

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO

Maestría en Literatura Hispanoamericana



“Poesía operativa, cuestión técnica y retórica. Interpretación de *mutatis mutandis* de Jorge E. Eielson”

Tesis para optar el grado de magíster en Literatura Hispanoamericana

Autor: Percy Efraín Ramírez Chacpi

Asesor: Dr. Ricardo González Vigil

San Miguel, mayo de 2012

**Poesía operativa, cuestión técnica y retórica. Interpretación de
mutatis mutandis de Jorge E. Eielson**



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	/5/
CAPÍTULO I	
Una poética experimental y proteica.....	/12/
1. Descubrimiento de la poesía como juego operativo: Descubrimiento del lenguaje	
2. Cooperación artística con lo tecnológico: ¿superación del vanguardismo?	
3. Verdadera cosecha vanguardista: de la musa mecánica a la musa automática	
CAPÍTULO II	
Esencia de la técnica en <i>mutatis mutandis</i>	/22/
1. <i>La pregunta por la técnica</i> , de Martin Heidegger: la máquina que produce el olvido del Ser	
2. Recuperación del sentido original de técnica: la máquina que recuerda al Ser	
3. Esencia de la <i>poiesis</i> y zen en <i>mutatis mutandis</i> : posibilidad de creación en medio de una civilización tecnificada	
CAPÍTULO III	
Superación de la retórica restringida al ornato en <i>mutatis mutandis</i>	/34/
1. Propuesta de una retórica expandida o Retórica general textual como teoría literaria	
2. Forma expresiva: del análisis de la estructura a la concepción del mundo en <i>mutatis mutandis</i>	
3. Los poemas o el poema, el poema o el poemario	
a) El título	
b) Las partes o poemas	

CONCLUSIONES...../68/

BIBLIOGRAFÍA...../70/



INTRODUCCIÓN

Según Hugo Friedrich en su clásico libro *La estructura de la lírica moderna*¹, la poesía adquiere el nivel de modernidad, desde la obra de Baudelaire, cuando deja de ser expresión subjetiva del poeta, cuando en ella se quiebra la relación mecánica entre lenguaje y realidad, en pos de la metáfora y símbolo, y cuando “se une el genio poético con la inteligencia crítica” (1974: 48). De tal manera, se han marcado las distancias frente a las poéticas imperantes en el siglo XIX: el Romanticismo y el realismo; sin embargo, esta superación decimonónica que triunfó con las vanguardias, en las primeras décadas del siglo XX, ¿continúa marcando las pautas de la creación de posguerra? El asunto no es definir de algún modo una poética específica, como lo fue el simbolismo, capaz de subvertir el orden anterior, pues el panorama tecnológico-cultural y los denominados centros de irradiación cultural-intelectual, definitivamente, se han expandido y complejizado.

Un caso para el que poco cuenta una poética específica, lo tenemos a un autor peruano sin *ismo*, radicado en Europa desde fines de los años cuarenta hasta su desaparición física el 8 de marzo de 2006, Jorge Eduardo Eielson. Un artista que fue testigo de la última fase de la profusión de experimentos vanguardistas, como lo fue el influyente surrealismo y su “automatismo psíquico”². Eielson es un artista que ejemplifica bien a aquellos no replegados hacia poéticas nostálgicas clásicas ni mantenedores de rebeliones adánicas que desembocaron en callejones sin salida que ejemplifican frases como “el arte ha muerto”³ y

¹ Según Friedrich, la modernidad de Baudelaire no solo se remite al avance tecnológico en detrimento del alma, sino, también, en que supo fascinarse y crear belleza a partir de los insumos de una sociedad industrial decadente (Friedrich 1974: 47-58).

² Guillermo de Torre propone la forma superrealismo para referirse a “esta conciencia del hecho de escribir ‘dejándose llevar’, para lo cual se sitúan en un estado más cercano del sueño que de la vigilia, les permite dar rienda suelta a su fondo no consciente” (1971: 15-126).

³ Al respecto, Didi-Huberman dice que “los debates actuales sobre el ‘fin de la historia’ y [...] el fin del arte, son burdos y están mal planteados, porque se fundan en modelos de tiempo inconsistentes y no dialécticos” (2005: 28).

alucinaciones futuristas fascistas. Mientras tanto, custodiando el espíritu de innovación constante que manifestaron las vanguardias, Eielson demuestra un control no racionalista sobre el verso y la elocuente estructura poética -donde solo en apariencia suelta el control del texto, carácter propio del budismo zen-, todo muy bien aprendido de la tradición. Eielson, en sus primeros textos de poesía como *Reinos* (1945), *Bacanal* (1946) y *Primera muerte de María* (1949), realizó un brillante homenaje a sus paradigmas poéticos -las obras de Rilke, Rimbaud, entre otras- para luego enrumbarse hacia incesantes búsquedas o insatisfacciones que trascendieron lo literario.

En tal sentido, sigue siendo revelador recalcar que para Eielson toda creación artística -poesía, narrativa, dibujo, pintura, escultura, instalación, incluso aquellos artefactos en conflicto con el propio concepto de lo estético, como su *Canto visible* (1960), por solo citar un ejemplo, donde hay un punto blanco en medio de una página totalmente negra que para él es un “petit point blanc et brillant comme le soleil”- es poesía en su sentido más amplio, pero sincero y esencial, como fuerza de invención y primorosa sensibilidad de sorprendente originalidad. Así, Eielson quizá rescató algún concepto griego antiguo que reunía a los diferentes dictados de las musas bajo la palabra poesía, mas no olvidemos que los mismos griegos excluían de tal concepto a las artes visuales. Por eso, proponemos que la poesía del artista peruano -en el sentido cabal del término artista, como lo fueron Eguren, Valdelomar y Moro- reúne, desde una concepción contemporánea, todas las manifestaciones humanas concebidas y *anudadas* con infinito amor, como a través del cuerpo se llega al alma: unidad indisoluble. (Nueva mirada del misticismo). No obstante, decimos desde una concepción contemporánea, porque la poesía holística de Eielson es un arte bellamente precario, consciente de que “todo lo sólido se desvanece en el aire”, como escribe Marshall Berman; además que plasmó la misma crisis moderna de referencialidad del lenguaje en sus textos “literarios”.

Por tanto, siguiendo los conceptos tan personales y a la vez culturales de Eielson, llamamos *poesía escrita* a su producción lírica diferenciada, de esta manera, de todo el resto de su obra. Aunque, igual, no es fácil precisar algunos límites según los géneros literarios clásicos, pues, en ese punto, los críticos han sorteado muchas dificultades para incluir o no

algunos textos -más visibles que legibles, tal es el caso de *Papel* (1960)- dentro de lo que se ha venido a denominar *Poesía escrita*, desde su primera edición como libro orgánico que reunió los textos relacionados al moderno género poesía, realizada por el crítico y poeta Ricardo Silva-Santisteban en 1976.

Por otro lado, también es muy importante precisar que Jorge Eduardo Eielson pertenece al contexto de la poesía peruana e hispanoamericana posterior al vanguardismo literario ya canónico de entre 1914 (lectura del manifiesto *Non Serviam* de Vicente Huidobro) y 1922 (publicación de *Trilce* de César Vallejo, nacimiento del estridentismo mexicano,...), hasta 1938 (publicación de la *Tortuga ecuestre* de César Moro, entre otros sucesos como el encuentro de Rivera, Breton y Trotsky en México), según la propuesta de Schwartz (1991). Estamos refiriéndonos a la denominada “generación del cincuenta” que, verbigracia, incluye a Eielson no siempre precisando que ya era un consagrado precoz en 1945, cuando a los veintiún años ganó el Premio Nacional de Poesía con su libro *Reinos*. Entonces, de acuerdo con el poeta Marco Martos (1993), es más conveniente referirse a una promoción de autores que comenzaron a publicar en los imaginarios años 45/50: Sologuren, Eielson, Varela, Chariarse, Bendezú, Belli, entre otros.

Ahora bien, en cuanto a las periodizaciones realizadas de la poesía de Eielson, según Martha Canfield, amiga personal y estudiosa de la obra de nuestro artista, esta, hasta la edición de *Poesía escrita* de 1998, muestra cuatro fases y dos rupturas de las mismas que rompen el proceso en línea recta, que podemos esquematizar de la siguiente manera:

Poesía escrita

- Primera fase: *Reinos* (1945).....Influencia de la lírica española
del Siglo de Oro
Influencia de Eliot y Rilke
- Segunda fase: *Bacanal* (1946).....Influencia del surrealismo
Primera muerte Poesía narrativa

de María (1949)

- Tercera fase: *Tema y variaciones*.....Separación de la objetivación
 (1950) de la palabra escrita
mutatis mutandis Identificación entre escritura
 (1954) y realidad
Naturaleza muerta Poesía visual
 (1958)
Eros / Iones (1958)
Canto visible (1960)
Papel (1960)
- Ruptura 1: *Habitación en Roma*.....Tono coloquial
 (1952) Carácter social
Ceremonia solitaria Influencia de la Generación
 (1964) Beat
- Ruptura 2: *Noche oscura del*.....Notoria excepción
cuerpo (1955) Poesía dramática
Acto final (1959)
- Cuarta fase: *Ceremonia solitaria*.....Reflexión sobre la escritura.
 (1964) Vínculos entre la poesía y el
Arte poética (1965) arte
Ptyx (1980)
Pequeña música de
cámara (1965)
De materia verbalis
 (1958)
Esculturas subterráneas
 (1968)

En el marco de esta periodización, nuestra tesis toma como punto principal de observación un conjunto de diez poemas sin títulos, numerados, que pueden ser un solo poema: *mutatis mutandis*; texto escrito en Roma y posiblemente terminado hacia 1954, pero recién publicado en una *plaque* impresa por Javier Sologuren, gran amigo de Jorge Eduardo, en 1967, por ediciones La Rama Florida. En todo *mutatis mutandis* no encontraremos ni una sola letra mayúscula, ningún signo de puntuación, mas sí recurrencia al verso simple de arte menor⁴, salvo excepciones, y una rima variable entre asonante a consonante, junto a su espléndida musicalidad surgida de las epiforas o “la repetición de una palabra o grupo de palabras al final de un período, de un verso o de una estrofa” (Arduini 2000: 127).

Recurriendo al método paratextual, llama la atención el título en latín traducido en el DRAE como “Cambiando lo que se deba cambiar”. Título muy sugerente, dicho sea de paso, que me permite proponer que Eielson poetiza el cambio: cambio en la poética, cambio cósmico y tal cambio desde las mismas palabras y versos, consciente de pertenecer a una tradición múltiple y también recreada -logos occidental siempre en cuestionamiento, mundo andino prehispánico, el zen, etc.-. En nuestro pequeño libro, se van desdoblado esas configuraciones a nivel discursivo: fragmentación, simultaneísmo, apropiación de recursos tecnológicos, cuestionamiento de la idea de *mimesis* aristotélica o extraño enriquecimiento del mismo⁵ a través del ludismo creativo, expresión del debate artístico sobre el tema de la racionalidad instrumental⁶ que ya meditaba en los años de posguerra la escuela crítica de Frankfurt⁷.

⁴ Aunque es propio de la métrica española clásica -y aquí estamos analizando verso libre-, explica Antonio Quilis que los versos simples de arte menor fluctúan entre las dos y ocho sílabas, y “son muy aptos para composiciones poéticas ligeras” (1989: 52-64).

