

**SUBJETIVIDADES Y ESCRITURAS MULTIDIMENSIONALES EN LA
POESÍA DE JORGE EDUARDO EIELSON**

**SUBJECTIVITY AND MULTIDIMENSIONAL WRITING IN JORGE
EDUARDO EIELSON POETRY**

Alex Morillo Sotomayor
Universidad Científica del Sur
amorillo@cientifica.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alex.morillo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2232-903X>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.83

Fecha de recepción: 13.11.20 | Fecha de aceptación: 12.01.21

RESUMEN

La crítica especializada sobre la poesía de Jorge Eduardo Eielson suele identificar una ruptura o silencio entre la serie escrita por el autor entre 1958 y 1960, conformada por las colecciones *Eros / iones*, *4 estaciones*, *Papel* y *Canto visible*, y su obra posterior; lo que ha sido explicado como un gesto, por parte del poeta, de insatisfacción e, incluso, de renuncia frente a las palabras. El siguiente trabajo intentará demostrar la limitación de esa lectura, y para ello propondrá que poemarios como *Ceremonia solitaria* (1964), y en particular textos como “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo”, representan la señal de una continuidad que consiste en la realización de un tipo de poesía que llamaremos multidimensional y que revela, antes que una renuncia, un intento por recalcar el alcance expresivo e imaginativo de las palabras. Se planteará que la multidimensionalidad del yo poético fusiona y diversifica los sentidos de lo masculino y lo femenino como parte de una visión integradora sobre la naturaleza humana; del mismo modo, se explicará cómo ese yo multidimensionado deconstruye las condiciones de lenguaje y de texto que sostienen al poema.

PALABRAS CLAVE: Jorge Eduardo Eielson, multidimensionalidad poética, sentido de lo humano, sentidos de lo masculino y lo femenino, materialidad y lenguaje.

ABSTRACT

The specialized criticism about Jorge Eduardo Eielson poetry is used to identify a break or silence between the series written from 1958 to 1960, made up of the collections *Eros*

/ iones, 4 estaciones, Papel and *Canto visible*, and his later poetry; what has been explained as a gesture, on the part of the poet, of dissatisfaction and, even, of resignation to the words. This reflection points to the limitations of this readings, since I recognize in poetry collections such as *Ceremonia solitaria* (1964), specially "Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo", which reveals the sign of continuity that consists in the realization of a type of poem defined here as multidimensional and that reveals, rather than a renunciation, an attempt to recalculate the expressive and imaginative scope of words. It will be stated that the multidimensionality of the self fuses and diversifies the senses of the masculine and feminine, as part of an integrating vision of human nature and how this multidimensional self deconstructs the language and text conditions that sustain the poem.

KEYWORDS: Jorge Eduardo Eielson, poetic multidimensionality, sense of the human, senses of the masculine and feminine, materiality and language.

1. LA MULTIDIMENSIONALIDAD DEL POEMA

Ceremonia solitaria (1964) es uno de los poemarios de Jorge Eduardo Eielson que ha recibido poca atención por la crítica, pese a ser parte de un momento expectante dentro de la producción del poeta peruano: luego de la serie conformada por *Eros / iones, 4 estaciones, Papel* y *Canto visible*, escritas en Roma entre 1958 y 1960. Si revisamos con atención las escrituras de esta serie, habría que referirlas como artefactos transverbales o textualidades tridimensionales, como sugiere el mismo Eielson, quien vio la oportunidad de radicalizar esos poemas hasta el punto de descentrar el encaje aparentemente confiable entre las nociones de ficción, literatura y poesía. Para él, la tridimensionalidad de la palabra poética pasa por la conjugación de dos movimientos: uno hacia la interioridad del artista para que se consagre desde ahí como el "vehículo sin par del pensamiento y del sentir humanos" (Eielson, 2010a, p. 388); y otro hacia una exterioridad "en sintonía con los paradigmas ya operantes en campo filosófico, científico, artístico, religioso y hasta político y económico" (2010a, p. 388).

La idea de la multidimensionalidad del poema va a ser necesaria en este ensayo para comprender mejor ese tipo de escrituras y movimientos, y se desarrollará tomando como pretexto el poema "Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo". Pero, por qué

este poema. Por dos motivos: primero, porque tiene mucha sintonía con la serie mencionada anteriormente, al compartir con ella la refundación de sus condiciones de lenguaje y textualidad. Y segundo, porque su multidimensionalidad está conectada con otros aspectos fundamentales de la estética eielsoniana, como por ejemplo la dinamización y la liberación del sentido de lo humano. Podría decirse que las imágenes que asisten al poema, así como la lógica composicional que la sostiene y la enunciación que le da vida concretan un lenguaje que tiene que multidimensionarse —permearse, proliferarse, diversificarse— para tratar de mostrar un sentido complejísimo como el humano, un sentido que se desata o desmonta continuamente y demanda una calibración constante.

La sensación que queda tras la lectura del poema seleccionado es que la naturaleza humana es un espiral, un punto de convergencia pero también un punto de fuga por el que sus atributos más convencionales se liberan, se entraman y se disponen en una significación cada vez más osada capaz de dejar sin suelo a cualquier lógica que intente sistematizar tales atributos, como suele pasar con la lógica occidental que reduce aquella naturaleza oponiendo los sentidos de lo masculino y lo femenino, haciéndolos ver como realidades siempre en conflicto, disputándose cualquier forma de poder.

Este poema de Eielson justifica su particularidad porque se atreve, precisamente, a potenciar la misma realización de lo poético cuando expone sin reparos los puntos ciegos de aquella oposición, revelando en consecuencia una visión otra o multidimensional de la condición humana, y por extensión una visión otra o multidimensional del lenguaje que da sentido y legitimidad a esa condición, lo que a su vez compromete una visión otra o multidimensional de lo que creemos que hacemos cuando *leemos* un poema que se atreve a este tipo de subversiones. Eso es lo que provoca Eielson con poemas así: una lectura seducida por una escritura sediciosa.

Para afianzar lo anotado hasta aquí, resumo la idea de la multidimensionalidad del poema de la siguiente manera: el poema es un objeto multidimensional, porque se convierte en un discurso que, por un lado, pone a prueba su consistencia y potencial expresivos a partir de la reformulación permanente de sus recursos, soportes y formas de producción y consumo; y, por otro, porque se dispone como el lugar en el que se encuentran, chocan, se fusionan, se superponen y se refundan las significaciones que

proviene de la diversidad de paradigmas, ideologías o imaginarios que suelen sitiar al hombre. Estas significaciones terminan por organizarse en cinco grandes asuntos que acaparan la atención del hablante del poema multidimensional:

- a. La sensación de pertenencia y de tensión en torno a la condición cada vez más versátil e interpelante del lenguaje o los lenguajes que constituyen su realidad.
- b. La sensación de pertenencia y de tensión en torno a las experiencias de conocimiento que le deparan esos lenguajes.
- c. Su experiencia con la idea de lo público. O la consciencia disidente del hablante sobre la estandarización de las nociones de ciudadanía, sociedad, identidad individual y colectiva.
- d. Su experiencia con la idea de cultura, asumiendo que esta ha sufrido un descentramiento profundo y una problematización cada vez mayor, no solo por el hecho de que el hablante se cuestione *su lugar único* en torno a una cultura determinada, sino, sobre todo, porque entiende aquella experiencia como un devenir, un tránsito, una migración, un posicionamiento y una posesión efímera: una experiencia de incontables préstamos, apropiaciones y gestos de desprendimiento.
- e. Su experiencia con la idea de la historia, y en particular con la historia de la violencia que ha marcado a nuestras sociedades, moldeadas desde paradigmas cuya tendencia ha sido siempre la homogenización y la verticalidad. La inquietud del hablante pasa por averiguar en qué sujeto de la expresión se ha convertido en un escenario que ha violentado —impuesto y controlado— las formas de vivir y de entender el sentido de lo humano.

Para referirnos a la multidimensionalidad del poema hay que suponer que en sus dominios aparecen al mismo tiempo inquietudes o concientizaciones, como las resumidas, que harán del cuerpo textual una materialidad que gana una perspectiva múltiple y una superposicionalidad ante la mirada del lector. El poema, imaginado así, convierte a las palabras que lo conforman en las marcas de su realización objetual multidimensional.

La multidimensionalidad del poema involucra, en suma, todos esos asuntos que desafían (por decirlo menos) su realización como una materialidad significativa, un acontecimiento de lenguaje y un discurso estético. Esta definición que aquí aventuro es la manera que encuentro para hablar de una escritura poética, como la eielsoniana, que afianzó una dinámica que primero liberó y reconstruyó sus modos de enunciar y de referir, para luego concretar un lenguaje posible desde su intermedialidad, donde las palabras parecen reinstalarse en el poema a partir de su relación con otros soportes, otros elementos y otros gestos de producción y de recepción.

Un poema que interviene constantemente su intermedialidad es un texto dispuesto a desnaturalizar lo que llega con la forma y el fondo de una referencia, y ya no lo es más. Esa intermedialidad hace que las palabras *pierdan* su posibilidad de referir en el sentido más unidireccional del término. Después de eso, ¿qué le queda a la palabra para justificar su condición de palabra? *Esa cosa* que para el poeta refería desde una concepción privativa de lo verbal-textual-lingüístico, ¿es palabra de qué o palabra para quién? Si las palabras tienen que pasar todo esto para permanecer en el poema, aún *perdiendo*, es porque *ganan* otras condiciones en las que proliferan nuevas dimensiones de lenguaje.

Todo esto tiene resonancia en los escritos más tempranos de Eielson —por ejemplo, en *Bacanal*, *Tema y variaciones*, *Habitación en Roma*, *Mutatis mutandis*, *De materia verbalis*, *Naturaleza muerta*—, aunque también está presente en sus publicaciones más recientes, como *Sin título* y *Nudos*. Estos conjuntos provocan, entre otras cosas, la problematización de la posibilidad (o no) del alcance comunicativo del poema; la resistencia de ver en el poema un hilo lógico y una estructura compacta sin fisuras y sin desfases, y el arribo de una significación desde lo intuitivo y lo conjetural. La multidimensionalidad del poema se anticipa, por lo tanto, a cualquier idea que se presuma inamovible respecto al lenguaje. Se podría decir, incluso, que dicho anticipo se convierte en el gran motivo de su realización.

