



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

El “despertar” del artista: una lectura intertextual de El cuerpo de Giulia-no de Jorge Eduardo Eielson y la doctrina zen

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica que presenta el Bachiller:

CARLOS RUBENS LÓPEZ PARI

ASESORA: CARLA SAGÁSTEGUI HEREDIA

LIMA, 1 DE DICIEMBRE DE 2015

Para Nelly, Rubén y Omayra
por el ánimo infatigable

Para Yasmin
por los sueños



Índice

Introducción	3
Hipótesis	4
Marco teórico	4
Sobre el budismo zen	7
Sobre el cuerpo	8
Sobre el <u>satori</u>	16
Sobre el lenguaje	21
Sobre la metodología	29
Justificación	31
Capítulo 1. El cuerpo como objeto de la meditación	32
1.1 Meditación y budismo	32
1.2 La meditación de Eduardo en ECGN	36
1.3 Sobre los epígrafes de ECGN	38
1.3.1 El taoísmo y su relación con el budismo zen	40
1.3.2 El <u>Satipathana Suta</u> y la meditación discursiva	43
1.4 Eduardo y los personajes centrales de su existencia	47
Capítulo 2. El <u>satori</u> de Eduardo	60
2.1 “Saber existir” y el tema de lo sagrado	60
2.2 Sobre el <u>satori</u> y sus símbolos	63
2.3 La experiencia mística de Eduardo	69
Capítulo 3. El <u>satori</u> de Eduardo y las repercusiones en su discurso	75
3.1 ECGN y el tema del lenguaje	76
3.2 El lenguaje en la tradición del budismo zen	79
3.3 La presencia de variantes tipográficas	82
3.3.1 Cromatismo y oralidad: la destrucción de la unidad	83
3.3.2 La corrupción de un cuerpo puro	85
3.3.2.1 Sobre “LBM12” y la Biología Molecular	91
3.3.3 Cromatismo verde de la sexualidad y lo sagrado corrompidos	93
3.3.4 Destruir para crear: el desierto de Lima	99

3.3.5	El guion cinematográfico: “La Conquista del Perú”	100
3.4	Reflexión sobre el lenguaje escrito, lenguaje oral y los nudos	104
3.5	El lenguaje de la creación y de lo sagrado en Eielson	112
Conclusiones		122
Bibliografía		125



Introducción

El cuerpo de Giulia-no¹ (1971), como obra gestada en la década de 1950, forma parte de un conjunto de obras clave en la producción de Jorge E. Eielson, entre las que destacan Tema y variaciones (1950), Habitación en Roma (1950), Noche oscura del cuerpo (1955) y los “ensayos culturales”. Todas estas son obras que, desde la orilla de la literatura, han encumbrado a Eielson como el artista referente en el panorama de la literatura y la cultura peruanas del grupo artístico de 1945².

Han transcurrido cuarenta y cuatro años desde la publicación de su primera novela o ejemplo de “narrativa tridimensional”³. En el contexto de la década de 1950, la más fructífera de Eielson desde el punto de vista literario y plástico, nos encontramos con poemas verbales, poemas visuales, poemas sonoros, narrativa tridimensional, cuadros matéricos y nudos. Es coherente sostener para esta tesis la perspectiva propuesta por Padilla (2010), quien reclama una teoría ecléctica para toda aproximación a la poética eielsoniana. En esta línea, esta tesis integra los estudios críticos sobre la mística oriental de Noche oscura del cuerpo (1955) desarrollados por Chueca (1999) y Huamán (2001) en la interpretación de ECGN que aquí se construye, así como de la literatura acerca del budismo zen. Esta tesis se propone leer ECGN como un texto literario que integra la reflexión sobre el cuerpo, la experiencia mística y los lenguajes (literarios y plásticos) en el marco de la tradición del budismo zen.

La lectura y relectura de ECGN revela la presencia de temas afines a la poética de Eielson: el cuerpo, lo místico y los lenguajes artísticos europeos de posguerra. Estudiar la obra de Eielson supone valorar la interdisciplinariedad: literatura, artes plásticas y filosofías confluyen para ofrecer nuevos significados a la reflexión humana que celebra el artista como núcleo de una identidad armoniosa siempre en búsqueda.

¹ En 1971, Jorge Eduardo Eielson (Lima 1924 – Milán 2006) publicó, en México, la novela El cuerpo de Giulia-no. Gracias al apoyo de Octavio Paz, dicha pieza narrativa, escrita entre los veranos europeos de 1953 y 1957, amplió su obra narrativa y reformuló la imagen que hasta entonces se tenía del poeta autoexiliado en Europa desde 1948. La novela significó, además, la continuidad en su faceta de escritor, puesto que, luego de la escritura del poemario Noche oscura del cuerpo (1955), el autor se había dedicado especialmente al arte plástico. En esta tesis, se hace referencia a la novela bajo la forma ECGN.

² Chueca (1999) rechaza ubicar a Jorge Eduardo Eielson en la categoría de Generación de 1950 y reclama, por el contrario, hablar de su pertenencia al grupo o promoción que inicia sus publicaciones en el año de 1945. La misma línea es propuesta por Fernández Cozman (1996) con motivo de su estudio de Habitación en Roma.

³ Con motivo del diálogo sostenido con Martha Canfield (Eielson 1995), el poeta peruano contrapone a la “narrativa euclidiana” decimonónica su conceptualización de una nueva narrativa, que responde a la influencia de la obra de James Joyce, y a la que le otorga el nombre de “narrativa tridimensional”. Esta se caracteriza por la presencia de lo discontinuo y de la dimensión de no-realidad.

El propósito de esta tesis es resaltar una relación de intertextualidad entre la primera novela de Eielson y tres conceptos del budismo zen: cuerpo, satori y lenguaje. Con ello, se revaloriza la influencia que esta práctica filosófica ha ejercido en la reflexión y trabajo artísticos de Eielson. Además, la intertextualidad entre novela y doctrina oriental permite repensar una nueva lectura de la narrativa eielsoniana, en la que el componente místico conduce a una nueva forma de comprensión de la identidad humana.

Hipótesis

La hipótesis que se desarrolla en esta tesis es la siguiente: el discurso de Eduardo, el protagonista narrador de la novela, se encuentra marcado por la meditación que plantea el budismo zen. Esta práctica meditativa, el método para alcanzar la experiencia mística de la doctrina oriental, le permite a Eduardo experimentar el satori, fenómeno místico este que, en la novela, condiciona el empleo de estrategias discursivas singulares. Es decir, esta tesis se centra en la dimensión mística presente en la novela ECGN. Eduardo, el narrador y protagonista de la novela, recrea en su relato el proceso de meditación que lo conduce a experimentar el fenómeno místico; este, en consecuencia, determina la presencia de un lenguaje poético, y de variados géneros literarios y artísticos: el teatro, el guión cinematográfico y la formulación conceptual de los nudos (el emblema de la obra plástica eielsoniana).

Marco teórico

Proponer una lectura de la novela que integre sus vínculos con el budismo zen obedece a revalorizar la propia reflexión del artista acerca de su creación. Para Eielson (1995: 16-17), el budismo zen corresponde a una filosofía solitaria. A partir de la concentración en su realidad interior, la práctica del budismo indaga en el encuentro con lo real. Esta dimensión de la realidad es reconocida y constatada en su vacuidad, que no es otra que la vacuidad misma del sujeto, y la que contiene la totalidad y lo divino. Si acaso ella resulta inaccesible, esto se debe a los conceptos que sobre ella construye el intelecto. Eielson considera el budismo zen en términos de “una constatación de la nada” (Eielson 1995: 16); es decir, es consciente de la idea de vacuidad, de existencia sin sustancia. El lenguaje, en cambio, es definido como la herramienta que formula categorías ilusorias (17); la realidad se entiende como velo o apariencia, maya, detrás de

la cual se ubica el “reino de lo inaferrable, de lo eternamente presente y eternamente fugitivo” (63).

Eielson compara el budismo zen con la mística castellana, pero su definición se centra en la figura de la anulación de la identidad o noción de no-ego budista:

[p]or ejemplo, la concepción de la nada [...] o sea la anulación del propio ser en brazos del Amado, es paralela al no-ser budista, pero con una diferencia: el santo castellano, digamos San Juan o Santa Teresa, alcanzan la nada después de un extenuante proceso de ascesis, de negación de la realidad, que así se encuentra también trascendida. El éxtasis, el anonadamiento, la visión de Dios, llega como premio a un violento ejercicio de desasimiento de esta realidad. Pero en el budismo no hay otra realidad, sino una sola: la que todos conocemos. Aun si sus aspectos más recónditos nos son inaccesibles, no es para nada engañosa ni indigna: engañoso es solamente nuestro concepto de ella. No se trata, por lo tanto, de trascenderla, sino de encontrar en ella misma, es decir, en nosotros mismos, esa nada, ese vacío, que es el sostén de todas las cosas, o sea de Dios (Eielson 1995: 34).

Para Eielson, el budismo representa una forma distinta al de la mística de la poesía castellana para acceder a la realidad que, según sus propias palabras, es “un encuentro con la nada, esencia última de lo real” (1995: 16). La vacuidad, la disolución de la identidad en lo divino, corresponde con la idea budista del “no-ego” (Bovay 2008). Desde la influencia del budismo, el artista peruano propone que la realidad es única y que la integración con lo divino no pasa por negar aquella sino por su aceptación y por la incapacidad del pensamiento para asimilarla. El vacío se formula, en la definición del poeta, como el centro que posibilita hallar la trascendencia en la propia humanidad.

El budismo zen consiste en una práctica que, a partir de una determinada actitud del cuerpo, procura meditar sobre la existencia humana (Borges 1976; Maupin 1982; Bovay 2008⁴, Deshimaru 1982; López-Gay 1974; Román 2007). Como consecuencia de ella, el practicante puede alcanzar el estado de “despertar” o *satori*; este le revela al individuo que la oposición de conceptos que conforman su identidad, por ejemplo cuerpo-espíritu o amor-odio, son solo ideas que, una vez armonizadas y superadas,

⁴ Deshimaru (Bovay 2008) propone el zen en términos de la superación de la conciencia normal del individuo. Tal ingreso a la conciencia intuitiva primogénita se realiza a partir de la práctica de *zazen*. El budismo zen que define Bovay (2008:10) enfatiza la práctica que integra cuerpo y espíritu como una forma directa de conocer la propia identidad al margen de un sistema conceptual; es decir, se hace énfasis en la dimensión práctica del *zazen*.

hacen posible la experiencia de unidad entre el individuo y lo cósmico⁵. Ello deviene en una actitud de amor y compasión por el prójimo.

La novela ECGN expone una revisión, una cronología aleatoria-cíclica, de los fenómenos existenciales de Eduardo, el artista-poeta peruano que vive en el contexto de la posguerra europea; dicha exposición se desencadena a partir de la contemplación del cuerpo sin vida de Giulia, su amante, imagen reiterada a lo largo de su discurso. Esto corresponde con uno de los sentidos insinuados por el título: “Giulia-no” es la negación del cuerpo de Giulia o no-cuerpo. El mecanismo de la negación se vincula no solamente como José Güich (2010) propone con la influencia del surrealismo, sino con las tradiciones poéticas y meditativas del budismo zen.

En este sentido, esta tesis explica la actitud meditativa ejercida por Eduardo en la novela a partir de la figura sin vida de Giulia. A través de este no-cuerpo (objeto de la meditación de Eduardo), el narrador descubre los velos (maya) en los que sus recuerdos, sus pensamientos, sus actos han edificado una conciencia del ego: dualismo del yo y los otros. La novela no solo recita en torno del ubi sunt (Rebaza 2005) o eleva plegarias mántricas (Padilla 2010), sino que estas se integran a partir de la manipulación de la materialidad del lenguaje (alfabeto, signos, símbolos, escritura) donde se testimonia la integración o síntesis del dualismo yo-otros.

Pero resulta vasto aproximarse a una religión y filosofía con más de dos mil años de divulgación. Por ello, esta tesis se limita a considerar los conceptos de cuerpo, iluminación o satori y lenguaje. El primero de ellos es el medio o herramienta que posibilita la meditación, el cuestionamiento constante de la experiencia personal. La segunda es el objetivo del budismo: detrás de las apariencias que cubren un sentido último de la realidad, surge la vacuidad de la misma y de la identidad. Finalmente, el lenguaje como una forma de conocimiento del objeto de realidad es incapaz de transmitir tal experiencia; por ello, la tradición oriental ha recurrido a una estructura alógica del lenguaje o, en otras palabras, ha asumido un nuevo lenguaje para testimoniar la experiencia mística del individuo.

⁵ Un motivo del desequilibrio de la identidad contemporánea es el pensamiento del hombre; según Bovay (2008), el ser humano se ha tornado en un esclavo de su pensamiento (144). A ello se suma una concepción del pensamiento que ha engendrado “contradicciones entre el mundo imaginario y verbal del pensamiento, y la realidad inmediata de la vida” (144).

Sobre el budismo zen

Para Jesús López-Gay (1974: 7), el budismo predica la experiencia de la iluminación, que enseña que todas las formas son transitorias. La experiencia propia de la iluminación o satori enfatiza el “silencio inefable” (7) que la envuelve. Esta práctica procura liberar al hombre del sufrimiento⁶ experimentado por su deseo; extinguir el deseo o la sed es el camino que propone y se formula como Sagrado Óctuple Sendero, un camino de moralidad, meditación y sabiduría. El satori (o nirvana) es la “meta salvadora” (18) del budismo: la salvación consiste en salir del ciclo de las experiencias dolorosas de la existencia y extinguirlas. De ahí que se diga que el satori es “un no-estado, una no-condición” (López-Gay 1974: 18).

La negación –como se señalará a propósito de “Giulia-no” del título– tiene, valga la redundancia, una connotación negativa. Pero ella cambia si se observa la idea de negación desde la cultura oriental, en términos generales, y de la tradición del budismo, de manera más específica. Para las muchas escuelas que han dado forma a la práctica del zazen (la versión japonesa del budismo Chang chino y del budismo originario de la India) la negación es un recurso expresivo de la poética del budismo zen, un principio vinculado a la doctrina y a la práctica del budismo en sus diversas escuelas. Juan Bahk (1997: 18), en su estudio comparado de la literatura surrealista europea con la filosofía y literatura budistas, sostiene que la estrategia de la negación del signo al que el lenguaje hace referencia es uno de los mecanismos poéticos a los que se recurre para intentar comunicar una de las experiencias místicas centrales del budismo zen: el satori o despertar.

Eduardo –el narrador de ECGN– experimenta el satori del budismo zen. El capítulo 14 es central para la interpretación que se desarrolla en esta tesis, pues contiene la dimensión ritual presente en la novela (Rebaza 2005), tal como se observa a partir de la repetición de actantes físicos y discursivos en espacios que quiebran la lógica realista de representación. Pero además dicho capítulo expone la experiencia mística oriental de Eduardo en la habitación romana. Esta consiste en la negación de su propia identidad, manifestada en el discurso a partir de la transfiguración del “yo” de Eduardo desde la

⁶ De acuerdo con María Teresa Román (2007) y Jorge Luis Borges (1976), el sufrimiento al que se encuentra condicionada la existencia humana se relaciona con la idea del budismo indio según la cual toda manifestación de vida es transitoria. El cuerpo encarna esta idea, puesto que como manifestación de vida se halla sometido al cambio. Es la apariencia impuesta por la noción de ego la que crea la ilusión de una entidad inmutable. El cuerpo es, en síntesis, metáfora de la transformación a la que está sometida la existencia en general y la humana en particular. Para la creencia budista –lo expresa Román–, la naturaleza humana se satisface con “la permanencia completa, la felicidad completa, la seguridad completa” (66). Ello es la causa de la insatisfacción y sufrimiento humanos.

que se enuncia: Eduardo –el artista peruano que recuerda su infancia, juventud y vida ante el cuerpo inerte de Giulia– reflexiona y medita como lo aconseja la tradición literaria oriental a partir de su propia identidad (material y espiritual) para lograr la anulación de los contrarios que han dado forma a su “yo” discursivo e identitario, y que es negado para acceder a la armonía con el cosmos o experiencia del satori. En la novela, negar el ego o yo del narrador equivale a la percepción que Eduardo tiene de su materialidad corporal al convertirse en el Alfa y el Omega, símbolos del cristianismo europeo y ejemplo de opuestos (principio y fin) de la doctrina del budismo zen. El no-ego que reclaman los budistas (Bovay 2008; Deshimaru 1982) es el equivalente de la anulación del cuerpo y la entrega del alma al principio de la creación que declara la tradición de la poesía mística castellana (Eielson 1995: 34). Eduardo es una identidad creadora y humana que revela la práctica de una actitud meditativa para descubrir una existencia construida a partir de la integración ecléctica de paradigmas filosóficos y existenciales: Europa, América prehispánica y Oriente.

Al señalar que Eduardo experimenta el satori del budismo zen se hace necesario entender el concepto de la vacuidad, realidad última que busca alcanzar el budismo. Esta es definida como la ausencia de ser de las cosas y del hombre. La vacuidad significa la desaparición de los límites, las singularidades y las formas (López-Gay 1974: 189) que permite la experiencia de lo universal o absoluto. Este es el núcleo de la filosofía mística del Mahayana⁷. El despertar⁸ o satori consiste según López-Gay (1974: 190) en la identificación del sujeto con la totalidad, la experimentación de la unidad, su consecuente superación y la aceptación de la nada o vacuidad.

Sobre el cuerpo

Los estudios críticos de Sergio R. Franco (2000) y recientemente de Giovanna Minardi (2013) señalan la presencia del budismo zen en la primera novela eielsoniana. En el caso del crítico peruano, este elabora una teoría para explicar las cualidades formales y de contenido de las dos novelas de Eielson. En A favor de la esfinge, sostiene el crítico que las novelas eielsonianas aspiran “a destruir la configuración

⁷ Las dos doctrinas a partir de las cuales se ha difundido el budismo son la Hinayana y la Mahayana. Ambas, sin embargo, comparten elementos en común según lo señalado por Borges acerca de los tres rasgos del ser: “impermanencia o fugacidad, sufrimiento e irrealdad del yo” (1976: 756). Del mismo modo, ambas doctrinas aceptan la ley kármica.

⁸ La definición de nirvana (nibbana) del budismo de la India migra hacia China y, posteriormente, a Japón para convertirse aquí en satori: la experiencia de la unidad, de la integración (Borges 1976; Bovay 2008; Deshimaru 1982).

realista de los personajes” (2000: 23). A partir de su análisis de las obras narrativas, R. Franco expresa que el discurso de Eduardo –el narrador protagonista de ECGN– recurre a mecanismos que socaban los acontecimientos narrados; en otras palabras, se trata de un relato que obstruye las posibles recomposiciones que el lector pueda realizar con fines interpretativos. De lo anterior, R. Franco afirma que las novelas de Eielson son “complejos narrativos que remiten a otros códigos estéticos” (53) y que en ambas novelas “opera la identificación como principio estructural” (68). El crítico peruano afirma que “Eielson compone sus novelas mediante la incorporación de diversos códigos pero con la intención de sintetizarlos o armonizarlos en una suerte de obra de arte total: los anuda” (72).

Aunque preocupado por una explicación de la novelística eielsoniana en términos formales y como resultado de la integración de códigos artísticos, R. Franco señala de manera marginal la posible relación entre budismo zen y la primera novela. Para este crítico, el cuerpo presentado en su dimensión de lo pútrido, lo impuro y lo horripilante es el punto de contacto entre una forma de meditación que de modo global presenta la novela y el budismo zen (82). Asimismo, afirma que la primera novela de Eielson se propone de manera general como “una experiencia parcialmente análoga a la que procuraría la meditación y las enseñanzas zen” (82). Así, para R. Franco, la figura del cuerpo es una forma de conducir la meditación budista con miras a incrementar la conciencia sobre la “caducidad, el dolor y la inconsistencia de todas las cosas (82). Para sostener estas ideas, se apoya en el contenido del primer y del tercer epígrafes de la novela, en los que se propone el papel central sobre el cuerpo y los estados de conciencia.

Siguiendo la línea de investigación señalada por R. Franco (2000), la investigadora italiana Giovanna Minardi menciona también la influencia del budismo zen en ECGN. Para Minardi, la estructura de la novela “parece responder al método zen” (2013: 145), el cual a su juicio consiste en un cuestionamiento y abandono del intelecto con el propósito de percibir que el conocimiento del objeto corresponde al pensamiento en torno a dicho objeto (145). Minardi define la enseñanza de la doctrina budista en estos términos:

el mundo es ilusión, que el universo se presenta continuamente como forma, color, olor, sonido, pero detrás de tales apariencias no hay nada; todos los sistemas conducen al error y, por lo tanto, la mente debe estar siempre vigilante, siempre en el deseo de una investigación activa (2013: 145).

Asimismo, Minardi explica, apoyada en los postulados textuales de Blanchot (1956), que la segmentación de la novela refleja el discurrir fragmentado del pensamiento del narrador. Sin embargo, la investigadora italiana abandona este tema para interpretar la presencia de la narrativa de ciencia ficción en la novela como una forma paródica a la que recurre Eielson con el fin cuestionar la modernidad reclamada por Occidente.

Esta tesis, por lo tanto, busca desarrollar una lectura de ECGN en el marco del budismo zen, tema ya señalado por R. Franco (2000) y Minardi (2013). Aunque estos críticos mencionan estas relaciones que la novela mantiene con la doctrina oriental, no las desarrollan en sus respectivos estudios. El propósito de esta tesis es retomarlos para ofrecer nuevas conclusiones: el relato de Eduardo corresponde a un discurso meditativo que, a partir de concentración en la figura del cuerpo de Giulia, experimenta el satori budista. No se trata de meditar solo sobre la dimensión de lo pútrido del cuerpo humano (Giulia muerta y sometida a la descomposición), sino que este cuerpo se le revela al narrador como una multiplicidad: materia, deseo, términos opuestos (yo-otros; belleza-horripilante). Pero además, se trata de una meditación sobre el cuerpo que desemboca en una reflexión sobre la propia identidad del observador.

El cuerpo como tópico eielsoniano es el tema que Silvia Marcolin (2002) estudia a propósito de la poética del artista peruano. Esta investigadora afirma que el cuerpo corresponde a una poética eielsoniana: visceralidad, erotismo y metáfora confluyen en la escritura con diversos códigos creativos para proponer una reflexión sobre el ser artista (63). Define como recurrente y obsesiva la presencia del tema del cuerpo en la obra eielsoniana: vestuario y desnudez se conforman como términos opuestos y objetos de la reflexión del artista. La desnudez, que proviene de la vertiente de la escultura clásica europea, es el modelo y símbolo de “estar en el mundo sin interferencias, en total fusión con el cosmos” (64). La vestimenta, en cambio, es lo que interrumpe la armonía entre cuerpo desnudo y mundo circundante (o lo cósmico): la vestimenta impide experimentar “un estado de paraíso primigenio” (64). De acuerdo con Marcolin, vestirse es negar la identidad primaria, una forma de limitar la expresión del cuerpo (65). De acuerdo con esta investigadora, el tema o par de opuestos cuerpo vestido y cuerpo desnudo es central en las novelas de Eielson. El cuerpo divide o contrapone a los personajes: el cuerpo es diversidad e igualdad; es el disfraz, el “juego de espejos donde cada cosa puede ser también otra” (66).

Entre las etapas poéticas que propone Marcolin sobre la poesía eielsoniana, es necesario destacar la segunda de ellas, porque comprende su producción literaria desde mediados de la década de 1940 hasta la mitad de la década de 1960, lo que permite situar la novela en un panorama más amplio de reflexión poética por parte del artista peruano. En las obras de este segundo periodo, Marcolin destaca la presencia del deseo, del cuerpo y de lo humano como temas centrales de su poetización. Esta etapa de la búsqueda poética eielsoniana aspira hacer de la palabra poética el sujeto mismo al cual se refiere por medio de la representación verbal y su técnica, la escritura. El cuerpo y el alma se convierten en la poesía eielsoniana en los medios poéticos de su propia exploración existencial. Como consecuencia de ello, el lenguaje se torna violento y carnal, mientras la escritura transmite el conflicto con las palabras, el escepticismo ante ellas⁹.

La obra eielsoniana de la década 1950 representa, según Marcolin (2002: 78), la sospecha que detrás de la percepción de las cosas se oculta una dimensión inefable de la realidad y cuya paradoja radica en ser la esencia de la poesía: un decir de lo inefable. A esta conclusión llega Marcolin en su interpretación de “Poesía en forma de pájaro”. La humanidad disuelta en la palabra y la palabra corporeizada están presentes en la producción literaria eielsoniana y son el objeto de la misma: la propia identidad. Marcolin (82) identifica la búsqueda poética eielsoniana como la búsqueda de un lenguaje puro, donde palabra y objeto sean una sola identidad. En este sentido, el quipu eielsoniano es para Marcolin el descubrimiento de “una forma-signo-acto” (82), mientras que la escritura y la verbalización son procesos cognitivos que tergiversan la verdad (82).

Marcolin, sin embargo, omite en su valoración del tema del cuerpo como núcleo de la poética eielsoniana toda relación con las tradiciones orientales. Respecto de esta proponemos ciertos puntos de contacto entre la poética eielsoniana y la tradición budista: el cuerpo como tema y objeto de meditación que conduce a experimentar una existencia que supera los antagonismos de su propio lenguaje y descubre una dimensión inefable o poética de la existencia, la revelación mística del budismo zen.

⁹ Para Marcolin (2002: 78), como una respuesta a la desconfianza del poeta ante las palabras, surge la poesía visual en Eielson. Esta es para la investigadora italiana la búsqueda de “la utopía de una palabra pura” (78), equivalente al silencio (no-sonido) y a la página en blanco (no-escritura). Observamos en esta fase de poetización la noción de negación: la experiencia pura solo se puede comunicar a través de palabras puras, es decir, no sonido y no escritura.

En el primer capítulo de esta tesis, en consecuencia, se discute la figura del cuerpo como objeto de la meditación de Eduardo. Para ello, se retoman los aportes de Marcolin respecto del par de opuestos que presenta el cuerpo: desnudez y vestimenta; pero ello servirá para proponer la presencia de otros pares de opuestos (vida-muerte, puro-impuro) que le revelan a Eduardo el origen de su existencia humana de sufrimiento: el dualismo cuyo centro es la oposición yo-otros. La figura del cuerpo es, según lo plantea la novela, el objeto de la “observación directa” que practica Eduardo sobre el cadáver de Giulia y su reflexión sobre dicho objeto le permite a Eduardo desenmascarar el dualismo que aquel encierra. Así, el cuerpo dual al que alude el título “Giulia-no” es la síntesis y la revelación de una dimensión sagrada de la existencia humana. El cuerpo dual referido por el título encarna las dicotomías dispersas e instauradas por los cuerpos que han conformado la identidad de Eduardo. Meditar sobre el cuerpo es una forma de meditar sobre su propia identidad.

El tema del cuerpo, objeto del primer capítulo, no solo es uno de los temas centrales en la obra de Eielson durante la década de 1950, sino que además se enfatiza en ECGN por la inclusión de los epígrafes que remiten al tema del cuerpo, pero desde la cosmología del budismo zen. La intertextualidad que establece la primera novela de Eielson con los textos del Tao Te Ching y del Satipathana Suta sitúan el tópico del cuerpo como una figura central en la interpretación que aquí se propone acerca de la novela.

Para desarrollar estas ideas, además, el primer capítulo se apoya en las definiciones que sobre el cuerpo ofrece el budismo zen. La meditación que propone esta tradición requiere de un cuerpo, porque este es el medio a través del cual el individuo realiza la práctica para alcanzar el satori.

El cuerpo es para la tradición del budismo zen el punto de partida en la exploración de la existencia humana. En ese sentido, se le atribuye el rótulo de filosofía (Borges 1976; Bovay 2008), aunque desde la propia praxis del budismo esta no sea una noción equiparable a la occidental de “amor a la sabiduría”¹⁰.

La acción de la filosofía del budismo reclama un cuerpo. Por ello, el camino de existencia que aquella propone considera vital la práctica corporal del zazen. Esta es una de las dimensiones del cuerpo en la tradición oriental. El zazen es la recreación, la

¹⁰ Entender la dimensión filosófica del budismo exige aceptar que la “filosofía” oriental no es exclusivamente materialista o intelectual. Estas posibilidades se integran para el budismo en un modo de vida, en una ética se diría desde Occidente. La filosofía del budismo zen es acción y razón; y por lo tanto exige la figura central del cuerpo.

performance, del cuerpo en la posición de quietud para alcanzar la sabiduría de sí mismo y del espíritu (Deshimaru 1982; Bovay 2008; Maupin 1982). Como veremos, aunque no se trate exactamente de la recreación del zazen por parte de Eduardo (la postura sentada), la reiterada referencia a la escenografía de la morgue de Venecia y a la contemplación del cuerpo sin vida de Giulia por parte de Eduardo revela la centralidad del cuerpo en concordancia con el sentido propuesto por la filosofía del budismo zen. El cuerpo se convierte en el objeto de meditación de Eduardo, quien de este modo da inicio a un camino de revisión de su propia identidad.

Es necesario precisar que el cuerpo es, en la antigua tradición budista, el motivo de dos fundamentos declarados en las Cuatro Nobles Verdades (Borges 1976; Román 2007; López-Gay 1974): la existencia humana es sufrimiento, el origen del sufrimiento es el deleite sensual (lo sensorial, el deseo), el satori (nirvana o despertar) es la experiencia que pone fin al sufrimiento humano, y la forma de alcanzar la correcta meditación y acción es la práctica del Sagrado Óctuple Sendero.

La ley kármica del hinduismo, que ha influido en el desarrollo del budismo zen, proclama que esta es la acción producida por medio del cuerpo, la palabra o el pensamiento. Se trata, como se señaló líneas arriba, de la integración en la figura del cuerpo de la razón, de la praxis y de la subjetividad. La ley kármica hace referencia a una condición existencial del individuo: la persecución de lo amado y el rechazo de lo detestado; sin embargo, estas tensiones lo sumen en la ignorancia de una existencia regida por el exceso de razón y su construcción de la realidad en términos de opuestos.

A diferencia de las definiciones de carácter filosófico del budismo, esta tesis sigue la definición del budismo como terapéutica. Como lo señala Román (2007: 61), se trata de una práctica médica cuyo objetivo central es curar al ser humano en su dimensión holística: razón y acción. Diagnóstico, causa, el objetivo y el método: estas son las dimensiones terapéuticas que abarca el budismo por influencia de la práctica médica contemporánea de Buda. El cuerpo es, por lo tanto, la síntesis de lo material y de lo espiritual¹¹. Pero estos conceptos son para el budismo zen un velo, maya, con el

¹¹ Román (2007) retoma las ideas del pensamiento dualista relacionado con la filosofía oriental. Para Román, el budismo es un camino hacia el despertar del falso mundo de la dualidad para observar el mundo como es realmente: “no-dual” (20). El dualismo al que alude Román no es otro que el de la temática filosófica griega: sujeto-objeto, organismo-medio, verdad-falsedad, realidad-apariencia. Sobre la figura de Buddha, Román señala que se trata “solamente [de] un ser humano que ha hallado el antiquísimo camino de la salvación mediante un ejercicio meditativo” (23) y cuyo fin es ayudar a la liberación de quienes deseen escuchar su prédica. Román destaca la meditación como medio para alcanzar la liberación. La contemplación y la disciplina mental cobran especial importancia desde esta

que la razón oculta la vacuidad o, mejor dicho, la existencia sin sustancia: el cuerpo y el ego son vacuidad. Esta es la revelación comunicada en el satori. La integración con el cosmos, es decir, la integración de contrarios u opuestos, es el componente místico en la práctica de la religión, filosofía y terapéutica orientales. El satori pone fin al ciclo del sufrimiento humano: nacimiento, muerte, deseo, frustración, procesos todos estos en los que el cuerpo es el protagonista.

Además, en la perspectiva antropológica que asume el budismo zen según López-Gay (1974: 17), el ser humano es definido como el conjunto de cinco agregados o khandha: forma (materia), sensación, percepción, fuerzas kármicas (lo volitivo) y la conciencia. Una concepción errónea de esta totalidad es para el budismo pensar que conforman el ego del hombre, concepto que se desvanece en el nirvana o satori. Se trata, por lo tanto, para el budismo de considerar el cuerpo no solo como materialidad sino también como otras capas o agregados: el cuerpo es también deseo, erotismo, discurso, conciencias, sensaciones. El cuerpo es, para resumirlo, una síntesis de realidades que, a diferencia del dualismo en el que se funda la filosofía occidental, es la síntesis de opuestos.

La primera de las Cuatro Nobles Verdades señaladas anteriormente, en la que el cuerpo es el protagonista, es una idea del pensamiento oriental que también se refleja en otro texto clásico de la tradición literaria, poética, filosófica y existencial del budismo zen. El poema XIII del Tao Te Ching señala al cuerpo como la causa de la experiencia humana del dolor. La presencia de este epígrafe en la novela ha pasado desapercibida por buena parte de la crítica, preocupada en señalar la figura del cuerpo como elemento que atraviesa la poética eielsoniana (Marcolin 2002) y metáfora de los temas del deseo, el erotismo y el lenguaje (Tarazona 2004). Para Huamán (2001) y R. Franco (2000), los epígrafes de la novela indican la presencia del pensamiento budista en la novela. El epígrafe presenta la novela en relación de cita con textos poéticos afines a la histórica doctrina del budismo zen. Es el caso también de los versos del Sattipathana¹² Sutta.

perspectiva. El dominio de los procesos mentales al que aspira la meditación budista no solo le confiere elementos religiosos y filosóficos a esta práctica, sino también psicológicos (25).

¹² La tendencia instaurada por el budismo Mahayana se nutrió, como lo señala López-Gay (1974: 10) de la valoración de las antiguas enseñanzas de los Vedas, y de las religiones de Irán y de Grecia. Para el budismo Mahayana, todos los seres humanos poseen la naturaleza del Buda y son potencialmente capaces de alcanzar el estado de iluminación. A la tradición del Mahayana se le debe el haber formulado un canon literario en lengua pali redactados en Ceilán durante el siglo I a. C. Conformado por más de 9 géneros, se distinguen los textos doctrinales o Sutta (López-Gay 1974:13). Desde la doctrina Mahayana, se extiende la idea de una reflexión antropológica integral del ser humano para considerar su realidad existencial. Afirma la existencia del dolor en el hombre y se propone un método fenomenológico. El dolor metafísico del budismo se debe a los fenómenos que esclavizan al hombre. En esta tradición debemos ubicar el

En el capítulo primero de esta tesis, por lo tanto, se recurre a la noción de paratexto para reforzar una lectura de la presencia del cuerpo en términos del objeto de la meditación y del descubrimiento de la propia identidad del narrador desde el marco del budismo zen. La relación intertextual que los paratextos establecen señalan además la presencia clave de conceptos centrales en la práctica del budismo: la existencia humana es sufrimiento; todo lo que existe está sometido al principio del cambio y la transformación.

Es esta dimensión meditativa la que explica López-Gay (1974: 21) con motivo del sentido del Sagrado Óctuple Sendero. El camino que propone una meta a conseguir en ocho etapas involucra pautas sobre una existencia moral y una actitud meditativa. Entre las formas que presenta López-Gay (1974: 177) para acceder a la liberación, señala el “camino de la acción (karmamârga)” (177), que procura la integración del orden cósmico a través de los ritos védicos; y el “camino del conocimiento (jñanamârga)” (177), contemplación que supera lo intelectual para descubrir la realidad última. La contemplación se alcanza, por lo tanto, a través de la meditación, cuya consecuencia es “una sabiduría llena de poder salvífico” (178). Ritualidad sí (Rebaza 2005; Padilla 2010; Huamán 2001), pero además, meditación, una actitud ética ante el fenómeno de la existencia humana. Es esta la idea que guía el contenido del primer capítulo de esta tesis.

López-Gay (1974: 179-180) propone dos clases de meditación como resultado de la influencia de las Upanishads en el desarrollo del budismo: la directa, centrada en lo absoluto; y la indirecta, basada en símbolos. De acuerdo con el canon pali del budismo, la meditación consiste en la “formación de la mente” (181), la misma que integra la conciencia y cuyo fin es la formulación de una disciplina mental. La recta vigilancia señalada por el Sagrado Óctuple Sendero exige la aplicación, ejercitación y control de la mente. Una de las fases del control mental exigido por el budismo es el del campo de la acción, lo que involucra al cuerpo; la conciencia sobre el cuerpo traducida en sus ejercicios de respiración no son otra cosa que ejercicios de concentración que conducen, posteriormente, a una conciencia que descubre la relación entre los fenómenos de la existencia y las enseñanzas búdicas: el dolor de la existencia humana

paratexto que establece el Sattipathana Sutta (o Sutra de la atención o meditación del budismo continental) en la novela: el cuerpo está sometido a la transformación, a la impermanencia. El otro paratexto de la novela, el poema XIII del Tao Te Ching, refuerza los vínculos entre novela y doctrina del budismo, pues instauro el tema del origen del dolor de la existencia humana como resultado de la posesión de un cuerpo.

(Primera Noble Verdad) e impermanencia de las cosas (existencia sin sustancia, vacuidad). En estas prácticas meditativas, la tradición védica ha transmitido el valor especial de las repeticiones de fórmulas (el nombre de Buda o frases de refuerzo meditativo) con el fin de favorecer el surgimiento de la unificación de la mente, su clarificación y su preparación hacia el estado de iluminación (185).

Sobre el satori

El segundo capítulo de esta tesis retoma la propuesta interpretativa sobre ECGN ofrecida por Luis Rebaza (2005). En su estudio dedicado al sustrato narrativo común a la novela, la performance homónima y la performance “247 metros de tela de algodón crudo”, Rebaza caracteriza la novela como un

discurso, suerte de reflexivo y repetitivo ubi sunt [¿dónde están, qué se hicieron?], [que] se dirige al pasado, al inmediato y al remoto, e intenta ordenar la experiencia vivida explorando la persistencia de ciertos comportamientos, actitudes, palabras y silencios. Lo que se busca es más bien comprender no la causa sino el o los órdenes que rigen la mutación y permutación en el estado de las cosas (35).

Los órdenes de la mutación que identifica Rebaza son susceptibles de ser interpretados desde el paradigma de la doctrina del budismo zen, tema este que no señala el crítico peruano en su análisis aunque sí sitúa la novela en términos generales de la ritualidad expuesta por Mircea Eliade.

Desde la perspectiva de Rebaza, la novela se sustenta en una estructura, camuflada en la complejidad de la trama, que es el producto de “ordenaciones espaciales particulares” al interior de las cuales el artista ha articulado un “núcleo selecto de actos” que son realizados constantemente por heterogéneos personajes con actitudes similares (35). En su interpretación de la novela, el capítulo 19 ilustra la “articulación de patrones repetitivos de comportamiento en espacios y momentos análogos” (35). Debido a la presencia de la mayoría de los personajes de la novela en el espacio privado de la habitación parisina de Eduardo, este experimenta “un orden de difícil explicación, remoto y, al mismo tiempo, conocido de siempre” (35) detrás de los acontecimientos percibidos hasta ese momento de la narración.

