10) "Una secuencia es una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente (...). La secuencia es, pues, si se quiere, una unidad lógica amenazada: esto es lo que la justifica como *mínimo*. Pero también está fundada por lo *máximo*: cerrada sobre sus funciones, oculta bajo un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, presta para funcionar como simple término de otra secuencia más prolongada." Roland Barthes, *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1993, pp. 182-184.

(11) La pausa puede plasmarse como mera descripción o como digresión, es decir comentarios o reflexiones del narrador; ya sea que nos ubiquemos en el nivel del relato primero o que exista algún caso de hipodiégesis, el carácter anisocrónico de la digresión se mantiene aun cuando su funcionalidad (presentación de aspectos ideológicos, retardamiento de revelaciones, desaceleración del ritmo del desarrollo narrativo, preparación de la presentación de algún evento o personaje, o incluso de algún espacio) varíe. Al respecto, véase Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pp. 1661-199; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, pp. 122-144; Carlos Reis, *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995, pp. 64-65.

(12) Quizás se nos objete que en rigor el término asumido posee un sesgo icónico, visual, excesivo. Y, en efecto, Chatman toma el término de la reflexión de Noel Burch sobre el cine; empero, lo hemos asumido por dos razones: a) para subrayar, una vez más, el esfuerzo de Eielson por lograr textos escritos que incorporen dentro de sí códigos no lingüísticos, y b) por la enorme incidencia del lenguaje audiovisual sobre la cultura y la narrativa contemporánea, lo que facilita una aprehensión cabal del término. Por lo demás, dentro de la narratología "estricta" tenemos la propuesta de Genette, que, sin embargo,

no explora las posibilidades de lo que se contenta con definir como "une sorte de scène ralentie" (cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, pp. 128-133).

(13) La frecuencia repetitiva que el discurso activa en más de una ocasión marca hechos específicos como si se tratase de leitmotiv, pero también redirige el flujo de la aprehensión del lector hacia "zonas" de la trama ya recorridas, de manera que el flujo se interrumpe para regresar a ciertos elementos obsesivos y cada vez más cargados semánticamente.

(14) Si bien parece claro que el personaje es una unidad discreta dentro del texto -vale decir un signo-, no menos cierto es que lo identificaremos rápidamente si admitimos que se trata de un actor (una posición estructural imantadora de semas) que vehicula una serie de rasgos que lo asemejan a un ser humano, salvo prueba en contrario. Al respecto, consúltense Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985; Roland Barthes, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980; Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

(15) Raymond Roussel, nacido en París el 20 de enero de 1877 y muerto el 14 de julio de 1933, es todavía -especialmente en nuestro medio- uno de esos "raros", como hubiese dicho Darío, cuya obra, por lo demás, tampoco sería excesivamente apreciada si es que por algún azar afortunado gozase de difusión. Su propensión a lo lúdico, al experimentalismo radical, su hermetismo -detrás del cual quizá no se oculte sino la ausencia- lo predestinan, me parece, al papel de autor de culto. Obras de Raymond Roussel: *La Doublure*, *La Vue*, *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'Etoile au Front*, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Quien desee conocer más sobre la vida y la obra de Roussel hará bien en leer *Vie de Raymond Roussel*, de François Caradec (Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1972) así como *Roussel L'ingénu*, de Michel Leiris (Editions Fata Morgana, 1987).

(16) Atinadamente, Michel Leiris califica el método de



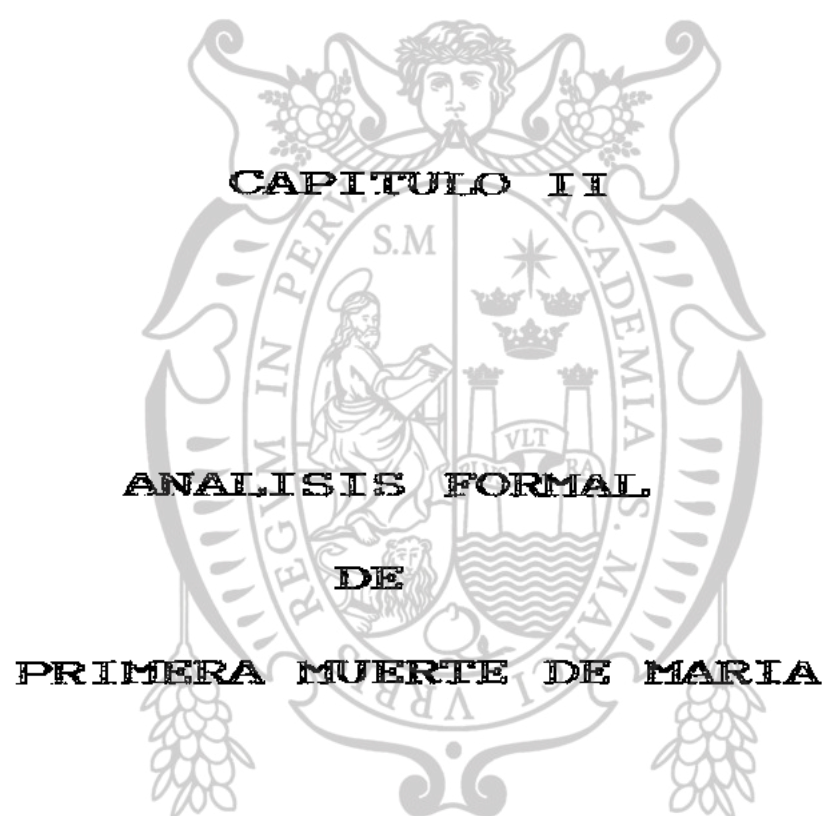
"nominalismo mágico" (nominalisme magique), de "*poésie pure, c'est-à-dire création de rapports entre des éléments concrets en dehors de toute préoccupation sentimentale ou didactique, formation de ces «équations de faits» dont a parlé Robert de Montesquiou et qu'on pourrait nommer «constellations».*" (Leiris, 1987: 41). No obstante su pretensión moderna, el método de Roussel nos hace pensar en otra práctica productora de sentidos que se vale de procedimientos combinatorios: la Cábala, en especial la denominada "Cábala fonética" (Fulcanelli, 1964; Scholem, 1992).

- (17) Según Iuri M. Lotman, se entiende el término retórica en la poética y semiótica actuales de tres maneras: "a) como las reglas de la construcción del discurso en el nivel suprafrástico, la estructura de la narración por encima de la frase; b) como la disciplina que estudia la "semántica poética": los tipos de significados traslaticios, la llamada "retórica de las figuras"; c) como la "poética del texto", la parte de la poética que estudia las relaciones intratextuales y el funcionamiento social de los textos como formaciones semióticas integrales." (Lotman, 1996: p. 119). En este subcapítulo nos interesa específicamente la segunda manera.
- (18) Apoyándose en los aportes de N. Ruwet, P. Schofer y D. Rice, Lotman indica la siguiente definición neoretórica del término "tropo": "El tropo es una transposición semántica que se produce de un signo *in praesentia* a un signo *in absentia*, 1) basada en la percepción del vínculo entre uno o más rasgos distintivos semánticos de lo designado; 2) marcada por la incompatibilidad semántica de los micro y macro contextos; 3) condicionada por el vínculo referencial por semejanza, o causalidad, o inclusión, u oposición." (Lotman, 1996: p. 124)
- (19) Aun cuando dentro de la retórica tradicional se admite la "descripción" de circunstancias temporales (cronografía) o el *tableau* (puesta en escena que implica acciones), consideramos pertinente renovar ideas prestigiadas a partir de aportes teóricos contemporáneos. Asumimos, así, que la temporalidad, como observa Tzvetan Todorov, es el eje que permite distinguir verdaderamente entre discurso descriptivo (que



sólo admite la temporalidad del acto de enunciación) y discurso narrativo (en que la sucesión de las oraciones indica el paso de una temporalidad de acciones)(Barthes, 1971: pp. 29-48).







2. ANALISIS FORMAL DE PRIMERA MUERTE DE MARIA

2.1. LA VOZ Y LOS CUERPOS

Primera muerte de María (PMM, de ahora en adelante) se inicia con una notable descripción:

"El pescador reconoció el viejo Palacio de Gobierno y se acercó con timidez, como si temiera asistir a una remota fiesta (...) pero en el vetusto edificio no encontró sino enjambres de ratas hambrientas y, aquí y allá, montones de basura y osamentas de toda especie. Una secular higuera había proliferado en el jardín y sus troncos marchitos penetraban en las salas oscuras del Palacio. Centenares de huesos humanos yacían a sus pies, formando una suerte de pirámide que el pescador evitó con dificultad. Tropezando con muebles, cornizas, escombros, cortinas y demás restos de lo que fuera la antigua residencia de Pizarro, llegó a un amplio salón sumido en la penumbra. Trizas de arañas de cristal cubrían el piso de un rocío luminoso y filudo. A duras penas, saltando por entre los vidrios, logró atravesarlo y se encontró en una interminable galería que era, sin duda, la más abrigada del edificio. Era allí que se refugiaban los mendigos, acurrucados contra las paredes y cubiertos por enormes banderas peruanas" (pp. 9-10).

Nos encontramos con una simbología extremadamente clara: el tradicional centro simbólico del poder invadido por la descomposición y el deterioro; las banderas sirven de cobijas para los menesterosos. Este bloque narrativo y el segundo conforman una poderosa "obertura" al presentar los



temas esenciales que luego se desarrollarán: más aun, introducen los símbolos en los que se condensa el sentido de la novela: dimensión social cristalizada en algunos elementos "oficiales" o tradicionales que son manejados con sentido crítico, irrisión de valores de la cultura judeo-cristiana, ciertos símbolos cromáticos, especialmente el color violeta vinculado con la mortificación y con la melancolía, como veremos en su momento.

PMM es un texto referido por un narrador que no se encuentra presente en la historia que narra, es decir, un narrador heterodiegético (Genette, 1972: 252-253). Este narrador se ajusta al caso de *Narrador > Personaje* de la taxonomía de narradores que Todorov propone considerando el nivel de percepción de los acontecimientos (Barthes, 1974: 155-192):

"Su pobre cuerpecillo temblaba sobre la yerba húmeda. Sintió en su piel el perfume de un pétalo de rosa. La suave brisa le dilataba los poros y sus pequeños senos saltaban de frío. Pero era completamente feliz, ante los ojos amados. No necesitaba más nada. No quería más nada. Aparte de esa primera desnudez ¿qué otra desnudez podría existir?" (pp. 35-36).

El narrador se expresa utilizando el pretérito imperfecto y el pretérito indefinido de la tercera persona, generalmente del singular. Como parte de su omnisciencia, también se



encarga de escamotear datos y dispersar indicios cuya reconfiguración permitiría esclarecer zonas opacas de la historia. El ejemplo más significativo sobre el que nos sea dado llamar la atención lo constituye la muerte de Pedro. La estrategia narrativa nos induce a pensar que el responsable del crimen de Pedro es Charlie, su amante homosexual, cuando el primero, en un intento de vindicación, decide cortar los lazos que lo atan al segundo. Para viabilizar semejante inferencia el narrador se vale de la contigüidad discursiva de dos hechos: a) La ruptura entre Pedro y Charlie (página 43) y b) El encuentro del cadáver de Pedro, que flota en el mar atado a una boya (p. 45). En "a" se nos informa que ese día Charlie no había conseguido de Pedro "su ración de goce matutino" (p. 43). Tras eso, el narrador se despoja de sus capacidades omnisapientes para entregarnos un párrafo focalizado externamente (Genette 1989: 245-246):

"Charlie apenas se había incorporado en el lecho con la cara roja. Se quedó un buen rato mirando la puerta. Esperando que se abriera de nuevo. Que le devolvieran el cuerpo caliente de Pedro. Pero la puerta siguió cerrada. Se volvió a deslizar entre las sábanas azules y se adormeció tranquilamente". (p. 43).

El narrador no mantiene una completa exterioridad con respecto a la conciencia del personaje. Ciertamente. No obstante, lo que corresponde resaltar es la reserva absoluta que



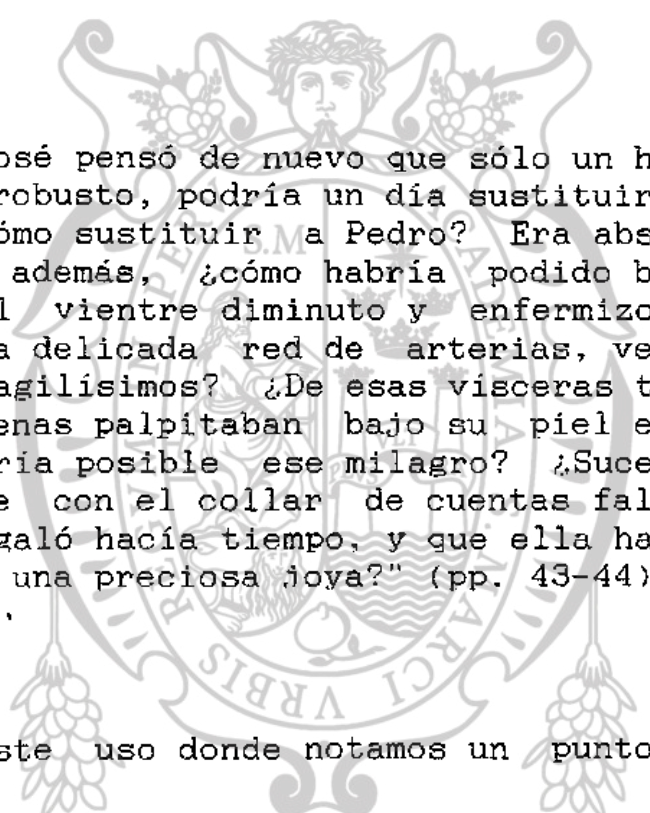
guarda la narración a cualquier intención homicida de Charlie. Las potenciales sospechas del lector son desviadas (o acrecentadas, según se vea) al indicarse la tranquilidad con la que el personaje continúa durmiendo.

En "b", diversas analepsis presentadas a partir de los recuerdos de José, nos enteran de lo "extraño" que resulta ese "señor elegante" (Charlie). El que dicha recapitulación se produzca precisamente cuando José lucha en el mar por rescatar el cuerpo de su amigo, actúa metonímicamente, fusiona ambos hechos de tal manera que se crea el indicio poderoso de que existe una conexión directa entre la ruptura de Pedro con Charlie y su muerte.

Empero, no es usual en PMM la focalización externa, su escritura acude regularmente a la Focalización Variable (Genette, 1972: 207) a través de un recurso que se maneja asiduamente: el discurso indirecto libre (1). Este es una forma híbrida en la que se introduce en la emisión un discurso-otro, no remisible al del emisor. Así, el discurso indirecto libre posee un estatuto dual: gramaticalmente pertenece al narrador pero desde la perspectiva del sentido pertenece al personaje. Es crucial la modalidad apreciativa que se manifiesta en sus entonaciones, donde resuenan ecos



de una voz distinta a la que narra. Debe considerársele como producto de la escritura puesto que no cabe la transmisión oral de los apreciativos (Beltrán Almería, 1992; Voloshinov, 1977: 195-209). Hamburger lo caracteriza concisamente: el discurso indirecto libre reproduce en tercera persona una corriente de conciencia informulada (Hamburger, 1995: 65-69):



"José pensó de nuevo que sólo un hijo suyo, sano y robusto, podría un día sustituir a Pedro. Pero ¿cómo sustituir a Pedro? Era absurdo pensarlo. Y, además, ¿cómo habría podido brotar la vida del vientre diminuto y enfermizo de María, de esa delicada red de arterias, venas y nervios fragilísimos? ¿De esas vísceras tan tenues que apenas palpitaban bajo su piel exangüe? ¿Cómo sería posible ese milagro? ¿Sucedería lo mismo que con el collar de cuentas falsas que él le regaló hacía tiempo, y que ella había convertido en una preciosa joya?" (pp. 43-44).

Acaso sea en este uso donde notamos un punto flaco de PMM. Ocurre que las diversas corrientes de conciencia informuladas de los personajes, referidas a través del narrador, siempre ostentan el mismo estilo (2). Dicha dicción nunca cuaja y parece como un amaneramiento del narrador. Esto se confirmará plenamente con dos ejemplos:

"Todas las noches la esperaba a la salida del California y se acostaban y culeaban hasta el amanecer. ¡Era bien rica la negra! Pedro así no



podía durar. Casi se vuelve loco. Hasta que José, sin decirle una palabra, le devolvió la paz. ¿Cómo había hecho? ¡Quién sabe! Un día volvió a mirar el mar turquesa y a sentirlo en su sangre como una botella de agua pura". (p. 41).

"Ya no sentía malestar alguno. Los aguijones habían cesado. ¿A dónde se había ido José? Salvo una fuerte opresión en la parte baja del vientre, se sentía bien. Una mosca revoloteaba sobre su nariz, su frente, su mejilla. ¡Qué rabia le daba! Nunca faltaba una mosca, una rata, una cucaracha ¡Y toda esa arena que llovía del techo, penetraba entre las sábanas, y esunciaba los alimentos y la ropa! ¡Qué desastre! ¿Cuándo terminaría todo eso? Tenía ganas de arreglarse antes que regresara José". (p. 113).

Ahora bien, el autor creador se posesiona de los diversos personajes debido a que no se interesa tampoco por crear la objetivación de la conciencia de los mismos, de modo tal que los aísla de cualquier posibilidad de autonomía ideológica (cf. Bajtin, 1982). Ello se explicita en la sensación de ajenidad que siente Pedro ante el entorno: ésta se explica mejor en función de un comentario del autor creador inscrito en el texto antes que en algún motivo nunca aclarado que pudiese tener el enigmático pescador:

"Pero qué es Lima para mí hoy, se me preguntará. He aquí una respuesta: nací en Lima de casualidad, como he podido nacer en Pekín, Roma o Iquitos. No me liga a mi ciudad natal sino un recuerdo borroso como su garúa y su neblina, y una infinita abulia, seguramente generada por la esterilidad de su paisaje. Aparte el desierto - que comienza a ser paulatinamente bello a medida que se aleja de la ciudad- sólo recuerdo la arena de La Herradura y las continuas olas y las



piedras ruidosas de Miraflores". (p. 70).

El caso de María Magdalena reviste mayo interés. Su evolución espiritual tropieza con la ausencia de exposición y su digna renuncia al mundo (p. 111) no se construye *dentro del personaje*, tan sólo se hace explícita. Este es un punto medular de la forma de trabajo de Eielson que refulgirá, para usar un verbo caro a él, cuando discutamos el tema del cuerpo. Por ahora nos contentaremos con apuntar que el desempeño de sus personajes -sujetos a verdaderas revoluciones- se da sin que medien elementos definitorios internalizados en la conciencia de los mismos, de modo que el lector es preterido como polo dialógico en dicha contienda ideológica. María es confrontada con una sucesión de hechos que motivan su cambio, pero la manera en la que su cognición es estimulada aparece en la novela de un modo débil. No es un reclamo por parte nuestra. Sabemos que entre las opciones narrativas bien cabe la posibilidad de trabajar los personajes manteniéndose en una exterioridad a los razonamientos de éstos. Ocurre, sin embargo, que la opción es otra muy distinta que hemos examinado ya, la del Discurso Indirecto Libre, vehículo idóneo para ese atisbar que hubiéramos esperado. Ante una renuncia semejante no se vislumbra, por tanto, qué se persigue exactamente con su empleo sistemáti-



co. La conceptualización en PMM no conoce la meditación progresiva, apenas los estados conclusivos que se traducen en una decisión abrupta: Pedro abandonando a Charlie de golpe es una muestra de ello. Más peso hemos de conferir, sin duda, a que la radical evolución de María o la rebelión final de Lady Ciclotrón no dejen trazas en tanto que procesos cognitivos y sentimentales en el texto. Ese desinterés en concluir al personaje deriva precisamente de que el personaje no es sino una mera traslación verbal de saberes e ignorancias del propio autor; de temas y gustos personales con los que se dota a las creaturas. Así tenemos que el color violeta, emblema de mortificación y melancolía, se explica no tanto por la funcionalidad que posee de por sí en la obra sino que encuentra un apoyo decisivo en un punto ajeno, el del metadiscurso:

"Mi incompreensión proviene de una antigua ceguera, de una suerte de curioso daltonismo que atribuye al color violeta gran parte de la desventura humana, de la adversidad y de la muerte".(p.37).

Sólo que lo visceral no acude a otra explicación que no sea su decirse y atestiguar. Por lo expuesto, parece claro que no forma parte del interés del autor concluir a sus personajes ni objetivarlos; que María, Lady Ciclotrón,



Pedro, José, Ezequiel Martínez, Roberto, son propiedades verbales articuladas alrededor de dichos nombres. El mero hecho de que el texto no distinga con nitidez a María de María Magdalena, confirma un intento inusual de caracterización. Corresponde, desde luego, al lector unificar los semas y otorgar peso y destino a esas entidades (Barthes, 1980: 160-161) merced una proyección de desarrollo sentimental que conlleva una ética del desempeño y diversos grados de empatía (García Berrio & Hernández Fernández, 1990: 154-155).

2.2. LA CEREMONIA QUE NUNCA TERMINA

PMM instaure la puesta en escena de un strip-tease, ejecutado por Lady Ciclotrón, constantemente interrumpido mediante diversas analepsis (Genette, 1972: 90-105) que nos transportan a variados momentos de la vida de María Magdalena, así como a hechos que involucran a otros personajes: María, José y Pedro. Buen ejemplo de lo dicho lo constituyen los bloques narrativos que van desde la página 33 a la página 36 de la novela. Esa libertad en el manejo del tiempo consiente la vinculación de diversos destinos con los de la protagonista.

Al referirnos a la ceremonia del strip-tease nos enfrentamos



al tema de la frecuencia narrativa, es decir a las relaciones de repetición entre diégesis y discurso (Genette, 1972: 145-153). La duda que surge es la siguiente: ¿se trata de una sesión de strip-tease que es contada por fragmentos a lo largo de la novela?, ¿o más bien de varias sesiones, todas idénticas e intercambiables? A tenor de una atenta lectura indicamos que aunque se trata por lo menos de dos sesiones, se tiende a buscar el efecto iterativo. Durante la lectura hallamos un progresivo desnudarse de Lady Ciclotrón (las prendas de las que se desprende no se repiten y el orden en que se las quita es el mismo de una performance análoga cualquiera); se trataría, tal vez, de un solo gran momento espaciado que concluye en la página 89. Hay, por lo tanto, cuando menos dos sesiones. Ahora bien, ya sea que consideremos a los segmentos anteriores a la secuencia que acabamos de mencionar como un único instante que se expande o bien como fragmentos de distintas sesiones, lo primordial es la configuración de aquella que siempre se repite, de modo que las diferencias entre las sesiones tiendan a valer como cero. Por lo dicho, nos inclinamos a distinguir dos secuencias, de manera que los trozos desperdigados en el texto, en estructuración fragmentaria de lo narrado, tal como acontece en todo el texto, engendran la impresión de que se cuenta una única vez lo que ocurre "N" veces (discurso iterativo),



brindando así una suerte de "retrato moral", cuya simbología estática no nos parece lejana a la descripción, y que se encuentra subordinada al nivel singulativo del texto (Genette, 1972: 146-147).

"Lady Ciclotrón sonrió entre dientes mientras se quitaba una media primero, la otra en seguida, batiendo las piernas hacia arriba en un rápido aleteo, como de cisne manchado. Cada vez que lo hacía, le venían ganas de llorar, pero siempre las lágrimas se le congelaban en los ojos. Y en cada una de esas lágrimas, convertidas en esferas transparentes, veía toda su infancia, como en un calidoscopio. Aunque nada de lo que allí veía la hacía feliz". (pp. 78-79).

El discurso iterativo suele generar un curioso efecto de presente absoluto, de temporalidad anulada en un movimiento que regresa sobre sí en un flujo astillado. Esto se debe a que el discurso iterativo se ve acompañado de otras estrategias narrativas que contribuyen a lograr el mismo efecto pero lo hacen trabajando en el nivel más inmediatamente perceptible de las formas constructivas externas. En efecto, PMM consta de 56 bloques narrativos 31 bloques en la "Primera Parte" y 25 bloques en la "Segunda". (La división en partes la brindan los epígrafes.) Estos 56 bloques, la mayoría de ellos en realidad breves, se presentan, como ocurre con ECG, como una continuidad remisa. La continua interrupción de la enunciación impone una percepción



'minimalista' e induce un ritmo cortado a la lectura. Si a esto sumamos que PMM se sirve del recurso de la elipsis temporal, es decir de la elisión de momentos de la historia, que suelen ser elipsis implícitas (Genette, 1972: 140) -detectables por la "huella" que dejan en forma de soluciones de continuidad ausentes- nos encontramos con un tipo de relato altamente deceptivo de las expectativas de satisfacción fácil mediante la empatía con un texto que permite al lector perderse en un ritmo envolvente.

2.3. EL DISCURSO Y EL METADISCURSO

En PMM se da la copresencia de un discurso principal y un discurso segundo cuyo objeto es el anterior, y con el cual se vincula críticamente. En esto difiere ostensiblemente de ECG. El discurso-segundo adopta la forma de un diario. El diario es una forma de narración autobiográfica que supone periodicidad y es bastante libre en cuanto a la composición y el estilo. Lo más relevante es que de él puede decirse que comparte con las memorias el hecho de que en él confluyen tres instancias que se identifican en un solo sujeto: el autor, quien, a su vez, es él mismo el héroe (un héroe testimonial) y el narrador (un narrador testigo o protagonista, o si queremos, homodiegético o autodiegético) (Bla-



nehot. 1970; Genette, 1983: 72-73; Lejeune. 1975). Todo diario se plantea como un texto problemático en tanto que su referente pesa como criterio de verificabilidad, ya que se trata de lo que Van Dijk denomina "narrativa natural" (Eco, 1981: 100-102), a diferencia de una narrativa que alude a existentes, acciones y mundos posibles distintos a los de la experiencia del eje autor-auditorio, y que Van Dijk denomina "artificial. Por su parte, García Berrio y Huerta Calvo incluyen al diario entre los géneros didáctico-ensayísticos, es decir entre aquellos que sólo parcialmente contemplan o asumen una intención estética ya que su telos se orienta hacia lo ideológico. El diario, dada su expresión subjetiva, fomenta la individuación merced a su dialéctica entre identidad y alteridad (García Berrio & Huerta Calvo. 1995: pp. 218-230). Esto no implica, creemos, que el narratario del diario haya de ser necesariamente el autor mismo (Chatman, 1990: p. 184), no, en todo caso, desde la perspectiva actual, cuando el diario, como las memorias y las biografías, se halla perfectamente incorporado a la industria editorial y cuenta con un público propio. Por otra parte, conviene recordar la hipótesis Lotmaniana según la cual el texto artístico es percibido generalmente no por aquel a quien está dirigido, mientras que el texto no artístico, en situación normal, sí es leído por el destinatario (Lotman,



1996: p. 117). En la lectura del diario suele ocurrir que la operación hermenéutica parta de dos *a priori*s: a) considerar la realidad que el texto propone como algo dado, no como el espacio textual construido culturalmente que realmente es (Geiger, 1972), a lo que sin duda induce el que los diarios se perciban como textos que proponen mundos comentados desde una perspectiva de locución retrospectiva respecto a lo que se relata, aun cuando por el carácter didáctico-ensayístico mencionado, el diario admite con mucha naturalidad perspectivas de coincidencia y de anticipación (Ricoeur, 1983: 92-108) y b) subestimar la importancia del siguiente dato: que la autoría es un sistema social impuesto en el ámbito de la escritura incorporada a los "dialectos de la memoria" de una colectividad (Lotman: 1996: pp. 110-117; O'Sullivan et. al., 1997: 42-46).