Un buen clímax de esta multidimensionalidad nos ubica en la serie que en las décadas del cincuenta y del sesenta declaraba, para muchos críticos, la supuesta insuficiencia del código lingüístico y el giro hacia una rematerialización de la palabra con la potencia expresiva de los lenguajes plástico, sonoro y escultórico, lo que ha sido

reconocido en diversas ocasiones como la incursión eielsoniana en la poesía conceptual, concreta u objetual. Un primer ejemplo de esa serie es la colección breve *Eros / iones* que consta de cuatro textos concentrados en ofrecer una serie de imágenes que sugieren el impulso y el encuentro sexual. La intensidad de lo sugerido supera su contenedor habitual —la abstracción de las imágenes— y toma por asalto la sintaxis singular de cada verso y la interacción misma entre los versos, hasta volver intrigante la ¿estructura? de los poemas:

EROS

Arriba labios ojos cerrados /
innumerable lamento respiración /
de animal enjaulado entre dientes / y pelos
firmamento de sábanas sucias /
de semen de barro de orina /

ION 1

/ muslos abiertos abajo
chasquido de miembros rosados espuma
temperatura y saliva sin fin
/ y yerba aplastada ante un lago
/ de flores rojizas que duelen

(Eielson, 2004, p. 601).

En este caso, la fractura del título que libera su triple carga de sentido —la pulsión sexual, la tensión eléctrica y la erosión o desgaste producto de la fricción—, la extensión y la ubicación cambiantes de los versos, el empleo de signos (/) que remarca la distribución descentrada de los versos y la consecuente desestructura del gesto de lectura que se abre a diversas entradas son algunas de las señales de la multidimensionalidad del poema. De hecho, la escena que el texto evoca sobre cuerpos entramados deja de ser solo una referencia y se convierte en una materialidad palpable. Es decir, hay un caos o una lucha de cuerpos que la pasión acciona en la lucha, el choque o la fricción que se da entre las palabras, las mismas que aparecen al lado de otras a veces sin signos ni enlaces lógicos que naturalicen su yuxtaposición. Palabras que parecen recorrer varios caminos en el poema, tanteando varias direcciones. En suma, palabras-iones.

Otra colección interesante de la serie es la titulada *4 estaciones*, conformada también por cuatro textos brevísimos, en la que aparece un hablante que quiere retener la atención del lector sobre la dimensión objetual-multidimensional del poema y el alcance pragmático-instrumental del soporte de la escritura. Para ello, lo insta a seguir algunas indicaciones que consisten en coger y manipular los poemas, los mismos que a

la luz de esta experiencia *contemplativo-artesanal* o *visual-manual* no son más que “rectángulos de papel” a los que hay que agregarle el gesto poético:

tome este rectángulo de papel en primavera con una temperatura de 17 grados sobre cero y léalo tranquilamente

tome este rectángulo de papel en el verano con una temperatura de 40 grados a la sombra y abaníquese con fuerza

tome este rectángulo de papel en el otoño con una temperatura de 12 grados sobre cero y escriba un poema

tome este rectángulo de papel en el invierno con una temperatura de 7 grados bajo cero y quémelo en la chimenea

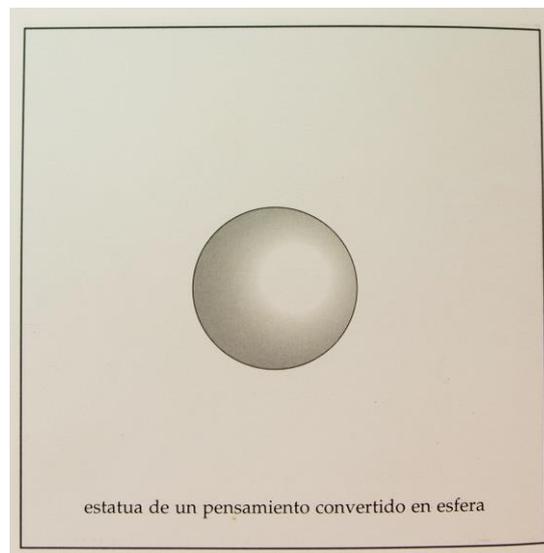
(Eielson, 2004, pp. 605-608).

Es curioso, en principio, el contraste entre el tono alturado del hablante dirigiéndose al lector en tercera persona y el afán lúdico-transgresor que está detrás de la manipulación de cada pedazo de papel. También es curioso el giro de las acciones que pasan de la escritura o la lectura apacibles a la agitación brusca o incluso a la destrucción permanente, según la estación que toque del año. Lo interesante aquí es que los textos proponen su multidimensionalidad cuando las palabras que los componen, antes que concentrar la cuestión poética, se erigen en el *paso obligado* para sondear dicha cuestión desde las posibilidades materiales que recaen en el lector, fuera o después de las palabras mismas. En ese sentido, para que sean poesía, hay que concebirlas como papeles antes que como poemas.

Para decirlo de otro modo, ocurre una inversión de lo más atractiva cuando no importa qué tanta carga de sentido respalde a las palabras o qué tanto pretendan como mediadoras de una abstracción altamente sugerente, nada de eso parece garantizar su performance poética; lo que sí nos aproxima a esa performance, en cambio, es que esas palabras se muestren en su potencialidad de insumos, esto es, en tanto una materialidad que interviene o es intervenida por otras materialidades, ya sea por el soporte del papel u otros soportes, o por las circunstancias materiales propias de los gestos mismos de la escritura y de la lectura. Un poema que pone por encima de las abstracciones sugerentes

de las palabras los efectos que se desprenden de esas materialidades en contacto, se está mostrando como un poema multidimensional, porque provoca en el lector nuevas maneras de comprender la tangibilidad del objeto poético (¿depende de la conexión fluida entre verso y verso, de la persistencia o no de la unidad estrófica o del acomodamiento para nada predecible del poema en la hoja-soporte?), la diversificación de las rutas de lectura para un solo poema y la multiexpresividad que coloca a las mismas palabras en una espiral mucho más dinámica e intensa de lenguaje.

Otra colección en sintonía con las anteriores es *Canto visible*. Tal y como ocurre con las colecciones anteriores, la poetización de *Canto visible* —nombre de clara provocación sinestésica que interviene y desestabiliza el ordenamiento perceptivo del lector— se justifica en el planteamiento de nuevas entradas o experiencias relacionadas al soporte del papel, a los actos de la escritura y de la lectura, y a la convivencia entre la materialidad verbal y otras materialidades que ya ni siquiera son sugeridas por las palabras mismas, sino más bien toman posesión directa del poema, lo que supone por fin una apuesta por la exposición simultánea, convergente y refundante de las diversas condiciones del lenguaje verbal y de otros lenguajes desatados en una misma corriente de sentido. La colección reúne composiciones de este tipo:

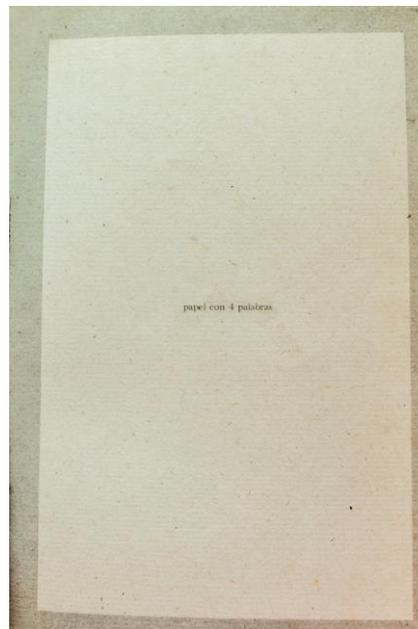
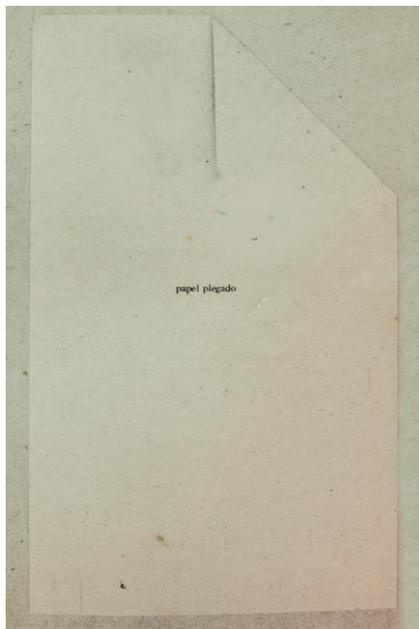


(Eielson, 2004, p. 618).

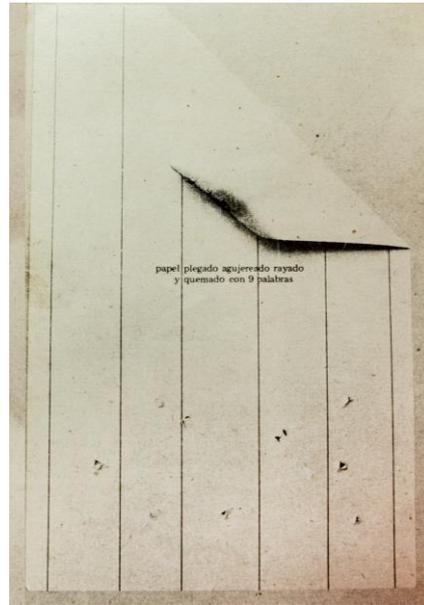
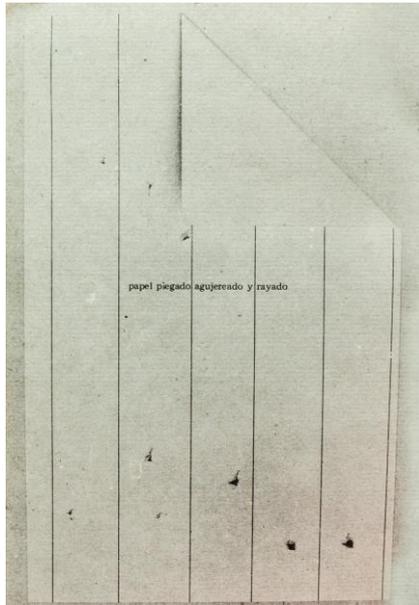
Si se sigue la lógica de la apuesta editorial que, en 1976, y bajo el nombre nada obvio y bastante retador de *Poesía escrita*, reunió la producción poética de Eielson, incluyendo a *Canto visible* y a las otras colecciones de la serie que estoy comentando, entonces lo que tenemos aquí es un poema. Ahora, se trata de un poema que se vuelve multidimensional porque expone un entramado de asuntos materiales. Primero, en cuanto a la composición misma del poema, se puede jugar con la lectura múltiple de la frase “estatua de un pensamiento convertido en esfera”, pues cabe como el título del poema objetual; pero también nada impide que la asociemos con la imagen de la esfera como parte de *una misma cosa*, cuyo resultado sería el cuerpo multiexpresivo del poema. La segunda cuestión llamativa es que la esfera reciba el nombre de estatua, lo que reclama una conjetura inmediata: podríamos estar ante la existencia de dos escrituras, una que da forma o moldea a las palabras que son parte de la frase y que aún sobrevive en la superficie del poema, y la otra que en algún momento dio contención a la informalidad de ese pensamiento y que, tras sus posibilidades limitadas de aprehensión, migra de la materialidad-palabra a la materialidad-imagen. Y al *entramarse* ambas escrituras, la verbal y la que migró de lo verbal a lo visual, la materialidad resultante es un pensamiento hecho estatua, esto es, una escritura escultórica, gramo por gramo, multidimensional.