La estructura fragmentaria del relato y las reiteradas repeticiones en la misma responden, según Rebaza, a una exposición de los sucesos motivada por asociaciones de continuidad, de analogía y semejanza, antes que por una lógica causal. Esto se debe,

según el crítico peruano, a un conjunto de pautas coreográficas responsable de la forma en la que se relacionan, regular y ubicuamente, “agentes, roles y movimientos” (36). A partir de ello, Rebaza propone que Eduardo llama la atención sobre “los órdenes insistentes por los que se manifiesta la experiencia de la vida” (36).

Además de proponer que la novela corresponde a una “estructura ordenadora de la experiencia” (38), Rebaza expresa que los personajes de la novela “funcionan como facetas intercambiables de un número limitado de agentes; su individualidad o particularidad no importa puesto que lo que cuenta es el juego de las tensiones creadas por sus actitudes, desplazamientos e interacción” (39). Esta idea le permite a Rebaza explicar la sección “Personajes en orden de entrada” como una forma de “presentación en cadena” (39). Sin embargo, la sección final de la novela puede ser leída también como el ejemplo de la nueva actitud de Eduardo en relación con el lenguaje y los cuerpos centrales de su existencia.

Al modo de entender de Rebaza, la revelación experimentada por Eduardo radica en comprender que las “ceremonias” descritas en el capítulo 19 conforman principios y órdenes que regulan la existencia vital. Ello le permite al crítico afirmar que la narración se relaciona con la “novela de aprendizaje” o *bildungsroman* (41); esta dimensión de la novela orienta una lectura en la que el núcleo de la misma corresponde al plano ceremonial de la existencia humana, que condiciona a su vez la presencia de arquetipos o referencias mitológicas.

Rebaza niega la dimensión de personaje ficticio de Giulia y reclama, en cambio, para ella la de “oficiante” encargada de celebrar “instrucciones rituales” (42). El crítico sugiere entonces leer la novela a partir de los términos de “ceremonia” o “rito”, pues estos explican “la lógica que siguen la secuencia en puerta giratoria de “arribos” del capítulo 19 y la estructura teatral de la presentación de oficiantes en “Personajes en orden de entrada” (42).

No obstante la originalidad de su planteamiento y de sus hallazgos, la interpretación de Rebaza omite las posibles semejanzas entre la ritualidad de la novela con una tradición que el artista peruano ha declarado conocer y practicar: el budismo zen. El estudio de Rebaza, en consecuencia, permite retomar sus ideas de ritualidad, pero para enmarcarlas en el contexto de la influencia de la filosofía y la práctica del budismo zen. Si se comunica una ritualidad en la novela, esta corresponde –como se explica en el segundo capítulo de esta tesis– al rito del despertar del budismo zen: el satori.

Otro aspecto relevante destacado por Rebaza es la inclusión de los “movimientos rituales” al interior de “una estructura espacial escenográfica” (42). Por ejemplo, menciona una diferencia entre los dos puntos geográficos de la novela marcados por el tiempo: la urbe europea del pasado inmediato y la selva peruana del tiempo remoto. De esta manera, Rebaza concluye que “la estructura narrativa de la novela está constituida por características teatrales, escenográficas, ceremoniales y rituales” (43) que corresponden al arte contemporáneo denominado performance. A partir de la definición que propone Goldberg acerca de esta manifestación artística, Rebaza sostiene que la primera novela de Eielson es una fase en el desarrollo artístico del autor entre lo biográfico y su interés por la “memoria colectiva” (43). Retoma, asimismo, la intención del artista detrás de su antología Poesía Escrita para expresar que la poesía eielsoniana corresponde a toda su obra creada y que la palabra escrita deviene “un medio insuficiente para la poetización” (45).

Sobre la segunda mitad de la década de 1950 en la producción artística eielsoniana, Rebaza destaca que esta involucra lo novelístico, “cosas” (tal como lo propone Eielson en la entrevista realizada por Fossey¹³), es decir, poemas no tradicionales (poemas visuales, sonoros, conceptuales, caligramas), así como “los primeros cuadros matéricos” (45) de la serie “Paisaje infinito de la costa del Perú”, los ensamblajes de la serie “Camisas” y los “Quipus”. Toda esta etapa corresponde, de acuerdo con lo propuesto por Rebaza, con una “exploración interdisciplinaria de estructuras narrativas autobiográficas” (45). De lo anterior, el crítico sostiene que novela y performance son “dos aspectos de la misma obra –como una exploración de la narrativa–” (46); ello se refuerza en la demora en la publicación de la novela, porque de esa manera “responde a las posibilidades de difundir no tanto lo literario sino más bien lo plástico, que hace posible, a su vez, el acceso del público al trabajo completo” (46).

Rebaza relaciona la performance “247 metros de tela de algodón crudo” (Bial de Venecia, 1972) con el capítulo 19 de la novela. En ambas obras, el crítico identifica una dimensión performática o de “acto ritual” a partir de la presencia en ambas de “técnicas plásticas” (47). Rebaza recupera el concepto de “espacio sagrado” de Mircea Eliade, y propone que el espacio de la performance y la habitación europea de la novela son “una versión doméstica del espacio sagrado” (48). Para Rebaza, el tránsito de un tiempo profano a otro sagrado es el resultado de los roles que ejecutan Giulia desnuda y

¹³ Publicada originalmente en 1972, la entrevista se titula “El hombre que anudó las banderas”. Ver Rebaza (2010), pp. 131-141.

vestida (en la novela) y la muchacha vestida e investida (en la performance): los ritos operan como técnicas recordatorias de los órdenes divinos o sagrados del mundo (49).

A partir de las ideas de Rebaza, el segundo capítulo de esta tesis se centra en las relaciones entre el período creativo eielsoniano de la década de 1950 y el intento de Eielson, a partir de lo biográfico, por explorar en diversos soportes plásticos los principios existenciales o míticos. Si lo biográfico –como señala Rebaza– está presente en esta etapa de producción, esta debe comprender también el conjunto de ideas vinculadas a la práctica del budismo, que el propio Eielson ha reconocido como vital en su desarrollo personal y artístico. Asimismo, la propuesta de Rebaza permite cuestionar la centralidad atribuida al capítulo 19, porque si bien este presenta el mecanismo de repetición ritual que el crítico expone, la novela ofrece también otros pasajes relacionados con la experiencia mística que remiten inevitablemente a la comprensión de la dimensión ritual de la existencia de su protagonista, como se explica en la segunda parte de esta tesis con motivo del capítulo 14 y la experiencia del satori de Eduardo.

En consecuencia, en el segundo capítulo, se explica la centralidad del capítulo 14 de la novela en términos de la experiencia del satori de Eduardo. Para este fin, se recurre a las definiciones que sobre este fenómeno han manifestado los diversos estudios sobre la filosofía oriental. Desde su etimología, el satori refiere al “apagamiento” de la sed del individuo por el deleite sensual (Borges 1976: 749). Se trata, además, de una experiencia de integración o de unidad entre las dimensiones emocionales, racionales y sentimentales del individuo que, por otro lado, trascienden la formulación lingüística (White 1982: 12). El satori es definido, también, como la resolución de un problema psicológico y de un valor terapéutico, puesto que su experimentación traza una vida “efectiva y satisfactoria” (Maupin 1982: 171). Es decir, el satori repercute según la conceptualización de Maupin en la resolución de conflictos existenciales del sujeto surgidos por su experiencia de sí mismo y del mundo (172). Entre las cualidades del satori descritas por Maupin (1982: 172), destacan la imposibilidad de expresar tal experiencia a través del lenguaje racional. Debido a la dificultad de describir tal estado de conciencia, la literatura zen ha recurrido a lo que Maupin señala como un “hablar analógicamente” (172).

Otra de las definiciones de satori que se expone en el capítulo segundo es la propuesta por Taisen Deshimaru, quien ha expresado la relación entre experiencia mística con el concepto de negación del ego y con la experiencia de la muerte:

¿Por qué la muerte es siempre un problema en las religiones? Porque las gentes son egoístas y su ego es egoísta. El problema de la muerte se resuelve inmediatamente cuando se abandona el ego. Si no se tiene miedo a la muerte, no se es egoísta. [...] El verdadero zazen es el abandono del ego. El ego no existe. No hay numen... Esto es el satori (1982: 16).

Pero la experiencia del satori no se reduce a estas condiciones. En la perspectiva que desarrolla esta tesis del budismo como terapéutica, el individuo experimenta un proceso de sanación. La comprensión del satori es, según Deshimaru, el resultado de aceptar que todo es impermanente, que todo se halla sujeto al cambio (1982: 64). El monje zenista también señala que el satori es el retorno a la condición original del pensamiento; se trata de recuperar la conciencia infantil previa a la conformación de oposiciones (yo-los otros) (1982: 64). El budismo zen que predica Deshimaru le confiere a la práctica del zazen la cualidad de experimentar “el satori verdadero” (69). También definida como “la verdad” o “la verdad cósmica”, este es un estado alcanzado luego del abandono total de los conceptos humanos que dan paso a “la armonía con el sistema cósmico” (69). El satori o retorno a la conciencia normal de la mente se logra gracias a la postura, al ejercicio de respiración y al silencio; Deshimaru sentencia que el “zazen es satori” (71).

El satori, como se ha señalado previamente, forma parte de los fundamentos budistas de las Cuatro Nobles Verdades: la tercera Noble Verdad plantea que la superación del estado de sufrimiento humano es la experiencia del satori (Bovay 2008: 80). Para el budismo zen, esta experiencia se relaciona con los tres principios fundamentales de la enseñanza de Buda: la idea de lo impermanente o cambio constante (mujo), la negación del ego (muga) y la idea de vacuidad o existencia sin sustancia (ku).

Entonces, a partir de la presencia de la ritualidad señalada por Rebaza (2010) y de las definiciones ofrecidas a propósito del satori (Bovay 2008, Deshimaru 1982, Borges 1976), el segundo capítulo de esta tesis explica el capítulo 14 de la novela como el resultado de la actitud meditativa realizada por Eduardo a propósito del cuerpo sin vida de Giulia. Como resultado de este proceso de meditación, el satori es –de acuerdo con la lectura que desarrolla esta tesis– el estado místico que Eduardo experimenta. Este se traduce en el discurso de Eduardo en la presencia del principio de la negación del ego (muga) y de la aceptación de la vacuidad (existencia sin sustancia) de la realidad.

Sobre el lenguaje

Finalmente, en el tercer capítulo de esta tesis, se explica las consecuencias formales de la experiencia del satori a nivel del discurso del narrador y las consecuencias en el plano de la identidad del mismo. Se expone cómo la experiencia del satori de Eduardo condiciona un tipo de lenguaje para la construcción poética de su experiencia textualizada y de su identidad. Así, el empleo de paradojas, de analogías, de la percepción de fenómenos luminosos, de uso de variantes tipográficas en determinadas secciones del discurso, de referencia a otros soportes o medios artísticos son estrategias discursivas producto de la condición inefable del satori de Eduardo en términos lógicos o estrictamente verbales.

De este modo, se aborda uno de los temas que ha sido motivo de las últimas investigaciones sobre la novela, su innovación en el manejo del lenguaje y el papel de este en la evolución poética de Eielson a partir de la década de 1950. El cuestionamiento del lenguaje como instrumento de representación que propone la novela está motivado por la influencia del budismo zen y su concepción del lenguaje. En el plano de la novela, uno de los conflictos expresivos que como artista atraviesa Eduardo es lo relacionado con el testimonio de su experiencia vital que, como se demostrará, se vincula con la mística del satori. En este marco, se propone definir la conceptualización de las trinitades de nudos presentada por Eduardo como su respuesta ante la preocupación por comunicar la revelación de lo sagrado de la existencia y la forma en la que supera dicotomías del lenguaje racional.

Con este propósito, el tercer capítulo dialoga con los estudios críticos relacionados con la dimensión lingüística presente en ECGN. Emilio Tarazona (2004), en su exhaustivo ensayo La poética visual de Jorge Eielson, estudia de manera integral la labor literaria y plástica del artista peruano en los límites de una sola poética inspirada por una creatividad heterogénea. Tarazona indaga en la continua interacción entre palabra e imagen en la obra eielsoniana, donde estas son límite y ampliación de la otra, dos vertientes que conforman un solo lenguaje artístico (12). Apoyado en la teoría de Foucault, plasmada en Las palabras y las cosas (1966), Tarazona define la poética eielsoniana a partir de la orientación de esta “hacia la propia destrucción del sentido de la palabra y con ella, hacia una recuperación de su forma visual y resonancia fonética” (18). En este marco, recurrir a la teoría de Walter Ong (2007) sobre oralidad, lo escrito y lo impreso es pertinente para situar la reflexión eielsoniana sobre el lenguaje presente

en la novela y la tensión entre oralidad y escritura, tema además de reflexión del budismo.

Sobre el tercer período de la poesía de Eielson que propone Silva-Santisteban (1976) –la correspondiente a la producida en la década de 1950–, Tarazona señala que este revela “una conciencia más clara de la sustancialidad de su lenguaje” (19) y que tiende a su radicalización. Para el crítico peruano, se disuelve la palabra escrita de la poética de Eielson y su lenguaje se orienta hacia “otro tipo de experiencia extraverbal, desde donde retomará a la palabra con cierta frecuencia” (19). Tarazona identifica en Tema y variaciones (1950) el proceso de cosificación de la palabra y del lenguaje, y la imposibilidad de estos para la comunicación de la experiencia, tal como lo describe Foucault. El crítico también identifica en este poemario el inicio de “un proceso de escepticismo hacia la denominación unívoca de lo verbal y sus posibilidades de comunicación con lo real” (21).

A diferencia de Marcolin, quien identifica en la poesía eielsoniana de 1950 una reflexión sobre el cuerpo y el deseo, Tarazona (2004) propone para la obra del mismo período una preocupación por la autenticidad del lenguaje para expresar la experiencia; esta búsqueda poética en Eielson conduce al artista hacia “una continua agresión” (26). Al modo de ver de Tarazona, lo anterior se percibe en el último poema de Mutatis mutandis (1954), “escribo algo / algo todavía”, en el que el lenguaje pierde sus posibilidades comunicativas y expone la insuficiencia de sí mismo (26).

Del exhaustivo estudio de Tarazona respecto de la poética y la plástica eielsonianas, destacan dos ideas acerca de la obra narrativa y de la figura de las vestimentas. Sobre la primera, Tarazona cita a Higgins (1992) para señalar que la narrativa de Eielson y La casa de cartón comparten una actitud orientada a erosionar la narratividad omnisciente y cargarla de subjetividad (46). Acerca de la figura del cuerpo, Tarazona explica que, en un poema como “Vía Veneto”, las vestimentas se cargan ya de un significado profundamente existencial: “el tema del cuerpo, lejos de acentuar un aparente materialismo antropocéntrico, es, en la obra de Eielson, el punto de partida más cercano e inmediato para una integración con el universo que coincide con su visión amplia de la poesía” (49).

Por otro lado, Alejandro Sust (2010) estudia la primera novela eielsoniana desde el género del poema en prosa en el marco de la poesía peruana del siglo XX. Este autor plantea que es posible entender las tensiones del proceso de creación poética y constatar los mecanismos que motivan la renovación de los géneros (11) en la obra

literaria eielsoniana. Para Sust, las dos novelas de Eielson corresponden a textos de “naturaleza híbrida y ambigua” (14) y que cuestionan las clasificaciones relativas a los géneros literarios. Afirma que la presencia de lo poético en las novelas eielsonianas es una cualidad de estas obras. El tercer capítulo de esta tesis relaciona tal característica con los componentes que la filosofía oriental del budismo ofrece; se trata de una reflexión que va más allá del mero uso estilístico o expresivo del lenguaje y que se sitúa de manera central en la transformación de la identidad del individuo como producto de una experiencia mística.

José Güich (2010), continuando la línea de investigación desarrollada por Sust (2010), estudia los fragmentos afines al poema en prosa de las dos novelas de Eielson, los ubica en relación con la noción eielsoniana de escritura y los vincula con la vanguardia peruana. Asimismo, el crítico señala la influencia en dichas novelas del surrealismo. De manera específica, sobre ECGN, Güich afirma que se trata de un texto con elementos narrativos que rehúye formalizaciones en lo relativo al género.

Güich propone evaluar las novelas desde la perspectiva de “la expansión de los horizontes creadores” de la Modernidad. Según el crítico, los casos de Eielson, Lezama y Lihn evidencian el traslado de la poesía a estructuras novelísticas con el propósito de intensificar sus actitudes ante la creación verbal. Del mismo modo, cuestiona la clasificación de la narrativa eielsoniana como novela del lenguaje (198), aunque su análisis tiende a enfatizar los recursos lingüísticos presentes en ella.

La “hibridación” textual que presenta ECGN es para Güich prueba de la experimentación de corte vanguardista (198). Este crítico define el texto de ECGN como “un gran laboratorio donde poema en prosa, reflexión sobre la escritura y una trama novelística que se autocuestiona son expresiones del mismo fenómeno” (199). Al igual que R. Franco (2000), Güich cuestiona la ubicación de ECGN en el género de novela y señala la presencia en aquel de temas de la obra mayor del poeta. El uso de la segunda persona gramatical en la novela es para Güich la recurrencia a una técnica estilística con fines expresivos (199) y que le otorga a la obra un matiz poético de inspiración vanguardista¹⁴.

Güich propone que la escritura de la novela da prevalencia a “las imágenes, más que a la referencia de “hechos”” (200). Considera, además, que lo narrativo ocupa un segundo plano aunque importante, pues es el soporte en el que descansa la propuesta

¹⁴ Esta característica es para Güich (2010: 199) un punto en común con *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, y con *Rayuela*, de Julio Cortázar.

eielsoniana, que el crítico define del siguiente modo: “la poesía se expresa mediante una serie de lenguajes o instrumentos, y es accidental si este es el poema o cualquier praxis artística” (200).

Respecto de la figura de lo corporal presente en la novela (el recuerdo de Eduardo acerca de las partes que componen el cuerpo de Giulia), Güich observa un signo de la estética vanguardista, orientada a las asociaciones e imágenes desconcertantes. Del mismo modo, el crítico señala que la mención de “lo residual” funciona como “un elemento catalizador del microcosmos en el que la voz poética se instala una y otra vez” (202). El hecho de que Eduardo se concentre en la interioridad material del cuerpo de la amada muerta significa, según la propuesta de Güich, una formulación de la belleza de Giulia alejada de los patrones culturales del judeo-cristianismo y más próxima a “cosmogonías orientales” (202). Esta idea presentada por Güich no se desarrolla más y permite preguntarse por otras relaciones con lo oriental que precisen qué ideas encarnan tales cosmogonías en lo relativo al cuerpo, a la figura de este como objeto de reflexión y su presencia –coincidimos con Güich– primordialmente como imagen y no como secuencia de hechos.

Aunque no es el objeto de su análisis, el énfasis atribuido por Güich a la influencia del surrealismo en ECGN le impide al crítico desarrollar la presencia de lo corporal como una influencia de la cosmogonía oriental a la que hace referencia exclusivamente para una representación de la belleza de Giulia. La preponderancia de imágenes, la presencia de una corporalidad que alterna la belleza y lo repulsivo debiera remitirnos también a las ideas que han conformado la tradición filosófica del budismo zen. Meditación sobre los acontecimientos de la vida y el carácter finito del cuerpo (y el origen en él del sufrimiento de la experiencia humana) están presentes en ECGN del mismo modo que el surrealismo ha influido en esta obra.

“El cuerpo de Giulia-no” es un símbolo de la cosmogonía oriental, de la filosofía del budismo y de la ética de la escuela soto del budismo zen. En tanto símbolo, la novela representa, remitifica, los símbolos del cuerpo y del arquetipo búdico del despertar o apagamiento del satori.

Sobre el lenguaje, Güich expresa que este es el centro del cuestionamiento del discurso de Eduardo, puesto que aquel se impone como traba para la verdadera aceptación del cuerpo y su sexualidad. Lo anterior explica la estética grotesca e hiperbólica al describir el producto de la fecundación: el vientre de Mayana como mecanismo de producción comercial de seres humanos. Para Güich, la exaltación de lo

corporal se representa en la fractura lingüística propuesta por la novela, la que repercute en el componente narrativo: el abandono de los signos de puntuación. Otra marca formal presente en ECGN que Güich explica es la relacionada con el abandono de las convenciones sintácticas; el crítico propone que este corresponde a un medio para recuperar el “caos primordial” propio del inicio de los tiempos. Tal como lo propone Chueca (1999) a propósito de Noche oscura del cuerpo, Güich señala la presencia de “una suerte de anulación de los contrarios” (206) con motivo de las figuras de la cópula y de los orgasmos experimentados entre Eduardo y Giulia, tema este en el que resuenan para Güich las cosmogonías ancestrales.

Para Güich, en resumen, la novela presenta la influencia de las vanguardias y, de manera específica, del surrealismo. La presencia de lo poético o del poema en prosa, la predominancia de imágenes, el cuestionamiento del lenguaje, y las licencias sintácticas y de puntuación tienen por finalidad exponer la tensión entre el lenguaje como medio de representación y el valor del acontecimiento existencial. En esta perspectiva, sin embargo, se omite señalar que lo poético en la novela puede responder también a la actitud meditativa que el budismo propone y que -el crítico lo señala insularmente- se relaciona con las dimensiones del cuerpo y del propio cuestionamiento del lenguaje.

Por lo tanto, el último capítulo de esta tesis está destinado a contrastar las lecturas críticas de la dimensión del lenguaje de la novela (presencia de lo poético, del poema en prosa o del surrealismo) y las nociones que el budismo zen ha formulado respecto del lenguaje. Para este último punto, se recurre al trabajo de Juan Bahk (1997) y Jorge Luis Borges (1976).

Bahk (1997:11) define el zen como “meditación considerada como un método de acercamiento a la enseñanza de Buda”. El objetivo del budismo según este autor es difundir “una manera de vivir basada en la meditación” (11). Se apoya en las ideas de D. T. Suzuki para definir el método zen como “penetrar directamente en el objeto mismo y verlo, como si dijéramos, desde dentro” (Suzuki citado por Bahk 1997: 16). La aspiración del budismo zen es identificar el verdadero “yo” a partir de la mirada al interior de la mente humana (17).

En el plano del rol del lenguaje en las reflexiones del budismo zen, este es un instrumento de la razón que conduce al error. Del mismo modo, atribuirle exclusivamente a la poética eielsoniana una primacía de las reflexiones lingüísticas y de su ontología conduce a negar otra dimensión de la labor del artista: una poética de la creación verbal sí, pero además, vital y ética. Considerar el budismo exclusivamente

como una filosofía conlleva el riesgo de omitir la relación existente entre pensamiento y acción en sus prácticas.

Aunque le confiere una dimensión intelectual a la iluminación, esta, de acuerdo con Bahk (1997: 12), rechaza las posibilidades del lenguaje y del pensamiento; se trata, por el contrario, de un camino personal y subjetivo preocupado por sus actos particulares. Como producto de la experiencia de la nada y del vacío del budismo zen, los maestros desarrollaron actitudes “escépticas, negativas y trascendentales” (17) ante el mundo del lenguaje. Acerca de este fenómeno Bahk expresa lo siguiente:

[l]a expresión lingüística nos ayuda a poner el mundo caótico en el orden perspectivo y todas las cosas existen dentro de la expresión lingüística. Un lenguaje humano engendra otro lenguaje u otros lenguajes pasando por un proceso evolutivo: es que el lenguaje no puede asegurar su propia forma. Por lo tanto el sistema cogitativo humano cambia pasando el tiempo. No obstante, los verdaderos principios nunca se cambian. Si intentamos atrapar la verdad con el lenguaje cambiante, revelará inevitablemente la imperfección del lenguaje (1997: 17).

Bahk ejemplifica con la figura del filósofo chino Lao Tse (¿604-531? a. C.) la comprensión de “la imperfección del lenguaje” (17). Este escribió que la verdad no puede ser comunicada en palabras, pues pierde su carácter perpetuo. Así como Lao Tse, su discípulo Chuang Tse (365-290 a. C.) difundió el pensamiento que desconfía del lenguaje, puesto que este oculta al hombre y a las cosas, y “controla su pensamiento y sentimiento” (17). Al respecto, manifiesta Bahk:

[e]l lenguaje de cada pueblo contiene la moral, la cultura y la religión del propio pueblo, y por esa razón el hombre y sus instituciones están dominados por el lenguaje. Sin embargo, todos los idiomas son insuficientes e incompletos, ya que para poder hacernos poseedores creativos de la verdad perfecta debemos adoptar el método de la observación directa, levantándonos por encima de los instrumentos lingüísticos. Los maestros Zen fueron los que llevaron esta preocupación a sus extremos máximos (17-18).

Bahk señala que los maestros zen consideran que un manto lingüístico envuelve la verdad del mundo y buscan romperlo desde el interior de su “capullo lingüístico” (18). Asimismo, este investigador menciona algunas cualidades de lo que denomina “lenguaje del Zen” (18). La primera de ellas es “la negación” (18). Dado que la verdad revelada en la iluminación no puede comunicarse con “palabras ordinarias”, los maestros del budismo zen recurren a “la negación” como “medida preventiva” (18) que impide la representación de la naturaleza última del Buda (la vacuidad) y que guía “al

mundo recién creado por la verdadera naturaleza que tiene el hombre” (18). La segunda cualidad del “lenguaje del Zen” es “la trascendencia” (18), hecho en el que insisten los maestros para superar la realidad y acceder “al más allá a través de la experiencia trascendental” (18). Un medio para alcanzar dicho nivel, la iluminación del individuo a partir del absoluto, es la “observación directa”. Este es un estado que se consigue “fuera del dominio de la razón y del conocimiento” (19). Al respecto, precisa Bahk: “el gran entendimiento (la iluminación) no se puede adquirir mediante un razonamiento lógico ni se puede alcanzar a través de la clasificación del conocimiento. Se alcanzará sólo por la fuerza penetrante de la “observación directa”” (19).

Bahk propone una definición de metáfora que desemboca en lo que Taisen Deshimaru (1982) y Bovay (2008) señalan como el retorno a la conciencia hishiryo¹⁵. La metáfora es para Bahk

[u]na sugerencia que compara algo con otros objetos o conceptos; es decir, no se puede revelar todo lo que se expone a través de una metáfora. La poesía del Zen con mucha frecuencia no muestra una conexión entre causa y metáfora. Su propósito está en el regreso al estado anterior al de la discriminación mental (1997: 23).

En el caso del simbolismo budista, Bahk manifiesta que este se relaciona con el “vacío”, “lo transitorio” y “lo provisional”. El investigador expresa que en “el budismo no hay diferencia entre la esencia y el fenómeno: la esencia es una imagen del fenómeno y la esencia no existe fuera del fenómeno” (24). En la búsqueda budista por la negación del pensamiento lingüístico y de su componente lógico, los maestros del zen emplean el lenguaje analógico y el simbólico “al extremo” (24). Bahk señala que ya antes de los zenistas, los discípulos de Lao Tse empleaban una escritura que es caracterizada como “un tipo de acertijo para inducir a sus discípulos al mundo de la observación directa, y que negara el lenguaje” (24).

Bahk considera que la paradoja es otro elemento esencial para la idea de la negación del lenguaje en el budismo zen:

[e]l propósito de la paradoja es superar la imperfección de la lengua y siempre intenta conseguir la libertad del lenguaje. Aunque el significado aparente de una paradoja parece ser contradictorio con la verdad, la intención interior de una contradicción contiene su solución (26).

¹⁵ Con este término, Bovay (2008: 22) refiere el retorno que ofrece la experiencia mística del satori a un estado de conciencia original, es decir, previo al dualismo impuesto por el lenguaje.

Para Bahk, la paradoja entraña un valor “terapéutico” (26), puesto que permite al hombre trascender el mundo habitado por elementos duales: vida-muerte o espíritu-cuerpo.

En esta síntesis de las ideas de Bahk respecto al lenguaje del budismo para comunicar la experiencia del satori, se presentan elementos que la crítica ha considerado exclusivamente desde el campo de la literatura. En este sentido, las investigaciones de Susti (2010), Tarazona (2004) y Güich (2010) describen las características del lenguaje de ECGN en el marco de las poéticas artísticas de vanguardia, de lo poético (poema en prosa) o de ruptura de las vanguardias y su exploración en el campo del arte conceptual. En esta tesis, el capítulo tercero explica tales fenómenos desde el marco del budismo zen a partir del cuestionamiento del lenguaje como apariencia de la dimensión sagrada de la existencia que aquel cubre y desde un conjunto de estrategias discursivas que llevan a aceptar la inefabilidad del satori.

En este sentido, también se considera importante retomar las ideas de Borges (1976) respecto a la relación entre satori y lenguaje. Para el argentino, el satori es “la única salvación” (751) ante el espejismo de “la conciencia y la materia, el objeto y el sujeto, el alma y la divinidad” (751). Asimismo, Borges precisa que los neófitos se preparan para el satori mediante ejercicios cotidianos de irrealidad. Estos consisten en reflexionar sobre todos los actos percibidos en el transcurso del día como fenómenos “pasajeros e ilusorios y que no presuponen un actor, un sujeto durable” (753). Para Borges, el aprendizaje del nirvana es lo fundamental de la doctrina predicada por Buda, cuya enseñanza radica en alcanzar el modo de liberarse del Samsara o mundo de las apariencias (753).

En el último capítulo, además, se difiere de las ideas de José Ignacio Padilla (2009), quien sostiene que el tema del budismo no permite explicar las exploraciones artísticas de Eielson. En sus investigaciones acerca de la configuración del lenguaje y la imagen en la obra de Eielson, Padilla analiza la obra eielsoniana desde dos polos: la significación totalizante (permutación de signos, proyección fantasmática del significante sobre el referente) y el afán de re-acceder al patrimonio sensual-material del mundo (materiales y contenidos). Se trata, según lo propone Padilla, de una reflexión dual de la poética eielsoniana: sobre la materia (en poesía) y sobre la emergencia de la materialidad (en la obra plástica). En este marco, Padilla sostiene que el budismo no ofrece una clave de lectura capaz de explicar la divergencia entre lo semiótico y lo semántico en la poesía eielsoniana (31).

En el capítulo final, sin embargo, se demuestra que los elementos formales (el empleo del lenguaje en la novela) y estructurales (fragmentación, repetición) obedecen a la actitud que la doctrina del budismo reclama como parte del carácter inefable de la experiencia del satori. En consecuencia, la presencia del budismo zen en la poética eielsoniana permite explicar la actitud del artista ante los medios de representación en aras de su intento por comunicar la dimensión sagrada de la realidad.

Sobre la metodología

Esta tesis sigue la propuesta de lectura analógica o mitocrítica (García 2012). Esta consiste en el estudio de los símbolos en la producción textual literaria. El significado de mitocrítica es el de “un método de crítica literaria o artística que ubica el centro del análisis en el relato mítico inherente “a la significación de todo relato”” (132). Este método de análisis del texto literario se basa en el símbolo, el arquetipo y el mito como formas expresivas del imaginario social, de los capitales simbólicos convertidos en imágenes (García 2012: 132).

Para García, la lectura analógica es la forma de estudiar los símbolos en los textos literarios. Al respecto, la investigadora señala:

En la tarea de lectura e interpretación de símbolos, la lectura analógica permite la apreciación de las relaciones entre el sentido manifiesto (simbolizante) y el sentido latente (simbolizado). La relación analógica que demandan los símbolos [...] es primordial para el esclarecimiento del lazo que va del significado primero o literal al significado segundo, y del momento semántico al no semántico de su realización (131).

Para la lectura mitocrítica, el mito corresponde a un “efecto de sentido” que integra la naturaleza narrativa y simbólica. Metodológicamente, la lectura analógica es la lectura propia de los símbolos: “la analogía es el razonamiento basado en la existencia de atributos semejantes en seres o cosas diferentes” (130-131).

La lectura mitocrítica o analógica considera que la construcción de sentido de los textos literarios se realiza a partir de la dimensión simbólica de la misma (García 2012: 125). El símbolo procede de un entorno cultural que lo determina. Aquel se caracteriza por su ambigüedad, su carácter inconcluso y su repetitividad o reiteración (García 2012: 125). La definición etimológica que ofrece la lectura mitocrítica del símbolo es la de un elemento destinado “a enlazar, a suturar en donde hay un límite o una fractura” (127-128). La conciliación o armonización del símbolo entraña la armonía

entre las dimensiones afectivas y cognoscitivas del ser humano, lo que refuerza la idea del símbolo como conector, nexo, mediador.

La lectura analógica (García 2012: 136) se funda en la naturaleza icónica del símbolo. Tanto símbolo como arquetipo tienen sus raíces “en la memoria de la cultura” (129) y poseen las mismas cualidades de “antigüedad, ambigüedad, repetitividad, iconicidad y pregnancia” (129), aunque el arquetipo se distingue por “la marcada ancianidad de su conformación, por su enraizamiento en las profundidades del inconsciente humano” (129). El símbolo como tendencia “a la iconicidad” (129) sirve para confirmar su clave de lectura una vez identificada su presencia en el texto literario. El símbolo presenta una relación icónica en su representación del contenido expresado (129). El ícono es la representación que mantiene relación de semejanza con el objeto representado. García afirma que “el ícono se produce cuando un signo tiene semejanza con su objeto” (129). El término latino *imago* equivale al griego *icón* con el significado de “breve ilustración de un asunto o del aspecto de una persona por medio de una comparación visual” (130).

La iconicidad del símbolo que propone la lectura mitocrítica “es una forma de semiosis que se construye sobre el eje de las semejanzas de significación” (130). La noción de “iconicidad del símbolo” consiste en “la capacidad representacional que pasa por los sentidos y que, más allá de expresar un concepto, produce una imagen sensual o sensorial” (130). García señala que la iconicidad no debe reducirse al ámbito de lo visual, porque esta –como lo definía Aristóteles– remite a “toda la experiencia cognitiva y epistemológica” (130). García expresa que el símbolo contiene “un gesto icónico” (130), lo que implica reconocer su “naturaleza analógica”, porque la iconicidad es representación analógica de una cosa con base en sus propiedades (130).

La dimensión cultural que reclama la lectura mitocrítica para el símbolo involucra las creencias, los valores y modos de vida de la existencia cotidiana del ser humano (García 2012: 127). Los símbolos forman parte de la memoria cultural y se despliegan sobre espacios sociales y discursivos (García 2012: 136). En cuanto espacio discursivo, el símbolo se centra en el entorno verbal: acciones humanas que condicionan modos discursivos. El género discursivo (sobre la base de las ideas de Bajtín) permite “analizar al símbolo que se despliega en el discurso literario” (particularidades, estilísticas, temáticas, composicionales y genéricas como «correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua» (García 2012: 136).

0.3 Justificación

La lectura analógica o mitocrítica con la que esta tesis se aproxima a ECGN aporta a los estudios literarios un entendimiento mejor de la novela sobre la base de los símbolos de la tradición filosófica oriental del budismo zen presentes en aquella. Concentrarse en esta intertextualidad de la obra narrativa de Eielson permite continuar las exploraciones en torno a la presencia del budismo zen en la obra total eielsoniana. Esta influencia del pensamiento del budismo zen hace posible, además, indagar en nuevas interpretaciones de la obra de otros autores peruanos, como Augusto Higa, Javier Sologuren y José María Eguren.

Las ideas desarrolladas en esta tesis ofrecen, asimismo, la valoración de la diversidad de religiones que intertextualmente se manifiestan en la novela. El budismo zen, el taoísmo chino, el cristianismo occidental de fines del siglo XX son textos y discursos con los cuales el narrador de la novela de Eielson compone su identidad. Esto revela una actitud de construcción de identidad que no descuida la dimensión espiritual, ética, de la existencia humana.

Aproximarse a ECGN desde el marco del budismo zen ofrece la oportunidad de revalorar el diálogo entre los textos literarios de Eielson, sus ensayos culturales y el amplio paratexto con el cual la novela dialoga. De esta manera, recuperar la dimensión biográfica del autor Eielson permite destacar en el centro de la obra artística del peruano una reflexión sobre la identidad del artista y su dimensión cósmica. El arte que el narrador de ECGN reclama busca comunicar la posibilidad de armonización de las dualidades. Los medios artísticos de los que se vale (novela, poesía, guión cinematográfico, teatro, performance, arte conceptual) revelan la misma apertura espiritual del artista para la exploración material del arte moderno occidental.

Capítulo 1. El cuerpo como objeto de la meditación

En este capítulo, se revisa el contenido de los epígrafes (marcas paratextuales de la novela) de ECGN con el propósito de enfatizar la centralidad del cuerpo en el discurso que elabora Eduardo como narrador de la obra. Para ello, se establece las relaciones entre los epígrafes de la novela, y las ideas y representaciones del cuerpo en la tradición del budismo zen. Se presentará la construcción de las identidades de tres personajes de la novela en relación al cuerpo: Giulia, Giuliano y Mayana. A partir de ellos, se enfatiza la presencia de las ideas del budismo zen sobre el cuerpo y se plantea la dimensión meditativa que desarrolla Eduardo en su discurso, el mismo que tiene como elemento central la figura del cuerpo.

1.1 Meditación y budismo

Empezaré con las definiciones del budismo necesarias para proponer la centralidad de esta figura en el sentido de ECGN. Entre las diversas definiciones que existen sobre el budismo, se destaca en esta tesis la propuesta por María Teresa Román¹⁶ (2007). Para esta estudiosa, el budismo, o camino del “despertar”, consiste en superar el falso mundo en blanco y negro de las palabras, y ver el mundo como realmente es, a saber “no-dual” (20). Esta definición se comprende mejor si se la contrapone a los temas filosóficos originados en el pensamiento griego. Este ha definido las líneas maestras de la filosofía y sus respectivas disciplinas en un conjunto denominado pares de opuestos¹⁷: “sujeto-objeto, organismo-medio, verdad-falsedad, realidad-apariencia, bien-mal” (20). Se trata, según lo plantea Román, del dualismo de base en el que se funda el conocimiento occidental, que fragmenta el cosmos en dos ámbitos: el observador y lo observado, el sujeto y el objeto.

¹⁶ Román (2007: 22-26) ofrece una dilatada definición del budismo que contempla sus matices filosóficos, religiosos, psicológicos o psicoterapéuticos. Sobre la presencia del pensamiento budista en la tradición occidental del pensamiento, Román (2007: 26-42) dedica una exhaustiva revisión al proceso de contacto entre el budismo y Occidente, así como los puntos en común entre la filosofía presocrática y la tradición cristiana, más específicamente el Nuevo Testamento. Conze (1997: 278) también señala el significado sánscrito de la escuela *Ch'an*.

¹⁷ El tema de los pares de opuestos ha sido trabajado por Chueca (1999) a propósito de su estudio sobre *Noche oscura del cuerpo*. El crítico peruano se apoya en las ideas de Octavio Paz para sostener que el tema del cuerpo desarrollado en el poemario se define desde la perspectiva de “la organización del pensamiento a través de pares” (5). Para Chueca, *Noche oscura del cuerpo* representa una aproximación de los términos de las parejas de opuestos, de lo que se desprende “una mirada integradora del ser humano” (6) que abarca la humanidad, la naturaleza y lo trascendente.

De manera más específica, Román ofrece la siguiente definición acerca del budismo:

En el budismo, la meditación es el vehículo por excelencia para obtener la liberación. Se da una gran importancia a la contemplación y a la disciplina mental. Lo que se busca es el dominio de los procesos mentales a través de la meditación. Por consiguiente, el pensamiento budista está impregnado no sólo de elementos religiosos y filosóficos, sino también de elementos psicológicos (2007: 25).