El diario consta de 7 fechas en cada una de ellas el autor consigna apreciaciones sobre su novela. Hay entre discurso (novela) y metadiscurso (diario) una distancia cronológica de 30 años. Examinemos brevemente cada fecha.

22 DE AGOSTO DE 1980

Aborda la intención de la redacción del pasaje en el que se describe la procesión. El autor compara su recuerdo lejano



de esa experiencia con la realidad de ese mismo espectáculo en 1979, y se asombra de la semejanza entre lo que se escribió y lo que ha vivido una vez más. Se explica la intención de recuperar la dimensión orgiástica del culto. Lo medular se menciona rápidamente, casi de pasada:

"La marea humana que me envuelve, las calles oscuras y siniestras, las lamentaciones, los estragos del alcohol, la miseria y la droga ¿no serán más bien realidades surgidas del texto". (p. 27).

26 DE AGOSTO DE 1980

Una explicación de elementos que en el texto operan diáfana-mente:

"Mi incompreensión proviene de una antigua ceguera, de una suerte de curioso daltonismo que atribuye el color violeta gran parte de la desventura humana, de la adversidad y de la muerte".

11 DE SETIEMBRE DE 1980

Se encara resueltamente un "tema" de PMM: Lima y la modernidad: la ciudad en que perduran reinos subterráneos bajo una superficie colonial abúlica y racista, un suave limbo (desmentido por el texto). Prima, por lo tanto, la imagen del autor, imagen teñida por el recuerdo desde el exilio. Se comenta el origen de ciertos símbolos: la arena, el exilio



mismo (símbolo vector del metadiscurso).

17 DE SETIEMBRE DE 1980

Aquí nos remontamos al origen de la novela y tenemos un dilema: ¿Es el autor, el poeta peruano Jorge Eduardo Eielson, quien emite ese discurso? ¿O se trataría de un emisor ficticio? Nos inclinamos a responder que se trata de un enunciador que incorpora las vivencias del propio Eielson. Lo deducimos de la explicación precisa de las necesidades expresivas que cristalizan en la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* que Eielson viene trabajando exitosamente, así como datos que coinciden con el periplo vital del autor:

"Cuando salí del Perú rumbo a París, tenía algo más de veinte años y mis intereses más urgentes, mi única pasión eran la poesía, el arte, la literatura. París, en 1948, en plena posguerra, era una urbe trágica y deslumbrante, un inagotable manjar para los sentidos en un mar de inteligencia". (p. 76)

19 DE SETIEMBRE DE 1980

Se explican las relaciones simbólicas entre María Magdalena y Marilyn Monroe, así como el pasaje en el que su imagen se separa del ecran donde se le está proyectando:

"La piscina de agua esmeralda es solamente una



constante fúnebre: son las aguas del Hades. Como lo atestiguan claramente las letras de la palabra FIN impresas en las rosadas nalgas de la estrella". (p. 83).

Se acentúan, además, los elementos que permiten la identificación entre el emisor y Eielson:

"En 1962, dos años después de la escritura del pasaje anterior, Marilyn Monroe se suicidó en su casa de Hollywood. Por entonces yo llevaba adelante mi trabajo pictórico, incrementando la serie matérica sobre el *Paisaje infinito de la costa del Perú* (...). Fue en ese mismo año, precisamente, que desemboqué en la manipulación de las prendas de vestir (que más tarde me llavarían al simple anudamiento de los textiles de colores, que yo llamé "quipus", en homenaje a los antiguos peruanos)". (82).

24 DE SETIEMBRE DE 1980

Un resumen de *El cuerpo de Giulia* no que se integra al epitexto público del autor (Genette, 1987: 316-376). Además, se propone una actitud virginal e inocente del creador ante la vida y la obra como "conducta fundamental"(3):

"Pero el auténtico escritor no es solamente el que escribe los más puros y osados textos, sino sobre todo el que los vive con igual pureza y osadía. De esta manera el libro se convierte en un instrumento de combate, en un arma de amor y muerte" (p. 90).

El texto finaliza con un elogio de la escritura:

"Y aún si la palabra oral sobreviene (la próxima generación de microcomputadoras recibirá y transmitirá mensajes orales), si el antiguo verbo de Homero, Pitágoras, Sócrates, Buda,



Jesús, vuelve a la boca del hombre, la escritura tendrá siempre el singular privilegio de una tecnología hipersensible y varias veces milenaria. El milagro encontrará, simplemente, un espacio mayor para manifestarse". (p. 91).

8 DE OCTUBRE DE 1980

Este fragmento nos hace pensar aun con más fuerza que nos encontramos ante un diario de trabajo, o ante un simple diario:

"Esta mañana -una radiante mañana mediterránea, frente a los olivos plantados, a las suaves colinas, a los verdes chopos que se asoman por mi ventana- la costa del Perú me parece irremediabilmente árida y distante. No tengo ganas de leer lo que escribí hace tanto tiempo. No quiero turbar la armonía de este momento, en esta isla serena en donde la tragedia de los pescadores peruanos, terriblemente alejada por la geografía y la ficción, no significa nada". (p. 100).

Es revelador que esta reflexión final sobre PMM vaya acompañada por una aclaración en la que se indica que las "notas", como se denomina al metadiscurso, tienen una función de suplementariedad para el autor y para el texto. Un poco más adelante, se señala que la idea no era tanto escribir una novela como la de "la composición de una suerte de espectáculo escrito". Por último, se recalca el rol que juega la canción de Cole Porter: "Ella fue -antes que Schoenberg, Bach o Charlie Parker- la columna sonora de mi adolescencia" (p. 101).



Hemos concluido un repaso un tanto fatigoso mas necesario para la correcta evaluación de la dialéctica discurso/metdiscurso. Entendemos, en un primer momento, que se trata de una exposición del origen, naturaleza y funcionalidad de ciertos componentes relevantes: la arena, el color violeta, el mar, el cuerpo, lo ritual, lo orgiástico, el proceso mismo de la escritura, el exilio. Todo ello, así como las líneas temáticas que no mencionamos aquí, remite a una especie de anclaje individual que se asume sin vacilar, apostandose la propia experiencia en un desnudamiento paralelo al que realiza la protagonista, porque se ha dejar sentada la propia verdad. No dejaremos de reconocer que hay un valor, no necesariamente estético, en manifestar el proyecto de la novela justamente ahí donde puede ser cotejado con su plasmación. El metadiscurso complementaria, así, al discurso. Empero, ese gesto funciona como elemento obstructor al marcar posibilidades interpretativas a las que más de un lector podría aferrarse, habida cuenta la oscuridad de algunas entidades simbólicas, perfectamente aclarables como elementos que pertenecen a la vida del autor (4). Notamos, entonces, un deslizamiento que va del discurso al metadiscurso en que domina el segundo debido a la actividad hermenéutica o de soporte para el propio autor. En efecto, las "notas", como se les llama, transmiten una palabra



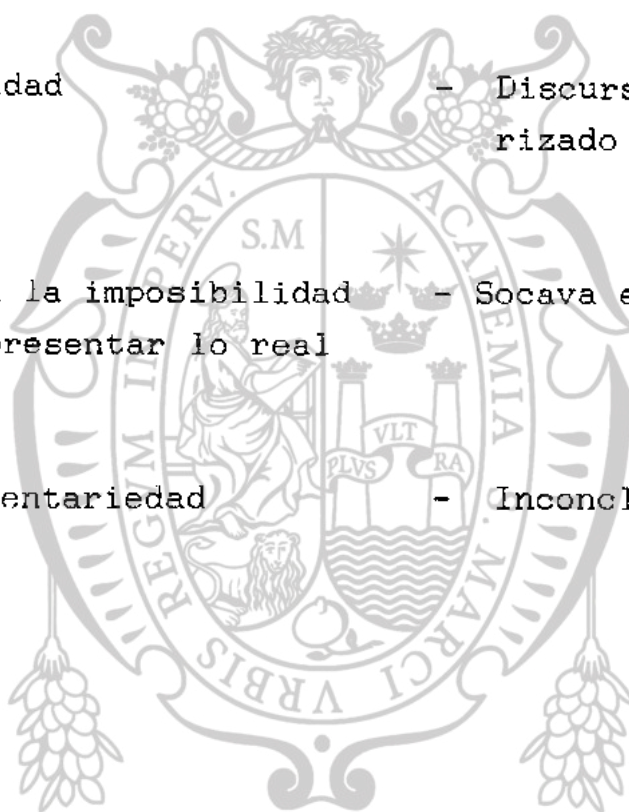
rectora y autorizada. En PMM se intenta negar una novela precisamente escribiéndola y al desplazar lo decisorio al metadiscurso, se socava la novela misma, pues ella se convierte en una ilustración de los fantasmas, las pulsiones y los proyectos del autor. Se podría objetar -aunque sin mucha relación con aquello de lo que aquí se trata- que un autor tiene derecho a proponer (no se trataría nada más que de eso) una lectura propia (que, en rigor, no es tal) de su texto, sin que eso suponga inducir al lector a aceptarla. Ello es correcto, pero olvida el estatuto metadiscursivo que va anejo a ese tronco que es la novela. Ahora bien, al relacionarnos todas las fuentes de los distintos componentes simbólicos parecería caerse en la ingenuidad de considerar que al texto antecede una entidad -llámense ideas, recuerdos, objetos mentales- a expresar, de modo que la escritura, que precisamente se reivindica ante una amenaza potencial de la oralidad, no jugaría otro papel que el secundario: lo esencial ya está "dado" de antemano: es el espacio del autor, propietario de algo que decir y de la oculta expresión del texto (Ricardou, en *Tel Quel*, 1971: 263-300). La relación entre discurso y metadiscurso se puede graficar así:



METADISCURSO

DISCURSO

- | | |
|--|--------------------------|
| - Autor | - Narrador |
| - Verdad | - Ficción |
| - Contenido | - Expresión |
| - Autoridad | - Discurso no autorizado |
| - Afirma la imposibilidad de representar lo real | - Socava el realismo |
| - Suplementariedad | - Inconclusión |



2.4. INTERTEXTUALIDAD EN *PRIMERA MUERTE DE MARIA*

No nos parece viable ni conveniente pensar en la intertextualidad sin recordar algunas ideas esenciales de quien ha contribuido mejor que nadie a la difusión de un término hoy



ampliamente aceptado e indispensable para un asedio productivo y riguroso de la praxis textual: Julia Kristeva. Propone la estudiosa francesa de origen búlgaro que existen tres dimensiones en el intercambio del circuito de la comunicación literaria: el sujeto de la escritura, el destinatario de la misma y los textos exteriores al texto concreto a partir del cual gravita la comunicación. La palabra se define, entonces, por un estatuto dual: en términos horizontales, la palabra del texto pertenece al sujeto de la escritura y al destinatario: en términos verticales, la palabra se conecta con el corpus literario anterior (diacronía) así como al específico corte sincrónico en que se produce. Leemos siempre a partir de nuestro conocimiento de textos previos -de ahí que todo texto sea un texto analógico y serial- pero no de un modo lineal sino respondemos a partir de procesos de referencialidad a fragmentos tomados de diferentes discursos. Esta idea responde al reclamo Bajtiniano de una translingüística que comprenda los textos en su dimensión dialógica con otros textos y con la historia; a la par, ella evita el entrapamiento en lo subjetivo y se articula con el devenir histórico así como con el proceso social del que participa el texto (Kristeva, 1974: 1981) (5).



En PMM subrayamos cinco vínculos intertextuales de compleja transformación: el poema *Primera muerte de María* (1949); los evangelios; el resumen de ECG (1971); *El Gran Vidrio* (1923), cuadro de Marchel Duchamp y *Acto Final* (1947), obra teatral de un solo acto.

2.4.1. EL POEMA

Cabe considerar a PMM, novela escrita en la década del 50 y publicada en 1988 como una transposición (transformación seria) de *Primera muerte de María*, un poema que Eielson escribió en París en 1949. Desde luego, pasar de un texto de 67 versos a una novela de 115 páginas supone un proceso transformador que extienda la temática y modifique el estilo (Genette, 1989: 338-340); es decir que se añaden personajes y situaciones a la historia que un poema nos narra. Existe una matriz común a ambos textos: el relato de la concepción de Cristo. Tal vez la primera operación consistió en tomar como eje temático para el poema una historia teñida de sacralidad en la cultura de Occidente y proyectar sobre ésta la operación de travestimiento burlesco -éste modifica el estilo sin modificar el tema- combinándolo con una elocución seria. La relación entre poema y novela, en cambio, parece guiada por una completa seriedad. Comparando los textos



encontramos que:

- Asumen como temática primordial la muerte como un ritual de pasaje y de superación de una realidad hostil que vulnera toda inocencia.
- Maria, la protagonista, aparece como un ser sumido en la indigencia material y la opresión. La novela desarrolla esto con nitidez mientras que en el poema es un punto de soporte menos manifiesto.
- Hay en Maria una suerte de resistencia callada, que podría confundirse con pasividad, ante la vejación.
- En ambos textos la protagonista sucumbe tras dar a luz. En este punto se produce una diferencia importante. En la novela, el hijo de Maria nace muerto; en el poema esa criatura vive y es confiada por su padre a la protección de algunos bueyes, final afirmativo que vincula el relato con las hierofanías telúricas tradicionales que advierten el inicio de un nuevo ciclo. El niño solo, aislado, en suma, abandonado:

"Se ve compensado por la grandeza mítica del "huérfano", del niño primordial en su absoluta e invulnerable soledad cósmica, en su unidad. La aparición de semejante "niño" coincide con un momento auroral: creación del cosmos, creación de un mundo nuevo". (Eliade, 1972: 230).



Por ello la historia que el poema nos cuenta acaba con el abandono del hijo, pues el "orden" suyo es esencialmente distinto al de la madre: implica un advenimiento del cual sólo se nos hace una anunciación. Esta historia del engendramiento de un nuevo "ungido" se sitúa en una realidad pedestre (barrio pobre, perros hambrientos, botella de leche) en la que acaecen prodigios que involucran incluso a los astros. No obstante, la ruptura del registro verosímil, común a ambos textos, cuaja mejor en el poema. Tanto en el poema como en la novela se mantiene el mismo esquema narrativo: se parte de una conjunción de María con la pobreza que es interrumpida por la irrupción violenta del amor y, finalmente, se retorna a ese estado al tiempo que se asume la maternidad. En ese momento del poema, el personaje protagónico asume por única vez el uso de la palabra:

"Algún tiempo más tarde, María caía a tierra
envuelta en una llamarada.
Esposo mío -me dijo- un hijo de tu cuerpo
devora mi cuerpo.
Te ruego, señor mío, devuélveme mi perfume, mi
botella de leche, mi barrio miserable"

- En ambos textos el esposo sobrevive a María
- En ambos textos se alude a elementos cristianos.

2.4.2. LOS EVANGELIOS



No es forzado considerar los evangelios como un hipotexto de PMM (6). Constatamos las siguientes analogías:

- Lady Ciclotrón.- La ramera.
- María.- Es decir la virgen.
- José.- El pescador, esposo de María y padre de su hijo.
- El Hijo.- El fruto de María que nace muerto.
- Pedro.- El pescador concupiscente y voluble. Así como el Pedro de los evangelios, éste parece encarnar el espíritu negador.
- Roberto.- Amante de María Magdalena. Se le compara con Cristo (p. 34).
- Ezequiel Martínez.- El desaparecido líder de los pescadores, remite por su nombre al profeta bíblico de la destrucción de los abominadores.

Además de lo anterior, conviene anotar que el arcángel Gabriel se transmuta en un gallinazo (p. 113).

La transposición del relato evangélico es a la vez notoria y tenue. El hipotexto funciona como un campo temático-estilístico al que se acude de vez en cuando para efectuar ciertas deformaciones que nos resultan difíciles de adjetivar. Implican comicidad, si consideramos que lo cómico se presenta como efecto de contraste e incongruencia entre



elementos bajos y altos: como destrucción de lo serio y grande por la corrosión de lo banal; como disolución de las expectativas por la sorpresa (cf. Henckmann, 1998: pp. 51-52). Esto dota a nuestro texto de rasgos propios de las parodias sacras, en las que brillaba el ánimo carnavalesco (Bajtín, 1986); pero aquéllas eran acusadamente irreverentes, lúdicas y ese no es el caso en, por dar un ejemplo, la relación de transformación entre el pescador José y el esposo de la virgen María. El procedimiento, entonces, consiste en tomar un esquema referencial y algunos personajes y situaciones pero sin ceñirse con detalle a la línea de acción, de manera que se instaure una malla de correspondencias que se imponga sobre la materia referida y su recepción. Es un caso parecido, y a la vez muy diferente, al del *Ulises* de Joyce. Aquel texto teje una red útil, intrincada, fina, de interrelaciones con su hipotexto proclamado (filtrado a estudiosos) pero permite plenamente una lectura ingenua también muy rica, pues la sutileza de las referencias aparece como uno más -quizás el más grato, quizá el más estéril- de los niveles posibles. En PMM el hipotexto es tan obvio que es muy difícil abstraerse respecto a él, de modo que su sombra se proyecta impidiendo la disociación entre lo relatado y la referencia intertextual. No extraeremos las conclusiones pertinentes de esta estrategia sino



hasta nuestro último capítulo.

2.4.3. EL RESUMEN

El resumen es una forma de condensación que, despojando al texto de todo lo accesorio, intenta reducirlo a su desnudez esencial (Genette, 1989: 309-310). Como resumir supone leer, cuando los autores resumen sus propios textos proponen una lectura propia, aunque no de mayor jerarquía. En PMM se resume ECG:

"Los vestidos con los que, en 1962, realicé mi *Réquiem por Marilyn Monroe* según he anotado antes, sigue siendo para mí el equivalente plástico -táctil y visual- de la moral burguesa: la disimulación, el aderezo, el arropamiento, el falso pudor, las buenas maneras, el maquillaje, el travestimiento, la mascarada. En *El cuerpo de Giulia-no* -escrito un par de años antes de la manipulación de los vestidos- el travestimiento de Giulia en Giulia-no, y viceversa, es un recurso escénico y narrativo virtualmente impuesto por la platea, y por el lector, para dar mayor resalto al drama del artista en un mundo regido por el conformismo. El Gran Traje de Seda Negra -como el Traje de Satén Violeta- no es sino un esplendente, doloroso disfraz. Es también una macabra anticipación del *Réquiem* que más tarde habría de realizar con un traje semejante, del que no conservo sino el busto (como de las camisas no conservaba sino el cuello, o de los pantalones la bragueta). En ambas ocasiones, la protagonista se suicida. En ambas ocasiones, los vestidos (que ocultan el deseado cuerpo) desaparecen en el instante



final: Giulia, desnuda en las aguas del Gran Canal de Venecia; Marilyn, desnuda en su lecho solitario de Hollywood. El mecanismo perverso que destruye sus cuerpos es el mismo: la modelo equivoca, que posa para mediocres revistas ilustradas, no puede ser sino una prostituta: la famosa actriz, que tiempo atrás posó desnuda ¿qué otra puede ser sino una mujerzuela?" (pp. 89-90).

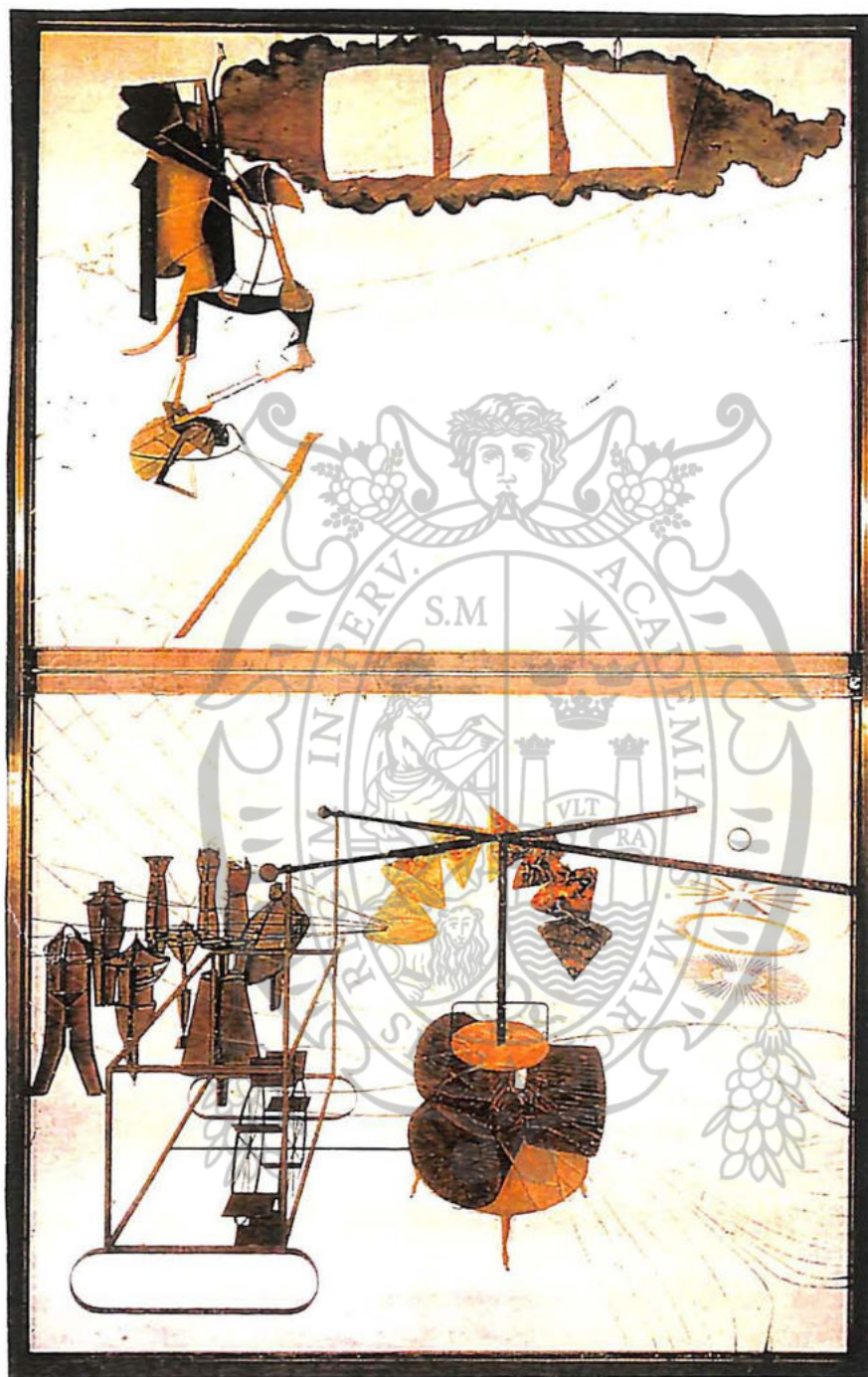
Nuestra primera impresión es que estamos ante un comentario. Y lo es, hasta cierto punto. Pero más precisamente se trata de una relación transtextual por dos motivos: aun para comentarla, el fragmento citado resume en frases muy breves la trama de *El cuerpo de Giulia*-no. Una frase como "la protagonista se suicida", o aludir a la novela como a un espacio donde se narra el drama del artista en "un mundo regido por el conformismo" son formas (como cualquier otra) de sintetizar el destino final de la heroína -pasible de resumir en una frase- o el contenido temático de todo el texto. En segundo lugar, la presencia del pasaje citado dentro del metadiscurso que, a su vez, se publica con la novela, le da un cariz distinto al del comentario. No es un simple texto que alude a otro; es una parte del texto donde se filtra un resumen y una explicación del sentido de la primera novela del autor. La intención más evidente tal vez sea aclarar el texto presente y potenciar ello por la vía de la comparación. Por lo demás, no sólo se hace referencia a



la primera novela de Eielson sino a algunos de sus trabajos plásticos.

4.4.4. PRIMERA MUERTE DE MARIA Y EL GRAN VIDRIO

Posiblemente no haya en el arte del siglo XX una obra tan compleja, hermética y divertida como *El Gran vidrio*, de Marcel Duchamp (1887-1968)(7). "cuadro" que quedó definitivamente en 1936 (Duchamp había trabajado en él desde 1915 y éste se expuso ante el público por primera vez en la exposición internacional de arte moderno, 1926, en el Museo Brooklynn). *El Gran vidrio* "es un vidrio doble, de dos metros setenta centímetros de altura y un metro setenta centímetros de longitud, pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un filo de plomo" (Paz, 1974: 150). Juan Antonio Ramírez nos dice que se trata de "dos cristales superpuestos, formando en total un rectángulo de 227,5 por 175,8 centímetros (Ramírez, 1994: p. 69). Esas dos partes, niveles o *tableaux* (da igual la manera que se escoja para aludir a su binarismo) son notorios; lo que no resulta tan claro es el sentido de cada uno de los niveles ni el de la totalidad de la obra misma. Tampoco cuál sea la



Marcel Duchamp, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun... Gran vidrio*, 1915-1923.



recta descripción de los diversos "personajes" que muestra o pone en escena (8). En todo caso, escapa a nuestro interés adentrarnos en algo que no sea la puntualización de los elementos precisos que nos permiten afirmar (arriesgar) que PMM se construye a partir de la obra de Duchamp, a la que toma como modelo o hipotexto, para usar la terminología de Genette (Genette, 1987: 9-15).