Hay ciertos indicios para sostener una conjetura así: a la frase solo le interesa plantearnos que hay un pensamiento y que este es una estatua, pero ignoramos su especificidad o su esencia: ¿un pensamiento sobre qué?, ¿un pensamiento para qué?, ¿un pensamiento de quién y para quién? En tal sentido, el lector puede suponer que al poema no le importa detallar o describir aquella especificidad, pero sí le importa sugerir que el poeta adquiere una *actitud escultórica* frente al lenguaje. Tal vez para el poeta moldear o dar forma al lenguaje no se reduce al oficio de hacer palabras sobre las cosas, sino, más bien, al estar frente a una experiencia que *hace cosas con las palabras*. Tal vez las palabras que describían ese pensamiento sirvieron más como volumen, como peso, como superficie, como textura, antes que como el recipiente pasivo de una significación. Tal vez la esfera es la rematerialización de las palabras en manos del poeta-escultor.

Y si hay una colección que representa muy bien la multidimensionalidad poética es, sin duda, *Papel*, no solo porque todos los poemas que lo conforman se exhiben en su condición objetual, sino porque las circunstancias materiales que le dan vida problematizan curiosamente su realización, y más aún su divulgación¹. No es un dato menor que después de ser incluida en la edición de *Poesía escrita* de 1976 no haya sido considerada en otra compilación de la escritura poética de Eielson. En esa edición, *Papel* contiene diecinueve poemas que son, en realidad, registros fotográficos de papeles en los que aparece un verso que tiene un alcance autorreferencial, pues señala la acción que simultáneamente se constata en el mismo soporte:



¹ David Sobrevilla, solo dos años después de la publicación de *Poesía escrita*, planteó las primeras ideas claves sobre *Papel*, pues asume que poetiza “el movimiento mismo de la significación” antes que un tópico poético tradicional. Reconoce, además, un giro importante porque se trata de poemas que pasan del “decir” al “mostrar”, desencadenando una “espacialidad tridimensional”. Pero afirma algo más contundente aún: las condiciones materiales del poemario revelan que, pese a los esfuerzos por difundirlo, se mantiene inédito: “Para terminar, deseamos lamentar que la falta de fondos de Instituto Nacional de Cultura lo haya llevado a hacer una edición de *Papel*, que en verdad niega esta obra y sólo permite imaginar lo que hubiera podido ser, lo que hubiera debido ser. Así es: los materiales empleados nivelan todos sus valores visuales y táctiles. En realidad, *Papel* es una obra inédita.” (2013, p. 76).



(Eielson, 1976, pp. 289-309).

La autorreferencialidad, en estos *textos-capturas*, quiere dejar por sentado que los papeles son soportes sometidos a una serie de intervenciones que podrían catalogarse de cotidianas, incluso de monótonas, tales como rayar, pisotear, agujerear, plegar o quemar. Pero el fin del gesto autorreferencial no pasa por remarcar la obviedad de corroborar la relación especular o reflejo entre el verso y la acción constatable por la instantánea; lo estimulante aquí es tantear la rematerialización —y por ende la potencia expresiva— de las palabras primero mezclándolas con otras circunstancias o condiciones materiales, y luego disponiéndolas en una lógica de seriación que las prolifera y las sobredimensiona.

Para decirlo de otro modo, ocurre que en este ¿poemario? la fuerza exponencial de un verso desborda el poema que lo cobija y lo instala en otros poemas, para mostrar cómo las acciones y las condiciones materiales se superponen hasta lograr un objeto cada vez más intervenido y, en tal sentido, cada vez más multidimensional. Por eso en un poema puede aparecer el verso “papel plegado” sobre un papel que efectivamente ha sido manipulado con la acción descrita, y más adelante en otro poema se aprecia “papel plegado agujereado y rayado” sobre un papel que está soportando una acción sobre otra. O en un poema el papel tiene la inscripción “papel con 4 palabras” y casi al final de la colección aparece otro con la inscripción “papel plegado agujereado rayado y quemado con 9 palabras”. Todo esto hace pensar en el hecho de que la poetización se justifica

más en las conexiones que encontremos entre los poemas, porque si queremos aislar el *texto-captura* hasta saber por qué es un poema caeremos seguramente en la obviedad distractora que es parte del juego eielsoniano. No es una exageración decir que, por lo tanto, *Papel* descentra al lector porque fuerza y abre su comprensión sobre la unidad del poema (¿qué lo hace unitario: una supuesta autonomía de la presencia solitaria del verso en el centro de la hoja del papel, la explícita pero nada inocente autorreferencialidad, la visualización también explícita y nada inocente del papel como soporte y al mismo tiempo como *perímetro* del verso?), sobre la materialidad y las condiciones de lenguaje que se desprenden de esa unidad hipotética o virtual, sobre los actos que caben en un poema; en suma, sobre lo que debería “justificar” la ficcionalización del poema.

Más allá de estos ejemplos², la multidimensionalidad poética es un asunto sondeable en el pensamiento de Eielson. Resultan significativas, al respecto, las oportunidades en que el autor ha reflexionado sobre la “matriz musical” del poema, es decir, sobre la posibilidad de concebir a las palabras como partituras, lo que es imaginable si es que piensa a esas mismas palabras como parte de una “reconstrucción” que las repotencia o las vivifica gracias a otras materialidades artísticas:

Diseño una “A”, la divido en sus varios elementos, y me quedan signos diagonales, rectas. Si hago lo propio con una “Z” me quedan dos rectas y una diagonal. Trabajando con eso he hecho algunos cuadros abstractos. Pero no se crea que esto es así tan premeditado ni cerebral, sino que, como el descubrimiento del radio, cuando en una famosa noche que llegaba de una fiesta madame Curie descubrió una fosforescencia, la radioactividad, así pues, un buen día, en mi mesa de trabajo de Cerdeña... ¿Ves ese libro de allá, sobre la escultura del cristal de roca? Tengo una colección de prismas y cristales en general. Pues bien, tenía uno apoyado sobre un poema mío y el sol entraba por una ventana, y ¿qué cosa hacía?, distorsionaba a través del prisma las letras de este poema. Esa distorsión tan bella me gustó, además de los colores del espectro. A partir de esto he hecho toda una serie de pinturas que yo llamo *Escrituras*. Por otro lado, convertí la escritura en escultura, algo que llamo “escultura subterránea”, que es otra cosa diferente. [...] La refracción y reflexión que provoca la imagen distorsionada por otra realidad: los rayos del sol, del prisma combinado con la

² Si de continuidades se trata, después de la serie aludida y de *Ceremonia comentada* la multidimensionalidad nos ubica en las *Esculturas subterráneas* (1966-1969), una composición breve que reúne cinco textos que proyectan la realización de objetos “imposibles” y, a la vez, tan potentes según la imaginación que las concibe, los mismos que en su sola tentativa desafían el orden espacio-temporal y el despliegue social, histórico y político de las ciudades que las cobijaron. Lo que conecta a estos textos que describen los recursos y el funcionamiento de aquellas esculturas con las obras de Eielson que estoy comentando en esta ocasión, es que liberan la multidimensionalidad de la palabra poética al hacerla friccionar con otras materialidades, desplazando las sensaciones en torno a la imposibilidad o la insuficiencia por las sensaciones en torno a la latencia, la virtualidad, la proliferación, la proximidad, la diversificación y la reinención incesante. Rodrigo Vera (2017) discute con bastante agudeza, desde una mirada no-objetual, el alcance estético de estas *Esculturas subterráneas*.

luz solar, me lleva a una meditación muy importante —la luz solar deformando un poema mío y proponiéndolo de otra manera (Zapata, 2010, p. 289).

Hay una fluidez, una migración generosa, entre las prácticas y las concepciones que sobre el arte maneja Eielson³. Digo esto sin la intención de caer en la calificación fácil de una estética arbitraria que mezcla y refunda todos los lenguajes sin discreción. Lo que busco remarcar es cómo el poeta no abandona o renuncia a la palabra por otras preferencias expresivas. Su convicción más bien es por la reconstrucción, que puede llamarse también rematerialización o sobredimensión de la palabra, motivado acaso por una pregunta esencial: ¿de cuántas formas se puede comprender y accionar la condición de lenguaje de las palabras? La convicción del poeta, para decirlo siguiendo a Luis Alberto Castillo (2015), es la de un “nómada”, porque se resiste a las formas o fórmulas fijas de la constitución de la palabra en el papel, y porque se resiste también a que el papel sea reducido siempre a una condición de resto o “residuo recuperable”, cuando bien podría “opacarse” hasta consagrarse en una materialidad protagónica (pp. 114-116).

Por otro lado, siento todas estas ideas muy cercanas a las sugeridas por José Ignacio Padilla (2014), quien reconoce en la poesía eielsoniana una “semiótica a-significante”, porque se resiste a la significación que insiste en una “estandarización de la experiencia”, y resiste desde una “no-significación” que deja fluir y surgir la materialidad que la constituye. Padilla se imagina de diversas formas el alcance de esta resistencia: a) “un viaje de la imagen y el objeto al lenguaje que resignifica la materia y materializa el lenguaje”; b) una resistencia que cuestiona radicalmente la identidad del poeta y las simbolizaciones que la condicionan; c) un lenguaje que se vive como una superficialidad sin interior (digamos, sin tanta especulación abstracta) y expuesta a las condiciones alienantes de la modernidad; d) una resistencia empujada por la sensación de pérdida de la experiencia material del mundo; e) la renuncia a la simbolización para crear sentido desde la recuperación de “los flujos” de la materia, y e) la entrega y puesta a prueba de los restos materiales que son parte del ejercicio del poeta (Padilla, 2014, pp.

