

Expresiones intermediales de la memoria en la obra de Jorge Eduardo Eielson*

Andrea Milena Guardia Hernández¹
Universidad Católica de Lovaina (Bélgica)

Resumen

Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), poeta y artista plástico, deja su nativa Lima a la edad de 24 años. Como varios de sus contemporáneos y con la ayuda de una beca de estudios en Francia, abandona su país para escapar de la inestabilidad política y acercarse a las voces poéticas que resonaban en sus lecturas de joven artista. Contrario a sus compañeros de generación, Eielson no regresó al Perú, sino que estableció su vida personal y profesional en el viejo continente, especialmente en Italia. Este exilio voluntario no implicó un abandono del tema nacional, sino que posibilitó un acercamiento tangencial y heterogéneo a la idea de patria, infancia y memoria. Eielson exploró su identidad peruana a través de los vestigios arqueológicos, materiales, literarios y emocionales que estaban a su alcance del otro lado del océano, de manera que Perú vuelve siempre en su obra, transformado en costa limeña, en tejido indígena o en una casa familiar. En consecuencia, el artículo buscará

Abstract

Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Peruvian poet and plastic artist, left Lima when he was 24 years old. Following several of his contemporaries and with the help of a scholarship to study in France, he left his country to take distance from the political instability and to get closer to the poetical voices that resonated in his readings of young poet. Contrary to other writers of his generation, Eielson didn't return to Peru and he established his personal and professional life in the old continent, especially in Italy where he lived for many decades and where he died at 82 years old. This voluntary exile didn't imply the abandonment of national themes, but rather a tangential and heterogeneous approach to the idea of motherland, childhood and memory. Eielson explored his Peruvian identity through the archeological, material, literary and emotional remains that were at his reach at the other side of the ocean, so that Peru always comes back in his work, transformed in the city

* **Intermedial expressions of memory in the work of Jorge Eduardo Eielson**

¹ Andrea Milena Guardia Hernández. Profesional en Estudios Literarios, Magíster en Filosofía. Doctoranda en Lenguas y Letras y Asistente de investigación y enseñanza en Literatura hispánica en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica). Correo electrónico: andrea.guardia@uclouvain.be

reconstruir algunas líneas de lectura en el universo intermedial de la obra eielsoniana a partir de estos motivos que se concretan en imágenes visuales y poéticas transversales en su obra.

coast, in an indigenous weave or in a family house. In consequence, this article aims to reconstruct some common threads of interpretation in the intermedial universe of the eielsonian work, based on this motives that are materialized in visual and poetic images that run across his work.

Palabras clave: poesía contemporánea, poesía peruana, intermedialidad, anacronismo, Didi-Huberman

Keywords: Contemporary Poetry, Peruvian Poetry, Intermediality, Anachronism, Didi-Huberman

“El exilio es un potente analgésico, pero, sobre todo, un insondable telescopio de la conciencia” (Eielson, 1988: 101).

“He aquí entonces que la materia se transfigura y —por virtud de la memoria— deviene paisaje interior, paisaje cultural, paisaje total”. (Eielson, 2002 [1977]: 271-272).

1. Introducción

Jorge Eduardo Eielson nace en Lima el 13 de abril de 1924. Su padre, de ascendencia noruega (Eielson, 2002 [1988]), estuvo ausente de su vida, por lo que Eielson creció con su madre y sus abuelos en la capital peruana. En la secundaria, fue alumno del también escritor José María Arguedas, quien lo introdujo al conocimiento de las culturas indígenas peruanas. Desde muy joven Eielson participó activamente de la vida cultural limeña. En 1944 publica su primer poemario, *Reinos*, por el que recibe el Premio Nacional de poesía; pocos años después, gana el Premio Nacional de Teatro por su obra *Maquillaje*. En 1946 se reúne con sus coetáneos Sebastián Salazar Bondy [1924-1965] y Javier Sologuren [1921-2004], acompañados por el artista plástico Fernando de Szyszlo [1925-2017], para editar y publicar *La poesía contemporánea del Perú*. Este volumen estaba dedicado a poetas que no tenían un lugar central en el panorama de la literatura nacional y cuya recopilación pretendía fijar su relevancia en la tradición literaria de la época. Luego, entre 1947 y 1950, Eielson colabora en la revista *Las moradas*, editada por el poeta Emilio Westphalen [1911-2001], donde también hacían presencia Salazar Bondy y Sologuren. Por sus actividades en diferentes géneros y disciplinas, con poco más de 20 años, el joven Eielson vislumbraba un rol principal en el escenario intelectual y artístico de su país. Sin embargo, con el apoyo de una beca de estudios del gobierno francés en 1948, Eielson

inició lo que él llamó un exilio voluntario (Eielson, 2002 [1997], p. 447), pues el artista ya no regresaría de manera definitiva a su país y el camino que parecía abrirse para él desvía su rumbo.

Como muchos de sus coetáneos, Eielson dejaba el Perú en una época de inestabilidad política nacional e internacional. Por una parte, en el país se vivían aires de cambio y progreso: varios intelectuales peruanos, como Juan Carlos Mariátegui [1894-1930] o César Moro [1903-1956], habían regresado de Europa a causa de la crisis de la Primera Guerra Mundial y habían dinamizado el escenario cultural. Además, el periodo democrático de los mandatos de Manuel Prado y Óscar Benavides, entre 1939 y 1948, había favorecido las discusiones políticas luego de una serie de gobiernos militares. No obstante, la democracia no estaba consolidada y se vio interrumpida por un golpe de estado que puso en el poder a Manuel Arturo Odría hasta 1956. Al mismo tiempo, Europa pasaba tiempos difíciles, pues tras el fin de la Guerra Civil Española, iniciaba la dictadura franquista y la Segunda Guerra Mundial. En medio de este contexto, Eielson se instala en Francia y, en 1950, se traslada a Suiza con una beca de la UNESCO. Al año siguiente visita en Roma a su amigo Sologuren, un viaje que resulta “fundamental y definitivo” (Canfield, 2007: 55) pues en este país encontrará Eielson su residencia hasta su muerte.