Antes de pasar al examen mismo, esclarezcamos la pertinencia de establecer paralelos entre obras literarias y plásticas. En rigor, no consideramos inadecuado acudir a semejante comparación, por lo demás bastante antigua (9). Primeramente conviene recordar la observación de Barthes, según la cual los códigos no verbales son traducibles a palabras en el acto de lectura en una dinámica que los hace "legibles" (Barthes, 1968; 1986: 153-156). Reconocemos tanto en la literatura como en la pintura rasgos presignificativos. Se constata así, de modo aproximado, la doble articulación en el sentido de Martinet. Un cuadro admite los niveles sintáctico y semántico. Se construye como una totalidad textual, como una estructura plástica de constituyentes de sentido a un punto que -tal como ocurre en el caso de la literatura- supone sistematicidad y, por tanto, admite la posibilidad textual de excepciones y violaciones a las



convenciones tradicionales. Literatura y artes plásticas exigen una decodificación o "lectura" en tanto que ejercicio de asociaciones intertextuales y sensoriales altamente convencionalizadas (García Berrio & Hernández Fernández, 1988). Las consideraciones expuestas, desde luego, no nos llevan lo suficientemente lejos como para proponer que la pintura es una lengua: carece de vocabulario: no es traducible: no cabe afirmar que conozcamos su gramática (Debray, 1994; Schefer, 1970). Empero, la obra específica supone una puesta en escena de un proceso de codificación antes que un código concreto. Ese proceso engloba y relaciona tres instancias: la obra misma, la lectura y el texto verbal que enuncia a esa obra. Todo análisis supondrá un desmenuzamiento secuencial de la obra para, en un segundo momento, determinar niveles de referencia y significados exteriores al sistema pictórico pero interiores al sistema del cuadro mismo (Schefer, 1970; Calabrese, 1987).

Un tanto al margen pero de especial importancia para nuestro propósito: tanto el realismo literario como el pictórico buscan provocar el "efecto de realidad" y la ilusión mimética. Y, del mismo modo, a dichas tendencias han contestado sendas rupturas de las normas consensuadas, con notoria primacía del sistema pictórico sobre el literario.



va que su liberación del referente y de la exigencia figurativa la ha conducido a un extraordinario -y peligroso- nivel de polisemia que la literatura sólo alcanza con mayor dificultad (Praz, 1979; García Berrio & Hernández Fernández, 1988; Danto, 1997). Los elementos que nos han llevado a elaborar nuestra hipótesis son paratextuales (título), textuales (temática), intertextuales (influjo de Marcel Duchamp) y metatextuales (relación entre discurso y metadiscurso).

Reviste interés recordar que en la tradición occidental el título es un invento de la modernidad que halla su origen en la "divisa" (Genette, 1987:54); es decir, que el título se vincula originalmente a una práctica semiótica de indole iconográfica (Esteban Llorente, 1990). El título distingue al texto al conferirle originalidad y constituye una guía - la primera, tal vez- en la decodificación o reconstrucción del *topico* (cfr. Eco, 1981). *El Gran vidrio* se titula en realidad *La Mariée mis à nu par ses célibataires même...* (se le llama *El Gran vidrio* por el panel de vidrio con que Duchamp protegió la pintura), es decir, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun...* Hallamos un primer elemento de aproximación entre *El Gran vidrio* y *Primera muerte de*



Maria en sendas aliteraciones de la consonante "M" que muestran los títulos de esos textos. Un segundo elemento nos lo da cierta semejanza fonética -pero mucho más gráfica- entre "Marieé" y "María". Desde luego, no se nos escapa en lo absoluto que un vínculo intertextual que quisiese justificarse tan solamente en los dos elementos que acabamos de señalar pecaría de forzado: intentamos acopiar "rasgos" que señalan en la dirección antes anotada.

Según Octavio Paz, cuyo brillante análisis de *Le Grand verre* será nuestro guía (10), el significado cabal de *mis à nu* "no es "desnudada" o "desvestida". La expresión francesa posee más energía que el participio español: puesta al desnudo, expuesta. Imposible no asociarla con un acto público o un rito: el teatro (*mise en scène*) y la ejecución capital (*mise à mort*). Usar la palabra soltero (*célibataire*) en lugar de la que parecería normal, 'novio' o 'pretendiente', indica una separación infranqueable entre lo femenino y lo masculino: el soltero no es ni siquiera pretendiente y la novia no será nunca desposada. El plural y el posesivo acentúan la inferioridad de los machos: "más que en la poliandria hacen pensar en un rebaño". (Paz, 1994:149). La ceremonia inacabable en la que Lady Ciclotrón, una y otra vez, es vejada por



un publico masculino embrutecido concentra en sí, como momento, la mayor carga simbólica del sublevante universo de PMM. Sigamos con Paz:

"*El Gran vidrio* es la pintura del desnudamiento de una novia. El *strip-tease* es un espectáculo, una ceremonia, un fenómeno fisiológico y psicológico, una operación mecánica, un proceso físico-químico, una experiencia erótica y espiritual, todo junto y todo regido por la meta-ironía. (...) También y sobre todo: representación estática del movimiento. Lo que vemos es un momento de un proceso, cuando la Novia alcanza su "florecimiento", consecuencia de su desnudamiento y antecedente de su orgasmo." (Paz, 1994:165)

El cuadro de Duchamp plantea la reversibilidad deforme de las identidades (imágenes) de sus personajes (por lo demás, *El Gran Vidrio* puede contemplarse por anverso y reverso), en una suerte de dialéctica que involucra la aparición y la apariencia. Se trata de una versión nueva del mito de la Gran Diosa, la Virgen, la Madre, la Exterminadora donadora de vida. "No es un mito moderno: es la versión (la visión) moderna del Mito" (Paz, 1994), palabras que se ajustan a los atributos acordados a una de las protagonistas, reverso de la otra:

"Lady Ciclotrón abrió los ojos de golpe. La multitud había enmudecido, con la mirada clavada entre sus piernas. Ella no pestañeó. No dijo



nada. No escuchó nada. Se sintió omnipotente. Dueña y señora de sí misma. era también dueña y señora de los hombres. Señora de la vida y de la muerte: ella impondría su ley entre los machos sin voluntad y sin rostro." (p. 103)

A estas alturas corroboramos en el cuadro de Duchamp una serie de características temáticas comunes con PMM: PMM se vale de la ceremonia del desnudamiento progresivo de Lady Ciclotrón para configurar así una nueva versión de una ceremonia degradada: la contemplación de la mujer por una masa tan embrutecida como los "nueve moldes machos" que, desde la parte inferior del cuadro asedian a la "Novia", cuyo espacio es el de la parte superior: este ámbito escénico se ajusta perfectamente a aquel con que Lady Ciclotrón cuenta para ejecutar su ceremonia. Del mismo modo, si consideramos que María y María Magdalena, las protagonistas, son poco distinguibles entre ambas en una primera y rápida lectura (debido a que los semas que imantan y las relaciones que establecen con otros personajes diseñan una sola identidad complementaria), entonces hemos de concluir que los atributos que ligan a Lady Ciclotrón con la Mariee también envuelven a María, que es el reverso de Lady Ciclotrón



PMM no sólo toma algunos de los motivos decisivos que potencia *El Gran vidrio* (lo que es ya algo más aunque, sospechamos, todavía insuficiente para admitir una poderosa conexión intertextual entre los dos textos) sino que adopta el planteamiento de un Metadiscurso que se liga al Discurso primero de manera ambigua. Nos referimos a *la Caja Verde*. Esta, una colección de 93 documentos de todo tipo (fotos de los años 1911-1915, dibujos, manuscritos) que se dio a conocer en 1934, constituye una suerte de comentario -no una guía- para la lectura de *El Gran vidrio*. Ella añade dimensiones conceptuales suplementarias, amén de otras consideraciones que se expanden hacia ámbitos distintos e importantes. Por su parte, PMM, en tanto que discurso narrativo, se presenta acompañado de un metadiscurso, *El Diario*, que proporciona claves para la lectura del discurso a la vez que incorpora nuevas significaciones sobre temas como lo orgiástico, el deseo, el desperdicio energético, el paisaje de la costa peruana, la evolución artística de Eielson y el exilio. Ese temperamento reflexivo casa bien con el hipotexto originario, no olvidemos que Duchamp pretendía trascender el carácter "retiniano" de todo el arte moderno (nunca se debe olvidar que el origen de *El Gran Vidrio* está en lo verbal) y apuntar hacia un arte metairónico. "La meta-



ironía", ha escrito Octavio Paz, "es inherente al espíritu mismo. Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa".

2.4.5. PRIMERA MUERTE DE MARIA Y ACTO FINAL

En 1947, Jorge Eduardo Eielson obtuvo el Premio Nacional de Teatro con una pieza que se limita a un único e intenso acto y que, precisamente, se titula *Acto final*. En ella, apenas se pronuncia tres veces una sola palabra ("calato") y se enuncian dos "discursos" incomprensibles. La pieza, entonces, parece entroncar con aquellas concepciones que ven a la palabra como un elemento a tomar con cautela debido al predominio del texto literario sobre el texto espectacular, predominio que deriva de la valoración aristotélica y que marcará el teatro occidental hasta el siglo XIX (Aristóteles, 1974; Artaud, 1965; Bettetini, 1975)(11). En todo caso, los elementos kinésicos, paraverbales y proxémicos se conjugan con situaciones, accesorios y personajes que se asemejan mucho a aquéllos que PMM nos propone. Así tenemos: el violeta, Marilyn Monroe, quien "sale" de la fotografía en colores donde se hallaba originalmente para consolar de algún modo a Pedro. Este último muere y su sexo es cercenado



Por orden de Charlie. Figuran también personajes cuyos nombres son Lady Ciclotrón, María, José, Roberto, Doña Paquita, Ezequiel Martínez, los Hombres Violeta y los pordioseros. Las mínimas características de todos éstos asemejan a las de los personajes de la novela que nos ocupa. Algo idéntico cabe afirmar de los roles: Charlie daña a Pedro, cuya muerte gravita sobre toda la obra pero no afecta a la frívola Doña Paquita ni a Roberto, este último interesado en la dolida María Magdalena, a quien José brinda consuelo. En la trama de *Acto final*, al igual que en *PMM*, una turba requiere la desnudez de Lady Ciclotrón, quien realiza un strip-tease, pero, elemento distinto, previamente se le había exigido lo mismo a Charlie, el cual, de pie sobre una mesa, pronuncia un "discurso" incomprensible. Esa misma mesa servirá de estrado a Ezequiel Martínez. Envuelto en una capa violeta dará una alocución, tampoco comprensible. Los Hombres Violeta son un elemento "extraño", tal vez lo Otro, que irrumpe a través del espejo. Ellos seguirán a Lady Ciclotrón cuando ésta, desnuda por completo, incite al público a hacer lo propio. La obra concluye cuando los personajes "completamente desnudos, se dirigen hacia el mar". Si a todo lo indicado añadimos elementos como una estampa del señor de los milagros, la música de Bach, la canción *Night and day*, de Cole Porter (en interpretación de



Frank Sinatra) y la arena, entonces no creo que resulte en nada aventurado indicar una suerte de tematización e imaginaria comunes a ambos textos.

2.5 FIGURAS PREPONDERANTES EN PRIMERA MUERTE DE MARIA

La figura preponderante en PMM es la metonimia (cf. 1.2.6), sobre la que solamente diremos que se proyecta especialmente en la reiteración del color violeta a lo largo de todo el texto:

"Lady Ciclotrón adoraba el color violeta. Color suntuoso de la penitencia. De la mortificación. Color maldito entre sus compañeros de oficio". (p. 11)

A lo que corresponden estas frases definitorias en el metadiscurso:

"Mi incompreensión proviene de una antigua ceguera, de una suerte de curioso daltonismo que atribuye al color violeta gran parte la desventura humana, de la adversidad y de la muerte". (p. 37).

Se relaciona al color violeta con lo que podríamos denominar *Fatum*, constituyendo de ese modo un simbolo (12) cuyo alcance metonimico deriva de su asociación con diferentes elementos a lo largo de la obra, al punto que se constituye



en una recurrencia cromática: el traje de Lady Ciclotrón es violeta (p. 13); de hecho, lo son todas las prendas que se quita en su abominable ceremonia (p. 21), hasta la última, el triángulo violeta (p. 102). El violeta insufla mortificación a sus párpados (p. 21); tiñe esa marcha dolorosa, éxtasis del llanto y la lamentación que es la procesión del Señor de los Milagros (p. 22) y, consecuentemente, el primer traje violeta de María Magdalena, un traje de percala, le servirá para asistir a la procesión (p. 33) mientras que el traje para el espectáculo (la progresiva caída de las prendas en el strip-tease se equipara con las caídas y las palabras de Cristo, en ambos casos son siete, p. 21) no tendrá sucesor (p. 33); Roberto y María Magdalena se conocen en Octubre, mes violeta (p. 34); José trata de arrebatarse el cadáver de Pedro a un mar oscurecido por nubes violetas (p. 52). Finalmente, la muerte de María acaece cuando la puesta de sol tiñe de violeta al mar:

"El sol se hallaba ahora casi debajo del horizonte y el mar se había vuelto violeta. La sangre de Saturno envolvía la ciudad y penetraba todos sus rincones". (p. 111-112).

El fragmento citado nos induce a considerar que el color violeta alude al Tiempo, siempre percibido con horror en el



universo de PMM, y por ello lo relacionamos con la Melancolía, que en la obra de Eielson es una constante e incluso se le define como enfermedad violeta (13). Finalmente, no podemos obviar a los Hombres Violeta, encarnación de lo siniestro en una historieta de Flash Gordon que satisface las necesidades de ensoñación del pescador José (pp. 83-84). El violeta, por lo tanto, es una suerte de adjetivo cuya significación desborda el sentido primero del significante y posibilita una estructura semántica que se superpone al devenir argumental. Resulta tan previsible como una rima.

En FMM es todavía más notoria que en ECG la voluntad de conferir a cada bloque narrativo suficiente espesor semántico como para retener la atención y demorar el flujo de la lectura. Las figuras a que se acude para ello son la comparación y la identificación. La comparación es una figura de analogía por la que se establece una similitud entre dos sentidos (comparado y comparante) utilizando para ello un elemento modelizador, que suele ser la palabra "como" (Ducrot & Todorov, 1989: p. 319; Genette, 1989: pp. 30-34)(14):

"La multitud rugió enfurecida cuando Lady Ciclotrón, con gesto munífero, lanzó sus guantes al público. Cáscara suavísima de sus brazos morenos, ella los blandía por encima



de su cabeza, como un puñado de flores". (p. 13).

"(Lady Ciclotrón) Entre la muchedumbre, procedía a paso de reina, como si caminara sobre la espuma blanquísima del Pacífico". (p. 21).

"Los dos fragmentos de satén violeta volaron como impulsados por un ciclón". (p. 88).

"El anda divina navegaba en el incendio vespertino como una astronave de oro" (p. 22).

"Un día volvió a mirar el mar turquesa y a sentirlo en su sangre como una botella de agua pura". (p. 41).

"Las olas salpicaban el aire como gotas de diamante". (p. 45).

La identificación, por su parte, es una figura de analogía, motivada o inmotivada, por la que se establece una similitud entre dos sentidos. Comparado/Comparante, sin utilizar para ello un elemento modalizador (Genette, 1989: pp. 32-34). La Identificación merece cuidadoso examen, pues al igual que la Comparación (de la que solamente se diferencia por razón de grado y matiz), apunta hacia una visión del mundo analógica o sincrónica: el universo se rige por sutiles vínculos de resonancia entre lo mayor y lo menor. PMM establece muchas identidades: el color violeta sustituye al glande del



Pescador Pedro y, de esa manera, lo violeta penetra a María Magdalena, (p. 11); el Palacio de Gobierno fue el espacio oficial del crimen y la corrupción (p. 10); María fue para Roberto y para Pedro un trofeo de caza (p. 37); la palabra de Arturo es el eslabón perdido de la lengua (p. 63), una suerte de Limbo (p. 70) -en el sentido Baudelairiano, añadiríamos nosotros- y todo en ella es suave (p. 70); la muerte, una dama callada y la televisión un ataúd de 22 pulgadas (p. 71); la piscina de agua esmeralda en la que nadan juntos Pedro y Marilyn Monroe son las aguas del Hades (p. 83); el Señor de los Milagros, un dibujo para grandes como Flash Gordon lo es para chicos (p. 83); el cuerpo, desnudez: el lenguaje, desnudamiento y el Traje de Satén Violeta un doloroso disfraz (p. 89). Podríamos continuar pero no es necesario. Lo que sí importa es destacar que las identificaciones más precisas (las más bellas) aparecen en el metadiscurso y apuntan a descubrir identidades y establecer fijeza, lo que entra en contradicción con el lirismo que desvía el texto a la polisemia y los innúmeros contextos escribibles.



NOTAS

- (1) Parece existir cierto consenso en considerar que el discurso indirecto libre debe mucho de su forma al siglo XIX, aun cuando aparece ya en la obra de Jean De La Fontaine (1621-1695), en sus *Fables* (aparecidas entre 1668 y 1694). Incluso, hay quienes, como M. Lips, piensan que se trata de un estilo mucho más antiguo. (Véase M. Lips, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926). En todo caso, quien estudia por primera vez su funcionamiento en lengua española es F. Todemann. (cf. F. Todemann, "Die erlebte Rede im Spanischen". En: *Romanische Forschungen*, 1930, pp. 103-184).
- (2) Si bien es una noción polémica, para efectos meramente funcionales, y sin pretender obviar el asunto, asumiremos -muy conformes a la tradición, por lo demás- el estilo como el "conjunto de los rasgos formales que caracterizan (en su totalidad o en su momento determinado) el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor, o el modo en que está escrita una obra suya" (Segre, 1985: 77).
- (3) Remitimos al lector a un artículo de Jorge Eduardo Eielson, **Rimbaud y la conducta fundamental**. En: *Las Moradas*, N 2. Lima, julio-agosto, 1947, p. 7. Para un esclarecimiento de las ideas del poeta, revisese el libro de Jorge Eduardo Eielson, *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. México, Universidad Iberoamericana, 1995. También es importante el libro de Camilo Fernández Cozman, *Las huellas del Aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson*. Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1996.



- (4) Nos confrontamos, sin duda, con un problema de índole hermenéutica: ¿existe un sentido primigenio del texto?, ¿hay un "punto fijo" del sentido? Esta preocupación (presunción) ecdótica, propia de la canonización del texto, común a más de una religión, soporta un lastre idealista y, en el fondo, desesperado: la intención de restaurar una serie de componentes imaginarios, culturales, conceptuales, emocionales que no son inmanentes al texto aun cuando sea el texto mismo el que los convoque. No olvidemos que toda lectura es parcial, que no puede constituirse al margen de una serie de parámetros no lingüísticos y que la mayor irradiación de la obra dependerá de su capacidad para adecuarse a disímiles entornos.
- (5) Entendemos que el texto no es un producto estético sino una práctica signifiante, transversal, estructuración antes que estructura cuya auténtica instancia es el signifiante; no la significación (la significación es el proceso que une al signifiante con el significado produciendo el signo), en un proceso de diseminación del sentido. Por ello, su filiación carece de pertinencia, puesto que el texto es producido por el lector en un acto de cooperación y cumplimiento de un contrato de lectura, elaborado a partir de lecturas y contratos previos. Así, la intertextualidad socava la autonomía de los textos: los textos anteriores -de toda índole, algunos de ellos anónimos e inhallables-, mejor aun, las diversas prácticas discursivas hacen posibles los diversos efectos de la significación.
- (6) Una vez más, nuestra inspiración proviene de la obra del teórico francés Gérard Genette. Considera éste que existen hasta cinco tipos de relaciones transte-



xtuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Nos interesa el cuarto tipo: la hipertextualidad o relación que establece un texto-modelo (hipotexto) con otro texto posterior (hipertexto) que absorbe al primero o se liga a éste de un modo decisivo, aunque distinto al comentario. (cf. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989: pp. 9-15).

- (7) Si hay un nombre decisivo dentro del panorama de la plástica del siglo XX es el del francés Marcel Duchamp (1887-1968). Elusivo como artista y como hombre, Duchamp pasa de un desempeño de pintor vanguardista a la más fructífera tarea de desestructurar los hábitos mentales que guían la percepción de la obra plástica: en la primera década de nuestro siglo (entre 1913 y 1915, para ser precisos) Duchamp "crea" el *ready-made*. El *ready-made* es un objeto convencional (un portabotellas, un urinario, una rueda de bicicleta, una lámpa) propuesto como obra de arte y expuesto como tal, con lo que Duchamp, al abolir los límites del arte replanteando precisamente su objeto, expandía sus fronteras hacia campos expresivos insospechados (Stangos, 19997: 211-222). Posteriormente, Duchamp opta por un trabajo más hermético y sofisticado -que es el que aquí nos interesa: *Le Grand Verre. La Mariée mis à nu par ses célibataires même...* (1915-1923): en éste, el objeto mismo sirve de elemento tensional a una reflexión lúdica e irónica que intenta exceder el simple hedonismo y el asombro (Ramírez, 1994).

- (8) En pintura cabe hablar de personajes: roles dramáticos e historias, vale decir tramas, no son ajenos a ella. Evidentemente, nos referimos a la tradición pictórica de Occidente, tan propensa a "ilustrar" relatos mitológicos o religiosos. Ciertamente hablamos del



plano del contenido, mas nada nos obliga a preterir dicho plano.

- (9) Desde las ya clásicas opiniones de Gotthold Lessing (1729-1781) en su *Laocoonte*, existe una importante y amplia bibliografía al respecto, de manera que nos limitamos a citar los textos que consideramos más relevantes: Etienne Souriau, *La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*. Paris, Flammarion, 1947; E.H. Gombrich, *Arte e ilusión*. Barcelona, Gustavo gili, 1979; Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 1979; Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1983. Y, del mismo autor: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1983; Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, Labor, 1983; Antonio García Berrio y María Teresa Hernández, *Ut poiesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988; Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1995.
- (10) A este respecto consúltense: Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris, 1967; Octavio Paz, **Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp**, en *Obras Completas*, tomo VI. México, F.C.E., 1994 y Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
- (11) En el capítulo VI de la *Poética*, Aristóteles indica que las cuatro partes discursivas de la Tragedia son: intriga, personajes, contenidos de pensamiento y expresión o lexis. Aristóteles relega al espectáculo (*ópsis*) a un nivel secundario e inferior por tratarse de un elemento seductor pero ajeno a la finalidad de la obra misma, que bien puede cumplirse prescindiendo de su mediación o de la de los actores. (Aristóteles,



1974). Este desdén se explica, tal vez, por la circunstancia de que las obras se representaban una sola vez: empero, desde nuestra sensibilidad, impresiona negativamente que la *coreia* (síntesis y equivalencia de poesía, música y danza) no encontrara simpatía dentro de la reflexión aristotélica (Barthes, 1986: 69-92). Acaso sea certera la hipótesis de Steiner, según la cual a Aristóteles no le gustaba la tragedia y posiblemente sólo viese una: *Edipo Rey* (Steiner, 1997).

- (12) Michel Le Guern señala: "Podemos decir, pues, que hay símbolo cuando el significado normal de la palabra empleada funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado" (Le Guern, 1976: pp. 44-45).
- (13) La relación entre el color violeta y la melancolía dentro del universo poético eielsoniano se precisa en *Cuerpo Melancólico*, poema de la serie *Noche oscura del cuerpo* (1955) (cf. Eielson, 1989: p. 158):

*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
La nariz y las orejas se oscurecen
Los pies se vuelven esclavos
De las manos y los ojos se humedecen
El cuerpo entero padece
De una antigua enfermedad violeta
Cuyo nombre es melancolía y cuyo emblema
Es una silla vacía*

- (14) Comparación e identificación pertenecen, según el Grupo Mi, al dominio de los metasememas. Estos son figuras, tropos y, más exactamente metáboles (es decir, transgresiones o desvíos de la norma lingüística) en las que se modifica el contenido de una palabra



al sutituirlo por el de otra. (cf. Grupo Mi, 1987)





CAPITULO III

A

FAVOR DE LA ESFINGE



3.1. CUERPO. MELANCOLIA Y EXTASIS

Consideremos el Cuerpo.

La temática del cuerpo, o del cuerpo como significante (según se mire), ha venido gozando de especial atractivo en la literatura peruana de los últimos años, sobre todo en la poesía, por razones que no es del caso explicar aquí. En eso -como en otras cosas- Eielson se adelantó (pensemos, si no, en textos como "bacanal", que data de 1948). El primer epígrafe de *El cuerpo de Giulia* no es un fragmento del texto XIII del *Libro del Tao Te Ching*, de Lao Tse (1), que reza así:

"Lo que hace que yo pruebe un gran dolor es que poseo un cuerpo. Si no tuviera un cuerpo ¿qué dolor podría yo probar?"

Este epígrafe regula y establece el primer segmento de la novela (capítulo 1 a capítulo 11). Detectamos una intención polisémica que se beneficia de las diversas acepciones con que cuenta el verbo probar. El tercer epígrafe, que preferimos comentar anticipadamente al segundo, se atribuye a Sathipathana Suta y rige desde el capítulo 16 hasta el 22:

"Y más aún, oh monjes, cuando un monje obser-



va un cuerpo, abandonado sobre un lecho, convertido en hilachas por los buitres y los cuervos, devorado por millares de gusanos, él así medita sobre su propio cuerpo: este cuerpo mío es de la misma materia, y así se volverá. No puede evitarlo".