³ Uno de los críticos que más ha apostado por una lectura dinámica que destaca las diversas continuidades y conexiones de las artes de Eielson es Luis Rebaza Soralluz (2004). El lector puede confirmarlo en el prólogo preparado por Rebaza para la antología *Arte poética*, en el que sugiere una clasificación a partir de colecciones o series en lugar de etapas que responden más a una interpretación lineal y para nada integradora.

78-81). Resumido por el mismo Padilla: “La experiencia poética consistiría en que el sujeto (lector, escritor) experimente la resistencia desautorizadora de la materia, vuelva al magma, reproduzca el caos y tensión del sentido” (2014, p. 117). Ahora, si lo traduzco al *idioma* de este ensayo, diría que la materialidad desautoriza para desencajarse del asunto representacional e instalarse en el asunto intermedial, donde el lenguaje ya no importa como abstracción indecible, ni como ideal de una expresión absoluta, ni como recipiente de una idea segura o estable en torno al sentido de lo humano; importa, en realidad, como el detonante de una dimensionalidad en la que el hombre se potencia como generador de sentidos incómodos y subversivos para el ordenamiento cultural que siempre busca sujetarlo bajo los códigos de una experiencia controlada.

2. LA CEREMONIA MULTIDIMENSIONAL DEL YO

Son contados los estudios eielsonianos que han reflexionado, con cierto detenimiento, sobre los vínculos entre la dimensión sexual y otras experiencias decisivas para la constitución identitaria del hablante poético eielsoniano, como el acto mismo de la escritura. En esa línea se encuentra la lectura de Eduardo Huaytán, quien se enfoca precisamente en *Ceremonia solitaria*, un poemario en el que se aprecia la “fertilidad ritual de las palabras” (2015, p. 27). Huaytán analiza la correspondencia entre la escritura y la masturbación, actos identificados como “quehaceres creativos y solitarios” (2015, p. 122). La importancia de su lectura es que atiende a la materialidad de esta correspondencia al asociar la exteriorización de ambas prácticas, a saber, el fluido seminal y la palabra, lo que por extensión revela el vínculo entre órgano sexual-semen y pluma-tinta.

Poner a contraluz la masturbación —concretamente su explosión orgásmica— con la escritura es un buen motivo, según el crítico, para reflexionar sobre la construcción de la subjetividad poética en la escritura de Eielson, una construcción que adopta un carácter ritual figurado en la imagen de la ceremonia que se muestra en ese libro como “un acontecimiento afectado por la sacralidad y la trascendencia” (2015, p. 126). Por otro lado, y siendo un factor clave para provocar una tensión potente en esos poemas, la ceremonia escritural muestra, como herencia, su asociación paradigmática con la sexualidad masculina, lo que ha desencadenado su empoderamiento literario; situación

que nos recuerda que la apropiación femenina de aquel acto ha sido considerada, hasta no hace mucho tiempo, una intrusión o una transgresión. El “yo masturbador/escrība” (2015, pp. 138-139) de *Ceremonia solitaria* es consciente del poder de la escritura forjado en lo masculino; y aunque en varios momentos Eielson despliega dicha consciencia desde un tono celebratorio y ritualesco que exalta la fertilidad de la conjugación de los actos de la escritura y la masturbación, ofrece también otras circunstancias donde esa conjugación pone en primer plano a una subjetividad masculina en crisis y a su lenguaje fragmentado.

En este ensayo se cree en la fuerza de esa “crisis”, esto quiere decir que en poemas como “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo” lo que veo en realidad es una subjetividad que se desacomoda de aquella herencia al intentar superar ese reparto arbitrario del poder en la posesión escritural; una subjetividad que no se reduce al goce propio ni a la intimidad con otra presencia amorosa, y se expande, más bien, gracias al gesto refundador del clímax masturbatorio, a una realización múltiple del ser. Hablo, entonces, de una subjetividad multidimensionada desde el detonante sexual, refractada en una escritura que, para contenerla, necesita multidimensionarse también:

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

Yo que te pienso diverso
Cada día me parezco más a ti
Cada día me parezco más a ti
Que no te pareces a nadie

(Eielson, 1998, pp. 292-293).

Uno de los primeros rasgos del poema que llaman la atención es su naturaleza iterativa, por lo que vale la pena averiguar sobre el efecto que tiene lo repetitivo en la relación verso-verso y en su anatomía general⁴. La iteración se impregna en los veintinueve versos del poema y los va movilizándolo bajo la forma de un desdoblamiento, como si los versos impares hubieran sido intervenidos por una lógica casi mimética que los duplica en los versos pares. No cuesta nada suponer también que el poema grafica una especie de *reseñalamiento*, porque la mitad de sus versos parece nacer de una escritura que ensaya el gesto de volver por sobre lo que se ha escrito. La iteración se erige, vista así, en una *escritura resonántica*: una escritura que resuena en otra escritura, la escritura que toma cuerpo desde la materialidad de otra escritura, una segunda escritura que vendría a ser la rematerialización de una primera. Sumando y restando, entonces, la segunda escritura es la manifestación multidimensional de la primera.

Pero hay que decir, además, que el desdoblamiento o reseñalamiento que hace posible la multidimensionalidad del poema podría obedecer a un gesto de reciclaje. El reciclaje es una operación que, como se sabe, consiste en la utilización del mismo material para que forme parte de un nuevo ciclo de vida. Siguiendo esa línea, lo que tenemos es una imparidad versal que tiene el potencial de insumo para la paridad versal. Ahora, si los versos impares se han sacrificado hasta su condición de insumo para alimentar a los versos pares, y esto supone que en el interior del poema aparecen fragmentos que funcionan como el sustrato de lenguaje para otros fragmentos, habría que ver hasta qué punto esto afecta la perspectiva del lector sobre la circunstancia o, mejor dicho, las circunstancias del lenguaje que proliferan en un mismo texto. Si se reconoce “afectado” es que habrán cambiado las expectativas con las que se acerca a los poemas.

⁴ La iteración es concebida como uno de los procedimientos retóricos más antiguos que responde al mecanismo de la *adiectio*, que supone la suma de un término a otro (Marchese y Forradellas, 1994, p. 347). Con la iteración se consigue establecer una correspondencia entre elementos que giran en torno a un principio de analogía. Podemos hablar de iteraciones formales y de iteraciones semánticas, constituyendo ambas una isotopía fundamental para la expresión poética: la redundancia (Greimas, 1976, p. 323).

Este poema de Eielson tiene la habilidad de recordarnos que nunca es lo mismo aquello que se vuelve a decir con las mismas palabras. Y esto para algunos lectores puede ser la revelación de una re-producción que pone en aprietos la funcionalidad del lenguaje —su eficacia para referenciar, su capacidad comunicativa, la seguridad para autentificar— desde su mismidad. De ser así, lo que resuena en el poema —los versos pares— sería la desconfianza de un hablante lírico que repite porque cree que no ha quedado claro lo que dijo o porque no estuvo bien dicho lo que dijo, como si las palabras, antes que mediar por la significación, la distorsionaran, como si las palabras en una primera enunciación solo llegan a ser un *ruido* que debe resolverse gracias a una segunda enunciación.

Pero antes de asegurar que el hablante ha caído, de buenas a primeras, en una enunciación deficiente, me convence más imaginar que ese hablante insiste en la duplicación del verso por otro motivo mucho más interesante: las duplicaciones son las marcas que busca para multidimensionar su identidad, resistiéndose a la idea de que dicha identidad merece solo un rol, una condición o una caracterización. El yo duplica las formas de autodenominarse para descentrarse y multiplicarse, para diversificarse, para ser todos y para ser *un* todo, para multidimensionarse desde el estado liberador del clímax masturbatorio. Por eso las duplicaciones no son tan exactas y van aceptando variaciones; por eso también la enunciación se eclipsa entre dos personas gramaticales, de modo que la dinámica entre el yo y el tú es la expresión de esa subjetividad abierta que dialoga consigo misma y con cuanta presencia se le cruce y lo habite: “Una pared de ceniza / Entre tu cuerpo y el mío”.

El hablante se materializa en duplicaciones, entonces, para refractarse en diversas posibilidades, y con ello elevar los sentidos de lo masculino y lo femenino a otras revoluciones que destierran la lógica de oposición y exclusión que convencionalmente las ha asistido. Lo que logra con la transgresión de esa lógica, en todo caso, es mostrar la insuficiencia de un lenguaje que valida esa lógica. El hablante no desconfía del lenguaje en general, pero sí de ese lenguaje que solo refiere lo masculino y lo femenino desde la lógica referida, por eso se atreve a jugar con las duplicidades para extremarlas y para mostrar por fin que aquellos sentidos pueden ser parte de una recreación constante, de una fluidez y de una permeabilidad permanentes.

Lo que no conviene olvidar, por otro lado, es la fuerza rítmica que está detrás de la duplicidad de este poema multidimensional. Si estamos acostumbrados a decir que la constitución del ritmo —su orden y su frecuencia— es un factor importante para la realización de un poema, en el caso de “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo” dicho factor se manifiesta como una articulación potente entre aquello de lo que se quiere hablar —pasar de la duplicidad a la multiplicidad del yo provoca la dinamización de la naturaleza humana— y la forma que ese decir adopta —un ser multidimensionado es un ser movilizadado por un lenguaje que también ha aprendido a multidimensionarse para contenerlo⁵. Y la consecuencia de esto es que se agudiza el desacomodo del lector: ¿se trata de un solo poema o son varios poemas alimentando mutuamente su multidimensionalidad?, ¿es un primer poema el constituido solo por los versos impares, un segundo poema el armado por los versos pares, y un tercer poema que entrecruza los dos anteriores para componer versos emparejados que dan la sensación, como ya dije, de una enunciación-reflejo o de una duplicación? Si es el caso de varios poemas entretejiéndose, no sería exagerado suponer la aparición de varias circunstancias de lenguaje, varias voces y varias consciencias: la multidimensionalidad hecha realidad en distintos niveles.