Cuando Eielson salió del Perú, se le reprochó el gesto apático respecto de la realidad política y artística nacional. La producción poética peruana entre los años ‘30 y ‘50 estaba atravesada por un interés indigenista y de compromiso social (Nuñez, 1965: 39), mientras que la poesía eielsoniana de los primeros años se mostraba lejana de estas preocupaciones. Hasta los años ‘50, los textos del peruano estuvieron dominados por un lenguaje de herencia romántica y simbolista, en donde abundaban los referentes clásicos griegos y los intertextos de la épica y de la mística española. Esto hace que la primera parte de su obra se pusiera en relación con una tendencia estetizante y se le ubicara en el extremo contrario de la literatura comprometida de la época. Higgins (1993: 75-ss.), por ejemplo, describe la poesía eielsoniana como uno de los puntos más altos de lo que él llama “poesía pura”, refiriéndose justamente a la distancia manifiesta de todo interés o compromiso social. No obstante, la relación de Eielson con el Perú no puede resolverse en una categorización dicotómica. El mismo autor afirma no haber renunciado nunca a sus raíces (Eielson, 2002 [1997]: 447), sino practicar lo que llama un “nomadismo cultural” que le permitió tener “varias almas”, una pluralidad que, según él, hace parte del origen de todo latinoamericano. Al acercarse a su obra, puede afirmarse que Eielson mantiene una conexión con el Perú, solo que de manera tangencial y mediada por la distancia

temporal y espacial; al mismo tiempo, una conexión que se da en simultáneo con el descubrimiento de otras realidades y tendencias durante la estancia del artista en los diferentes países europeos.

Para analizar los modos en que esta relación con su país natal se deja ver en el universo eielsoniano, resultan pertinentes los aportes que el teórico del arte Georges Didi-Huberman hace respecto de la historia del arte, y de la relación entre el objeto de arte, el tiempo y la interpretación.

Didi-Huberman (2011) propone que la relación con la imagen o el objeto de arte es siempre anacrónica, es decir, fuera de su tiempo, pues el acceso al pasado al que pertenece esta imagen abre una distancia insondable que no puede ser reducida, ni siquiera con el conocimiento del contexto histórico, social o de producción de esta imagen. El teórico va un poco más allá al asegurar que este anacronismo es inherente al tiempo, incluso “los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (38). Todo objeto artístico implica una distancia temporal que produce un montaje de miradas y de tiempos, el cual ubica a estos objetos en el campo de la memoria y hace imposible comprenderlos en su origen y en su naturaleza. Por esto, el acercamiento a los objetos e imágenes del pasado debe asumir este anacronismo y hacerlo fecundo: “no es necesario fijar, ni pretender eliminar esta distancia [entre pasado y presente]: hay que hacerla *trabajar en el tempo diferencial* de los instantes de la proximidad empática, intempestivos e inverificables” (45).

La productividad de la categoría de anacrónico para los objetos de arte radica en que permite sacar el acercamiento al pasado del campo emocional de la nostalgia o de la narración supuestamente objetiva y reconocer en este gesto una superposición de capas históricas, sociológicas e identitarias que emergen en simultáneo en el tiempo heterogéneo y complejo que condensa el objeto de arte. Y es en este sentido que esta perspectiva permite leer la obra eielsoniana, ya que el carácter tangencial del acercamiento de Eielson al Perú se manifiesta en imágenes, textos y esculturas que ponen en escena este anacronismo. Eielson mantiene una relación con su país de origen, pero esta relación está mediada por el tiempo y, en consecuencia, no puede ser un rescate transparente o una enunciación directa del origen, porque así caería en una *eucronía* (Didi-Huberman, 2011: 36) que no trasluce sino la incapacidad de asumir la distancia temporal con este origen.

En esta misma ruta, Didi-Huberman agrega al anacronismo el carácter de síntoma. Dada la complejidad de tiempos y la superpo-

sición de miradas que se condensan en los objetos de arte, el anacronismo se da sintomáticamente, es decir, surge como un “nudo de encuentros manifestado de golpe de una arborescencia de asociaciones o de conflictos de sentido”² (Didi-Huberman, 1990: 28). La relación con el objeto del pasado se da a través de este síntoma que irrumpe y que abre el abanico de tiempos que condensa el anacronismo. De esta manera, si el acceso al pasado no es directo ni transparente, tampoco lo es la relación anacrónica que se establece con el objeto de arte, de modo que el tiempo heterogéneo irrumpe ante la mirada y se da como una ruptura en el presente de manera inesperada. Así comprendido, el objeto de arte encarna una

complejidad temporal que surge como síntoma y que, como tal, genera una confrontación con el pasado y con el sentido. En la obra eielsoniana, este anacronismo sintomático hará presencia en la recuperación que el artista hace de objetos, paisajes o recuerdos de infancia y que plasma en sus creaciones sin que estas constituyan una rememoración nostálgica ni el recuento histórico, sino una evocación fantasmática. Es decir, que lo que llega del pasado es una imagen difusa y descontextualizada que persiste y se fija de diferentes maneras en el objeto de arte. Este fantasma es lo que Didi-Huberman asocia a las imágenes supervivientes, refiriéndose a su capacidad de adhesión y su capacidad de aparecer: “[...] Una imagen superviviente es una imagen que, a pesar de haber perdido su uso, valor y sentido original, regresa, como un fantasma, en un momento histórico particular: un momento de “crisis”, un momento en el que denota su latencia, su tenacidad, su vivacidad y su ‘adhesión antropológica’, por así decirlo”³ (Didi-Huberman, 2009: xxii). Así, esta perspectiva teórica resulta productiva para acercarse a los modos en que se manifiesta en la obra la relación que Eielson mantuvo con su país natal, manteniéndola dentro del campo de la memoria del origen y de la identidad plural.

Ahora bien, en el momento de iniciar un recorrido por el corpus eielsoniano es importante tener en cuenta que la obra del peruano abarca casi sesenta años de producción, durante los cuales él cambió constantemente sus códigos y su lenguaje, construyendo un universo dinámico, heterogéneo y complejo. En consecuencia, el trabajo con este corpus requiere una perspectiva intermedial (Wolf, 2008), pues el artista produjo poemas, novelas, pinturas, instalaciones y perfor-

2 “[...] le nœud de rencontre tout à coup manifesté d’une arborescence d’associations ou de conflits de sens”. Mi traducción.