Objeto de padecimiento y de dolor, el cuerpo es, sobre todo, un objeto impermanente. El horror ante la fugacidad, el deterioro, la muerte y la concreta descomposición del cuerpo es uno de los ejes de toda la obra de Eielson, aunque no siempre se module del mismo modo. Sus formulaciones más acabadas son ECG (dominio de la prosa) y el espléndido *Mutatis Mutandis* (1954) (dominio del verso), el poemario más compacto de nuestro autor. En ECG es frecuente hallar imágenes de plenitud y decaimiento físico que hermanan a hombres y bestias con el universo vegetal y con las ciudades:

Un día, quizás, la hordas del cielo nos aniquilarían, se apoderarían de Mayana y yo sería incapaz de defenderla. La sangre de su vientre gotearía sobre mi cabeza, resbalaría por los muros, y yo no podría hacer nada. Nada. Una cuchillada sin fin y ella que se desangraría para siempre, que se llenaría de gusanos". (p. 23)

"Sobre la meseta cubierta de millares de arbustos rojos el cafetal era un inmenso



animal descuartizado". (p. 27)

"Venecia salobre, pestilente. Venecia vacía, hundida en las aguas fangosas, cubierta por un sudario blanco. Aguas podridas, cielo podrido, palacios de cristal podrido, roída por los turistas, manchada por los mercaderes, de aceites putrefactos, de gases venenosos". (p. 44)

Pero el cuerpo también es el cuerpo del otro. La percepción del otro (a la inversa de lo que ocurre con la que tenemos de nosotros mismos) se dirige primeramente a su inmediata totalidad externa. el otro es una superficie y su mirada nos constituye (Lacan, 1966). Eduardo, el protagonista de ECG atesora la imagen del adolescente Giuliano, y su lealtad vace anclada en la contemplación del joven cuyas líneas puras nunca permitieron presentir la horrosa transfiguración. La ambigua imagen de Giulia también pertenece al pasado. El protagonista se obstina en mantener ambas al abrigo de la mengua: la deformidad de uno y la muerte de la otra:

"¿No lo verás nunca como yo lo vi una sola vez: mezcla monstruosa de muchacho y pájaro sagrado, a orillas del Tulumayo, en aquel atardecer rojizo e instantáneo como un fogonazo? ¿Por qué no era él como Mayana, inalterable en mi memoria, indemne de toda mancha, de toda abyección humana?" (p. 20)



El protagonista abriga con el ensueño y la fijación de instantes sublimes, las ansias de plenitud insatisfecha y la provisoria sospecha de alguna revelación que nunca se produce:

"Toda mi vida pasada y futura se arremolinaba allí ahora. Las cortinas abiertas me invitaban a volar. Dos alas inmensas rebalsaban de la cama. Me pesaban a la espalda. Suntuosas alas de plumas áureas, tornasoladas, bermeillon, naranja. Cualquier vuelo seria posible con ellas. Cualquier misterio se acabaria al instante". (p. 81)

Es coherente con la intención que discernimos en el texto el que el epigrafe intermedio -un fragmento de Raymond Roussel- se sirva de un ave (Colombe) como símbolo reiterado en el texto mismo de esa busca de trascendencia epifánica.

También en PMM es importante la temática del cuerpo, aunque provee un desarrollo complementario al de ECG. La novela acude en un principio a sendos epígrafes de Sebastián Salazar Bondy y James Joyce; luego a una cita tomada de la correspondencia de Gustave Flaubert. Tal como acontece con ECG, dos de los epígrafes -el de Joyce y el de Flaubert- apuntan a la "temática" del cuerpo, aun cuando el de Flaubert lo haga de un modo un tanto elíptico, de ahí que



preferiramos centrarnos en el primero:

"En mi libro es el cuerpo que habla: órgano por órgano, función por función, apetito por apetito, de manera que cada uno de ellos necesita de un signo diferente. Además, este lenguaje del cuerpo, que apenas aflora a la conciencia, posee formas verbales muy vagas y tiende a la oscuridad, aparece confuso. No se trata en realidad de una determinada forma, sino más bien de una ausencia de forma"

Comprendemos lo citado de dos maneras: a) quien escribe no es algo más que carne y líquidos: una suerte de liberación del objeto cuerpo del automatismo perceptivo (Shlovski, en Todorov, 1980: 55-70); b) se pretende asumir sin vacilar que el origen de la enunciación se halla en un campo de fuerzas de las que la conciencia del autor no podría hacerse cargo por completo (*lenguaje del cuerpo que apenas aflora a la conciencia*). Es decir que, a semejanza de la noción de "estilo" propuesta por el Barthes de *Le degré zéro de l'écriture* (1953), se propone una solitaria dimensión vertical cuyas raíces se hunden en lo biológico, en lo humoral y, por ello, no constituyen el fruto de una elección ni se ajustan al pacto que liga al escritor con la sociedad (Barthes, 1968: pp. 14-16). La segunda lectura antes que oponerse a la primera la apuntala, pero no parece ajustarse



a PMM. obra demasiado autoconsciente de sus recursos expresivos y cuya intención nos resulta bastante transparente, ni, dicho sea de paso, a la obra Joyce (2). Queda en pie, creemos, la intención de subrayar el íntimo vínculo de la persona del autor con su texto, acaso porque, el epígrafe de Flaubert va precisamente en contra de lo que apuntan los dos primeros: el libro como algo voluntario y forzado, ajeno a los intereses más caros al autor (real y textual). Entonces, ocurre que nos hallamos ante un texto cuyo paratexto trata de dirigir la aprehensión del lector vía epígrafes que son elementos antinómicos y cuya oposición binaria se ajusta formalmente -y antecede y regula- a todas las oposiciones que el texto prodiga. Ello verifica un alejamiento de lo azaroso e impreciso.

La visión que el personaje podría tener de su propio cuerpo no ha de coincidir necesariamente con la perspectiva y la intención del autor creador y del narrador. La dimensión heterodiegética escoge representar el cuerpo de Lady Ciclotrón disperso, fragmentado. Las prendas (sostén senos, estola de plumas de avestruz, guantes, medias) sinecdóticamente lo objetivan como producto estético:

"La mujer dividida, separada, no es más que una



especie de diccionario de objetos-fetiches. El artista (y éste es el sentido de su vocación) reúne este cuerpo desgarrado, despedazado (recordemos los juegos del niño en el colegio), en un cuerpo total, cuerpo de amor finalmente descendido del cielo del arte..." (Barthes, 1980: 95).

Sin embargo no es esa la única opción. En PMM se manifiesta un poderoso placer en presentar lo corporal en sus manifestaciones menos agradables: deformidad, lo gesticular, lo grotesco y, contrastantemente, lo estático. Revisese el siguiente fragmento:

"Eran raros los que, como él, conservaban un aspecto sano. Casi todos tenían la cara y el cuerpo cubiertos de manchas rojizas. Otros cojeaban, escondían una mano en el bolsillo o trataban de disimular uno de los labios, que dejaban ver las encías y los dientes cariados. Sin mencionar a los ciegos y a los tuertos, con una película blanca en la pupila. O a los que perdían el pelo por mechones y mostraban llagas vivas en el cuero cabelludo". (p. 92).

Podríamos detenernos en la transformación del semblante adorable de la abuela de Roberto en el de un "animal masacrado" (p. 30), el hacinamiento de cadáveres en Palacio de Gobierno con el que la novela se inicia (p. 10), la hediontina de la masa que asiste a la procesión (p. 25). Lo gesticular y grotesco parece destinado a conseguir efectos



ridiculizantes (el ministro, encarnación de un gobierno farsesco, pp. 17 y 96). Pero el empleo más relevante de lo corporal residiría en aquellos personajes cuya conducta, mecanizada y desprovista de racionalidad, parece guiada por un mero reflejo de repetición dentro de un circuito cerrado:

-Pasen por aquí- les dijo el mayordomo. Y los condujo por un sendero que corría por detrás de la mansión. Enormes palmeras y laureles en flor refrescaban la parte posterior de la casa. No lejos de allí, grupos de jóvenes y muchachas jugaban alegremente y se zambullían en la piscina". (p. 15).

Concluida la entrevista referida en el pasaje citado, los pescadores se retiran, decepcionados e intimidados:

"Se sentían aturdidos. Extrañamente halagados y como desechos al mismo tiempo. Pasaron de nuevo cerca de la piscina color esmeralda. Los jóvenes y las muchachas seguían allí. Jugaban y se zambullían sin cesar, riéndose alegremente". (p. 20).

El esencialismo elemental de los comportamientos y su relación contrapuntística con el drama de los pescadores otorga una ominosidad mayor al automatismo de los jóvenes. El estilo se solaza en lo "altamente patético y lleno de crudo colorido", como diría Auerbach. La repetición, no obstante, nos hace pensar en el inmovilismo estatuario de Lady Ciclotrón. Ese efecto quizá se explique porque la



ceremonia de desnudamiento siempre recomienza: una prenda se deja caer ante la excitación de una turba exaltada (cf. 2.2). Lady Ciclotrón es una suerte de "Reine Sidérale" (Praz, 1989), una fuerza de la naturaleza encarnada en mujer, oficiante de ritos trascendentes, hierofante del placer y el saber meduseo.

No faltan en PMM vivencias "corporales" comunes, corrientes: son, principalmente las que ejecutan los sujetos de extracción popular (p. 14). Impresionan más los raptos extáticos y la contemplación. En ambos casos, lo que se pretende es que el sujeto se pierda en la potencia de la sensación (Deleuze, 1981: 34-37) en que la unidad se ve sometida al sufrimiento en tanto que materia: es decir, entidad sujeta a estímulos e influjos. Recordemos cómo el pescador José se hunde en la percepción de la belleza plena e inhumana de la arena y su otredad intimidante como potencia acumulada (p. 46). Recordemos cómo la evocación de María Magdalena y Arturo llena el cuerpo de Roberto de un dolor feliz al que se entrega con deleite (p. 65). Pero el fragmento más interesante tal vez se produzca cuando en medio de la procesión, Pedro se solaza con un cuerpo:

Pedro gozaba como nunca en su vida. El transpor-



te de su alma, unido a ese cuerpo sin rostro, sin sexo, sin amor, eran el placer total, no identificado, perfecto. Se abandonó, pegado a ese cuerpo caliente y anónimo. (p. 25)

Sería atinado indicar que PMM contrapone una erótica de la sensorialidad pura a las elaboraciones culturales que estratifican el campo del erotismo constriñéndolo a determinados agentes condicionados por imperativos éticos y reproductores: la pareja heterosexual monógama (Foucault, 1987). Definitivamente, guarda una relevancia mayor señalar que, como se deduce del pasaje, el cuerpo ideal, el cuerpo que, como proclama el metadiscurso, permitiría somatizar a uno el orgasmo "común" a todos los participantes en el rito (p. 27), es un cuerpo sin límites, indeterminado, un cuerpo inasequible, tan inasequible como el cuerpo propio, objeto imaginario que reconstruimos a partir de influjos disímiles. El cuerpo más adecuado es el cuerpo colectivo, plural, carente de límites y márgenes fijos -la clase de cuerpo que se hallaba en la base de prácticas rituales decisivas para la cultura de Occidente, como los ritos que dieron origen a la tragedia- capaz de franquear las barreras espaciales (no se sabe bien dónde termina) y superar el desmembramiento mediante la recomposición.



No es aventurado señalar que precisamente en la fragmentariedad con la que el cuerpo de Lady Ciclotrón es constituido encuentra su explicación la imposibilidad de concluir el personaje como una entidad al margen del creador, en una operación cuya analogía con el estadio lacaniano del cuerpo fragmentado (Lacan, 1966) apenas nos contentamos con observar. Lo cierto es que el cuerpo es conjurado en la relación de José con Pedro a la vez que la de Roberto con María. En el primer caso, la muerte del pescador Pedro es una manera de eternizarlo afectivamente y sustraerlo del deterioro, la corrupción y una potencial relación homoerótica (ver páginas 43 a 53). Es decir que la muerte del cuerpo se sublima en el triunfo del cuerpo inolvidable, incorruptible, mera imagen, retrotraído a su condición nonata:

"Bajo la presión, el cuerpo de Pedro se había encogido, como si hubiera regresado al seno materno(...) Sus facciones le parecieron más tranquilas que nunca, ahora, como si, finalmente, hubiera obtenido lo que deseaba". (pp 52-53).

Presumiblemente ese tránsito -que permitirá a Pedro unirse a la aparente inalterabilidad majestuosa del mundo, como ocurre con las momias a las que se asemeja (p. 52)- sea preferible a la degradación del cuerpo que PMM se regodea en mostrar. En el caso de Roberto, éste es idealizado por María



y también deviene una imagen, un rostro de Cristo.

Después de este recuento comprendemos mejor la necesidad de fragmentar el cuerpo de Lady Ciclotrón, personaje reverso de Maria Magdalena: reversión del proceso que inevitablemente conduce a nuestra propia aniquilación, a la aniquilación de todo ser, a la aniquilación del autor enmascarado (3), y ese meditar con los ojos fijos en el rutilante espectáculo de la putrefacción y el deterioro explica la atmósfera sentimental que tiene (de violeta, desde luego) al texto íntegro y que solamente puede ser definida con una palabra ilustre: Melancolía.

Definimos a la Melancolía como una relación de luto que *precede* a la pérdida misma de un objeto que no se posee o que no se sabe con certeza cuál es, de manera que ella se encuentra gobernada por una angustia fantasmática que aferra alucinatoriamente. En el origen del prestigio con que se revestió la melancolía a partir de la relectura que efectuó el Renacimiento de la siniestra *acidia* medieval, se halla el más ilustre antecedente que imaginar quepa. Nos referimos al Problema XXX,1, atribuido a Aristóteles, que intentaba unir la idea puramente clínica de la melancolía con la concepción platónica del furor. Esto hubiese carecido de relevancia de



no haber sido por la asociación entre melancolía y excelencia individual, aspecto difícil de ajustarse al teocentrismo medieval pero decisivo para el neoplatonismo renacentista. La Melancolía, conforme la teoría de los cuatro humores que legara la antigüedad, retomada por la Escuela Salerno en el siglo XII, se origina por el predominio de la Bilis Negra en el cuerpo. Los signos de la melancolía son fijados entre la antigüedad grecolatina y la Alta Edad Media, en un complejoísimo vaivén cuya historia excede la intención de esta nuestra rapidísima reseña (4): el melancólico es envidioso, codicioso, de tez terrosa, triste, lento y timorato (Klibansky et al, 1991). La melancolía se asocia a la tierra, al otoño o invierno, al elemento seco, al frío, a la tramontana, al color negro y a la vejez. También es crucial, lo subraya Agamben (1995: 45-49) la relación entre eros y melancolía. Empero, esto no hubiese bastado para explicar su prestigio. Marsilio Ficino, figura renacentista clave para la resemantización de la categoría, acuerda al melancólico una particular capacidad para la concentración y la contemplación (5). Conforme a la astrología, alimentada por la astronomía de Abu Ma Sar (787-886 d.C.), el planeta que rige al melancólico es Saturno. Este planeta encarna los atributos de la divinidad griega Cronos (el Tiempo): heredero del imperio de Urano, tras derrocarlo con ayuda de los titanes y



los ciclopes, incitó luego a éstos a la castración de aquél. Saturno devora ritualmente a sus propios hijos (lo que lo liga a la pesadumbre y a la muerte), y una vez destronado es encerrado en la tierra (la piedra es uno de los emblemas de la Melancolía). Saturno se relaciona con el tiempo (agente modificador de la fortuna por excelencia), la intolerancia, la inhibición, la crueldad y el egoísmo, y todas las formas atávicas y primordiales que nutren a cuanto ser existe.

En *Duelo y Melancolía* (1917), Sigmund Freud caracteriza a la segunda como "un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio", que se traduce, añade, en una delirante ansia de punición así como reproches que el sujeto se inflige a sí mismo. La melancolía, en esto Freud es cuidadoso, se vincula con una "pérdida de objeto sustraída a la conciencia" (lo que la distingue del duelo) y un retorno de la libido al yo. La melancolía se distingue por la "manía de empequeñecimiento", en la que el sujeto se enemista consigo mismo y se solaza en enumerar incapacidades y defectos que, en rigor, son el reverso de las recriminaciones que quisiera enrostrar a otros. La relación con el objeto conlleva un identificación con éste de tipo narcisis-



ta y aparece signada por la ambivalencia del odio y el amor al mismo.

Este breve repaso facilita la comprensión del territorio emocional que mapean las novelas de Jorge Eduardo Eielson:

"Una suerte de luminosa gravedad invadió siempre mi cuerpo mientras estuviste a mi lado; una suerte de opacidad, peso y volumen terrestres que nunca había logrado percibir antes, pero que tú parecías arrebatarme continuamente. Tanto que, hasta en los pequeños detalles cotidianos, todo el planeta parecía inclinarse a tu lado, dejándome a mí suspendido en un inanimado, ridículo vacío." (p.10)

"Empleo sólo las palabras y las letras necesarias en estas páginas. Pretendo que ellas sean la imagen fiel de mis antecedentes y mis errores desde que te conocí hasta el día de tu muerte. He escogido ese momento no tanto por su grandiosidad, sino porque él es para mí un punto de apoyo capital en este recuento. Ese momento fue mi más rumorosa caída durante mi corta marcha terrestre." (p.118)

"Montevacu: agua de monte. Mal paraíso. Mientras yo no encuentre una razón suficiente para detener la lluvia. Mientras yo no logre describir nitidamente el primer rayo de sol entre sus frondas, estas páginas estarán llenas de esas aguas mortales en las que un día habrías de ahogar tu propio cuerpo." (p. 58)

Mediante las citas que se acaban de leer hemos intentado probar la presencia de lo melancólico en ECG, aun cuando de



sobra sabemos que no es sino en PMM donde ésta refulge. En efecto, el primer elemento decisivo que prueba nuestro aserto es el color violeta, ligado, conforme se declara en el metadiscurso (y conforme funciona en el discurso), a "gran parte de la desventura humana, de la adversidad y de la muerte" (p. 37). El color violeta sería el color de Saturno (p. 27), aunque hay allí un elemento de indecisión al hablarse del morado del Señor de los Milagros -tal vez pensando en la funcionalidad referencial de ese pasaje- el violeta se vincula a la procesión indubitadamente. Así, las capas de los hermanos que transportan el anda son violetas (p. 25) y luego se termina de confirmar esa relación: "Todo es igual al texto. El Señor de los Milagros es el mismo. La luz del crepúsculo limeño, en ese día de octubre de 1979, igualmente violeta y dorada" (p. 27). No hace falta reiterar el rol simbólico del violeta, color, lo repetimos, saturnino, es decir melancólico: de ahí se derivan las características de apatía indolente y marasmo que emponzoñan Lima, "una suerte de limbo" (p. 70), una ciudad mezquina bajo la que se encuentra un verdadero reino subterráneo oponible a la ciudad de alma provinciana y afanes de grandeza hispánica (p. 70). No olvidemos que "Sangre de Saturno" es el nombre de una enredadera artificial fabricada en los laboratorios de Iquitos (p. 29) y que en el Palacio



de Gobierno, abandonado y en ruinas, triunfa una monstruosa enredadera: la que Pizarro plantó. Bajo esta luz, además, se entiende que los Hombres Violeta, encarnación de la maldad en un comic, son una manifestación de la melancolía, (consecuentemente, los Hombres Violeta parecen adorar un enorme cerebro inútil: la demencia es un atributo de la melancolía) (p. 84). Y violetas son las prendas de mortificación de Lady Ciclotrón.

La melancolía se manifiesta en la conducta de los personajes. Pedro (vinculado a lo pétreo) se caracteriza por una tristeza indecisa, la volubilidad, la apatía cavilosa y la predisposición a lo contemplativo. En Roberto, la melancolía se manifiesta como un lento malestar hiperlúcido e indeciso acompañado de raptos de ensimismamiento y maravilla ante agentes naturales: la noche y el ave. El configura un ejemplo de artista melancólico. Dijimos ya que Saturno está ligado al tiempo. La conciencia de la temporalidad es muy acusada en el temperamento melancólico: es una percepción acentuada del desgaste, del deterioro y la muerte; pero esas presencias reimpulsan una cosmovisión grandiosa y dolida en la que la certeza de la finitud no impide el placer pero sí conduce a una suerte de anonadamiento ante los instantes privilegiados de frágil equilibrio (véase el fragmento 27,



El éxtasis (estar fuera de sí, salir fuera de sí) es, posiblemente, el más importante de los estados a los que aluden las novelas de Eielson. Lo definimos como un estado de embriaguez y arrobo en que el sujeto corta lazos con la realidad externa y se hace uno solo con la trascendencia. En él, según Lukács, se halla el origen de la experiencia mística y de la estética (Lukács, 1966). Al éxtasis se puede llegar por una vía de ascesis, de abandono contemplativo o, a la inversa, por el entusiasmo y la actividad (el desenfreno y lo orgiástico). En el caso de las novelas que nos ocupan, éste se logra a partir de la fascinación primigenia que se trasciende para ascender a un concepto "superior". Entendemos la fascinación como "una forma de percepción o de experimentación que viene determinada ante todo por la entrega sensual y emocional al objeto (fascinador)", el cual puede ser atractivo o repelente, por lo demás (Henckmann, 1998: 99-100). Las novelas de Eielson nos presentan la experiencia del éxtasis -a nivel de la historia- e intentan inducirlo en el lector(6). En el primer caso, bástenos con recordar que tanto los personajes de Eielson frecuentemente caen en raptos provocados por la fascinada contemplación de espacios, seres y fenómenos:



"Una maravillosa sensación de bienestar había invadido mi ser, como si aquella agua estruendosa me hubiera lavado de inmemoriales manchas. Ninguna palabra era necesaria entonces, ninguna disculpa, ningún perdón humano. Una rabiosa maraña de rayos y relámpagos iluminaba hasta el último rincón de la floresta. La verdura aparecía y desaparecía alternativamente entre los velos rotos de la evaporación y las miasmas terrestres, como en las primeras edades del globo." (ECG, p. 52)

"Yo te hablé de pintura mirándote los ojos verde esmeralda adivinando tu desnudez ante mí como ante un espejo o lienzo rojo del que brotaban mil puntos verdes como una galaxia y yo que me perdía en ella y que volaba desde hacía millones de años hacia la montaña de la Beatitud Celeste junto a un chiwaco negro y dorado mientras a nuestros pies las nubes cubrían Monteyacu..." (ECG, pp. 65-66)

"Lady Ciclotrón adoraba el color violeta. Color suntuoso de la penitencia. De la mortificación. Color maldito entre sus compañeros de oficio. Para la santa limeña, en cambio, había sustituido al glande rosado de Pedro, a la voz pausada de Roberto. El divino violeta la penetraba sin ruido ni dolor. Huellas patentes del éxtasis le quedaban todavía sobre los párpados y las uñas pintadas." (PMM, p. 11)

"Abandonarse en la yerba era para Roberto como recobrar la memoria. Aunque, en verdad,



no le gustara recordar. Cuando esto le sucedía, se quedaba sin fuerzas, como si hubiera absorbido una droga. No sabía si sufría o gozaba y nunca pudo decidirse sobre esto. Tampoco supo jamás si prefería recordar u olvidar. Pero ¿era acaso posible olvidar? Sólo Arturo parecía poseer el secreto. Como si el maravilloso pájaro verde no hiciera sino vocalizar, dar forma sonora, imagen parlante a su propio pensamiento." (PMM, p. 63)

"Lady Ciclotrón lanzó los zapatos de taco altísimo como dardos envenenados. Primero uno, hacia el cielo raso lleno de humo. Después, el otro, con movimiento del tobillo hacia la platea enfurecida. Se sentía mejor ahora. Se acarició los pies desnudos. Un delicioso hormigueo le subía por las piernas. No se oía ni una mosca. Ni la respiración de los hombres. Ni silbidos ni insultos. Ya no había nada en torno a ella. Ni reflectores, ni música, ni público." (PMM, p. 74)

En lo que se refiere al nivel del discurso, o plano de la expresión, consideramos que la búsqueda del éxtasis transita más de una vía. En primer lugar, y tal como se estableció en su oportunidad, ambos textos acuden a la fragmentación del discurso a nivel de las formas constructivas externas, lo que tiende a quebrar el flujo discursivo e induce a una demora y a una "contemplación" de las secuencias, desligadas ya de los nexos causales de la trama (7). Así, cada fragmento goza de un cierto nivel de autonomía estética que retiene



al lector y lo induce a regustar cada pasaje. El lector implícito de ECG y PMM es aquel que se desembaraza de la premura que la satisfacción de la curiosidad impone, y lee cada secuencia con la parsimonia de quien se pasea a lo largo de un museo; todas las secuencias, entonces, se equiparan a otras tantas obras de arte que salen a nuestro encuentro conforme avanzamos. Esta comparación no es gratuita pero desarrollaremos sus implicancias más adelante. ¿Qué se hace para otorgar a cada segmento de un texto suficiente valor literario y estético como para que el lector desee detenerse en cada uno de ellos en vez de buscar satisfacer su hambre argumental? He aquí la respuesta: construir cada segmento privilegiando sus aspectos internos antes que estableciendo sólidas relaciones entre todos ellos y el conjunto. A esta elección definida se debe que ambas novelas no sobresalgan por la composición (8) de tramas sólidas, ingeniosas y elegantes, sino que acudan a argumentos recurrentes en la literatura y la subliteratura, argumentos, por lo demás, sistemáticamente inexplotados. Las dos tramas de PMM (historia de Lady Ciclotrón e historia de María Magdalena) son fáciles melodramas. Por su parte, ECG se abre con una "falsa pista" que convoca un contrato narrativo propio de la novela negra y su clásico *Whodunit*, desarrollo éste que la novela abandona por una suerte



Bildungsroman que tampoco se mantiene demasiado trecho; luego se vira hacia secuencias que remiten al regionalismo hispanoamericano, a las que se suceden episodios de talante existencialista y pasajes de experimentación lingüística.

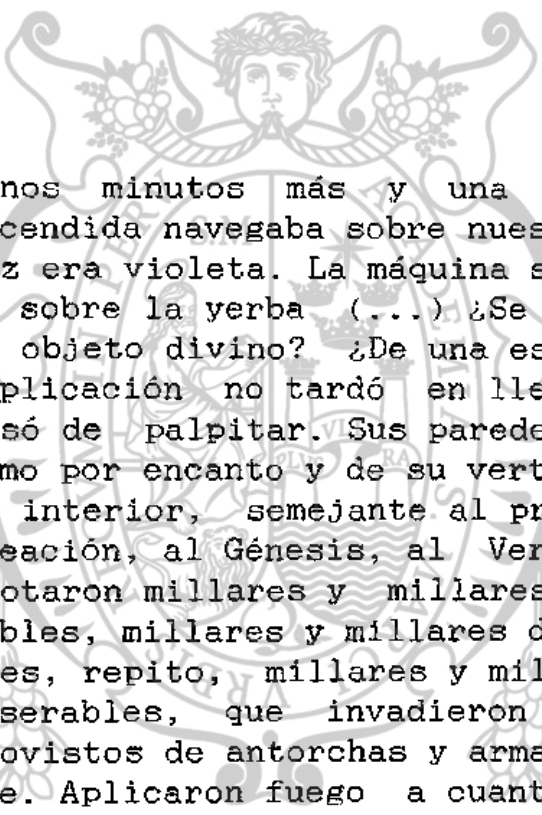
Los intentos por encontrar equivalentes formales, escriturales a la corporeidad permanecen como un campo simbólico que no cuaja de la misma manera en la novelística de Eielson. En ECG se articula como eje gracias a la fragmentariedad en la presentación del cuerpo y a la sensorialidad deshinibida, características manejadas con mayor soltura debido a la opción narrativa que permite concentrar la enunciación en una sola fuente emisora fija que regula con coherencia la información. En lo que a PMM concierne, cabe que nos preguntemos en dónde reside el estatuto diferenciado de esta obra con respecto muchas otras que no reclaman para sí una calidad tan "especial" como aquella de escritura segregada por el cuerpo. Ciertamente, el cuerpo constituye una temática relevante. Sin embargo, Eielson no dota a su escritura de mayor propiedad cinésica, pues al optar por la simple referencia a lo corporal antes que a construirlo (Eco, 1981: 209-215), el texto nos propone realidades cosificadas debido a su empleo hasta el hartazgo en la literatura. Tal vez un manejo defamiliarizador (Shlovski,



en Todorov, 1980: 65-70) habría podido romper esa entidad reificada, el cuerpo, para devolverle la dureza y la suavidad, la materialidad del cuerpo amado; posiblemente el cuerpo de la Madre.