Enfatizar la dimensión meditativa del budismo y, en consecuencia, su aspecto psicológico¹⁸, le permite a Román relacionar los fundamentos de esta doctrina, las Cuatro Nobles Verdades, con las prácticas médicas contemporáneas de Buda. Román señala que la “estructura cuádruple” del fundamento budista revela la aspiración de este discurso como “una terapéutica del espíritu” (61). Así, las Cuatro Nobles Verdades (La existencia humana es sufrimiento, El origen del sufrimiento es el deleite sensual, El satori es la forma de poner fin al ciclo existencial del sufrimiento y El modo de meditar es el Recto Óctuple Sendero) corresponden con el procedimiento médico basado en el diagnóstico de la enfermedad, el reconocimiento del origen de esta, el establecimiento de una posible curación y la determinación de una forma de actuar adecuada conducente a la sanación (61).

La dimensión terapéutica del budismo zen considera la personalidad humana como “una corriente de procesos cambiantes y condicionados” (Román 2007: 67); es decir, se afirma la condición efímera del ego, y con ella, la del cuerpo y la identidad.

Si el budismo zen corresponde, por lo tanto, a una terapéutica del espíritu, el camino de sanación que propone no es otro que el de la meditación. Esto responde al componente místico del que se nutre el budismo zen por efecto de la influencia de las filosofías y religiones hinduistas y chinas¹⁹. No se puede hablar de la experiencia mística (nirvana, satori) porque esta es inefable, pero se puede aludir a ella por negaciones, por lo que no es. Lo anterior ha significado el desarrollo del método

¹⁸ La dimensión psicológica del budismo también ha sido señalada por Conze (1997). Para este autor, “la meditación es el medio principal para llegar a la salvación. Se da mucho menos importancia al “hacer algo” por medio de la acción directa que a la contemplación y la disciplina mental. Lo que se busca es el dominio de los procesos mentales a través de la meditación sobre ellos. Por consiguiente, el pensamiento budista está impregnado de lo que llamamos psicología” (20).

¹⁹ Al respecto, se puede revisar los trabajos de Borges (1976: 732-737) y de Conze (1997:11-20).

propuesto por el budismo zen para dar fin a la experiencia humana como sufrimiento. Este método es el zazen, la meditación según lo predica el budismo zen.

El objetivo de la meditación es el estado de satori: culminación del ciclo del sufrimiento humano y retorno a la conciencia intuitiva original o hishiryo (Bovay 2008; Deshimaru 1982), la experiencia del eterno presente (Maupin 1982; Huxley 1982), la superación de los términos o pares de opuestos (Chueca 2000), la unificación de la mente (López-Gay 1974), la observación directa (Suzuki 1998). Este estado místico, que será el tema del segundo capítulo de esta tesis, es el resultado no buscado del proceso de meditación.

De acuerdo con Michel Bovay (2008:10), meditar significa concentrarse en un objeto del pensamiento para, a través de este, descubrir la unidad previa al dualismo que impone la razón. Los dualismos que cuestiona el budismo zen son el de sujeto-objeto y vida-muerte, aunque en términos generales se puede decir que cuestiona el dualismo filosófico occidental. Sobre el primero de estos pares, el budismo zen predica el principio de la existencia sin sustancia, ku. Puesto que toda la existencia se encuentra sometida al cambio constante, el budismo zen afirma que los fenómenos existen sin sustancia y que son relativos e interdependientes. Para alcanzar la revelación mística del budismo zen, la práctica de la meditación propone la liberación del ego: muga (Bovay 2008: 79). Otro dualismo que comenta Taisen Deshimaru (1982), el maestro budista de Eielson, es el de materialismo-espiritualismo. Sobre este, afirma que la Vía del medio, el budismo zen, “consiste en no oponer sujeto y objeto” (8). La enseñanza del budismo, de acuerdo con Deshimaru, es descubrir y aceptar que

[e]l espíritu y el cuerpo son una sola y misma cosa, como las dos caras de una hoja de papel. [...] Lo espiritual es material y lo material se vuelve espiritual. El espíritu existe en cada una de nuestras células y, finalmente, el espíritu es el cuerpo, el cuerpo es el espíritu (Deshimaru 1982: 8).

La problemática que señala el budismo zen respecto de la muerte en la tradición filosófica occidental se origina por el apego que el individuo desarrolla en relación con su ego. El problema de la muerte se resuelve, propone el budismo zen, “cuando se abandona el ego” (Deshimaru 1982: 16). Perderle temor a la muerte es la imagen para referir la negación del ego. ECGN es la representación del cuerpo como objeto de meditación que permite resolver el dualismo: la integración del par de opuestos.

El par yo-otros, inherente al pensamiento de Occidente, se relaciona con el cuestionamiento que el budismo zen realiza acerca de la predominancia del pensamiento por sobre la acción. Ante el aforismo de Descartes (“Pienso, luego existo”), Deshimaru opone el aforismo o koan de “No pienso, luego existo” (Deshimaru 1982: 20). El budismo zen reniega del pensamiento, porque este crea categorías que limitan la percepción intelectual del ser humano en relación con la profundidad del cosmos.

El budismo zen identifica una situación de desequilibrio en el pensamiento contemporáneo del hombre. Bovay (2008: 144) expresa que la causa de ello es que el ser humano se ha tornado en un esclavo de su pensamiento. La dimensión intelectual engendra “contradicciones entre el mundo imaginario y verbal del pensamiento, y la realidad inmediata de la vida” (144). Del mismo modo, el pensamiento del individuo se opone a la dimensión cósmica porque aquel instauro la noción de tiempo y, en consecuencia, el par de opuestos vida-muerte (Bovay 2008: 151): principio y fin, Alfa y Omega. El budismo zen, en cambio, se ubica al margen de todo dualismo, reclama “la unidad de todas las cosas” (151). El principio de no pensamiento se denomina en el budismo zen como sesshin: “entrar en contacto con el verdadero espíritu, volverse íntimo con uno mismo, con el cuerpo y con el espíritu, abandonar el egoísmo y armonizarse con los demás, con la naturaleza, con el orden cósmico” (Bovay 2008: 37).

El conflicto yo-otros se resuelve en la práctica de zazen (actividad meditativa) cuando se comprende que “los pensamientos son sólo contenidos vacíos, desprovistos de sustancia real, que van y vienen. De esta manera, el individuo se percata de que existe una conciencia intuitiva original, radicalmente diferente de la conciencia habitual del yo” (Bovay 2008: 22).

En ECGN, Eduardo medita sobre el cuerpo porque remite al dualismo vida-muerte, yo-otros. El objeto de meditación revela su condición efímera: el sujeto, el ego, la identidad, la existencia están sometidos al principio budista de lo impermanente.

Aunque el budismo ha recibido las etiquetas de filosofía, religión o psicoanálisis, es importante resaltar su dimensión terapéutica. A diferencia del “amor a la sabiduría” de la filosofía occidental, el budismo zen integra la acción y lo intelectual. Por ello, reclama una ética, un modo de vida regido por principios inmutables. Desde la dimensión terapéutica del budismo, este reclama un cuerpo, que se convierte en el medio a partir del cual se inicia la exploración acerca de la existencia humana.

La terapéutica del budismo zen se propone abandonar el dualismo que rige la conformación de la identidad occidental para recuperar la conciencia previa a la fragmentación con lo cósmico. Los pares de opuestos yo-otros, vida-muerte, cuerpo-espíritu crean la falsa percepción en el individuo de un ego y un cuerpo permanentes, constantes. Esto es un error de acuerdo con el budismo zen, porque el principio de lo impermanente somete a toda la creación a un cambio constante. Así, el cuerpo y el espejismo del ego experimentan el sufrimiento existencial humano, porque percibe la realidad desde el dualismo.

Eduardo es el individuo cuyo discurso revela el conflicto existencial humano que el budismo zen procura corregir. El monólogo de Eduardo refleja las tensiones entre su identidad, la de los personajes de su existencia y el entorno o espacio de tales experiencias. Sin embargo, el discurso se plantea como una revisión de su existencia, una meditación sobre las relaciones humanas que recrea ante el cuerpo perdido de su amada Giulia. El cuerpo se convierte en el símbolo budista recreado por la novela: la existencia humana es sufrimiento, porque todo se encuentra sometido al principio de lo impermanente.

1.2 La meditación de Eduardo en ECGN

La pregunta que este primer capítulo de la tesis se propone responder es cómo la figura del cuerpo instala en la novela el tema de la meditación. Para ello, se recurre a los epígrafes de la novela, las marcas paratextuales de la obra (Genette 2001: 7): el título y los epígrafes que anteceden dos de las tres secciones que componen ECGN. Además, se explica cómo las relaciones entre Eduardo y sus personajes encarnan los principios que el budismo zen reclama como parte de su proceso de meditación conducente a la experiencia mística.

ECGN corresponde al relato de Eduardo, un artista peruano en la Europa posbélica que cuestiona su existencia frente al cuerpo inerte de Giulia. La imagen que da inicio a la novela, y que retorna reiteradamente mientras el narrador recrea imágenes de su pasado y experimenta en clave de ciencia ficción visiones sobre un futuro distópico, es el de Eduardo ante el cuerpo sin vida de Giulia en la Morgue de Venecia. Presentado de manera discontinua, el relato alterna entre el presente de la contemplación del cuerpo inerte de Giulia y un conjunto de imágenes del pasado y del

futuro de Eduardo que surgen por asociación, y que sitúan al lector en los espacios de la hacienda familiar en el oriente peruano, y en las ciudades europeas de París, Roma y Venecia. En todos ellos, destacan las figuras de los cuerpos de quienes, al final de la novela, serán caracterizados como “personajes”, protagonistas de la existencia del narrador²⁰.

Eduardo construye un yo que “dialoga” con el cuerpo inerte de la amada y que se cuestiona a sí mismo. La meditación que el budismo practica -superar el dualismo vida-muerte, yo-otros- es recreada por Eduardo: este medita sobre su identidad a partir del cuerpo de la amada muerta. El cuerpo sin vida se convierte en un símbolo de la meditación de Eduardo. Mediante la contemplación de este cuerpo, que corresponde a uno de los sentidos de “Giulia-no” del título, Eduardo descubre que aquel encierra una serie de pares de opuestos, entre los que destaca la raíz del conflicto existencial humano: yo-otros y vida-muerte.

El narrador intenta conservar la figura de Giulia incólume; procura evitar la descomposición de este cuerpo, pero su revisión de carácter biográfico le demuestra que todo está sometido al principio de lo impermanente. Eduardo medita a partir de la presentación de los cuerpos de los personajes de su existencia y reflexiona acerca de la supuesta pureza e incorruptibilidad del cuerpo de Giulia.

De lo anterior, se hace necesario releer la sección final “Personajes en orden de entrada” no solo como un intento eielsonianiano de obra total en la que se amalgaman diversos géneros literarios y artísticos (R. Franco 2000), sino el balance final que ejecuta Eduardo sobre esos personajes-cuerpos-oficiantes. Es decir, es necesario leer la sección final de la novela en contraste con la presentación previa realizada en el discurso de los personajes.

²⁰ Sobre la trama de la novela, Silvia Marcolin (2002: 70-71) la presenta como “la historia de amor entre Giulia y el narrador, Eduardo”, cuya singularidad radica en el “sentimiento de frustración” del narrador producto de la muerte de la amada. Por otro lado, Luis Rebaza (2005) propone una trama un tanto distinta a la sugerida por la intelectual italiana. Rebaza (2005: 35) enfatiza el discurso de la novela como una “suerte de reflexivo y repetitivo ubi sunt” que oscila en el tiempo y que persigue “ordenar la experiencia vivida explorando la persistencia de ciertos comportamientos, actitudes, palabras y silencios”. El discurso de la novela es para Rebaza un intento de comprender “el o los órdenes que rigen la mutación y permutación en el estado de las cosas” (35). En el caso de Sergio R. Franco (2000: 28), este crítico sostiene que la muerte de Giulia es un enigma que no es relevante resolver, puesto que los eventos de la novela son indeterminados a nivel diegético.

1.3 Sobre los epígrafes de ECGN

El título de la novela es ambiguo: “El cuerpo de Giulia-no”. ¿A quién pertenece ese cuerpo que la frase del título señala? Por un lado, corresponde a la negación del cuerpo de Giulia: “Giulia-no”. Por otro lado, señala el nombre propio de Giuliano si se toma la frase como unión: “Giulia-no”. La indeterminación del sentido del título parece proponer, en esta tensión entre dos cuerpos, la oposición entre no-cuerpo (cuerpo muerto de Giulia) y cuerpo (aún con vida de Giuliano), es decir, entre el par de opuestos de vida-muerte. A pesar de la ambigüedad con la que el título juega, la tensión que comunica corresponde al dualismo vida-muerte.

En el título se observa además la solución del narrador ante su intento por unir ambas figuras. El deseo de Eduardo de permutar las identidades de Giulia y Giuliano a partir del intercambio de las prendas de vestir alcanza en el título de la novela la síntesis de ambos cuerpos. “Giulia-no” corresponde también al cuerpo de Giulia y al cuerpo de Giuliano, puesto que ambos, a pesar de las vestimentas que los cubren, le revelan el sometimiento de los cuerpos al principio de lo impermanente, tema central en el discurso del budismo y su camino de meditación. Esa misma impermanencia de los cuerpos amados y odiados de Eduardo le revelan a este su condición.

Se puede, en consecuencia, afirmar el carácter paradójico del título de la novela, porque este remite indistintamente a nombres propios (identidades discernibles unas de otras; ella y él; ellos y yo) así como a una figura que integra dos de los personajes centrales de la obra, y que al interior de la misma recibe el nombre de ““Janus bifronte”. Herma de dos cabezas” (Eielson 1971: 76) . El título, por otro lado, contiene dos rasgos que Juan Bahk (1997: 26) señala en su estudio sobre la literatura del budismo zen: la presencia de paradojas para comunicar la experiencia del satori y el empleo de fórmulas de negación. El tema de las características del lenguaje de la novela como producto de la experiencia mística de Eduardo será el centro del tercer capítulo de esta tesis.

Eduardo construye su identidad discursiva a partir de la tensión de los polos de lo amado que se persigue y de lo odiado que se rechaza. No se trata como lo proponen José Güich (2010) y José Ignacio Padilla (2009) del protagonismo del lenguaje en la novela. Los cuerpos se oponen. Es esta la otra cualidad del título de la novela. “El cuerpo de Giulia-no” oculta tras la dicotomía de dos identidades las dimensiones del

amor y del odio, de la vida y de la muerte. Estas emociones también se encuentran sometidas al cambio permanente que señala el budismo. Giulia sintetiza la tensión entre vida-muerte: el amor a la vida a la que se entregaban Eduardo y Giulia es parte del pasado de aquel desde la muerte de esta. Giuliano, por otro lado, encarna la tensión entre amor-odio: el cuerpo amado y temido del joven Giuliano se convierte en el cuerpo odiado por su aura grotesca (gordo que suda en invierno) y por su lascivia (desea el cuerpo de Giulia que posee Eduardo).

El discurso sobre la transformación de los cuerpos es el centro de la frase con la que se presenta la obra: “El cuerpo de Giulia-no” remite a la meditación sobre el cuerpo y con ello sobre la existencia humana fundada en las dicotomías de vida-muerte y amor-odio. En el centro del discurso de Eduardo, se ubica la tensión yo-otros: Eduardo y sus personajes son el centro de la meditación y son los objetos en los que descubre el origen de su sufrimiento existencial en el dualismo que lo funda: yo-otros, cuerpo-espíritu, amor-odio, pasado-futuro, vida-muerte.

Para entender una nueva reflexión sobre las partes que conforman la novela y los temas que desarrollan, es conveniente considerar la relación entre el texto y sus epígrafes, lo que Genette (2001: 16)²¹ llama el paratexto. La primera parte de ECGN, capítulos 1-11, sitúa su tema en relación de intertextualidad mediante la cita del poema XIII del Tao Te Ching: “Lo que hace que yo pruebe un gran dolor es que poseo un cuerpo. Si no tuviera cuerpo ¿qué dolor podría yo probar?” (Eielson 1971: 7).

La primera parte de ECGN (capítulos 1 al 11) presenta una serie de flashbacks de Eduardo hacia su pasado infantil y juvenil en la propiedad familiar de la selva peruana. Esta tendencia a la revisión y recreación de escenas del pasado del narrador alterna con su presente ante el cuerpo sin vida de Giulia, y la serie de interrogantes que aquel le plantea a esta acerca de su relación sentimental y el conocimiento exacto de lo experimentado por Eduardo, que este narra. En esta primera parte de la novela, prima la figura de Mayana, el símbolo del cuerpo puro, que será objeto de sacrificio y posterior transformación por parte de la deidad monstruosa que devora carne humana, el tío Miguel (capítulo 9); la figura de Giulia, ante cuyo cuerpo sin vida Eduardo plantea su

²¹ Genette define el texto como “una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación” (2001 [1987]: 7). Un texto, de modo general, está acompañado de “producciones, verbales o no” (7) cuya finalidad es “asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación” (7). Genette nombra como “paratexto” a “un conjunto heteróclito de prácticas y discursos” (8).

discurso meditativo y su interlocución con el recuerdo de la amada muerta; y Giuliano, el cuerpo transformado y cuyo recuerdo personal Eduardo espera transmitir con exactitud a Giulia.

El conflicto de orden sexual que recuerda Eduardo en su discurso (Honores 2006: 76) –el capítulo 9 de la primera parte– está vinculado con la violación de Mayana. Este acontecimiento no es independiente del tema que el epígrafe sugiere²². La violación de Mayana que recrea Eduardo se relaciona con la causa del sufrimiento en la posesión de un cuerpo, tal como lo propone el Tao Te Ching.

1.3.1 El taoísmo y su relación con el budismo zen

Henri-Charles Puech (1985) señala la dimensión mística de la filosofía de Lao Tse y Chuang Tse respecto del abandono de lo social para exaltar la propia “fuerza vital” (271). El principio supremo que los taoístas designan es el Tao, el camino, vía, método, poder mágico-religioso, cuyos dos aspectos antitéticos y complementarios son lo sombrío y lo luminoso, el Yin y el Yang (272). El Tao es “una noción metafísica y religiosa”, además de inefable, designada por Lao Tse como “Madre del mundo” o “Hembra Misteriosa” (272). La salvación del taoísmo consiste en el retorno a la figura de la Madre a partir del principio Yin de la pura vacuidad (272). El taoísmo es la escuela filosófica que hace del símbolo del vacío uno de sus grandes temas: “ausencia de cualidades sensibles que caracteriza al Tao” (272), que conduce al abandono de “toda noción particular y de toda pasión” (273). No hay para el taoísmo otra verdad que la totalidad (273), cuya aprehensión es intuitiva y no sensorial (273). El conocimiento supremo para los taoístas es de orden místico y supone la anulación de la diferencia entre yo y mundo (273). Para Lao Tse y Chuang Tse, vida y muerte corresponden al binomio día y noche. La meditación conduce al éxtasis salvador, el “abrazar la unidad” (273), unidad entre Tao y la propia persona (273).

El taoísmo del Tao Te Ching valora la imagen de los “seres voladores, bien alados, bien cabalgando sobre pájaros o dragones” (Puech 1985: 273), porque

²² Elton Honores (2006: 75-76) plantea una lectura de ECGN a partir de sendos conflictos sexuales en cada una de las partes que la conforman. La primera parte, que el crítico lee en analogía con los movimientos musicales, tiene como núcleo sexual la violación de Mayana. Este acontecimiento, revisado desde la teoría del erotismo de Bataille y de Klossowski, correspondería al sacrificio sexual-religioso de Mayana en el que Eduardo, como testigo, pierde su inocencia, es decir, percibe el quiebre con el orden cósmico. Honores plantea, además, esta escena como “parodia [de] la colonización de los pueblos indígenas” (75).

representa la inmortalidad mística que predicaba²³. Para Puech, la dimensión mística del taoísmo consiste en una práctica meditativa superior cuya desembocadura es la “unión extática con el Tao”, a la que se alude con expresiones del tipo ““guardar el Uno”, “abrazar el Uno”, “ayuno del corazón”, “sentarse y olvidar”” (Puech 1985: 301).

El Tao, según lo define Alan Watts, es un modo de vida cuyo núcleo es el desarrollo de una doctrina contemplativa (2008 [1976]: 32). El camino de sabiduría que propone se funda en el “principio de polaridad” que rige la existencia y que debe ser aceptado: Yin y Yang son el “principio de que + y – [...] son aspectos diferentes de uno y el mismo sistema” (55). No se trata de una comprensión intelectual de este principio sino de desarrollar una existencia equilibrada de acuerdo con él. El principio Yin y Yang explica el dualismo de la existencia y no existencia como “mutuamente necesarios” (64). En lugar de comprender este principio como dualidad, Watts propone reflexionar en él como “una dualidad explícita que expresa una unidad implícita” (65). El camino hacia una existencia en armonía con el Tao exige la comprensión no intelectual de que “uno y la naturaleza son uno y el mismo proceso, o sea el Tao” (74).

Los cuerpos de Giulia y Giuliano equivalen al Tao definido por Watts: se trata de principios semánticos que encarnan “una dualidad explícita que expresa una unidad implícita” (65). El cuerpo de la veneciana es no existencia; el de Giuliano, existencia. Pero la aparente dualidad es la unidad: los dualismos complementarios de lo luminoso y lo oscuro equivalen a la unidad de lo sagrado. “Giulia-no” la identidad que la paradoja del título señala es la unidad sagrada de la identidad y lo cósmico. Eduardo, el narrador de ECGN, es la representación de tal experiencia mística.

En el plano estético del Tao Te Ching, Watts señala la presencia del agua como metáfora del fluir o proceso de la naturaleza del Tao. Esta doctrina, además, explica todos los acontecimientos del mundo como una existencia “sólo en relación con las demás” (89). Para el taoísmo, no hay singularidad en los actos-fenómenos de la existencia, pues “el único acontecimiento singular es el universo mismo” (103), cuyo principio de interdependencia sería su “racionalidad”. El Tao, además de lo señalado previamente, ofrece un mecanismo para intentar aprehender la sabiduría: la disciplina

²³ Para una historia del taoísmo religioso y sus tensiones con la doctrina en China, es decir, la escuela Ch’an que posteriormente dará origen al budismo zen, se recomienda consultar (Puech 1985: 274-290). Sobre la dimensión esotérica del taoísmo y su relación con el budismo, Naranjo (2003: 337), en el marco de su teoría sobre la meditación en las religiones de oriente, señala como símbolo común a estas doctrinas la “formulación del absoluto como vacío”.

de la meditación y “la observación de los procesos y modelos de la naturaleza” (105) conducen a la serenidad de la mente para experimentar un conocimiento “vívido” de lo que es el Tao “sin necesidad de comentarios verbales” (105).

Asimismo, la Primera Noble Verdad (La existencia humana es sufrimiento) se relaciona con el epígrafe (paratexto) del Tao Te Ching. De este modo, es relevante resaltar que los primeros once capítulos de ECGN plantean como tema a partir de la intertextualidad el origen del sufrimiento humano en la posesión de un cuerpo. No se trata solo como lo propone Honores (2006) de secciones de la novela o movimientos determinados por la crisis en la experiencia sexual de los cuerpos. Esta no es el fin último de su presencia en ECGN; los conflictos sexuales señaladas por Honores revelan las tensiones entre Eduardo y el dualismo yo-otros, en las cuales lo erótico es una de las múltiples dimensiones que adquiere el cuerpo.

La primera parte de la novela, de acuerdo con el epígrafe del Tao Te Ching, reclama la centralidad del tema del origen del sufrimiento humano existencial en la posesión de un cuerpo. Durante la primera parte de ECGN, Eduardo asume el “yo” discursivo para situarse respecto de una serie de personajes que representan “el otro”. El cuerpo sin vida de la veneciana evoca los cuerpos de Giuliano, el gordo, viejo amigo y licencioso; Mayana, la pureza corrompida; el tío Miguel, la odiosa autoridad.

La violación de Mayana, el acontecimiento recreado en búsqueda de una explicación y narrado en el capítulo 9, debe ser interpretada en relación de causalidad con el estado previo a su corrupción. Este personaje, descubierto por Eduardo una noche a orillas del río, representa la pureza. Ave nocturna, el cuerpo de Mayana paraliza los deseos y apetitos, según el testimonio de Eduardo: “La noche, como Mayana, era de una pureza tal que paralizaba los sentidos, convertía en cristales los apetitos y los humores del cuerpo” (Eielson 1971: 23). La misma observación del joven Eduardo respecto del cuerpo puro de Mayana le revela, acaso como visión poética (planteada a través de la prolepsis –flashforward–), la transformación del cuerpo infantil y puro:

Un día, quizás, las hordas del cielo nos aniquilarían, se apoderarían de Mayana y yo sería incapaz de defenderla. La sangre de su vientre gotearía sobre mi cabeza, resbalaría por los muros, y yo no podría hacer nada. Nada. Una cuchillada sin fin y ella que se desangraría para siempre. Que se llenaría de gusanos. Pequeña diosa de barro: la Vía Láctea no existe, no existiría nunca para ella (Eielson 1971: 23).

1.3.2 El Satipathana Suta y la meditación discursiva

La tercera parte de la novela (capítulos 16 al 22) se presenta a los lectores precedida por el epígrafe del Satipathana Suta. Esta sección de la novela se centra en las escenas previas a la muerte de Giulia, es decir, en el momento en el que Eduardo la conoce en París y el acecho por parte de Giuliano (el cuerpo puro transformado en lo grotesco), y el recuerdo de este y su encuentro sagrado en el naranjal de Tulumayo. La tercera parte de la novela, además, enfatiza la ya insinuada reflexión sobre el lenguaje escrito, oral y plástico (el de los nudos).

Los versos de este suta, o también conocido como “Discurso sobre los establecimientos de la atención consciente”²⁴, enfatizan nuevamente la figura del cuerpo al interior de la novela y el papel de la meditación. El último de los tres epígrafes presenta el consejo del maestro budista a sus discípulos respecto de la condición efímera de la materialidad del cuerpo y la necesidad de reparar en esta idea durante el proceso de meditación:

Y más aún, oh monjes, cuando un monje observa un cuerpo abandonado sobre un lecho, convertido en hilachas por los buitres y los cuervos, devorado por millares de gusanos, él así medita sobre su propio cuerpo: este cuerpo mío es de la misma materia, y así se volverá. No puedo evitarlo (Eielson 1971: 91).

El Satipathana Suta se relaciona con una de las dos prácticas meditativas que el budismo predica. Claudio Naranjo (2003: 35) señala dos clases de meditación: samatha y vipassana. Mientras la primera consiste en “aquietar la mente”, la segunda radica en la observación atenta de la mente. Por otra parte, Keya Maitra (2014: 116) precisa que tales prácticas meditativas conducen al cultivo de la iluminación, la misma que consiste en aceptar la verdad de la impermanencia del yo. Esta idea se complementa con lo planteado por Calle (2009: 11-12), para quien samatha encarna el sosiego, y vipassana, la visión profunda y penetrativa de la mente. Es esta idea del vipassana la que se comunica en el Satipathana Suta. Calle define vipassana como la visión penetrativa, la visión cabal, la visión de lo que es tal cual es (12). Esta práctica –precisa el estudioso de la concentración en las religiones antiguas– exige la percepción pura y la atención libre de juicios y prejuicios. En la línea de los anteriores autores, Sarah Shaw (2006: 18) complementa las ideas sobre samatha y vipassana: la primera corresponde a la práctica

²⁴ Las citas al texto del Satipathana Suta provienen de Bosque Theravada (2010).

tranquila de meditación y la segunda, a la meditación sobre el conocimiento y la purificación de las emociones. La meditación de este segundo tipo es para Shaw (2006: 18) el resultado de la concentración, considerada como hito principal en el ejercicio de meditación. Sobre el tipo de meditación vipassana descrita por Shaw, esta estudiosa explica que el conocimiento, la identificación y la percepción de la mente conducen a la experiencia de los signos de lo impermanente, la insatisfacción o sufrimiento y la negación del yo o ego (2006: 20). Sobre esta idea de la negación o desaparición del yo o ego también coincide el Chroniker Press (2010 [1996]: x-xi).

El epígrafe del Satipathana Sutta se formula a partir de la presentación de una imagen y de sucesivas interrogantes apoyadas en la disyunción “o”. Este estilo del Satipathana Suta también se encuentra presente en un pasaje del capítulo 20 en el que Eduardo se interroga por la realidad y sus posibles permutaciones en el lenguaje (Eielson 1971: 121). Además, el texto oriental presenta una enumeración del cuerpo y de sus partes, tal como aparece en el pasaje en el que Eduardo reflexiona sobre el cuerpo sin vida de la amada:

Trato de recordar. No sólo tu cabeza roja y tus ojos ribeteados. No sólo tu estómago y tus dientes admirables. Sino además el bazo, los riñones, las costillas, la vejiga, los nervios de tu cuello y de tu sexo, tus glándulas oscuras y tus intestinos. La triple cascada de tu sangre, tu saliva y tu orina. Y no sólo tus huesos y cartílagos, tus músculos y tus células, sino además tus ácidos y sales, crecimientos extraños, humores, residuos. Todo eso hirviendo, verduoso, putrefacto, sometido a las malditas leyes de la descomposición de la carne, violado por los gusanos, sin que ni un solo gesto de tus manos marfileñas, de tu boca sin vida, hubieran podido detener al pájaro prodigioso” (Eielson 1971: 34-35).

La observación del cuerpo inerte de Giulia le revela a Eduardo el principio budista según el cual todos los fenómenos de la existencia se encuentran sometidos al principio de la transformación constante. Pero la cita previa revela también la “atención consciente” que Eduardo ejecuta sobre el objeto de su meditación: el cadáver es la materia sometida a la descomposición²⁵.

²⁵ Una de las secciones del Satipathana Suta se denomina “Sección con la contemplación del cuerpo a través de la repugnancia de sus partes”. Transcribimos aquí dicha sección: “Además, monjes, el monje revisa este mismo cuerpo desde la planta de los pies hacia arriba y desde la punta de la coronilla hacia abajo, envuelto en piel y lleno de diferentes clases de impurezas, de esta manera: 'He aquí que en este cuerpo hay cabellos, vellos, uñas, dientes, piel, carne, tendones, huesos, médula ósea, riñones, corazón, hígado, membrana, bazo, pulmones, intestinos, mesenterio, comida no digerida, excremento, bilis, flema, pus, sangre, sudor, grasa, lágrimas, linfa, saliva, moco, sinovia y orín'. Al igual que un saco de

Uno de los temas que se presenta con mayor insistencia en los capítulos finales que conforman la tercera parte de ECGN es el de la reflexión del narrador respecto de las posibilidades de su lenguaje en su intento por testimoniar la utilidad de la muerte de Giulia. Hacia el final de la novela, en el capítulo 20, Eduardo retoma el valor de la escena inicial de la muerte de Giulia:

Empleo sólo las palabras y las letras necesarias en estas páginas. Pretendo que ellas sean la imagen fiel de mis antecedentes y mis errores desde que te conocí hasta el día de tu muerte. He escogido ese momento no tanto por su grandiosidad, sino porque él es para mí un punto de apoyo capital en este recuento. Ese momento fue mi más rumorosa caída durante mi corta marcha terrestre. (Eielson 1971: 118).

Además de la alusión a la ley kármica del budismo (causas y consecuencias determinadas por las acciones, las palabras o el pensamiento) a la que Eduardo hace referencia con “mis antecedentes y mis errores”, destaca la importancia de la muerte de la veneciana. Lo anterior se debe a que es el cuerpo sin vida de Giulia el que le permite lograr el descubrimiento de su propia identidad.

De acuerdo con el contenido de la Primera Noble Verdad (La existencia humana es sufrimiento) y la ley kármica (ciclo de existencia regida por la interdependencia de las acciones), la novela se ofrece como la representación del proceso de meditación de Eduardo, experiencia en la que acepta su deseo inalcanzable, el sufrimiento de la existencia humana. El deseo que no puede ser alcanzado, según define Borges (1976) con motivo de la ley kármica, se hace presente en las páginas de la novela. La persecución de lo amado (Giulia, Mayana, el joven Giuliano, la Madre) y la toma de distancia frente a lo odiado (el tío Miguel, el cafetal, el desierto de Lima, las vestimentas, Giuliano transformado) confunden a Eduardo en su búsqueda de una verdad capaz de ofrecerle el ordenamiento de su propia biografía. Lo anterior conduce a Eduardo a experimentar su realidad desde el dualismo impuesto del amor-odio, cuya principal consecuencia es sumirlo en la ignorancia. De esta solo podrá liberarse cuando

provisiones con la abertura en ambos extremos, lleno de diversas clases de grano, tales como el arroz de la colina, arroz rojo, frijoles, guisantes, mijo y arroz blanco, estuviera siendo examinando por un hombre con buena vista de esta manera: 'este es el arroz de la colina, arroz rojo, frijoles, guisantes, mijo y arroz blanco'; de la misma manera, monjes, el monje revisa este mismo cuerpo... lleno de diferentes clases de impurezas de esta manera: 'He aquí que en este cuerpo hay cabellos, vellos, uñas, dientes, piel, carne, tendones, huesos, médula ósea, riñones, corazón, hígado, membrana, bazo, pulmones, intestinos, mesenterio, comida no digerida, excremento, bilis, flema, pus, sangre, sudor, grasa, lágrimas, linfa, saliva, moco, sinovia y orín'" Bosque Theravada (2010).

haya culminado el proceso de enfrentarse a la vacuidad de su existencia. Esto último se alcanza a través de la meditación o “atención consciente” que Eduardo realiza a partir del cuerpo muerto de Giulia.

Las contradicciones, los pares de opuestos, descubiertos por Eduardo en su exploración de su identidad, amor-odio, vida-muerte, puro-impuro, se sintetizan en la formulación de las tríadas de nudos descritas en el capítulo 21. El cuerpo y el lenguaje se convierten en las telas-discursos-conceptos que Eduardo anuda como consecuencia de su experiencia de satori, de la conciencia sin apegos.

Una etapa previa a las tríadas de nudos es el planteamiento por parte de Eduardo de los “verbos inútiles” (Eielson 1971: 119). La presentación de estos se caracteriza por contener el dualismo motivo de su conflicto existencial: los verbos se presentan en una combinación de sujeto, objeto y acción, presentación que la distingue de una mera exposición de las conjugaciones verbales:

YO TE AMO
TÚ ME AMAS
ÉL ME AMA [...]
Equivalente a:
YO TE ODIÓ
TÚ ME ODIAS
ÉL ME ODIÓ (Eielson 1971: 119-120)

Las opciones verbales y creativas del lenguaje le ofrecen una primera aproximación a Eduardo para proponer la integración entre sus amores y odios. Pero estas son solo una fase de la búsqueda existencial del narrador en la que, además, se revela el dualismo yo-otros, al mismo tiempo que se señala su unidad: amar y odiar son equivalentes.

Los diversos cuerpos con los que Eduardo ha tenido relación son la causa de su sufrimiento existencial. El discurso de Eduardo representa el proceso de conciencia que adquiere este a partir de su minuciosa revisión sobre su propia existencia. O para decirlo de acuerdo con Bovay (2008), se trata del retorno a la conciencia primogénita o hishiryo. Esta indagación le permite preparar su camino hacia el satori, es decir, hacia el reconocimiento de la vacuidad de su propia vida.

1.4 Eduardo y los personajes centrales de su existencia

La muerte de Giulia le permite a Eduardo realizar el viaje iniciático por su propia realidad interior²⁶. En este, emergen los personajes que han dado forma a su identidad como hombre y artista. Ante el cuerpo inerte de Giulia, Eduardo ejecuta la actitud cuestionadora sobre su existencia: “¿Había pensado en mi propia muerte? ¿O tan sólo en tu misterioso pasaje por mi pensamiento, por mi cuerpo, por mi lecho siempre revuelto, por los huevos fritos que eran lo único que sabías cocinar?” (Eielson 1971: 9). Eduardo reflexiona sobre su existencia en el contexto de la Morgue de Venecia donde contempla el cadáver de Giulia. Este es el escenario que corresponde al aquí y ahora que el budismo sugiere alcanzar a través del zazen. El espacio de la muerte, del aquí y ahora, de la meditación sobre la escritura y su tránsito hacia la conceptualización de productos plásticos: los nudos.

La actitud meditativa de Eduardo presente en la novela también está acompañada de la expresión de una serie diversa de deseos personales. Ante el cadáver de Giulia, Eduardo expresa, por ejemplo, su deseo de hacer de la muerte de la veneciana un acto útil: “Pero tu muerte no será inútil” (Eielson 1971: 12). Otro deseo expresado por Eduardo corresponde a su sed de venganza ante la figura del tío Miguel: “¿Qué hacía yo a tu lado todavía [Dogaresa], con todas mis flechas en el arco, y ni una sola apuntando a mi pobre tío Miguel? ¡Pobre criatura, perro de mierda, cuánto lo había odiado!” (Eielson 1971: 13-14). Del mismo modo, ante el cuerpo muerto de Giulia, Eduardo expresa su duda ante la posibilidad de que Giulia conozca (perciba) como él lo hizo al joven Giuliano: “¿No te conté [Dogaresa] nunca quién era Giuliano? ¿Quién había sido antes de convertirse en ese gordo vestido de azul con camisa blanca y zapatos lustrados?” (Eielson 1971: 17). Estas citas nos revelan la dimensión de “anhelar y no alcanzar” que Borges (1976: 749) señala como idea presente en la Primera Noble Verdad. Además, Eduardo busca alcanzar su deseo de testimoniar en su relato la veracidad de su experiencia: describir el primer rayo de sol sobre la floresta peruana para que sus palabras no naufraguen como el cuerpo sin vida de Giulia en los canales de Venecia: “Mientras yo no logre describir nítidamente el primer rayo de sol entre sus

²⁶ Esta tesis coincide con Cabel (2008: 4) en la idea de la muerte de Giulia como condición que posibilita el discurso de Eduardo, pero disiente de las conclusiones de esta autora. Esta tesis no se centra en la figura de la construcción de la identidad performativa y queer del narrador sino en la dimensión humana de la resolución de su conflicto producto de la posesión de un cuerpo y de un ego aparentemente continuos. Es decir, se busca resaltar la identidad humana señalada por el budismo zen.

frondas, estas páginas estarán llenas de esas aguas mortales en las que un día habrías de ahogar tu propio cuerpo” (Eielson 1971: 57-58).

Ante el cadáver de la amada, Eduardo formula una serie de deseos (los señalados líneas arriba) y condiciona con ello el surgimiento de dichas figuras, los cuerpos que serán motivo de su meditación.

El presente de la novela corresponde al discurso del narrador que se enuncia frente al cadáver blanco de Giulia sobre el blanco mármol de la Morgue de Venecia²⁷. Eduardo se construye como una voz que se interroga por el vínculo mantenido con Giulia, acción esta que lo remite a indagar por el pasado propio y el de otros personajes “protagonistas” de su existencia, desde su infancia y adolescencia en la selva peruana de Monteyacu hasta su etapa adulta en Europa. En este sentido, se puede afirmar que Eduardo ejercita la recta meditación o pensamiento hasta que descubre que las palabras, como los cuerpos, ocultan el vacío.