A lo anterior hay que añadir que la ritualidad que Eielson *imprime* en su poesía va más allá de la carga significativa de las palabras, y se deja apreciar en su constitución rítmica (Padilla, 2014). De ser así, hay diversas maneras de justificar la *ritualidad rítmica* del poema: a) si el texto es un entramado que a contraluz deja ver, como acabo de decir, la existencia de tres poemas, uno de estos poemas, el que se sostiene en el vínculo secuencial o progresivo de los versos pares e impares, revela un ritmo escalonado, en zigzag, condescendiente con la lectura más frontal (y más convencional, dicho sea de paso); b) pero un segundo plano del poema, que corre paralelamente al primero, libera el ritmo vertical, casi en caída libre, que agrupa a los versos impares; c)

⁵ David Medina Portillo define muy bien el factor rítmico de la poesía eielsoniana: “En Eielson dicha energía creativa está determinada por el ritmo, un ritmo que desempeña una función capital ya que es él quien propicia y guía a los diversos elementos de una cadena de asociaciones que, sin hipérbola, resulta infinita. De acuerdo con ello, es claro que el origen de las enumeraciones y la anáfora —dos recursos verificables a primera vista para cualquier lector de esta obra— provienen de dicha concepción orgánica del ritmo y la construcción poética. Más aún, para Eielson la forma del poema es la imagen mínima de una estructura superior: la del universo, regido por leyes en donde cada ser u objeto cumple las funciones de un “nudo” gracias al cual se teje toda una red de relaciones cuya estructura mayor es ya inabarcable” (2002, p. 484).

mientras que el tercer plano del poema, que agrega a la simultaneidad anterior un nuevo paralelo, desata la otra verticalidad o caída libre que reúne a los versos pares; d) una fuerza rítmica mayor, más intensa y dinámica, se siente si activamos las simultaneidades anteriores para que sus respectivos ritmos friccionen y se alimenten entre sí; y e) dejo para el final un hecho rítmico que revela una concentración singular del poema y que aparece en los versos “Un corazón en cambio/ Un corazón/ Significa sólo fuego/ Significa sólo fuego”, una concentración que irrumpe en la fluidez de los ritmos anteriores, y por lo mismo irrumpe-rompe-transgrede el propio ritmo de lectura del receptor, un ritmo que vibra y disuena en el *corazón* mismo del poema, como si fuera el clímax y el motor de la multidimensionalidad rítmica que acabo de describir.

Toca revelar ahora, para ir ordenando estos primeros comentarios sobre el poema, cómo es que el hablante se apropia de los asuntos que produce en la sección anterior hasta desencadenar su realización multidimensional:

- a) Hay un hecho muy particular del lenguaje en el poema que traza nuevos recorridos para la instalación de los versos en el soporte, para la relación oscilante y nada unilateral entre los versos y para una lectura que es sorprendida por lo predecible que puede llegar a ser.
- b) Asimismo, el hablante propone una deconstrucción de su identidad, un gesto que si bien pone en un primer plano su experiencia íntimo-sexual-masturbatoria, la integración y la subversión que consigue de la idea de su yo tiene un impacto en la manera en que nos imaginamos su socialización, pues una pregunta cae por su propio peso: ¿qué lugar tendría ese yo multidimensionado y subversor en una sociedad que suele normar e imponer las comprensiones sobre lo humano?
- c) Aquel impacto va por partida doble, porque a este hablante le viene bien fluir por una experiencia cultural que se descentra y pluraliza continuamente; por ello, deja que se asomen en el poema, como veremos, paradigmas culturales como el oriental o el precolombino, con el fin de superponer sentidos múltiples para su yo sobredimensionado.
- d) Si se trata de la idea de un yo intervenida para desplazar su configuración dual y antagónica por una configuración múltiple, el plan que anima al poema seguro

es uno que se resiste al paradigma occidental moderno y su mecanismo violento que decide y reparte lo que es (y lo que no es) masculino y femenino, como si fueran dos realidades humanas impensables en una sola identidad. El yo multidimensionado se agencia de un lenguaje multidimensionado para revertir la carga histórica que pesaba sobre el sentido de lo humano y liberarlo en un presente que lo refunda en todo momento.

- e) El poema, al explorar sus propias condiciones de lenguaje, sugiere un mensaje potente en torno a la experiencia del conocimiento, sea sobre lo humano o sobre cualquier otro aspecto trascendente. El conocimiento es más significativo, parece decirnos el hablante, si lo avivamos a partir de desplazamientos y resistencias que ponen a prueba la permeabilidad de los paradigmas culturales.

Veamos cómo opera, precisamente, la permeabilidad cultural del poema. En otros momentos (Morillo, 2013, 2014a) he comentado, por ejemplo, sobre la influencia del pensamiento oriental en la obra de Eielson y llegué a sistematizar ciertos rasgos de ese pensamiento para verlos en acción en algunos de los textos poéticos del autor. Vuelvo a algunas de esas ideas para poner en práctica un *modo oriental de pensar el lenguaje* en el poema.

Se suele ubicar el inicio de la relación de Eielson con el Zen en la Europa de las décadas del cincuenta y del sesenta, cuando el pensamiento oriental ya se había irradiado gracias a la instalación de diversas escuelas budistas y habían aparecido figuras representativas de aquel pensamiento, como el monje japonés Taizen Deshimaru, seguido de cerca por el mismo poeta (Canfield, 2008, 2011). Pero lo cierto es que el interés por lo oriental venía desde un tiempo atrás. En su ensayo “Rimbaud y la conducta fundamental”, publicado en el segundo número de la revista *Las moradas*, en el año 1947, echa mano de su aprecio por el poeta francés para explicar lo que la naturaleza humana significa en aquel pensamiento:

Que Rimbaud haya recibido el mensaje divino de esta o aquella fuente, no afecta el esquema de su pretendida fama sobrenatural, más aún, la hace objetable, si ella se aloja en el alma oriental, cuyo rasgo atávico más singular es su carencia de medida humana, su vacilación entre lo divino y lo creado, su ausencia de fronteras entre lo más allá y el mundo inmediato, en suma, su dilatado concepto acerca de la situación, manifestaciones y potencias del alma humana (Eielson, 2002a, p. 64).

Las nociones de carencia de medida y de dilatación hacen del sentido de lo humano algo que no resiste su acomodo en el lenguaje, más aún si ese acomodo supone obedecer a lógicas que contrapongan, compriman y jerarquicen las formas en que se manifiesta aquel sentido. De modo que las realidades masculinas y femeninas son, desde la mirada oriental, impulsos de sentido que dinamizan el gran sentido de lo humano, siempre y cuando sepan escapar de las lógicas referidas y encuentren su justificación vital, más bien, en el entrelazamiento y en la proliferación de las realidades que están dispuestas a liberar. Y si de liberaciones se trata, vale la pena recordar la entrevista de Eielson concedida a Martha Canfield, en 1995, donde el poeta plantea una fórmula a contracorriente para la identidad artística: la verdadera posesión pasa por el desprendimiento:

Han ido desapareciendo no solo los referentes geográficos sino también los históricos, anecdóticos, psicológicos, sociales, literarios y demás. Con el pasar del tiempo me he ido deshaciendo de esos lazos, y esto lo debo a la enseñanza del maestro Taizen Deshimaru, que frecuenté en París por un breve periodo, a mitad de los años 70. [...] Él me liberó de todas las lastras que pesaban en mi conciencia y en mi espíritu, depositadas por una civilización [la occidental] que nunca he aceptado plenamente (Canfield, 2002, p. 52).

Hay que entender dos cosas, bien conjugadas, de esta reflexión. Primero, el desprendimiento o desapego es lo que da soporte a una postura artística que no desea justificar su hacer creativo inscribiéndose en una tendencia, lugar o pensamiento que caiga en algún tipo de fundamentalismo. Esto supone que las nociones más englobantes de arte, humanidad y cultura tienen vigencia si funcionan al ritmo del desprendimiento, que es igual a decir al ritmo de la reconstrucción de sus principios y de sus fines. Y segundo, una postura así provoca que sentidos como lo femenino y lo masculino giren a otra revolución y se conviertan en las motivaciones que poetas como Eielson necesitaban para desmontar la maquinaria que echaba a andar al lenguaje, deshaciéndose de las piezas gastadas por el uso (el lenguaje es aprehensión que comunica sin contratiempos, el lenguaje es control de la significación, el lenguaje es ordenamiento y estabilidad: el lenguaje es la salvaguardia de un sistema que nos dice cómo conocer y expresarnos) y reemplazándolas por otras piezas que le dan a ese lenguaje una potencia y una sobredimensión inusitadas (remover y subvertir las maneras en que llamamos a las cosas —incluso al propio yo— es un hecho de lenguaje, liberar a las cosas de las palabras es un hecho de lenguaje, no nombrar y esperar que esas mismas

cosas encuentren un atisbo de lenguaje por sí solas en esa tierra liberada que es el poema es un hecho de lenguaje, imaginar la circunstancia en la que para pensar al lenguaje es necesario salir de él es también un hecho de lenguaje).

La llegada del Zen a la *visión Eielson* nos sitúa frente a un poeta que vio en las palabras la oportunidad de una reconceptualización y una rematerialización que lo acercó a una experiencia de la poesía que desestructura y reconstruye la relación entre los hombres y las múltiples condiciones del lenguaje. Si esa llegada o apertura Zen sugiere, por ejemplo, que las personas deben conciliar en sus vidas los actos de la comunión y la renuncia en todo momento, lo que se traduce como el gesto de abrazar a todos los seres y confundirse con ellos; si además sugiere que las personas que se reinventan desde ese gesto no deben caer en la tentativa de instrumentalizarlo mediante la razón, porque es un gesto que no quiere elevarse a una teoría o consagrarse en un dogma, no quiere una obediencia ciega por parte de los hombres, no quiere ser un sistema que se convierta en una forma de control y alienación (Suzuki, 1976; Deshimaru, 2010 y Fossey, 2002); entonces estamos frente a una poesía que, al hacer suyas esas sugerencias, esboza un ser-hacer humano desbocado por el lenguaje. Un lenguaje que lo saca fuera de sí y lo opone a sí mismo para poder recién clarificarlo en posibilidades más dinámicas y auténticas de expresión.