3 “[...] a surviving image is an image that, having lost its original use value and meaning, nonetheless comes back, like a ghost, at a particular historical moment: a moment of “crisis”, a moment when it demonstrates its latency, its tenacity, its vivacity, and its “anthropological adhesion”, so to speak”. Mi traducción.

mances. La caracterización de Eielson como poeta, escritor o artista plástico depende más del observador que de la naturaleza de la obra, pues se encuentran alternancias y simultaneidades que no permiten trazar estos límites dentro del proceso orgánico de la producción. Lo que interesa resaltar es que la práctica de estas disciplinas artísticas diversas y la exploración de formas y códigos son manifestaciones de unos cuestionamientos centrales que giran en torno al lenguaje y a los alcances del hacer artístico frente a la experiencia subjetiva.

Visto de esta manera, Eielson inicia como poeta, alternando con unas pocas obras narrativas y plásticas hasta los años '60. Esta primera parte de su producción privilegia la reflexión en torno a la crisis del lenguaje poético heredado de la lírica romántica y simbolista, crisis que responde a la crisis del sujeto poético que, en la modernidad, ha perdido sus fundamentos metafísicos y ontológicos. Luego, entre los años '70 y '90, su obra es principalmente no verbal y performativa; aquí predomina la exploración de diferentes códigos y disciplinas artísticas en búsqueda de configurar otros lenguajes que logren superar los límites que parecía tener el lenguaje verbal de la poesía, ahora cargado de un retoricismo anticuado. Finalmente, la obra producida hasta la muerte de Eielson en 2006, se configura dentro de la lírica tradicional y, simultáneamente, en instalaciones artísticas de carácter no verbal. En esta última parte, la pugna con el lenguaje y la crisis del sujeto se ha superado y esto amplifica los ecos de la memoria, como se evidencia en los últimos poemarios donde se multiplican los matices autobiográficos ligados a la infancia, al Perú ancestral y a su vida personal con su compañero Michele Mulas.

De tal forma, con base en los conceptos hubermanianos de anacronismo, síntoma y fantasma, se propone el abordaje de tres motivos isotópicos en la obra de Eielson para observar el modo en que allí se teje la relación tangencial con el Perú. Se trata de la infancia, el vestigio y el paisaje, los cuales, en distintos momentos y a través de diferentes códigos, mantienen este carácter anacrónico y fantasmático concretado en diferentes imágenes visuales y poéticas.

2. La infancia

Una de las maneras en que el Perú hace presencia en la obra eielsoniana es a través del tema de la infancia que se vincula de manera explícita o implícita con el origen. El artista se refirió en varias entrevistas al vínculo que establece entre el Perú y sus años de infancia y juventud; habla, por ejemplo, de su vida familiar con su abuela (Eielson, 2001: 52), de su vida escolar (Eielson, 2002 [1988]: 46) o de su relación con su maestro Arguedas (Eielson, 1990: 32). Debido a que

el artista salió de su país antes de cumplir los 25 años, su vida adulta la desarrolla en Europa y las imágenes del Perú y de Lima quedan vinculadas con la niñez y sus recuerdos. “Si algo añoro de [Lima] es [...] ese lado suyo, cálido y salobre como la arena: un calor, un recuerdo de juventud, los amigos, el saberse querido por algunos... Sin embargo, me fui, muy joven y, en el fondo, no he sabido lo que es vivir en Lima [...]” (Eielson, 2002 [1988]: 45). Esta memoria de los primeros años, asociada a diferentes ecos afectivos y anclada en la nostalgia, se difumina en imágenes visuales y poéticas de la infancia que surgen de manera recurrente en sus obras.

Este motivo resulta transversal a la producción eielsoniana, especialmente la poética; si en los inicios aparecían ecos en algunos poemas, en la poesía última la infancia y la memoria se vuelven temas predominantes. La infancia hace presencia a través de imágenes poéticas que persisten en la obra, ganando espesor semántico a lo largo de los diferentes poemarios y condensando este tiempo complejo que constituye el pasado. La infancia parece conectarse con la memoria efímera y con la muerte, en un movimiento retrospectivo que ocurre en el poema y que genera una cierta evocación de la pérdida de la patria. No hay, sin embargo, imágenes de retorno ni un imaginario de regresar al origen que se recupera en el poema. Se trata, mejor, de la irrupción de una imagen que llega al presente a través de la distancia espacial y temporal del recuerdo y que se condensa en la instantánea de la imagen poética. Un ejemplo claro lo proporciona la botella de leche, que aparece por primera vez en “Poesía de la casa entre los pinos” (Eielson, 2003: 38-39), un poema de *Reinos* (1944). El espacio que reconstruye el texto se asimila a los escenarios lúgubres y decadentes que priman en el poemario. Esta colección muestra un yo separado de la realidad corriente, ubicado en un ángulo estético (Usandizaga, 2002: 35), revelando la semilla de la fatiga, de la desolación frente al mundo y frente a la poesía misma. “Este poeta que tiene la nobleza y hasta la majestuosidad de un clásico antiguo habita prematuramente la persuasión de que el mundo está en ruinas y de que los reinos de la poesía periclitán” (Paoli, 1985: 104).

En este marco, el poema presenta una casa de infancia, con la figura de la madre y otros parientes “que duermen para siempre”. El espacio de la casa vincula imágenes celestes y aéreas, como “las estrellas”, “el torbellino”, “la noche” o “una nube”, con la destrucción y la muerte, concretados en “el polvo”, “las chimeneas rotas”, “el río agonizante” o “el Señor de las cenizas”. El espacio de infancia se revela aquí, como un recuerdo suspendido en el tiempo, un montaje de objetos cubiertos de polvo donde el yo lírico regresa para morir “entre sus desolados muros”. La casa de infancia constituiría un espacio derruido donde se conecta el principio y el fin de la vida; allí solo quedan

restos de las experiencias vividas, a las cuales vuelve el sujeto poético a terminar sus días. En este marco aparece la imagen de la “botella de leche rodando sin cesar hacia la muerte”, la cual concretaría la idea de la vida como tránsito existencial hacia el final; se trataría de un objeto que, en medio de un escenario que anuncia la muerte, implica algo como una suerte de vuelta al origen y a la infancia.