3.2. LA DESTRUCCION DEL REALISMO

Consideremos dos fragmentos que corresponden respectivamente a ECG y PMM:



"Unos minutos más y una inmensa Máquina encendida navegaba sobre nuestras cabezas. La luz era violeta. La máquina se posó suavemente sobre la yerba (...) ¿Se trataba acaso de un objeto divino? ¿De una estrella? (...) La explicación no tardó en llegar. La Máquina cesó de palpar. Sus paredes desaparecieron como por encanto y de su vertiginoso, radiante interior, semejante al primer día de la Creación, al Génesis, al Verbo hecho sangre, brotaron millares y millares de indios miserables, millares y millares de indios miserables, repito, millares y millares de indios miserables, que invadieron todo el jardín provistos de antorchas y armas de toda especie. Aplicaron fuego a cuanto encontraron y asesinaron a golpes de lanza y machete a mujeres y niños. Parecían omnipotentes, con la seguridad de quien ejecuta un rito anti-quísimo, manchados de sangre hasta los cabellos." (pp. 130-131)

"El pescador reconoció el viejo Palacio de Gobierno y se acercó con timidez, como si temiera asistir a una remota fiesta (...) pero en el vetusto edificio no encontró sino enjambres de ratas hambrientas y, aquí y allá, montones de basura y osamentas de toda



especie. Una secular higuera había proliferado en el jardín y sus troncos marchitos penetraban en las salas oscuras del Palacio. Centenares de huesos humanos yacían a sus pies, formando una suerte de pirámide que el pescador evitó con dificultad. Tropezando con muebles, cornisas, escombros, cortinas y demás restos de lo que fuera la antigua residencia de Pizarro, llegó a un amplio salón sumido en la penumbra. Trizas de arañas de cristal cubrían el piso de un rocío luminoso y filudo. A duras penas, saltando por entre los vidrios, logró atravesarlo y se encontró en una interminable galería que era, sin duda, la más abrigada del edificio. Era allí que se refugiaban los mendigos, acurrucados contra las paredes y cubiertos por enormes banderas peruanas" (pp. 9-10).

Toda lectura parte de la premisa -incluso si más adelante la niega- de que los significados de las oraciones son verdaderos cuando menos dentro del marco que el texto provee (Barthes, 1980). Una vez aceptada la validez de dicho hablar, contrato narrativo de base en el caso de la ficción (Culler, 1978: 275-278), se generará también la unificación de semas que permite construir un sujeto emisor, cuando menos. Realizada esta operación, varios recursos retóricos construyen un mundo posible (Eco, 1979: 172-241), el cual será necesariamente elaborado en la conciencia del lector apoyándose en su previa comprensión del mundo donde su experiencia se desenvuelve. La aprehensión de un mundo percibido de inmediato como "diferente", solamente resulta posible a partir de la desviación de propiedades de lo que parece ser



la estructura de la realidad. Es poco factible que un lector asuma el comportamiento de sustraerse a las instrucciones que los textos concitan (aunque podría ocurrir), puesto que la economía de la comunicación exige por parte del receptor una reconstrucción imaginaria del mundo que el texto le propone. Como bien señala Tomás Albaladejo Mayordomo:

"Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil, por su parte, contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real efectivo, pero están contruidos de acuerdo con éste; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil los componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo". (García Berrio, 1989: 338).

Hay que recalcar, sin embargo, que la Realidad es ella misma el producto de un discurso, es decir una elaboración cultural operada mediante el lenguaje que modeliza "los fenómenos determinados espacio-temporalmente y, por lo tanto, perceptibles en forma directa o indirecta por los sentidos" así como toda una masa de fenómenos que no captamos y que no podemos sino suponer. Nos servimos del lenguaje, entonces, para producir discursos capaces de causar un efecto de sentido al que llamamos verdad. Se trata, como indica Greimas, de *hacer parecer verdadero*. Toda



narración organiza datos y, por ende, interpreta (Urrutia, 1997: 47-60).

Tanto en ECG como en PMM hallamos elementos que o se ajustan a la estructura u organización que hallamos en la realidad o que podamos asignar a la realidad peruana de la década del 50 (PMM parece ambientarse en un "futuro" indeterminado), del mismo modo que encontramos datos que no encajan en ese período. ECG puede ser descrita como una novela ambientada entre los años 40 y 50, escenificada en el Perú y Europa (Paris, Venecia, Roma) que presenta el desarrollo espiritual de un artista desde su adolescencia en el Perú hasta su adultez: es una ruta que comprende iniciación sexual y amorosa, raptos de contemplación extática, percepción nítida de defectividades sociales, la consabida ruptura con un medio mezquino, arcaizante y colonial, búsqueda de trascendencia a través de la belleza, el amor, el arte, y, finalmente, el escepticismo ante los poderes de la palabra y de los afectos. Las posibilidades existenciales, como es frecuente en las novelas, encarnan en variados personajes: la madre o la represión; el padre ausente; el tío Miguel o la mezquindad del sentido práctico; Mayana (Mañana) y Pancho o la pareja indígena mancillada; Giuliano o la degradación de la belleza, de la pureza y de la juventud; Giulia o la



ambigüedad esencial de lo "femenino"; el comisario o la ley (sin mayúsculas); el chofer o el rencor de las capas bajas; los turistas estadounidenses o la torpe curiosidad cultural de una era prosaica; el pájaro como símbolo de lo trascendente. No se nos oculta el facilismo de esta lectura y asignación de roles -funcionales ambas, pese a todo. Ahora bien, amén de elementos "realistas" nos topamos con elementos contrafácticos que no convocan la verosimilitud realista.

El universo de PMM se ubica en un futuro indeterminado donde coexisten la ciudad tradicional, Lima, abandonada a los pobres, quienes son todos ellos racialmente "no-blancos", y una ciudad nueva, la Metrópoli. En ella solamente habitan individuos de raza caucásica. Con ello se logra el apogeo de la idea de separación racial, separación que no posee estatuto de dato real y verídico sobre el Perú extratextual pero que sí es un discurso verificable (Nugent, 1992: 37). Los habitantes de la Metrópoli gozan de comodidad y adelantos tecnológicos: rascacielos de 80 pisos (p. 43), laboratorios donde se crean nuevas variedades de plantas, como la enredadera de flores moradas a la que se denomina "Sangre de Saturno" o "Flor del Señor de los Milagros" (inventada en Iquitos expresamente p. 29), tecnología



nuclear (p. 30) y una arquitectura que altera los espacios naturales y recrea diferentes épocas y estilos: verbigracia, castillos de estilo Tudor en los desiertos de Lurín y Chimbote (p. 30). El extremo de ese movimiento capitalista que lleva al auge a la industria cibernética nacional (p. 32) se expresa en la fabricación de nuevas variedades de flores (p. 29). y en el intento de convertir a los hombres en dioses, para lo que se trabaja afanosamente. Esto es interesante. Se trata de un movimiento autogenerado que pretende alcanzar metas heroicas, trascendentales; pero esa trascendencia será siempre inalcanzable ya que el movimiento asume visos de insaciabilidad. Además, este anhelo -aun cuando expresado en el ámbito de un diálogo ridículo (p. 29)- nos recuerda la idea de Nietzsche, en *La Voluntad de Poder* (Nietzsche, 1981), del carácter nihilista de la economía y la política contemporáneas. ¿Por qué hablamos de nihilismo cuando comentamos un deseo sacralizador de los seres? La respuesta es que, precisamente, el que se persiga dicha condición como un eslabón más de la cadena de recreación constante atestigua una ruptura de los vínculos que lo sagrado mantiene con la experiencia tradicional del hombre y con su campo de manifestación (Eliade, 1981). En la Metrópoli, la tradición colonial persiste en la culinaria criolla (pp. 13-20), en los ritos religiosos y, sobre todo,



en la mentalidad de los habitantes. Estamos, entonces, ante una Metrópoli que exhibe lo que denominaríamos rasgos propios de modernidad del subdesarrollo; es decir que intenta convocar una modernidad que no ha cuajado plenamente mediante formas estéticas que fomentan el consumo de lo "moderno" aunque no se estimulen formas modernas de producción (Berman, 1989:238-239). Es significativo -un acierto más de PMM- que se acuda a la arquitectura para connotar la falsedad de un espacio urbano cuyas calles (como es usual en la urbe capitalista, cf. S.M Benjamin, 1980; Berman, 1989; Jauss, 1976) exponen en primer plano las contradicciones del capitalismo y sus lacras (9).

Constatamos, pues, en ambas novelas una serie de datos que sin mayor dificultad nos remiten a la "realidad" peruana. No obstante, no menos cierto es que en ambos texto recurren a elementos contrafácticos que minan esa ilusión referencial y que socavan precisamente el realismo. Entendemos por realismo una tendencia artística (y no meramente literaria: primero se da en la pintura)(10) interesada en aprehender lo verdadero antes que en producir belleza o copiar objetos mitológicos, alegóricos o religiosos. Lukács, cuyo nombre jamás podrá estar ausente de cualquier recapitulación seria sobre el tema (11), señala como rasgos característicos del



realismo la conformación de situaciones y caracteres típicos; la anticipación de las tendencias sociales futuras que se proyectan en el presente; la popularidad, entendida como horizonte de representación de manifestaciones populares y tradicionales (que se deben refinar) y, por último, la particidad, es decir la conformación de grandes tendencias operantes en la realidad social (12). Si bien hablar de Realismo implica, en verdad, un paradigma de representación que finca su mérito y su intención en la fidelidad reproductora de lo que se entiende que constituye la realidad, cabe distinguir, en rigor, dos modos históricos del mismo (Villanueva, 1992). El primero, Realismo Genético, confía en la transparencia del lenguaje y en la capacidad del sujeto cognoscente para captar un universo cognoscible y unívoco. La relación entre texto y mundo se concibe como una relación de verdad, de ahí la tendencia, exacerbada por el Naturalismo, a equiparar el método novelístico con el de las ciencias experimentales (13).

Existe otro Realismo, posterior al siglo XIX, el Realismo Intencional, que propendría a la creación de mundos y a la donación de sentido realista a un texto concreto que, hermenéuticamente se integra a la experiencia del mundo de los lectores:



"El «realismo intencional» como resultado de las actualizaciones «naturales» -«estéticas»- diría Ingarden- de la literatura se puede identificar con lo que, no sin cierto matiz peyorativo, Karlheinz Stierle (1979:301) denomina «recepción quasi pragmática», a medio camino, pues, entre lo que algunos semióticos como Gotz Wienold consideran la recepción literaria y la recepción pragmática propiamente dicha (esta última acepta el contenido del texto como una instrucción aplicable al mundo exterior)"(Villanueva, 1992:P. 145).

En este segundo tipo de realismo el texto induce al reconocimiento pragmático a partir de diversos realemas. Esta categoría que propone Even-Zohar, alude al conjunto de elementos formales y semánticos integrados en un específico repertorio cultural que produce una impresión de realismo (Even-Zohar, 1980). Así, pues, todo realismo es convencional. La burguesía capturó el signo del realismo para construir soportes textuales a su concepción del mundo, e intentó que a aquél se consagrara como el modo por excelencia para la aprehensión de lo verdadero (Kristeva, 1978; Hamon, 1985). No es de extrañar, por ello, que hasta el día de hoy el concepto mantenga mucha fuerza, entendido como "un compromiso ideológico con una realidad objetiva, externa (se trate de nociones abstractas universales y atemporales como «la naturaleza humana», o de hechos históricos pero objeti-



vos. como la lucha de clases). Sea lo que fuere, la condición de realidad externa se privilegia por encima de la representación que se haga de ella por cualquier medio" (O'Sullivan, 1997: 296)(14).

Constatamos, a la luz de lo ya indicado, que la novelística de Eielson no se ajusta al "paradigma" de los Realismos estudiados. Indiquemos en detalle por qué:

a) Elementos incoherentes, cabos sueltos imperdonables en narraciones causalistas pero que en las obras de Eielson funcionan como datos que minan o deconstruyen el modelo: Verbigracia, ECG se inicia con un enigma -la muerte de Giulia- cuya solución parece pendiente por lo menos hasta el capítulo 8. Este nunca es aclarado pero, entre tanto, nos hemos percatado de que es irrelevante resolverlo: la escritura ya nos condujo a otros ámbitos. El capítulo 19, en que se dan cita todos los personajes de la novela, es totalmente farsesco en sus causalidades. Así mismo, las diversas y parecidas secuencias de la película *La conquista del Perú*, no parecen insertarse conforme una lógica rigurosa.

b) Elementos grotescos. Aludimos con la palabra grotesco a representaciones contorsionantes, caricaturizantes y



alienantes de las que emana un efecto acongojante o tragicómico (Henckmann, 1998: 120-121). En ECG: la gestualidad estúpida del tío Miguel, la de Giuliano, la terrible iniciación sexual. En PMM: el Palacio de Gobierno atestado de mendigos y osamentas, la masa de pescadores deformes, los figurantes cuya conducta automatizada no parece obedecer a ninguna racionalidad, la danza de Lady Ciclotrón y la procesión.

c) Lo fantástico, forma de representación en la que la realidad y la irrealidad, lo racional y lo irracional se hallan interrelacionados de manera tal que se minan la certidumbre de los límites entre éstos hasta sus fundamentos epistemológicos (Henckmann, 1998: 99). En ECG: el chiwaco que "sale" del afiche donde se encuentra retratado (p. 116). En PMM: Pedro y Marilyn Monroe nadando entrelazados en un film y, luego, más allá del écran.

d) Imaginería de Ciencia Ficción. En ECG: la horda de indígenas amazónicos que descienden sobre Italia de una astronave (fusión de elementos: uno "realista" y otro propio de la ciencia ficción) (pp. 127-134); la espléndida secuencia antiutópica (p.49). En PMM: los hombres violeta, el universo futurista.



Es preciso detenernos en lo que se refiere a la ciencia ficción. No es casual que Eielson acuda a ella. En la "Constelación" o mapa de tendencias e influjos creativos y existenciales que preparó para la revista *Hueso Húmero* (número 4, Enero-Marzo de 1980), ésta destaca como un dato inusual dentro del horizonte de un autor peruano, máxime si tenemos en cuenta que en la obra eielsoniana su presencia excede el universo de la narrativa -aparentemente más acorde al subgénero- y se expande a la lírica: *Mutatis Mutandis* (1957). En realidad, la ciencia ficción, muy mal conocida en el Perú, es una auténtica "literatura de extrañamiento cognoscitivo" que, a diferencia de lo que ocurre con modalidades metafísicas (mito, cuento de hadas, leyenda), abarca diversas posibilidades temporales e intenta examinar el uso y efecto político, psicológico y antropológico del conocimiento, la ciencia y la filosofía. La ciencia ficción considera que las formas de cualquier época son susceptibles de modificación y encara como architema implícito el destino de la humanidad. Tal es su *telos*. Por ello, tempranamente asumió el género de la utopía -uno de los más antiguos, a decir de Gadamer (Gadamer, en Kearney, 1998: pp. 279-305)- y su reverso, la antiutopía. Pero, ¿qué es la utopía?:



"Utopía es la construcción verbal de una comunidad casi humana particular, en la cual las instituciones socio-políticas, las normas y las relaciones individuales están organizadas de acuerdo con un principio más perfecto que el de la comunidad del autor, teniendo como base dicha estructura un extrañamiento surgido como una hipótesis histórica alterna." (Suvin, 1984: p.78)

Filogenéticamente, tanto la sátira como la utopía se relacionan con las *saturas* de las Saturnales, cuyo tema era la inversión política, sexual e ideológica (cf. Bajtin, 1980). Ahora bien, la antiutopía explora precisamente posibilidades distópicas en las que se hallan, exacerbadas hasta el delirio, realidades presentes ya en el horizonte del autor cuando redactó el texto, horizonte con el que cabe fusionar el de nuestra lectura a fin de una interpretación cabal de la intención autorial. Tal es el caso de los elementos de ciencia ficción que ECG y PMM movilizan, y es entonces que percibimos que la crítica social de ambas novelas se desarrolla de acuerdo a ese modelo de exageración hiperbólica facultada por sendos mundos posibles en los que la injusticia, explotación, miseria y diversas discriminaciones (raciales, sociales, de género, etc) se remarcan en una lograda síntesis, más aun, óptima, si consideramos la



ejemplar brevedad de ambos textos. Sin duda, por dar un solo ejemplo, no habrá quien desde la actualidad en que vivimos encuentre exagerados los procesos de manipulación genética sesgados por motivaciones racistas:

"¿Cuánto podrá valer una chuncha en el año 2000, en las grandes ciudades lunares? Serás pagada entonces, inocente (...) Recibirán tu sangre en un bocal de plexiglás y ya no serás peruana ni chuncha ni nada (...) Tendrás un hijo claro al costo irrisorio de 600 dólares ejemplar. LBM112 decidirá el color de sus ojos. Su estatura colosal. El ritmo de sus arterias. Su mentalidad infantil. Será astronauta. El tío Miguel, todo vestido de blanco, con guantes y máscara transparente, lo enviará a la Base Experimental Cafetera de Venus. ¿Es acaso el hombre el único consumidor de café en este mundo? (...) Ahora tu vientre no es sino un depósito de huevos blancos. Huevos de astronautas rubios, de ojos azules y cerebros de canario. La esperma miserable llena el cielo de ángeles sin alma. La voz canalla te persigue. Voz eléctrica de computadora que no cesa. La serie ha comenzado. Triadas de cashibos alternadas a parejas de campas y amuehas. Millares y millares cada año, consumidores de millares y millares de automóviles, refrigeradoras, televisores, máquinas de cocinar, de lavar, de conversar. En la Base Experimental Cafetera de Venus. El monstruo da unos pasos nuevamente. Ruido de máquina maldita que cubre tus latidos. Ahora tu vientre no es sino un depósito de huevos blancos. Incubadora de astronautas. LBM112, marido fiel y perfecto. Grandes hijos rubios. Mi tío Miguel te mirará con respeto, todo vestido de blanco, con guantes y máscara transparente. Chuncha de mierda. ¿Qué más quieres?) (ECG, pp.49-50)

PMM maneja elementos de anticipación menos espectaculares aunque igualmente eficaces:



"María tendió la mano.
-¿Una caridad, señora?
La figura se detuvo, hurgó en la bolsa, le dio una moneda y desapareció. El sol bajaba velozmente, y María sintió que su fiebre aumentaba. Fuera de las avenidas, peligrosas como campo de batalla, nadie circulaba en la metrópoli. A la distancia, emergían las torres de algunos edificios, mientras que a su lado los aspiradores de arena, instalados bajo la calzada, emitían un zumbido penetrante. Unos pasos más allá, comenzaba el desierto. El flujo de automóviles había disminuido y cesaría por completo con la puesta del sol. La Contemplación del Ocaso, una ceremonia ya casi desaparecida, atraía aún una buena cantidad de gente. Los aficionados tenían derecho a diez minutos de crepúsculo diario, y por nada en el mundo habrían renunciado a esa ínfima ración." (p. 107)

Hay un aspecto crucial del realismo en que las novelas de Eielson se alejan ostensiblemente de los modelos. Nos referimos al personaje. Definimos a éste como al actor provisto de rasgos distintivos que asemejan a los de un ser humano, una unidad semántica completa y un eje imantador de semas (Barthes, 1980; Bal, 1985; Chatman, 1990). Todo personaje se construye por la suma de informaciones que se dan sobre lo que él es y sobre lo que hace (Hamon, 1983). Entre los procesos semionarrativos que sirven para configurarlo mencionaremos el nombre propio, la caracterización, y su discurso (Reis, 1995: pp. 194-199). El personaje ha sido crucial dentro del realismo, especialmente para el género más pujante en que éste se manifiesta, la novela. En efecto, la novela, nos recuerda Bajtin, (Bajtin, 1978) se articula



en torno al personaje, cuya percepción se da en un mundo objetivado donde posiciones ideológicas contrapuestas encarnan y rivalizan. Lukács, por su parte, propone el personaje típico como una manifestación esencial dentro del realismo, ya que aquél es una síntesis histórico-cultural entre lo universal y lo particular. La idea es expresar elementos percibidos como dominantes y diacrónicos. El tipo, a su vez, se presenta dentro de un texto que remite a una tipología textual (Lukács, 1975). Ahora bien, el personaje previo al realismo -nunca visto bajo un único sesgo- movilizaba la actividad receptiva (Aisthesis) del público, para el cual el héroe era inconsumible porque ya se había consumido en una tarea, o bien porque -esto es notorio en la antigüedad- se hallaba sujeto a algún ciclo de renacimiento constante (Bajtín, 1974; Eco, 1968: 265; Jauss, 1986: 70-76). Con los personajes del realismo ocurre con frecuencia que al finalizar los textos se apunte hacia un más allá del mismo para el desenvolvimiento de ellos en una narración que queda en suspenso (recordemos los epílogos de las novelas de Dickens o Balzac como muestras adecuadas de lo que venimos afirmando). Paradójicamente, esto comporta una sensación de intercambiabilidad de desarrollos, de juego de combinación con la gama de posibilidades performativas, propias de la cultura del signo (Kristeva, 1974), que merman



en dicho tipo de personajes la capacidad para adquirir rango de universalidad. No es que un personaje realista esté plenamente inhabilitado para ello (pensemos en Madame Bovary y Raskolnikov), sino que resulta difícil que lo logren, por la mutabilidad de los términos inherente a la cultura que lo vio nacer. Por eso, la universalidad que ellos alcancen no se explica sólo por la excelencia de la configuración sino por oscuras fuerzas que llevan a las comunidades a escoger y amonedar ciertos caracteres que se han de preservar del olvido. Algo existe en la soledad de Robinson Crusoe que viene impresionando la imaginación de la humanidad durante los últimos 250 años. mientras que el olvido del gigante Pantagrue (un personaje que responde a coordenadas culturales premodernas) representa una dimensión perdida -o cuando menos oculta, como un tesoro- para Occidente. Las novelas de Eielson pertenecen claramente a un momento que percibe la muerte de aquel tipo de novela con pretensiones de globalización de lo social, de manera que tal empresa sólo puede asumirse irónicamente. Del mismo modo, sus personajes no pretenden responder a una especificidad social sino que operan con pretensiones de universalidad aun cuando arraigados en un contexto, de ahí que se acerquen más a una figura como la de Don Juan que a la de Vautrin. Este último es único, original, irremplazable, y aun cuando pudiese



configurar un tipo, la genialidad con que Balzac lo trazó lo vuelve irrepetible. Los personajes premodernos parecen hundir sus raíces en un substrato común de la humanidad y son como cristalizaciones de destinos posibles, de roles: son prototípicos.

En el contexto de la tradición peruana, la destrucción del realismo implícita en las novelas de Eielson no podía, ciertamente, ser comprendida a cabalidad ni muchos menos compartida. Nuestra magra tradición narrativa decimonónica se sirvió del realismo como instrumento de combate entre tendencias modernizadoras y tendencias reaccionarias: la propaganda, antes que otra cosa, fue su humus nutricional. Esta función ha marcado las aproximaciones al fenómeno narrativo y, por ende, la "construcción" de los objetos literarios mismos. Afirmamos decididamente que muchas obras son realistas en la medida que son leídas como tales por una crítica que así las constituye más allá de que logre precisar en aquéllas marcas de cointencionalidad al respecto. Y en lo que atañe a los estudios sobre narrativa peruana, los autores de los mismos parecen no otorgar mayor significado al hecho de que en la compleja operación de significar existen tres espacios textuales: el del texto propiamente dicho (novela, cuento, poema, etc); el de



plasmaciones textuales abiertas a diversas actualizaciones potenciales y, por último, el espacio de la realidad misma, que es un constructo que conlleva "modelos de representación institucional" (Talens, 1986). Otro tanto suele ocurrir con los autores peruanos, generalmente remisos a reflexionar profundamente sobre su quehacer literario, y poco cultos o atinados cuando lo hacen.

3.3. HACIA UNA LITERATURA TRIDIMENSIONAL

Quien se aboque a la tarea exegética de ECG y PMM no dejará de notar, como rasgo distintivo de las novelas de Eielson, la radicalidad con que ambos textos se constituyen como complejos narrativos que remiten a otros códigos de expresión estética. Esto se da, muy naturalmente, a nivel temático, pero también discernimos un intento por tratar de proporcionar al discurso de ambos textos características "formales" propias de tales manifestaciones, de manera que antes que un texto cerrado, contamos con una estructuración textual, indefinida, no fija, abierta en lo que atañe a sus posibilidades de reconfiguración en la lectura según el lector incorpore diversos datos que permitirían nuevas



contextualizaciones de la información que las novelas transmiten. En ECG identificamos:

a) Presencia de lo cinematográfico: Obviamente las secuencias de la película *La Conquista del Perú* son lo primero a destacar. En el plano de la expresión resalta el empleo de *slow motion* o del *zoom* (Chatman, 1978: 76-78), que hemos examinado en el capítulo II del presente trabajo (duración narrativa o velocidad). Además, el influjo del cine se manifiesta también en la propensión a la elipsis y al corte, a diferencia de lo que ocurre en la novela decimonónica, remisa a éstos y afecta a presentar una alternancia de escenas y sumarios (Chatman, 1978:79).

b) Presencia de lo teatral: Solemos olvidarlo pero la escena, una de las formas en que se manifiesta la duración o velocidad (cf. 1.2.3) proviene de lo dramático, tal como algunos narratólogos anglosajones (Lubbock, 1965; Chatman, 1978) suelen subrayar. Bajo esta luz, las secuencias escenificadas conllevan marcas teatrales nítidas. Pensamos, sobre todo, en el capítulo 19: unidades aristotélicas respetadas, preeminencia de la forma dialogada y de informaciones que acceden a nuestro conocimiento por la mera palabra, personajes que se caracterizan a través de su



discurso (Bobes Naves, en Villanueva, 1994; Tordera Sáez, en Talens, 1988). También destacamos manifestaciones que pertenecen a sistemas propios del teatro como el cinésico (inmovilidad, actitudes extáticas) y vestimenta (el Gran Traje de Seda).

c) Presencia de las artes plásticas. Denominamos artes plásticas a aquellas que "producen construcciones espaciales o imágenes representadas espacialmente" (Henckmann, 1998: 115-116); nos referimos, en concreto, a la arquitectura, la escultura y la pintura, al igual que al diseño y las artes gráficas. La secuencia textual precisa se encuentra en el capítulo 20: el protagonista elabora su propio código con cordeles de colores. Este idiolecto intentará subsanar las limitaciones del lenguaje con la plenitud de lo cromático y servirá para componer un poema de nudos. Intertextualmente, ECG remite, por su título y temática a la performance *El cuerpo de Giulia-no* en la Biennale di Venezia (1972).