⁵ Para Wladislaw Tatarkiewicz, la teoría mimética de Aristóteles -en *Poética y Retórica*- logró relacionar a la poesía (saber místico de los vates) con las artes visuales (conocimiento técnico), pues entendió a estas actividades como productoras de semejanzas; sin embargo, la “mimesis” involucra también no sólo lo que es, “sino lo que podría ser. Esta construcción acentuaba los elementos de imaginación y creatividad que existían en la ‘mimesis’” (2002: 132-135).

⁶ La razón, dice Horkheimer, “no puede llegar a ser transparente a sí misma, mientras los hombres obren dentro de un organismo irracional” (Sobrevilla 1986: 382).

⁷ Formado aproximadamente en 1930, sus miembros más importantes son Horkheimer, Adorno, Marcuse, entre otros. La escuela de Frankfurt “postula que para transformar el mundo es menester continuar haciendo filosofía en forma de una teoría crítica de la sociedad” (Sobrevilla 1986: 381).

De esta manera, entonces, definimos nuestra temática de realizar una interpretación diligente de *mutatis mutandis*, de Jorge Eduardo Eielson, texto experimental que demuestra la extensión de la creatividad humana desde y a través del logos técnico. Es decir, se propone que este conjunto ha sido compuesto bajo la conciencia de una cooperación creadora con la tecnología; por ejemplo, programas de computadora que realizan una suerte de combinatorias de palabras como si fueran cifras matemáticas; sin embargo, al final del experimento, para evitar los sinsentidos que puedan haber resultado, planteo que el autor es quien, “cambiando lo que considera cambiar”, corrige y crea poesía frente a una operación que pudo ser peligrosamente mecánica.

Asimismo, se justifica este planteamiento en base a que ya estamos explicando que debe ser el pensamiento y arte humano, liberado de los programas civilizatorios de esta sociedad posindustrial, quien recree el concepto humanista y esencial de *poiesis* como capacidad creadora de lo nuevo frente a la burda repetición de lo establecido. Más aún, se justifica el tema de interpretar este texto de Eielson porque no se ha realizado tesis sobre el mismo, así como las breves declaraciones vertidas por los críticos han sido erróneas: desde la ligereza del crítico Camilo Fernández que tratando de desautorizar a Luis Alberto Sánchez, quien vio en *mutatis mutandis* la impronta de los místicos españoles, lo corrige diciendo que, en realidad, el poemario muestra “imaginería surrealista” (1996: 42); hasta el poco especializado quien entiende el poema o parte 10 de *mutatis mutandis* como “poema suicida” (Tarazona 2004).

En cuanto a objetivos, si ya no lo he adelantado, nuestra lectura es una oportunidad para discutir, ontológicamente, sobre clásicos conceptos como poesía, arte y creación en la literatura peruana contemporánea; para comprender la influencia del pensamiento zen en la *Poesía escrita* del autor; para aprender a leer textos despojados de retoricismo como ornamento, donde es muy significativa la forma; etc.

En cuanto a la organización del trabajo, esta tesis dialoga, en su primer capítulo, sobre el concepto de poesía operativa, en esta obra de Eeilson, en relación con la irradiación vanguardista peruana y europea. En el segundo capítulo, recurre a las disquisiciones sobre los conceptos de *técnica* y *poesía* según Heidegger, y qué significa *mutatis mutandis*, como poesía, en medio de este sistema de repeticiones monótonas. En el tercer capítulo, se recurre a la retórica como teoría literaria para realizar una lectura de los poemas o partes de nuestro libro.



CAPÍTULO I

Una poética experimental y proteica

La poesía operativa neovanguardista, en *mutatis mutandis*, no consiste en la realización de un catálogo de términos del desarrollo tecnológico de la modernidad de posguerra -como lo hicieron muchos poetas peruanos de la vanguardia, asombrados frente a las máquinas, muchas de las cuales solo imaginaron desde sus reductos regionales- y tampoco consiste en la concepción de los aparatos como simples medios o herramientas de composición, sino que demuestra una cooperación creadora entre la tecnología y el artista. En tal sentido, la inquieta imaginación hace que se pueda operar o jugar con palabras e imágenes, como con cifras, en la composición poética, mediante la relación con la tecnología y sus aparatos. En este primer capítulo, se defiende la siguiente idea: *mutatis mutandis* es un texto experimental que demuestra la extensión de la creatividad humana desde y a través de la técnica. Es decir, se determina que este conjunto ha sido compuesto bajo la conciencia de una cooperación creadora con la técnica; por ejemplo, programas de computadora que realizan una suerte de conmutaciones de palabras como si fueran cifras matemáticas.

Tal planteamiento concuerda con la ya señalada tercera fase de la producción poética de Eielson, caracterizada por ser muy experimental; esta corresponde a la década del cincuenta, que comenzó con la escritura de *Tema y variaciones* (1950), donde es emblemático el caligrama “Poema en forma de pájaro”, pero también debemos remarcar que el título del poemario completo hace referencia directa a interesantes procedimientos de composición experimental que hacían en Europa los herederos de la vanguardia como Raymond Queneau, Sátrapa Trascendente en el Colegio de Patafísica, quien, de 1942 a 1946, escribió *Ejercicios de estilo*, libro publicado en 1947 y 1963, donde realizó, en *collage*, 99 variaciones sobre un mismo tema -sucede que Queneau había concebido la idea de hacer de la obra de Bach una proliferación hasta el infinito en torno a un tema simple, no obstante ese proyecto se hizo realidad en ese libro-. Ahora bien, también a esa tercera fase pertenece *mutatis mutandis* (1954), donde el autor propone el experimento de cifrar la

realidad y la posibilidad de reordenarla en palabras, pocas y urgentes, de manera muy creativa y ágil, pues es un lenguaje poseído “por el espíritu de lo liviano” (Ortega en Canfield 2002: 219), pero controlado como en la música, haciendo los cambios necesarios.

Si bien señalamos que existe una sintonía o isocronismo entre estos títulos de Eielson con aquello que a partir de 1960 -al cerrarse este ciclo eielsoniano con el controvertido texto *Papel*- se denominó en Francia: *Oulipo* (Taller de Escritura Potencial), claro que fundado por Queneau, bajo el signo de la búsqueda experimental de posibilidades inéditas, métodos diversos de transformación automática de textos, transposición al ámbito de la creación literaria de conceptos matemáticos e investigaciones de las posibilidades de la informática; consideramos que colecciones como *Tema y variaciones* y *mutatis mutandis*, si bien son propuestas neovanguardistas que mantienen la espiritualidad parricida hacia estéticas clásicas y románticas, no desembocan en un absurdo juego mecánico de transformación como puro disparate, que sí perseguían los integrantes de *Oulipo*. Además que los procedimientos combinatorios o de tema y variaciones *ad infinitum*, no es exactamente un descubrimiento vanguardista, pues, para no embrollarnos con diversos autores y sus épocas, solo recordemos que la combinatoria está en el origen mismo del lenguaje representacional: “La búsqueda de las primeras *designaciones* del lenguaje hizo surgir, en el corazón más silencioso de las palabras, de las sílabas, de los sonidos mismos, una representación dormida que formaba algo así como el alma olvidada (y que era necesario hacer salir a luz, hacer hablar y cantar de nuevo, para una mayor justeza del pensamiento, para un poder más maravilloso de la poesía)” (Faucault 1968: 327). En tal sentido, estos títulos de Eielson muestran a un creador manteniendo el cuidado de la estructura poética, cual una meditación zen, consciente de sus búsquedas, libérrimo porque busca o contempla: amalgamar poesía y música proponiendo el cifrado o la formulación matemática, la integración de las artes y las culturas.

1. Descubrimiento de la poesía como juego operativo: Descubrimiento del lenguaje

A través de declaraciones y reflexiones en entrevistas concedidas y en sus ensayos, Eielson propone el experimento de la cooperación técnica-humana de juegos operativos y de palabras como cifras matemáticas, y su plasmación en textos como *mutatis mutandis*. Así es como Eielson, eterno y libérrimo explorador de medios para crear o hacer viable su arte o lo que él mismo denominó su “poesía semiótica en devenir” (Tarazona 2004), manifestaba, en algunos comentarios recogidos por Juan Acha -en su artículo aparecido en El Comercio, a partir del 28 de febrero de 1978-:

[...], me interesa mucho el trabajo de recuperación visual de viejos textos a través del video, el cine... y la fotografía. De estos textos, más que la imagen metafórica u otra me interesa sobre todo la estructura del poema. Un breve trabajo con computadoras realizado hace algunos años, me dio resultados tan fascinantes y prácticamente intraducibles en ninguna lengua que toda imagen ha perdido desde entonces para mí su carga significativa. Quedándome sólo en los esquemas combinatorios, con las medidas del poema, con sus ritmos, con su remoto origen matemático, terminé por inventar un cierto tipo de poesía sonora, vocal y estadística, cuya (para mí) dramática desnudez no tiene nada que envidiar a la frialdad de las cifras. Puesto que la realidad misma –por sangrienta que ella sea- no es sino una cifra. (Tarazona 2004: 157)

En tal sentido, como bien ya se adelantó, la postura, a partir del título y los poemas de la fuente primaria, es que Eielson está proponiendo una poética de permutación y combinatoria, para lo cual recurre a experimentos con aparatos tecnológicos vinculados a operaciones matemáticas; no obstante, no se conforma con ser un “operador”, en el sentido de solo cumplir con los parámetros que el programa impone, e interviene, en última instancia, como operador creador. Ya desde inicios de la década del cincuenta, atreverse a la posibilidad de experimentar con programas informáticos; es decir, poner en cifras breves palabras y versos, acaso sin intención preconcebida de formular metáforas, con programas al modo de operaciones aritméticas, y jugar y conmutar produciendo resultados asombrosos desde la estructura de los textos poéticos, definitivamente, demuestra un pensamiento

activo de heterogeneidad crítica y de búsqueda constante de medios para crear arte en su más holístico sentido de *póiesis*⁸.

Ahora bien, aunque las computadoras de los cincuenta no llegaban aún a la sofisticación actual, el dispositivo prácticamente parte de la misma lógica de la máquina para desarrollar cálculos numéricos y, como dice Vilém Flusser: “Todos los aparatos (no solo los ordenadores) son calculadoras y, en este sentido, inteligencias artificiales” (Flusser 2001: 32). No obstante, la histórica voluntad humana está detrás de todo aparato, así como el asunto del discurso científico y poético-musical recodificados en pensamiento numérico tiene antigua data: Pitágoras, Descartes, Nicolás de Cusa, entre otros. Aunque hoy estamos ante un fenómeno más complejo de aparataje “invisible” o sociedad posindustrial⁹, aparatos que, paradójicamente, operan a humanos y vemos cómo los seres humanos cada vez se han vuelto menos competentes frente a los aparatos que “piensan” en su lugar. ¿Pero ese fue el caso de Eielson?