Luego de *Reinos*, donde se ubica esta primera imagen, Eielson inicia un proceso de crítica al lenguaje poético de sus primeros años y comienza los experimentos con los juegos de palabras que desencadenarán en la poesía visual de los años ‘60. El espacio simbólico del poema se quiebra y el sujeto lírico pone las bases de lo que será la deconstrucción de sus propios artilugios, distanciándose de la perspectiva estetizante de los primeros poemarios. Sin embargo, la imagen de la leche se mantiene constante, irrumpiendo en el texto y evocando a modo de síntoma el motivo de la infancia y, por lo tanto, de la patria desaparecida. En “Primavera de fuego y ceniza en el cine Rex de Roma”, incluido en *Ceremonia solitaria* (1964), una voz poética en primera persona dice: “Ya no tengo manos ni palabras / Ya no sé qué hacer para calmar mi infancia / Me sale leche por los ojos / Quizás porque no tengo lágrimas / O porque pienso demasiado” (Eielson, 2003: 244). En estos versos, la leche surge repentinamente como un llanto asociado al agotamiento por el que pasa el lenguaje poético; la voz afirma no tener ya palabras y, por lo tanto, no poder “calmar su infancia”. La leche sería esta imagen que llega del pasado y, en medio de la crisis de la voz lírica, irrumpe en su presente en oposición a las lágrimas secas del pensamiento racional. Más adelante, la leche vuelve a aparecer en los poemas sin título. Después de la poesía visual y de una pausa en la escritura de poesía⁴, el lenguaje poético vuelve a su forma lírica y la crisis se sosiega con la superación de las expectativas ontológicas que habían sido depositadas en el hacer poético. Este sosiego tiene que ver, además, con la aceptación del devenir que todo lo envuelve, en línea con el budismo que Eielson empieza a practicar en los años 60 (Eielson, 2002 [1972]: 242). En este marco se inscribe el poema “Una botella de leche es una botella de leche” (Eielson, 2000: 16), en el que nuevamente la botella de leche sirve de imagen en tensión entre la infancia (“la leche de niño”) y la vejez (“la leche de viejo”), pero esta vez sin la nostalgia que se le asociaba en el poema de *Reinos* ni la crisis que asomaba en *Ceremonia solitaria*. El destino efímero de la existencia humana se asume aquí con el humor y

4 Cabe mencionar que durante estos años la leche sigue presente en la obra de Eielson, ahora como objeto en sus instalaciones; por ejemplo, el *Poema escultórico III* [1979] o el *Poema escultórico 8* [1980] muestran una silla con una botella de leche encima.

tensión armónica que predomina en estas colecciones de la poesía última, donde la imagen vuelve a instalarse para evocar el origen y, asociado a él, el final que se aproxima. La infancia, concretada en la leche, vuelve a irrumpir en el texto anunciando la llegada inevitable de la muerte; la imagen sigue condensando la persistencia del motivo que surge como síntoma, como nudo complejo de significados.

En la misma línea de la imagen de la leche, puede también señalarse en la obra la imagen de la pelota, generalmente azul, que también es recurrente en la poesía eielsoniana como materialización de la infancia y, concretamente, del juego. Aparece, por primera vez, en el último poema *De materia verbalis* [1957-58] asociada a los objetos corrientes con los que se conecta el poema “[...] El reflejo tembloroso de la luna / En el espejo del baño / Una pelota tornasol que no regresa / Un infinito dolor de cabeza / Un corazón que tropieza / Una mano que escribe / Un poema que empieza / Otro que se acaba”. Luego, en *Ptyx* [1980], la pelota se asocia al personaje del Payaso que representa la dimensión cotidiana y efímera de la vida, por oposición a la perspectiva metafísica que busca verdades estables y eternas. El Payaso simboliza la despreocupación, libertad y naturalidad de los niños, que usan el lenguaje alegremente para dar cuenta de su realidad inmediata. Y la pelota, ahora azul, es el objeto que lo identifica; una pelota que pierde el aire y que vuelve a inflarse cada vez que el Payaso entra en contacto con ella: “[...] El Payaso se tendía en el Suelo y dejaba que la Pelota / Pasara sobre su cuerpo sin maltratarlo / Sólo entonces la criatura Azul Ultramar / Recobraba su brillantez y su tamaño [...]” (Eielson, 1998: 342).

La pelota vuelve a figurar en la poesía sin título, asociada más directamente a la infancia y al juego propio de los niños, que ahora llega de repente como imagen de un pasado difuso que fractura la vivencia del yo lírico en el presente. Se observa, primero, en el poemario *No hay estrellas*, el cual se incluyó sin fecha de escritura en la edición de *Canto visible* (2002). Sus versos citan: “[...] Como la pelota / Que alguna vez lanzamos / A nuestro cielo de niños [...]” (Eielson, 2002, s.p.). Después, la pelota resurge en “La pelota de Diego es azul” en *Sin título II* [2005], que cita: “[...] Porque nadie nos quitará nunca / La pelota de niño / Con la que jugamos un día [...]” (Eielson, 2005a: 163). La pelota, como la leche, se convierte en una imagen cuya persistencia puede ser leída desde la idea del fantasma hubermaniano, pues son ambos nudos complejos de sentido que adquieren complejidad y espesor en el panorama completo de la obra, y solo cuando son vistos desde esta mirada amplia es posible corroborar su carácter anacrónico y sintomático. Estas imágenes poéticas surgen en medio de la tensión existencial y poética que se construye en la obra de Eielson y, sin importar el tono o el

modo de abordar el lenguaje poético, vuelven a aparecer, generando una especie de ondas de resonancia en su poesía en relación con la infancia remota que se convoca pero que no logra recuperarse y que, entonces, queda materializada en estas imágenes difusas repartidas en los poemas.