La escena de la Morgue de Venecia regresa insistentemente al presente del discurso de Eduardo y reclama una interpretación. En este espacio, Eduardo observa y medita desde el cuerpo de Giulia sometido a la ley de la descomposición, es decir, al principio de lo impermanente. Este, por el mecanismo de analogía, hace emerger en la meditación del narrador imágenes de tiempos diversos (la dicotomía pasado-futuro) respecto de otros cuerpos amados y odiados: Giuliano, Mayana, tío Miguel, Pancho, la Madre.

La “primera línea narrativa” que destaca Honores (2006) en ECGN es “la búsqueda o reconstrucción del pasado, por parte del personaje de Eduardo, alter-ego de Eielson, mediante el lenguaje” (73-74). En esta búsqueda, el lenguaje refleja su fracaso ante el intento de comunicar “lo humano” (74) a contraluz del conocimiento primigenio o arquetípico. A esta idea de reconstrucción del pasado, es necesario contraponer la idea de la meditación. Se trata de la conciencia del presente (en el espacio de la morgue), punto desde el que oscila hacia las tensiones dicotómicas de pasado-futuro y de vida-muerte. Tener conciencia del presente en el discurso de Eduardo equivale a descubrir a través de la meditación los principios de la impermanencia, el no ego y el no

²⁷ La escena de la Morgue de Venecia y el cadáver de Giulia se repite en distintos capítulos y se inserta en diversos tiempos escenográficos: capítulo 1 (p. 9), capítulo 3 (p. 20), capítulo 6 (p. 29), capítulo 7 (pp. 33, 34), capítulo 8 (p. 44), capítulo 11 (pp. 57, 58), capítulo 15 (pp. 88, 89), capítulo 19 (p. 117), capítulo 20 (pp. 118, 119, 121) y capítulo 22 (pp. 138, 139). Es decir, en casi la mitad de los capítulos que conforman la novela se señala el presente de la meditación de Eduardo.

pensamiento. Al mismo tiempo, la meditación que inicia Eduardo sobre un cuerpo ajeno (Giulia) desemboca en la reflexión sobre su propia identidad que involucra el orden sexual y del género (Cabel 2008), pero que no se restringe a estos, y que reclama en cambio principalmente la relación con lo sagrado, lo cósmico, la totalidad.

Existe una representación de la sacralidad del erotismo (Honores 2006), pero esta es una máscara del principio que alimenta toda la reflexión del budismo: toda existencia está sometida a la impermanencia. El cambio constante que este principio budista proclama se materializa en los personajes de Giulia, Giuliano y Mayana. Son todos estos personajes-cuerpos sometidos a la transformación. Giulia es el cuerpo de la vida erótica y al margen del orden burgués que se transforma en el cuerpo inerte del arcángel al que Eduardo eleva plegarias y que le sirve de símbolo de su meditación. Giuliano es el cuerpo juvenil y sagrado descubierto en la desnudez de la selva que se convierte en el cuerpo grotesco del gordo y licencioso Giuliano en Europa. Mayana es la figura de la pureza infantil corrompida por la ley del sufrimiento humano (la posesión de un cuerpo es motivo de ello) y convertida en un objeto (bolsa) de lo excrementicio y escatológico.

Todos los cuerpos de los personajes de Eduardo se transforman y con ello le revelan su sometimiento a la ley budista de la impermanencia. Sin embargo, es la intuición de Eduardo, presente desde su infancia, la que lo conduce a sospechar de la existencia de una “verdad” detrás de las representaciones que elabora sobre su experiencia personal. Eduardo sospecha que, detrás de sus dibujos infantiles, se esconde un misterio inefable:

Dibujaba siempre. Hacía grupos de pequeñas criaturas como insectos y grandes soles y estrellas con trayectoria y todo. Copiaba a Klee sin conocerlo. Dibujaba con las dos manos simultáneamente. Trazaba flechas y letras y telarañas geométricas. Me construía un minucioso universo poblado de seres nerviosos y sin materia. [...] Otras veces rayaba todo. Millares de rayas azules llenaban mi mente. Rayaba el mantel y los platos, las tazas, las sillas, la mesa de la cocina, las paredes de mi cuarto. Veía todo en mil facetas luminosas que mi mente no lograba reunir completamente. ¿Eran invisibles fuentes de energía que sólo yo percibía? ¿O tan sólo los nervios de mis ojos irritados? Una tela divina, perfectamente pura, blanquísima, me humedecía los ojos. ¿Cómo llenar el mundo con su blancura, hacer de ella un estandarte de la serenidad terrena? Entre el glorioso Angélico y esta blancura inicial, ninguna mancha era posible. Sólo una fuente de luz celeste, un pensamiento tal vez (Eielson 1971: 64).

Se debe observar, además, que la presencia de interrogantes no señala exclusivamente la actitud cuestionadora del autor sobre los medios literarios de representación realista (Padilla 2009; R. Franco 2000; Güich 2010). Se trata de cuestionamientos que tienen por finalidad dudar de la sustancia misma de sus pensamientos, como la meditación del Satipathana Suta lo recomienda. Las preguntas que Eduardo le dirige a su interlocutora Giulia apuntan a comprobar la exactitud entre lo que piensa (o recuerda o formula) y la real dimensión de su existencia, el fenómeno en sí.

Las interrogantes que Eduardo se plantea no solo involucran el cuestionamiento del realismo como forma de comprensión del mundo (R. Franco 2000; Padilla 2009), sino que también señalan la actitud atenta con la que medita Eduardo respecto de su cuerpo, sus deseos y su intelecto. Se trata, para decirlo con los conceptos budistas, de reparar en cada “agregado” que compone la idea de su ego o cuerpo. De la misma manera en la que Eduardo somete la imagen del cuerpo de Giulia a una “autopsia” (huesos, humores, secreciones, nervios), medita sobre todo aquello que durante su discurso se formula: personajes, deseos, lenguaje, realidad. Véase los siguientes ejemplos.

Eduardo recuerda la figura de Mayana y duda de lo que afirma su pensamiento:

¿Por qué no era él [Giuliano] como Mayana, inalterable en mi memoria, indemne de toda mancha, de toda abyección humana? ¿O tampoco esto era cierto, y Mayana como Giuliano, como mi madre, como tú misma, habrían de hacer de mí un muñeco ruin y destripado? ¿O todo eso se debía sólo al insondable tejido verbal que siempre había alimentado mi existencia y que se había convertido en ella misma? (Eielson 1971: 20-21).

Eduardo se pregunta por su capacidad para diferenciar sus recuerdos de las trampas que provoca el lenguaje cuando análoga el cuerpo de Giulia con el cuerpo del pájaro blanco:

“Me pregunto si tu perfil y tus piernas de pájaro no serán el perfil y las piernas de un ser humano que mi imaginación confunde con el perfil y las piernas de un pájaro. Trato de recordar. Las palabras, cierto, no me ayudan. ¿Qué cosa responderé? ¿Qué cosa fuimos, Dogaresa? Tú eras todo para mí, pero no eras suficiente (Eielson 1971: 34).

Eduardo descubre el parecido entre Giulia y Giuliano a partir de los ojos verdes de ambos:

¿Giuliano! ¿Giulia me recordaba los ojos de Giuliano? ¿Los ojos de un gordo insolente, fabricante de helados y chocolates en Lima? Tú me miraste casi sonriente. Tus ojos verdes, tan familiares; ¿Qué coincidencia! ¿Y si los juntara, los ojos de Giulia con los de Giuliano, qué sucedería? (Eielson 1971: 68).

Eduardo se interroga por las identidades de Giulia y Giuliano:

¿No me habría equivocado? ¿Cómo sería Giuliano con tu Gran Traje de Seda, con tus cabellos rojos? ¿Cómo serías tú con su camisa, su vestido azul, sus zapatos lustrados? “Janus bifronte”, Herma de dos cabezas ¿cuál de los dos me engañaba? ¿Tú con tu pobreza, tu incomprensible sonrisa, tu graciosa delgadez? ¿Giuliano con su gordura, sus millones y sus fábricas? Idénticos los dos. Los mismos ojos verdes traidores. Las mismas ropas inútiles” (Eielson 1971: 76).

Eduardo duda acerca del peso de lo cotidiano en contraposición al placer de la entrega sexual: “nuestras palabras en adelante no emitirían sino silencio.

¿Transmutación divina? ¿Sabiduría completa? ¿O total ignorancia? ¿Para qué decir nada entonces? ¿Para qué escribir?” (Eielson 1971: 87).

O cuando Eduardo duda de la aparición de Pancho en la habitación que aquel comparte en Europa con Giulia:

Pero ¿era realmente Pancho el individuo que tenía delante de mí y que no veía desde mi adolescencia? Era algo indefinible. Algo entre lo familiar y lo absolutamente ignoto, como el fondo mismo del universo. [...] Había algo en él que me sobrecogía. Que me llenaba de tristeza y de terror al mismo tiempo. [...] Como si no estuviera hecho de la misma materia que nosotros. Todos sus movimientos y sus palabras parecían venir desde muy lejos y me eran siempre imprevisibles. [...] ¿Cómo los demás no se daban cuenta? (Eielson 1971: 114).

Las interrogantes enumeradas previamente, entonces, señalan la práctica meditativa de Eduardo porque, en la línea señalada por Borges (1976: 753), ellas revelan una postura escéptica ante la instancia de la enunciación: el yo y su experiencia son objeto de cuestionamiento para dudar de la aparente consistencia del yo. Se trata, como lo formula el intelectual argentino, de una preparación para la experiencia del satori. Pero se trata también de la línea sugerida por el Satipathana Suta respecto de la

meditación budista. Eduardo construye un no-yo que enuncia el proceso meditativo que lo conduce a dar extinción al ciclo de sufrimiento existencial.

Con motivo del segundo movimiento musical que estudia Honores en ECGN, este crítico analiza el capítulo 13 y la escena de los rituales celebrados por “Shelah-na-Gig”, la prostituta-deidad. Al igual que el primer movimiento, existe un erotismo sagrado que el capítulo recrea: la sacralidad del acto sexual como forma de alcanzar la experiencia de unidad (77). Honores expresa que el narrador recupera su pasado perdido a partir de la imagen del otro, Giulia. El erotismo sagrado presente en ECGN involucra lo ceremonial y el sacrificio, donde lo femenino encarna la naturaleza y su dimensión cíclica (89).

Pero el descubrimiento de Eduardo radica en percibir la vacuidad detrás de dicha idea y de sus correspondientes figuras-cuerpos. Como se ha expresado previamente, en la primera parte de la novela (capítulos 1-11), Eduardo se enfrenta al cuerpo sin vida de Giulia. Esta idea está señalada en el título y su ambigüedad: “Giulia-no”. Este lexema corresponde a la experiencia que Eduardo recrea ante el cuerpo inerte, “blanco sobre blanco” (Eielson 1971: 117) en la Morgue de Venecia. La ciudad de los canales se resignifica como espacio de la muerte, la podredumbre, lo descompuesto, lo escatológico (Chueca 2000; R. Franco 2000), características estas comunes al naranjal del abrazo inevitable entre Eduardo y Giuliano, el prostíbulo de “Shelah-na-Gig”, la miseria de barro a la que está condenada Mayana y la desértica Lima. Venecia y específicamente la morgue corresponden al espacio de muerte, es decir, del no cuerpo. En este escenario, se proyectan los personajes y principios semánticos de Giulia, el recuerdo de la veneciana con vida y con cabellos rojos; Giuliano, el ave sagrada convertida en un cuerpo grotesco; y otros más. Giulia es el objeto amado por Eduardo: aquel encierra el cuerpo erótico, el cuerpo descompuesto, el cuerpo vestido, cuerpos que significaron una forma de experiencia de la unidad, de la integración entre individuo y lo cósmico, la no-dualidad. Pero también la del cuerpo acechado por otros deseos: Giuliano desea la única posesión de Eduardo, Giulia.

La construcción fragmentaria de la novela, con influencia de técnicas poéticas y su consecuente ritmo musical, prioriza la actitud reflexiva ante lo narrado y el instrumento del mismo: el lenguaje. Impera, por lo tanto, en la novela una reflexión que se emparenta mejor con las cualidades del zazen: la meditación. Para Borges (1976) y

Bovay (2008: 11), el zazen corresponde al camino a seguir para lograr la comprensión de la esencia del universo, como ya se señaló en la primera parte de este capítulo.

La estructura fragmentaria que señala Giovanna Minardi (2013) acerca de la novela y que relaciona con las ideas del texto de Blanchot (1953) corresponde, además, al ritmo de la respiración que determina las secuencias, imágenes o escenografías que recrea la novela. La fragmentación es el reflejo de la práctica de meditación que realiza Eduardo. Se trata del flujo del pensamiento al que se somete la conciencia de Eduardo desde que esta entra en contacto con el cuerpo sin vida de Giulia y la serie de cuerpos e interrogantes que este despierta en aquel. Además, la alternancia de tiempos y espacios remite al conjunto de imágenes a partir de las cuales Eduardo medita en su condición esencialmente efímera, como su cuerpo y su ego, como los cuerpos de sus personajes.

El patrón musical sobre el que se compone ECGN es ritmo de pensamiento que medita sobre sí, sobre el cuerpo desde el que se realiza y sobre los medios de su pensamiento. La musicalidad y la fragmentariedad de la novela son un mismo fenómeno: el pensamiento de Eduardo que medita.

El discurso de Eduardo se concentra en los cuerpos de los personajes de su existencia. Ello le permite una forma de acceder a la propia percepción de su cuerpo y, por lo tanto, de su identidad. La relación entre Eduardo y los cuerpos es doble. Por un lado, ante la presencia de estos, el cuerpo de Eduardo se somete al anonimato, a la no percepción de su cuerpo: Giulia y Giuliano son cuerpos que brillan y que anulan la materialidad del cuerpo del narrador; este experimenta la no-existencia. Por otro lado, solo cuando Eduardo abandona su relación con esos cuerpos se encuentra en capacidad de percibir la propia dimensión de su cuerpo, lo que lo conduce a la experiencia del satori budista.

Una de las primera imágenes que Eduardo recupera ante el cadáver de la amada involucra una relación con su propio cuerpo:

Una suerte de luminosa gravedad invadió siempre mi cuerpo mientras estuviste a mi lado; una suerte de opacidad, peso y volumen terrestres que nunca había logrado percibir antes, pero que tú parecías arrebatarme continuamente. Tanto que, hasta en los pequeños detalles cotidianos, todo el planeta parecía inclinarse a tu lado, dejándome a mí suspendido en un inanimado, ridículo vacío (Eielson 1971: 10).

El cuerpo vivo de Giulia actuaba entregando y quitando lo que ofrecía: la percepción de lo luminoso. Pero el estado resultante de dicha operación de suma y resta hacia otro cuerpo es la vacuidad. Luminosidad y vacuidad, elementos de lo sagrado y de lo cósmico con los que Eduardo describe la relación de su cuerpo y el de Giulia con vida.

El cuerpo juvenil de Giuliano le ofreció también una experiencia de lo sagrado a Eduardo. Con motivo del primer encuentro entre Eduardo y el “hijo natural de un italiano y una chuncha” (Eielson 1971: 19), aquel expresa la imagen en términos de lo luminoso:

Toda su radiante juventud, la extraordinaria claridad de su mirada, provenían de la tierra verde y del sol ardiente. [...] La luminosidad de su semblante, por momentos, transformaba su cuerpo en una sombra. [...] Giuliano y yo éramos prácticamente iguales, casi de la misma edad, crecidos en los mismos campos. Sin embargo sólo su cuerpo parecía existir, haciendo casi desaparecer el mío a su lado (Eielson 1971: 94-95).

Eduardo recuerda haber percibido la vacuidad resultado del encuentro con Giulia viva. En el pasado de la montaña peruana, Giuliano es luz y, eventualmente, la paradoja luz-sombra. Si Giulia ofrecía y quitaba, Giuliano iluminaba y oscurecía la materia corporal de Eduardo; Giuliano es la dualidad existencia-no existencia. En ambos casos, la experiencia de unión la tuvo en diversos momentos en interdependencia con la percepción de cuerpos amados: el joven Giuliano y Giulia con vida.

El descubrimiento de Mayana también corresponde con el dualismo que experimenta Eduardo a través de los cuerpos amados. En el entorno paradisíaco de la playa de un río del oriente peruano, el “Tulumayo”, el infante Eduardo percibe también lo puro y sagrado de la existencia:

En silencio contemplé sus pies cubiertos por el agua clara. Le levanté la cushma hasta las ingles y observé la diminuta perfección de su cuerpo de niña. La noche, como Mayana, era de una pureza tal que paralizaba los sentidos, convertía en cristales los apetitos y los humores del cuerpo (Eielson 1971: 23).

Mayana significó para Eduardo la posibilidad de experimentar la no existencia de su cuerpo. La parálisis de los componentes del cuerpo (glándulas y humores) refuerzan el componente meditativo propuesto en el Satipathana Suta: la atenta meditación sobre el cuerpo como símbolo del sufrimiento de la existencia le permite a Eduardo contemplar-

proyectar (el cuerpo blanco como ecran) la conciencia del individuo sobre la unidad, la totalidad, el Tao, el satori budista.

Las figuras-personajes amadas por Eduardo se contraponen a cuerpos odiados, ya sean estos por transformación o no. Eduardo expresa la relación antagónica que mantiene con el tío Miguel. A propósito del cuerpo de este, aquel se interroga: “¿Había sido necesario llegar a los 17 años para percibir toda la odiosa autoridad que emanaba de cada uno de sus gestos?” (Eielson 1971: 15). Frente al poder que este familiar ejerce en el cafetal, Eduardo reafirma su identidad creativa:

Sus artimañas eran ya más viejas que la tierra y yo no podía competir con él. Podía, eso sí, borrarlo para siempre de mi existencia. Porque él podía jugar con la vida de los indios [...], pero no podía jugar con las palabras, no podía afrontarme en esta partida de revancha en la que yo toda la vida habría de ganarle, aun después de muerto (Eielson 1971: 16).

El reclamo de Eduardo por la dimensión artística de su identidad se opone al abuso de poder que somete lo sagrado y lo cósmico del hombre (la figura de Pancho y los indios) a lo meramente terrenal (tío Miguel).

Giuliano, cuyo cuerpo también representa el principio de la impermanencia, se transforma, en el espacio europeo, en la figura de “un gordo insolente”. Lo luminoso del cuerpo juvenil ha sido absorbido por lo grotesco: “Una terrible cosa que sudaba en pleno invierno y se llamaba Giuliano. Es decir Giulia con ano” (Eielson 1971: 17).

Tanto el cuerpo del tío Miguel como de Giuliano corresponden a la figura del “Monstruo-Tirano” estudiado por Campbell (1992). Este teórico define esta figura dual como una presencia constante en la mitología, las tradiciones populares y el inconsciente; la figura del tirano monstruoso “es el avaro que atesora los beneficios generales. Es el monstruo ávido de los voraces derechos del “yo y lo mío”. [...] El ego desproporcionado del tirano es una maldición para sí mismo y para su mundo aunque sus asuntos aparenten prosperidad” (22).

Campbell afirma que “[e]l sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado” (1992: 25). Esta afirmación permite proponer el discurso de Eduardo como tránsito del sueño al mito. La personalización del mito es observable en la dimensión ritual señalada por la crítica respecto de los personajes en ECGN como actantes, actores, performadores, ejecutantes (Rebaza 2005; Padilla 2009; R. Franco 2000). Eduardo indaga por medio de su proceso de meditación en los cuerpos de sus

protagonistas existenciales. Apoyado en analogías, paradojas, negaciones y cuestionamientos, Eduardo examina la real materia de tales cuerpos: la revelación o conciencia superior corresponde a la aplicación de las Cuatro Nobles Verdades que el pensamiento budista predica como forma de meditación sobre la propia identidad.

La transformación del cuerpo de Giuliano inquieta a Eduardo. La admiración por el cuerpo juvenil del pasado se ha convertido en una actitud de repulsión ante sus prendas de vestir y su inexpresiva mirada. La figura sagrada ha perdido ante la expansión de la dimensión material del cuerpo y sus deseos. De este modo, el cuerpo de Giuliano representa el tema de la transformación de la dimensión divina de lo humano al apego exclusivo a lo corporal, a su conciencia del ego, a su afán de poseer.

Ante el cuerpo sin vida de Giulia, Eduardo reconoce que esta le había arrebatado su muerte, lo hacía caer en orgasmos, formaba un solo cuerpo celeste sobre la cama de sábanas siempre revueltas. Eduardo poseía el cuerpo vivo de Giulia, lo que era objeto de amenaza por parte de Giuliano, un supuesto viejo amigo cuyo juvenil cuerpo sagrado ha devenido en lo carnal y licencioso. El dualismo yo-otros (bajo la forma de lo mío) distrae a Eduardo en su proceso de armonización de los contrarios. El narrador conforma dos trinitades centrales en las tensiones que configuran su identidad: Eduardo (yo), Giulia (mío) y Giuliano (otro); y Eduardo (yo), Mayana (mío) y tío Miguel (otro).

Uno de los deseos expresados por Eduardo obedece a la posibilidad de combinar los cuerpos de Giulia y Giuliano, unión que encubre la unidad de los contrarios o síntesis de la relación yo-otros. El narrador se pregunta cómo serían estos si intercambiaran sus prendas de vestir. La unión se logra, sin embargo, a partir de la aparición del referente mitológico de Herma y Janus bifronte, deidades estas que, como tótem, indican dos direcciones opuestas, dos espacios y dos tiempos distintos: pasado y futuro (Cirlot 1997: 80).

Otro deseo que busca alcanzar Eduardo corresponde a la expresión cabal de lo que denomina el primer rayo de sol sobre la floresta peruana después del diluvio purificador de Monteyacu, así como hacer útil la muerte de Giulia y dar respuesta a su reiterativa pregunta “¿Qué cosa fuimos, Dogaresa?”.

El equilibrio sobre su propia identidad la alcanza Eduardo cuando formula de manera conceptual la trilogía de nudos. Esta remite a la paradoja del lenguaje, porque los nudos son definidos como “palabras y letras blancas” no escritas (Eielson 1971:

118) con las que el narrador busca comunicar el significado personal de la muerte de Giulia en un claro diálogo con la reflexión budista sobre la fugacidad de la existencia, su constante transformación y su condición finita e impermanente. La trilogía de nudos, entendida como nuevo lenguaje, salva a Eduardo del muro de palabras incapaces de comunicar el sentido de la oración mortuoria de Paracas. Los cuerpos sin intermediarios, desnudos, le permiten a Eduardo reconocer un objeto-sujeto y dar testimonio de su propia experiencia mística en el marco del budismo zen.

El objetivo de este primer capítulo ha sido señalar una relectura de ECGN a la luz de la intertextualidad de la novela con dos textos pertenecientes a la tradición del budismo zen. En el título y en los epígrafes de la novela, el tópico del cuerpo es definido como la causa del sufrimiento humano, idea también declarada en la Segunda Noble Verdad. Los versos del Tao Te Ching remiten a esta idea como un paso previo a la experiencia del satori, que será motivo del siguiente capítulo. Las diversas imágenes que desarrolla la novela corresponden a reformulaciones de la idea del sufrimiento humano: los recuerdos que afloran ante Eduardo, así como sus anhelos aún no alcanzados (vengarse del tío Miguel, testimoniar fielmente la utilidad de la muerte de Giulia) y sus odios (la figura degradada del cuerpo de Giuliano) se nutren de la idea de la ley kármica del budismo zen.

Los cuerpos que evoca Eduardo son el medio a través de los cuales este puede contemplar y comprender la realidad sagrada que se oculta al intelecto (lenguaje y pensamiento racional) y de la que Eduardo ha tenido una sospecha vital, tal como se señala en su recreación biográfica.

El camino del Tao con el que dialoga ECGN enfatiza un método de vida y de reflexión sobre la existencia. La experiencia del Tao, entendida como mística, corresponde a la experiencia de unidad sin la necesidad del bagaje conceptual del intelecto y que carece de cualquier relación con los pares bueno-malo o vida-muerte (Scott 2010: 156). La realidad del Tao (la realidad del budismo zen) puede ser observada por encima del pensamiento y de la ceguera impuesta por los deseos. La Primera Noble Verdad (La vida es sufrimiento) se relaciona con el principio de lo impermanente. El ser humano tiende a buscar lo completo y permanente; sin embargo, ignora que todo lo que existe está sometido a la transformación. El sufrimiento que experimenta es el producto de los cambios inevitables en relación con sus deseos. De la

idea de lo impermanente, además, se desprende la condición vacua del ego. Este está sometido también al cambio y debe, por lo tanto, ser el objeto de exploración y de meditación. Reconocer la vacuidad del ego es un paso para lograr la eliminación de los apegos y alcanzar la liberación o despertar.

La triple sed como causa del sufrimiento humano se presenta en ECGN a partir de las relaciones entre Eduardo y sus personajes. La “sed del placer” que señala Román (2007: 73) se relaciona con el erotismo sagrado que articula las relaciones entre Eduardo y Giulia, y “Shelah-na-Gig” y sus cuerpos sacrificados. Sus caídas en orgasmos y la disolución de sus cuerpos son prueba de ello. Pero esta sed de placer también se exhibe en la novela en la figura sagrada y corrompida de “Shelah-na-Gig”: la prostituta-santa somete a sus víctimas a una transformación de sus cuerpos, aun cuando estos se guiaban por la búsqueda de una vuelta a la unidad a partir del encuentro sexual. Giuliano y “el serranito” son cuerpos fagocitados por la ramera en esa búsqueda del deseo carnal (Eielson 1971: 69-74).

La “sed de existencia” (Román 2007: 73) corresponde en la novela con las figuras de Pancho, Mayana y los chunchos. Son estos quienes, a pesar de la ruina material a la que se encuentran sometidos (las condiciones de peones o esclavos de la hacienda familiar de Monteyacu), ejecutan sus viejos ritos para sus dioses. La figura incólume de Mayana así como la angustiante materialidad de Pancho cuando este se presenta en la habitación europea son para Eduardo símbolos de los órdenes de la existencia. Finalmente, la “sed de prosperidad” corresponde con la figura de Giuliano, el tío Miguel y la Madre. Estos encarnan las preocupaciones por el orden material de la existencia: las posesiones, el dinero, la moral burguesa.

Así como lo espiritual es material y lo material es lo espiritual en la prédica budista, el cuerpo de “Giulia-no” es la síntesis de las identidades contrapuestas: cuerpo-espíritu, verdad-falsedad, vida-muerte, amor-odio. La superación de los pares de opuestos, desnudados a partir de los cuerpos de los personajes de Eduardo, permiten acceder o descubrir el satori, la mística del budismo zen. El aparente dualismo corresponde, en la metáfora del budismo zen de Deshimaru, al “haz y el envés de una misma hoja” (Deshimaru 1982: 9). El zen como zazen, como meditación desde el cuerpo, es la síntesis de lo material y lo espiritual. La divinidad del ser del budismo se

logra cuando se abandona el ego (Deshimaru 1982: 15), la síntesis de las contradicciones se resuelven. Esta síntesis es, en la novela, “El cuerpo de Giulia-no”.

En síntesis, la novela ECGN representa el tema del cuerpo como objeto de la meditación de Eduardo, el narrador-protagonista. La meditación acerca de este tema, permite la posterior resolución del problema del dualismo, es decir, alcanzar la integración de los pares de opuestos. El título de la novela y sus epígrafes señalan la centralidad de la práctica meditativa de Eduardo. A través de las figuras del cuerpo de Giulia, primero, de los otros personajes de su existencia evocados a partir de este y, finalmente, de su propio cuerpo, Eduardo descubre el dualismo en el que se fundaba su existencia y el motivo de su sufrimiento existencial. Los dualismo vida-muerte (Giulia con vida y Giulia sin vida), yo-otros (Eduardo en contraposición a los personajes protagonistas de su existencia) y amor-odio son reconocidos por Eduardo durante su proceso meditativo o de zazen. Tal como lo sugieren los epígrafes de la novela y su relación con el budismo zen, Eduardo revela que tras el dualismo rigen los principios vitales de la Cuatro Nobles Verdades, con énfasis en el principio de lo impermanente. La novela recre el símbolo budista del cuerpo, porque este es el germen del sufrimiento existencial experimentado por el hombre y el punto de partida para su posterior armonización. Los personajes de Eduardo, como se desprende de la revisión que el narrador realiza sobre los mismos, revela el sometimiento de aquellos cuerpo y del propio al principio de lo impermanente, el cambio constante.

Capítulo 2. El satori de Eduardo

En este capítulo, se presenta las ideas de Eielson expresadas en su ensayo “Saber existir” (1955), el mismo que revela la elaboración de una ética vital con fuerte presencia de los tópicos del budismo zen. Con ello se enfatiza un mismo sustrato afín a las reflexiones ensayísticas del autor y los temas de la novela que dialogan con el budismo zen. Se define el concepto budista de satori, la experiencia mística del budismo zen, como un fenómeno extático y como fenómeno psicológico. Esta doble naturaleza del satori permitirá explicar cómo dicho fenómeno se representa en la novela, reclama un rol central en la lectura intertextual que se proponemos entre novela y doctrina del budismo zen, y revela la presencia en la reflexión de Eielson de esta filosofía como un camino que permite el desarrollo del potencial humano.

La diversidad de definiciones acerca del satori que se presenta en este capítulo tiene por finalidad señalar los símbolos a los que recurre el narrador en el capítulo 14 de la novela para comunicar la vacuidad, la integración de contrarios y la experiencia de unidad experimentados en su satori. La presencia de los símbolos del satori en ECGN permiten enfatizar la intertextualidad de la novela con determinados textos de la tradición del budismo, tal como se desprende de la inserción de los epígrafes.

2.1 “Saber existir” y el tema de lo sagrado

El satori como punto culminante del budismo se insinúa en el trabajo del ensayista Eielson. En el ensayo cultural “Saber existir” (1955), Eielson reflexiona sobre la dualidad existir-vivir. A la figura de Peggy Guggenheim, contrapone su identidad de artista que valora la transformación constante de la existencia (dualismo placer-pena), que celebra la sacralidad de la existencia en cada acto vital. Asimismo, contrasta el materialismo del saber vivir a la sacralidad del saber existir. Esta actitud vital significa de acuerdo con Eielson (Rebaza 2010: 63) afrontar la sustancia de la existencia: el problema, la posibilidad y el conocimiento de existir. El artista señala su búsqueda de un orden superior a lo cultural: el universo señala la dimensión más humana del ser. A diferencia de la retórica de la sabiduría de vivir, Eielson contrapone la desnudez del saber existir: “saber existir es, sobre todo, formar parte de la creación, ser digno de la

creación, articulándose para ello en el cuadro glorioso de sus más altas exigencias humanas y divinas” (Rebaza 2010: 66).

El capítulo 14 representa la experiencia mística oriental del budismo zen: el satori o despertar de Eduardo. Este experimenta directamente la conciencia de la doctrina del no yo, la doctrina de lo impermanente, la armonía cósmica. La identidad de Alfa y Omega que describe Eduardo corresponde a su no yo, a otra dimensión de conciencia alcanzada por el narrador en su proceso de meditación. El satori y su símbolo de la vacuidad, existencia sin sustancia, permiten la experiencia de lo universal o absoluto: identificación del sujeto con la totalidad, experiencia de la unidad (López-Gay 1974: 180-190).

Luis Rebaza (2005: 35) señala el descubrimiento por parte de Eduardo de los órdenes que rigen el principio de la mutación. Este crítico estudia la ritualidad de la novela en relación con la estructura narrativa de la misma y de las artes de la performance (incluido lo teatral, lo cinematográfico, la ceremonia, el rito). En este capítulo, se propone el marco de la influencia del budismo zen en la temática de ECGN para señalar la centralidad de la dimensión de la ritualidad. Se sostiene que el capítulo 14 narra la experiencia mística del satori de Eduardo, producto de la meditación ejecutada en el contexto del no-cuerpo de Giulia. Tal experiencia es el apagar o extinguir la sed por el deleite sensual (Borges 1976: 749), que ha evocado Eduardo en las imágenes de los cuerpos amados y odiados.

La nueva dimensión de conciencia que Eduardo experimenta en la novela tiene un correlato con el ensayo cultural de Eielson “Saber existir” (Rebaza 2010:). En este artículo periodístico publicado en 1955 –los primeros años de escritura de ECGN–, el viajero cultural Eielson expone de manera comparativa la filosofía-ética del “saber existir” frente al “saber vivir”. Eielson reclama que un “modelo insuperable” de vida se logra solo a través de una “vida libre” (Rebaza 2010: 62). Mientras que el “saber vivir” depende de las posesiones materiales, el “saber existir” implica el reconocimiento de lo que se ha llamado el principio de la impermanencia o, según Eielson en su ensayo, “las mil formas cambiantes de la existencia, llamadas los placeres y las penas de la vida” (Rebaza 2010: 62). El “saber existir” que describe Eielson involucra además una dimensión sagrada del fenómeno total de la existencia: “No me considero destinado a cosas supremas ni tampoco a la vulgaridad de la vida multitudinaria: me basta con

considerar sagrado cada acto de mi vida y hacer de mi existencia un homenaje a la creación” (Rebaza 2010: 62). El artista peruano señala una aspiración a la integración entre lo humano y lo sagrado-divino en el desarrollo de una ética vital. Pero tal actitud vital es el resultado de un saber intelectual-intuitivo producto de la conformación de “una criba delicadísima y perfecta” (63) compuesta por la literatura, la filosofía y el arte no-occidentales. Eielson elabora un canon que integra la tradición occidental y la oriental para perfilar una actitud de realización de una existencia sagrada²⁸.

Otra diferencia entre el “saber vivir”, débil ante los productos lujosos y lo bello, y el “saber existir” es la aceptación del vacío (recuérdese la existencia sin sustancia budista) para dirigirse a la búsqueda de la esencia vital: “es superando los refinamientos de la vida que se afronta la sustancia de la vida” (Rebaza 2010: 63). Eielson expone su idea de la “sabiduría de la existencia” (63): “el problema es existir, poder existir, saber existir [...] Nada está más unido a los placeres de la existencia terrenal que el cambio rítmico y luminoso de las estaciones” (63). El poeta recurre a otra idea budista en su reflexión sobre un tipo de existencia: el principio de impermanencia. Ser sabio en la existencia que propone Eielson equivale a comprender el principio cíclico del cambio en la vida terrenal. Todo se encuentra sometido al cambio constante, a lo impermanente, dice la tradición budista.

En otro pasaje de su ensayo sobre la sabiduría de la existencia, Eielson señala como causa de esta su “amor a Roma” (Rebaza 2010: 64). Es la renuncia a todo lo que impide la unión con su objeto amado lo que motiva al artista a seguir el camino de una existencia sabia. Asimismo, Eielson revela la preocupación por integrar acción y reflexión. A propósito del reclamo amical ante su exilio, este define su identidad en relación con lo peruano:

Yo, el nombre del Perú me lo tengo callado como callo, con sincera humildad, todo cuanto pudiera haber de noble y positivo en mí: tan solo con mis actos, con mi vida, con mi trabajo, trato de mostrarme como un hombre diverso cuya originalidad radica, precisamente, en el hecho de ser peruano, de apoyarme en un fulgurante y trágico pasado, de llevar en

²⁸ La cita completa señala lo siguiente: “Confieso que no son Miguel Ángel, Leonardo o Beethoven quienes más me conmueven sino los anónimos primitivos sieneses y florentinos, los escultores negros del Gabón, los bailarines indoneses y del Camboya, los poemas árabes y chinos del siglo V, algunos pasajes de la Biblia y del Corán. Todo ello me sirve a manera de una criba delicadísima y perfecta: más me tamiza la vida, más preciosa encuentro la existencia. He aquí el verdadero sentido de tales preferencias” (Rebaza 2010: 62-63). Nótese, además, la referencia a la literatura china taoísta.

mí un misterioso destino, tal vez común al destino de todo un mundo por nacer (64).

La identidad del artista que se revela en el ensayo cultural de Eielson se caracteriza por la multiplicidad, por sus orígenes y por la aspiración de una nueva colectividad universal. Eielson cita a Simone Weil para señalar el sentido que debe tomar la reflexión humana sobre su existencia y naturaleza: “la búsqueda de un orden más concretamente humano, o mejor aun, la aceptación de una existencia humana desenmascarada y sujeta tan solo a los vaivenes de su más íntima sustancia” (65). En la línea de lo propuesto por Camus, Eielson se manifiesta a favor del influjo de una actitud (una acción en la vida personal) antes que en una idea (general y abstracta) respecto del potencial influjo práctico de la conducta personal que ha defendido en las páginas de su ensayo.

El “saber existir” que propone Eielson es formulado en la parte final de su ensayo como “formar parte de la creación, ser digno de la creación, articulándose para ello en el cuadro glorioso de sus más altas exigencias humanas y divinas” (Rebaza 2010: 66).

La presencia en el ensayo cultural de ideas acerca del desarrollo vital y creativo del artista revelan una conciencia acerca de los temas de la tradición del budismo zen. Como se ha señalado a propósito del capítulo 14 de la novela y del ensayo reseñado, la existencia humana requiere un camino para lograr su verdadera y esencial realización. En el caso de Eduardo, el narrador de ECGN, este ha realizado un dilatado proceso meditativo sobre su esencia, aunque para ello se halla valido inicialmente de un objeto extraño a su materia (Giulia) pero afín a su identidad. Eduardo descubre y se enfrenta al reto de guiar su existencia bajo los principios de la impermanencia y de la nulidad del ego. Estas enseñanzas budistas se manifiestan en la novela y en la obra ensayística de Eielson, que proponen una revisión sobre la propia humanidad personal.

2.2 Sobre el satori y sus símbolos

Es el satori una experiencia de integración: las dimensiones emocionales, racionales y sentimentales del individuo se armonizan como unidad, experiencia esta que trasciende cualquier intento de formulación lingüística. Desde un enfoque psicológico, el satori se puede leer como resolución de los conflictos existenciales (Maupin 1982: 172). La imposibilidad de expresar la experiencia mística oriental a

través del lenguaje racional lo ha orientado hacia un “hablar analógicamente” (Maupin 1982:172), tema que repercute en la estructura de la novela y en sus recursos estilísticos, tema motivo del último capítulo de esta tesis.

Deshimaru (1982: 16) propone comprender el satori en relación con los fenómenos de la negación del ego y la experiencia de la muerte. El conflicto entre el individuo y la muerte se funda en la conciencia del egoísmo del ego. En la práctica del zazen se experimenta la vacuidad, la existencia sin sustancia, del ego. La muerte, por otro lado, señala el principio de lo impermanente, puesto que todo fenómeno está sometido al cambio constante. Experimentar esta dimensión superior de conciencia equivale para Deshimaru al retorno a la condición original del pensamiento (64), hishiryo, una conciencia infantil no dual, previa a la ruptura que instaaura la razón dualista del sujeto-objeto, yo-otros. El estado místico se logra con el abandono de los conceptos humanos que son la causa del sufrimiento existencial (Deshimaru 1982: 69-71). Eduardo, tal como se explicará respecto del capítulo 14 de ECGN, revela el desapego de sus deseos surgidos en la relación de interdependencia con los cuerpos de sus personajes: Eduardo experimenta la materialidad y espiritualidad integrada, la síntesis de opuestos, la conciencia no-dual, la conciencia hishiryo.