Veamos ahora PMM:

a) Presencia de lo cinematográfico: Además de los elementos indicados en ECG (slow motion, o duración, elipsis y



cortes), lo resaltante se ciñe al nivel temático: la remisión a Marilyn Monroe, quien confluye con Pedro en una piscina de agua esmeralda en technicolor que existe en el ecran de una cinta, *How to marry a millionaire*. El lector informado recordará, quizás, el *Requiem por Marilyn Monroe*, collage y acrílico sobre tela que Eielson realizó en Roma en 1962.

b) Presencia de lo teatral: desde luego, las escenas y los diálogos, pero, sobre todo, el strip-tease de Lady Ciclotrón, la Procesión del Señor de los Milagros, el partido de fútbol, espectáculos que se producen dentro de la ficción. Todavía más, vestimenta -hay todo un delicado juego simbólico vinculado a la operación de vestirse y desnudarse, así como a los cambios de prendas. Finalmente, el sistema cinésico porta sentidos ya mencionados.

c) Presencia de lo arquitectónico urbanístico: PMM contrapone espacios urbanos de contrastante arquitectura. De un lado, la antigua capital colonial y, de otro, la Metrópoli, donde confluyen diversos estilos que exponen la impostura y el caos.

d) Presencia de la artes plásticas: afinidades con las



instalaciones del mismo título que Eielson expuso primero en Lima y después en Helsinki. Por supuesto, la relación crucial, ya expuesta largamente, se articula, intertextualmente también, con *Le Grand Verre*, de Duchamp (texto inspirado en la obra de Raymond Roussel) con la que PMM entraría en contacto y que informaría la estructura misma del texto íntegro, con su contrapunto entre texto y metatexto, inspirado en el diálogo que *Le Grand Verre* mantiene con *La Boite Verte*. Por último, el reenvío a *Flash Gordon*, comic de Alex Raymond que aparece en 1934 y se convierte en una de las cumbres del género, no obstante sus cuestionables connotaciones racistas; conviene recordar, porque viene muy a colación con lo que venimos detectando en PMM, que según Emilio Tadini, este comic propone con éxito un "futuro arcaico" que mezcla adelantos tecnológicos y elementos culturales pasadistas (VVAA, 1974).

Eielson compone sus novelas mediante la fusión de códigos. Estos componen una serie multisemiótica que construye cadenas semáticas, las cuales derivan la lectura hacia más de un ámbito. Eielson habla de *Literatura Tridimensional*:

"Existe una narrativa clásica, lineal, plana bidimensional, que acepta pasivamente las



convenciones de la lengua, así como las viejas coordenadas del espacio tiempo newtoniano. Y otra, la que nace en los primeros años del siglo, paralelamente a los grandes descubrimientos de la mecánica cuántica, a la teoría de la relatividad generalizada de Einstein y al arte abstracto, que describe un universo menos accesible. Esta última no explora solamente nuestros condicionamientos sociales y psicológicos, sentimientos, intereses, pulsiones, sino que intenta penetrar en la trama misma de nuestra existencia, valiéndose para ello de un lenguaje que, sobre todo, duda de sí mismo porque duda de la real consistencia del mundo. En suma, un lenguaje no euclidiano, cuyas coordenadas espacio-temporales han saltado y cuyas imágenes van más allá de la literatura para convertirse en otra cosa, para acceder a otra dimensión, a otro lenguaje que, sin destruir lo específico literario, revitalice la escritura, le asigne un nuevo valor, un verdadero enganche con la realidad profunda de nuestro tiempo. A todo esto llamo yo literatura tridimensional." (Eielson, 1995: 68-69)

Las novelas de Eielson nos dicen que la totalidad de las obras de este artista apunta a constituirse en una unidad en la que diversas motivaciones o campos semánticos, cuando no retóricos, se valen de distintos códigos en su búsqueda de una expresividad absoluta. Así, el tema del desierto de la costa peruana, tan relevante en sus novelas, resuena con especial intensidad en instalaciones y cuadros, como las espléndidas series *paesaggio infinito* y *paesaggio infinito della costa del Peru*, que no abolen aproximaciones narrativas sino que funcionan como vías alternas de acercamiento a



un contenido conceptual subyacente a todas sus exteriorizaciones. Nos encontramos ante un intento de totalización artística.

Sorprende que las novelas de Eielson, breves como son, contengan tan grande y heteróclita carga semántica. La explicación de ello reside en que a éstas las han construido con el rigor y la condensación semántica que caracteriza al discurso de la lírica. Esto no debe sorprender, pues en rigor la lírica y la narrativa no se contraponen aunque tampoco se implican necesariamente. Del mismo modo que la narrativa y la poesía no se excluyen (Reis, 1996: pp. 164-166). En verdad, la poesía empieza narrando. Y ello parece una invariante que se verifica en todas las culturas. Al considerar ECG y PMM como novela -para lo que trabajan dispositivos paratextuales específicos- los contratos nos inducen a esperar un texto que se despliegue en el intercambio de experiencias e de historias (Benjamin, 1991: 113-124), ya que la novela, heredera de la épica, propne el intercambio entre el hombre y el mundo (Bajtín, 1978; Lukács, 1975). Empero, En ECG y PMM ese imperativo se cercena, en cierta medida, a causa del sobredimensionamiento de las subjetividad que guía al texto: estamos ante la novela lírica (Friedman, 1963; García Berrio, 1995: 195) o



ante lo que Tadié denomina *Récit Poétique*: categoría que subsume una serie de textos en prosa en los que el estudioso francés percibe una suerte de movimiento de transición entre el poema -por su trabajo a nivel de figuras retóricas y la interiorización o subjetivización predominante- y la novela, ya que emplea elementos propios de la misma (Tadié, 1978).

K. Stierle ha señalado con claridad que la lírica no constituye un discurso sino un antidiscurso. Su función es la de cortar la linealidad de desenvolvimiento discursiva (que constituye un desarrollo progresivo y coherente) derivándola hacia una cantidad indeterminada de contextos posibles y referentes múltiples con una condensación verbal máxima, de modo que la obra gana a nivel connotativo lo que pierde en transparencia semántica (Reisz, 1987: 119-132). La lírica implica enunciados que se retiran de la esfera del objeto, "la enunciación lírica no trata de desempeñar función en un contexto de realidad objetivo" (Hamburger, 1995:179); de hecho, los enunciados líricos no poseen contexto de comunicación sino contexto de sentido (*Sinnzusammenhang*, en términos de Hamburger). Esto conecta con algunas características, ya clásicas a estas alturas, que Hugo Friedrich atribuye a la lírica de vanguardia: autonomía de lo verbal al margen de su relación con el mundo, predomi-



nio de la expresión sobre el sentido, pérdida de relevancia de los objetos, autarquía verbal (Friedrich, 1974). La enunciación lírica, apunta Hamburger, posee infinitas posibilidades de producción artística conforme épocas y estilos. Por su parte, Jenaro Talens propone hablar de Lenguaje Poético -antes que de poesía- como un lenguaje extensible a todos los lenguajes artísticos que cuenten con elementos de base representativos y/o figurativos: literatura, pintura, cine, escultura, etc. (Talens, 1988: pp. 63-75).

Las novelas de Eielson, entonces, resaltan su nivel escribible defraudado. Si en trabajos previos (Ramírez Franco, 1993, 1994) consideramos funcional apelar a modalidades bien delimitadas dentro de la novela para examinar y naturalizar ECG y PMM, nuestra perspectiva en la actualidad es otra: los texto simplemente deconstruyen diversos cronotopos y registros, o, más bien, los yuxtaponen en un bricolaje que resalta hasta la saciedad el artificio formal de la letra, del texto escrito, de la narración y de la novela misma.

3.4. A FAVOR DE LA ESFINGE

"Pero mis palabras no podrán nunca formular ese



vacio, puesto que ahora tu cuerpo mismo depende de estas palabra (ECG, p. 11)

"Servirme de algunos días de lluvia en la montaña del Perú, de millares y millares de indios explotados, de docenas de pájaros vocingleros, de las mezquindades de un pariente cualquiera, de la pasajera belleza de un adolescente descendido a los infiernos, de la devoción de una veneciana de cabellos rojos ahogada en el Gran Canal ¿no era sino una coartada, una lamentable triquiñuela para hablar de mí mismo ante un grupo de elegidos?" (ECG, p. 121)

"Odiosas letras impresas cuyo veneno es la razón, el orden, la discriminación social, la guerra, las ideología, el mal. Acaricio, en cambio, comunicaciones mucho más remotas e inmediatas. Grandes letras no escritas cuyo esplendor nos ilumine para siempre. Frases secretas con el sentido final de cuanto existe. Pero ¿cómo formularlas?" (ECG. p.118)

"Falto de luz, mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real" (ECG: p. 122)

"Estiré un brazo fuera de las sábanas, cogí un cigarrillo y lo encendí. De improviso todos mis pensamientos se detuvieron. Me vinieron unos deseos imperiosos de decir algo. Pero la frase que yo buscaba no estaba hecha de palabras. Ni tampoco de pensamiento. Era como una sed ardiente." (ECG: p.80)

"Yo te amo
Tú me amas
El me ama
Nosotros nos amamos
Vosotros os amáis
Ello se aman
Equivalente a:
"Yo te odio
Tú me odias
El me odia
Nosotros nos odiamos



Vosotros os odiáis

Ello se odian

Inútil igualmente. La fórmula mágica era simple, sin embargo:

Giulia + no - Giuliano + Yo = Giulia

O también:

Mayana - Tío Miguel - Pancho + Yo = Mayana

Energías contradictorias que se podrían resumir en la palabra Amodiar, o su equivalente Odiamar. Pequeños verbos inútiles Hijos de las vicisitudes. Engendros de la vida diaria. Larvas de la lengua que las Grandes Letras Selladas ignoran. Las Grandes Letras No-Escritas procedentes de la Vía Láctea. Mensajes de amor de una nebulosa Madre en cuyo seno vegetamos para siempre. Como las pirámides, que rechazaban la luz del sol y la transformaban en energía propiciatoria de las lluvias. Si 3000 Pirámides recubiertas de metal brillante convirtieron el Sahara en un jardín, 3000 palabras, hijas de las Grandes Letras Selladas, transformarían el lenguaje en un Edén. "¿El paraíso Terrenal no era acaso el verbo? ¿Y la ribera azul del Tulumayo, y Giuliano, y aquel atardecer de fuego, existieron realmente? ¿O son tan sólo el fruto de estas páginas oscuras, fragmentos de un instante largamente acariciado y jamás conocido?" (ECG, pp. 119-120)

"Mientras escribía e imaginaba (Roma, 1960) lo que podría ser la procesión del Señor de los Milagros en la ciudad de Lima, en un lejano futuro, no tenía a mi alcance sino las imágenes borrosas de mi memoria, que yo intentaba proyectar en dicho futuro. Casi veinte años más tarde, de regreso a la ciudad, heme en el centro de la procesión.(...) Todo es igual al texto. (...) Las imágenes de la vieja escritura corresponden a esta descripción con pasmosa fidelidad. Es casi un milagro. Pero el presente en que me encuentro es otro. La marea humana que me envuelve, las calles oscuras y siniestras, las lamentaciones, los estragos del alcohol, la miseria y la droga ¿no serán más bien surgidas del texto? (PMM: Metadiscurso,p. 27)

"Como toda invención literaria, Lady Ciclotrón



adolesce de un defecto: ella ha existido realmente. Yo la he visto en carne y hueso, he admirado su vertiginoso strip-tease, aun si dicha ceremonia no tenía lugar en el California, ni en ningún lugar del Perú, sino en París. No importa. Hubiera querido escribir sobre ella como si cantara. Hubiera sido un himno. Una letanía de Arturo. Un canto gregoriano. Es decir: sin acompañamiento (ningún otro personaje, ningún dato biográfico, ninguna historia), sin orquesta, sin arreglo. Casi sin palabras. Esto no me ha sido posible." (PMM: Metadiscurso, p. 37)

"El cuerpo es, para mí, desnudez. Como el lenguaje es desnudamiento. El cuerpo es un lenguaje cuya clave de lectura es el amor. El lenguaje es un cuerpo cuyo ejercicio es un acto de amor: ambos requieren de una extrema desnudez para entregarse." (PMM, p. 89)

"En mi libro es el cuerpo que habla: órgano por órgano, función por función, apetito por apetito, de manera que cada uno de ellos necesita de un signo diferente. Además, este lenguaje del cuerpo, que apenas aflora a la conciencia, posee formas verbales muy vagas y tiende a la oscuridad, aparece confuso. No se trata, en realidad, de una determinada forma, sino más bien de una ausencia de forma" (James Joyce, epigrafe de PMM)

"Oh, mentira incesante Monstruo de mil cabezas que apareces y desapareces en un mar de contradicciones, de posibilidades de papel impreso, de inútiles reflexiones que ya nada significan ¿Para qué engañarte con más y más palabras dispuestas siempre en el mismo orden pálido y mezquino." (ECG, p. 138)

"Los antiguos peruanos, que nada sabían de 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 lenguas puras generadores de mitos. 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 de quedar, si alguna utilidad tenía el cielo en tierra, los escribas del templo, los kipucamayos 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." (ECG, p.122)

"María Magdalena Pacheco se llevó la mano derecha a la cadera izquierda y con gesto grácil y fulmineo desenlazó el triángulo violeta. Pero, dándose vuelta al mismo tiempo, mostró al público sus redondas nalgas, bien templadas en la exhalación de un elocuente, sonoro pedo." (PMM, p. 105)

"Sólo más tarde comprendí que los materiales que yo necesitaba para ese añorado texto [la representación del paisaje por la palabra], no eran las palabras. Es decir, no eran los personajes (aunque ellos deberían regresar más tarde, reducidos a simples vestidos), ni los sentimientos ni las circunstancias que los movían, sino simplemente los colores, el espacio, las texturas." (PMM, metadiscurso, p. 75)

"Abandonarse en la yerba era para Roberto como recobrar la memoria. (...) Pero ¿era acaso posible olvidar? Sólo Arturo parecía poseer el secreto. Como si el maravilloso pájaro verde no hiciera sino vocalizar, dar forma sonora, imagen parlante a su propio pensamiento. (...) Pero Arturo era mucho más que un pájaro: carente de significado, su palabra era la pura oralidad, algo así como el eslabón perdido de la lengua. Y esto para Roberto, cansado de tanto libro, de tanta palabra inútil, era el más precioso de sus dones. (PMM, p. 63)

"El sacerdote, el iniciado, el chamán, el brujo, no son solamente entidades mágicas hechas carne,



ciencia y experiencia, sino verdaderos acumuladores de un saber inocente, que no desafía a la razón: simplemente, la ignora y la sobrepasa. Así la literatura -entendida como poesía- es una herencia mágica, cuya capacidad para transformar el mundo es inmensa. (...) Y aun si la palabra oral sobreviene (la próxima generación de microcomputadoras recibirá y transmitirá mensajes orales), si el antiguo verbo de Homero, Pitágoras, Sócrates, Buda, Jesús, vuelve a la boca del hombre, la escritura tendrá siempre el singular privilegio de una tecnología hipersensible y varias veces milenarias. El milagro encontrará, simplemente, un espacio mayor para manifestarse." (PMM, Metadiscurso, pp. 90-91)

Desde la reflexión platónica del *Cratilo*, sabemos que existe un hiato entre letras y sílabas, de un lado, y el mundo, de otro. La relación de las letras y las palabras con las entidades (fónicas y conceptuales, respectivamente) a que éstas remiten, es inmotivada. Reales en su especificidad gráfica, las letras, empero, han sido dignificadas, mejor aun, sacralizadas en las denominadas religiones del libro, en una operación asimiladora de la letra y la escritura a lo mágico y velado (Goody, 1986). Pero, ¿qué es la letra? Lyotard apunta que la letra no consiste en una mera imagen, como lo sería una línea, sino que posee rasgos distintivos discernibles modelados conforme un patrón binario; más aun, es inscripción no cromática (Lyotard, 1979). El lenguaje, no lo olvidemos, solamente abarca diferencias fónicas y conceptuales que no preexisten al sistema mismo. La función



de la escritura es representar el lenguaje oral de una manera estable y visual; sin embargo, no se limita a ser un simple sistema de transcripción gráfica sino que se trata, en rigor, de un código de comunicación con características muy diferentes al oral (Cassany, 1997: 25-49). Esta extrañeza, esta "otredad" ha querido neutralizarse haciendo de la escritura una mera notación de lo oral. Si volvemos a Platón (*Fedro*, *Séptima Carta*), recordaremos que el filósofo atribuye a la escritura una dimensión inhumana (fija externamente lo que se produce internamente en el pensamiento); la acusa de destruir la memoria (se perderán las artes de la memoria al contar con un soporte estable para lo que antes se debía recordar: es un *pharmakon*, con la doble significación que el término comporta); objeta su pasividad (no se le puede interrogar) y señala su ruptura con la relación dialéctico-agonal (es incapaz de defenderse) (Ong, 1996, pp. 81-116). Según los planteamientos de Jacques Derrida, Occidente ha preterido la escritura -relegándola a un papel suplementario del habla- al valorar positivamente la oralidad porque ella supone una capacidad de control sobre el discurso que el texto escrito, liberado de la fuente emisora, no admite. El fonocentrismo de la cultura occidental pretende la presencia de una ausencia en la escritura: la del emisor, cuya voz poseería un valor mayor



que la grafía, mero registro de la primera:

"(El Fonocentrismo) se confunde con la determinación historial del sentido del ser en general como presencia, con todas las subdeterminaciones que dependen de esta forma general y que organizan en ella su sistema y su encadenamiento historial (presencia de la cosa para la mirada como eidos, presencia como substancia/esencia/existencia (cousa) presencia temporal como punta (sigma) del ahora o del instante (nun), presencia en sí del cogito, conciencia, subjetividad, co-presencia del otro y de sí mismo, inter-subjetividad como fenómeno intencional del ego, etc.). El logocentrismo sería, por lo tanto, solidario de la determinación del ser del ente como presencia". (Derrida, 1986: 19).

En la concepción logocentrista el habla queda en relación directa con el significado que el mundo pueda tener, con el logos, del cual ella sería una mediación mientras que la escritura constituiría una mediación de segundo grado. Sabemos que la empresa de Derrida no aspira a una mera inversión jerárquica entre escritura y habla sino que propone una concepción distinta de la primera, a la que conceptúa como espacio de continuos diferimientos, esto es como espacio en el que ningún elemento (ya se trate de un fonema o de un grafema) puede funcionar sino remitiendo a otros elementos de la cadena del enunciado o del sistema, cuyas "huellas" gravitan sobre él. Ahora bien, el pensamiento de Derrida diagnostica que al habla se pueden



atribuir las características con que se ha intentado revestir de suplementariedad a la escritura, lo que relativiza la radical diferencia entre ambas. Una y otra son inscripciones; ambas implican repetitividad (lo que es propio de cualquier signo) y generalidad; las dos circulan y funcionan más allá de la intención comunicativa del emisor. Atinadamente, entonces, Culler propone una sola escritura generalizada que se manifiesta con dos subespecies, una gráfica y otra oral (Culler, 1982: p.93).

Las observaciones anteriores nos permiten leer las novelas de Eielson -independientemente de la intención autorial- como develamientos de la esencial separación entre signos y mundo a través de una exposición temática de la inaprehensibilidad de lo real y de un discurso que explora (especialmente ECG) la reversibilidad del sentido como derivación de la *torsión del significante*, en la feliz denominación de Aldo Tagliaferri. La posición de Eielson conlleva una actitud que renuncia a la imposible aprehensión de lo real pero sólo después de un vaciamiento de expectativas en las diversas etapas de la representación novelesca así como en una irredimible desconfianza ante la construcción de una verdad que exceda los meros marcos de la producción de sentido que lo verbal posibilita. Su narrativa se pretende como una

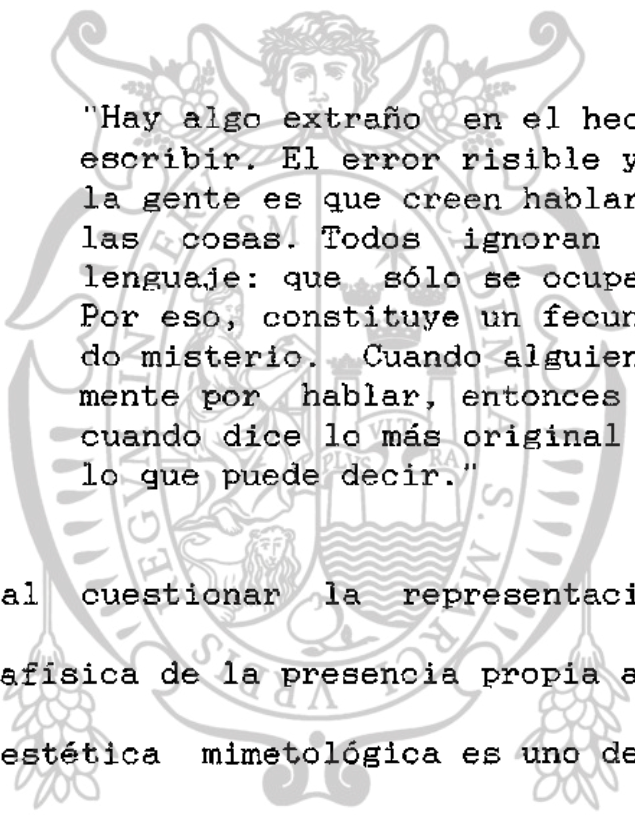


práctica transversal e intertextual que subvierte los géneros convencionales (coexistencia de lirismo y narrativa, de transformación de estados e inmovilismo, de flujo y fragmentariedad, de discurso y metadiscurso) y las reglas de lo legible, lo racional y lo verosímil realista; al mismo tiempo, enfatiza el significante antes que el significado y el proceso productor mismo de ambos textos, con ello se mina, finalmente, la idea de plenitud formal de la obra que duplicaría una realidad a su vez plena y ya constituida.

Una vez destrozada la falacia del reflejo del mundo por el lenguaje, una vez auscultados los límites de la escritura misma y de su autonomía, la obra de Eielson procede a una interesante inversión de los temores de cuño fonocentrista. Al temor de que la escritura reemplace el habla, PMM responde previniendo contra el posible desplazamiento de la primera por la novedad de los microcomputadores capaces de emitir mensajes verbales (PMM: p. 91). El espacio de la escritura, en contraposición, aparece viejo y prestigiado por herencias mágicas: la literatura es el territorio de su mayor concreción -no la poesía, pues ella excede lo verbal- a través de la impresión de las innumerables huellas que las prácticas han dejado en la lengua, incluso las propias de civilizaciones ágrafas. Literatura y riesgo son inseparables



porque ellas se juegan en el espacio de la soledad absoluta: el del cuerpo. No resulta artificioso que el autor creador afirme que para él el lenguaje es desnudamiento: el lenguaje como cuerpo que puede ser radiante o infame (PMM: p. 89). Esta animización, esta verdadera encarnación del lenguaje y ya no meramente de la escritura recuerda la célebre idea de Novalis:



"Hay algo extraño en el hecho de hablar y escribir. El error risible y asombroso de la gente es que creen hablar en función de las cosas. Todos ignoran lo propio del lenguaje: que sólo se ocupa de sí mismo. Por eso, constituye un fecundo y espléndido misterio. Cuando alguien habla simplemente por hablar, entonces justamente es cuando dice lo más original y verdadero de lo que puede decir."

ECG y PMM, al cuestionar la representación cuestionan también la metafísica de la presencia propia al fonocentrismo, ya que la estética mimetológica es uno de los elementos que soportan la tradición logocentrista (Peñalver, 1990). No obstante, ambos textos postulan binarismos destinados a guiar al lector en la construcción del sentido a través del emisor como punto de apoyo omnipresente a lo largo del texto. En ECG, trama y caracteres no son más que disfraces de una problemática del narrador autodiegético, que existe, obviamente, sólo en la novela a la que da forma desde



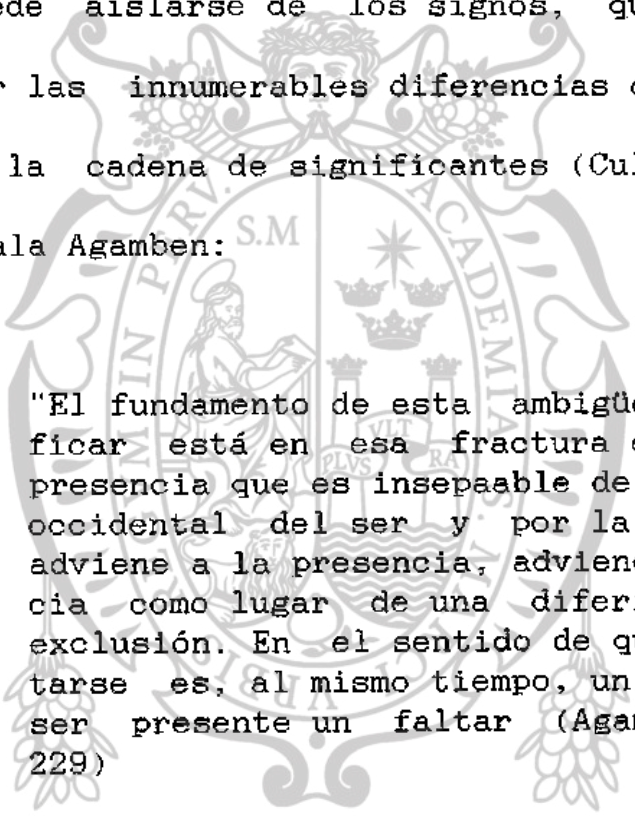
dentro. En PMM, el metadiscurso es el plano de la presencia del autor creador ante su propio discurso. Algo parecido puede decirse de la intención espacializadora y las remisiones a artes espaciales. Hacer de ambos textos sendos "espectáculos escritos" no solamente implica un esfuerzo por superar los constreñimientos que la linealidad del discurso impone a todo texto, mediante una espacialización del mismo que sugiera una suerte de presencialidad, sino que desafía la empresa misma que propone y la lastra, pues la presencialidad pertenece al nivel material de la lengua: los referentes no se hallan frente al lector/espectador, con lo que, o bien se privilegia la abstracción que los signos evocan, o bien se carga el acento en el plano de la expresión y se abriría a toda remisión sémica, lo cual es inviable.