Este ser-hacer humano puesto en la mira del lenguaje es el que va a manifestarse como una referencia constante en su poesía, una referencia que estalla en los poemas como un *sentido de lo universal o de lo absoluto*, esto es, un sentido que se trae abajo cualquier diferencial de índole ideológico, cultural, racial, de género o de cualquier tipo. Es un sentido que no cabe en el ordenamiento convencional del lenguaje. Un sentido que solo tiene como chance de lenguaje aquello que sabe salirse de los dominios habituales de este: las palabras extrañadas, las palabras liberadas, las palabras que arriesgan su materialidad, su dimensión o su alcance. Palabras, en fin, que ven en ese sentido universal o absoluto de lo humano el pretexto para refractarlo, vale decir, para multidimensionarlo o rehacerlo indefinidamente. Eielson aprovecha muy bien la refracción de aquel sentido para tentar poéticamente un reordenamiento sensible del mundo.

Este reordenamiento, para echar raíces en el poema, necesita a su vez del reordenamiento sensible del yo que toma la palabra. La mirada occidental sobre la constitución del yo difiere considerablemente de la mirada oriental que lo problematiza imaginando su insustancialidad o su anulación. Lo que en realidad se insustancializa o se anula es una idea hermética del yo, pues para la mirada oriental toda construcción ontológica es una combinación de energías físicas y mentales en constante cambio y en correspondencia con una red existencial que lo relaciona con un todo dinámico⁶.

Esta combinación se organiza, a su vez, en cinco niveles: a) el de la materia, basada en los estados de movilidad, fluidez, solidez y calor; b) el de las sensaciones, producidas por el contacto entre el sistema sensorial del cuerpo y la realidad externa; c) el de las percepciones de estas sensaciones, a partir de los órganos sensoriales; d) el de las formaciones o actividades mentales que producen la atención, la voluntad, la concentración, etc., y e) el de la conciencia. Walpola Rahula resume así la combinación referida:

Lo que denominamos un 'ser', 'individuo' o un 'yo', es sólo un nombre o una etiqueta que se da a esa combinación de cinco grupos. Todos ellos son impermanentes y constituyen un flujo momentáneo que surge y cesa. Un fenómeno desaparece y condiciona la aparición del siguiente en una serie interminable de causa y efecto. No hay substancialidad ni nada detrás de los mismos que pueda considerarse un ser (*átma*) permanente, individualidad o algún ente que pueda ser llamado 'yo' (1996, p. 4).

El apunte de Rahula sobre la noción del ser sintoniza muy bien con la performance del hablante poético eielsoniano: su aparición como una fluidez cuyo movimiento es el de un surgir y el de un cesar en el dominio del poema. Un yo en la forma de una intermitencia, una irrupción, una fuerza de sentido que, así como viene también se va, sabe rehuir, sabe escapar, sabe provocar a la escritura para luego quedar en la retina del lenguaje como el trazo de lo que ya es ausente, y es ausente porque no está en una sino en todas las presencias o formas de existencia que el poema apenas puede nombrar. Que no nos engañe, por eso, la trampa puesta en el título del poema: la soledad de la ceremonia aludida, la mismidad anunciada, es un estado que entrará a una

⁶ El cambio y la correspondencia explicados por Deshimaru: "Cada ser y cada cosa del universo tan solo existen en función de su coexistencia con los otros seres y con las otras cosas. La independencia de un ser o de una cosa es el resultado de la interdependencia de todos los seres y de todas las cosas" (2010, p. 164).

revolución intensa en el desarrollo del poema, hasta hacer de ese yo la manifestación de lo otro, de lo diverso, de lo incalculable: “Yo que te pienso diverso”.

Para este hablante, por cierto, los niveles aludidos no son novedad, pues son varios los poemarios eielsonianos que se han servido de ellos para repensar la condición de lo humano. Por ejemplo, en *Mutatis Mutandis* el hablante da vida a una consciencia que suele referir el estado cambiante de la materia; en *Naturaleza muerta* y en *Tema y variaciones* los procesos sensoriales y perceptivos no pasan desapercibidos y toman forma generalmente en expresiones sinestésicas y aliterativas, y en composiciones como *Habitación en Roma*, *Noche oscura del cuerpo*, *Arte poética* y *Sin título* la fluidez del hablante se contrapone a la condición alienante del hombre deshumanizado que niega su apertura hacia los demás seres. Todos estos libros podrían leerse a la luz del ciclo del ser según el Zen: creación-continuidad-destrucción.

Si está quedando más o menos clara la idea de que identidades artísticas como la de Eielson encuentran en la noción del desprendimiento o desapego una manera de apoyarse o asirse, resulta interesante constatar el vínculo entre dicha noción y la de vacío, tal y como sugieren los principales sermones budistas cuando se refieren a los cinco niveles que hacen del yo una realidad siempre en movimiento. De aquel vínculo se desprende que cualquier gesto humano, sea cual sea su proyección o expectativa, se rige por lo efímero, y esta suerte de fragilidad se traduce como un *estar en el vacío*, un vaciamiento del ser, un volcarse fuera de sí; y ese estar-vaciarse-volcarse se replicará en cualquier asomo de lenguaje que lleve a cabo.

Un ser en el vacío apela, por lo tanto, a un lenguaje que tienta cierta significación desde una materialidad forjada al vacío: un poema, una tela rasgada o anudada, un trazo de color, un ensamblaje de elementos múltiples, todas son expresiones en las que el nexo desprendimiento-vacío ha desbaratado cualquier predeterminación de sentido en pos de formas removidas, reinventadas y multidimensionadas, hasta el punto en que una expresión artística se refunda siempre y cuando interviene en el corazón de las otras artes y, al mismo tiempo, se deje conquistar por todas ellas. Eielson trabaja, como sostiene William Rowe (2016), con el afuera del poema, una exterioridad relacionada con el vacío que compromete, a su vez, la constitución simbólica de los sujetos. Un arte, como el eielsoniano, que pone a prueba esa constitución muestra al ser al pie de un

desfase, de una intermitencia, en un punto de aparecer-desaparecer, un punto de indiscernibilidad. Desde este ángulo el cuerpo deja de ser el contorno simbólico de una individualidad y se convierte en el punto de encuentro entre el ser y la totalidad, donde se conjuga perfectamente la vacuidad y la multiplicidad. Por ello las subjetividades eielsonianas se constituyen en “la afirmación de un mundo alternativo al del humanismo tradicional” (Rowe, 2016, p. 198).

Las posibilidades del yo en la poesía de Eielson asumen un lenguaje en el que dar sentido a las cosas supone soltarlas y soltarse hasta la vacuidad, hasta el grado máximo del desprendimiento, lo que además puede equipararse a un gesto de cercanía a los demás seres, una cercanía que convierte al hablante del poema en una fuerza liminal: una fuerza que explora naturalezas múltiples y se fusiona en ellas, se entrama con estas, se hibridiza. Se trata, entonces, de un hablante que concibe y plasma la naturaleza humana en toda su hibridez, esto es, en toda su apertura y dinamismo, por lo que las atribuciones de lo masculino y lo femenino (sobre todo si caen en lógicas de marginación y empoderamiento) sesgan en realidad el potencial de sentido de aquella naturaleza. El paradigma de vida occidental, en su fase capitalista más cínica y alienante, ha pervertido la naturaleza humana de esas atribuciones. Es lo que desde el pensamiento Zen se entiende como la ilusión de un “yo empírico” o yo superficial que es perfectamente manipulable. Desprender del sentido de lo humano la reducción que traen consigo tales atribuciones supone ir más allá en busca de un yo mucho más profundo y original, el verdadero yo-mismo que es indivisible, indestructible e inmortal (Lassalle, 1998). La subjetividad del poema se muestra, a propósito de estas consideraciones, desde una materialidad que toma posición desde una variabilidad que se salta la apretada oposición de lo masculino y lo femenino. Una materialidad refundante en tanto puro sentido que fluye y se resiste, como apuntaba Padilla (2014). Si una forma de lenguaje tiene cabida en el poema, es desde el fluir y el resistir que son en el fondo casi como dos pulsiones gemelas, porque saben abrirse hacia algo que solo puedo atisbar y nombrar en los términos de una multidimensionalidad.

Eielson, en el texto multidimensional que se está comentando, y en general en toda su producción artística, sugiere la búsqueda de ese yo profundo, una búsqueda que puede graficarse a partir de los movimientos del repliegue y del despliegue, destacados

por el pensamiento oriental. Deshimaru explica ambos movimientos a partir de dos dinámicas: una dinámica de retorno (el repliegue) hacia el interior del ser, donde se encuentra el verdadero yo portador de la “condición auténtica del espíritu”, y una dinámica de proyección (el despliegue) que surge desde esa interioridad y se conecta con la esencialidad de las demás presencias que son parte de su horizonte vital (Deshimaru, 2010). Eielson propone, en efecto, los movimientos del ser y del lenguaje como un asunto estético ineludible, y sabe involucrar las atribuciones de lo masculino y de lo femenino en dichos movimientos. Lo primero que hace el poeta, al respecto, es integrarlas, impregnar una atribución de la otra para luego restituir lo que él considera fundamental: el gran valor que tiene el sentido de lo femenino para la humanidad, un sentido que en diversas civilizaciones tiene explicación en lo sagrado. La poesía eielsoniana lo tiene bastante claro y celebra, por lo tanto, la feminidad del ser justificándola como sigue:

El rol femenino, en una sociedad autodestructiva como la nuestra, es eminentemente ecológico, de salvaguardia de los ciclos y de los recursos naturales, de permanente regulación del ecosistema terrestre. Es lo más cercano a nuestra madre tierra, tan humillada y saqueada por el ansia de poder industrial. La posesión de la tierra —y su correspondiente explotación— es gemela de la posesión de la mujer y su correspondiente sumisión a los poderes masculinos (Canfield, 2011, p. 52).

La celebración de lo femenino trascendente es el argumento del artista para restaurar alguna forma de equilibrio, porque “femenina y masculina es la armonía del mundo” (2011, p. 67). Agrega, además: “Y es que mirándote a ti mismo, miras a toda la especie, y en el espejo ya no ves a un hombre ni a una mujer, sino a toda la humanidad, con toda su miseria y su grandeza interior” (2011, p. 30). El movimiento o fluidez del ser origina la integración, la integración provoca la impregnación mutua de lo masculino y lo femenino, la impregnación da paso a la disolución de los límites, la disolución se reinventa en equilibrio y con el equilibrio llega la referida trascendencia. Lo trascendente, para espíritus como el de Eielson, se fundamenta también en las sensaciones del vacío, la nada o la negación: solo negando lo masculino y lo femenino como atribuciones rígidas el ser alcanza su realización masculina y femenina en la forma de una realidad humana que no cesa y no se deja delimitar y encerrar por el lenguaje. El lenguaje puede intuir los movimientos del ser, pero no puede cercarlo.