Desde esta perspectiva puede leerse el poema inicial de *Del absoluto amor y otros poemas sin título* (2005), el último poemario del peruano cuyo texto de apertura ofrece una composición atípica en el universo poético eielsoniano por su extensión y por la propuesta de un monólogo del yo lírico respecto a dos modos de abordar el tiempo y la memoria. Allí vuelve a aparecer la pelota, en los versos: “[...] Brillantes superficies / De pelotas azules / Que millones de niños lanzaron / Al cielo gris de Lima [...]”. Esta vez la infancia y la pelota se conectan directamente con Lima. Los ecos autobiográficos de la voz poética de los poemas de Eielson se acentúan a medida que avanza su producción; en este último poema el vínculo se hace más explícito con la inclusión de la “Abuela”, designada con una mayúscula inicial, que funciona como figura guía del sujeto poético a través de los recuerdos y del pasado, tanto próximos como distantes. Además de la abuela, una figura importante en la niñez del autor (Eielson, 2001: 52), el poema evoca a su hermano fallecido (Eielson, 2002 [1988]: 46) y, en otros fragmentos, a su compañero Michele Mulas (Eielson, 2002 [1990]: 157). Resulta importante destacar que este poema, prácticamente ausente en la crítica sobre la obra eielsoniana, es muy rico en elementos de análisis para comprender la memoria heterogénea y plural que configura el universo eielsoniano, en donde se entremezclan el presente del yo lírico anciano alejado de su patria, el pasado atado a la infancia en el Perú y a la nostalgia de este recuerdo y, además, el pasado remoto y maravilloso del Perú precolombino “con todo su esplendor enterrado” (Eielson, 2005b: 18). De esta manera, los ecos del pasado surgen anacrónicos concretados en imágenes fantasmáticas que, casi descontextualizadas, parecen convocar en el poema los trazos evanescentes de la memoria, que no logra fijarse sino en estas imágenes difusas, como son la leche y la pelota. Aquí la infancia se convierte en una isotopía que materializa la relación con el origen y con la patria y que persiste en los poemas, trayendo de manera tangencial un recuerdo que no se recupera completamente y, en este sentido, no se narra completamente ni se anhela regresar a él. El motivo se mantiene como nudo complejo de sentido que irrumpe por momentos, convocando el origen y fracturando el presente.

3. El vestigio

Una segunda manifestación de la relación anacrónica con el Perú que se teje en la obra de Eielson puede rastrearse en las imágenes y objetos pertenecientes al pasado remoto de las culturas preincaicas. Como se señaló líneas atrás, Eielson descubrió la riqueza de los imaginarios indígenas a través de su maestro Arguedas, un escritor que hace de la pluralidad cultural latinoamericana y, especialmente peruana, un motivo central en sus obras. Esta misma comprensión plural de la identidad mestiza la apropia Eielson y, en su caso, además de sus raíces españolas e indígenas, se suman los orígenes nórdicos de su familia y los aprendizajes mediterráneos en su vida adulta.

Ahora bien, contrario al tema de la infancia que puede rastrearse desde la obra de juventud, que es principalmente lírica, los temas precolombinos aparecen con predominancia a finales de los años '60 cuando su producción deja progresivamente sus formas escritas. No obstante, puede ubicarse un primer objeto presentado por el autor en una exposición de Fernando de Szyszlo en 1948, bajo el título *La puerta de la noche*, como un homenaje a la *Puerta del sol* en Tihuanaco (Eielson, 2010 [1988]: 307), actual Bolivia. Luego, en la novela *El cuerpo de Guliano* (1955-57), el protagonista, que tiene algunas resonancias autobiográficas, rememora su infancia en el Perú y recuerda sus experiencias familiares en la finca de su tío, al mismo tiempo que asume su vida de artista marginal en París. Reflexionando sobre su propio hacer poético, el personaje describe su propio lenguaje como “falto de luz” y el lenguaje verbal corriente como “excrementos de la lengua” (Eielson, 1971: 435), mientras opone a este lenguaje aquel de “los antiguos peruanos, que nada sabían de letras” (Eielson, 1971: 435). En este punto, la voz narrativa hace referencia a las cuerdas anudadas o *quipus* que los grupos precolombinos peruanos utilizaron como sistema contable y, probablemente, como forma de escritura (Salomon, 2006). En este fragmento de la novela, los *quipus* se oponen al opaco lenguaje verbal y se destaca en ellos su fluidez en conexión con la lengua oral, de manera que se trataría de un sistema dinámico que no pretende fijar verdades, sino que las “crea, transfigura y descubre” (Eielson, 1971: 435).

Este primer acercamiento a los quipus, desde la obra escrita, es seguido de una exploración visual y tridimensional del nudo en su obra plástica, primero, con telas anudadas en bastidores bajo el título de *Quipus*, una serie iniciada a mediados de los años '60, y luego con nudos escultóricos ubicados en solitario, como los *Nodo* de los años '70, o como complemento de otras instalaciones, como

es el caso de *Alfabeto* (1973) o de *Homenaje a Leonardo* (1993). Las telas anudadas se convierten en una parte nuclear de la obra eielsoniana y participan de la exploración del origen nacional y de la propia identidad, ya no a partir de la memoria de la infancia, que alude a un pasado personal ahora distante, sino de las raíces culturales más lejanas que irrumpen anacrónicamente en la reflexión del artista y le permiten poner en perspectiva su propio lenguaje.

Quipu 15 Az-1 [1965]



Fuente: (Padilla, 2002, s.p.)