Bovay señala la relación entre Tercera Noble Verdad y el satori: este es la forma de superar el estado de sufrimiento existencial (Bovay 2008:80). Así, el capítulo 14 es el resultado no buscado pero encontrado de la actitud meditativa declarada en el discurso del narrador y lo que le permite exhibir la resolución de su crisis existencial: la nueva dimensión de conciencia que describe es el de la no-dualidad, la conciencia hishiryo.

El budismo zen por influencia de la tradición Mahayana posee un componente místico. Este consiste desde su evolución en un complejo planteamiento lógico que recurre a negaciones o contradicciones para abolir la dimensión lógica de la conciencia. El nirvana o satori, en tanto elemento místico de la praxis budista, es el medio de liberarse de las infinitas reencarnaciones. La etimología de esta palabra puede traducirse como “el extinguirse” o “el apagarse” (Borges 1976: 751). El estado de nirvana o satori implica la renuncia a la conciencia y a la materia (751). Aunque la tradición oriental no considera que el satori tenga un fin u objetivo, se puede afirmar como lo señala Borges que la meta de tal experiencia es la liberación del samsara o mundo de las apariencias

(752). Puesto que este estado corresponde a la dimensión mística del budismo zen, el satori desconfía del lenguaje, de los sentidos y del propio pasado.

Eduardo se libera de las apariencias producidas por los cuerpos, amados u odiados. El discurso nos remite a los temas de la desconfianza ante el lenguaje (R. Franco 2000; Padilla 2009; Minardi 2013), de la duda ante la sustancia de sus percepciones (Rebaza 2005; R. Franco 2000).

Al igual que López-Gay (1974) y Román (2007), Maupin (1982) ha enfatizado la dimensión psicológica de la praxis del budismo. Por ello, este autor afirma que el satori resuelve el conflicto existencial del individuo (171-172): la experiencia del satori significa un cambio radical en la manera de experimentar la existencia. Además, coincide con Borges respecto de la infabilidad del arrebato místico por medio del lenguaje racional. Sobre el satori, Maupin añade que este desenmascara lo real tras los velos conceptuales y lingüísticos, realidad que solo puede ser aprehendida como totalidad mediante la intuición (174). Maupin cita a uno de los principales pioneros de los estudios sobre budismo y su difusión en la Europa posbélica: D. T. Suzuki. Para este intelectual, el satori se ubica en el presente absoluto, en el ahora eterno. La experiencia mística es para Suzuki (1949) un punto desde el que se inspecciona el pasado y el futuro (citado por Maupin 1982: 178).

Si las palabras se convierten en algo, si estas también se someten al principio de impermanencia, ellas serán luego telas, velo, manto, cortinas, sudario, vestido: la palabra como textura. Las palabras sometidas al transcurso del tiempo deberían permitir el triunfo del joven Eduardo sobre la “odiosa autoridad” del tío Miguel. Las palabras, además, podrían expresar el instante correspondiente al primer rayo de sol sobre la alta vegetación de la selva peruana.

Sin embargo, para alcanzar la experiencia del universo como “totalidad de ser de la cual uno mismo y todos los demás objetos son manifestaciones” (Maupin 1982: 185), Maupin señala un conjunto de ejercicios de concentración para lograr tal dimensión de conciencia. La meditación, entendida como la suspensión del flujo convencional de pensamiento (179) es uno de ellos. Esta involucra la respiración y lo mental. Un punto de concentración es la hua t'ou o “antepensamiento” y que consiste en un estado mental en el cual la persona se interroga a sí misma (180). Otro ejercicio es el koan: “una declaración que resulta imposible de comprender racionalmente pero que es

comprensible para una persona que ha experimentado el satori” (180). El empleo de este ejercicio, según lo explica Maupin, es el de profundizar la crisis intelectual del meditante y producir un satori más intenso (180).

Para Deshimaru (1982), desde la prédica de la escuela Soto del budismo zen, un requisito para poder experimentar el satori es la comprensión del principio de lo impermanente (64). Esto implica la conciencia sobre el principio del no-ego: la renuncia al pensamiento y a la identidad fundada en un yo. El monje budista define el satori como “la vuelta a la condición normal, original. Es la conciencia del niño. [...] Contrariamente a lo que piensan algunos, no se trata de una condición especial, particular, sino de la vuelta a las condiciones originales” (67). Para Deshimaru, además, el satori es “la verdad, comprender el sistema cósmico, la verdad cósmica. Solamente cuando se ha abandonado todo se manifiesta la armonía con el sistema cósmico” (69). Otra definición que ofrece Deshimaru respecto del satori budista es la que esta experiencia resuelve el conflicto entre vida y muerte (Bovay 2008:). Para el pensamiento budista, los pares de opuestos pueden ser percibidos como integración o síntesis. Es el apego a la vida el que conduce a percibir la muerte como lo opuesto de vida: no-vida, muerte. Sin embargo, estos pares corresponden a una vacuidad en la que también participa nuestra idea de ego. La posesión de este (que también se percibe en la posesión de un cuerpo) nos aleja del principio de lo impermanente. Todo está sometido al cambio constante; por lo tanto, el ego y el cuerpo son vacuidad. A la percepción del ego podríamos contraponer la idea de lo cósmico, el Tao, el zen.

Deshimaru también señala la dimensión inefable de la experiencia mística (2008: 36) y los ejercicios meditativos conducentes a tal estado. Destaca el koan como un procedimiento para percibir la otra realidad de las cosas (83). Definido en el sentido original de “ley” o “principio de gobierno” (83), el koan es una forma de educar el pensamiento del meditante y conducirlo a la adquisición del principio de lo absoluto, de la conciencia que accede a una dimensión superior. Aunque de apariencia absurda, el koan que define Deshimaru es el vehículo que conduce a la esencia universal (83)

La voz y la escritura (posteriormente la performance) de “el Pordiosero” (como Giulia nombra a Eduardo) exhiben la tensión entre el par dual yo-ellos (los otros). El dualismo en el que oscila la voz del narrador involucra la presencia fantasmática del yo. La forma de culminar con este espejismo es el no-pensamiento (Deshimaru 2008: 64).

El principio Mushin (no-pensamiento) es la paradoja del “pensar sin pensar”, koan que explica Suzuki (White 1982: 57) como la esencia del zen.

Por su lado, Román (2007: 77-82) coincide con los autores ya reseñados en lo referente al carácter inefable del satori. Como el nirvana no puede ser entendido mediante el razonamiento sino que debe ser experimentado, no es un fenómeno que pueda ser comunicado por medio del lenguaje, pues este no da cuenta de “la absorción del individuo en la vacuidad” (78). Sin embargo, el carácter místico del budismo no ha impedido que se conceptualice o verbalice la experiencia de vacuidad (78).

De las múltiples definiciones que ofrece Román (2007: 77-82), destacan dos. La primera enfatiza la expresión sobre el nirvana en términos de una negación: “el místico recurre a una vía de expresión indirecta. No puede decir qué es el nirvana, pero puede decir qué no es. Su característica más esencial es su diferencia de todas las cosas mundanas” (79). Una segunda definición de nirvana señala el tópic y símbolo del vacío como forma de referir la experiencia mística:

es algo incomprendible [el nirvana], indescriptible, inefable, que se escapa a toda determinación. Ni los sentidos, ni la razón, ni el lenguaje humanos pueden percibirlo, captarlo, definirlos. Es algo pues, que sólo se determina negativamente, porque no posee ninguna nota específica que se pueda exponer en el lenguaje mundano. Tanto en el Hînayâna como en el Mahâyâna se usa como mejor imagen para explicar el nirvâna el espacio vacío (79-80).

Reflexionar sobre la dimensión mística del budismo zen requiere algunas consideraciones previas. Se trata, como lo propone White (1982: 9), de una experiencia que corresponde al “estado más alto de la conciencia” (9). La experiencia mística del budismo zen es

una percepción autotransformadora de la unión total de uno con el infinito. Se encuentra más allá del espacio y del tiempo. Es una experiencia de intemporalidad, la eternidad, y de unidad ilimitada con toda la creación. El sentido socialmente condicionado del “yo” acaba siendo destruido por una nueva definición del “yo mismo”. En esa redefinición del ser, “yo” equivale a toda la humanidad, toda la vida y el universo. Las fronteras del ego se rompen a medida que el ego trasciende los límites del cuerpo y, súbitamente, se convierte en uno sólo con todo lo que ha existido (9-10).

Tal experiencia de una nueva dimensión de la conciencia, además, se rige por un principio unificador que actúa para disolver las categorías semánticas aprendidas de

“pensamiento” frente a “sentimiento” y de “razón” frente a “emoción” (White 1982: 12). Tal fusión de categorías involucra también los planos del intelecto y de la intuición, lo que deriva en “una nueva condición del ser”, una comprensión de la existencia por medio de los canales de sensación y percepción humanas (13).

Se debe considerar en la reflexión mística del budismo zen la experiencia extática a la que remite. El éxtasis, como lo define White, “es el transporte exterior de un modo de pensamiento ordenado biológica y culturalmente hacia un modo místico” (1982: 15). Se trata de una experiencia de retorno a una “situación primitiva” (15), situación paradójica, porque recuperar la condición animal-primitiva convierte al hombre en dios (15).

White enfatiza que el estado del éxtasis místico “se descubre” (16). No se trata, de acuerdo con este teórico, de un estado subjetivo:

el más alto estado de la conciencia es mucho más que pura subjetividad. Es subjetivo pero de una manera paradójica: la iluminación revela que lo más profundamente personal también es lo más universal. En el estado místico, la realidad y la idealidad se unifican (Deshimaru 1982: 17).

Lo anterior expresa la idea de unidad o integración, que para White es la característica principal, debido a que es el estado más alto en el que se “está consciente de la fuerza vital, condición universal que impulsa como conciencia inteligente y propia [...] La iluminación es el acto reflexivo en que la mente se comprende a sí misma, incluyendo la experiencia misma del entendimiento” (18).

Para Deshimaru (1982), el satori es “simplemente la verdad, comprender el sistema cósmico, la verdad cósmica. Solamente cuando se ha abandonado todo se manifiesta la armonía con el sistema cósmico” (69). Lo relevante de la reflexión de Deshimaru sobre la dimensión mística del budismo zen es la percepción de lo cósmico como principio de existencia, de la sabiduría de saber existir. Desarrolla un modo de vida en el que la sabiduría de la existencia radica en “vivir aquí y ahora, en la perfección del instante” (85).

Para Conze (1997: 11), el budismo es la espiritualidad oriental y sus enseñanzas místicas. Como destaca este autor, la “enseñanza del Buda se ocupa exclusivamente de mostrar el camino a la salvación” (17). La dimensión filosófica del budismo zen, de acuerdo con Conze (18), es la de un “pragmatismo dialéctico” de enfoque psicológico. El budismo, además, insiste en la doctrina del “no-yo”, puesto que se le atribuye a este

como la causa original del sufrimiento existencial humano (21). A pesar de la inefabilidad de la experiencia mística, el símbolo de la vacuidad ha sido un tópico recurrente para acercarse a una descripción de la experiencia de no-dualidad. Como lo propone Conze (1997: 184), se trata de “la gnosis perfecta”, porque supone la abolición de las dualidades. El nirvana o satori, que no se distingue de la experiencia del mundo, involucra la unidad entre objeto y sujeto.

En la experiencia extática de Eduardo, este describe el destino que una vez transformado en un ser alado persigue en su vuelo de libertad, el fin del sufrimiento: “Discos y mariposas gigantes de oro antiquísimo me acompañarían sobre los Andes hasta el Ombligo del Mundo” (Eielson 1971: 81). Para Campbell (1992: 45), la figura del “ombligo del mundo es el símbolo de la creación continua; el misterio del mantenimiento del mundo por medio del continuo milagro de la vivificación que corre dentro de todas las cosas” (45). Para Eduardo, el abandono de la relación conflictiva del dualismo yo-otros permite la experiencia mística del budismo zen. En este estado, satori, Eduardo señala el símbolo del “ombligo del mundo” para recrear con ello el sagrado misterio de la “creación continua”.

Como se mencionó con motivo del primer capítulo de esta tesis, la dimensión mística del budismo zen cubre de inefabilidad la experiencia extática. Sin embargo, figuras o metáforas se han propuesto con el fin de ofrecer una referencia por negación de tal estado: culminación del ciclo del sufrimiento humano y retorno a la conciencia intuitiva original o hishiryō (Bovay 2008; Deshimaru 1982), la experiencia del eterno presente (Maupin 1982; Huxley 1982), la superación de los términos o pares de opuestos (Chueca 2000), unificación de la mente (López-Gay 1974), la observación directa (Suzuki 1982). El estado místico del budismo zen, el satori, es el resultado no buscado del proceso de meditación.

2.3 La experiencia mística de Eduardo

El capítulo 14²⁹ presenta la doble negación y la doble analogía respecto a una experiencia de la integración de los contrarios, el satori. Eduardo asume el “yo” discursivo del narrador autodiegético y expresa lo siguiente:

²⁹ El capítulo 14 se desarrolla entre las páginas 75-84 de la edición mexicana de la Editorial Joaquín Mortiz.

De improviso todos mis pensamientos se detuvieron. Me vinieron unos deseos de decir algo. Pero la frase que yo buscaba no estaba hecha de palabras. Ni tampoco de pensamiento. Era como una sed ardiente. Como un vacío entre el corazón y el estómago. [...] Una última llamarada en la que desaparecían para siempre las palabras, dejándome sumido en una luminosa y solitaria perfección (Eielson 1971: 80).

Aquello que Eduardo desea comunicar es lo negado: no palabras, no pensamiento. Y es al mismo tiempo símbolos budistas: sed ardiente, vacuidad, lo luminoso, la perfección. Estos, que ya han sido desarrollados con motivo del primer capítulo de esta tesis, encuentran soporte textual en los epígrafes de la novela y en los símbolos con los que se propone el tema del principio de lo impermanente.

Eduardo prolonga su descripción de la escena-rito del pasado, en la que no experimenta su corporeidad desde la interdependencia de Giulia, puesto que esta ha abandonado la habitación romana de los amantes, mientras el Gran Traje de Seda negro cuelga sobre la pared. Eduardo, ante este símbolo, prosigue su discurso: “Una pureza indescriptible hacía aparecer sagrados mis menores gestos. Superfluo mi propio pensamiento. Perecedera e inútil la más espléndida belleza” (Eielson 1971: 80). Nuevas analogías nutren el símbolo budista del satori que Eduardo relata: lo puro, lo sagrado, el no-pensamiento, lo impermanente. Si la belleza perece, ¿qué ha de suceder con el cuerpo-figura de Giulia? ¿Y por extensión con los cuerpos de Giuliano, Mayana y demás?

Las estrategias de desplazamiento temporal del discurso de la novela, alternancia entre el pasado peruano y el presente europeo, y el futuro distópico, se articulan en el presente de la contemplación, la Morgue de Venecia: Eduardo recuerda-recrea-representa su experiencia sagrada de integración del dualismo, el satori budista. Con esta experiencia, su pasado, presente y futuro confluyen en un presente atemporal:

Toda mi vida pasada y futura se arremolinaba allí ahora. Las cortinas abiertas me invitaban a volar. Dos alas inmensas rebalsaban de la cama. Me pesaban a la espalda. Suntuosas alas de plumas áureas, tornasoladas, bermellón, naranja. Cualquier vuelo sería posible con ellas. Cualquier misterio se aclararía al instante. Un chiwaco negro me esperaba en la ventana, me indicaba la ruta. Discos y mariposas gigantes de oro antiquísimo me acompañarían sobre los Andes hasta el Ombligo del Mundo. Sobre el Himalaya, hasta la Montaña de la Beatitud Celeste. [...] Lejos, lejos todo. [...] Las grandes alas brillantes me servían ahora para nadar. Se habían vuelto invisibles en la inmensidad de un vaso de agua.

En mi rudimentaria estructura molecular la luz vibraba ahora triunfante como en un templo de vidrio (Eielson 1971: 81).

El cuerpo de Eduardo, expuesto previamente en la novela como la relación de interdependencia con otros cuerpos, se exhibe ahora como la transformación: ave mitológica que aspira a los lugares sagrados de la gnosis no europea: lo prehispánico y lo oriental como sustrato alimenticio de una nueva espiritualidad para Occidente. Pero cuerpo también para nadar. El cuerpo de Eduardo percibe la luz de su propia materialidad. Ya no es Giulia quien la entrega y la arrebató, ni Giuliano el que destruye con su luminosa mirada fulminante y sume en la oscuridad el cuerpo de Eduardo: el cuerpo de este es luminosidad, moléculas, “templo de vidrio”. Eduardo percibe sin intermediarios la propia luminosidad que la materialidad de su cuerpo encierra.

El discurso de Eduardo oscila entre los cuerpos de sus personajes y el suyo propio. A partir del cuerpo inerte de Giulia, Eduardo ingresa a la materialidad de su cuerpo (mater, materia). Esta se revela como cielo y agua (vuela y nada), como luz (moléculas), como templo. Lo sagrado de la propia existencia de Eduardo radica en su propio cuerpo: ya no se trata de construir una identidad desde la interdependencia, sino de reconocer aquella como un espejismo que conduce a las contradicciones, las mismas que deben ser sintetizadas, el no-dualismo del budismo zen.

La integración del par de opuestos que Eduardo ha descubierto en los cuerpos de sus personajes se expresa en la novela durante la remembranza de la experiencia del satori del narrador:

Pero ser una sola cosa con la luz no era nada todavía. Poseer la sustancia del ángel, ser el Alfa y el Omega, ser inmenso como el sol y diminuto como el átomo, no era nada todavía. La infinitud de mi medida devoraba números y números y números, pero no incluía nada. Era el vacío total. La creación entera se había transformado en cifras. Una gigantesca muralla que mis alas no podían superar. En la trayectoria de una estrella, en el vuelo de los ángeles como en la música de Mozart ¿no había sino cifras? Las pirámides de Egipto reposaban cómodamente en la palma de mi mano. La velocidad de la luz era una vela encendida a cuevas de una tortuga. Cifras solamente. La eternidad misma era una cifra cualquiera (Eielson 1971: 81-82).

Los dualismos se sintetizan, se niegan: “no eran nada todavía”, señalando con ello la potencialidad que estos encierran. La materia percibida y señalada previamente (luz, transparencia) da paso a la abstracción: números y cifra cualquiera. El vacío del satori

de Eduardo se formula como matemática: el vacío, la totalidad, las cifras. Incluso la propia aspiración de Eduardo (sobrevivir a la muerte del tío Miguel y triunfar en el juego de la palabras), la eternidad, es remitida como “cifra cualquiera”, lo que plantea que la búsqueda de esta por parte del individuo debe reparar en otros conceptos: no-eternidad.

Otra analogía topográfica del satori del narrador corresponde a la descripción del espacio de La Cordillera, que conoció en su tránsito entre Monteyacu, La Oroya y Lima. La Cordillera que recuerda y asocia Eduardo a su relato de la experiencia mística se presenta como principio de la impermanencia:

La atmósfera era como una sucesión de planos áureos y transparentes tan soberanamente precisos que el menor movimiento, la menor irrupción de un cuerpo extraño, el menor ruido superfluo habrían precipitado esa tierra en el caos. [...] todo era allí inminente, todo estaba siempre por nacer o por morir por aparecer y destruirse y volver a aparecer y destruirse nuevamente sin que nadie moviera un solo dedo ni se atreviera a respirar (Eielson 1971: 84).

El ciclo de la existencia que la doctrina budista busca superar es percibida por Eduardo en el entorno de la Cordillera, los Andes como espacio sagrado. Su dimensión humana no parece ser suficiente para intervenir en el ciclo que en su estancia en la hacienda cafetalera ha nombrado como ley de la selva, el ocioso ciclo de la manutención y la reproducción. Así, su aspiración de castigar a figuras odiadas (el tío Miguel después de la violación de Mayana) con una lluvia que se le “escapa de la manos” y que termina por arruinar la cosecha de café evidencia también el dualismo yo-otros que el narrador ha experimentado con los cuerpos infantiles y juveniles de su experiencia de deseos, percepciones, ideas, imágenes mentales que lo conforman y que revisa durante su meditación ante Giulia, el pájaro muerto de la infancia.

La primera percepción de Eduardo ante la Cordillera prosigue en el capítulo en el que se describe el satori:

Era mi primer viaje solo y por primera vez observé el lugar. La Cordillera parecía suspendida en una inmensa nube mineral. La atmósfera era helada y extrañamente inmóvil, como de plomo. Me faltaba la respiración. La sangre parecía hervirme en el cuerpo. Me faltaba también la gravedad. ¿Cómo no lo había reparado antes? Aquella no era la limpieza del aire purificado por el verde, sino un vacío estallante. Una dimensión tan aguda que partía en dos los sentidos con una hoja afiladísima. Desapareció el peso de mi cabeza. Esa lámina silenciosa me la había cercenado y en su lugar no sentía sino una especie de agitación luminosa (Eielson 1971: 85).

Del espacio descubierto que le revela el principio de lo impermanente, el narrador transita hacia su materialidad. Su cuerpo experimenta la suspensión de la respiración donde la cabeza (lo intelectual, lo racional, las representaciones mentales) son reemplazadas por “una especie de agitación luminosa”, figura de lo sagrado de la experiencia, de lo espiritual.

Se debe resaltar que el capítulo 14 oscila entre el pasado de Eduardo en la habitación romana (espacio de lo epifánico, sagrado, místico) y su pasado en la Cordillera durante su juventud peruana, donde la montaña sagrada revela principios existenciales que reconoce desde su evocación-discurso. A diferencia del capítulo 19 que analiza Rebaza (2005), donde los personajes del pasado confluyen en un espacio-escenografía del pasado parisino de los amantes, en el capítulo 14 que se propone como centro de la experiencia mística de Eduardo, es este el personaje central que oscila ya no entre escenografías sino entre principios existenciales: el principio de impermanencia, central en la prédica del budismo zen, es formulado en las analogías-metáforas-símbolos que surgen indistintamente del contexto de percepción, lo que remite a la condición del propio cuerpo de descubrir las Nobles Verdades que el budismo propone para culminar la dolorosa existencia humana. No solo el cadáver de Giulia o el cuerpo grotesco de Giuliano y el corrompido de Mayana están sometidos al cambio, también lo está el espacio: Monteyacu, el cafetal, la Cordillera, Venecia, Lima son todos espacios geográficos sometidos al principio de lo impermanente, tal como las descripciones e imágenes poéticas del narrador revelan de aquellos.

El espacio central del discurso de Eduardo es la habitación romana, porque en esta experimenta el satori. Sin embargo, la posterior pérdida del cuerpo de Giulia desencadena la crisis del ego del narrador ante la muerte, temas estos centrales en la meditación budista. La Morgue de Venecia y la habitación romana comparten el tema de la experiencia del no-yo, del no-ego. En aquel, se niega la materia de Giulia; en este, el de la identidad material y mental de Eduardo. A estos espacios de lo sagrado corresponde también el de la Cordillera, el lugar de la pasada percepción del principio de la impermanencia. No solo los cuerpos sino también el espacio se encuentran sometidos al cambio constante. El cuerpo sin vida de Giulia le recuerda al narrador este principio vital en el camino de una sabia existencia, así como el principio del no-yo.

La dimensión psicológica que involucra la experiencia mística como fenómeno extático consiste en resolver el conflicto existencial humano. El sufrimiento o insatisfacción surge como consecuencia del pensamiento dualista del yo-otros. Este conduce a experimentar el sufrimiento, cuya liberación según el budismo es la experiencia del satori. El acceso a otra dimensión de la conciencia permite la unificación, la síntesis, del dualismo instaurado por el pensamiento racional y lingüístico de los hábitos cognitivos convencionales. De este modo, el satori se alcanza luego de la liberación del individuo de sus hábitos mentales dualistas (sujeto-objeto, yo-otros, probable-improbable). El satori es la liberación del mundo de las apariencias (Borges 1976: 753).

La experiencia del satori descrita en el capítulo 14 mantiene una relación de intertextualidad con la doctrina del budismo zen, como se revela de la identificación de los símbolos que la novela emplea para referir tal experiencia mística. La negación del yo, el reconocimiento del principio de lo impermanente, la integración de las dualidades, la armonía: son todos estos símbolos que permiten sostener la representación del satori de Eduardo como resultado del proceso meditativo que la novela recrea. Eduardo ha experimentado en su pasado romano el fenómeno extático en un contexto particular: expuesto solo a su materialidad corporal, ante la ausencia del cuerpo amado de Giulia y ante el Gran Traje de Seda negro como ensamblaje en la pared de la habitación de los amantes. El descubrimiento de su propio cuerpo es el descubrimiento de la dimensión sagrada antes percibida solo en la relación con otros cuerpos o espacios. En el pasado europeo de Eduardo, este experimentó su identidad en armonía con los órdenes cósmicos. Eso que creía correspondía a un ego es solo un velo, un espejismo, de la verdad central que descubre y parece aceptar: la existencia toda (seres y espacios) se encuentra sometida al principio de la impermanencia y, producto de esta, imaginar un yo es solo causa de sufrimiento. Eduardo, el narrador, es pájaro-pez: es síntesis de pares de opuestos, es una identidad dual pues vuela y nada. En su satori, Eduardo experimenta la transformación de su materia: ser alado y ser acuático le revelan la transformación de su cuerpo, tal cual la transformación de los cuerpos de sus personajes.

Capítulo 3. El satori de Eduardo y las repercusiones en su discurso

Sobre la trama de la novela, las aproximaciones críticas han destacado, de acuerdo con sus fines hermenéuticos, distintos aspectos de la misma: un crimen pasional irresuelto que cubre un constante cuestionamiento sobre la identidad del narrador, una tumultuosa búsqueda acerca de la identidad del narrador-protagonista, Eduardo, y la respuesta a las múltiples preguntas que el narrador se formula sobre su relación sentimental con Giulia, su propio pasado y algunos seres queridos y odiados. No obstante todas estas posibilidades, la trama de la novela es asimismo un intento por materializar su deseo de comunicar la blancura de la serenidad; se trata de formular en un nuevo lenguaje de creación la dimensión mítica de la existencia del budismo zen.

¿Cuáles son las consecuencias formales en el plano del discurso de la experiencia del satori de Eduardo? ¿Qué características manifiesta Eduardo en el plano de su identidad a partir de su experiencia mística? En este capítulo, se demuestra que la experiencia del satori condiciona un tipo de lenguaje a nivel del discurso. Se sostiene que el uso de variantes tipográficas para “distinguir” escenografías y acciones narradas, así como de la presencia de diversos soportes o medios artísticos, obedece a las estrategias discursivas de las que se vale el narrador para remitir a la dimensión inefable de su experiencia mística: el satori budista.

La centralidad del lenguaje que la crítica ha observado en ECGN (R. Franco 2000, Tarazona 2004, Padilla 2009, Güich 2010) es explicada en este capítulo como el conjunto de estrategias discursivas que surgen producto de la dimensión inefable del satori, y que solo permiten insinuar tal fenómeno místico en el discurso de Eduardo alejado de todo lenguaje lógico, racional, realista. Así, lo que para la crítica es la innovación en el manejo del lenguaje y la evolución poética de Eielson durante la década de 1950 se explica en este capítulo como un cuestionamiento del lenguaje influido por las ideas del budismo zen y su concepción sobre aquel.

Para desarrollar estos temas, este capítulo dialoga con los estudios críticos de Emilio Tarazona (2004), quien integra las labores literarias y plásticas de Eielson en una sola poética de heterogénea creatividad; de Alejandro Sustí (2010), quien define las novelas eielsonianas como textos esencialmente híbridos y ambiguos; y de José Güich (2010), quien señala el vínculo de las novelas de Eielson con el surrealismo y cuestiona el rótulo de novela del lenguaje. Estas propuestas críticas encarnan una de las líneas de investigación más recientes sobre la obra narrativa del artista peruano y la centralidad

en ellas de lo lingüístico, que ha permitido señalar influencias diversas al tiempo que insinuaban una posible presencia de ideas de la doctrina del budismo zen.

Sobre las relaciones entre el budismo zen y su conceptualización acerca del lenguaje, se presenta las ideas de Juan Bahk (1997) respecto de las características del lenguaje del budismo zen.

3.1 ECGN y el tema del lenguaje

Tarazona (2004), en su minucioso ensayo La poética visual de Jorge Eielson, propone una lectura integrada de lo literario y lo plástico del quehacer eielsoniano como formas de una misma poética: la poética visual. El crítico peruano indaga en la interacción entre palabra e imagen, pues las considera como límite y ampliación de la otra, las mismas vertientes que constituyen un solo lenguaje artístico (12). Apoyado en la teoría de Foucault (1966), Tarazona define la poética eielsoniana a partir de la orientación de esta “hacia la propia destrucción del sentido de la palabra y con ella, hacia una recuperación de su forma visual y resonancia fonética” (18). Sin embargo, Tarazona no explica qué es lo que motiva dicha búsqueda y solo señala los extremos entre los que oscila.

Apoyado en la periodización establecida por Ricardo Silva-Santisteban (1976) respecto de la obra poética eielsoniana, Tarazona manifiesta que la década de 1950 revela en la poesía de Eielson “una conciencia más clara de la sustancialidad de su lenguaje” (19), la misma que se dirige hacia su radicalización, es decir, la disolución de la palabra escrita. Así, el poemario Tema y variaciones (1950) señala la imposibilidad de la palabra y del lenguaje para la comunicación de la experiencia. Tarazona enfatiza lo común a Tema y variaciones y la obra poética eielsoniana de 1950: “un proceso de escepticismo hacia la denominación unívoca de lo verbal y sus posibilidades de comunicación con lo real” (21).

Es esta actitud de escepticismo frente al poder comunicativo del lenguaje la que Tarazona identifica en la obra narrativa de Eielson. En concordancia con las ideas de Higgins (1992), Tarazona menciona la actitud común entre narrativa eielsoniana y La casa de cartón: una actitud orientada a erosionar la narratividad omnisciente y cargada de subjetividad (46). En esta, la figura del cuerpo cobra un significado existencial,

porque corresponde al punto de partida para una integración entre individuo y universo, la que coincide con la visión amplia de Eielson sobre la poesía (49)³⁰.

A partir de las ideas desarrolladas por Tarazona, es importante señalar que el escepticismo ante el poder de comunicación del lenguaje en la producción eielsoniana de la década de 1950 obedece a los principios que el budismo zen desarrolla respecto de la relación entre la experiencia mística sagrada y su dimensión inefable. Es este punto, como se desarrolla en las secciones siguientes, el motivo que explica el tránsito hacia la dimensión plástica en la poética eielsoniana es la del reto de comunicar la experiencia mística que el budismo reclama como central en el proceso de desarrollo y aplicación de una ética de la existencia que supere el dualismo de la razón occidental. Así, por ejemplo, el capítulo 21 de la novela, la presentación de la tabla de la trilogía de los nudos, revela las reflexiones sobre el lenguaje y su dimensión otra: lo sagrado. Este es uno de los temas sobre los cuales Eielson reflexiona a lo largo de la década de 1950 en su diversa producción textual.

Otro crítico literario preocupado en los géneros presentes en las novelas eielsonianas ha sido Alejandro Sustí (2010). Para este investigador, que estudia la narrativa de Eielson desde su relación con el género del poema en prosa en el contexto de la poesía peruana del siglo XX, las novelas del artista peruano corresponden a textos de “naturaleza híbrida y ambigua” (14) y que, además, cuestionan las clasificaciones relativas a los géneros literarios. Sustí propone como cualidad de las obras narrativas eielsonianas la presencia de lo poético en ellas. Así, los usos estilísticos o expresivos que Sustí considera desde el género del poema en prosa pueden explicarse, en el caso de ECGN, desde la relación de esta presencia de lo poético en la novela con la transformación que sufre la identidad del narrador como resultado de su experiencia mística. Es decir, no se trata de una exploración gratuita sobre los diversos géneros literarios sino de una estrategia con el fin de señalar las opciones expresivas de la dimensión sagrada de la existencia, revelada esta en el fenómeno místico del satori.

En relación con la propuesta de Sustí (2010), José Güich (2010) estudia los fragmentos afines al poema en prosa de las novelas de Eielson y las relaciona con la idea del artista respecto de la escritura en el marco de la vanguardia peruana. Güich

³⁰ La idea de integración entre las triple dimensión del individuo es estudiada por Talledo (2009). Esta investigadora plantea que Noche oscura del cuerpo es el poemario donde el sujeto lírico logra armonizar, a partir de la exploración de lo natural y lo primogénito de su cuerpo. Ello le permite proponer que el yo lírico del poemario supera la crisis del sentido moderno, para lo que se vale de la manipulación de lo poético, lo narrativo y lo plástico.

señala de manera explícita la influencia del surrealismo en las novelas de Eielson. Además, lo emparenta con las propuestas de Lihn y Lezama, autores estos que introducen la poesía al interior de estructuras novelísticas con el fin de intensificar sus actitudes ante la creación verbal. Lo anterior le permite al crítico peruano cuestionar la clasificación de la narrativa eielsoniana como novela del lenguaje (198), aunque su análisis tiende finalmente hacia este punto.

Güich se concentra en la “hibridación” textual presente en ECGN (unión de lo poético en la estructura novelística) para sostener la experimentación de corte vanguardista que representa la novela (2010: 198). El texto de ECGN es para Güich “un gran laboratorio donde poema en prosa, reflexión sobre la escritura y una trama novelística que se autocuestiona son expresiones del mismo fenómeno” (199). Entre los diversos recursos que señala Güich respecto de ECGN, menciona el uso de la segunda persona gramatical como técnica estilística con fines expresivos (199) y que le otorga a la novela un matiz poético de inspiración vanguardista. Además, resalta la prevalencia de “imágenes” por encima de los “hechos” en el relato (200), lo que le sirve para afirmar la subordinación de lo narrativo ante lo poético: “la poesía se expresa mediante una serie de lenguajes o instrumentos, y es accidental si este es el poema o cualquier praxis artística” (200).

El influjo de la vanguardia que Güich se propone demostrar en ECGN se manifiesta también en la figura de lo corporal y la mención de las partes orgánicas que componen el cuerpo (sobre los pasajes en los que Eduardo enumera las partes del cuerpo de Giulia). Se trata para Güich de signos vanguardistas orientados a las imágenes desconcertantes. Asimismo, “lo residual” (lo excrementicio o lo escatológico) es para el crítico peruano “un elemento catalizador del microcosmos en el que la voz poética se instala una y otra vez” (202). Todo ello significa, de acuerdo con la propuesta de Güich, una formulación de la belleza de Giulia alejada de los patrones culturales del judeo-cristianismo y más próxima a “cosmogonías orientales” (202). A esta mención queda reducida todo posible vínculo entre los temas señalados por Güich y la doctrina del budismo. Este vacío permite preguntarse por otras posibles relaciones entre lo orgánico de la figura corporal y “lo residual” presentes en la novela y sus relaciones con el budismo zen.

Si bien Güich demuestra la influencia del surrealismo en ECGN a partir de la presencia del tema del cuerpo, de la primacía de la imagen por encima de los hechos y de figuras de lo “residual”, es posible sostener que estos mismos elementos revelan

también la influencia del pensamiento del budismo zen respecto de la inefabilidad del satori. Producto de la meditación sobre los acontecimientos de la vida y el carácter finito del cuerpo, ECGN, en tanto representación del proceso de meditación que conduce a la experiencia mística del satori, exhibe un conjunto de marcas formales susceptibles de ser explicadas desde el paradigma de la práctica oriental.

Aunque Güich ha señalado su negativa de entender ECGN como “novela del lenguaje”, en las ideas dedicadas a este tema, afirma que la novela se centra en el cuestionamiento sobre el lenguaje, puesto que este representa una traba para la verdadera aceptación del cuerpo y su sexualidad. Para Güich, es esta duda ante las posibilidades expresivas del lenguaje la que explica la estética grotesca e hiperbólica, que el crítico destaca con motivo de la transformación del vientre de Mayana en un mecanismo de producción comercial de seres humanos.

Otro elemento estilístico revisado por Güich es el abandono de signos de puntuación y el de las convenciones sintácticas; ambas “transgresiones” corresponden según el crítico a marcas formales presentes en la novela y cuya finalidad sería recuperar el “caos primordial” propio del inicio de los tiempos. Güich retoma las ideas de Chueca (1999) para sostener la presencia en ECGN de “una suerte de anulación de los contrarios” (206), pero con motivo de las figuras de la cópula y de los orgasmos (Eduardo y Giulia quienes caen en orgasmos), temas estos en los que Güich identifica un vínculo con las cosmogonías ancestrales.

Las ideas de Güich (2010) acerca de ECGN y la influencia recibida por la vanguardia del surrealismo serán revisadas desde la perspectiva del budismo zen. Lo poético (imágenes antes que hechos, cuestionamiento del lenguaje, licencias sintácticas y de puntuación) es, como se demuestra en este capítulo, reflejo de la tensión entre el acontecimiento existencial místico del budismo zen y la relación con el lenguaje convencional (racional, lógico, intelectual, realista) como medio de comunicación de tal experiencia. Para decirlo en otras palabras, la presencia de lo poético estudiado por Güich señala también el efecto sobre el discurso de la experiencia mística del narrador.

3.2 El lenguaje en la tradición del budismo zen

Se ha señalado, en este último capítulo de esta tesis, la presencia de variantes tipográficas y la inserción de otros soportes artísticos, como es el caso del guion cinematográfico. Estas presencias en la novela son el efecto de la experiencia mística del satori por parte de Eduardo. Para el budismo zen, la experiencia mística es un

fenómeno inefable, el cual solo puede ser señalado a partir de símbolos o por negación; es decir, se puede decir qué no es el satori.

Juan Bahk (1997), en su estudio acerca de las relaciones entre la vanguardia europea y la literatura budista, presenta la postura de la doctrina budista ante el fenómeno del lenguaje y las características de este en su intento de superar la inefabilidad de su meta mística. Este investigador define el budismo como meditación que conduce a recrear la enseñanza de Buda (1997: 11). El objetivo de esta práctica es para Bahk la difusión de un modo de vida centrado en la meditación. Tal método corresponde con las palabras que Bahk cita de D. T. Suzuki: “penetrar directamente en el objeto mismo y verlo, como si dijéramos, desde adentro” (Suzuki citado por Bahk 1997:16). Con esta analogía, Bahk transmite la aspiración del budismo por identificar al verdadero “yo” a partir de la mirada al interior de la mente humana (Bahk 1997: 17).

El lenguaje es un instrumento que, según la tradición del budismo, conduce al error. Bahk señala que el satori rechaza las posibilidades del lenguaje y del pensamiento lógico. Enfatiza el investigador, en cambio, el camino personal y subjetivo que reflexiona acerca de sus actos particulares. Menciona que los maestros budistas desarrollaron actitudes “escépticas, negativas y trascendentes” (Bahk 1997: 17) ante el fenómeno de la nada o vacuidad, es decir, del satori. Bahk afirma que

[l]a expresión lingüística nos ayuda a poner el mundo caótico en el orden perspectivo y todas las cosas existen dentro de la expresión lingüística. Un lenguaje humano engendra otro lenguaje u otros lenguajes pasando por un proceso evolutivo: es que el lenguaje no puede asegurar su propia forma. Por lo tanto el sistema cogitativo humano cambia pasando el tiempo. No obstante, los verdaderos principios nunca se cambian. Si intentamos atrapar la verdad con el lenguaje cambiante, revelará inevitablemente la imperfección del lenguaje (1997: 17).