Las subjetividades estéticas que se abren paso en las artes de Eielson sugieren, como vemos, diversas rutas de exploración. Me parece importante mencionar a estas alturas de la reflexión, por ejemplo, la ruta estudiada por Luis Rebaza (2004) para que se entienda la riqueza de esa diversidad. Rebaza identifica una serie de referencias, desde la escritura y la plástica tempranas de Eielson, relacionadas a la ciencia ficción, a presencias humanoides y a la incursión de la tecnología en un escenario, como el europeo de posguerra del siglo XX, marcado por una crisis generalizada. En el seguimiento de los momentos diferentes de estas referencias en la obra de Eielson, Rebaza reconoce como constante una suerte de desmaterialización / descorporeización de la subjetividad, una condición que puede ser interpretada como un gesto de apropiación y de reacción frente a un contexto ultramodernista de grandes cambios para la humanidad.

Lo ultramoderno, continúa Rebaza, se procesa en el arte como una experiencia que articula varios aspectos decisivos para forjar la contemporaneidad del artista, como el urbanismo, la ecología, la tecnología, la vida comunitaria, entre otros. Dicha articulación proyecta en el trabajo de artistas como Eielson una tensión compleja entre la materialidad y la inmaterialidad, una tensión que da luces precisamente sobre lo que le ocurre a la verbalidad de su escritura: una práctica que desmonta su ordenamiento convencional —en tanto una secuencia de palabras que construyen una significación lógica y estable— para concentrarse en lo “específicamente visible” que hay en ella y que pone en primer plano su condición de trazo, de huella y de materialidad que interviene la potencialidad de otras, como el papel. En medio de esta desestructuración de la verbalidad aparece una visión sobre lo humano que ha refundado su relación con el medio y, por ende, con todas las formas y procesos que dan sustento a su existir, una visión donde la vida se asume y se imagina más allá de cualquier limitación físico-espacial o restricción corporal, lo que abre las puertas para la integración entre la humanidad y la robótica (siendo el cibernético la figuración por excelencia de esa visión). Una humanidad que, en suma, representa una “subjetividad sin materia” o una “subjetividad pura” (Rebaza, 2017, pp. 164-195). Todo esto logra ser, desde luego, una entrada lúcida a la concepción de lo humano en el trabajo artístico de Eielson; aunque prefiero reorientar la subjetividad y la materialidad implicadas en esa concepción hacia una idea de lo multidimensional que me permita conectar el descentramiento y la

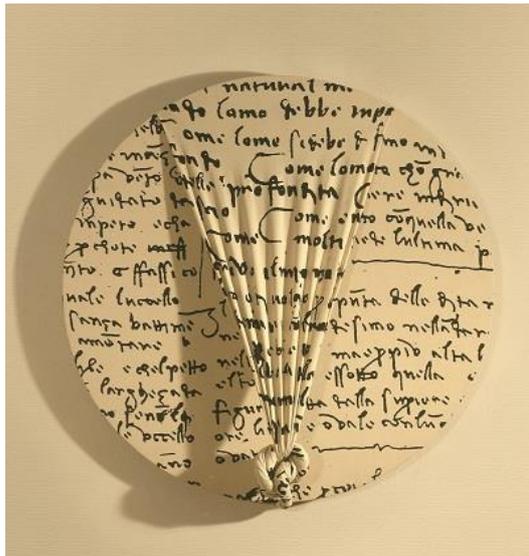
apertura de esa subjetividad con el descentramiento y la apertura de las condiciones de lenguaje que se liberan en sus poemas.

La permeabilidad cultural del poema tiene una tercera arista —además de la occidental y de la oriental— que se deduce del efecto *texto-tejido* sugerido por su estructuración. Los versos, producto de sus desdoblamientos o reciclajes, dan la impresión en conjunto de un entretejido textual o un artefacto telar, lo que abre una fuente rica de sentidos para el poema y pone en primer plano la simbología nodal que atraviesa todo el arte eielsoniano. A esto hay que sumar el hecho de que la materialidad textual-nodal-telar revela una motivación fundamental para Eielson, para quien la escritura poética debía ser explorada desde un gesto de reconstrucción identitaria inmersa en una experiencia de transferencias y migraciones culturales. Reafirmo lo señalado en otras ocasiones (Morillo, 2014a y Morillo, 2014b) acerca de un Eielson que cultivó una consciencia de apertura sobre el acto de la escritura, lo que va de la mano con una consciencia sobre las diversas materializaciones que pueden caber en una idea de lenguaje que tiende a la proliferación y con una consciencia sobre todas las formas posibles de conocimiento superpuestas y fusionadas a partir de la liberación de las dos consciencias anteriores. Que la poesía se deslice y se confunda entre la filosofía, el mito, la historia, la religión o la ciencia es una manera de asumir como artístico el gesto de recorrer todas esas articulaciones de lenguaje y conocimiento. Y este gesto es una herencia de la gran riqueza cultural de las civilizaciones precolombinas que él supo contemporaneizar. Sin este gesto, lo reconoce, sus afanes creativos hubieran carecido de sentido (Eielson, 2010b).

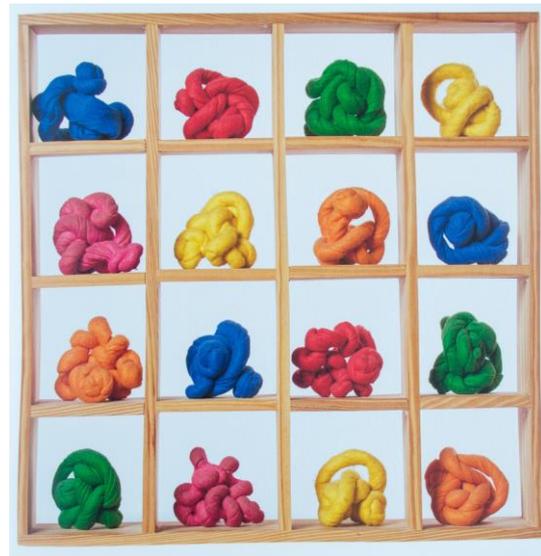
El universo precolombino hizo posible que Eielson reconozca en sus propias obras el gesto multidimensional que entrelaza-entreteje-anuda paradigmas culturales que responden a orígenes y a alcances diferentes, lo que en consecuencia convierte a la idea de cultura en una experiencia por la que se va y se viene a cada rato, por la que se transita para que siga existiendo. Toda experiencia cultural es para Eielson un signo de futuridad, porque somos parte de un origen, pero también somos parte de una posibilidad en la que se asoman horizontes múltiples, impensados, en los que encontramos más motivos para forzar lo incalculable de nuestra condición humana.

Eielson se apoyó, por supuesto, en grandes inspiraciones para creer en esa futuridad: Vallejo, Westphalen y Arguedas.

Podría decirse, entonces, que la visión que gana Eielson gracias a ese universo precolombino es la convicción por desarmar y rearmar la literaturización de su escritura, con el fin de que esta no solo obedezca al juego de las variables nominales, morfológicas, sintácticas, rítmicas y sonoras. La escritura debe ver en todas esas variables la liberación de una multidimensionalidad expresiva que vierta en las palabras del poema la torcedura y el vuelo plano de una tela que pone en jaque la rigidez de un lienzo, la cromaticidad de un trazo o la elasticidad de un cuerpo forjado para la performance. Una escritura que coge la intensidad del color, el volumen del cuerpo y la textura en giros de la tela. La visión incluso se vuelve más interesante si ponemos atención al efecto literario que Eielson proyecta sobre su trabajo plástico, como lo hace notar, por ejemplo, en su serie *Quipus*: una muestra de telas manipuladas hasta su realización final en nudos que representan, según él, “un lenguaje personal con carácter planetario” (Eielson, 2010c, p. 112) o una “energía pura” destinada a consagrarse en “las máximas posibilidades de escritura”, un gesto de atado y desatado de lenguajes que lo acercaba a “los fenómenos más vastos de la gestación y de la muerte” (Eielson, 2010d, p. 142). Hay incluso obras que *encarnan* plenamente esas posibilidades máximas de escritura, como es el caso de la escritura nodal que Eielson tituló *Alfabeto*:



Quipus 20 B (1994)



Alfabeto (1973)

Obras de este tipo revelan el encuentro de una dimensión alfabética y una dimensión nodal en la visión de escritura que Eielson buscaba, lo cual nos viene bien para imaginar el deseo de pervivencia de las palabras o, mejor aún, el poder de estas para intervenir, con su particular materialidad, otras circunstancias de lenguaje; también resulta bueno porque podemos imaginarlas más allá del clisé —casi una ley inviolable— que reza que la consciencia del poeta sobre su práctica se reduce a las sensaciones de insuficiencia y de hastío cuando enfrenta la escritura del poema. Que las palabras pervivan e incursionen tal y como las estamos imaginando es señal, como apunta Pamela Medina, de que, por un lado, liberan toda la potencia de su materialidad trascendiendo su *natural* condicionamiento literario y, por otro, hacen palpable una especie de literariedad en el terreno de lo plástico (2017, pp. 54-61). Coincido con esto, pues, de hecho, para Eielson, la literariedad no representa una atribución que solo puede estar presente (o no) en el dominio exclusivo de su escritura; aunque creo conveniente insistir en una idea que ha sido clave para este ensayo: si la escritura poética multidimensiona su literariedad hasta permear y permearse en su relación con otras artes, es para autenticar críticamente la naturaleza ficcional de sus palabras, y no para suponer la desaparición, extinción o degeneración de esa naturaleza. El gesto de pensar una y otra vez en las condiciones múltiples de lenguaje de las palabras poéticas no las hace menos ficcionales ni menos literarias; todo lo contrario, las refunda en esas caracterizaciones.