En esta parte, se puede confundir la práctica zen de Eielson, desde los cincuenta, como una complacencia ante el devenir brutal, como la no intervención cínica frente a los productos repetitivos de los aparatos. (Obviamente, de antemano, ya descartamos la romántica idea del genio creador poseído por las musas, como *creatio ex nihilo* o por misteriosas fuerzas luciferinas). Mas cabe aclarar que estamos hablando de un autor pleno de modernidad, de la laya de Poe y Mallarmé, quienes veían a la técnica más que como máquinas, como métodos de trabajo en la composición. El autor de *Un golpe de dados*, quien era muy admirado por Eielson -véase su texto *Ptyx*-, desarrollaba poesía técnica:

⁸ Sabemos que Eielson fue poeta, pintor, escultor, instalador, en fin; artista en la amplitud del concepto. En tal sentido, dice Bohdan Dziemidok que Tatarkiewicz, en su obra *Arte y poesía* (1938), “compara la comprensión antigua y contemporánea del arte, y afirma que lo que diferencia a la idea contemporánea de las concepciones antiguas es, entre otras cosas, el hecho de que combina y unifica todos los tipos de arte y actividad artística, todas las experiencias relacionadas con el arte, la poesía, las artes plásticas y la música. Sin embargo, parece que esta idea es unilateral, y que las antiguas ideas griegas que tratan este problema, siendo primitivas como eran, se aproximan a la verdad” (Tatarkiewicz 2002: 17).

⁹ Como explica Flusser (2001: 81), en la sociedad industrial la mayoría de personas trabajan con máquinas, pero en la denominada sociedad posindustrial la mayoría pertenece a una actividad laboral generadora de informaciones. Por tanto, la finalidad de los aparatos “no es cambiar el mundo, sino cambiar el significado del mundo. Su finalidad es simbólica” (Flusser 2001: 26).

Para su propia obra, ello significa la sumisión al más duro trabajo. Es preciso hacer experimentos y llegar a aquella plurivalencia de la palabra que paradójicamente podríamos llamar ambigüedad feliz, por cuanto significa signo obligado de tensiones irreales. Nada de inspiración, que para Mallarmé equivale a nefasto subjetivismo. El poeta nos habla de su “laboratorio”, de la “geometría de las frases”, vigila su arte poético altamente especializado con la responsabilidad de un técnico. (Friedrich 1974: 150)

2. Cooperación artística con lo tecnológico: ¿superación del vanguardismo?

Más que como simple herramienta, Eielson valora estéticamente lo tecnológico, justamente no de una manera mecánica, como mudo y pasivo asombro; sino que, de acuerdo a una suerte de recreación futurista, humanista recreación futurista, procura que los aparatos participen en la producción poética. Aunque debemos ser conscientes de que tiene larga data la utilización de máquinas para la composición poética, por ejemplo, la legebalaria máquina de hacer poemas o el *ars combinatoria* del también legendario Ramón Llull.

A propósito de la valoración-cooperación estética y humanista de lo tecnológico, evitando el burdo mecanicismo, Eielson dice en el ensayo “Palabras de hoy, poesía del mañana”, de 1951:

Las fronteras se enrarecen hasta la divinización. Pero como los signos musicales, las palabras son fórmulas y como fórmulas requieren de una matemática, de una disciplina particularísima a ellas cuyo nombre terrible es la libertad. Sólo en este sentido, en el plano de la expresión física, la música y la poesía coinciden hoy día, aunque los viejos juegos de suma y de rítmica hayan sido abandonados, [...] Porque si la palabra ha perdido su aureola sagrada (como el poeta) en cambio ha reconquistado su máximo valor, su máxima juventud, limitándose únicamente a subrayar nuestros más perfectos y profundos momentos de amor, de plenitud o de dolor, de reflexión o de locura que la

vida nos propone, sean ellos eternos o pasajeros, signifiquen mucho o no signifiquen nada. (Eielson 2004: 499-500)

Asimismo, no debemos perder de vista el escenario en el que, en los años cincuenta, se discutía sobre los efectos devastadores del aparataje bélico que había dejado en escombros a casi toda Europa, debates en los que muchos artistas y pensadores vanguardistas participaron activamente e, incluso, relanzaron manifiestos o atestiguaron el apogeo de algún *ismo*, cual fue el caso del existencialismo sartriano y su discurso del arte como compromiso político-partidario. No obstante, retrocedamos un poco para poder comprender mejor este contexto de posguerra.

Las vanguardias tuvieron sus manifestaciones más visibles en la pintura y en la poesía; no obstante, mientras que sus experimentaciones literarias llegaban a su declive con la crisis capitalista de 1929 y con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, las artes plásticas, denominadas aún de vanguardia, tuvieron una segunda etapa, a mediados del siglo, en los años subsiguientes a la más letal guerra que ha experimentado nuestro planeta.

Una de las vanguardias ya denominadas clásicas, de las primeras décadas del siglo XX, fue el futurismo, que hizo su aparición en 1909, con el manifiesto de su líder Filippo Tommaso Marinetti -*Manifiesto del futurismo*, publicado en *Le Figaro* de París el 22 de febrero de 1909 (De Torre 1971: tomo I, 92)- con sus vociferaciones a favor del valor estético de las máquinas, de la velocidad y de la guerra. Lo sorprendente de Marinetti es que, casi treinta años después y a punto de estallar la segunda gran guerra, seguía manifestando, contradictoriamente a lo que debía ser un discurso futurista siempre renovador: “La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras... ¡Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!” (Marinetti citado por Benjamín 1982: 56). En definitiva, conocemos que el líder del futurismo usaba sus manifiestos como una versión artística del

fascismo italiano. Sobre este asunto, la famosa crítica de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte consiste en que en ese nuevo contexto se desarrolló la infraestructura, los aparatos tecnológicos, pero lo superestructural, la mentalidad cultural-artística, aún no lograba sintonizarse con ella; es decir, la burguesía expresaba fascinación por la reproducción técnica, la violencia y la mercantilización obscena de las obras de arte, pero sin cuestionar la propiedad privada, el poder, las clases, sin proponerse un arte técnico-libertario.

Contrariamente a como se le ha estigmatizado, el filósofo de Frankfurt no fue un intelectual nostálgico frente a la pérdida del valor tradicionalmente estético y ritual de la obra de arte; él comprende que la obra siempre ha sido mercancía, pero que ahora está dentro de nuevas condiciones técnicas. El arte ya no es un excedente, producto del ocio y para ser contemplado, sino que es una praxis de ciertos intereses políticos. Benjamin no rechaza la reproductibilidad si esta, además de desarrollarse en y desde la infraestructura tecnológica, puede ayudar a la democratización del arte. En tal sentido, pero haciendo explícitos los métodos de esta tesis, mientras el planteamiento del problema para Benjamin va más por el lado político-ideológico, nuestro trabajo se inclinará hacia lo literario-ideológico.

El futurismo vanguardista hizo de su principio, la máquina y omnipresente tecnología, un simple panfleto; poetizó el futuro de manera epidérmica, se quedó en la rutilante hojalata de aquel coche de carreras supuestamente más bello que la *Victoria de Samotracia* (De Torre 1971: 93). En cambio, en aquel segundo *round* vanguardista de mediados de siglo, artistas como Jorge Eduardo Eielson, trascendieron en sus obras lo temático y contenidista, la simple cita a la máquina, para demostrar en la generatriz y el procedimiento mismo de la creación, una concepción moderna del arte, una esencial manifestación técnica.

Por lo tanto, sin mezquindad que maniqueamente denigre sus interesantes propuestas, este trabajo reconoce que algún aspecto del futurismo triunfó, a despecho de su artífice poco autocrítico: la posibilidad de volver a dialogar sobre el asunto de la técnica descubriendo obras artísticas donde fondo y forma demuestren proceder de un estadio civilizatorio tecnológico y desde una conciencia técnica de la belleza. La modernidad de la poesía

holística de Eielson se demuestra con vitalidad en el sentido autocrítico, lúdico y proteico de su propia operación creadora: ejemplo de ello es su breve texto intitulado *mutatis mutandis*, de 1954, fuente principal de interpretación en esta tesis.

3. Verdadera cosecha vanguardista: de la musa mecánica a la musa automática

Más que una “musa mecánica” vanguardista peruana -denominación de Lauer (2003)- que, al enfrentar al enemigo inmediato del modernismo lírico de ensoñaciones vagas, solo en el espacio del contenido citó imágenes tecnológicas, Eielson, en la generatriz misma de la composición poética, operó con programas de computadora para realizar juegos operacionales. De este modo, ¿acaso no realizó una verdadera poética vanguardista? - aunque él jamás aceptó ser denominado bajo el rótulo de vanguardista- e, incluso, ¿no puso sobre el tapete la tan contemporánea crisis de referencialidad del lenguaje?

Tal como lo anunció, digamos que de manera profética, Walter Benjamín en 1936, la era de la reproductividad técnica y digital de las obras de arte viene a ser una realidad avasalladora e innegable, pese a cierta impresión nostálgica frente a la pérdida de la praxis ritual del *aura*¹⁰; por ello, según el filósofo alemán, cambia la imagen del artista hacia aquel que explora los medios, y el pensamiento crítico y la postura libertaria o creadora consisten en una praxis política, en el sentido de que la buena obra de arte le dé la vuelta a los límites del dispositivo, o sea logre singularizar frente a la masificación: crear¹¹. Porque crear es una

¹⁰ Para Benjamin (1982: 17-57), cuando la obra de arte puede ser técnicamente reproducida, la obra pasa al nivel exhibitivo; se pierde el valor estético y aurático, se pierde su sentido ritual; ahora está al alcance de la masa. Por tanto, la obra de arte debe ser analizada como praxis política.

¹¹ Dice Tatarkiewicz (2002: 279): “..., el concepto de creador y de creatividad implica la libertad de acción, mientras que el concepto griego de artista y de las artes presupone una sujeción a una serie de leyes y normas”. Sin embargo, aclaremos: “Los griegos no asociaron al poeta con los artistas, ni tampoco la poesía con el arte. Existía una doble diferencia. En primer lugar, el poeta hace cosas nuevas, trae un nuevo mundo a la vida -mientras que el artista imita simplemente. Y en segundo lugar, el poeta no está sometido a una serie de leyes como lo están los artistas, es libre en lo que hace” (Tatarkiewicz 2002: 280). Tengamos en cuenta que en latín recién encontramos los términos *creatio* (crear) y *facere* y *creare* (creador); pero para los antiguos era un término coloquial, un sinónimo de padre o fundador de una ciudad. En cambio, el concepto o idea moderna de creatividad, según la conciencia artística de nuestro tiempo, llegó para juntar la poesía con las artes visuales y la música, y, de esta manera, mostrar que el arte y la poesía son “ley y creatividad, o: reglas y libertad; o también: destreza e imaginación” (Tatarkiewicz 2002: 285). (En el siglo XIX el término

condición humana de disconformidad, no solo ante un sistema -que nos lleva a la idea flusseriana de aparato o juguete que simula el pensamiento-, sino ante la civilización, sus poéticas, sus géneros no solo literarios, sus estilos y sus taxonomías en general. Al respecto, declara Eielson en “Palabras de hoy, poesía del mañana”: “no hay un estilo posible, un estilo capaz de resumir bajo un común denominador la infinita multiplicidad de la experiencia humana” (Eielson 2004: 498-499). En este sentido, surge la crisis previa al dar a luz la obra como una actitud contestaría frente a toda forma de aceptación pasiva y “feliz” -en el sentido huxleiano- de suponer que esta era de la exhibición *ad infinitum* a partir del aparato marginador de lo artesanal-manual es puramente pasiva (una era de relax y juego de operadores “eficientes” -como Josef K- gracias al soma del progreso industrial y posindustrial).