Esta reflexión sobre los nudos, que iniciaría en los años '60, coincide en la obra eielsoniana con la búsqueda de otros códigos de expresión y con la exploración de la escritura como objeto, acercándose a la condición impresa y sonora del lenguaje verbal. Luego de la poesía de los años '40, influenciada por una estética romántica y simbolista, y de la poesía de los años '50 que evidencia una crisis frente a esta comprensión autónoma y estetizante del lenguaje poético, la obra de los años '60 de Eielson se abre hacia la poesía visual y terminará en el silenciamiento de lo verbal para privilegiar la obra plástica durante los años '70 y '80. En esta época, los nudos se convierten en objeto de trabajo y de reflexión y hacen parte de la búsqueda artística frente a los límites del propio lenguaje, al mismo tiempo que potencian una exploración de la propia identidad. Durante los años '80, Eielson se dedica al estudio de algunos objetos precolombinos, en su mayoría de origen preincaico, a los que dedica cuatro ensayos:

Puruchuco (1979) versa sobre el sitio arqueológico cercano a Lima; *La religión y el arte chavín* (1982) se concentra en la abstracción de los arabescos en la cerámica y en las figuras en los templos de estos pueblos; *Escultura precolombina de cuarzo* (1985) está acompañado de fotografías de objetos semitransparentes cuyo origen exacto no se determina y que sirven de base para hablar de la transparencia; y *Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú* (1988), donde se concentra en los encajes como abstracciones de otro lenguaje.

Por una parte, en los ensayos de tema precolombino el acercamiento a los objetos se relaciona con una necesidad de diversificar la comprensión del lenguaje verbal, que había caído en una especie de esterilidad al vincularse con un virtuosismo gastado y con una superioridad estética y metafísica que ahora se reconoce inexistente. Después de rendir un culto al lenguaje verbal que era dominado por el poeta artífice del espacio simbólico y autónomo del poema, la poesía eielsoniana emprende la búsqueda visual con el código verbal que se asume ahora como material físico de trabajo y se desliga de sus alcances ontológicos. En este sentido, los objetos precolombinos ofrecen, justamente, ejemplos de estos códigos alternativos en la medida en que provienen de un marco cultural excéntrico respecto de la tradición filosófica y literaria europea. El cuarzo, los arabescos, los tejidos o los quipus, son todos lenguajes que expresan de manera enigmática, abstracta y significativa el universo (Eielson, 2010 [1982]: 215). Por otra parte, el acercamiento a los objetos precolombinos tiene que ver con la exploración de la identidad peruana de Eielson quien, desde el exilio, asume sus orígenes en la distancia espacial y temporal y pone en perspectiva la pluralidad cultural que él encarna. Eielson habla de un descubrimiento “tardío y eufórico” de su identidad peruana (Eielson, 2010 [1979]: 192) y alude así al carácter anacrónico de su exploración, esta vez desde su perspectiva individual. Él parece llegar fuera de tiempo al conocimiento de estos vestigios; al mismo tiempo, la barrera temporal que se levanta entre el autor y los objetos precolombinos ocasiona que todo acercamiento a ellos se dé, justa y necesariamente, fuera de tiempo. Y es este carácter anacrónico el que puede generar una relación fecunda con el pasado que estos objetos condensan.

El quipu se revela como un signo que propone una manera diferente de leer y escribir y los vestigios arqueológicos concretan una visión de mundo que parece “más grandiosa y más cercana a los dioses” (Eielson, 2005b: 19), como citan los versos del primero poema de *Del absoluto amor y otros poemas sin título*. Sin embargo, estos objetos están fuera del alcance del hombre contemporáneo. Se trata de objetos y signos allende el tiempo de los que solo quedan vestigios y

que resultan completamente inciertos, por lo que es imposible comprenderlos en su lugar, sentido y naturaleza. Por tal razón, siguiendo a Didi-Huberman, esta manera anacrónica, es decir, temporalmente diferencial y difusa de asumirlos, será la única posibilidad de lograr que estos objetos digan algo aquí y ahora. La recuperación del vestigio se dará siempre fuera de su tiempo; y este anacronismo inevitable y necesario permite incorporar el vestigio precolombino en una reflexión contemporánea sobre el origen, el pasado o el lenguaje, poniendo en acto la supervivencia de estas imágenes, su latencia y tenacidad. De este modo, recuperar el pasado indígena configura, en la obra eielsoniana, una manera anacrónica de acercarse al Perú y tomar distancia del pasado personal de la infancia, ligado en su poesía a la nostalgia y a la anticipación de la muerte. En simultáneo, le permite alejarse críticamente del Perú contemporáneo que el artista decidió abandonar, así como de las circunstancias políticas concretas y de los recuerdos vinculados a esta partida. Esto abre la puerta a una exploración anacrónica de su identidad peruana heterogénea, configurada en el tiempo y a través de una historia que no puede narrarse ni recuperarse, solo puede evocarse fantasmáticamente en imágenes que condensan este devenir.

Dentro de esta perspectiva interpretativa, el poema inicial de *Del Absoluto amor y otros poemas sin título* conecta la imagen difusa de la infancia, concentrada en la figura de la “Abuela”, con el acercamiento al Perú múltiple y enterrado que está compuesto de vestigios, un conjunto de objetos que representan un pasado distante y grandioso que también hace parte de la identidad nacional. La voz lírica afirma: “[...] el Perú enterrado / Era varios perúes / Y debajo de ellos / Otros todavía / Hasta encontrar murallas / Arcos graderías / Pirámides de huesos / Cabezas cortadas / Brazos / Piernas / Ojos / Vísceras [...] / Magníficos señores / Cruels también ellos / Pero más radiantes / Más grandiosos / Más seguros de sus sueños / Más cercanos a los dioses [...]” (Eielson, 2005b: 19). En el poema se utiliza la imagen de lo subterráneo, en la misma línea de otro poema de *Sin título* [1994-98] denominado “Excavo en mi dorado Perú” (Eielson, 2000: 43), para representar esta búsqueda de la identidad plural como un ejercicio físico de sacar de las profundidades los objetos perdidos, pasando por capas de huesos, joyas o momias, en un espacio estratificado de la memoria. Cada una de esas capas constituiría un lugar de significado, una cultura, una ciudad o un pueblo que dejó su marca en el Perú contemporáneo, pero de cuyo esplendor no queda sino un vestigio que condensa estas miradas y tiempos múltiples.