El problema que señala Bahk respecto a la imposibilidad de expresar lingüísticamente el satori radica en el hecho que el lenguaje está sujeto al cambio, se transforma, y por lo tanto no puede dar cuenta de los principios vitales inmutables que el budismo reclama. En esta línea, Bahk propone la figura de Lao Tse como el representante de “la imperfección del lenguaje” (Bahk 1997: 17). Para el filósofo chino, la verdad no es comunicable en palabras, pues aquella perdería su carácter perpetuo. Al igual que Lao Tse, su discípulo Chuang Tse difundió un pensamiento que desconfía del lenguaje, pues este oculta al hombre y “controla su pensamiento y sentimiento” (Bahk 1997: 17).

El trabajo de Bahk describe algunas características del lenguaje del zen. La negación es la primera de ellas. Puesto que la verdad mística revelada en el satori no puede comunicarse con “palabras ordinarias” (18), los maestros del budismo zen recurren a la negación como “medida preventiva” (Bahk 1997: 18) que impide la representación de la naturaleza última del Buda (la vacuidad o existencia sin sustancia). La trascendencia es la segunda cualidad señalada por Bahk respecto del lenguaje del budismo zen. Esta consiste en la superación de la realidad y el acceso “al más allá a través de la experiencia trascendental” (18). El medio que la doctrina budista propone para alcanzar dicha trascendencia es la “observación directa”, un estado que se consigue “fuera del dominio de la razón y del conocimiento” (Bahk 1997: 19). La experiencia mística y su dimensión trascendente es para Bahk una característica inherente al lenguaje del budismo zen.

Bahk también señala que la metáfora en el lenguaje del budismo zen tiene por finalidad “el regreso al estado anterior al de la discriminación mental” (Bahk 1997: 23). Esta definición recuerda las palabras de Deshimaru (1982) y Bovay (2008) a propósito del zen como retorno a la conciencia hishiryo: el retorno a un modo de pensamiento que integra el dualismo conceptual. Sobre el simbolismo del budismo, Bahk señala el “vacío”, “lo transitorio” y “lo provisional”.

La negación budista del lenguaje y del pensamiento lógico ha conducido a los maestros al empleo del lenguaje analógico y simbólico “al extremo” (24). Bahk señala la filiación en este punto entre los discípulos de Lao Tse y los maestros zenistas respecto del uso de una escritura como “un tipo de acertijo para inducir a sus discípulos al mundo de la observación directa, y que negara el lenguaje” (24).

La paradoja es otro elemento esencial para la idea de negación del lenguaje propuesta por el budismo zen y que Bahk explica. Con el propósito de superar la imperfección de la lengua y conseguir la liberación del lenguaje, la paradoja alberga en su interior el significado de su aparente contradicción (Bahk 1997: 26). Bahk enfatiza el valor terapéutico de la paradoja, pues es un mecanismo que permite la superación del dualismo vida-muerte, cuerpo-espíritu.

Las cualidades del lenguaje budista identificadas por Bahk (negación, la trascendencia, metáfora y paradoja) aparecen en ECGN como mecanismos discursivos del que se vale el narrador protagonista, Eduardo, para representar el tema de la infabilidad de la experiencia mística del budismo zen, el satori. En la siguiente sección

de este capítulo, explicamos las características del lenguaje zen (Bahk 1997:17-26) con especial atención en los pasajes de la novela que presentan variantes tipográficas.

3.3 La presencia de variantes tipográficas

El discurso de Eduardo activa una serie de elementos visuales del soporte de la escritura (uso de paréntesis, de mayúsculas y uso de cursivas) a partir de los cuales se propone un llamado de atención sobre el lenguaje escrito, la oralidad y el cromatismo. Dichos mecanismos son soluciones a las que Eduardo recurre para reflejar las cualidades del lenguaje del budismo zen en su intento por comunicar la experiencia inefable del satori, tema este señalado por Bahk (1997: 17-26).

La novela exhibe una escritura con variantes tipográficas. Por un lado, la mayor parte del relato se reconoce por el uso de una tipografía sin marca: letras en el sentido llano del término sin ningún efecto tipográfico. Por otro lado, existe un conjunto de capítulos, por lo general centrados en una experiencia particular de la vida de Eduardo, que se distingue del relato mayor por haber sido escrito entre paréntesis y con tipografía cursiva o itálica. Estos capítulos son los siguientes: el capítulo 6, en el que la madre celebra el ritual de entrega de Eduardo a “la bestia” del cafetal; una parte del capítulo 9, en el que se narra la violación de Mayana y la consecuente postergación para Eduardo de demostrar su inocencia ante los indios; la totalidad del capítulo 13, en el que la deidad trinitaria de Shelah-na-Gig celebra rituales sexuales; y el capítulo 17, de la descripción de Lima y el anuncio visionario de su posterior nueva y real fundación. Por ejemplo, este último capítulo se presenta en la novela del siguiente modo:

(Calles desiertas de Lima. Desierto de calles sin lluvia. Balcones deshabitados sobre la tierra desierta. Habitaciones desiertas. Jardines desiertos. Templos desiertos. Habitantes desiertos. Acantilados de arena junto al mar. Mares de arena. Habitaciones de arena. Jardines de arena. Castillos de arena (Eielson 1971: 98).

Las variantes tipográficas que serán motivo de análisis en este capítulo, no solo se valen del uso de paréntesis y de tipografía cursiva. Junto a estas, se debe considerar el uso de mayúsculas para una palabra o frase, como se aprecie en el siguiente ejemplo: “YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO” (Eielson 1971: 119). Este uso de mayúsculas para enfatizar una palabra o

frase es otro rasgo formal del discurso de la novela que se explica en la presente sección.

Además de los capítulos con variante tipográfica, la novela presenta en tres oportunidades la incorporación del guion cinematográfico “La Conquista del Perú”, para lo cual se vale de la activación o no de los recursos tipográficos señalados (discurso entre paréntesis y en tipografía cursiva o itálica), según sea la ubicación de la misma. Dicho fragmento de guion cinematográfico aparece en el capítulo 1, en el que Giulia es interrogada por el Papa; en el capítulo 13, en el que Giuliano se convierte en el interlocutor del Papa; y en el capítulo 21, en el que Pancho ocupa el lugar del interlocutor de la figura eclesiástica. El siguiente fragmento, por ejemplo, corresponde a la primera aparición del guion cinematográfico:

(Pero el Papa –todo el amor del mundo– se sentó a tu lado y disponiendo con gran cuidado los pliegues de su capa de seda blanca quitándose con parsimonia la mitra de seda blanca de mística flora dorada y casulla y estola de idéntico modo bordadas Su Santidad se sentó a tu lado. La mano enojada del Papa ante ti una cruz sostenía. “Hija mía el Señor es tu dueño, tu Protector y tu Guía y esta tierra bendita que ahora yaces es su Reino”.
Corte. Escena 2, toma 3: “La Conquista del Perú.”) (Eielson 1971: 11).

3. 3. 1 Cromatismo y oralidad: la destrucción de la unidad

El capítulo 6 se presenta íntegramente con marcas tipográficas. Esta unidad del discurso, sin embargo, desarrolla un recuerdo de la infancia del narrador: el paseo que realizaba con su madre hacia el cafetal y al que se refiere como si se tratase de un ritual. A ello, se suma la reiterada presencia del vocablo “rojo”, que la voz narrativa emplea para enfatizar el entorno por el que transita hacia el cafetal, y el manifestado valor del llanto del narrador como prueba de amor hacia su madre.

El capítulo 6, con sus variantes tipográficas, presenta el recuerdo infantil más remoto de Eduardo. Eduardo adulto recrea la escena infantil ambientada en la selva de Monteyacu en la que se concentra dicho capítulo: el ritual de la entrega a la bestia. Los personajes o principios semánticos son los del infante Eduardo, su Madre³¹, Pancho, el Cafetal, y los caballos Morocho y Elisa (hembra y macho, dualidad). La mirada

³¹ Cabel (2008: 12), define al personaje de la madre de Eduardo como “rol” o “identidad” que ejerce vigilancia sobre Eduardo y lo obliga a ser hombre. Cabel enfatiza la serie de prohibiciones que la madre impone sobre Eduardo. El llanto de este es para la madre “cobardía y negación” (14); la madre se configura como los mandatos normativos sobre la identidad masculina. La madre, según Cabel, niega el llanto vital de Eduardo y la posibilidad de este gesto como lenguaje alterno (16). Asimismo, para Cabel, la figura de la madre corresponde a lo represivo e impositivo.

representa la dualidad “voz que ordena-voz que obedece”, así como vida y muerte. El cuerpo despedazado de Morocho, el caballo maltrecho del infante Eduardo, tiñe de rojo la descripción textual que realiza el poeta radicado en Europa.

Eduardo describe el ritual en el cual es objeto de sacrificio: “(Sobre la meseta cubierta de millares de arbustos rojos el cafetal era un inmenso animal descuartizado. A los 10 años me arrastrabas allí, madre mía, me entregabas ya a la bestia” (Eielson 1971: 27). A lo largo de esta re-escenificación, Eduardo, el personaje poeta adulto, despliega la reiteración de la dimensión semántica del vocablo “rojo”: “Un mar de púrpura nos esperaba tras un puente” (27). El espacio del recuerdo, el espacio del cafetal, la bestia, es la imagen de un cuerpo descuartizado y descompuesto: símbolo del principio de lo impermanente del budismo zen. La “bestia” es un espacio, un color, una reacción y una expresión. Nuevamente, aparece la referencia al color del cafetal: “Me cogías por la mano y me llevabas entre millares de ganglios rojos. El monstruo me daba asco. Me hacía llorar sin motivo” (27).

La madre no tolera la flojera y ordena el trabajo. Ella es voz; Pancho es silencio y obediencia. Eduardo recuerda la voz de la madre: “Tú hablabas con los indios. ¿Cómo iba la cosecha?” “¿Cuántos quintales habían ya en la despulpadora?” “¿Es acaso el hombre el único consumidor de café en este mundo?” “¡A trabajar, a trabajar!” “No tolerabas la pereza” (27). La madre es voz que ordena; Eduardo es la negación del lenguaje: el llanto infantil. La voz es color. Luego de que el narrador recuerda la recriminación materna por su constante llanto, este expresa lo siguiente:

En la meseta oxigenada el altar sangriento me esperaba a cada paso. Yo oía tu voz en cada fruto. La tierra era roja. El sol rojo. “Elisa” y “Morocho” rojos. Los indios rojos. Tu Gran Traje de Luto rojo, y yo de rojo, de rodillas, a tus pies. Llorando por ti, madre mía (Eielson 1971: 28).

El capítulo 6 es una unidad de significado en el que la tipografía alternativa del relato, las cursivas y el discurso entre paréntesis, integran el cromatismo y la oralidad: la escena roja del sacrificio infantil a la bestia. El lenguaje materno, el lenguaje de la razón, el poder y la explotación, instaura en la identidad del infante Eduardo su deseo: cuerpo vestido y vacío. Es este el dualismo central en la novela según Marcolin (2002) y que sirve para distinguir caracteres. En un pasaje del capítulo 6, Eduardo hace referencia a los proyectos maternos sobre la identidad y corporeidad del hijo:

Me vestirías de azul con corbata y camisa blanca un día y me casarías con mi prima vestida de blanco vacío con sostén y velo vacíos. Y tú

serías feliz entonces. La Marcha Nupcial nos acompañaría toda la vida. Y seríamos felices igualmente. Porque así lo habías dispuesto. Y yo sería rico, con mujer e hijos, televisión y automóvil en la puerta. Y tú serías feliz entonces. Porque así lo habías dispuesto (Eielson 1971: 28).

Una consecuencia de estos recuerdos del narrador es la siguiente reacción: “El cafetal me daba asco” (29). En la parte final del capítulo 6, el narrador precisa: “Yo miraba el mantel blanco fijamente, y lo veía rojo. Rojo siempre. Rojo toda la vida. Pájaro muerto de la infancia ¿encontrarías la paz un día, en Venecia, bajo un sudario blanco, sobre una mesa de mármol, los cabellos rojos hasta el suelo?” (Eielson 1971: 29).

La tipografía cursiva le confiere unidad textual al capítulo 6. Este corresponde a la escena del ritual de sacrificio. El infante Eduardo ingresa al cafetal, la bestia, el cuerpo sin vida, al lenguaje. En tanto espacio, el cafetal es la fundación del dualismo del lenguaje: oralidad-escritura, poder-esclavitud, hablar-llorar, unidad-diversidad. Si el texto es cromáticamente rojo, ello remite a la idea de integración: el texto, la voz, el recuerdo, la duda constante acerca de la “esencia” del mismo tienen un color. El rojo es la unidad cromática sobre la que se expone el dualismo de la propia identidad. El exiliado poeta y artista en ciernes, Eduardo, transita del caballo muerto de la infancia (Morocho) a los cabellos rojos del “Pájaro muerto de la infancia” (Giulia). En tanto principio semántico o rol antes que personaje, Giulia es una prolongación de Morocho: cuerpos sometidos a la descomposición impuesta por la muerte.

El ritual re-escenificado es el de la destrucción: el cuerpo infantil entregado a la bestia, el lenguaje, es decir, un espacio, unas relaciones, una realidad que desintegra la unidad, la interdependencia de la existencia del budismo. Esta tiene el color rojo en el capítulo 6: la unidad textual es unidad cromática y, esta a su vez, es principio de integración individuo-cosmos. El lenguaje destruye esa relación: la unidad fundada en la identificación con lo diverso, una aceptación del principio de la impermanencia del budismo.

3.3.2 La corrupción de un cuerpo puro

El capítulo 9 exhibe parte de su contenido con las marcas formales que hemos señalado previamente. El tema del fragmento corresponde al recuerdo del narrador acerca de un acontecimiento juvenil que, aún en el presente de su relato, le resulta indescifrable: la violación de Mayana.

Oculto en el depósito de granos, “una construcción abandonada”, el adolescente Eduardo espera declarar su inocencia ante los indios, quienes lo acusan de brujo debido a sus juegos con los cordeles (figuras geométricas sostenidas entre sus dedos) y el espejo (superficie para reflejar la luz sobre la espalda desnuda de los peones).

Con ayuda de Pancho, pensaba reunir allí a los dos o tres indios más influyentes de la hacienda y tratar de probarles mi inocencia. Había llevado el espejo y los cordeles necesarios para la demostración. Hacia el anochecer Pancho me llevó algunos alimentos y poco después me adormecí con la esperanza de realizar mi proyecto al día siguiente. Pero aquel día no llegó nunca (Eielson 1971: 46).

El deseo de Eduardo no se realiza, porque un acontecimiento inexplicable se lo impide: “¿Qué había sucedido en el granero aquella noche interminable? El café maldito me llovió sobre la cara. El piso de madera crujía” (Eielson 1971: 46). Eduardo recuerda la escena ritual en la que una “voz de animal devorador de carne humana” corrompe la pureza del cuerpo infantil de Mayana:

La voz se apagaba, mascullaba, jadeaba, insultaba, ordenaba. Voz ronca y canalla. Voz de animal devorador de carne humana. (...) La voz brotaba llena de esperma, descendía por las paredes, me ensuciaba. El ruido era ahora menos claro. Algo se revolcaba sobre mi cabeza, revolcando algo precioso. La voz ligaba a su presa, la maniataba, le anudaba los pechos, las piernas, los labios. La ahogaba. La temperatura y la respiración de los cuerpos bajaban por las paredes, se extendían hasta mi cuerpo (Eielson 1971: 46).

A diferencia de la voz materna que ordena, esta voz se alimenta de lo puro. Se recrea el ritual de la destrucción del cuerpo puro e infantil. El poder de la voz radica en su capacidad de manipular su presa: ligar, maniatar, anudar, ahogar son acciones de las que se vale la deidad para celebrar su sacrificio.

El recuerdo de Eduardo alterna entre un ruido impreciso y el silencio, dualismos de la percepción auditiva:

Sudor de puerco en las paredes. La saliva del monstruo me ensuciaba, ensuciaba algo precioso. Silencio nuevamente. Un ruido apenas, un forcejeo inútil, un murmullo de pájaro herido. Un oscuro combate sobre mi cabeza, fuera del alcance de mis manos. Un horrible silencio y finalmente un alarido. Uno solo (Eielson 1971: 47).

El cuerpo infantil, definido como “algo precioso”, emite, producto de la manipulación destructiva a la que es sometida por la voz animal, un alarido: grito lastimero producido por el dolor, grito estridente, grito de guerra.

El espacio de la consumación del cuerpo puro a cargo de la voz animal es descrito como un lugar en descomposición: “Olor a polvo reseco, a fruta podrida, a hojas marchitas” (Eielson 1971: 47). Se extingue la pureza del cuerpo infantil; el extinguirse corresponde al símbolo del satori del budismo zen. Extinguir el cuerpo es para el budismo el apagarse ante las percepciones de este (materia, sensaciones, lo cognitivo y el lenguaje). La acción destructora de la voz sobre la materia del cuerpo es un fenómeno ante el cual el adolescente Eduardo no puede intervenir: “Imposible hacer nada en ese instante. Un manto de plomo me envolvía, una tiniebla espesa y sin salida” (47). La inacción de Eduardo parece impuesta por la dimensión sagrada que implica el ritual de la corrupción del cuerpo de Mayana.

Así como Eduardo percibe la voz que devora la carne humana, otro sonido será el motivo de sus interrogantes que buscan respuestas desde su infancia: “Un horrible silencio y finalmente un alarido. Uno solo. ¿Habéis oído un alarido de niña en la noche? ¿Una cuchillada sin fin? ¿Un chorro de café enloquecido? ¡Mayana! ¿Qué cosa habían hecho de ti? ¿Qué había sido de tu pureza infinita?” (Eielson 1971: 47-48). La experiencia innumerable que Eduardo recuerda en este capítulo integra diversos tiempos. Desde el presente del relato, Eduardo recrea la escena de su juventud y, desde esta, se proyecta un tiempo futuro y distópico. La acción transformadora que la voz ejerce sobre el cuerpo repercute en la condición de Mayana y le revelan al narrador la transformación de un mismo principio eterno:

Ahora tu vientre no es sino una bolsa cualquiera, repleto de esperma y excremento. La sangre de tu infancia resbala por las paredes, gotea sobre mi cabeza. [...] Tú sangras todavía, sangrarás toda tu vida. Tu pobre sangre gotea sobre mi cabeza. [...] Ahora tu vientre no es sino una bolsa cualquiera. Tu cuerpo esbelto como un arbolito se deformará de inmediato. Cuando salgas del granero serás ya una vieja sin dientes, acostumbrada a chupar vergas de blancos. Y comerás tierra como tus hermanos. Y te llenarás de gusanos como tus hermanos. Y tu vientre se hinchará hasta reventar como un globo lleno de mierda. Madre de barro, como tus muñecas. Burdel de barro. Cielo y estrellas de barro, como tus muñecas. Fabricarán bolas de mierda tus hijos y jugarán con ellas. Ése será el sistema solar que te espera. Una nebulosa de mierda seca y lombrices que te saldrán por la boca. Y otro cuerpo maldito, otra voz canalla llegará. Y violará a tu hija antes que su marido. Porque esa es la ley (Eielson 1971: 48).

La materia del cuerpo deviene materia descompuesta: lo excrementicio y el barro. Tal tránsito adquiere para Eduardo la dimensión de “ley” que regirá la existencia de Mayana, cuya pureza perdida la sitúa en la dimensión mercantil y sexual de su cuerpo,

alejada de toda posibilidad de siquiera pensar lo cósmico (el sistema solar). La voz humana devora la pureza y mercantiliza el cuerpo: el objeto pierde nuevamente todo vínculo con la dimensión de lo cósmico.

Como consecuencia de la violación de Mayana, el relato se interna en lo que Franco (2000) ha señalado como la presencia de la ciencia ficción:

“Tendrás un hijo claro por el costo irrisorio de 600 dólares ejemplar. LBM112 decidirá el color de sus ojos. Su estatura colosal. El ritmo de sus arterias. Su mentalidad infantil. Será astronauta. El tío Miguel, todo vestido de blanco, con guantes y máscara transparente, lo enviará a la Base Experimental Cafetera de Venus. ¿Es acaso el hombre el único consumidor de café en este mundo?” (Eielson 1971: 49).

Eduardo proyecta la distopía de la existencia de Mayana y la de “millares y millares” de integrantes de las culturas peruanas ancestrales:

¿Cuánto podrá valer una chuncha en el año 2000, en las grandes ciudades lunares? Serás pagada entonces, inocente. Esa será la ley. La nueva ley del futuro. Recibirán tu sangre en un bocal de plexiglás y ya no serás peruana ni chuncha ni nada. Mi tío Miguel te mirará con ternura. Todo vestido de blanco, con guantes y máscara transparente. Observará tu sexo. Útero precioso. Pigmentación a voluntad. Tendrás un hijo claro al costo irrisorio de 600 dólares ejemplar. LBM 112 decidirá el color de sus ojos. Su estatura colosal. El ritmo de sus arterias. Su mentalidad infantil. [...] Ahora tu vientre no es sino un depósito de huevos blancos. Huevos de astronautas rubios, de ojos azules y cerebro de canario. La esperma miserable llena el cielo de ángeles sin alma. La voz canalla te persigue. Voz eléctrica de computadora que no cesa. La serie ha comenzado. Triadas de cashibos alternadas de parejas de campas y amueshas. [...] LBM112, marido fiel y perfecto (Eielson 1971: 49-50).

R. Franco³² (2000), Honores (2006) y Minardi (2013) han señalado la presencia del género de ciencia ficción como parodia de la conquista española de las antiguas culturas peruanas, las mismas que conforman la realidad histórica nacional de la primera mitad del siglo XX. De manera específica, Minardi (2013) señala los vínculos entre presencia de la distopía y la tecnología de la manipulación genética³³.

³² Para R. Franco (2000, 23), las novelas de Eielson se caracterizan principalmente por desintegrar la composición realista de los personajes. Esto se logra a partir de la inclusión de elementos como la ciencia ficción. A partir del carácter de “extrañamiento cognoscitivo” (25) propio de la ciencia ficción, R. Franco afirma que este componente le permite a su autor indagar en el empleo y las consecuencias políticas, psicológicas y antropológicas del “conocimiento, la ciencia y la filosofía” (25).

³³ Esta afirmación omite la presencia de la era electrónica y computacional. El nombre “LBM112” puede referir a una fórmula que recrea el patrón sonoro de la publicidad gráfica de la década de 1950 en el ámbito europeo y que circuló en revistas como Time. Se puede señalar la parodia de un nombre (un logotipo y un anuncio) de una marca pionera en el desarrollo de la electrónica y la computación: IBM.

Honores define el género literario de ciencia ficción como “un género literario popular, perteneciente a lo que se denomina cultura de masas” (80). Además, expresa que, durante la década del 50, este era ya un género consolidado. Con ello, se propone establecer las relaciones de dicho género con la primera novela de Eielson. Honores adopta la tendencia realista para comprender el género de la ciencia ficción. Se apoya en las ideas de David Pringle, quien señala que la base de la ciencia ficción se haya en la realidad desde la cual se proyecta el mundo imaginado; y en las de Michael Butor, quien considera que el género en cuestión es una indagación dentro del terreno de lo posible y que su forma evidencia una temática nueva y al mismo tiempo relacionados con la literatura antigua. Sobre esa base teórica, Honores define la ciencia ficción en los siguientes términos: “el género nos puede estar hablando, diríamos, de conflictos humanos antiguos pero tratados en el marco del género, con sus propios códigos” (81).

Honores propone dos sentidos del uso del género por parte de Eielson “como tono para referirse a nuestro mundo y como parodia, para hablar de los otros, los pueblos indígenas con un pasado precolombino” (81). El crítico peruano recurre al modelo propuesto por Robert Bloch, quien propone tres ejes temáticos al interior de la ciencia ficción: “1. El hombre contra la naturaleza; 2. El hombre contra si [sic]; 3. El hombre contra el prójimo” (81). A partir del marco conceptual formulado, Honores indaga en las relaciones existentes entre la novela y la ciencia ficción. Para el crítico, a lo largo de toda la novela se percibe el “tono” de ciencia ficción. Como ejemplos, menciona el pasaje en el que se describe una posible invasión en el capítulo 4, la interrogante de la madre de Eduardo por nuevos consumidores de café en el capítulo 6, la descripción de la habitación romana de Eduardo en el capítulo 14, la enumeración de los objetos cotidianos como elementos del futuro del capítulo 15 y el relato de las cualidades físicas de Pancho en el capítulo 19.

La presencia del género de ciencia ficción se relaciona con el budismo zen en tanto este le permite al narrador proponer la idea de transformación, que el budismo reclama como principio de lo impermanente. La pureza de Mayana, por ejemplo, se corrompe en el pasado de Eduardo, pero en el futuro aquel cuerpo seguirá sujeto a nuevos usos o cambios: “la ley del futuro”.

La unidad tipográfica señalada en el capítulo 9 se refuerza a nivel simbólico por la presencia de lo escatológico y la destrucción. Un nuevo ritual destructivo se recrea en

Además, LBM112 parece corresponder a siglas del campo de la manipulación genética del contexto europeo de la década de 1950 y 1960.

el recuerdo de Eduardo: la voz atemporal o como integración de los tiempos (pasado, presente y futuro) destruye el cuerpo de su víctima y lo somete a un estado permanente. La ley de la corrupción recrea el principio budista de lo impermanente y retoma el sentido propuesto por los epígrafes de la novela. Lo escatológico remite también al principio de lo impermanente, porque refuerza el sometimiento de la materia del cuerpo al cambio: la transformación señalada por la presencia de los restos o deshechos del cuerpo. Imágenes de lo escatológico priman para señalar una respuesta a la pregunta, aparecida previamente, de Eduardo sobre la verdadera condición pura de Mayana:

¿Por qué no era él [Giuliano] como Mayana, inalterable en mi memoria, indemne de toda mancha, de toda abyección humana? ¿O tampoco esto era cierto, y Mayana como Giuliano, como mi madre, como tú misma, habrían de hacer de mí un muñeco ruin y destripado? ¿O todo eso se debía solo al insondable tejido verbal que siempre había alimentado mi existencia y que se había convertido en ella misma? (Eielson 1971: 20-21).

Eduardo parece responder en el capítulo 9 la pregunta formulada en el capítulo 3. No hay cuerpo en su existencia que no esté manchado. Así como Mayana fue corrompida, esa misma voz alteró la pureza del adolescente Eduardo. Es el lenguaje verbal de este, el centro de su propia existencia, el responsable de la realidad que construye sobre su identidad y sobre la dimensión sagrada de la misma. Al anunciar el poeta la ley nueva del futuro, la aparente disolución de identidades nacionales, señala el mismo sometimiento entre unos y otros tipos humanos: explotados y explotadores, puros y corrompidos. El dualismo verbal inherente al lenguaje y pensamientos occidentales se manifiestan en la unidad marcada por la variante tipográfica de la novela.

Si en el recuerdo de Eduardo la figura de Mayana parecía encerrar la imagen de la pureza, el capítulo 9 revela que dicho personaje también se encuentra sometido a los principios vitales que el relato de Eduardo redescubre. La corrupción de los cuerpos remite a lo que la novela nombra como “ley”; incapaces de escapar de su poder, los cuerpos recrean las relaciones que tal ley exige: voz-silencio, deidad-sacrificado, puro-corrompido, el dualismo del lenguaje se revela tras la ley que impone una jerarquización y ordenamiento de la experiencia.

El capítulo 9 evidencia también el poder corruptor de la voz, el lenguaje oral, capaz de arrebatar la pureza del cuerpo infantil. Ello plantea, en consecuencia, la semejanza entre las identidad de Mayana y Eduardo, pues ambos se han sometido al poder destructor de la voz del lenguaje.

Los capítulos 6 y 9, capítulos con variante tipográfica, revelan el rechazo a un tipo de lenguaje: la voz que ordena o que devora carne humana se convierte en el objeto de odio y rechazo de Eduardo. Este tipo de instrumento no solo configura una realidad de poder-sumisión y de pureza-corrupción, sino que con ello aniquila la integración individuo cosmos. No se trata exclusivamente de las prendas de vestir como símbolos de la pérdida de la armonía original del cuerpo (Marcolin 2002) sino del lenguaje verbal que impone tal condición.

3.3.2.1 Sobre “LBM112” y la Biología Molecular

Los estudios literarios de R. Franco (2000), Honores (2006) y Minardi (2013) han señalado la presencia de la ciencia ficción en ECGN a partir de la reiterada aparición de dos figuras: “LBM112”, una entidad de manipulación genética que opera sobre el cuerpo corrompido de Mayana; y “La Máquina”, una nave espacial que transporta a los “millares de indios miserables” al centro de Roma para celebrar un ritual sangriento de destrucción y castigo.

Sobre “LBM112”, Minardi (2013: 151) señala que se trata de “una máquina incubadora de astronautas”, lo que corresponde con las nociones de Butor (1961) acerca del tópico de la ciencia ficción: la vida futura y los visitantes inesperados (149). Minardi señala que “LBM112” consiste en un sistema de reconocimiento biométrico cuyo objetivo es el control genético que determina la raza y el pensamiento de futuros individuos humanos (Minardi 2013: 151). Minardi lo define como “un tipo particular de sistema informático que tiene la finalidad de identificar a una persona sobre la base de una característica biológica o conductual (Biometría)” (Minardi 2013: 151).

Los críticos literarios que han indagado en las relaciones entre las figuras de “LBM112” y “La Máquina” con la ciencia ficción no han señalado la influencia del desarrollo científico de la década de 1950, a las que Eielson estuvo expuesto durante su dilatado exilio europeo, en la obra del artista peruano: las ciencias de la computación y, especialmente, la Biología Molecular.

En el caso de “LBM112”, es posible considerar este nombre como una sigla. Su significado puede hallarse en el desarrollo de la Biología Molecular³⁴ durante la segunda mitad del siglo XX. Historiadores de la ciencia como Jeremy Norman (2015),

³⁴ La Biología Molecular –término introducido por Warren Weaver en 1938– responde la pregunta planteada por Darwin: cómo la naturaleza mantiene la variación en la población de diversas especies. Las variaciones en las poblaciones de las especies permite a través de la selección natural que las especies se adapten y sobrevivan a las cambiantes condiciones ambientales (Norman 2015).

Bernardino Fantini (2015), José María Valpuesta (2008) y Michel Morange (1998) señalan el papel clave del Laboratory of Molecular Biology (LMB) en la revolución sufrida por la Biología durante la segunda mitad del siglo pasado.

El desarrollo de la Biología Molecular marcó el tránsito del mundo microbiológico de la célula a la perspectiva molecular de las estructuras, sus funciones biológicas y sus interacciones. Los descubrimientos de la naciente Biología Molecular en la década de 1950 fueron la respuesta y solución al problema de cómo la información genética y la variación en las especies es preservada. La Biología Molecular es el mayor cambio en la Biología después de los descubrimientos darwinianos acerca de la evolución por selección natural (Norman 2015).

La institución británica encargada de la investigación biomédica, Medical Research Council, creó en 1947 una unidad dedicada al estudio de las estructuras moleculares de los sistemas biológicos. Dicha unidad fue llamada Laboratory of Molecular Biology³⁵ (LMB), o Laboratorio de Biología Molecular (LBM). Los científicos del LMB, como Hugh Huxley, John Kendrew, Max Perutz, Francis Crick, Fred Sanger y Sydney Brenner, están relacionados con los logros modernos de los estudios genéticos. Francis Crick, por ejemplo, demostró la doble hélice del ADN en 1953³⁶ (Valpuesta 2008: 87).

La segunda mitad del siglo XX conoció el descubrimiento de las hélices o superhélices de la proteína del ADN de las células de los organismos vivos, en especial, del ser humano³⁷. Se trata del estudio de las estructuras atómicas de las moléculas orgánicas (proteínas, enzimas). Max Perutz, por ejemplo, se dedicó por muchos años a la caracterización estructural y funcional de la proteína hemoglobina (Valpuesta 2008: 82). Entre los logros alcanzados por el LMB, destacan el desarrollo y mejoramiento de la

³⁵ La propia descripción de la actual página electrónica del MRC Laboratory of Molecular Biology señala que “[t]he primary goal of the LMB is to understand biological processes at the molecular level with the ultimate aim of using this knowledge to tackle specific problems in human health and disease” (MRC LMB 2015). La actual división del campo de estudio en LMB abarca la biología celular, la neurobiología, la química de la proteína y del ácido nucleico, y el estudio de estructuras (MRC LMB 2015).

³⁶ Hasta 1953 no había una explicación precisa de cómo la información genética pasaba de generación en generación. El descubrimiento de la doble hélice y sus medios de replicación (que mostraba cómo el ADN almacena y replica la información genética), realizado por James D. Watson, Francis Crick y los científicos asociados, resolvió el acertijo del secreto de la vida (Norman 2015).

³⁷ Sobre la doble hélice del ADN, Gallego (2015) señala que esta se encuentra formada por “dos cadenas orientadas en direcciones opuestas (antiparalelas). La estructura 3-D se mantiene gracias a enlaces de hidrógeno entre bases nitrogenadas que se encuentran orientadas hacia el interior de las cadenas”. Es este material genético susceptible de ser duplicado o replicado. Con ello se hacía inteligible el secreto de la herencia: “la base material (ADN), la estructura (doble hélice 3-D) y la función básica (portador de información codificada que se expresa y se transmite íntegramente entre generaciones)” (Gallego 2015).

técnica de difracción de rayos X, técnica empleada para la determinación estructural de proteínas (Valpuesta 2008: 94).

Desde la perspectiva de la Biología Molecular, la presencia de “LBM112” en ECGN señala no solo el tema de la ciencia ficción, sino también una actitud interdisciplinaria para reflexionar acerca de lo humano y las consecuencias en este a partir del desarrollo científico de la época. No se trataría, por lo tanto, de una parodia de la conquista de las culturas prehispánicas (Minardi 2013, Honores 2006) sino de situar en la reflexión individual las consecuencias humanas, sociales y sagradas de la exploración científica sobre el “secreto de la vida”.

La década de 1950³⁸ significó, por lo tanto, en el plano de la ciencia europea, el período de la Genética Molecular. En este contexto, la Ingeniería Genética y la Biotecnología representaron una discontinuidad teórica y conceptual al problema clásico del paradigma biológico (Fantini 2014: 13). El modelo de la acción del gen se transforma en el modelo de la información: la función del gen pasa a ser explicado en términos de controlar o especificar acciones y propiedades: “De las explicaciones tradicionales del tipo químico-físico se pasa a una explicación informativa de los procesos fundamentales de la vida: la estructura, la función, la reproducción, el desarrollo, la herencia y la evolución” (Fantini 2014: 13).

De lo anterior se puede afirmar que Eielson no solo estuvo expuesto a la difusión de los descubrimientos de la naciente Biología Molecular, sino que además pudo tener acceso a la difusión de tales descubrimientos y sus consecuencias durante la década de 1960. El tema del desarrollo tecnológico (como tópico de la ciencia ficción) se hace presente en ECGN a través de la figura “LBM112”. Esta condensa los principales descubrimientos asociados a la Biología Molecular como el posible significado de sus siglas lo sugiere.

3. 3. 3 Cromatismo verde de la sexualidad y lo sagrado corrompidos

El capítulo 13 está dedicado a la deidad trinitaria de “Shelah-na-Gig”³⁹. Se trata de un personaje mítico de la cultura irlandesa. Como lo expresa Andrea Cabel (2008:

³⁸ En el año 1952, Rosalind Franklin obtiene la llamada “Fotografía 51”, la primera imagen del ADN realizada mediante difracción de rayos X. En 1953, James D. Watson y Francis Crick demuestran la estructura del DNA. Tres años más tarde, Joe Hin Tjio y Albert Levan determinan que los humanos cuentan con 46 cromosomas. Estos son algunos hitos de la llamada “era del ADN”, que los historiadores de la ciencia fechan entre 1944 y 1970 (Fantini 2014; Valpuesta 2008).

³⁹ El nombre de este personaje aparece siempre entre comillas, lo que refuerza su dimensión sagrada de su presencia en el capítulo 13.

34), “Shelah-na-Gig” es el término para señalar una figura tallada del sexo femenino como emblema de protección de lugares sagrados (templos o iglesias) y del mal de ojo. Cabel señala asimismo que la figura de “Shelah-na-Gig” configura el principio mítico y religioso de la sexualidad femenina como espacio sagrado y de protección de lo masculino. A diferencia de lo afirmado por Cabel, esta sección se propone explicar la dimensión destructiva presente en el espacio aparentemente sagrado de la sexualidad femenina, pues esta revela el mismo sometimiento al dualismo que fragmenta la identidad humana y su integración con lo divino.

En el capítulo 13, el narrador relata los encuentros sexuales en el burdel que tienen por centro a “Shelah-na-Gig”, una prostituta que es descrita como “La Maestra del Mundo, hija insondable del Agartha” (73) y “Suprema vidente, abyecta poetisa de una noche” (73). Entre los amantes con quienes comparte su lecho, figura Giuliano, quien se convertirá en víctima de la prostituta en una “iniciación que duraba años” (73).

“Shelah-na-Gig” es una identidad trinitaria, como los nudos que posteriormente elabora Eduardo. Ella es prostituta, burdel y puerto; además de templo, santa y oficiante. El cromatismo verde será la seña de identidad de este personaje: “(Shelah-na-Gig”, el burdel del puerto, era verde. Verde esmeralda las paredes, la pantalla, la cretona de la cama, el gran espejo verde ante la cama verde” (Eielson 1971: 69). Del mismo modo, la dimensión de su rol sexual está cargado por su cuerpo grotesco: ““Shelah-na-Gig”, la ramera, sonreía, sonreía con tres dientes solamente, cigarrillo y uñas rojas, escote, vientre y piernas gordas y zapatos diminutos” (Eielson 1971: 69).

En el capítulo 13 de ECGN, se produce la segunda inserción de “La Conquista del Perú”, el guión cinematográfico. A diferencia de otras escenas y tomas de este guión, el exhibido en este capítulo no presenta variante tipográfica, para contrastar con la unidad tipográfica mayor que propone dicho capítulo:

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

La mano enjoyada del Papa una cruz sostenía.

Corte. Escena 112, toma 8: “La Conquista del Perú”) (Eielson 1971: 74).

La prostituta “Shelah-na-Gig” es descrita en diversos actos sexuales. En el primero de ellos, el narrador la presenta junto con “su gran zambo estibador y amante de pene duro e imponente” (Eielson 1971: 69). El relato de este pasaje enfatiza los

elementos físicos de los cuerpos y la comparación de aquella con “una divinidad prehistórica, esteatopígica, celta, hotentote” (Eielson 1971: 70). Este primer encuentro es delineado como si se tratase de un ritual sagrado: ““Shelah-na-Gig”, la santa de pelo pintado, lloraba de felicidad cuando él se arrodillaba ante ella como en una plegaria y le lamía el culo enfurecido” (Eielson 1971: 70). Destaca, asimismo, en la exposición de los acontecimientos, el empleo de participios y gerundios, los cuales intensifican el ritmo de la acción narrada, el acto sexual de “Shelah-na-Gig” y el zambo:

sollozando mordiéndose arañando mojando paredes y techo aplastando resortes crujiendo el sommier enmohecido y cabellos mojados cubriendo la zamba y el zambo amarrados llorando babeando con nalgas arriba y abajo pateando la luna la zamba mortal y medio encogido adelante con ángel el zambo (Eielson 1971: 70).