Mientras tanto, el alma activa, las manos inquietas, el genio creador moderno, se resisten a habitar encajonados en el aparato; los medios no son una extensión o prótesis que nos hacen la vida más libre, pues ni siquiera son máquinas en el sentido de herramientas. Tal libertad está dentro de un programa. Mas nuestra propuesta es que el productor Jorge Eduardo Eielson elude el dispositivo, le da la vuelta; o sea, después del arriesgado experimento, “cambia lo que hay que cambiar”; parece que aún hay “lugar para una ‘imagen’”, como dice Baudrillard (2003). Por tanto, el mismo título *mutatis mutandis*, muy atinado diríamos, posee la clave.

Volviendo a la letra de nuestra fuente primaria, en el poema 6: “pura astronave brilla siempre/ como una simple lámpara de aceite/ que ya se siente sola/...” (Eielson 2004: 205). Aquí está presente el don descubridor del artista, pero mostrando una angustia existencial. El artista es materia creadora y, a la vez, perecible; como lo demuestra el poema 7: “quisiera ser de nylon/ de celophan de acero/ de sonrientes materias/ que no mueren/...” (Eielson: 2004: 206). En otras palabras, cuando en última instancia demostramos que el poeta, venciendo al aparato, realiza las correcciones definitivas a la obra, termina por

“creator” se incorporó al lenguaje del arte. En el siglo XX la expresión “creator” empezó, incluso, a aplicarse a todas las manifestaciones de la cultura humana).

reconocer, simultáneamente, su precariedad ontológica. Mas es una toma de conciencia poética, no es una derrota; esto se demuestra al final del poema 10, donde se borrará todo y no se escribirá más nada, pero la voz poética dice esto no dejando de escribir, no dejando de crear. Deslumbrante paradoja:

10
escribo algo
algo todavía
algo más aún
añado palabras pájaros
hojas secas viento
borro palabras nuevamente
borro pájaros hojas secas viento
escribo lago todavía
vuelvo a añadir palabras
palabras otra vez
palabras aún
además pájaros hojas secas viento
borro palabras nuevamente
borro pájaros hojas secas viento
borro todo por fin
no escribo nada

(Eielson 2004: 207)

CAPÍTULO II

Esencia de la técnica en *mutatis mutandis*

Jorge Eduardo Eielson, en el contexto histórico del aparataje cultural de posguerra, recupera o resemantiza la esencia de la poesía en su sentido de *téchne* griega -todo un laboratorio de conocimientos, de industria y virtud que realiza, diseña, produce, funda, crea-, no entendida como manufactura cultural-comercial que remeda lo establecido.

Los aparatos de la técnica re-presentan los ritmos cósmicos de la poesía; de tal manera que, a partir de ellos, y superando la mecánica reproducción industrial y los programas “inteligentes” del aparato, el autor posibilita la creación poética en la etapa neovanguardista de la modernidad. En tal sentido, como dice Heidegger, la máquina que nos hace olvidar al Ser es la misma que nos hace recordar al Ser.

En tal sentido, Eielson no plantea una evasión ante esta realidad moderna de la técnica esencializada, como una nostalgia ante la pérdida del *aura*, que además sería subestimar el pensamiento crítico e intuitivo del autor de *Habitación en Roma*. Eielson, artista en este estadio de la modernidad, en su poesía, sobre todo a partir de la etapa que casi todos los críticos señalan que comienza con el libro *Tema y variaciones* (1950), busca la forma de liberarse del programa o encontrarle un punto vacío apto para la creatividad en el aparataje civilizatorio.

En *mutatis mutandis*, no solo se nombra a la máquina o nave sino que la construcción del poemario y el escandido de los versos demuestran la cooperación del autor y técnica, no solo como la destreza del escritor, sino como, la técnica esencializada en la vida del hombre, no solo la utilización de alguna herramienta en la manufactura que podría ser desde un simple bolígrafo hasta cierta numerología o un programa de computadora, sino que hay que tener conciencia de que la técnica se ha convertido en el programa o logos genérico que rige al hombre, sobre todo en esta civilización capitalista posindustrial.

1. La pregunta por la técnica, de Martin Heidegger: la máquina que produce el olvido del Ser

Según el filósofo alemán Martin Heidegger, en su libro *Ser y tiempo* (*Sein und Zeit*, 1927), el ser del hombre se define por su relación con el mundo, relación cuyo carácter no se basa en una transacción entre sujeto y objeto, o en una teoría del conocimiento que también los vincule, sino que es propio de algo *que está ahí* (*Dasein*, *Ek-sistence*) como *ser-en-el-mundo*, y encuentra su fundamento ontológico en el *modo de ser en el mundo* o *cuidado* (*Sorge*). Estas categorías existencialistas (*Existenzialien*) le sirven para entablar el diálogo acerca de por dónde pasa la diferencia entre una vida auténtica, que reconozca el carácter de *caída* que tiene la existencia (propiedad), es decir, la imposibilidad de decidir su fundamento (el Ser), y una vida inauténtica o enajenada, que olvida el Ser en nombre de los entes concretos (impropiedad).

La dimensión temporal del Ser y la dimensión temporal del hombre -en cuanto proyecto del *ser-ahí* y enfrentamiento a la muerte (el ser-ahí es también *estar vuelto hacia la muerte*)-, sería el otro gran olvido de la filosofía clásica. El esfuerzo de Heidegger por pensar el ser como relación de los entes en el tiempo está en la base del posterior movimiento hermenéutico.

Asimismo, en su texto *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936), Heidegger dialoga acerca de la poesía y el ser de la misma, partiendo de la obra del poeta Hölderlin. Este es el texto donde se reflexiona sobre el código mismo, de su poder que viabiliza la configuración de modelos de mundo y ser, o también puede llevarnos a la fascinación enajenada; ya que, parafraseando a Hölderlin, la poesía es la más inofensiva de las ocupaciones, a la vez que la palabra es el más peligroso de los bienes (Heidegger 2009: 109). La palabra viene al ser, entonces, en forma de diálogo; el hombre es hombre y crea al mundo en el diálogo, esto es, en el decir y el oír, cuyos orígenes son simultáneos. Pero no siempre el hombre ha sido diálogo, el diálogo solo puede darse a partir de la permanencia del referente de las palabras,

esto es, a partir de que el hombre logra esencializar o detener el tiempo en su flujo y fundar los conceptos de pasado, presente y futuro; solo en ese momento la palabra logra referirse a algo que es permanente y dar paso a la historia. Es, entonces, cuando el hombre se hace histórico, que nace el diálogo y que el mundo se hace palabra. Cuando la palabra logra referirse a algo consistente y permanente, es decir, cuando nace el lenguaje como tal, nace también el mundo.

Pero ¿quién es el que realiza esa tarea de detener el tiempo y dar inicio a la historia? La respuesta es explícita en la sentencia de Hölderlin: “Mas lo permanente lo instauran los poetas” (Hölderlin citado por Heidegger 2009: 115). Con dicha sentencia se vuelve de nuevo a la cuestión inicial sobre la esencia de la poesía. La poesía, dice Heidegger, es fundación del ser por la palabra de nuestra boca; esto es, el poeta es el encargado de dotar al ente de ser y esencia a través de bautizar al mundo con el vocablo esencial, llamándolo para lo que es y reconociéndolo como ente, sacándolo de la irracional corriente del devenir e instalándolo en la realidad histórica del hombre. Esta es la antesala para encontrar, al fin, la esencia de la poesía.

Pero todavía queda un punto por aclarar, la supuesta contradicción que se había encontrado al comienzo del texto, acerca de cómo podía ser la poesía la tarea más inocente y, al mismo tiempo, la más peligrosa. Heidegger explica, finalmente, que la peligrosidad de la poesía radica en que el exceso de claridad que tiene el poeta lo sumerge en las tinieblas.

Por este motivo, existe una lectura derridiana de la obra de Heidegger -que plantea una desconstrucción de los textos: estudio posestructuralista de introducirse en cualquier sistema textual, operando con los mismos principios del sistema, para resquebrajarlo invirtiendo las jerarquías establecidas- a la que solo apelamos para los fines de esta tesis: el oxímoron de la iluminación cegadora de la poesía es un exceso que concibe la posibilidad de una libertad para el bien o para el mal. Este suplemento de vivir al margen (*Khora* o lugar sin lugar, no dialéctico), sumidos en soledad, melancolía, desierto en el desierto, que nos lleva al límite del *Dasein*, es el punto crítico donde surge la creación. Es decir, cuando se sigue trabajando dentro del exceso: cuando Nietzsche dijo que Dios había muerto, lo dijo

para atreverse a pensar en algo desconocido, para pensar el cristianismo con la razón y no con la fe hecha *cliché*.

En este punto de la reflexión, al hablar de exceso, es imposible no advertir que el espacio y tiempo no esenciales que vive la humanidad en la modernidad capitalista, los vemos como un enloquecedor torrente de repeticiones provenientes de las máquinas, una sociedad de repeticiones y, por tanto, de excesos, donde parece no haber cabida para la reflexión de tales excesos. Mas podemos llegar a la conclusión, según la conferencia *La pregunta por la técnica* (1953): la máquina que nos hace olvidar del Ser es la misma que nos hace recordar del Ser.

Entonces, es pertinente traer a colación esta conferencia de Heidegger porque, además de haber aparecido un año antes de la escritura de *mutatis mutandis* y convertirla en un estudio muy contemporáneo con la obra de Jorge E. Eielson, es una base teórica que desarrolla algunos conceptos importantes para el desarrollo de nuestra tesis. En primer lugar, la necesidad que tiene Heidegger de cuestionar el asunto de la técnica como algo común, referido a las cosas mismas, según *Ser y tiempo*. Así, tenemos la definición usual de la técnica como tecnología, como herramientas y aparatos que el hombre utiliza para un fin. Esta es una concepción que Heidegger denomina instrumental y antropológica, pues es un procedimiento que reconocemos desde las primeras manifestaciones civilizatorias del hombre hasta el estadio de la técnica moderna. Heidegger ve toda esta mecanización como inauténtica, pues la autenticidad se genera a partir del Ser (lo que en las décadas del veinte y treinta denominaba *Dasein*); él entiende que la mecanización no es sino la reproducción de un tiempo vacío en el cual nada cambia y todo permanece igual. De modo que Heidegger ve esa mecanización de modo pesimista porque cree que ella llevará al hombre al reino de la impersonalidad, del uno, *das Mann*. En tal sentido, dice Heidegger: “Por todas partes permanecemos presos, encadenados a la técnica, aunque apasionadamente la afirmemos o neguemos. Más duramente estamos entregados a la técnica cuando la consideramos como algo neutral; pues esta concepción, que tiene hoy día gran aceptación, nos vuelve completamente ciegos para la esencia de la técnica” (Heidegger 1984: 71).

2. Recuperación del sentido original de técnica: la máquina que recuerda al Ser

En segundo lugar, Heidegger se pregunta por la esencia de la técnica que no alude simplemente a aparatos o máquinas utilizadas como medios para un fin, sino que ella se muestra en lo dispuesto de la civilización de productos culturales a la que el hombre pertenece. En este sentido, el mundo entero es un gran aparato de repeticiones brutales donde parece haberse aniquilado la posibilidad de la creación. Así, las sociedades actúan dentro del programa de eterna repetición de los aparatos, como, por ejemplo, el aparato administrativo gubernamental de los países, y pareciera que ese programa fuera invisible o todopoderoso frente al ser humano que no tendría más remedio que ser, en el sentido negativo del término, un triste funcionario. Al respecto, para Vilém Flusser “los aparatos son cajas negras que simulan el pensamiento humano en cuanto juego que combina símbolos; los aparatos son cajas negras científicas que juegan a pensar” (1990: 31).