Por este carácter anacrónico, respecto del presente, y excéntrico, respecto de la tradición europea, los objetos precolombinos per-

miten poner en perspectiva lo que significa el Perú como escenario del encuentro entre diferentes visiones de mundo, una heterogeneidad que Eielson concreta en su uso del nudo. El nudo es materialidad y, por lo tanto, evoca la fuerza del cuerpo que tensiona, el carácter concreto de la tela que se tuerce y el dinamismo de los pliegues cambiantes. El nudo hace parte de las reflexiones de Eielson a propósito de los objetos y los códigos y está en relación con el arte minimalista, el arte conceptual y el arte geométrico con el que el artista dialogaba en los contextos europeos y norteamericanos.

Códice sobre el vuelo de las aves y otros anudamientos de Leonardo [elemento de una instalación] [1993]



Fuente: (Padilla, 2002, s.p.)

Simultáneamente, el nudo es quipu, y como tal, es una posible escritura cuya traducción ha quedado perdida en el tiempo y solo puede actualizarse en la reinterpretación del presente. El nudo es un código ancestral que hace parte de universo de vestigios culturales de una de las múltiples capas de la identidad peruana.

Este diálogo entre materia plástica, escritura y diálogo cultural que implica el nudo se hace evidente en uno de los objetos que hacen parte de la instalación *Códice sobre el vuelo de las aves y otros anudamientos de Leonardo* (1993), en la que Eielson toma unas telas donde se ha impreso uno de los códigos de Leonardo da Vinci, en el que el artista italiano diserta sobre la física del vuelo de las aves; el autor retuerce y anuda la tela para crear un objeto ilegible que se cuelga

en el techo de la instalación como un pájaro. Tradición europea, código precolombino y objeto material, el código anudado se aleja del *pathos* de la heterogeneidad (Prieto, 2015: 23) en la medida en que propone un diálogo abierto entre diferentes marcos culturales y una configuración dinámica de la identidad resultante, tomando distancia del trauma que implicó el choque entre dos visiones de mundo y proponiendo nuevos dispositivos que pongan en equilibrio diferentes fuerzas en la tensión sostenida, pero no definitiva, del nudo.

4. El paisaje

Paisaje infinito de la costa del Perú [1962]



Fuente: (Padilla, 2002, s.p.)

El tercer motivo se establece como un punto intermedio entre los dos ya mencionados. De un lado, el motivo de la infancia irrumpe anacrónicamente en los poemas como síntomas concretados en imágenes poéticas que persisten y que resultan transversales. Del otro, los vestigios precolombinos son objetos que, venidos de otro tiempo, logran reconfigurar la reflexión estética y política a través de su materialidad que se revela persistente en códigos, colores y torsiones que ingresan en las obras y dan forma a nuevos objetos heterogéneos. En este marco, el paisaje constituye un tercer motivo que cruza estos dos elementos, ecos de la infancia y exploración de la materialidad, en un momento intermedio de la producción eielsoniana. Este paisaje se presenta, principalmente, como la costa limeña, a la que el autor se refiere con frecuencia, principalmente, respecto de su cercanía con el mar de Lima y su gusto por la natación. Afirma que su vida en el Perú, excepto unas cortas tempo-

radas en la selva, la “pasó en el agua” (Eielson, 2006: 12), con una preferencia por los saltos ornamentales (Eielson, 2001: 53) que le dejarían unas lesiones en su espalda (Eielson, 2009: 224). El mar y la natación se vinculan a la vida de Eielson en Lima durante su juventud y, luego, con su vida adulta y su vejez en Cerdeña, donde el Mediterráneo sirve de nuevo escenario y alude a otro tipo de referentes y conexiones culturales. Se trata de dos espacios y dos tiempos que se recrean mutuamente (Eielson, 1990: 34) en una misma casa solitaria y en el mar que la baña.

Como la leche o la pelota, el mar y la costa constituyen imágenes sintomáticas de la crisis existencial que produce la muerte y que evoca los ecos de la niñez y del origen. A la vez, la costa comparte con los vestigios su carácter material y telúrico, vinculado con una cierta geología de la memoria. En la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* [1958-1964], el autor esboza líneas con diferentes materiales que concretan esta estratificación del pasado y de la memoria que se transforma, aquí, en sustratos abstractos de suelo. Después de las primeras apariciones de las imágenes de la infancia en su poesía, pero antes de que aparezca el vestigio precolombino, la costa limeña concreta el recuerdo de infancia y la conexión con la vejez a través de la natación. Y, al mismo tiempo, la exploración de la costa limeña anuncia y recoge el interés en la manipulación de diferentes materiales que se mezclan y se transforman en el producto final, recreando de manera abstracta una serie de relaciones simbólicas y emocionales en una secuencia de sustratos que se superponen y se confunden. La confrontación con el lenguaje en la obra poética conecta con el interés por la materia sonora y gráfica, que desemboca en la exploración de la arena, el cemento, los vestidos y, mas adelante, llevarán al nudo como expresión de un lenguaje háptico fuera de los marcos del retoricismo poético que había agotado al autor. Al respecto, el narrador de la novela *Primera muerte de María* afirma:

Sólo más tarde comprendí que los materiales que yo necesitaba para ese añorado texto no eran las palabras. [...] Era la arena del desierto. Era el desierto a secas. O, en su defecto, un pedazo del mismo. Un fragmento de territorio. Una sucesión de fragmentos. Una infinita cadena de fragmentos de mi memoria, convertida en “materia pictórica”, que conformarían ese paisaje virtual que las palabras nunca podrían devolverme (Eielson, 1988: 75).

Esta voz que habla, casi transparentada con el autor, lanza una mirada retrospectiva a su propio hacer creativo. Es pertinente recordar que Eielson empezó la novela en 1957, pero la terminó 30 años des-

pués. De alguna manera, el narrador da cuenta de la evolución de la crisis con el lenguaje que ocurre en el universo eielsoniano y que seguirá su curso en la exploración con la materialidad de los códigos. Este proceso se haría visible en la serie pictórica *Paisaje infinito...*, donde el fragmento de la memoria se vuelve materialidad, y con esto se concreta lo que será el gesto eielsoniano de la recuperación anacrónica a través de la exploración de otros códigos. La costa abstracta se ubica, entonces, en un lugar intermedio entre el cuestionamiento al lenguaje, que tienta los límites de las palabras y entrevé una crisis, y el descubrimiento del nudo-quipu como símbolo de la tensión cultural y código excéntrico de una escritura no verbal. Esta relación entre lenguaje, materialidad y mestizaje se da sobre el trasfondo de la infancia y la relación con el pasado, tanto personal como ancestral, de manera que, en el universo eielsoniano, la exploración multiforme, a través de diferentes disciplinas, materiales y códigos, puede abordarse desde la perspectiva del artista exiliado que tiende lazos hacia su origen, a través de su memoria individual y colectiva, para configurar una identidad personal dinámica y plural.