Si en el pasado, cuando examinábamos PMM (Ramírez Franco, 1994) decíamos:

"La deconstrucción del estatuto privilegiado de la oralidad, que aparece encarada con sagacidad, es luego restituida por la vía del metadiscurso, el cual introduce la "presencia" del propio Jorge Eduardo Eielson, su voz, comentando "su" texto en un decir autorizado que ilumina hasta lo más velado: es un intento de evidenciar, también, la presencia del autor ante sí mismo (no olvidemos la función de soporte que las notas le proveen), postulando identidades y genealogías que sólo a él incumben."



Ahora ponemos el acento, y lo hacemos extensivo a ECG, en algo cuyas implicancias no estuvimos en condiciones de explorar en nuestra mencionada tesis: las grafías, los sonidos y lo semas desbordan cualquier presencialidad fija. De hecho, incluso quien se habla a sí mismo no logrará alcanzar la morada del concepto puro y prediferencial ya que nadie puede aislarse de los signos, que son huellas recorridas por las innumerables diferencias de los términos preteridos de la cadena de significantes (Culler, 1982: 92-95). Como señala Agamben:



"El fundamento de esta ambigüedad del significar está en esa fractura original de la presencia que es inseparable de la experiencia occidental del ser y por la cual lo que adviene a la presencia, adviene a la presencia como lugar de una diferición y de una exclusión. En el sentido de que su manifestarse es, al mismo tiempo, un esconderse, su ser presente un faltar (Agamben, 1995: p. 229)

Más allá de las redefiniciones observadas, las novelas de Eielson apuntan a un anhelo imposible de borradura de las diferencias entre lo distinto, llámese sujeto y objeto; escritura y habla; arte y vida; discurso y metadiscurso; así como a nivel de la historia se propende a la asimilación de elementos diferentes a través de lo analógico. ¿Qué hay tras



ese rechazo? Un deseo de acceder a la percepción cognoscitiva prediferencial del mundo. Un anhelo de salvar la inevitable mediación de los signos. Esta nostalgia del momento prediferencial, que para algunos es el tiempo de la poesía, concebida como un constituyente antropológico esencial (García Berrio, 1988), supondría una mirada a la idea pura, absoluta. Por ello el requerimiento que Eielson sitúa en primer plano para la creación poética es la inocencia (PMM, p. 90).

Agamben apunta con lucidez que la auténtica investigación en lo que se refiere al lenguaje y al significar debe partir de la paradoja del diferimiento, esto es de constatar que para significar algo hace falta echar mano de algo distinto. Evidentemente, tal es la condición que hace posible al signo. Pero vale la pena deconstruir los dispositivos de que Occidente se sirvió para ocultar dicha escisión antes que situarse en alguno de los polos (significado/significante). Nociones como la de paradigma y copia, ser más verdadero y ser menos verdadero o Idea y materialización sensible de la Idea tratan de menoscabar o borrar que en el origen solamente haya diferimiento, jamás plenitud (Agamben, 1985: pp. 225-266). Siguiendo con Agamben -aunque parcialmente-, propone éste una espléndida relectura del mitologema de



Edipo y la Esfinge que será de utilidad para nosotros. Agamben comprende que el encuentro y la confrontación entre el hombre y el monstruo oculta una contraposición entre el interpretar:

"La enseñanza liberadora de Edipo es que lo que hay de inquietante y de tremendo en el enigma desaparece inmediatamente si se vuelve a llevar su decir a la transparencia de la relación entre el significado y su forma, del que sólo en *aparienciam* éste logra escapar." (Agamben, 1985: p. 232)

...Y el simbolizar, idea ya presente en la reflexión de Hegel, quien veía en la Esfinge la figura en la que "lo simbólico se presenta como enigma". Edipo encarna el paso a un mundo racional, lo que supone la posibilidad de articular una palabra aclaradora y, por ello mismo, presupone la existencia de algo por aclarar, de algo oculto y velado, como quiere Agamben. Se observará que esta relectura no se aleja de la interpretación freudiana del mito. Ahora bien, el encuentro de Edipo y la Esfinge reviste para nosotros un sentido ligeramente distinto a partir de una conceptualización diferente de lo que la Esfinge encarna. La palabra de la Esfinge, polisémica, ambigua, abierta a innumerables interpretaciones, generadora de incontables campos semánticos, cargada de innumerables semas (Significante) es



reducida por Edipo a un término -en las dos acepciones de la palabra- fijo, concreto, preciso, paradero último de la semiosis (Significado). Agamben aporta algunos datos significativos que permiten remarcar el papel de Edipo como emblema del desarrollo del proceso de significar: la tradición griega atribuía a Cadmo la fundación de Tebas, en la Beocia y la invención de la escritura alfabética; Polidoro, hijo de Cadmo, es también conocido como Pinacos "hombre de las tablillas escritas"; y el nombre del padre de Laio, Labdaco, provendría de la letra Lambda (Agamben, 1985). Dicho lo anterior, subrayemos que el mito no sólo nos remite a la negación del orden autóctono del hombre en favor del origen humano, así como al alejamiento de lo monstruoso y deforme (interpretación de Levi-Strauss; cf. Levi-Strauss, 1958); éste conlleva también la opción por la lectura unívoca que cristalizará en la especulación de Hesíodo (siglo VIII o IX antes de C.), cuya *Teogonía* organiza sistemas míticos complejos, paso previo a su cabal abandono por los presocráticos (finales del VIII hasta el V a. C.) en aras de interpretaciones racionales (Kirk & Raven, 1969; Bernabé, 1988: 9-34). Renunciar a La Esfinge es abolir una palabra cuya paradójica elección vela su secreto insertándolo en sí y atrayendo la atención sobre él sin entregarlo jamás: una palabra apotropaica que no cesa de



mirar críticamente el lenguaje y no se constriñe a nada que no sea ella, misma abierta a la plurivalencia que nunca se detiene (Agamben, 1995: p. 233). Es aquí, nos parece donde encaja la reiterada exigencia de Eliot de una concepción que anude opuestos en una *armonia oppositorum*. Esta excede la oposición entre el pensar y el poetizar y nos retrotrae, en cierta medida, a momentos de Occidente en que esa escisión no se había producido.





NOTAS

- (1) Se trata de un fragmento del texto XIII. Existen muy diversas traducciones al español e ignoramos cuál ha empleado Eielson. Sobre el Taoísmo conviene revisar: Richard Wilhelm, *Laotsé y el Taoísmo*. Madrid, Revista de Occidente, 1926 y C.K. Yang, *Religion in Chinese Society*. Los Angeles, University of California Press, 1961.
- (2) A este respecto conviene revisar William Y. Tindall, *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World*. New York, Scribner's, 1950 y el ya clásico libro de Richard Ellman, *James Joyce*. Barcelona, Anagrama, 1991.
- (3) En Primera muerte de María el autor creador se ha posesionado de sus personajes, a los que nunca llega a concluir, haciendo de éstos una cámara de ecos de su problemática. No es aventurado señalar que precisamente la fragmentariedad con la que se construye el cuerpo de Lady Ciclotrón encuentra su explicación en la imposibilidad de concluir al personaje, en una operación cuya analogía con el estadio lacaniano del cuerpo fragmentado es plausible (Lacan, 1966).
- (4) Entre los melancólicos ilustres, el Problema XXX incluye nombres como los de Heracles, Belerofonte, Heráclito y Demócrito.
- (5) En su *Theologia platonica de animarum immortalitate*, Marsilio Ficino apunta: "La naturaleza del humor melancólico sigue la cualidad de la tierra, que no se dispersa nunca como los demás elementos, sino que se concentra más estrechamente en sí misma... tal es



también la naturaleza de Mercurio y de Saturno, en virtud de la cual los espíritus, recogidos en el centro, llaman a la punta del alma de lo que es extraño a lo que le es propio, la fijan en la contemplación y la disponen a penetrar el centro de las cosas." (Agamben, 1995: pp. 40-41).

- (6) Cuando se habla de lector implícito se alude a un "modelo trascendental" cuyas características permiten describir reglas y rasgos de competencia y habilidad, deducibles del texto, que debe poseer quien lea el texto para lograr comprenderlo. Cf. Marta Palenque, "El concepto de lector y su aplicación al análisis histórico literario", en *Discurso*, núms 3-4, Sevilla, 1984; Wolfgang Iser, *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987.
- (7) Remitimos a la categoría que propone Sergio R. Franco, *Elementos para una poética del Relato Acausal*. Ponencia presentada al Seminario de Poéticas del Siglo XX convocado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Octubre de 1998.
- (8) La noción de composición, aunque no exclusiva de la novela, se refiere a los dispositivos técnico-narrativos que otorgan cohesión y organicidad a la totalidad de la obra, imprimiendo en ella un designio artístico, así como también pueden servir para la adecuación a diversos cronotopos o subgéneros cuya identificación guiará la lectura (Bajtín, 1987; Reis, 1996).
- (9) Desde Baudelaire hasta nuestros días, el espacio urbano se presenta como un espectáculo de formas esplendentes y fugaces, como la plataforma de modas y configuraciones entre cuyos intersticios saltan a primer plano las contradicciones del capitalismo (Cf.



Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1989.)

- (10) La primera mención del término "Realismo", hasta donde sabemos, se produjo en el *Mercure francais du XIXe siecle* (XIII, 6). Se trata de un texto que no lleva firma y que traducimos a continuación: "Esta doctrina literaria que diariamente gana terreno y que conduciría a una fiel imitación no de las obras maestras del arte sino de los originales que nos ofrece la naturaleza, bien podría denominarse el realismo: ésta será, según algunas apariencias, la literatua dominante del siglo XIX, la literatura de lo verdadero." (citado en Villanueva, 1992: p. 34).
- (11) Al respecto, son fundamentales los siguientes textos de Georg Lukács: *Significación actual del realismo crítico*. México, Era, 1963; *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965; *Problemas del Realismo*. México, F.C.E., 1966; *Materiales sobre el realismo*. Barcelona, Grijalbo, 1977.
- (12) Lukács, siguiendo a Hegel, considera que la novela es una degradación de la epopeya por su temática reducida, la elección de temas de la vida ordinaria y de personajes sin grandeza. (Véase Georg Lukács, *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965).
- (13) Adecuada muestra de ello es el prólogo con que Edmond y Jules de Goncourt abrian *Germinie Lacertaux* (1864): la novela, sucesora de la tragedia, ha de ensanchar la historia moral contemporánea auscultadno cualquier tema y convirtiéndose en un instrumento de indagación social (Véase Eric Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*.



México, F.C.E., 1982.)

- (14) Sobre recordar que quienes se pretenden realistas jamás parten de una definición o descripción previas de lo que entienden que la realidad es. A partir de ello, cuestionamos la pertinencia del reflejo como criterio valorativo. Ya el Formalismo Ruso remarcaba la paradoja de que toda nueva escuela literaria recusase a las anteriores por una supuesta incapacidad para aprehender la realidad, lo que vendría a corregir la nueva escuela, la que, a su vez, sería posteriormente negada por idénticos motivos (Jakobson en Todorov, 1970).





CONCLUSIONES



1. *El cuerpo de Giulia-no* constituye un discurso narrado por un narrador autodiegético. Se trata de un texto de narrativa personal cuyo enunciado tiende a la disonancia entre el sujeto enunciador y el sujeto cognitivo experiencial.
2. *El cuerpo de Giulia-no* se vale de la narración ulterior, anacronías y las diversas formas posibles de la velocidad narrativa: sumarios, elipsis, escenas, pausas y alargamientos.
3. El discurso de *El cuerpo de Giulia-no* fluye a menor velocidad que la historia. Para ello, se emplean pausas descriptivas, digresiones, alargamientos y repeticiones.
4. *El cuerpo de Giulia-no* instaure una fragmentariedad en la enunciación que es una negativa simbólica a la progresión, el desarrollo y las transformaciones.
5. *El cuerpo de Giulia-no* complementa la ruptura de la progresión con una tendencia a la iteratividad. Se espacializa el tiempo, pero la linealidad discursiva siempre recupera para sí a la novela.
6. La extraposición de conciencia que culmina con el logro del personaje como entidad autonomizada no se obtiene en *El cuerpo de Giulia-no*. La voz del narrador autodiegético predomina y se apropia del universo representado.
7. *Primera muerte de María* es un texto narrado heterodiegéticamente, utilizando la tercera persona y los pretéritos imperfecto e indefinido. En la novela, la focalización suele ser variable. Hay un marcado afán por servirse del discurso indirecto libre. La novela



instaura una fragmentariedad en la enunciación que es una negativa a la progresión.

8. *Primera muerte de María* complementa la ruptura de la progresión con una tendencia a la iteratividad, con lo que se crearía la sensación de espacialización del tiempo, pero la linealidad discursiva siempre recupera para sí a la novela.
9. La extraposición de conciencia que culmina con el logro del personaje como entidad autonomizada no se obtiene en *Primera muerte de María*. El caso es más bien el de la apropiación del personaje por el autor, quien lo teledirige y proyecta en él su problemática individual. El uso del discurso indirecto libre enfatiza tal apropiación, pues la voz del autor creador se superpone a la de las creaturas. No existe polifonía, en el sentido bajtiniano del término.
10. *Primera muerte de María* es una novela en la que el lirismo irrumpe derivando el discurso hacia otros ámbitos semánticos que no son el decir de la historia sobre la que versa el texto. Para ello, se acude a tres figuras retóricas que se emplean sistemáticamente: La comparación, La metonimia y La identificación. Este lirismo redundante en una atmósfera de inefabilidad que subraya la incomplitud de los personajes, que no se quieren ejecutar como suele hacerse en el realismo sino que tienden a lo simbólico antes que a lo particular concreto.
11. El nivel metadiscursivo -pues *Primera muerte de María* consta de un discurso y un metadiscurso- supone de facto la intromisión, bajo la forma diarística, del autor, quien afirma la "verdad" de la cual sería poseedor. Esta operación termina reduciendo el texto a



una mera manifestación de deseos subyacentes cuyo sentido sólo el autor puede otorgar.

12. La función del metadiscurso de aclarar, comentar, elucidar y definir, carga ese nivel con una valencia afirmativa, positiva, con lo que hace del discurso una manifestación cuya insuficiencia suple. Pero si el metadiscurso es suplementario al discurso entonces cabe entender que para el propio metadiscurso existe un suplemento. Tal suplemento estaría en la vida y la persona del autor creador.
13. *Primera muerte de María* articula un diálogo evidente con el poema del mismo título, que data de 1949, con los evangelios, con *Acto Final*, pieza teatral de Jorge Eduardo Eielson, con *El cuerpo de Giulia-no* y con *Le Grand Verre*, de Marcel Duchamp. Todo ello reimpulsa la materia semántica al proyectarlo en su propio eje novelístico con una fuerza tal que resulta imposible eludir los reenvíos.
14. Las novelas de Eielson reflexionan sobre el cuerpo (que es visto en sus facetas de plenitud, degradación, autoinmolación, automatizado en reflejos de repetición, grotesco, extático o ilimitado) y busca, dotar a la materia verbal de cualidades cinésicas.
15. La melancolía aparece como uno de los grandes temas de la novelística de Eielson. Ella se filtra en la conducta de los personajes e informa el universo del texto. En ella se condensan la apatía y el sacudimiento de la misma; lo inerte y la exaltación y, sobre todo, la conciencia de la finitud.
16. Las novelas de Eielson proponen una erótica de la sensorialidad pura a través de la experiencia del



éxtasis (nivel de la historia). El discurso intenta inducir al lector hacia una percepción de tipo extática mediante la "contemplación" de los fragmentos en los que la totalidad del texto se disgrega.

17. Para privilegiar la demora del lector en cada fragmento, las novelas de Eielson privilegian los aspectos internos de cada bloque narrativo pero deja sistemáticamente inexplotadas las posibilidades inmediatas de las historia. Las tramas no son originales ni ingeniosas.
18. Las novelas de Eielson se caracterizan por la ruptura del canon realista, ya sea que entendamos el realismo en su sentido genético o intencional. Esto implica que la unidad de la diégesis y sus recursos perfectamente ensamblados resulta minada. Los contratos de lectura son sujetos a una constante renegociación lectiva debido a la inestabilidad del estatuto que se puede acordar a las diversas secuencias y a la profusión de elementos contrafácticos o inexplicables en términos causales.
19. La incomplitud de los personajes indica que no se quiere ejecutar éstos como suele hacerse en el Realismo. Los personajes de Eielson propenden a lo simbólico antes que a lo particular concreto.
20. En las novelas de Eielson, el lirismo irrumpe desestabilizando la linealidad narrativa y generando una fuga semántica hacia diversos ámbitos. El lirismo genera una atmósfera de inefabilidad.
21. El elemento futurista no tiene base científica sino que es una posibilidad semántica que ayuda a romper el paradigma del realismo. En las novelas de Eielson, los



universos futuristas proponen la posibilidad de una insurrección de los excluidos (*El cuerpo de Giulia-no*) o se exponen las contradicciones de un contexto subdesarrollado en el que cuaja un proyecto de Modernidad que incorpora lo existente como formalización externa. Parejo a ello se asume un Modernismo propio del subdesarrollo excluyente de todos los que no se ajusten al modelo occidental (*Primera muerte de María*).

22. Las novelas de Eielson son construcciones narrativas que remiten a otros códigos estéticos (cine, fotografía, artes plásticas, arquitectura, comic) de dos maneras: aludiéndolos (nivel de la historia) e intentando dotar al discurso de características formales propias de tales códigos. Los textos, entonces, son estructuraciones cuya significación se despliega en una zona de tensión entre lo lingüístico y lo semiótico: se yuxtaponen diversos códigos y registros en un artefacto lingüístico que resalta su armazón heterogénea.
23. Las novelas de Eielson renuncian a una imposible aprehensión de lo real tras un vaciamiento de los soportes de la representación.
24. Las novelas de Eielson al cuestionar la representación, cuestionan la metafísica de la presencia e intentan consumir el anhelo de superación de todo dualismo así como acceder a una percepción cognoscitiva prediferencial del mundo excediendo la mediación binarista del signo (lo que denominamos opción por Edipo) y asumiendo un decir apotropaico, un decir que no se constriña a nada que no sea él mismo en su travesía sémica (opción por la Esfinge).





ADORNO, Theodor W. et al.
1974

Industria Cultural y Sociedad de
Masas. Caracas, Monte Avila
Editores.

AGAMBEN, Giorgio

1995

Estancias. La palabra y el
fantasma en la cultura
occidental. Valencia, Pre-
Textos.

ARGULLOL, Rafael y
Eugenio Trias
1992

El cansancio de Occidente.
Barcelona, Ediciones Destino.

ARISTOTELES
1974

Poética. Madrid, Gredos.

1998

Retórica. Madrid, Alianza.

ARNHEIM, Rudolf
1981

Arte y percepción visual.
Psicología del ojo creador.
Madrid, Alianza Forma.

ARTAUD, Antonin
1956

Oeuvres Complètes. Paris,
Gallimard.

AUERBACH, Eric
1982

Mimesis: la representación de la
realidad en la literatura
occidental. México, Fondo de
Cultura Económica.

AUMONT, Jacques et. al.
1996

Estética del cine. Espacio
fílmico, montaje, narración,
lenguaje. Barcelona, Paidós.

AUSTIN, J.L.
1982

Cómo hacer cosas con palabras.
Barcelona, Paidós.

BAJTIN, Mijail
1971

La cultura popular en la Edad
Media y Renacimiento. El
contexto de Francois Rabelais.
Barcelona, Barral.



- 1978 Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard.
- 1982 Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI.
- 1986 a Problemas de la poética de Dostoievski. México, Fondo de Cultura Económica.
- 1986 b Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- 1997 Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos. Barcelona, Anthropos y Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- BAL, Mieke
1985 Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid, Cátedra.
- BALANDIER, Georges
1989 El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Barcelona, Gedisa.
- BAYLON, Christian & Xavier Mignot
1996 La comunicación. Madrid, Cátedra.
- BARTHES, Roland
1980 S/Z. Madrid, Siglo XXI.
- 1981 Mitologías. México, Siglo XXI.
- 1982 a Image, Music, Text. London, Flamingo.
- 1982 b El placer del texto y Lección Inaugural. México, Siglo XXI.
- 1986 Fragmentos de un discurso amoroso. México, Siglo XXI.
- 1993 La aventura semiológica. Barcelona, Paidós.



- 1994 El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós.
- 1997a Sade, Fourier, Loyola. Madrid, Cátedra.
- 1997b La cámara lúcida. Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland et al.
1971 Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BATAILLE, Georges
1964 El erotismo. Buenos Aires, Sur.
- BELTRAN A., Luis
1982 Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela. Madrid, Cátedra.
- BENJAMIN, Walter
1990 El origen del Drama Barroco Alemán. Madrid, Taurus.
- 1991 Iluminaciones IV. Madrid, Taurus.
- BENVENISTE, Emile
1986 Problemas de lingüística general. México, Siglo XXI.
- BERMAN, Marshall
1989 Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México, Siglo XXI.
- BERNABE, Alberto
1988 De Tales a Demócrito. Fragmentos Presocráticos. Madrid, Alianza.
- BETTETINI, G.
1975 Produzione del senso e messa in scena. Milán, Bompiani.
- 1977 Producción significativa y puesta en escena. Barcelona, Gustavo Gili.
- BIEDERMAN, Hans
1996 Diccionario de símbolos. Barcelona, Paidós.



BLANCHOT, Maurice
1970

El diálogo inconcluso. Caracas.
Monte Avila Editores.

BOOTH, Wayne C.
1974

La retórica de la ficción.
Barcelona, Bosch.

BRAVO, José Antonio
1978

Lo Real Maravilloso. Lima.
Editoriales Unidas.

BUENO, Raúl
1986

"Planteamiento de (y sobre) la
actual crítica literaria
latinoamericana". En: Le-
tras: No.90, Lima, Universidad
Nacional Mayor de San Marcos.

BUTOR, Michel
1969

La modificación. Barcelona, Seix
Barral.

CABANNE, Pierre
1967

Entretiens avec Marcel Duchamp.
Paris, P. Belfond.

CALABRESE, Omar
1985

La macchina della pittura. Bari,
Laterza.

1995

El lenguaje del arte. Barcelona,
Ediciones Paidós.

CANFIELD, Martha
1987

"Otra vía, otro cielo". En:
Infame Turba, N 3-4, Puebla, pp.
S-U.

1992

"Il viaggio nel corpo come
simbolo della trascendenza. La
poesia archetipale di J.E.
Eielson". En: Klaros, Año 5, N
2, Firenze, diciembre, pp. 234-
261.

1995

"Hablar con Eielson". En:
Revista Atlántica, N 9, Cadiz,
pp. V-XIX.

CARADEC, Francois
1972

Vie de Raymond Roussel. Jean-
Jacques Pauvert, Paris.

CARDONA, Giorgio Raimondo
1990

Los lenguajes del saber.
Barcelona, Gedisa.

CASSANY, Daniel
1997

Describir el escribir.
Barcelona, Paidós.

CHATMAN, Seymour
1990

Historia y discurso. Madrid,
Taurus.

COBO BORDA, J. G.
1972

"El cuerpo de Giulia-no". En:
Eco, Revista de la cultura de
Occidente, tomo XXV/5. Bogotá,
setiembre, pp. 555-558.

COHN, Dorrit
1981

La transparence intérieur. Modes
de représentation de la vie
psychique dans le roman. Paris,
Seuil.

COLL, Edna
1992

Indice informativo de la novela
hispanoamericana, Tomo V.
Editorial de la Universidad de
Puerto Rico.

CORNEJO POLAR, Antonio
1977

La novela peruana: siete
estudios. Lima, Editorial
Horizonte.

1979

"Hipótesis sobre la narrativa
peruana última". En: Hueso
húmero, N 3, Lima.

1989

La formación de la tradición
literaria en el Perú. Lima, CEP.

CORNEJO POLAR, Antonio
& Luis Fernando Vidal
(Comp.)
1984

Nuevo cuento peruano. Lima,
Mosca Azul.

COUFFON, Claude
1980

"Eielson, poeta, pintor y
ensayista". En: El Comercio.
Lima, 2 de Mayo, p. 2.

COURTES, Joseph
1991

Analyse sémiotique du discours.
De l'énoncé à l'énonciation.



Paris, Hachette.

CULLER, Jonathan
1978

La poética estructuralista.
Barcelona, Anagrama.

1984

Sobre la deconstrucción. Madrid,
Cátedra.

DANTO, Arthur C.
1989

Historia y narración. Barcelona,
Paidós.

DEBRAY, Régis
1994

Vida y muerte de la imagen.
Historia de la mirada en
Occidente. Barcelona, Paidós.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde
1980

La pierre descriptive. En:
Poétique 43, Septembre, pp. 293-
304.

DELEUZE, Gilles
1981

Francis Bacon, logique de la
sensation. Paris, Editions de la
difference.

DERRIDA, Jacques
1975

La diseminación. Madrid,
Fundamentos.

1986

De la gramatología. México,
Siglo XXI.

1989

La escritura y la diferencia.
Barcelona, Anthropos.

DIJK, Teun A. Van
1986

Estructuras y funciones del
discurso. México, Siglo XXI.

DOLEZEL, Lubomír
1980

Truth and Authenticity in
Narrative. En: Poetics Today
1:3, Spring, pp. 7-26.

DUBOIS, Jean et al.
1970

Rhétorique Générale. Paris,
Larousse.

DUCROT, Oswald
1982

Decir y no decir. Barcelona,
Editorial Anagrama.



DUCROT, Oswald &
Tzvetan Todorov
1989

**Diccionario enciclopédico de las
ciencias del lenguaje.** México,
Siglo XXI.

DUMEZIL, Georges
1973

Del mito a la novela. México,
F.C.E.

EAGLETON, Terry
1988

**Una introducción a la teoría
literaria.** México, Fondo de
Cultura Económica.

1999

La función de la crítica.
Barcelona, Paidós.

ECO, Umberto

1979

Obra abierta. Barcelona, Ariel.

1981

**Lector in Fabula, la cooperación
interpretativa en el texto
narrativo.** Barcelona, Editorial
Lumen.

1986

La estructura ausente.
Barcelona, Editorial Lumen.

1996

**Seis paseos por los bosques
narrativos.** Barcelona, Editorial
Lumen.

1997

Apocalípticos e integrados.
Barcelona, Editorial Lumen.