Continuando con Flusser, quien propone una crítica a la modernidad posindustrial desde su libro *Hacia una filosofía de la fotografía*, él advierte que a través de diferentes graduaciones de programas se da una inmensa tendencia a programar la sociedad hacia redundancias acrílicas (1990: 43). Entonces, siendo fieles a nuestra lectura de Heidegger, la misma máquina debe recordarnos al Ser, es decir que es posible, en una pugna entre operario-artista frente al aparato-máquina, la posibilidad de burlar el programa de este: crear lo atípico, lo poético. Según Flusser, “las mejores fotografías son aquellas en las que el fotógrafo ha sojuzgado el programa de la cámara para adaptarlo a sus intenciones, es decir, aquellas fotografías en las que el aparato ha sido sometido a la intención humana” (1990: 43).

No obstante, volviendo a la esencia de la técnica, es necesario explicar un poco más esa esencialidad que hace que la técnica no sea tecnología, herramientas o máquinas simplemente. En ese sentido, Heidegger entiende que la esencia está más allá de lo meramente constatable, pero domina el ámbito de lo que está ante nuestros ojos, sin ser ello mismo; entonces, a partir de la esencia, podemos explicar el ámbito de lo simplemente

constatable o inesencial; así es que la esencia no está exenta de relación con el hombre, de modo que es interpretable, pero no como algo subjetivo. Asimismo, alcanzar la esencia de algo -en este caso de la técnica- o estar en sus coordenadas es presenciar su relación con el ser de forma pura y trascendente, lo cual no quiere decir que el ser no sea histórico -de lo contrario no estaríamos relacionando estas cuestiones con la realidad objetiva de la dinámica actual de la sociedad posindustrial-. Por último, dice Acevedo: “Se accede a la esencia a través de las indicaciones que nos proporciona el lenguaje, el habla. Las señas que nos hacen las palabras son históricas -como el ser y la esencia- y se descubren (y descubren, así, aquello a lo que apuntan), principalmente, al etimologizar. La fenomenología de Heidegger es, por tanto, histórica o etimológica” (1984: 48).

Heidegger propone que, dentro de esta realidad moderna, se recupere el sentido griego y antiguo de técnica como elevada creación de arte y poesía, y que deje de ser peligrosa historia del desocultamiento de lo constante de la producción cultural o “racionalidad maquinista universal como mitología apropiada para la vida moderna” (Harvey, citado por Lauer 2003: 145).

3. Esencia de la *poiesis* y zen en *mutatis mutandis*: posibilidad de creación en medio de una civilización tecnificada

Las relaciones existentes entre la poética de Jorge Eduardo Eielson y el zen han sido planteadas desde hace mucho y de diversa manera por más de un autor. No lo han sido, en cambio, las relaciones existentes entre uno y otro con lo que constituye, en más de un sentido, el epítome técnico de la racionalidad occidental moderna -a saber, la máquina y, más concretamente, el universo de los ordenadores y computadoras-. Establecer el contexto y la naturaleza de tales vínculos es el objetivo de este capítulo.

Tal propósito no pareciera, de manera superficial, tener un punto de partida sólido. Al contrario de lo que ocurre en el mundo de las ciencias occidentales -y, en particular, en el de la cibernética-, el arte zen no destruye y embalsama a su objeto, sino que invita a quien

se le aproxima a dejarse habitar por (y a reconocerse en) él, a *ser* él (y no solo su imitación), dejando fluir libre y ágilmente su voz poética (o el pincel entintado) sobre la hoja mientras la idea (o, como solemos también llamarla, “inspiración”) está aún viva y fresca -nótese, en éste punto, la diferencia entre la disciplina que tal actitud sugiere y la que demandara, a *miglior fabro*, un Pound o un Elliot-. Ello conduce, como bien acota S. Wolpin, a que la insinuación prime en el arte zen sobre la forma acabada y a que se respete el vacío (o silencio) en tanto parte integral de la obra (“Técnica del blanco vacío”, es el nombre que se le daría). No obstante, hay en todo ello una ausencia de regularidad mecanizada -la naturaleza, recuérdese, no está sujeta a un orden pre-establecido, sino espontáneo y “sin propósito” (J. Monod diría “no-teleológico”)-, de esa regularidad que presentan las operaciones de la máquina segundo a segundo y engranaje por engranaje cual idiota reiteración.

Ahora bien: siendo el arte zen (ya se trate del *haiku*, ya del *sumi-e*) una técnica o realización de distintas operaciones -con márgenes, ciertamente, de mayor flexibilidad que los de una máquina “no humana”, según La Mettrie- vinculadas al principio de realización o iluminación de quien la practica, ¿podría tal vez establecerse un paralelo con quien, lejos de buscar la definición o mimesis de su objeto o tema, consigue en su obra una intuitiva analogía con el mismo incorporando(le) las maquinales regularidades propias de la vida moderna en un proceso de integración tan antropomórfica cuan “maquinizante” tras un período en el que, malgrado, el cuerpo del Amado, según el poema “Azul ultramar” de *Habitación en Roma*, debía subsistir “fabuloso bajo el ruido de mil klaxons/ y motores encendidos” (Eielson 1998: 174)? ¿Definen tales regularidades algún tipo de vacío y su aprehensión comporta alguna forma de iluminación? Son estas preguntas a cuyo planteamiento debiéramos añadir, claro, la existencia no solo de una estructura y de un tiempo poéticos en su deslumbradora “simplicidad” semejantes a las pinceladas breves y firmes del *sumi-e* en su tratamiento del tema -o , mejor aún, del no-tema-, sino también la identificación caligramática con su objeto (torre, pájaro) presentes ya desde *Tema y variaciones* (1950). A la misma conjetura alimentan las aliteraciones, los arremolinamientos y los giros, cual los de un baile de salón, de otros poemas que, cual

hojas de junco al borde de un estanque, se reproducen especularmente o “doblan” sobre sí mismas de comienzo a fin.

Esta propuesta pareciera tanto más plausible por cuanto la solidaridad hacia la humanidad, según el poema “Trastevere”: “la pobreza de paolo [que] continuaba” (Eielson 1998: 195), expresada desde su propia condición de hambriento y desterrado e incluso la ira contra el desamor y la injusticia (“y en estos versos dormidos/ que ya no serán versos/ sino balazos”) de sus poemas anteriores (*Habitación en Roma*, 1952) a su práctica directa del zen (con el maestro Taisen Deshimaru, finales de los cincuenta), habrán de transitar con los años hacia la reconciliación con lo existente en cuanto “dato dado”, esto es, a través de su identificación con lo que de eterno y transitorio, simultáneamente, hay en el mundo a partir de referentes imaginarios: obra de natura tanto como de manufactura (máquina, indumentaria, edificaciones, etc.), ahí donde lo que existe existe porque puede ser amado en una celebración de la vida -entiéndase, ya no el “inservible vacío” del matarife Pablo, en *La sangre y el vino de Pablo*, sino el vacío como posibilidad de una liberación plena y libre de culpa, en un sentido zen (y taoísta en sus orígenes) más bien que místico cristiano-. Celebración que, para ser objetivos, no deja de estar, a esas alturas, todavía contaminada de expectativas y, por ende, de angustia y evocadora nostalgia, tal cual se percibe en el poema “Ultimo Cuerpo” de *Noche oscura del cuerpo*.

Y es que resulta imposible soslayar el hecho que, más allá de la autojustificatoria “moda zen” contestaría, o evasiva, según fuera el caso, de la que participaran los *beatniks* por aquellos mismos años, hay en dicha expresión de pensamiento “una forma de reacción a-ideológica, místico-erótica frente a la civilización industrial” (Eco 1979: 251) explicable por la existencia de una coyuntura cultural y psicológica favorable (antiintelectualismo, pragmatismo, inseguridad, etc.) frente a la sospecha con la que empezaban a observarse, no sin nostalgia alguna, las concreciones derivadas de los grandes discursos de la modernidad (amenaza nuclear, totalitarismos, “progreso”, etc.) y por “el quebrantamiento de las categorías aristotélicas [ímpetu que] da cuenta de la aguda crisis del postestructuralismo y las vanguardias más radicales del arte” (Huamán Zuñiga 2001: 128) a los que no habría sido ajeno Eielson.

Dicho contexto socio político y teórico (ruptura de los principios de identidad, no contradicción y causalidad lógica) habrían acabado por *desconfigurar* un mundo otrora aparentemente incommovible, vulnerándolo y haciéndolo ahora inmune a la introducción de “módulos de orden definitivos”, según Eco, -de allí la idea de juego- ante el cual es menester esperar del *player* una sólida estructura moral y mucha fe o buen humor, añadiríamos nosotros para hablar de Eielson, según varios testimonios, en las posibilidades del hombre para aceptar tranquilamente (dicho carácter aleatorio, sino una aceptación gozosa) de todo lo que de contradictorio y fugaz ello suponga cual “sustitutivo mitológico de una conciencia crítica” (Eco 1979: 254).

Empero, a despecho de las oposiciones que alegre y prematuramente suelen establecerse entre el zen y el pensamiento occidental -y de las aproximaciones de tal modo planteadas entre el zen y el positivismo de Wittgenstein, la fenomenología, el existencialismo y la física cuántica-, Umberto Eco nos recuerda que occidente está tan íntimamente transido de racionalidad que incluso lo espontáneo, multívoco y mudable es pensado, definido y recompuesto desde el terreno de la probabilidad y la estadística; es decir, desde cierto orden eterno o “verdadero sentido de la vida”, y no el del nihilismo o el de la contemplación pura que el zen, aún siendo opuesto a la organización de la vida mediante leyes unidireccionales, habría reconfirmado y reintroducido en la dialéctica del conocimiento y de la acción (Eco 1979: 273). Ergo, la sabiduría no estaría en la negación o imposibilidad de las definiciones, sino en la renuncia a intentos de definición fuera de lugar y tiempo. Mas importante todavía resulta la alusión de Eco a la estética zen, “informal”, indefinida y abierta a la interpretación lúdica del espectador y al rol que lo experimental, aleatorio e imponderable - o *automatista*, si fuera el caso- desempeñara en las producciones musicales del norteamericano John Cage, pues es aquí donde resulta posible establecer un mayor paralelo con lo que pareciera la igualmente aleatoria y “experimental” técnica con la que los poemas de Eielson se habrían construido, sin renunciar por ello a una estructura formal bastante simétrica y causal, con “la misma aporética circularidad de los *koan*; la respuesta propone nuevamente la pregunta y así sucesivamente hasta el infinito mientras la razón no firme su capitulación aceptando el absurdo tejido del mundo” (Eco 1979: 263).