5. Conclusión

La obra eielsoniana, en su extensión y diversidad, ofrece un corpus rico para el análisis, el cual puede ser explorado desde diferentes perspectivas. Entre ellas, la relación con el Perú ofrece unas puertas de acceso interesantes debido a la relación tangencial que el autor estableció con su país natal. Partiendo de los conceptos hubermanianos de anacronismo y persistencia de la imagen, como síntoma y fantasma, es posible rastrear en los textos y objetos artísticos motivos que generan imágenes recurrentes. Entre ellos, la infancia, el vestigio material y el paisaje de la costa resultan de interés particular porque se vinculan con el cuestionamiento al lenguaje poético que es uno de los ejes centrales del universo creativo de Eielson. En esta medida, no constituyen un punto de reflexión aislado, de carácter sociológico o político, sino que muestran cómo la pregunta por el origen, por la memoria y por la patria se mantienen integrados con la preocupación estética.

En Eielson, la memoria sería motor de la configuración de imágenes y permitiría llevar a cabo el trabajo crítico de la aproximación dialéctica al pasado (Didi-Huberman, 1992: 130). Y este proceso acompaña el gesto también crítico de deconstrucción del lenguaje recibido, ambos como parte de un movimiento de reconocimiento y consolidación de una voz propia que habla a través de las capas de tiempo y de las múltiples miradas que allí de construyeron para, mestizo y contemporáneo, asumir una postura histórica, estética, poética y política.

Bibliografía

- Canfield, M. (2007). Jorge Eduardo Eielson: El hombre que anudaba estrellas y palabras. *Hispanamérica*, 36 (108), 53-69.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éd. de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éd. de Minuit.
- _____. (2009). The Exorcist. En G. Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park-Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- _____. (2011 [2000]). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (A. Oviedo, Trans.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Eielson, J. E. (1971). *El cuerpo de Gulia-no*. Ciudad de México: J. Mortiz.
- _____. (1988). *Primera muerte de María*. Ciudad de México: FCE.
- _____. (1990). Una conversación con J. E. Eielson/ Entrevista de M. Canfield. *Grádiva*, IV(9), 30-36.
- _____. (1998). *Poesía Escrita* (M. Canfield Ed.). Bogotá: Norma.
- _____. (2000). *Sin título : Milán 1994/1998*. Valencia: Pre-textos.
- _____. (2001). Entrevista con Jorge Eduardo Eielson/ Entrevista de M. Campaña. *Guaragua*, 5(13), 51-63.
- _____. (2002). *Canto visibile*. Prato: Gli ori.
- _____. (2002 [1972]). El hombre que anudó las banderas/ Entrevista de M. Fossey. En J. I. Padilla (Ed.), *NU/DO Homenaje a J. E. Eielson* (241-246). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. (2002 [1977]). El paisaje infinito de la costa del Perú. En J. I. Padilla (Ed.), *NU/DO Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. (2002 [1988]). El eterno retorno/ Entrevista de R. Sandoval y H. Salazar. En J. I. Padilla (Ed.), *NU/DO Homenaje a J. E. Eielson* (45-48). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. (2002 [1990]). Cerdeña, paraíso de piedra y silencio. En J. I. Padilla (Ed.), *NU/DO Homenaje a J. E. Eielson* (155-157). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- _____. (2002 [1997]). Defensa de la palabra: A propósito de “El diálogo infinito”. En J. I. Padilla (Ed.), *NU/DO Homenaje a J. E. Eielson* (442-447). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. (2003). *Vivir es una obra maestra : [poesía escrita]*. Madrid: Ave del paraíso.
- _____. (2005a). *De materia verbalis*. Ciudad de México.: Aldus/El Dorado.
- _____. (2005b). *Del absoluto amor y otros poemas sin título*. Valencia: Pre-textos.
- _____. (2006 [1972]). Escribir es una actividad solitaria/ Entrevista de J. R. Ribeyro. *Revista libros y artes* (14-15), 11-12.
- _____. (2009 [2006]). Roma vista y evocada/ Entrevista de M. Canfield. En J. E. Eielson (Ed.), *Poeta en Roma* (219-241). Madrid: Visor.
- _____. (2010 [1979]). Puruchuco. En L. Rebaza Soraluz (Ed.), *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura* (179-202). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- _____. (2010 [1982]). Escultura precolombina de cuarzo. En L. Rebaza Soraluz (Ed.), *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura* (210-228). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- _____. (2010 [1988]). Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor/ Entrevista de J. Urco y A. Cisneros Cox. En L. Rebaza Soraluz (Ed.), *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura* (304-320). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Núñez, E. (1965). La poesía. En E. Núñez (Ed.), *La literatura peruana en el siglo XX, 1900-1965* (25-60). México: Pormaca.
- Padilla, J. I. (2002). *NU/DO Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Paoli, R. (1985). Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos. En R. Paoli, *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Florencia: Parenti.
- Prieto, J. (2015). De nómadas y sujetos migrantes: Arguedas, Cornejo Polar, Eielson (un ensayo de arqueología crítica). En A. Castro & A. Forné (Eds.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos* (15-59). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Salomon, F. (2006). *Los Quipocamayos*. Lima: IFEA, IEP.

Usandizaga, H. (2002). Símbolos ígneos en la poesía de Eielson. En M. Canfield (Ed.), *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*. (31-44). Madrid: Iberoamericana.

Wolf, W. (2008). Intermediality. En: D. Herman, M. n. Jahn, & M.-L. Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (252-256). Londres: Routledge.