El segundo encuentro sexual es entre Shelah-na-Gig y un joven serrano. Ante la voluminosidad y crueldad de ella, el joven es representado como “una mosca en las fauces de una araña” (Eielson 1971: 72), imagen que refuerza el ritual o sacrificio. El narrador, además, retrata la eyaculación del joven en los siguientes términos:

El serranito insistía. Una paloma tibia le llenaba los testículos, pugnaba por la uretra. “¡Mamita mía!” El adolescente daba a luz a su madre rodando por los acantilados cubiertos de nieve envuelto en un poncho de luces cegadoras mientras una explosión nuclear lo aniquilaba cubriéndolo de un manto de mierda caliente salida de su propio culo junto con los gusanos y las luces verdes de coca del cementerio de la Oroya ¿recuerdas? (Eielson 1971: 72).

A diferencia de otras manifestaciones de lo luminoso, esta presenta una faceta menos sagrada. La imagen de la eyaculación del muchacho se transforma en una figura de parto o alumbramiento que desemboca en un estallido atómico y que concluye en una figura de lo putrefacto y lo escatológico. El acto sexual entre la deidad y el serranito es destrucción. El cuerpo de este destaca no por la integración que alcanza sino por la naturaleza finita de su materia, por ser un cuerpo devorado por la diosa. No se trata, por lo tanto de la sexualidad femenina como protectora de lo masculino (Cabel 2008), sino de un principio que los desintegra.

El tercer encuentro sexual descrito por Eduardo en el capítulo 13 corresponde al sostenido por “Shelah-na-Gig” y Giuliano:

Luego se hundieron en la cretona verde y sucia de semen ajeno entre millares de naranjas podridas que se extendían a las cortinas y a una poltrona grasienta con la camisa y los pantalones de Giuliano mientras de un basural vecino vigilado por decenas y decenas de gallinazos negros

subía un olor penetrante de carroña y excremento diversos (Eielson 1971: 72-3).

Estas experiencias sexuales no comparten los valores positivos expresados por el propio narrador en su experiencia con Giulia, con quien cae en orgasmos. Alejados del placer, el joven serrano y Giuliano se internan en espacios sometidos a la descomposición y la pestilencia, y donde toda posibilidad de iluminación termina sometida a la putrefacción de su materia.

El zambo, el muchacho andino y Giuliano son retratados en este capítulo en una relación de sometimiento al poder ritual y carnal de Shelah-na-Gig. Esta es caracterizada por el narrador en los siguientes términos:

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

La escena final del capítulo 13 nos presenta a “Shelah-na-Gig” en su condición de reina del burdel y de responsable de una iniciación que “duraba siglos” (73). En ese contexto, la ramera le arrebató la vida a Giuliano. Sin embargo, el narrador interrumpe la acción e inserta otra “toma” correspondiente a una nueva escena de “La Conquista del Perú”. Esta presenta al Papa, cubierto de capa, mitra, casulla y estola de seda blanca, y que sostiene una cruz, que se sienta próximo al cuerpo de Giuliano. A diferencia de la primera aparición del guión, presentado en el capítulo 1 y que corresponde a la “Escena 2, toma 3” (Eielson 1971: 11), el incluido en el capítulo 13 pertenece a la “Escena 112, toma 8” (74). El relato del sacrificio de Giuliano en manos de “Shelah-na-Gig” prosigue con las siguientes palabras del narrador:

“Shelah-na-Gig” blandió un cuchillo a la altura de su vientre, una verga sinuosa y esmaltada como la serpiente boa se enroscó en su cuerpo desnudo. Giuliano la miró sin fuerzas, con los ojos entrecerrados. [...] Giuliano desapareció en un batir de alas brillantísimas en el fondo del espacio. Su cuerpo yacía tendido sobre la mesa de operaciones con todos sus órganos y vísceras afuera. En la floresta verde-cretona del burdel, el cuerpo de Giuliano respiraba todavía. ¿Cómo resistir a ese instante de perfección entre los brazos de la diosa? (Eielson 1971: 73-74).

El relato del capítulo 13 nos presenta una figura de lo inmutable y una forma singular de lo sagrado: “Shelah-na-Gig”. En este personaje, confluyen los deseos de diversos hombres: el zambo, el serrano y Giuliano. Variados son los desenlaces de sus encuentros sexuales; sin embargo, en todos ellos, se refuerza el carácter sagrado y de deidad de la ramera. Este, no obstante, no es descrito en términos positivos. Por el contrario, la narración se detiene en el componente pestilente y de putrefacción. Ello permite afirmar que los encuentros sexuales retratados en relación con “Shelah-na-Gig” están emparentados con el ritual del sacrificio presentado en el caso de la violación de Mayana. El “dios devorador de carne humana” y la “abyecta poetisa de una noche” comparten el rasgo de saciar su propio deseo o, para decirlo de otro modo, hacer de sus propios cuerpos dios e iglesia. Este principio encarna, en consecuencia, la destrucción del otro cuerpo del que se valen de manera ritual: así como Mayana, los cuerpos de Eduardo, Giulia, Giuliano y el serranito están sometidos a la descomposición, a su destrucción. Se les revela el principio budista de lo impermanente. No se trata, por lo tanto, de la dimensión protectora de lo femenino sobre lo masculino, sino de la destrucción de este en aquel, pues se recrea la ley de una búsqueda de placer que recrea una iniciación ancestral, cuyo significado último permanece invisible a los cuerpos sacrificados: la destrucción de estos, la pestilencia, lo descompuesto a los que están condicionados.

Del mismo modo que Giulia es el reverso o antítesis de Giuliano; “Shelah-na-Gig” es el reverso o antítesis del tío Miguel, pues ambos celebran el ritual de “devorar la carne humana”, de arrebatar el fuego sagrado. Se trata, en consecuencia, de deidades ancestrales que reproducen una ley remota en la que diversos personajes son juzgados. A diferencia de los actos sexuales sostenidos por la ramera, el sexo entre Giulia y el narrador, según ha sido caracterizado por este, los conduce a caer en orgasmos y les permite arrebatar sus propios cuerpos, otras formas de experimentar y textualizar la condición pasajera de la materia del cuerpo.

Queda por explicar el sentido de la presencia de un nuevo fragmento del guión cinematográfico “La Conquista del Perú”. Este mantiene su relación de contraste con el capítulo en el que se inserta, aunque esta vez por el mecanismo de desactivación de la marca tipográfica: entre paréntesis y cursivas. La “Escena 112, toma 8” (Eielson 1971: 74) solo describe la acción del Papa que, vestido con sus hábitos propios de su jerarquía, se sienta al lado de Giuliano. No se presenta, como sucede en las otras apariciones del guión cinematográfico, el discurso de aquel y su reclamo de las propiedades materiales

del “Señor”. Al igual que la aparición del Papa en el recuerdo del narrador ante el cuerpo sin vida de Giulia, ahora Eduardo evoca la muerte de Giuliano y es en este contexto que surge la figura central de “La Conquista del Perú”: un espacio de muerte, una escenografía de la destrucción, un discurso de la posesión de la materia y del espacio ejercida por una figura en apariencia sagrada.

Dos personajes que no son mencionados en la sección final “Personajes en orden de entrada” son el Papa y Shelah-na-Gig. Ambos comparten la característica de ser elementos vinculados a lo trino y no a lo dual. Por un lado, el Papa aparece en tres capítulos distintos de la novela, pero siempre reproduciendo el mismo discurso. En el capítulo 1, es Giulia la destinataria de las palabras de la autoridad eclesiástica; en el capítulo 13, lo es Giuliano; y en el 21, Pancho. Estas tres apariciones del Papa, en las que se enfatiza sus vestimentas, y con ellas su poder y su condición de representante del dios cristiano, corresponden respectivamente con escenas de la película “La Conquista del Perú”, cuyas distintas “tomas” señalan el mismo tema: el cuerpo sometido a la destrucción.

Las telas de la vestimenta del Papa se caracterizan por la presencia del color (que a nivel sintáctico se evidencia por estructuras extensas, frases nominales). Pero este poder también se refuerza porque el Papa expresa ante sus interlocutores (otros tres personajes que sí aparecen como parte de la sección teatral final de la novela) una revelación: todos ellos son propiedad de la deidad cristiana: “El Señor es tu Dueño”, al igual que el espacio donde sucede la revelación, que es la propiedad de dicha deidad. Así, el Papa se convierte en el portavoz del poder al que esos cuerpos se hayan sometidos. “La Conquista del Perú” expresa, de este modo, no solo la imposición de una fe sino también la declaración de expropiación de un cuerpo y, en consecuencia, de sus deseos. Lo singular de este diálogo con un soporte de las artes cinematográficas es que refuerza el sentido de representación del poder divino sobre la Tierra y sus habitantes. El pasaje en cuestión no solo es un fragmento del guion de una obra cinematográfica, es decir, un documento de una representación, sino que el mismo personaje de esta escena, el Papa, es una figura humana que “representa” con sus vestimentas y su discurso una revelación de fe. Así, la presencia del still cinematográfico nos estaría recordando que tanto la escena, como la acción, los personajes y las ideas, son una representación donde lo central queda oculto detrás de las palabras y las prendas de vestir: la expropiación del cuerpo, del espacio, y con ello, la instauración de una ley de dominación.

Una lógica similar se evidencia en el capítulo 13 en el que aparece “Shelah-na-Gig”. El carácter trinitario de este personaje se refleja en dos aspectos. Por un lado, ella es prostituta, es el burdel y es la diosa-poeta-iglesia. Por otro lado, este personaje mantiene tres encuentros sexuales: con el zambo, con el serranito y con Giuliano, a quien se hace referencia como “blanquito”.

3.3.4 Destruir para crear: el desierto de Lima

El último capítulo que presenta variante tipográfica es el capítulo 17, dedicado a responder la pregunta que en el capítulo anterior el joven Giuliano le plantea a Eduardo: “¿Cómo es Lima?” (Eielson 1971: 96).

En este capítulo, el tema es la ciudad de Lima, la cual es descrita a partir del uso repetido y rítmico de las palabras “desierto”, “arena”, “amarillo” y “mar”. El capítulo 17 se inicia de la siguiente manera:

(Calles desiertas de Lima. Desierto de calles sin lluvia. Balcones deshabitados sobre la tierra desierta. Habitaciones desiertas. Jardines desiertos. Acanilados de arena junto al mar. Mares de arena. Habitaciones de arena. Jardines de arena. Castillos de arena. Personajes de arena. Arena. Casas de barro de periferia hambrienta. Barrios hundidos en el fango (Eielson 1971: 98).

Destaca un ambiente contradictorio en el que lo decadente y vacío coexiste con lo palaciego y brillante: “Barrios hundidos en el fango. Construidos con casuchas de latas y cajones de fruta que todas las noches se llenan de ratas y olores nauseabundos. (...) Jardines opulentos. Templos y palacios refulgentes” (98). Aparece la figura de Giuliano y se recrea un diálogo: “Dice Giuliano: “No me puedo quejar. La gente responde. Figúrate que el próximo año abro una fábrica en Santiago. Un honor para el Perú”” (99). Asimismo, el narrador interpela a Mayana: “¿Y tú Mayana? tú, que nunca conociste el mar? No lo verás nunca” (96). Se construye la imagen de un ‘futuro distópico’: “Una bandera, ¿entiendes? una bandera. Envolverás a tu hijo en ella y ya no serás peruana ni chuncha ni nada. Al costo irrisorio de 600 dólares ejemplar tendrás un hijo blanco” (99). Se describe un atributo de los futuros hijos por selección genética que recuerda los versos de juventud de Jorge Eduardo Eielson: “Un hijo blanco con los ojos verdes ¿entiendes? No es lo mismo que un hijo verde con los ojos blancos” (99).

El mar se configura como el espacio al que dirigir la contradictoria composición de la sociedad y urbe limeñas:

Al mar calles desiertas. Balcones desiertos. Habitantes desiertos. Al mar casas de barro. Virreyes hediondos. Condes y marqueses de pacotilla. Al mar chinganas inmundas. Palomillas piojosos. Callejones con llanto y disentería. Chifas con carne de rata. Al mar. Al mar comerciantes panzones. Fábricas de helados y chocolates. Políticos vendidos. Maricas pintarrajeados. Muladares humanos. Al mar, palacios y jardines envenenados. Prostitutas de rango. Burócratas ladrones. Trepadores sin alma, al mar. Al mar. Al mar, mierdas (Eielson 1971: 100).

La puntuación y sintaxis de influencia vanguardista (Güich 2010) imprime un ritmo al capítulo 17 que parece corresponder al del grito de furia sobre un lugar cuya podredumbre material y humana debe ser eliminada, ahoga en las aguas del océano Pacífico. El espacio de Lima encarna, al igual que otros escenarios recreados por Eduardo las condiciones de lo pestilente y escatológico, espacios todos que remiten a la condición de destrucción a la que se encuentra sometido lo humano y sus creaciones.

El capítulo 17 concluye con la siguiente imagen: “Un día los limeños se despertarán llorando y toda la ciudad desaparecerá en un mar de fango. La maravillosa Fundación de Lima tendrá lugar sólo entonces)” (100).

Si la representación de Lima oscila entre la dualidad de lo palaciego y de lo descompuesto, ello se debe a que tal espacio es la representación del poder del lenguaje. Este ejerce sobre el espacio desierto un orden, una jerarquía y unas relaciones de poder. Nuevamente, el capítulo con marcas tipográficas señala la presencia del lenguaje como medio del poder material y espiritual que ejerce sobre la realidad y la necesidad de una refundación, es decir, un nuevo lenguaje capaz de expresar una realidad de orden sagrado.

3.3.5 El guion cinematográfico: “La Conquista del Perú”

Una de las muchas características que presenta ECGN es la presencia de lo cinematográfico. Este rasgo ha sido incorporado por el autor de la novela a partir de lo que Paredes (1987) ha denominado “stills” cinematográficos de influencia viscontiana, aunque más apropiado sería describirlo como fragmentos de un guión cinematográfico (Pollarolo 2010: 291). Se trata de partes de un guion de arte cinematográfico titulado “La Conquista del Perú”. A lo largo de los 22 capítulos que integran la novela, se introduce hasta en tres oportunidades un segmento que, con algunas variaciones formales o de contenido, describe tres distintas escenas y diversas tomas. Estas se

reconocen, puesto que al final de cada segmento se ha añadido una marca que indica el carácter de guión cinematográfico: la alusión a escena y a toma.

La primera presencia de esta forma cinematográfica se produce en el primer capítulo. El narrador relata el último momento en el que observó a Giulia con vida y el pedido que le hace para retirarse de la playa. Entre la frase que el narrador evoca a través del discurso directo y la repetición de la misma, aparece por primera vez “La Conquista del Perú”.

(Pero el Papa -todo el amor del mundo- se sentó a tu lado y disponiendo con gran cuidado los pliegues de su capa blanca quitándose con parsimonia la mitra de seda blanca de mística flora dorada y casulla y estola de idéntico modo bordadas Su Santidad se sentó a tu lado. La mano enjovada del Papa ante ti una cruz sostenía. “Hija mía el Señor es tu dueño tu Protector y tu Guía y esta playa bendita en que ahora yaces es su Reino”.
Corte. Escena 2, toma 3: “La Conquista del Perú.”) (Eielson 1971: 11).

En relación con el aspecto formal de este fragmento, corresponde señalar el uso de cursivas y su ubicación entre paréntesis como rasgos que presentan otros pasajes de la novela, como se ha señalado con motivo de los capítulos de la novela con variantes tipográficas.

En el capítulo 13, se produce la segunda inserción de “La Conquista del Perú”. Entre el sacrificio de Giuliano y su posterior desaparición “en un batir de alas brillantísimas en el fondo del espacio” (74), se introduce una nueva escena del guión cinematográfico:

(Pero el Papa -todo el amor del mundo- se sentó a su lado y disponiendo con gran cuidado los pliegues de su capa de seda blanca quitándose con parsimonia la mitra de seda blanca de mística flora dorada y casulla y estola de idéntico modo bordadas Su Santidad se sentó a su lado. La mano enjovada del Papa una cruz sostenía.
Corte. Escena 112, toma 8: “La Conquista del Perú”) (74).

La ausencia en este segundo fragmento del guión cinematográfico de las marcas formales tipográficas corresponde a una estrategia para llamar la atención de esta nueva escena dentro de la anterior, que se encuentra escrita en cursivas. Ello se percibe, además, en el hecho de mantener el uso de la cursiva en la frase “todo el amor del mundo”. Repárese, por el momento, en el desarrollo de las escenas y de las tomas: la primera aparición correspondía a la “Escena 2, toma 3”, mientras que esta última, a la “Escena 112, toma 8”. Otra diferencia con la primera consiste en la referencia al

personaje con el que se relaciona la introducción del pasaje en relación con la escena del relato de la novela. En el primer caso, el guión emplea el pronombre “tú” para entablar una relación entre el Papa y Giulia, la protegida y propiedad del Señor. En cambio, en el segundo caso, se hace referencia a Giuliano a partir del empleo de la tercera persona: “se sentó a su lado”. Asimismo, no existe, de acuerdo con el pasaje comentado, una relación entre la deidad católica, su emisario terrenal y la figura de Giuliano. Ante este, el Papa solo sostiene “una cruz”.

Finalmente, en el capítulo 21, se inserta el tercer y último fragmento del guión cinematográfico de “La Conquista del Perú”. En el capítulo en cuestión, el narrador relata los acontecimientos del “milagro” (129): “La Máquina” (130), cuyo rasgo es una luz violeta y su capacidad de sollozar, rehúye también a los intentos de ser nombrada por el narrador: “¿Qué cosa era? ¿De dónde venía? . . . ¿Su llegada había tardado una eternidad, o sólo el instante fugaz de nuestra percepción?” (130).

La ciencia ficción posibilita la exploración del futuro y, con ello, acepta el principio de lo impermanente. Puesto que todo se encuentra sometido al cambio constante, la visión poética detrás de las escenas de ciencia ficción (la manipulación genética de LBM112 y la llegada de la astronave “La Máquina”) reafirman este principio ya experimentado por Eduardo a partir de la contemplación del cuerpo inerte de Giulia y de los otros personajes de su existencia.

De “La Máquina” descienden “millares y millares de indios miserables” (130) que invaden Villa Borghese y celebran una masacre de tintes rituales. En un momento, el narrador percibe la figura de Pancho, cuyo “rostro rayado de rojo parecía encerrar todo el odio del mundo” (132). A partir de la identificación del empleado de la hacienda cafetera de Monteyacu, se introduce el último fragmento del guión de “La Conquista del Perú”, que supera en extensión a sus predecesores.

(Pero el Papa -todo el amor del mundo- se sentó a su lado y disponiendo con gran cuidado los pliegues de su capa de seda blanca quitándose con parsimonia la mitra de seda blanca y mística flora dorada y casulla y estola de idéntico modo bordadas Su Santidad se sentó a su lado. La mano enjoyada del Papa ante Pancho una cruz sostenía. “Hijo mío, el Señor es tu Dueño, tu Protector y tu Guía y esta tierra bendita que ahora Pisamos es su Reino.” Seis Cardenales cubiertos de Púrpura de la tonsura a los pies infantiles de seis majestuosos Rolls-Royce descendidos con seis majestuosos lacayos y seis majestuosos abanicos rodearon a Pancho semidesnudo temblando implorando llorando. Su Santidad tocó su cuerpo bronceado con delicadeza un breve grito de placer ahogando vanamente y mirándose en

la cruz como en un espejo el rostro exangüe y pálido de amor a Pancho los pocos rizos rubios y la boca acartonada:
“Hijo mío, el Señor es tu dueño, tu Protector y tu Guía y esta tierra bendita que ahora Pisamos en Su Reino.”
Corte. Escena 124, toma 10: “La Conquista del Perú” (Eielson 1971: 132-3).

Giovanna Pollarolo (2011) retoma las ideas de Kevin Alexander Boon (2008) y Steven Maras (2009) para cuestionar las definiciones pragmáticas del guion cinematográfico. El estudio que propone Pollarolo acerca del guion cinematográfico implica reconocer su dimensión dual: por un lado es un texto subordinado a o dependiente de una obra mayor y, por otro lado, es un texto narrativo autónomo. El guion no es exclusivamente una herramienta al servicio del arte cinematográfico: es una práctica discursiva independiente de la realización de una película, además de ser un medio narrativo que transmite el “imaginario artístico” del autor (291).

La presencia del guión “La Conquista del Perú”, cuyo autor es Eduardo, el narrador de ECGN, ofrece la posibilidad de identificar el imaginario artístico de la voz, la escritura y el anudamiento que realiza sobre el lenguaje artístico de la segunda mitad del siglo XX occidental. Incorporar el guión, un género del arte narrativo y del arte cinematográfico, permite la escenificación de las relaciones históricas con un tipo de poder sagrado. La autoridad religiosa del cristianismo, el Papa, es una entidad cuya vestimenta revela su dimensión sagrada y que reclama la posesión de los cuerpos de sus interlocutores (Giulia, Giuliano y Pancho) y del espacio que estos habitan.

No obstante la presencia de un componente de la visualidad cinematográfica, se debe resaltar que la inclusión del guion cinematográfico revela también una etapa previa a la producción audiovisual. El guion de “La Conquista del Perú” se presenta en la novela en su doble vertiente de soporte textual discursivo que permite la posterior realización de escenas y tomas que conformarán el film del mismo nombre, pero también puede ser considerado como el insumo (escena y toma ya registradas) con las cuales sería posible una posterior edición y construcción del film. En ambos casos, sin embargo, “La Conquista del Perú” sitúa a los lectores ante un discurso artístico de lo pre-visual; el objeto artístico cinematográfico aún no se construye con las tres escenas que, con variantes, exhibe ECGN.

La conquista que señala Eduardo en el capítulo 1 de la novela se materializa en el guión: la palabra de la autoridad celestial, el discurso de lo sagrado, reclama la posesión del cuerpo. El tío Miguel y la Madre son esos “principios semánticos” (R.

Franco 2000: 34) que ejercen en el espacio de la hacienda de Monteyacu la autoridad, el poder verbal, material o mágico de someter los cuerpos que les pertenecen. El lenguaje es el medio que señala el dualismo poderoso-oprimido, amo-esclavo. Las palabras son el discurso que somete la dimensión sagrada de la existencia a la razón y a la explotación.

Los fragmentos del guion cinematográfico que Eduardo inserta en la narración remiten nuevamente al tema del lenguaje. Este es ahora el soporte de un discurso sagrado pero que encarna también el dualismo que Eduardo busca trascender: dueño-esclavo, otro-yo.

3.4 Reflexión sobre el lenguaje escrito, lenguaje oral y los nudos

Solo al final de la novela, en el capítulo 20, Eduardo abandona el tema de la relación mantenida con otros cuerpos (Giulia y Giuliano, centralmente) para dar paso a su reflexión sobre el lenguaje que emplea para comunicar el significado de la muerte de Giulia en su propia existencia.

Hasta este punto de la novela, dos cuerpos han sido definidos por Eduardo. El cuerpo de Giulia sometido a la descomposición de la muerte no es el cuerpo luminoso, sensual y majestuoso de la veneciana de cabellos rojos. El cambio en el estado de este cuerpo obedece a la muerte. Este nuevo resultado en la materia de Giulia se convierte en un motivo para Eduardo para indagar en su propia existencia. Asimismo, el gordo Giuliano no es lo que fue el joven Giuliano: el cuerpo grotesco es el resultado de una transformación inexplicable (inefable) sobre el cuerpo juvenil y sagrado del efebo Giuliano.

En el capítulo 20, Eduardo distingue entre las palabras y letras de la escritura literaria (cartas y noticias documentos de lo impreso) y de la oralidad (conversar sobre algo), y los elementos inexistentes de un tipo de comunicación paradójica: remota e inmediata capaz de iluminar infinitamente la existencia humana. Eduardo se pregunta por el modo de formulación que tales letras inexistentes exigen: “Pero ¿cómo formularlas?” (118).

Las reflexiones de Eduardo respecto del lenguaje abarcan tres dimensiones: el lenguaje escrito, el lenguaje oral y la realidad que ambas representan o recrean.

El capítulo 20 de ECGN desarrolla la reflexión de Eduardo respecto del lenguaje y del rol de este en su narración. Eduardo señala los elementos con los que compone su discurso: “las palabras y las letras necesarias en estas páginas” (Eielson 1971: 118).

Esta afirmación remite al acto mismo de enunciación: la escritura y la reflexión acerca de los hechos que conforman su historia. El narrador se encarga de describir sus objetos lingüísticos:

Empleo, por lo tanto, sólo palabras y letras blancas. Letras odiosamente lógicas, inexpressivas, letras de la prosa, de las cartas comerciales y las noticias diarias. Letras para conversar de política y deporte en los bares. Odiosas letras impresas cuyo veneno es la razón, el orden, la discriminación social, la guerra, las ideologías, el mal. Acaricio, en cambio, comunicaciones mucho más remotas e inmediatas. Grandes letras no escritas cuyo esplendor nos ilumine para siempre. Frases secretas con el sentido final de cuanto existe. Pero ¿cómo formularlas? (Eielson 1971: 118).

Eduardo contrapone la escritura y sus códigos (palabras y letras) a un tipo de comunicación que trasciende la mera dimensión humana y cuyos elementos no son materiales: persigue formas de comunicación distantes y antiguas, cuyos elementos son inexistentes y potenciales. Es decir, ante una escritura y oralidad alienantes de la verdad humana, Eduardo reclama una forma de comunicación paradójica (remota e inmediata) y de signos inmateriales. Todo ello permite afirmar que Eduardo busca expresar la dimensión sagrada y mística de su experiencia de satori, ya experimentada pero de la cual afirmaba que no se encontraba en condiciones de aceptar. Así, la reflexión sobre el lenguaje que propone Eduardo tiene como finalidad su sospecha vital de una realidad que supera lo humano y lo terrenal: desde su infancia, el narrador ha intuido un aura de lo sagrado y místico, confirmado en el satori, y que al final de la novela se torna en el centro de su reflexión y motivo de su discurso.

La reflexión sobre el lenguaje no solo se propone en términos de la manipulación de su materia (los sonidos y las palabras) sino también como reflexión sobre el fenómeno de lo impreso en términos de logos, discriminación y violencia destructiva. Los acontecimientos previos narrados en la novela corresponden a escenas, imágenes o rituales destructivos, tal como se ha señalado para los pasajes con variante tipográfica. Eduardo niega este tipo de lenguaje: el no lenguaje del narrador es el de lo inmaterial, del principio vital que no se ha sometido a la palabra impresa. Como se explicó con motivo del Capítulo 2 de esta tesis, esta es la reflexión del taoísmo de Lao Tse y Chuang Tse, y motivo de la dimensión inefable del satori budista. El lenguaje humano es imperfecto, debido a que su materia busca detener el principio vital budista de lo impermanente. Por ello, el lenguaje de ECGN se transforma, muta en tensiones,

activa y desactiva recursos tipográficos y visuales; en términos de Walter Ong (2006), se trata de la espacialización de la palabra en su tránsito de lo auditivo a lo visual.

La conciencia que revela Eduardo sobre este fenómeno se plasma en la presentación de la tabla de nudos, que se exhibe al final del capítulo 20 de ECGN. Luego de los momentos previos de reflexión acerca del lenguaje escrito-impreso y de la oralidad, Eduardo conceptualiza en el sentido del arte moderno de Occidente “una tabla de los elementos principales dispersos en los millares de nudos del poema” (Eielson 1971: 123). Tales nudos poéticos son combinaciones de elementos visuales del no lenguaje verbal; se trata de “colores primarios y los contradictorios, no-colores, blanco-negro, se organizan en tríadas jerárquicas, o trinidades, mientras los complementarios aparecen solos” (Eielson 1971: 123).

El ritmo poético, los pasajes en prosa y las escenas dramáticas conforman la manipulación del lenguaje escrito e impreso que realiza Eduardo, el narrador, el que medita y el no protagonista de su existencia.

En este contexto de su reflexión sobre el lenguaje, Eduardo inserta lo que nombra como “la oración mortuoria de Paracas: “YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO” (Eielson 1971: 119). Eduardo plasma, activando las variantes tipográficas de letras mayúsculas, la oración-plegaria y la oralidad. La reflexión sobre el lenguaje ofrece la posibilidad de lograr esa armonía fuera de la propia materia del lenguaje. Luego de la aparición de esta oración, Eduardo enumera las partes que conforman el cuerpo de Giulia y se interroga por su identidad pasada en relación con ella y formula una respuesta a sus insistentes interrogantes: “¿Qué cosa fuimos, Dogaresa? ¿Amantes solamente? [...] ¿Qué cosa fuimos? No lo sé” (Eielson 1971:119). Lo inefable triunfa sobre el poder racional del lenguaje escrito e impreso; afirmar que no sabe qué fueron es afirmar la victoria de la verdad sagrada tras ese inefable, de raíz de la mística española, pero a través de la manipulación visual que ofrece la palabra escrita. Las mayúsculas (visual tipográfico), la repetición y la ritualidad del acto del entierro del cuerpo muerto se armonizan en el capítulo 20 de ECGN.

José Ignacio Padilla (2010) señala que ECGN contiene la primera concepción del lenguaje de los nudos. El crítico afirma que esta “se configura por repeticiones y combinatorias de frases y de escenas” (46). Estas repeticiones son comparadas con “letanías o mantras” (46), lo que corresponde con la recitación oral o el conjuro. Así,

Padilla señala como ejemplo de lo anterior la “oración mortuoria de Paracas” presente en la novela y que le sirve al crítico para sostener la presencia de la ritualidad a través de la repetición. Según Padilla, la ritualidad se sitúa fuera de la significación de los signos lingüísticos: se ubica en la reiteración material de los mismos. La significación se posterga, porque con ello se busca ingresar al corazón mismo de la materia lingüística.

Señalar lo inefable de la relación entre Eduardo y Giulia, y acompañarlo de un lenguaje conceptual, que es la negación del lenguaje escrito e impreso, es la resolución por parte del narrador de señalar la experiencia mística del satori budista. El lenguaje racional no puede revelar la verdad sagrada porque aquel es imperfecto: busca detener el principio de lo impermanente. El lenguaje de nudos integra la ritualidad de la existencia y la potencialidad del lenguaje (repetición y permutación) para señalar el camino de la meditación sobre la propia existencia que conduce a la experiencia extática del satori.

Eduardo interroga a Giulia por el recuerdo de esta sobre el lenguaje: “Entre tantos verbos inútiles ¿recordarías el verbo amar?” (Eielson 1971:119). A continuación, Eduardo presenta la conjugación de este verbo, donde lo singular es la inclusión de un objeto que recibe la acción: “Yo te amo” (Eielson 1971:119). Al final de esta primera conjugación, Eduardo expresa que aquel verbo es equivalente al verbo ‘odiar’, del cual también presenta una conjugación con presencia de objeto: “Yo te odio” (Eielson 1971:119).

Las operaciones aritméticas empleadas por el narrador para dilucidar las relaciones entre los personajes de su relato son presentadas por aquel como “energías contradictorias” (120) que se resumen “en la palabra AMODIAR, o su equivalente ODIAMAR. Pequeños verbos inútiles” (120). La elección de la categoría verbal como punto central y síntesis de los contrarios (los verbos ‘amar’ y ‘odiar’) explican una forma de experimentar el dualismo en el que se halla sumergido Eduardo. El narrador señala la equivalencia entre “amar” y “odiar” no porque sus significados lo sean sino porque remiten a la relación sujeto-objeto: un “yo” ama y odia a alguien. Amar y odiar son en la reflexión de Eduardo sobre el lenguaje una forma de señalar el dualismo en el que se funda toda experiencia de sufrimiento. Superar el dualismo del lenguaje es la manera que Eduardo encuentra para reconciliarse consigo mismo, con el cosmos. Tal superación del dualismo se manifiesta en la conceptualización de los nudos: la síntesis de los contrarios.

El verbo le permite al narrador marcar un sujeto, una entidad que realiza la acción, y un objeto, el destinatario de la acción sintética del “AMODIAR”. Este recurso lingüístico empleado por el personaje narrador es un preámbulo de los nudos: dos conceptos o ideas, dos telas, entran en tensión a partir de la integración, unión, anudamiento, de los mismos. Se trata de dos verbos transitivos, es decir, verbos que requieren un complemento directo para expresar su sentido: uno ama y odia a alguien o algo.

La declaración de Eduardo sobre los instrumentos de los que se vale para comunicar una verdad, las palabras y letras blancas, expresa una intención de creación, un hacer artístico y poético emparentado claramente con un fenómeno luminoso y de revelación. La tabla de nudos de colores del mismo capítulo 20 corresponde con estas “grandes letras” que transmiten luz y desentrañan oscuros y secretos arcanos. Al formular los nudos, el narrador condensa una metáfora del satori: la vacuidad, lo finito.

A pesar de estos ejemplos que Eduardo le ofrece a Giulia, aquel termina afirmando que se trata de un acto inútil, pero que parece resolver con la presentación de lo que denomina una “fórmula mágica” (Eielson 1971:120):

GIULIA + NO - GIULIANO + YO = GIULIA

O también:

MAYANA - TÍO MIGUEL - PANCHO +YO = MAYANA

Energías contradictorias que se podrían resumir en la palabra

AMODIAR, o su equivalente ODIAMAR. Pequeños verbos inútiles .

Hijos de las vicisitudes. Engendros de la vida diaria (Eielson 1971:120).

Resulta curioso que, en este pasaje sobre las reflexiones del lenguaje, las identidades que expone Eduardo sean las de Giulia y Mayana, dos personajes femeninos, y no las de Giulia y Giuliano, contrapuestos largamente en el relato. Pero llama más la atención la aritmética de las identidades que plantea Eduardo. Las sumas y restas sobre un elemento terminan por presentar a uno de los elementos de cada operación aritmética. Giulia, luego de las sumas y restas, es Giulia, y lo mismo sucede con Mayana. Otra posibilidad es leer cada personaje como el resultado de las influencias positivas o negativas sobre las identidades por efecto de otros cuerpos o del propio lenguaje (“NO” y “YO”).

Giulia se define como ese mismo cuerpo (elemento) al que se le añade lenguaje (“+NO”) y la propia identidad de Eduardo (“+YO”), y al que se sustrae el valor de “GIULIANO”. Giulia integra los principios de positivo-negativo, poseer-carecer: la identidad tantas veces referida y multiplicada en sus formas de referirla (“Dogaresa”,

“Pájaro muerto de la infancia”, “pájaro blanco”, “sacerdotisa”, “blanco sobre blanco”) es dualidad, tal como se evidencia en el equivalente verbal de “AMODIAR”, integración de raíces verbales cuyos conceptos duales se integran.

Por su lado, Mayana es un cuerpo al que se sustrae el elemento que corrompe su pureza (tío Miguel, la “voz devoradora de carne humana”) y el elemento que la posee (Pancho, la multiplicidad de la identidad), y al que se le añade la identidad hecha lenguaje del “+YO” de Eduardo. Mayana encarna el principio dual de lo positivo y negativo, pero en un sentido inverso al de Giulia. Mayana equivale a “ODIAMAR”.

Acosado por preguntas de diverso tipo (sobre la existencia de sus recuerdos, sobre el deseo detrás de los hechos narrados, sobre el origen de Giuliano y todo lo que este posee, o sobre las combinaciones del lenguaje para indagar acerca de las fábricas de Giuliano y la ciudad donde las construye), Eduardo termina por aceptar la potencialidad que encierra el lenguaje (combinación y permutación) apoyado en su propia vacuidad. Eduardo revela ser consciente de las opciones del lenguaje como conjunto de reglas y unidades capaces de hacer posible infinitos enunciados, pero que lo conducen a una vacuidad:

¿Pero qué cosa había de ridículo y de fatuo en todas estas invenciones mías, que yo mismo me encargaba de destripar como si fueran fragilísimos juguetes? No me quedaría nada entre las manos. Esto era cierto. Pero, ¿qué habría de quedar? Excrementos de la lengua. Vanas metamorfosis. Cadáveres flotando en un mar de sangre humana (Eielson 1971: 121).

Nuevamente, Eduardo encuentra una respuesta a sus inquietudes: sus invenciones verbales y sus respectivas manipulaciones tendrán por resultado lo inmaterial, lo efímero, cuyas metáforas remiten nuevamente a los símbolos de lo escatológico, lo impermanente y la destrucción.

Otro nivel de las reflexiones de Eduardo en torno al lenguaje corresponde a la relación entre lenguaje escrito, oralidad y realidad. Eduardo establece una nueva ubicación respecto del medio de expresión y la expresión misma:

Falto de luz, mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real. Tales son las movedizas fronteras que separan la mixtificación escrita de la verdad pura, desnuda. Los antiguos peruanos, que nada sabían de las letras, no conocían la mentira ni el subterfugio. No conocían la literatura. En el lenguaje oral, fluido, materialmente inestable, mentir, tergiversar, alterar, no eran sino crear, transfigurar, descubrir. Lenguaje y lenguas puras, generadores del mito. De fabulosos teoremas verbales que la

experiencia cotidiana no es capaz de contener sino en fragmentos.
Miserables migajas del festín celeste (Eielson 1971: 122).

El lenguaje por el que se preocupa Eduardo es el que comunica “la verdad pura” (122). Esta no puede ser transmitida por el lenguaje impregnado de razón y abuso del cual ha renegado previamente. Este lenguaje capaz de expresar la realidad última se emparenta en la imagen de Eduardo acerca de la tradición prehispánica: los antiguos peruanos encarnan para el narrador los poseedores de un lenguaje oral en el que crear equivale al descubrimiento, a la realización del mito. La dimensión mítica y ritual presente en ECGN señala su origen prehispánico y la motivación del narrador por crear un lenguaje capaz de comunicar esa verdad sagrada de la experiencia.

La búsqueda de Eduardo por un lenguaje que se aleje del abuso de poder y que se aproxime a las dimensiones míticas y rituales se relaciona con el budismo porque esta doctrina aspira descubrir el verdadero yo y hacer del individuo una figura capaz de regirse por los principios de la existencia (las Cuatro Nobles Verdades) y desarrollar su potencial creativo e identitario.

En la reflexión que propone Eduardo, surge la figura de los “kipucamayos” (122). Esta figura conduce al pensamiento del narrador a una pregunta sobre sus juveniles juegos con los cordeles en la selva peruana y que son motivo de que los indios lo imaginen brujo:

¿Era tal vez esta divina fragilidad del mito, descendido a tierra nuevamente, la que tanto había asustado a los indios a quienes pretendí iniciar en el juego de los cordeles? ¿Conocían ya lo que tales formas geométricas encerraban? ¿En aquella sintaxis inútil, en aquella matemática gratuita, se ocultaban quizás las leyes mismas de la creación? [...] En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado (122-123).