Esto me recuerda que cuando se habla de una poesía como la de Eielson, que sobrepasa su verbalidad, se la imagina fuera de todo rastro lírico, por ejemplo (Padilla, 2014). Creo, al respecto, que el camino de la refundación también toca al lirismo de esa poesía y la concibe como el efecto de la materialidad del yo (lo que ese yo *registra* en torno a su corporalidad y a los actos de su decir o de su escribir) en la materialidad que alcanza el poema. O, mejor dicho: como las posibilidades materiales del yo proyectadas en la materialidad multidimensionada del poema que lo alberga y que compromete a la palabra-trazo, a la escritura-gesto y al papel-punta del iceberg de la tensión espacial y visual de la escritura. Hablo de un lirismo imaginado fuera o más allá de su condicionamiento literario habitual (que peca muchas veces de una teorización que no se las ingenia para ser más permeable), pero al mismo tiempo capaz de oxigenar esa literariedad. Un lirismo que respira en el entrecruzamiento de diversas prácticas y discursos. Un lirismo que recarga su ficcionalización desde la experiencia de una literariedad expectante y refundante. Desde esta mirada la ficción poética es una materialidad textual friccionante. Por todo esto me resisto a pensar el lirismo como la *transparencia* del poema —y de su subjetividad enunciativa— ante el mundo, y apuesto por un lirismo que *opaca* —densifica e hibridiza— su constitución y *abre* sus dimensiones.

En la visión de Eielson escribir palabras es *arribar* a su materialidad y, por ende, a su multidimensionalidad: escribir es anudar, anudar es contener y liberar casi simultáneamente una continuidad de sentidos que fragmenta y refracta todo lo que se pueda asumir como lenguaje. Si esta es la idea de fondo, entonces el poema analizado se convierte en el lugar donde el sentido de las palabras depende de los efectos de espacialidad, de movimiento y de perspectiva que se incorporen. Las palabras, para el lector de lo multidimensional, dejan de ser contenedores casi fantasmales de abstracciones; ahora sugieren un peso y una distancia, hacen sombra, proyectan de muchas maneras la luz, cambian de lugar, provocan las sensaciones de ascensiones y caídas, de movimientos cíclicos o espiralados, de recorridos por los rincones menos pensados del soporte. El poema, si cabe en una conjetura así, comienza como un lenguaje, o la reunión de múltiples lenguajes, pero desborda su condición de lenguaje para exhibirse como el punto ciego en la punta de la lengua de ese lector fascinado por la dulce oscuridad de su entramado.

Pensar así a la escritura de Eielson no tiene marcha atrás. Es lo que le ocurre a Padilla (2014) cuando decide llamarla “archi-escritura”, con el propósito de dar cuenta de la fuerza con la que su materialidad emerge en la significación. Y la llama así porque identifica un “doble opuesto” que vuelve simultáneos la materialización y la desmaterialización en un solo gesto. Si me animo a acercar “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo” a los dieciséis nudos encajonados en *Alfabeto*, es porque me parece oportuno afirmar que la “archi-escritura” que da vida tanto al poema como a esos nudos concentra fugazmente la fuerza de sus materialidades, y lo hace porque se erige en “una tensión temporal de la forma, que puede fácilmente deshacerse y volver al continuo material” (2014, p. 125). La quietud es, por decirlo así, lo más inquietante y subversivo de esa escritura que, como sostiene Padilla, a) supera el molde fonético habitual del paradigma tradicional de lo escrito, así como las oposiciones palabra-imagen / forma-materia; b) traza su revelación desde la ilegibilidad, desde la apertura y la resistencia a cualquier ordenamiento lineal, normativo y privativo, y desde una corporalidad que recupera en esa práctica la dimensión ritual de la escritura y el lenguaje, y c) refunda las nociones de superficie, volumen y hasta la expectativa de intervención del receptor. Se trata de una escritura que, al fin y al cabo, “opera desglosando el lenguaje de la materia, de la que este emerge como una forma” (2014, p. 139).

Escribir es tramar, desliza Eielson en algunas ocasiones, como en esta reflexión sobre los tejidos de la cultura Chancay en la que sugiere lo cerca que están la técnica reticular que da vida a dichos tejidos y la escritura poética. La técnica aludida da vida a:

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

Se pueden formar dos grupos con los términos más vigorosos de este fragmento: por un lado, tenemos “arquitectura”, “organización”, “estructura”, “malla”, “texto” y “tejido” como los recursos que emplea Eielson para describir la materialización multidimensional de la escritura poética; y, por otro, se advierte en “mito” y “galaxia” las imágenes perfectas que ayudan a imaginar la profundidad de esa materialización.

La ceremonia amatoria-masturbatoria del hablante, por todos los motivos expuestos, ha resultado ser una autoexploración que muestra la transformación de una subjetividad en sintonía con el devenir cósmico: “Si entre esferas me acuesto / Si entre esferas me despierto” (Eielson, 1998, p. 292). Esta autoexploración se expresa en los códigos de una ritualidad, porque se trata de una invocación a sí mismo que se abre hacia una reinención orgánica, sexual, afectiva, intuitivo-racional muy intensa. Lo que acontece en la superficie del poema son las marcas textuales-telares del recorrido hacia la trascendencia de un ser que primero muestra su hibridez —“un obelisco de dulzura”, “un abismo de ternura”— para proyectarse luego en un estado superior en el que se integran todas sus versiones posibles: “Una pared de ceniza / Entre tu cuerpo y el mío” (Eielson, 1998, p. 292). La única o irreductible presencia es la del corazón que, ubicada estratégicamente en el medio del poema, desdobra y anuda, duplica y multiplica, contrae y despliega, la existencia de ese yo.

La multidimensionalidad del poema ha llevado al límite, en consecuencia, la materialidad de los versos, la presencialidad de un yo lírico sensible a la proliferación, el sentido de humanidad que lo reviste, la existencia misma del poema en tanto una realidad múltiple y la experiencia cultural misma imaginable solo como encuentros y transformaciones incesantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANFIELD, M. (2011). *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*. Sevilla: Sibila.
- CANFIELD, M. (2008). Roma vista evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson. En Jorge Eduardo Eielson, *Habitación en Roma* (pp. 75-97). Lima: Lustra & Centro Cultural de España.
- CANFIELD, M. (2002). Hablar con Eielson. En José Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 45-56). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- CASTILLO, L. A. (2015). Un pájaro rompe la barrera del sonido: opacidad del medio y nomadismo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson. *Contextos. Revista Crítica de Literatura*, 5(5), 105-119.
- DESHIMARU, T. (2010). *Zen verdadero. Introducción al Shōbōgenzō*. Barcelona: Kairós.
- EIELSON, J. E. (2010a). Defensa de la palabra: a propósito de *El diálogo infinito*. En Luis Rebaza Soraluz (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005* (pp. 386-395). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EIELSON, J. E. (2010b). Correspondencia con Luis Rebaza Soraluz. En Luis Rebaza Soraluz (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005* (pp. 396-404). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EIELSON, J. E. (2010c). Introducción a la exposición *Eielson*. En Luis Rebaza Soraluz (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005* (pp. 111-112). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EIELSON, J. E. (2010d). Jorge Eielson. En Luis Rebaza Soraluz (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005* (pp. 142-143). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EIELSON, J. E. (2004). *Arte poética*. [Ed. Luis Rebaza Soraluz]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- EIELSON, J. E. (2002a). Rimbaud y la conducta fundamental. En José Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 59-68). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- EIELSON, J. E. (2002b). Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú. *More Ferarum*, 5/6, 317-321.
- EIELSON, J. E. (1998). *Poesía escrita*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- EIELSON, J. E. (1976). *Poesía escrita*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- FOSSEY, M. (2002). El hombre que anudó las banderas. En José Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 237-242). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GREIMAS, A. J. (1976). Hacia una teoría del discurso poético. En *Ensayos de semiótica poética* (pp. 9-34). Barcelona: Planeta.

- HUAYTÁN MARTÍNEZ, E. (2015). ¿Un solo cuerpo o un cuerpo solo? Masturbación, escritura y subjetividad en *Ceremonia solitaria* de J. E. Eielson. *Contextos. Revista Crítica de Literatura*, 5(5), 121-140.
- LASSALLE, H. M. E. (1998). *El Zen*. Bilbao: Mensajero.
- MARCHESE, Á. Y FORRADELLAS, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MEDINA GARCÍA, P. (2017). *Consciencia y representación del lenguaje en la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Tesis de maestría. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperada de https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/6590/Medina_gp.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- MEDINA PORTILLO, D. (2002). Jorge Eduardo Eielson: la poesía como estado permanente del universo. En José Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 483-485). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MORILLO SOTOMAYOR, A. (2014a). *La poética nodal: el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Paracaídas.
- MORILLO SOTOMAYOR, A. (2014b). Anudamientos desde el origen: el horizonte cultural precolombino en la visión poética de Jorge Eduardo Eielson. *Desde el Sur*, 6(1), 45-66.
- MORILLO SOTOMAYOR, A. (2013). Una poética iluminada: el pensamiento Zen en la escritura poética de Jorge Eduardo Eielson. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 56(56), 75-108.
- PADILLA, J. I. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- RAHULA, W. (1996). Aspectos fundamentales del budismo. [Trad. de Alejandro Córdova]. *Budismo*. Recuperado de <http://www.budismo.net/t1.php>. [Consulta: 17 de marzo de 2005]
- REBAZA SORALUZ, L. (2004). Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no escrita de Jorge Eduardo Eielson. En Jorge Eduardo Eielson, *Arte poética* (pp. 9-50). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REBAZA SORALUZ, L. (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- ROWE, W. (2016). Eielson y la crítica al lenguaje poético. En Sandro Chiri y Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson*.

Actas del Congreso Internacional realizado por la Casa de la Literatura Peruana (pp. 193-199). Lima: Casa de la Literatura Peruana & Estación La Cultura.

SOBREVILLA, D. (2013). A propósito de *Papel*: la poesía de J. E. Eielson. En Luis Rebaza Soralez (ed.), *Ceremonia comentada. Otros textos pertinentes. 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson* (pp. 73-76). Lima: Lápix.

SUZUKI, D. T. (1976). *Ensayos sobre budismo Zen*. Buenos Aires: Editorial Kier.

VERA CUBA, R. (2017). *Un lugar para ningún objeto. Las esculturas subterráneas de J. E. Eielson*. Lima: Meier Ramirez.

ZAPATA, M. Á. (2010). Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson. En Luis Rebaza Soralez (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005* (pp. 286-296). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.