Por lo demás, queda fuera de toda duda que Eielson admitió la importancia del budismo zen -y de la plena aceptación de la vida que éste conlleva- en su vida y obra, prefiriéndolo, como ya mencionamos, a la ascesis y la trascendencia características de la mística cristiana a la que fuera afecto en su juventud; aceptación de una vida en la multiplicidad de cuyas manifestaciones la divinidad es reconocida no para desaparecer en la inconsciencia del *nirvana*, sino para, reconociendo en cada una la totalidad, lograr un mayor contacto con ella. Esto queda particularmente claro en la versión revisada de *Noche oscura del cuerpo*, especie de “rueda de transmisión del *karma* o *mandala*” (las imágenes son de Huamán Zúñiga) en el que el significado de los versos se superponen y cruzan estableciendo una serie de identidades: identidad entre el ser y el no ser, como en “Cuerpo transparente” de *Noche oscura...*: “Heme sin mejilla y sin mirada/ [...] Mi cuerpo es humo materia indiferente/ Que brilla brilla brilla/ Y nunca es nada” (Eielson 1998: 223); entre el sujeto que reconoce, cual Teseo, el laberinto mismo en el decurso del retorno al vientre materno o circularidad del tiempo; entre el pulso de la vida y el de las estrellas (opuesta y diferente a la luz del cigarrillo: “Nada me vuelve más sombrío”); entre el cuerpo de tejidos vivos y los de la ropa; del autor con todos los animales, aun los más despreciables (al negarse o abandonarse como humano se afirma como totalidad viviente); identidad entre obra, vida y universo (“No sé si escribo o si tan solo respiro/ Ya no distingo entre el invierno/ Y la blancura del papel”); identificación con toda la humanidad (“Si gozo somos todos que gozamos/ [...] / Si lloro somos todos que lloramos/ Aunque no todos lloren/ [...] / Soy uno solo como todos y como todos/ Soy uno sólo”) e, incluso, con todo el universo (“No tengo límites”); identidad de miembros (“Sin saber si son mis brazos/ O son mis piernas las que lloran o sonríen”) y emociones; identidad entre el presente y pasado genealógico, entre el desvanecimiento del ser y la melancolía por su ausencia, entre el dolor y la alegría de los fragmentos corpóreos y su unidad, entre el dolor y la angustia individual y la universal, entre el amor del ser humano del presente y “El mismo mono milenario / que se refleja en el remanso y ríe”, o llora frente al espejo (Eielson 1998: 221).

Así el poeta, al ser todo, deviene *Nada* y lo mismo vale en sentido contrario, extendiéndose esta consideración hacia un horizonte inclusivo de lo animado e inanimado, de lo humano y

de lo maquinal. Pero es en *mutatis mutandis*, un poema(rio) henchido de sugerencias y sombras antes que de definiciones y formas, donde la intención que proponemos probable pareciera evidenciarse al punto de hacerse explícita.

De eso modo, el autor comienza, en una lectura concatenada, expresando (si no invocando), en la imagen de “una máquina purísima” y original, su deseo o esperanza de una eternidad deseable, pero (o más bien, en tanto) inútil, marcando con ello una diferencia respecto de quienes, desde los teóricos del progreso tecnológico industrial capitalista hasta quienes como Wilde (*El alma del hombre bajo el socialismo*: 1891) y, en nuestro país, sin contar a Alberto Hidalgo emulando a Marinetti, las posturas humanistas de César Vallejo y Carlos Germán Belli (*¡Oh, hada cibernética!*: 1962), veían en el desarrollo de la tecnología -y, ya desde Belli, de la cibernética- la promesa tácita de una vida social sin padecimientos, si no la condición *sine qua non* del socialismo en tanto utopía hecha concreción.

Por otro lado, la *máquina* de Eielson en *mutatis mutandis* -“cifra sin fin que nunca principia”- puede ser el vacío o la nada que habría de iluminarlo y revelarle la trivialidad de toda causalidad (ese “hilo ciego/ que se quema entre mis dedos”), colocándolo inexorable aunque amablemente frente al maravilloso laberinto de lo aleatorio, inexplicable y confuso, “semejante a cuanto adoro” -confiesa el poeta-, pero incomparable todavía a la mirada del Amado/Amante, a su vez “semejante a centenares/ de millares de millones/ de manzanas/ pero en llamas”, cuyo cuerpo de tierra (y Tierra) explica y es explicado -al igual que el resto del universo- por el del Amante/Amado, sin por ello renunciar -en su miserable temporalidad- al anhelo de esa inmortalidad “de [las] sonrientes materias/ que no mueren”, de una brillante astronave espacial o de la luna, ni desconocer el temor a la desolación y el encierro en el vacío o abismo de la nada que habría de producirle tal condición en la conciencia individual de su peso específico. En tal sentido, respecto de este tema y el de la temporalidad, es interesante la semejanza con el Martín Adán de *Escrito a ciegas*: “Yo sólo sé de mi paso,/ De mi peso,/ De mi tristeza y de mi zapato”, cuya aparición, en una fecha tan temprana como 1946, saludara Eielson.

Esta angustia parece, finalmente, resolverse no, como se ha pretendido, en un abandono de la poesía derivado de la conciencia de su fracaso e insuficiencia frente a una realidad, como la de Auschwitz, ni en la claudicante adopción sustitutiva de otras formas de expresión (digamos, la plástica de sus célebres *Nudos*), sino, insistimos, en la aceptación gozosa de la vida que, como naturaleza, se abre paso a través del *vacío* -del vacío abierto en las palabras y en la disolución del sujeto mismo en cuanto autor- cuyos bordes la obra de Eielson recorrería, cuya ausencia (“no escribo nada”) hace posible la indescriptible presencia y experiencia directa (*satori*) de la totalidad, a la cual agregarle verbosidad significaría “estropear el valor de la experiencia, experiencia que se vive en el objeto mismo y no en su significado” (Wolpin 1985: 9). De esta manera, sonido y silencio, escritura ciertamente “autorreferencial, tautológica, minimalista e incluso concreta” (Huamán Zuñiga) y no escritura y sabiduría e ignorancia se confunden, derivándose en formas de expresión poética hasta entonces inéditas en la literatura peruana. Y, de este singular modo, la poesía, sitio habitual donde los ciclos cósmicos se deslizan rítmicamente desde sus orígenes, incorporaría, en su (re)producción y temática, operaciones análogas a las de la tecnología contemporánea, superando las exigencias y limitaciones de la reproducción industrial-mercantil y haciendo posible la emergencia de una nueva poética a partir de su resignificación: una donde la nada aparece como desnudez liberadora y desmantelamiento poético incorporado al poema para dar testimonio de la totalidad.

CAPÍTULO III

Superación de la retórica restringida al ornato en *mutatis mutandis*

¿Por qué se puede recurrir a la retórica como teoría literaria para la interpretación de textos, en este caso, de *mutatis mutandis*? Previamente, hagamos un breve pero sustancioso repaso de dónde proviene esta disciplina, tanto como arte o destreza en la construcción de discursos para convencer, según la antigua etimología de *téchne*; y como ciencia o marco teórico para el estudio de la literatura, según Tomás Albaladejo:

Como ciencia, la Retórica se ocupa del estudio de dichos discursos en sus diferentes niveles internos y externos, en sus aspectos constructivos y en sus aspectos referenciales y comunicativos. Históricamente, la Retórica es, como la Poética, disciplina clásica del discurso, habiendo proporcionado, desde una perspectiva de globalidad textual, una completa explicación de la realidad del discurso persuasivo codificado. La Retórica comparte, en la Antigüedad clásica, la responsabilidad del estudio del texto con la Poética, la cual está dedicada al discurso literario. (1991: 11)

Entonces, la retórica hizo su aparición en la Grecia antigua con autores como Córax y Tisias, incluso antes de la época de esplendor de la polis ateniense, en el siglo VI a. C. Su razón fue el ser procedimiento o técnica de la persuasión y hasta del conocimiento; es decir, significó la destreza en el uso de reglas para componer textos con la finalidad de representar modelos de mundo en las relaciones ciudadanas y públicas de los pueblos.

En la Grecia del siglo IV a. C., quien formalizó todo un sistema orgánico sobre la elaboración de este tipo de discursos fue Aristóteles en su obra la *Retórica*. Este filósofo comprendió la retórica como fenómeno comunicativo vinculado al discurso público y político, sin la informalidad del empirismo ni caer en lo rutinario, porque tenía la potencia de hacer creíble incluso lo imposible. Por tanto, este arte debía apoyarse en el conocimiento. ¿No es cierto, además, que el estagirita ya planteaba que la retórica era más que simple juego de ingenio, era realización de procedimientos lógicos y filosóficos para

representar la vida con la mayor eficacia donde, como proceso comunicativo, debía tenerse muy en cuenta al receptor, porque conocer al oyente era crucial.

Asimismo, tengamos en cuenta los aportes de los maestros de la retórica de finales de la República e inicios del Imperio romano como Cicerón y Quintiliano, quienes aún pudieron realizar política como planificación del destino humano antes de que la vida romana fuera subsumida en la decadencia producida por la prepotencia de un régimen antidialógico. Entonces, vinculando también los aportes de los rétores romanos, según sus diversos géneros (judicial, ante un juez; deliberativo, ante una asamblea; y demostrativo, centrado en individuos particulares), es importante explicar que el procedimiento de composición retórica pasaba por cinco operaciones: la *inventio*, el qué decir en el contenido, el hallazgo según la etimología, las pruebas y razones para la persuasión teniendo en cuenta el carácter moral previo, o sea cuando la persona es digna de ser creída; la *dispositio*, la estructura de los elementos de la invención o ubicación de las pruebas: exordio, exposición, demostración y peroración o epílogo; la *elocutio*, enunciación o estilo, composición verbal de los argumentos en base a la destreza en la expresión o redacción, que puede recurrir a *ornatus* o uso de tropos y figuras; la *actio* o pronunciación, que es la puesta en escena del discurso; y la *memoria*, según un recuerdo innato o mnemotécnico, así como el recurso a otros textos que operan como estereotipos. De estas operaciones, las tres primeras funcionan directamente en la composición del discurso retórico; sin embargo, en el Renacimiento, siguiendo una lectura basada en la *Epístola a los Pisones* del romano Horacio y separando la retórica de la poética como teorías que estudian los diferentes discursos literarios o no, se redujo la retórica a solamente la *elocutio*: arte del buen decir. Luego, el vasto sistema retórico que está en la generatriz misma del lenguaje humano, en el Clasicismo francés, se restringió, de modo exclusivo, a directrices en la ornamentación verbal (Albaladejo 1991: 37).

A continuación, ya que la propuesta es establecer una dialogía entre disciplinas que pueden dar como resultado la configuración de una teoría literaria, es pertinente explicar el concepto de poética, pues esta disciplina nació, según Aristóteles, particularmente enfocada al estudio de la poesía o, guardando las diferencias, lo que hoy llamamos literatura,

explicando que ella es mimesis o libre enfoque de la realidad que el artista presenta de modo personal (Tatarkiewicz 2002: 303). En su *Poética*, Aristóteles diferencia la oralidad del lenguaje; en el lenguaje, la prosa frente al verso; en el verso que dispone de la métrica, los poetas frente a los científicos; asimismo, según los sujetos de la mimesis, diferencia la poesía de carácter noble frente a la de carácter vulgar; según los modos de mimesis, la narrativa de la dramática. El autor de la *Poética* señala que “el hombre tiene un instinto natural para la imitación” (Aristóteles 1968: 353), mas nos damos cuenta que no se refiere a una burda copia fidedigna de la realidad, porque habla de productos de la imitación que “nos producen deleite cuando los contemplamos representados artísticamente, sobre todo si la reproducción es perfecta” (Aristóteles 1968: 353), aquí entiéndase el adjetivo ‘perfecta’ por ‘diestra’ o ‘ingeniosa’; porque no olvidemos que, antes, ya diferenció a los poetas de los científicos, aunque ambos puedan componer en métrica. También, en otra parte de su obra, Aristóteles habla de agregación paulatina de medios de embellecimiento, pero estos, dice, son asuntos secundarios (Aristóteles 1968: 356); es decir, no plantea una simple copia de la realidad y, juntamente, nos muestra que lo que hoy denominamos creación literaria o invención libre frente a la fabricación mecánica no se debe restringir al ornato.