EIELSON, Jorge Eduardo
1945

**"Poesía de la fatalidad en
Melville, Kafka". En: La Prensa,**
Lima, 31 de octubre, p. 5.

1971

El cuerpo de Giulia-no. México,
Joaquín Mortíz.

1976

poesía escrita. Prólogo de
Ricardo Silva-Santisteban. Lima,
Instituto Nacional de Cultura.

1980 a

Le corps de Giuliano. Paris, A.
Michel.

1980 b

**"Presencias e influencias:
cuatro constelaciones". En:**



Hueso Húmero, N 4, Enero-Marzo,
pp. 102-103.

- 1980 c **Puruchuco.** Fotografías de José Casals con texto de Jorge Eduardo Eielson with english translation by Christine Graves. Lima, Editorial Organización de Promociones Culturales, Editor Asociado Augusto Elmore.
- 1988 **Primera muerte de María.** México, Fondo de Cultura Económica.
- 1989 **Poesía Escrita.** Edición corregida. México, Vuelta.
- 1993 a "María y María". En: **Revista, Suplemento cultural de El Peruano**, Lima Agosto 4 pp. 11 y 12.
- 1993 b "Acto final". En: **Revista, Suplemento cultural de El Peruano**, Lima Agosto 4, p. 6.
- 1993 c **Poesia scritta.** A cura di Martha Canfield. Firenze, Casa Editrice Le Lettere.
- 1994 **Ptyx.** (E. Bilingüe). Traducción de Renato Sandoval e Irma Siltanen. En: Renato Sandoval. **Ptyx: Eielson en el caracol.** Helsinki, Centro Iberoamericano de la Universidad de Helsinki, pp. 20-39.
- 1995 **El diálogo infinito.** México, Artes de México & Universidad Iberoamericana.
- 1997 **La scala infinita.** Milano, Lorenzelli Arte
- 1998 **Poesía escrita.** Santafé de Bogota. Editorial Norma.
- ELIADE, Mircea
1972 **Tratado de Historia de las Religiones.** México, Era.
- 1981 **Lo sagrado y lo profano.** Barcelona, Guadarrama.



ELLMAN, Richard
1991

James Joyce. Barcelona.
Anagrama.

ESCAJADILLO, Tomás G.
1997

Cuatro estudios sobre José Diez-
Canseco. Lima, Amaru Editores.

ESCAJADILLO, Tomás G.
et al.
1986

Presencia de Lima en la
literatura. Lima, DESCO,
Cuadernos DESCO.

ESTEBAN LORENTE, Juan
Francisco
1990

Tratado de iconografía. Madrid,
Istmo.

ETIEMBLE
1979

Ensayos de Literatura-
ra(verdaderamente general),
Madrid, Taurus.

EVEN-ZOHAR, Itamar
1980

Constraints of Realeme
Insertability in Narrative. En:
Poetics Today, 1:3, pp. 65-74.

FABB, Nigel (ed)
1989

La lingüística de la escritura.
Debates entre Lengua y
Literatura. Madrid, Visor.

FERNANDEZ COZMAN, Camilo
1996

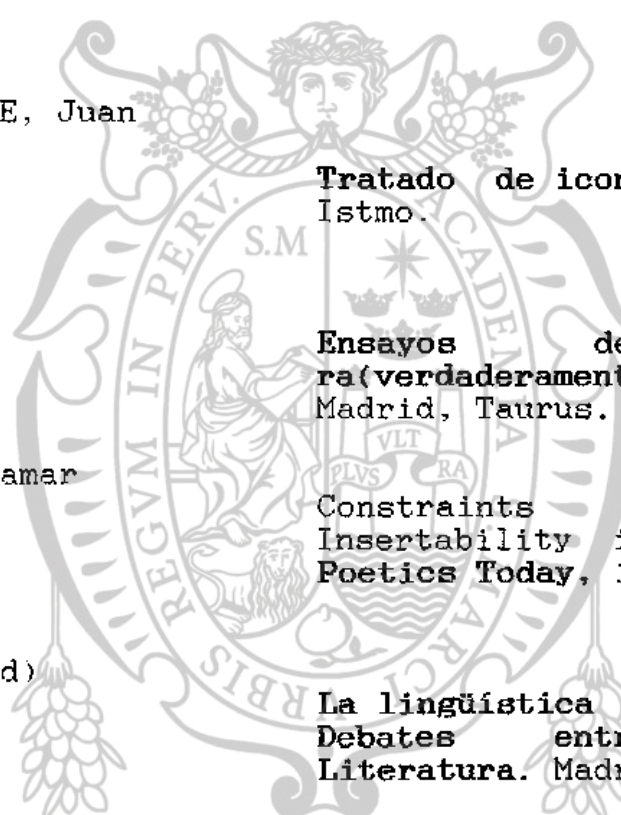
Las huellas del Aura. La poética
de Jorge Eduardo Eielson. Lima-
Berkley, Latinoamericana
Editores.

FERRERO, Onorio
1988

El Tao Te Ching de Lao Tzu.
Lima, Ignacio Prado Pastor.

FERRO, Roberto
1995

Escritura y deconstrucción.
Lectura (h)errada con Jacques
Derrida. Buenos Aires, Editorial
Biblos.





- FORGUES, Roland
1985 "La creación como totalidad. (entrevista a Jorge Eduardo Eielson)". En: **Cielo Abierto**, Lima, Vol. XI, Abril-Junio, N 32, pp. 18-25.
- 1988 **Palabra viva**, Tomo II, **Poetas**. Lima, Librería Studium Ediciones.
- FOSTER, Hal et al.
1985 **La Posmodernidad**. Barcelona, Editorial Kairós.
- FOUCAULT, Michel
1973 **Raymond Roussel**. Buenos Aires, Siglo XXI
- 1976 **La arqueología del saber**. México, Siglo XXI.
- 1981a **Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas**. México, Siglo XXI.
- 1981b **Esto no es una pipa**. Barcelona, Anagrama.
- 1984 "The order of discourse" en: SHAPIRO, Michael (ed) **Languages and politics**. New York, NYU Press.
- 1987 **Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber**. México, Siglo XXI.
- FRANCO, Sergio R.
1998 **Elementos para una poética del relato acausal**. (Ponencia Inédita).
- FREEDMAN, Ralph
1963 **The Lyrical Novel**. Princeton, Princeton University Press.
- FREIRE, Luis
1977 "Eielson: después del silencio". En: **Runa**, N 4. Lima, julio, pp. 34-35.



- FREUD, Sigmund
1974
Obras Completas. Madrid, Biblioteca Nueva.
- FRIEDRICH, Hugo
1974
Estructura de la lírica moderna. Barcelona, Seix Barral.
- FULCANELLI
1974
El misterio de las catedrales. Barcelona, Plaza & Janes.
- GADAMER, Hans-Georg
1984
Verdad y método. Salamanca, Editorial Sígueme.
- 1995
El incio de la filosofía occidental. Barcelona, Paidós.
- 1996
La actualidad de lo bello. Barcelona, Paidós.
- GARCIA BERRIO, Antonio
1973
Significado actual del formalismo ruso. Barcelona, Editorial Planeta.
- 1994
Teoría de la literatura (La construcción del significado poético). Segunda edición revisada y ampliada. Madrid, Cátedra.
- GARCIA BERRIO, Antonio & Teresa Hernández Fernández
1988
Ut poesis pictura. Poética del arte visual. Madrid, Tecnos.
- 1990
La poética: tradición y modernidad. Madrid, Editorial Síntesis.
- GARCIA BERRIO, Antonio & J. Huerta
1992
Los géneros literarios. Sistema e Historia. Madrid, Cátedra.
- GARCIA DIEZ, Enrique & Javier Coy Ferrer
1986
La novela postmodernista norteamericana. Madrid, Sociedad General Española de Librería.



- GARDNER, H.
1987
La nueva ciencia de la mente.
Historia de la Revolución
Cognitiva. Buenos Aires,
Editorial Paidós.
- GARRIDO DOMINGUEZ,
Antonio
1996
El texto narrativo. Madrid,
Editorial Síntesis.
- GAUDREAU, André y
François Jost
1995
El relato cinematográfico. Cine
y narratología. Barcelona,
Paidós.
- GEIGER, Theodor
1972
Ideología y verdad. Buenos
Aires, Amorrortu.
- GENETTE, Gérard
1972
Figures III. Paris, Seuil.
- 1979
Introduction a l'architexte.
Paris, Seuil.
- 1983
Nouveau Discours du Récit.
Paris, Seuil.
- 1987
Seuils. Paris, Seuil.
- 1989 a
Palimpsestos. La literatura en
segundo grado. Madrid, Taurus.
- 1989 b
Figuras III. Barcelona,
Editorial Lumen.
- 1993
Ficción y dicción. Barcelona,
Editorial Lumen.
- 1997 a
La obra del arte. Inmanencia y
Trascendencia. Barcelona,
Editorial Lumen.
- 1997 b
L'oeuvre de l'art: la relation
esthétique. Paris, Seuil
- 1999
Figures IV. Paris, Seuil.



- GOMBRICH, E.H.
1979 **Arte e ilusión.** Barcelona,
Gustavo Gili.
- GOODMAN, N.
1976 **Los lenguajes del arte.**
Barcelona, Seix Barral.
- GOODY, Jack
1986 **La logique de l'écriture.** Paris,
Armand Colin.
- GREIMAS, A. J.
1971 **Semántica estructural.** Madrid,
Gredos.
- 1983 **Du Sens II. Essais sémiotiques.**
Paris, Seuil.
- GUTIERREZ, Miguel
1988 **Un mundo dividido: la generación
del cincuenta.** Lima, Sétimo
Ensayo.
- HABERMAS, Jürgen
1989 **El discurso filosófico de la
modernidad.** Buenos Aires,
Taurus.
- 1990 **Pensamiento postmetafísico.**
Madrid, Taurus.
- HAMBURGER, Käte
1995 **La lógica de la literatura.**
Madrid, Visor.
- HAMON, Phillippe
1972 **Qu'est-ce qu'une description?**
En: *Poétique*, 12, pp. 465-486.
- HASSAN Ihab,
1971 **The dismemberment of Orpheus:
Toward a Postmodern Literature.**
New York, Oxford University
Press.
- HATZFELD, Helmut
1974 **Estudios sobre el barroco.**
Madrid, Gredos.
- HAUSER, Arnold
1983 **Historia social de la literatura
y el arte.** Barcelona, Labor.



- HEGEL, G. W.F.
1989 **Lecciones sobre la estética.**
Barcelona, Akal.
- HEIDEGGER, Martin
1960 **Sendas perdidas.** Buenos Aires,
Losada.
- HENCKMANN, Wolfhart
& Konrad Lotter (eds)
1998 **Diccionario de estética.**
Barcelona, Grijalbo & Mondadori.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara
1993 **Al margen del discurso.** Madrid,
Visor.
- ISSACHAROFF, Michael &
Lelia Madrid
1994 **Pensamiento y lenguaje.** Madrid,
Editorial Fundamentos.
- USER, Wolfgang
1987 **El acto de leer.** Madrid, Taurus.
- JACKSON, Stanley W.
1989 **Historia de la melancolía.** Desde
los tiempos hipocráticos a la
época moderna. Madrid, Turner.
- JAKOBSON, Roman
1963 **Essais de linguistique générale.**
Paris, Minuit
- 1966 **Fundamentos del Lenguaje.**
Madrid, Ciencia Nueva.
- 1984 **Ensayos de lingüística general.**
Barcelona, Ariel.
- 1988 **Lingüística y Poética.** Madrid,
Cátedra.
- JAMESON, Fredric
1980 **La cárcel del lenguaje.**
Perspectiva crítica del
estructuralismo y del formalismo
ruso. Barcelona, Ariel.
- 1992 "De la sustitución de



importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio". En: **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Lima, Año XVIII, N 36, pp. 117-133.

JANVIER, Ludovic
1964

Une parole exigeante. Le nouveau roman. Paris, Les Editions de Minuit.

JAUSS, Hans Robert
1976

La literatura como provocación. Barcelona, Ediciones Península.

1986

Experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid, Taurus.

JOHNSON, Christopher
1998

Derrida. El estrado de la escritura. Santafé de Bogotá, Norma.

KAYSER, WOLFGANG
1961

Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Editorial Gredos.

KEARNEY, Richard
1998

La paradoja europea. Barcelona, Tusquets.

KIRK, G. S. &
J.E. Raven
1969

Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos. Madrid.

KRISTEVA, Julia
1974

El texto de la novela. Barcelona, Editorial Lumen.

1981

Semiótica. Madrid, Editorial Fundamentos.

1988

Historias de amor. México, Siglo XXI.



KILIBANSKI, Raymond & Erwin
Panofsky & Fritz Saxl
1991

Saturno y la Melancolía. Madrid,
Alianza Editorial.

KUHN, Thomas S.
1962

**The structure of scientific
revolutions.** Chicago, Chicago
University Press.

LACAN, Jacques
1966

Ecrits. Paris, Seuil.

LASH, Scott
1997

Sociología del posmodernismo.
Buenos Aires, Amorrortu.

LE GUERN, Michel
1976

La metáfora y la metonimia.
Madrid, Cátedra.

LEJEUNE, Ph.
1975

Le pacte autobiographique.
Paris, Seuil.

1986

Moi aussi. Paris, Seuil

LEIRIS, Michel
1987

Roussel l'ingénu. Paris,
Editions Fata Morgana.

LESSING, Gotthold Ephraim
1946

Laocoonte. Buenos Aires, Argos.

LEVI-STRAUSS, Claude
1958

Anthropologie structurale.
Paris, Plon.

LEWIS, Thomas E.
1979

Notes towards a theory of the
referent. EN: **PMLA** (Publication
of the Modern Language
Association of America), vol 94,
3, may.

LIPS, M.
1926

Le style indirect libre. Paris,
Payot.



- LOTMAN, Yuri
1976 "The concept and structure of the concept of literature". En: PTL, 1, 2, pp. 339-356.
- 1978 Estructura del texto artístico. Madrid, Istmo.
- 1979 Semiótica de la cultura. Madrid, Cátedra.
- 1990 Universe of mind. A semiotic theory of culture. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press.
- 1996 La semiósfera I. Madrid, Cátedra, Colección Frónesis.
- 1998 La semiósfera II. Madrid, Cátedra, Colección Frónesis.
- LUBBOCK, Percy
1965 The Craft of Fiction. London, Cape.
- LUKACS, George
1963 Significación actual del realismo crítico. México, Era.
- 1975 Teoría de la novela. Barcelona, Grijalbo.
- 1989 Sociología de la literatura. Barcelona, Península.
- LYOTARD, J.F.
1979 Discurso, Figura. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 1988 L'inhumain. Causeries sur le temps. Paris, Editions Galilée.
- 1989 La condición posmoderna. Madrid, Cátedra.
- MANJARREZ, Héctor
1971 "El cuerpo de Giulia-no". En: Textual, N 3. Lima, diciembre, pp. 77-78.



MARAVALL, J.A.
1979

La cultura del Barroco.
Barcelona, Ariel.

MARTINEZ BONATI, Félix
1972

La estructura de la obra
literaria. Barcelona, Seix
Barral.

MAYORAL, José Antonio
1994

Figuras Retóricas. Madrid,
Editorial Síntesis.

MAYORAL, J.A. (ed.)
1987

Estética de la recepción.
Madrid, Arco.

MOLINUEVO, José Luis
1998

La experiencia estética de la
modernidad. Madrid, Editorial
Síntesis.

MORRIS, Charles.
1985

Fundamentos de la teoría de los
signos. Barcelona, Paidós.

MORTARA GARAVELLI, Bice
1988

Manual de Retórica. Madrid,
Cátedra.

NAVES BOBES, María
del Carmen
1993

La novela. Madrid, Editorial
Síntesis.

NUGENT, José Guillermo
1992

El laberinto de la choledad.
Lima, Fundación Friedrich Ebert,
serie Panel.

1998

Composición sin título. Sobre
Democracia y diversidad cultural
en el Perú. Lima, Friedrich
Ebert Stiftung.

ONG, Walter
1996

Oralidad y escritura.
Tecnologías de la palabra.
Santafé de Bogotá, F.C.E.



OQUENDO, Abelardo
1981

"Eielson: remontando la poesía de papel; una entrevista". En: **Hueso Húmero**, N 10, pp. 3-10.

O'SULLIVAN, Tim et. al.
1997

Conceptos clave en comunicación y estudios culturales. Buenos Aires, Amorrortu editores.

ORTEGA, Julio
1978

La cultura peruana. México, Fondo de Cultura Económica.

PALENQUE, Martha
1984

"El concepto de lector y su aplicación al análisis histórico literario". En: **Discurso**, núms. 3-4, Sevilla.

PANOFESKY, Erwin
1983a

El significado de las artes visuales. Madrid, Alianza Editorial.

1983b

La perspectiva como forma simbólica. Barcelona, Tusquets.

PAREDES, Alberto
1987

"Tu muerte, tu nombre, tu cuerpo". En: **Infame Turba**. N 3-4, Puebla, pp. V-W.

PAVEL, Thomas G.
1983

The borders of fiction. En: **Poetics Today**, Vol 4:1, pp. 83-88.

1986

Fictional Worlds. Cambridge, Harvard University Press.

PAZ, Octavio
1994

Obras Completas, Tomo VI, Los Privilegios De La Vista I, Arte Moderno Universal. México, F.C.E.

PENALVER, Patricio
1990

La deconstrucción. Barcelona, Montesinos.



PEREZ-RINCON, Héctor
1994

Imágenes del cuerpo. México,
F.C.E.

PLATON
1981-1988

Diálogos (vols. I, II, III, IV,
V). Madrid, Gredos.

POPPER, Karl.
1983

Conjeturas y refutaciones. El
desarrollo del conocimiento
científico. Barcelona, Paidós.

POUILLON, J.
1970

Tiempo y novela. Buenos Aires,
Paidós.

POZUELOS YVANCOS, José María
1988

Del formalismo a la
neorretórica. Madrid, Taurus.

1992

La teoría del lenguaje
literario. Madrid, Cátedra.

PRAZ, Mario
1969

La carne, la muerte y el diablo
en la literatura romántica.
Caracas, Monte Avila Editores.

1979

Mnemosyne. El paralelismo entre
la literatura y las artes
visuales. Madrid, Taurus.

QUIJANO, Aníbal
1988

Modernidad, identidad y utopía
en América Latina. Lima,
Sociedad & Política Ediciones.

RAMA, Angel
1982

Transculturación narrativa en
América Latina. México, Siglo
XXI.

RAMIREZ, Juan Antonio
1994

Duchamp. El amor y la muerte,
incluso. Madrid, Ediciones
Siruela.

RAMIREZ FRANCO, Sergio
1993 a

"La corta boca humana". En:
Letras, N 92-93, Lima,
Universidad Nacional Mayor de



San Marcos.

- 1993 b "Narrativa de Eielson. Los límites de la palabra". En: **Revista**, suplemento cultural de El Peruano, Lima, Agosto 4, p. 10.
- 1994 Una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson: El caso de *Primera muerte de María*. (Tesis de Licenciatura presentada en la UNMSM)
- READ, Herbert.
1998 **A Concise History of Modern Painting**. New York, Thames and Hudson.
- REIS Carlos &
Ana Cristina M. Lopes
1995 **Diccionario de Narratología**. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- REISZ de Rivarola, Susana
1987 **Teoría Literaria. Una propuesta**. Lima, P.U.C. Fondo Editorial.
- REVILLA, Federico
1995 **Diccionario de iconografía y simbología**. (Segunda edición corregida y aumentada). Madrid, Cátedra
- RIBEYRO, Julio Ramón
1995 "Ribeyro y Eielson conversan de literatura". En: **La casa de cartón de Oxy**, II Epoca, N 6, Lima, OXY, pp. 19-22.
- RICARDOU, Jean
1990 **Le Nouveau Roman**. Paris, Seuil.
- RICOEUR, Paul.
1965 **De l'interprétation**. Paris, Seuil.
- 1983 **Temps et récit I**. Paris, Seuil.
- 1984 **Temps et récit II**. Paris, Seuil.
- 1985 **Temps et récit III**. Paris, Seuil.
- 1986 **Du texte a l'action**. Paris, Seuil.



- RIFATERRE, Michael
1983
Hermeneutic models. En: **Poetics Today**, Vol 4:1, pp. 7-16.
- RONEN, Ruth.
1994
Possible worlds in Literary Theory. Cambridge. Cambridge University Press.
- RORTY, Richard.
1989
La filosofía y el espejo de la naturaleza. Madrid, Cátedra.
- 1991a
Contingencia, ironía y solidaridad. Barcelona, Paidós.
- 1991b
Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Barcelona, Paidós.
- ROSSI-Landi, F.
1980
Ideología. Barcelona, Labor.
- ROUSSEL, Raymond
1990
Impresiones de Africa. Madrid, Ediciones Siruela.
- SALAZAR BONDY, Sebastián
1964
Lima, la horrible. México, Era.
- SANCHEZ, Luis Alberto
1965
La Literatura Peruana. Lima, Ediventas.
- SANDOVAL, Renato & Hugo Salazar
1988
"Jorge Eduardo Eielson: el eterno retorno". En: **Suplemento Dominical de La República**. Lima, 18 de setiembre, pp.[1]-3.
- SARDUY, Severo
1974
Barroco. Buenos Aires, Sudamericana.
- SAUSSURRE, Ferdinand de
1983
Curso de Lingüística general. Madrid. Alianza Editorial.
- SCHEFER, J.L.
1970
Escenografía de un cuadro. Barcelona, Seix Barral.



- SCHMIDT, Siegfried J.
1978 Teoría del texto. Madrid, Cátedra.
- 1990 Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. Madrid, Taurus.
- SCHOLEM, Gershom
1992 Las grandes tendencias de la mística judía. México, F.C.E.
- SCHOLES, Robert & Eric S. Rabkin
1977 La ciencia ficción. Madrid, Taurus.
- SEARLE, John.
1982 Sens et Expression. París, Minuit.
- 1983 L'intentionnalité. Paris, Minuit.
- SEGRE, Cesare
1985 Principios de análisis del texto literario. Barcelona, Grijalbo.
- SOURIAU, Etienne
1947 La Correspondance des arts; éléments d'esthétique comparée. Paris, Flammarion.
- STANGOS, Nikos
1997 Conceptos de arte moderno. Madrid, Alianza Forma.
- STANZEL, F.
1971 Narrative situations in the novel. Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses. Bloomington/London, Indiana University Press.
- 1984 A theory of narrative. Cambridge, Cambridge University Press.
- STEINER, George
1973 Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Barcelona, Barral Editores.
- 1991 Réelles présences. Les arts du sens. Paris, Gallimard.



- 1995 "Una lectura bien hecha". En: **Vuelta**, México, Año XIX, diciembre, N 229, pp. 6-12.
- 1997 **Pasión intacta**. Santafé de Bogotá, Ediciones Siruela/Grupo Editorial Norma.
- STIERLE, K.
1979 "Die Identität des Gedichtshölderlin als Paradigma". En: **Identität**. München, Fink
- SUVIN, Darko
1984 **Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario**. México, F.C.E.
- TADIE, Jean-Yves
1978 **Le récit poétique**. Paris, PUF.
- TALENS, Jenaro et al
1986 "El análisis textual: Estrategias discursivas y producción de sentido". En: **Eutopías**, 1, 3.
- 1988 **Elementos para una semiótica del texto artístico**. Madrid, Cátedra.
- T[arazonal] E[spinoza], M[anuel]
1972 "El cuerpo de Giulia-no". En: **Suplemento Dominical de La Prensa**. Lima, 24 de setiembre, p. 21.
- TEL QUEL (Redacción)
1971 **Teoría de conjunto**. Barcelona, Seix Barral.
- THOMAS, Karin
1978 **Diccionario del arte actual**. Barcelona, Editorial Labor.
- TINDALL, William Y.
1950 **James Joyce: His way of Interpreting the Modern World**. New York, Scribner's.
- TODEMANN, F.
1930 "Die erlebte Rede im spanischem". En: **Romanische**



Forschungen.

TODOROV, Tzvetan
1971

Poétique de la prose. Paris, Seuil.

1975

¿Qué es el estructuralismo? Poética. Buenos Aires, Losada.

1978

Les genres du discours. Paris, Seuil.

1980

Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México, Siglo XXI.

1981

Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine. Paris, Seuil.

1984

Critique de la critique. Paris, Seuil.

URCO, Jaime &
Alfonso Cisneros Cox
1988

"Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor". En: Lienzo, N 8, Lima, Universidad de Lima, abril, pp. 189-205.

URRUTIA, Jorge
1972

Ensayos de lingüística externa cinematográfica, Madrid.

1997

La verdad convenida. Literatura y comunicación. Madrid, Biblioteca Nueva.

VALVERDE, José María
1985

El Barroco. Madrid, Montesinos.

VATTIMO, Gianni
1990

Ética de la interpretación. Barcelona, Paidós.

1992

Más allá del sujeto. Barcelona, Paidós.

VATTIMO, Gianni (ed)
1994

Hermenéutica y racionalidad. Santafé de Bogotá, Norma.



- VERON, Eliseo (Ed.)
1970
Lo verosímil. Buenos Aires,
Tiempo Contemporáneo.
- VIDAL, Luis Fernando et al.
1986
Presencia de Lima en la
literatura. Lima, DESCO.
- VILLANUEVA, Darío
1992
Teorías del realismo literario.
Madrid, Instituto de España/
Espasa-Calpe.
- VILLANUEVA, Darío
(coordinador)
1983
La novela lírica. Madrid,
Taurus.
- 1994
Curso de Teoría Literaria.
Madrid, Taurus.
- VOLOCHINOV, V. R.
(Mikhail Bakhtine)
1977
Le marxisme et la philosophie du
langage. Paris, Les Editions du
Minuit.
- VVAA
1974
Literatura de la imagen.
Barcelona, Salvat.
- WELLMER, Albrecht
1993
Finales de partida: la
modernidad irreconciliable.
Madrid, Cátedra, Frónesis.
- WITTGENSTEIN, Ludwig
1973
Tractatus Logico-philosophicus.
Madrid, Alianza Editorial.
- 1976
Estética, psicoanálisis y
religión. Buenos Aires,
Editorial Sudamericana.
- WHILHELM, Richard
1926
Laotsé y el Taoísmo. Madrid,
Revista de Occidente.
- WHITE, Hayden
1992
El contenido de la forma.
Narrativa, discurso y
representación histórica.
Barcelona, Paidós.



YANG, C.K.
1961

Religion in Chinese Society. Los Angeles, University of California Press.

ZAVALA M. Iris
1991

La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica. Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral.