A diferencia de otros capítulos, en el capítulo 20, el narrador no se concentra en presentar nuevos acontecimientos vinculados a su vida en la selva peruana o a su rutina con Giulia. Abandona el monólogo centrado en la historia que surge de la contemplación del cuerpo sin vida de Giulia y se detiene a reflexionar, a meditar acerca de los medios que emplea para comunicar un conjunto de experiencias con énfasis en la dimensión sagrada de las mismas: el lenguaje escrito, el lenguaje oral y el nudo. Existe un tránsito identificable en estas consideraciones acerca del lenguaje: la escritura está cargada de un sentido histórico y cultural que él identifica con lo rutinario (prensa, deporte, política) y con una ley (el látigo y el abuso). A diferencia de este lenguaje, el

lenguaje oral, que en sus reflexiones idealiza o compara con el medio empleado por “los antiguos peruanos”, se caracteriza por su vínculo con la creación, la invención y, en último término, el mito. El lenguaje oral de la antigüedad peruana que concibe el narrador tiene un desarrollo posterior en el nudo, signo que condensa, según su perspectiva, la esencia de la creación. Este se convierte en el motivo de las últimas ideas del capítulo vigésimo.

El presente de la reflexión acerca del lenguaje permite el surgimiento de la escenografía e imagen del pasado: los poderes de brujo de Eduardo en Monteyacu. El presente de la meditación y narración confluye con el pasado del narrador en la hacienda familiar en Monteyacu. A pesar de ser este un espacio de sacrificio (capítulo 6), de la corrupción de lo puro (capítulo 9) y de la violencia del sexo (capítulo 13), Monteyacu es también el espacio en el que encuentra un elemento que identifica con lo sagrado y lo mítico: el nudo se formula como símbolo de la sacralidad de la existencia por encima de la condición material finita del ser humano.

Eduardo culmina su reflexión sobre el lenguaje presentando una tabla conceptual de sus nudos. Estos se organizan según los “colores primarios y los contradictorios, no-colores, blanco-negro” (123) y de acuerdo con “tríadas jerárquicas, o trinidades” (123):

UN NUDO BLANCO	LA VIDA
DOS NUDOS BLANCOS	EL AMOR
TRES NUDOS BLANCOS	DIOS-EL PARAÍSO-EL BIEN
UN NUDO NEGRO	LA MUERTE
DOS NUDOS NEGROS	LA GUERRA
TRES NUDOS NEGROS	EL INFIERNO-EL DEMONIO-EL MAL
UN NUDO ROJO	LA SANGRE
DOS NUDOS ROJOS	LA REPRODUCCIÓN
TRES NUDOS ROJOS	LAS ESTRELLAS
UN NUDO AMARILLO	LA FLOR
DOS NUDOS AMARILLOS	EL FRUTO
TRES NUDOS AMARILLOS	EL SOL
UN NUDO AZUL	EL AIRE
DOS NUDOS AZULES	EL AGUA-EL RÍO-EL LAGO-LA LLUVIA
TRES NUDOS AZULES	EL CIELO
UN NUDO VERDE	LA TIERRA-LA PLANTA-EL ÁRBOL
UN NUDO NARANJA	EL FUEGO
UN NUDO VIOLETA	LA LUNA (123-124)

La tabla de nudos aquí citada se apoya en la arbitrariedad del signo, pues sus significados dependen de las relaciones que ha establecido Eduardo de acuerdo con los colores y el número de nudos. Sin embargo, lo singular de tal propuesta de nuevo lenguaje radica en que son símbolos de “la unidad fundamental de lo creado” (122) y de su ordenamiento en tríadas, tal como Eduardo ha organizado previamente sus relaciones más importantes con sus personajes femeninos: Giulia, el narrador y Giuliano; Mayana, el narrador y el tío Miguel; y la Madre, el narrador y el cafetal.

3.5 El lenguaje de la creación y de lo sagrado en Eielson

En un diálogo entre Martha Canfield (2002) y Eielson, aquella lo interroga acerca de su propia percepción en el contexto de lo que denomina “paradigma filosófico con base interdisciplinar”. En su respuesta, el artista destaca un amor por toda la creación que identifica desde su infancia, un amor que denomina “panteísta”. Ese sentimiento lo explica a partir de su percepción de la realidad como un fenómeno sagrado, y su cuestionamiento de lo social y sus instituciones. Asimismo, manifiesta tener una “innata inclinación por lo maravilloso e intuitivo. Por lo poético, en resumidas cuentas. Lo cual significa poner en tela de juicio una de las fundamentales funciones de la razón, que tiende a categorizar y a encasillarlo todo” (Canfield 2002: 46). Podemos afirmar que la función de la razón a la que alude Eielson es la que se realiza a través del lenguaje; en consecuencia, se resalta uno de los rasgos que ha marcado su producción artística: el cuestionamiento de los diversos lenguajes empleados en su heterogénea creación.

En otro punto del mismo diálogo con Canfield, Eielson señala que “lo único que he perseguido siempre ha sido la completa realización de mi propia identidad creativa” (Canfield 2002: 46). Esta búsqueda es resumida en otros términos por el mismo artista:

una omnívora y hasta irresponsable necesidad de saber, y de ser, una actividad creativa global, constantemente en revisión, constantemente inestable y fluida, como un magma subterráneo que muy rara vez encuentra su justo canal, su justo cráter volcánico, es decir, su justa expresión (Canfield 2002: 46).

A partir de la idea anterior, se puede leer la novela como un gesto artístico de la realización de la identidad creativa de su autor, cuya concepción de la condición humana tiene por núcleo el cuestionamiento, la meditación. Como se ha explicado en este tercer capítulo de la tesis, la voz discursiva de la novela representa un fenómeno epifánico cuyo significado corresponde a la experiencia del cuerpo: el satori budista.

Más que encajar la obra bajo el título mutilador de “novela” o la etiqueta propuesta por el mismo autor de “narrativa tridimensional”, se trata de una obra crucial en el panorama de la literatura peruana del siglo XX, así como dentro de la comprensión de su diversa obra poética. ECGN es un texto en el que las estructuras narrativas (Rebaza 2008), la presencia del poema en prosa (Güich 2010) y la presencia de múltiples registros artísticos del siglo pasado (R. Franco 2000), así como su diálogo con los principios de la filosofía religiosa del budismo, son empleadas no solo como una reflexión de los límites y posibilidades del elemento de composición literaria, es decir, las palabras y el lenguaje, sino que aquellas son empleadas como materiales que, por un lado, señalan los límites de la razón y, por otro, ofrecen una alternativa para la comprensión íntegra del fenómeno sagrado de la existencia humana y sus aspiraciones creativas en un contexto de fundamentales cambios sociales y tecnológicos.

Asimismo, en el diálogo citado entre Canfield y Eielson, este manifiesta claramente una de sus intenciones en su trabajo escrito:

Romper, o más bien renovar, los lazos que unen el significante al significado, en el lenguaje verbal, fue un aspecto de mi tentativa de ampliación de la actividad creativa, en términos generales. Ello comenzó en Ginebra, cuando escribí Tema y variaciones, en 1950. Entonces comprendí que no iba a poder continuar escribiendo poesía si seguía aceptando pasivamente las tradicionales convenciones del lenguaje. No sé si algo logré, pero después de esos textos pude enfrentarme con mayor seguridad al desafío de la realidad existencial que aparece por primera vez en Habitación en Roma. Esto quiere decir que el lenguaje verbal debe ser puesto a prueba continuamente, para revitalizarse y seguir funcionando (Canfield 2002: 47).

Si se entiende que su propuesta radica en la erosión de la arbitrariedad del signo lingüístico tal como lo proponía Saussure, es relevante situar la interpretación de ECGN en la propuesta artística desarrollada por Jorge Eduardo Eielson a inicios de la década de 1950.

A propósito del lenguaje, Eielson afirma:

no creo que [el lenguaje] se trate de una entidad paradigmática, inamovible y eterna, cuyas rígidas leyes y convenciones están más allá de lo humano. El lenguaje no es una entidad metafísica sino que emana de lo humano -en cuanto pueblo y en cuanto individuo-, se plasma, se modifica y palpita al unísono con lo humano. Después de todo, el lenguaje es una criatura, quizás la más alta concebida por el hombre (...) Es cierto que existe una voluptuosidad en la manipulación de cualquier lenguaje (verbal, pictórico o musical), pero yo diría que no existe una voluntad destructiva en ello, sino más bien una imperiosa necesidad de

constatar los alcances y los límites de dichos instrumentos. Se trata más bien de una desarticulación del objeto en cuestión, para ver cómo funciona, y en seguida reconstruirlo y asignarle una nueva función, o renovar la misma (Canfield 2002: 47-48).

En el mismo diálogo, Eielson afirma que, luego de la manipulación de las prendas de vestir masculinas y femeninas, tuvo conciencia de “los rudimentos de un lenguaje primordial, que venía a colmar el vacío dejado un par de años antes por el lenguaje escrito” (Canfield 2002: 48-49). Además, menciona que dicho aspecto ya había sido esbozado en ECGN. En lo referente al tema de la vestimenta, el poeta declara su rechazo “al enmascaramiento, al travestismo, al subterfugio y a todo lo que disimula, cubre, obliga al cuerpo (y al alma) a un determinado rol” (Canfield 2002: 49).

Otro pasaje importante de la conversación entre el poeta y la crítica uruguaya es el siguiente:

Lo que yo intento, por mi parte, es el resultado de una actitud gemela, especular, de la de Feyerabend, que antes de convertirse en pintura, escritura o lo que sea, es una reflexión sobre la sustancia y el sentido de la existencia. Es por eso que la obra de arte terminada cuenta poco para mí. Lo que me interesa es su gestación, su proceso (55).

Nuevamente surge en las reflexiones del artista Eielson su conciencia acerca de una ética reflexiva sobre la existencia humana. Eduardo, el narrador de ECGN, a partir de la muerte de Giulia, indaga en su existencia para recordar que su intuición de una dimensión sagrada de la existencia puede ser comunicada.

Un año después de la publicación de ECGN, Eielson concede una entrevista a Michael Fossey. En ella, el artista peruano aborda el tema de su relación creativa con el lenguaje literario. Acerca de ECGN, Eielson señala una relación entre la decadencia individual de los personajes de la novela y los rasgos de su lenguaje literario del mismo periodo: “el disgustoso sabor de la decadencia individual explícito en la novela, en algunos de sus personajes, correspondía cabalmente a las características de mi lenguaje de entonces” (Rebaza 2010: 131).

En la misma entrevista, Eielson señala el cuestionamiento histórico que atraviesa la novela en tanto género producto de la expansión de lo cinematográfico y lo visual:

El cine ha suplantado a la novela, como la fotografía suplantó el retrato al óleo. [...] Esto no significa tampoco que todas las actividades llamadas literarias deban desaparecer de la noche a la mañana. Si una conciencia generalizada de la nueva posición del lenguaje escrito se establece entre los trabajadores de las letras, una conciencia que tenga en cuenta las

renovadas dimensiones y los límites de la escritura dentro del mundo actual -ultrabombardeado de imágenes e informaciones de todo orden-, solo entonces surgirá un nuevo arte literario, como está sucediendo en la aún llamada “pintura”. El cuerpo... podría tener aun vigencia solo en este sentido, puesto que sobre todo apuntaba a una mise en question del lenguaje, valiéndose para ello de su propio poder alienante (Rebaza 2010: 131-132).

Este nuevo panorama corresponde para Eielson al de “un nuevo arte literario”, cuya premisa central es el de una nueva concepción del lenguaje escrito en relación con los nuevos códigos visuales. Las reflexiones de Eielson en torno a la novela lo conducen a sostener el “enorme poder de la palabra no alienada”, así como la dificultad para recuperar la “verdad primigenia” a través de las propias palabras (Rebaza 2010: 141).

Tal como lo propone Walter Ong (2006) con motivo de su teoría sobre la oralidad y la escritura, lo impreso transformó la escritura, el pensamiento y la expresión; el tránsito del lenguaje oral al de la escritura significó el giro del sonido al espacio visual (117). La impresión tipográfica alfabética que estudia Ong resignifica las palabras; estas pasan a ser comprendidas como “unidades (tipos)” y refuerza su sentido como cosas (118). La materialidad y manipulación de las palabras impuestas por el fenómeno de la impresión tipográfica convierte a la palabra en “una especie de mercancía” (118). Lo impreso concibe las palabras como “unidades visuales” (119). Como señala Ong, en la cultura de lo impreso, la palabra y los textos impresos son mercancías:

Lo impreso está orientado hacia el consumidor pues las copias individuales de una obra representan una inversión mucho menor de tiempo: unas cuantas horas dedicadas a lograr un texto más legible mejorarán inmediatamente miles y miles de copias (Ong 2006: 122).

Si la imprenta hace de las palabras y los textos mercancías, la voz del poder y del abuso de la Madre y del tío Miguel transforman los cuerpos a los que sujetan también en mercancías. Eduardo rechaza, por ejemplo, el deseo materno de un tipo de vestimenta, una posición social y unos hábitos de consumos mercantiles.

Ong señala también que el texto impreso es asumido como una experiencia de lo finito, del texto como algo concluido, un producto que alcanza “un estado de consumación” (130). ECGN corresponde a un texto que rechaza la dimensión finita del soporte impreso del texto. La novela se conforma como un tipo de organización textual de la experiencia de mística de Eduardo, la misma que implica rechazar el lenguaje y, en consecuencia, negar la dimensión finita y concluida del texto. Si el texto de la novela

no concluye, esto se debe a la estrategia de disolución de toda funcionalidad del lenguaje verbal y escrito, y del reclamo de un nuevo lenguaje que solo puede quedar esbozado en las páginas de la novela.

El capítulo 21 de ECGN presenta uno de los pocos diálogos directos entre Eduardo y Giulia. Ella narra su infancia, la vida en el escenario de posguerra, el intento de violación por parte de su padre, su amor tormentoso con Rodolfo (un marinero) y de su subsistencia material a través de su cuerpo.

El capítulo final, el 22, presenta el deseo impostergable de Eduardo por encontrar a Giulia en el estudio fotográfico. Como no la encuentra, Eduardo narra cómo se resolvería la rutina de aquel encuentro que ya no podrá realizarse. Eduardo señala: “Mis deseos de verte eran más agudos que nunca. Te estrecharía entre mis brazos y te pediría perdón sin decirte una palabra. Tú me mirarías como siempre, con tus dos ojos maquillados, y no comprenderías nada. Pero ¿qué importaba?” (Eielson 1971: 135).

Eduardo recrea el posible diálogo del encuentro deseado con Giulia. Narra el posible recorrido por la ciudad y describe el consuelo que le ofrecerá a Giulia cuando esta lllore después de hacer el amor:

Yo te consolaría. Te diría que después de todo éramos felices, nosotros. Que las cosas cambiarían. Que la vida no podía ser siempre igual. ¿Recuerdas? [...]
Te diría: “Todo tiene remedio, Pajarito, no llores”.
Mi tío Miguel comprenderá, ayudará a los indios.
Giuliano será nuestro aligo. Venderá todas sus fábricas.
Construirá escuelas en San Ramón. No engordará más.
No te hará la corte en mis barbas. Respetará nuestra pobreza. [...]
Poco a poco se alejará la muerte hasta casi desaparecer. (Eielson 1971: 136-137).

El fragmento anterior corresponde a la posibilidad de Eduardo en su intento por consolar a Giulia luego de que esta rompa en llanto después del encuentro sexual de los amantes. Eduardo, sin embargo, retoma el presente del relato para señalar la mentira que entaña sus afirmaciones previas:

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

La escritura de Eduardo, la palabras impresas que ha señalado emplea en este recuento de su propia existencia, surgen como un problema para la revelación de una verdad. El lenguaje del que se vale el narrador encierra las contradicciones entre lo que propone como deseo y lo que realmente puede alcanzar en la esfera de la vida. El temor que aún conserva Eduardo es el de ser responsable de la muerte de Giulia por la revelación de la verdad: la realidad material de su existencia (pobreza, escasez, penuria, necesidad del cuerpo) es la causa del sufrimiento y este no puede superarse por el mero deseo encarnado en el lenguaje.

Eduardo continúa su reflexión sobre el lenguaje y la revelación de tal verdad ante Giulia en los siguiente términos:

¿Comeríamos –entonces– en la pizzería y beberíamos felices y haríamos el amor como nunca esa noche?
Éstas también eran palabras. Las mismas palabras.
Comeríamos –por lo tanto– en la pizzería y beberíamos felices y haríamos el amor como nunca, esa noche.
Como ya lo habíamos hecho muchas veces, en verdad. Aunque esta vez fuera distinto. Como siempre.
Los objetos, las criaturas y los hechos obedecerían dócilmente a mi memoria.
Como siempre.
La cortina roja ¿recuerdas? a la expresión cortina roja.
La lámpara amarilla a la expresión lámpara amarilla.
La cama revuelta a la expresión cama revuelta (Eielson 1971: 138).

Eduardo emplea las palabras para declarar una posibilidad singular, una rutina. La paradoja surge: hacer algo rutinario y al mismo tiempo distinto, como siempre. Esta frase se convierte en el motivo que desencadena el final de la novela en el formato de versos y ya no de narración. La enumeración de elementos que han sido mencionados en la novela (chiwacos, tucanes, sangre, espermatozoides, indios, calles, entre otros) termina con la pregunta de Eduardo “¿Por qué no todo diferente?” (Eielson 1971: 139). Esta interrogante desencadena el mecanismo de combinación señalado por Padilla (2010) y del que Eduardo se vale para señalar la desintegración del lenguaje:

Los chiwacos fritos.
Las papas celestes.
Tu Gran Traje de Seda por las calles reseca de Lima.
La Montaña del Gran Pico Amarillo.
Las fábricas de Mayana.
La sangre de Giuliano por los muros.
Mi tío Miguel en París.
Los indios fabricando automóviles, refrigeradoras, televisores.
Yo tendido en una mesa de mármol en Venecia.

“Chez Moineau” en la Oroya.
Las calles oscuras de Roma.
El Convento de “Shelah-na-Gig” en San Ramón.
El vestido negro, la camisa negra, la gran casa negra, la señora Negra, la Cadillac negra.
LBM112 Seleccionadora Genética Prohibida.
La cortina amarilla.
La lámpara revuelta.
La cama rojiza. (Eielson 1971: 139-140).

La permutación que realiza Eduardo, el narrador, recuerda el mecanismo detrás del poemario Habitación en Roma y Mutatis mutandis, en los que la voz poética altera el orden de las frases nominales que conforman los versos. Eduardo disuelve su narración en el capítulo final como una forma de rebelarse ante la condición finita y concluida del texto impreso que surge en la cultura de lo impreso (Ong 2006: 131). Tal ruptura le confiere al relato la dimensión de un proceso que no concluye, que está sometido siempre a una revisión de los hechos. Revela tal estrategia verbal la condición meditativa que ha ejercido Eduardo en su revisión autobiográfica.

El lenguaje que caracteriza la primera novela de Eielson obedece a la experiencia inefable del satori. La recurrencia a las negaciones (Giulia-no, la búsqueda de un no-lenguaje), la presencia de variantes tipográficas y la incorporación de géneros o soportes artísticos (guion cinematográfico, arte conceptual) son los medios a los que recurre el narrador para intentar señalar la experiencia mística de su satori. La inefabilidad de esta experiencia, tal como se ha señalado respecto de las ideas de Bahk (1997), ha desarrollado en la doctrina del budismo zen una actitud de escepticismo respecto del lenguaje verbal y racional. Este cuestionamiento está presente en las reflexiones de Eduardo analizadas con motivo del capítulo 20.

La experiencia vital de Eduardo y la meditación sobre ella le permiten observar el conjunto de ideas que asocia al lenguaje oral y al lenguaje impreso. Ambos son formas del poder explotador, del abuso, de la corrupción, de la tiranía. Eduardo rechaza ese instrumento para dejar testimonio de su experiencia mística, la meditación sobre su identidad en el contexto de la pérdida de Giulia. El lenguaje de la novela, que Güich emparenta con el surrealismo, es según se ha propuesto en este capítulo final el reflejo de las ideas del budismo zen acerca del lenguaje y la condición inefable del satori.

Ong (2006: 137) estudia la narrativa como el género que refleja mejor el cambio de lo oral a lo escrito. Lo narrativo, tal como lo señala Ong, abarca el teatro,

considerado este como acciones sin voz narrativa pero con una línea de acción (137).

Ong justifica el estudio del género narrativo en los siguientes términos:

La narración es en todas partes un género muy importante del arte verbal, que aparece regularmente desde las culturas orales primarias hasta el avanzado conocimiento de la escritura y el procesamiento electrónico de la información. En cierto sentido, la narración es capital entre todas las formas de arte verbales porque constituye el fundamento de tantas otras, a menudo incluso las más abstractas (Ong 2006: 137).

Apoyado en los estudios de Havelock (1978), Ong sostiene que la cultura oral utiliza “historias de acción humana para guardar, organizar y comunicar mucho de lo que saben” (138). Así, las narraciones de la cultura oral se conforman como “las depositarias más amplias del saber popular” (138).

Sobre las diferencias centrales entre narración en la cultura oral y en la cultura escrita, con énfasis en el funcionamiento de la memoria, Ong señala que, en el primer contexto, la retención y rememoración del conocimiento implican “estructuras y procedimientos intelectuales” (139). Se trata de “procedimientos mnemotécnicos orales” cuyos efectos se evidencian en la “trama narrativa” (139). Ong remite al Arte poética de Horacio para destacar dos cualidades del “buen poeta épico” (141): por un lado, la aceptación tácita de la estructura episódica como único medio natural de imaginar y manejar una narración extensa; y, por otro lado, la habilidad en el “uso de escenas retrospectivas y otras técnicas episódicas” (141). A diferencia del inicio in media res, modo natural e inevitable de abordar una narración extensa, la trama lineal narrativa de la modernidad surge con el influjo de la escritura (141).

Ong también recurre a las ideas de Peabody (1975) acerca de la antigua épica oral griega. Al respecto, Ong coincide en señalar el contenido de este género a partir de “pautas formulaicas y de estrofas” mnemotécnicas (142). El cantor griego recuerda públicamente temas y fórmulas oídas para su producción en una ocasión y ante un público particulares. Sobre la memoria en la cultura oral, Ong precisa que esta es de carácter aditivo y acumulativo, conservador, redundante y excesivo, y económica (144). Lo narrativo en la cultura oral, por lo tanto, se relaciona con “la secuencia de los sucesos en el tiempo” y con “cierto tipo de trazado narrativo” contenido en toda narración (144).

Las características señaladas por Ong respecto de la narración en la cultura oral están presentes en ECGN. La novela se inicia in media res con la escena de la contemplación del cuerpo muerto de Giulia. La narración oral de Eduardo oscila desde

este punto hacia su pasado remoto, hacia su pasado próximo y hacia la distopía del futuro. Así mismo, las repeticiones de las que se vale reiteradamente Eduardo (metáforas, símbolos, frases, fragmentos de guion cinematográfico, variantes tipográficas) recrean las fórmulas mnemotécnicas señaladas por Ong. ECGN se presenta como texto narrativo, pero este encubre su dimensión ritual y tras ella su lineamiento con la cultura de lo oral antes que con la de lo escrito. Del mismo modo, lo que Güich (2010) ha señalado como la primacía de imágenes antes que de hechos encaja en la descripción de Ong: ECGN exhibe una secuencia de sucesos en el tiempo, donde este es representado de manera cíclica y no de modo lineal.

A diferencia de la “cultura tipográfica y electrónica” (Ong 2006: 144), donde el objetivo es “la correspondencia exacta entre el orden lineal de los elementos del discurso y el orden de referencia, el orden cronológico en el mundo al cual se refiere el discurso” (144), el final de la novela (capítulo 22) y su disolución en versos que evidencian el mecanismo de permutación plantean el distanciamiento que asume Eduardo ante la lógica de la cultura de lo impreso y su apego a la lógica de la cultura oral. Eduardo reclama en su testimonio los parámetros de la narración de la cultura oral porque de este modo representa la coherencia de su experiencia mística del satori, el cual no puede ser representado en el lenguaje racional.

En síntesis, en este tercer capítulo de la presente tesis, se explica cómo el fenómeno místico del satori experimentado por Eduardo condiciona una de las características de la novela que le ha merecido el rótulo de novela de lenguaje. La exploración a nivel del lenguaje de la novela es amplia. Como se ha señalado respecto del estudio de Güich (2010), ECGN presenta una influencia del surrealismo, observable en el uso de la segunda persona gramatical, el empleo de metáforas desconcertantes, la presencia de lo escatológico o lo descompuesto. Sin embargo, una lectura de ECGN que integre las reflexiones del budismo zen acerca del lenguaje permite reconocer en la experimentación lingüística y discursiva del relato una presencia de las concepciones budistas sobre el lenguaje y la experiencia mística del satori.

Eduardo, el narrador de ECGN, revela la recurrencia a un conjunto de temas del budismo zen y del taoísmo en lo relacionado con el rechazo a un lenguaje escrito e impreso, pues este representa los valores de poder y explotación, pero especialmente la capacidad de este para comunicar una verdad sagrada. Rechazado el lenguaje lógico y convencional, podría decirse literario, Eduardo propone un nuevo código, los nudos, pues este encarna su búsqueda de expresar su experiencia de satori.

Las reflexiones de Eduardo acerca del lenguaje señalan, por un lado, los límites del lenguaje literario y, por otro, revela la actitud cuestionadora del narrador y su deseo de comunicar un mensaje que supere las coordenadas humanas y se sitúe en la dimensión sagrada de la misma. Es la manipulación del lenguaje la que cuestiona las nociones de género del texto; el rótulo de novela para el discurso de Eduardo puede ser una categoría mutiladora para comprender la intención artística detrás de ella. Asimismo, el aparentemente caos verbal en el que el discurso de Eduardo se desintegra en los capítulos finales es una forma de ofrecer un nuevo lenguaje capaz de señalar la complejidad de la condición humana que, como se ha señalado en esta tesis, corresponde centralmente a la actitud meditativa del individuo sobre su propia existencia.

Así como la meditación o la “observación directa” (Suzuki 1988) niega la razón y pensamiento lógico del lenguaje verbal humano, la presencia en ECGN de variantes tipográficas (discurso entre paréntesis, en tipografía cursiva y con empleo de mayúsculas) y de la incorporación de soportes artísticos (guion cinematográfico, poesía, teatro, arte conceptual) tiene por finalidad la representación de la experiencia mística de Eduardo.

Conclusiones

1. El cuerpo de Giulia-no es una obra cuya significación se enriquece desde el marco de una lectura intertextual con las nociones del budismo zen, tales como la idea de cuerpo, el satori y el lenguaje. Recuperar la intertextualidad de esta novela con elementos de la doctrina oriental afín a las reflexiones del autor permite explicar los recursos estilísticos, el tema, así como integrar una serie de interpretaciones críticas respecto de la obra.
2. El cuerpo como tema central de la novela es el elemento que permite la reflexión meditativa del narrador en los términos del budismo zen. Los epígrafes de la novela (marcas paratextuales), los versos del Tao Te Ching y los versos del Sattipathana Sutta, señalan una clara dirección en el sentido del texto: el cuerpo es un elemento que causa la experiencia del sufrimiento (Segunda Noble Verdad de la doctrina budista) y la condición finita de este revela el principio de lo impermanente que el budismo predica. El cuerpo de Giulia sin vida (“Giulia-no”), el interlocutor de Eduardo a lo largo de su soliloquio, es el vaso comunicante con otras materialidades que lo conducen a confirmar que, así como los cuerpos de sus personajes, el suyo está sometido a los principios existenciales: el principio de lo impermanente y la meditación como formas de explorar en la propia identidad.
3. El capítulo 14 de la novela es central en la lectura propuesta en esta tesis porque él revela la experiencia mística del satori. Eduardo testimonia la experiencia de integración entre su individualidad y el cosmos, así como la integración de los contrarios. La materialidad de su cuerpo integra la capacidad de volar y de nadar, integra en la figura de la paradoja lo minúsculo y lo enorme. Tal experiencia extática es la comprobación de una sospecha vital de Eduardo, tal como recuerda de su tránsito por la Cordillera y donde experimenta el principio de lo impermanente. Enfatizar la dimensión mística de la novela permite relacionarla con la reflexión eielsoniana reflejada en sus ensayos culturales y la valoración de una dimensión sagrada de lo humano que conduce a su integración con una dimensión sagrada y trascendental.
4. El fenómeno místico del satori de Eduardo explica la experimentación del lenguaje que caracteriza a la novela. Esta retoma las ideas comunes a la actitud budista acerca del lenguaje. Eduardo comparte con la tradición filosófica del taoísmo y del

budismo su rechazo al lenguaje escrito e impreso, pues este encarna los valores del poder y la explotación, así como su incapacidad de aprehender una verdad sagrada. A diferencia de aquel, Eduardo se propone elaborar un nuevo código, los nudos, capaz de encarnar su ansiada búsqueda por expresar la experiencia del satori. La trilogía de nudos equivale a la síntesis de los contrarios experimentada en su revelación mística. El lenguaje como centro de la obra eielsoniana no solo señala las posibilidades y límites del lenguaje de creación literaria, sino que además revela la actitud cuestionadora del narrador y su deseo de transmitir un mensaje que supere las coordenadas humanas. Cuestionar el género a partir de la manipulación del lenguaje y del aparente caos verbal en el que la novela se desintegra es una forma de proponer un nuevo lenguaje capaz de revelar la condición humana, entendida esta desde el marco del budismo zen: una revisión constante sobre la propia existencia. La “observación directa” reclamada por el budismo niega la razón y el pensamiento lógico como formas de acceso a la experiencia trascendental del satori. En este sentido, ECGN transgrede los límites de la novela como género narrativo para incorporar elementos visuales (marcas tipográficas) u otros géneros artísticos (guion cinematográfico, poesía, teatro) con el fin de lograr una representación de la experiencia mística de Eduardo.

5. Eduardo, el personaje narrador de la novela, representa una identidad que se rige por la meditación budista. Indagar en su propia existencia lo conduce a desenmascarar la vacuidad de la misma, en la que el lenguaje se ofrece como un velo que cubre una realidad sagrada tras el dualismo que aquel impone. En la presentación de sus personajes, Eduardo habla de sí y de cómo el lenguaje, el centro de su existencia, lo alejaba de la intuición poética que le insinuaba la aspiración de integración entre individualidad y lo cósmico. Eduardo no revela la nostalgia de un cuerpo perdido y que no podrá encontrar, sino la posibilidad de indagar en la propia materia personal y subjetiva como único medio para alcanzar su propia identidad creativa y humana.
6. Las negaciones en la novela señalan una llamada de atención sobre la incapacidad de representar lingüísticamente la naturaleza vacua revelada en la experiencia mística del budismo. “Giulia-no” es la primera señal formal que recurre a la negación como aviso de que la experiencia mística no puede ser textualizada en los límites del lenguaje racional. Del mismo modo, los cuerpos de los personajes de la

existencia de Eduardo son negados con el propósito de resaltar la dualidad que el narrador percibe de ellos: Giulia es cuerpo sensual y armonioso, y cuerpo descompuesto e inerte; Giuliano es el cuerpo sagrado, y la materia grotesca y repulsiva; Mayana es el cuerpo puro que anula todo deseo, y es el cuerpo corrompido y sometido a un ciclo de explotación. Los cuerpos de los personajes de Eduardo son negados en lo que su propio recuerdo creía mantener de aquellos y conduce al reconocimiento de la dualidad: vida-muerte, amor-odio, puro-corrompido.



Bibliografía

Agamben, Giorgio

2007 *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia.*

Traducción de S. Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bahk, Juan

1997 *Surrealismo y Budismo Zen. Convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y antología de poesía Zen de China, Corea y Japón.* Madrid:

Editorial Verbum.

Borges, Jorge Luis y Alicia Jurado

1976 *Qué es el budismo.* En: Kodama, María (1995) Jorge Luis Borges. *Obras completas en colaboración.* Barcelona: Emecé Editores.

Bosque Theravada

2010 *Satipathana Suta.* Consulta del 17 de septiembre de 2014

[http://www.bosquetheravada.org/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=668&Itemid=211#uddesa]

Bovay, Michel et all

2008 *Zen. Práctica y enseñanza. Historia y tradición. Civilización y perspectivas.*

Barcelona: Editorial Kairós.

Cabel, Andrea

2008 *El sujeto queer: una lectura de El cuerpo de Giulia-no.* Tesis de licenciatura.

Pontificia Universidad Católica del Perú.

Calle, Ramiro

2009 *La meditación budista.* Málaga: Editorial Sirio.

Campbell, Joseph

1992 *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Traducción de Luisa Josefina Hernández. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Canfield, Martha

1995 “Hablar con Eielson” En: Padilla, José Ignacio (2002). *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: PUCP.

2002a “Largo viaje del cuerpo hacia la luz”. En Padilla, ed. 2002: 177-194.

2002b *Jorge Eduardo Eielson: nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana.

2008a *Catálogo Jorge Eielson. Arte como nodo / Nodo como dono*. Pistoria: Gli Ori.

2008b “J. E. E.: el hombre que anudaba estrellas y palabras”. En Canfield, ed. 2008: 230-250.

Certeau, Michel De

2007 [2005] *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Katz Editores.

Chroniker Press

2010 [1996] *Epitome of the Pali Canon*. Toronto: Chroniker Press.

Chueca, Luis Fernando

1999 *La aproximación de los contrarios en Noche Oscura del Cuerpo de Jorge Eduardo Eielson*. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.

2000 “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de J. E. Eielson. En Padilla, José Ignacio (2002). *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: PUCP.

2010 *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima.

Cirlot, Juan Eduardo

1997 *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Conze, Edward

1997 *El budismo. Su esencia y su desarrollo*. Traducción de Flora Botton-Burlá.
México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Deshimaru, Taisen

1982 *Preguntas a un Maestro Zen*. Traducción de Francisco Fernández Villalba.
Barcelona: Editorial Kairós.

2008 *La práctica del zen*. Traducción de Nieves Samblancat y Pere Rovira.
Barcelona: Kairós.

Eielson, Jorge Eduardo

1971 *El cuerpo de Giulia-no*. México: Joaquín Mortiz.

1981 “Presencias e influencias: cuatro constelaciones”. *Hueso húmero* 1980. 4: 102-102.

1995 *El diálogo infinito: una conversación con Martha Canfield*. México: Artes de México.

1998 “La escalera infinita”. En Padilla, ed. 2002: 19-22.

Fernández Cozman, Camilo

1996 *Las huellas del aura: la poética de J. E. Eielson*. Lima: Latinoamericana.

Frye, Northrop

1991 *Anatomía de la crítica*. Traducción de Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores.

García Peña, Lilia

2012 “Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios”. 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada 6: 124-138. Consulta de 3 de julio de 2015 [http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-lilia-leticia-garcia-peña-orgnl.pdf]

Genette, Gérard

2001 [1987] *Umbralés*. Traducción de Susana Lage. México: Siglo XXI Editores.

Güich Rodríguez, José

2010 “Jorge Eduardo Eielson: el cuerpo recobrado” En: Chueca, Luis Fernando et al. (2010) *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima.

Honores Vásquez, Elton

2006 “El erotismo sagrado, la ciencia ficción y la soledad cósmica en El cuerpo de Giulia-no de J. E. Eielson”. *Tinta expresa* 2. 2: 73-92.

Huamán, Ricardo

2001 “Presencia del pensamiento zen en la poesía de Eielson”. *Evohé* 2001. 5: 117-135

Huxley, Aldous

1982 “La experiencia visionaria” En White, ed. 1982 [1972]: 59-84.

Ianniciello, Claudia

2015 “Eielson y el budismo Zen, una nueva aproximación” Ponencia en el Congreso internacional “Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson”. Del 18 al 22 de noviembre de 2014. Consulta de 15 de diciembre de 2014 [https://www.youtube.com/watch?v=ZKV0_q_TPLA]

López-Gay, Jesús

1974 *La mística del budismo. Los monjes no cristianos del Oriente*. Madrid: Editorial Católica.

Maitra, Keya

2014 “Mindfulness, Anatman, and the Possibility of a Feminist Self-consciousness” En McWeeny, ed. 2014: 101-122.

Marcolin, Silvia

2002 “La poética del cuerpo”. En Canfield, ed. 2002, 63-82.

Maupin, Edwar

1982 “Budismo zen: un examen psicológico” En White, ed. 1982 [1972]: 171-193.

Minardi, Giovanna

2013 “Visioni apocalittiche in El cuerpo de Giulia-no di Jorge Eduardo Eielson” *Altre Mordernità*. 2003: 144-158.

Morillo, Alex

2014 *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

Naranjo, Claudio

2003 *Entre meditación y psicoterapia*. Santiago de Chile: Comunicaciones Boreste.

Ong, Walter

2007 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.

Padilla, José Ignacio

2002 *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: PUCP.

2009 “Eielson: de materia verbalis” *Hueso húmero*. 2009, 54: 23-52.

2010 “Eielson: materia y lenguaje” *Hueso húmero*. 2010, 55: 46-75.

Puech, Henri-Charles

1985 *Historia de las religiones. Siglo veintiuno. Volumen 4. Las religiones en la india y en Extremo Oriente. Formación de las religiones universales y de salvación*.

Traducción de Francisco Torres Oliver. México, D. F.: Siglo XXI Editores.

R. Franco, Sergio

2000 *A favor de la esfinge: la novelística de J. E. Eielson*. Lima: UNMSM. Fondo Editorial .

2006 “Entrevista inédita a Jorge Eduardo Eielson”. *Tinta expresa* 2. 2: 135-138.

Rebaza Soraluz, Luis

2000 *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: PUCP.

2005 ““Alguien tocaba a la puerta. ... Tú te involucriste en una bata y abriste”:
narrativa y rito en la novela y performance *El cuerpo de Giulia-no* de Jorge Eduardo
Eielson” En: Cuadernos de Literatura X: 19, julio-diciembre, 2005.

2010 *Ceremonia comentada (1946-2006)*. *Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima:
Instituto Francés de Estudios Andinos.

Ribeyro, Julio Ramón

1972 “Entrevista a Jorge Eduardo Eielson” En Rebaza, ed. 2010:122-126.

Rivero, Miguel

2001 “La narrativa de Jorge Eduardo Eielson en el camino de la pureza”. *Evoché* 2001.
5: 105-115.

Román, María Teresa

2007 *Un viaje al corazón del budismo*. Madrid: Alianza editorial.

Salazar, Ina

2011 “Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde una
modernidad desmiraculizada” En: Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine n° 5,
Eduardo Ramos-Izquierdo (dir.). Paris: Université Paris-Sorbonne, 2011. Consulta
electrónica de 12 de enero de 2015: [completar dirección web]

Schülter, Ana

1998 “mística en las religiones orientales comparada con las de nuestra cultura”. En
Schülter 1998: 7-86.

Scott Wilson, William

2010 “Taoism and Zen”. En Scott 2010: 151-162.

Shaw, Sarah

2006 *Buddhist Meditation: An Anthology of Texts from the Pali Canon*. New York: Routledge.

Susti, Alejandro

2010 “El poema en prosa: una escritura en libertad” En: Chueca, Luis Fernando et al. (2010) *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima.

Suzuki, D. T.

1998 [1960] *Budismo zen y psicoanálisis*. Traducción de Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica.

Talledo, Lizbeth

2009 *Manifestación de la crisis de sentido en el hombre moderno en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad nacional Mayor de San Marcos.

Tarazona, Emilio

2004 *La poética visual de Jorge Eielson*. Lima: Drama Editores.

Watts, Alan

2003 *El camino del zen*. Traducción de Adolfo Vásquez. Barcelona: Edhasa.

2008 [1976] *El camino del tao*. Traducción de Horacio González Trejo. Barcelona: Editorial Kairós.

White, John

1982 [1972] *La experiencia mística*. Barcelona: Editorial Kairós.