1. Propuesta de una retórica expandida o Retórica general textual como teoría literaria

Los ritmos cósmicos que la tecnología reproduce y, paradójicamente, también genera en mayor grado en esta sociedad industrial y posindustrial, en la poesía moderna se reflejan como repetición figurativa o rítmica poética que, valga la redundancia, también vemos en las máquinas de esta civilización caracterizada por ser una sociedad de las repeticiones. Esto lo entendemos a partir de una lectura que se sustenta en algunas ideas sustraídas del libro *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*, del lingüista italiano Stefano Arduini, quien no solo clasifica las tradicionales figuras literarias, sino que refiriéndose a su campo figurativo de la repetición, explica que no es arbitraria redundancia de sonidos o algún tipo de reduplicación de palabras, sino que este campo de figuras tiene la capacidad de activar nuestra posibilidad de comprender que el ritmo o pulso de lo cultural está sin

lugar a dudas en la poesía y viceversa. Por tanto, recurrimos a la teoría de la retórica concebida como aquella que retorna al texto no solamente para percatarse de sus procedimientos ornamentales, sino para tratar de asir las formas de conocimiento del mundo en todo el sistema retórico (*inventio, dispositio, etc.*)

Ahora bien, es necesario contextualizar a la retórica general textual, marcando sustanciales diferencias, como parte de los avances de una neoretórica que partió del estructuralismo que aún, desde la investigación de la retórica elocutiva, llegó al diseño de preceptivas literarias muchas de ellas sofisticadas en cuanto a sus listas de figuras y la taxonomía de las mismas; en ese orden, a inicios de los años ochenta del siglo pasado, los mayores logros provienen del denominado Grupo Mi, de la Universidad de Lieja, cuyos miembros concibieron a las figuras como recursos transgresores o desvíos en relación con la norma. Ellos, muy atentos en el detalle concentrado en el material lingüístico del texto, pasaron por alto la visión del mundo y del ser humano presente también, no necesariamente entre líneas.

En cambio, la red de investigaciones denominada retórica general textual ha significado un avance cualitativo porque, sin traicionar la jerarquía de la retórica representativa de la existencia humana como arte clásico de la composición de asuntos verosímiles aunque imposibles sobre lo posible pero mal formulado, ha constituido a la retórica como una teoría literaria; es decir, su labor no se encierra a detectar o describir las figuras en los textos, sino que explica las concepciones del mundo que subyacen en los procedimientos retóricos; incluso, pretende hallar las coordenadas para acercarnos a las ideologías que no solo exudan los textos mismos, sino que pudieron haber generado a estos textos, desde la intencionalidad del autor hasta aquello que él puede haber ocultado. De esta manera, en particular los estudios de la figura retórica como universal antropológico de la expresión, de Stefano Arduini, rompen la barrera inmanentista estructuralista en pos de aprovechar los aportes de la lingüística pragmática. Mas considerando al promotor de esta red de investigaciones, explica Albaladejo:

La Retórica general textual propuesta por García Berrio es la que, por la amplitud de su armazón metateórica y por su privilegiada conexión con la Poética tradicional y moderna, se encuentra en una situación óptima para consolidar plenamente el mencionado estatuto general; esta Retórica general recupera la totalidad de las

operaciones retóricas, especialmente la *inventio* y *dispositio* como operaciones fundamentales junto a la *elocutio*, y reconstruye en su totalidad el fenómeno retórico, con un firme apoyo lingüístico y semiótico. (1991: 39)

A propósito de las cinco operaciones del discurso, de las que solo las primeras tres son las que constituyen el discurso (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*) puesto que con ellas se elabora un texto retórico, según la teoría que estamos asimilando, se añade una operación retórica no constituyente del discurso y previa a las operaciones ya definidas: la *intellectio*, que podemos comprender como antecedente cultural y poéticas pretextuales. Para Arduini, la *intellectio* viene a ser una operación consistente en imaginar un modelo de mundo previo al texto y que establece coordenadas según las cuales un concepto de mundo es transferido al texto. Él dice: “La *intellectio*, entonces, construye el modelo retórico de mundo que constituirá el material para el texto retórico” (Arduini 2000: 67). Todo esto quiere decir que, si antes de la plasmación textual se hizo una operación de examen de la realidad o se *formó* una suerte de entelequia sobre el texto escrito, entonces, a través de nuestra labor interpretativa del mismo, esas formas o ideas de mundo latentes pueden reactivarse.

Con ese propósito, Arduini, en *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*, establece las siguientes categorías: *hecho retórico*, *campo retórico*, *texto retórico* y *campos figurativos*, los cuales explicaremos a continuación. En primer lugar, el *hecho retórico* es un acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico e incluye a múltiples factores que hacen posible su realización (Arduini 2000: 45). Estamos hablando de una suerte de circuito de comunicación retórica donde se dan cita un emisor u orador, el texto mismo o discurso retórico, el receptor, el contexto o circunstancias y el referente como realidad percibida y subjetivada. En segundo lugar, el *campo retórico* es el eje de la correspondencia entre creación e interpretación, análogo al concepto de enciclopedia que maneja Umberto Eco, y actualiza los hechos retóricos permitiendo su interrelación para delimitar el campo cultural dialógico que subyace en el texto. Arduini lo define como “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, la sociedad y las culturas” (2000: 47). En nuestro caso, el campo retórico donde podemos ubicar a *mutatis mutandis* puede partir desde su asiento dentro de la *Poesía escrita* o con su obra artística en general, además de abarcar incluso el ámbito de la poesía

peruana de la Generación del 45-50 o del arte de posguerra, etc. En tercer lugar, el *texto retórico*, que nace en el interior de un campo retórico, es el producto lingüístico de esta actividad comunicativa; para nosotros, *mutatis mutandis* con su título, dedicatoria y sus diez poemas o partes que pretendemos leer según esta teoría o retórica de la hermenéutica que se define de la siguiente manera: “La interpretación, pues, se liga a la retórica en el sentido de que esta última delimita los confines dentro de los cuales aquella puede ser tratada. Por lo demás, la retórica, así como nos es presentada a partir de los sofistas, es una teoría completa de la interpretación en cuanto no escinde el proceso de producción del de comprensión, los medios de la persuasión de su recepción” (Arduini 2000: 51). En cuarto lugar, los *campos figurativos* son campos cognitivos en los cuales las figuras, como universales antropológicos de la expresión, organizan conceptualmente la vida. Es en este punto donde planteamos que tales figuras, incluidos los tropos, no son simples finezas verbales que reducen a todo el arte y ciencia retórica al *ornatus*, sino que “las figuras son los medios con que ordenamos el mundo y lo podemos relatar, con que nos construimos y nos relatamos” (Arduini 2000: 89).

Ahora bien, los *campos figurativos* son clasificados por el estudioso italiano en seis: *campo figurativo de la metáfora*, que para Aristóteles era una sustitución -y es una idea de la que discrepamos-, incluye a la metáfora propiamente dicha, catacresis, símbolo, alegoría, símil, personificación, sinestesia, etc.; *campo figurativo de la metonimia*, que crea una relación de contigüidad, incluye los tipos causa por el efecto, efecto por la causa, materia por el objeto, continente por el contenido, concreto por lo abstracto, autor por la obra, etc.; *campo figurativo de la sinécdoque*, que es un mecanismo de inclusión, incluye los tipos parte por el todo, todo por la parte, género por la especie, especie por el género, entre otros; *campo figurativo de la antítesis*, que esgrime la naturaleza dialéctica de la retórica, incluye a la antítesis propiamente dicha, oxímoron, paradoja, ironía, hipérbaton, etc.; *campo figurativo de la elipsis*, que es una reticencia, incluye a la elipsis propiamente dicha, perífrasis, eufemismo, ironía, litotes, hipérbole, asíndeton, entre otras; y *campo figurativo de la repetición*, que es más que mera multiplicación de la redundancia, incluye a la aliteración, polisíndeton, anáfora, epifora, complexión, paranomasia, reduplicación, quiasmo, entre otras figuras.

En este marco teórico y conceptual, ejemplificamos con la interpretación del primer verso de *mutatis mutandis*: “existirá una máquina purísima”. Por consiguiente, dentro del concepto de campo figurativo de la metáfora opera la cadena de figuras como la metáfora propiamente dicha, la catacrexis, el símbolo, entre otras. En tal concepción de la metáfora, Arduini discrepa del planteamiento aristotélico de la metáfora que consiste en un procedimiento de sustitución de una imagen por otra, sea en el nivel morfológico o en el sintáctico y semántico que propone Paul Ricoeur (2001); es decir, una construcción metafórica puede darse, superando la simple técnica del ornato a nivel de palabras, en el ámbito del sentido de oraciones y textos, pero no como mecánico reemplazo de ideas. Asimismo, Arduini discrepa también frente a la ambiciosa sistematización de las figuras realizada por el Grupo de Lieja que siguió el modelo estructuralista de plantear que las figuras en general son producto de *matáboles* o desvíos a partir de un grado cero del lenguaje, aquello que, a partir del procedimiento de la aplicación de una figura, sería superado y, en nuestro verso, vuelto metáfora. Entonces, siguiendo esta lógica, cuando Eielson prefiguraba la idea de la composición de una poesía esencial y desnuda, no se conformó con escribir: “existirá una poesía esencial” -que sería tal grado cero o elemento a sustituirse-, sino que prefirió poner como primer verso: “existirá una máquina purísima” -o sea la figura que supuestamente consigue convertir en literaria o poética una expresión digamos común-. Sin embargo, para el rétor italiano, la figuración no ocurre de esa manera, puesto que la metáfora se forma en la generatriz misma del discurso, no como mecánica sustitución o desvío del grado cero, porque “la metáfora tiene la función de construir una imagen del mundo y por ello no es sustituible. En este sentido, crear metáforas es entonces esencial para que el discurso pueda realizarse, estas no constituyen un lastre para la lengua como la idea de sustituibilidad, con lo que lleva de inesencial consigo, puede hacer pensar, sino con su núcleo generador” (Arduini 2000: 84).

2. Forma expresiva: del análisis de la estructura a la concepción del mundo en *mutatis mutandis*

Forma es un término latino que sustituyó a dos palabras griegas: *μορφή* (*morphê*) y *ιδέα* (*eidós*), que tiene diferentes acepciones que equivalen a disposición o combinación de las partes, aquello que se da de manera directa a los sentidos, límites o contornos de algo, esencia conceptual o entelequia, contribución de la mente al objeto percibido (Tatarkiewicz 2002: 254). En tal sentido, el mismo sistema retórico que utilizamos es forma, así como el texto retórico posee una estructura: “Si la *inventio* comienza el proceso de la elaboración textual con la obtención de la estructura de conjunto referencial y la *dispositio* lo continúa con la construcción de la macroestructura, la *elocutio* cierra el proceso al producir la superficie textual que, como significante global del texto retórico, llega al receptor” (Albaladejo 1991: 117).

Asimismo, en sentido clásico, el mismo hecho de diferenciar verso frente a prosa implica la forma que requiere una composición ceñida a la métrica frente a otra no regida por ella; y esto es algo que salta inmediatamente a la vista si nos basamos en las diferentes acepciones antes señaladas del término. Aquí es donde vinculamos también a forma con figuras retóricas, porque si parte constituyente de la métrica es la rima, creada en la Edad Media, ella está estrechamente vinculada a las figuras de la repetición como la epífora, que consiste en acabar los versos con la misma o con las mismas palabras; verbigracia, en *mutatis mutandis*, poema 8:

de tanto verte
y no tenerte 10
o de tenerte
y ya no verte
ni de rodillas
ni tú de verde

Ahora bien, percatarnos de que toda composición literaria o toda teoría hermenéutica, en alguna medida, posee forma, resultaría algo improductivo si, según la sabia reflexión de Ernst R. Curtius, “se pasa por alto el hecho de que el análisis mismo de las formas literarias puede contribuir a la mejor comprensión de la historia del espíritu” 1998: 558). Además, este experto en la literatura de la Edad Media latina, no tiene ningún problema en vincular

incluso a las figuras que para Lausberg son de pensamiento o pertenecen al plano del contenido, como los tropos -siguiendo la taxonomía del Grupo de Lieja-, al concepto de forma. Por último, Curtius, de algún modo, vislumbra la entelequia o *esencia conceptual* que se da precediendo la aparición del texto:

Claro está que el compositor no tiene una idea “precisa y completa” de su obra, pero sí una idea aproximada; es posible que esta contenga temas, pero en todo caso contiene el esquema formal de la composición llamada sinfonía; sin tal esquema, el compositor no podrá escribir la obra. En el mundo del espíritu, la innovación creadora es mucho más rara de lo que parece admitir Bergson. Sin la idea aproximada de un esquema formal (el *eidós* platónico), el poeta no puede hacer poesía. Los géneros literarios, las formas métricas y estróficas son otros tantos esquemas de la poesía. (Curtius 1998: 560)

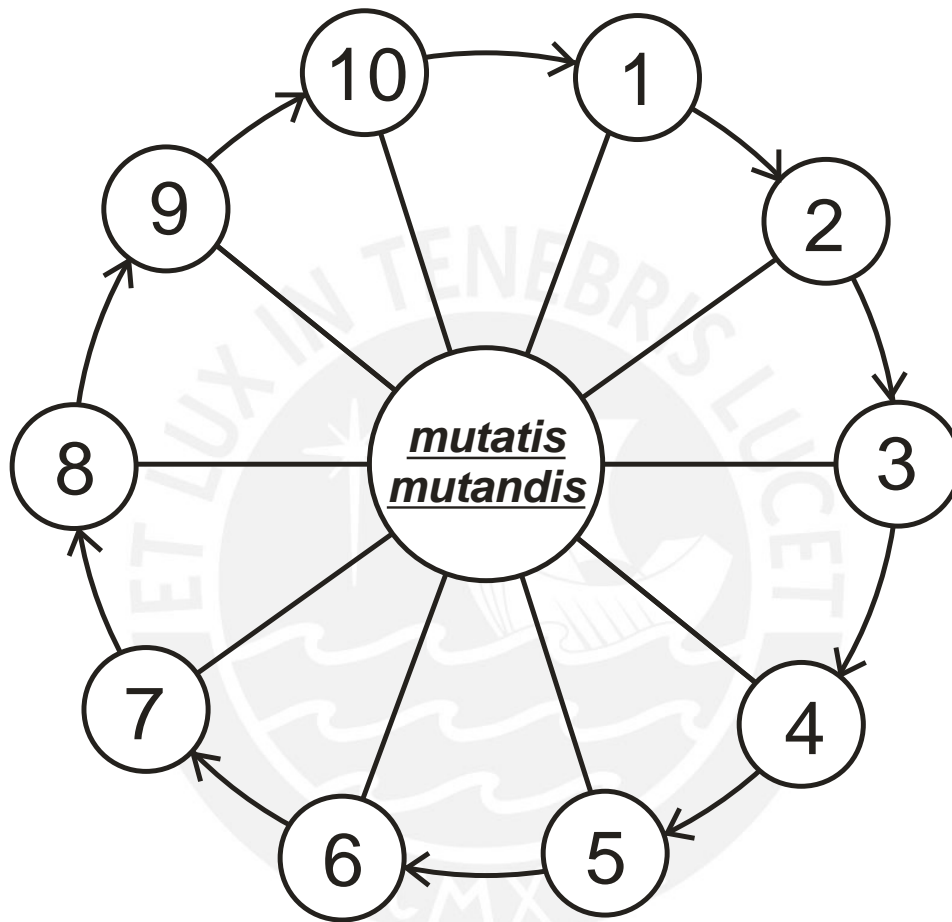
Del mismo modo, vinculando toda la estructura de *mutatis mutandis* al concepto de campo figurativo de la metáfora, hallamos la conciencia del autor de estar componiendo bajo la bella y constante simbología de la luz que solo al final de los poemas parece perderse. Veamos: “y tendrá mil ojos verdes”, en el poema 1; “cantidad esplendente/ cero encendido”, “cielos claros”, “entre rayos me despierto/ entre rayos me acuesto”, en el poema 2; “diamantes en marcha”, en el poema 3; “igual a la luz”, “manzanas/ pero en llamas”, en el poema 4; el poema 5 parece opaco, pero al hablar de la tierra y del encuentro corporal, lo mortal se ilumina -porque la luz, según la Biblia, fue antes de la creación de los planetas y estrellas-; “pura astronave brilla siempre/ como una simple lámpara de aceite”, “abismo centelleante”, en el poema 6; “inexplicable cristal/ que respira”, en el poema 7; el poema 8 también parece opaco, pero también habla de la relación dual o *nodal* de la vida y de los colores; “nada/ sino una masa clara”, en el poema 9; y, como ya anunciamos, el texto parece cernirse en la oscuridad total cuando la voz poética cierra diciendo “borro todo por fin/ no escribo nada”; pero lo dijo escribiendo.

Entonces, en base a la idea que el aspecto formal posee ideología, en este tercer milenio, también el estudioso inglés Terry Eagleton nos visita con su libro *Cómo leer un poema*, donde realiza una fuerte crítica a los estudios que, desde cualquier disciplina y métodos -verbigracia, los *Cultural Studies*-, tocan asuntos literarios prestándole única atención al

contenido, mensaje y argumento (2010: 25), sin realizar un auténtico análisis formal que equilibre un estudio donde, muchas veces, la profundización en la observación de las formas permite el descubrimiento de insospechadas concepciones del mundo latentes en el texto.

Por ende, en lo absoluto no es ocioso detenerse para analizar la organización numérica y estructural de *mutatis mutandis*. ¿Por qué Eielson organizó *mutatis mutandis* en diez poemas o diez partes? Pues eso no es casual. Frente a este tema, la postura es que existe un manejo matemático del cifrado y la numerología, de carácter muy significativo, que vincula el orden de las partes y el escandido de los versos al fondo o contenido del texto. Además, encontramos un apoyo teórico y conceptual, para llevar a cabo este análisis, en la concepción cósmica del sabio Pitágoras y de las diversas interpretaciones que se han hecho de esta, así como en el especialista Ernst R. Curtius.

Entonces, ¿*mutatis mutandis* es un solo poema en diez partes o es un poemario? Las dos cosas, esto tiene que ver con el abierto pensamiento de influjo oriental de Eielson: “El universo es como una serpiente en continuo movimiento: su cabeza es el espíritu, su cola la materia. Las formas aparecen y desaparecen según los movimientos que se imprimen recíprocamente en el transcurso de un segundo o de una eternidad” (Eielson editado por Padilla 2002: 437). Es oportuno precisar que este punto de ambigüedad -entre tantos- de un texto neovanguardista que concita la participación del lector-receptor, en nuestra obra en particular, no necesariamente nos lleva a considerarla como “obra abierta”, según teoriza Umberto Eco, porque su estructura no nos muestra una obra inacabada, sino un sutil flujo infinito.



mutatis mutandis, el poemario en diez partes o un poema en eterno retorno

Para concluir este apartado, los pitagóricos enlazaron los números con energías cósmicas en cuyo conocimiento y sacerdocio el matemático buscaba acceder a lo supremo, desde su naturaleza humana de microcosmos hasta el macrocosmos del universo (Maynadé 1954: 138). Así, pudieron concebir una simbología en los números o una concepción matemática del mundo. Por tanto, es posible encontrar intersecciones entre las ciencias numéricas con el *hecho retórico* de la composición literaria. Por ello, no es extraño encontrar la idea del número en *mutatis mutandis*, tanto en el contenido (poema 2: “cifra sin fin cifra sin/ fin cifra que nunca/ principia/ cantidad esplendente/ cero encendido/...”) como en la estructura (poemas de 1 al 10, donde justo a la mitad del texto, poema 6, parece haber una segunda parte pues se vuelve a invocar a la “máquina purísima”, del poema 1, en la “pura astronave”, del poema 6). Asimismo, sabemos, desde la Antigüedad, que “las simetrías y las correspondencias de los números básicos forman un orden ficticio que se considera sagrado (Curtius 1998: 704); por lo mismo: “el 10 es *plenitudo sapientiae*, puesto que 7 es la Creación y 3 la Trinidad; el cuatro es el número de las cosas temporales (estaciones, vientos, continentes); [...]. El 10 es además el número de la recompensa” (Charles citado por Curtius 1998: 703).

3. Los poemas o el poema, el poema o el poemario

a) El título

Según el método paratextual, es de mucha utilidad analizar un título. Este primer acercamiento al texto es una puerta con una inscripción con sugerencias que se irán comprobando en el transcurso de la interpretación de las partes.

Mutatis mutandis es un título tomado del latín, que se puede traducir de esta manera: cambiando lo que se tenga que cambiar. Expresión que implica un cambio que toma en cuenta su situación de la cual se partió al realizar dicho cambio; eso quiere decir que *mutatis mutandis* implica cambio y continuidad, una racionalidad del pasado o una idea del

cambio cósmico que jamás pierde de vista la tradición o los horizontes desde donde se produce la transformación.

Por lo tanto, *mutatis mutandis* es un título integrador de diversas poéticas y tradiciones culturales, así como de diversas concepciones del universo que, en tal sentido, mejor sería denominarlo multiversidad; porque, como se explica en el primer capítulo de la tesis, propone una cooperación creadora entre el artista y los aparatos tecnológicos, de la misma manera que se distingue una organización numérica de las partes y del escanciado de los versos, que demuestran que las formas también son fondos o comunican finezas poéticas e implicancias culturales. Así mismo, Eielson, en este texto, estaría nuevamente demostrando su grande interés por vincular la tradición clásica-occidental, con las culturas andinas y las orientales. Por último, la brevedad del material escritural de *mutatis mutandis* contrasta con todo lo que podemos interpretarle; en este sentido, al final, en el “poema” 10, se determina borrar todo y no escribir nada, mas tales determinaciones no implican el fin de la poesía o la caída hacia un nihilismo suicida, sino la bendita paradoja del la realización de los cambios que sean necesarios para proseguir en la búsqueda y experimentación que ya ha superado los complejos adánicos vanguardistas, porque este itinerario creador, esta vida como obra de arte, valora las tradiciones desde donde proviene e inquietamente se recrea conquistando diferentes y dialógicas artes.

b) Las partes o poemas

1
existirá una máquina purísima
copia perfecta de sí misma
y tendrá mil ojos verdes
y mil labios escarlata
no servirá para nada
pero tendrá tu nombre
oh eternidad

Cuando leemos “existirá una máquina purísima”, ¿solo se puede imaginar un producto artístico trascendental, en cuanto que la pureza suele ser un atributo celestial, y bello por sus típicas imágenes y colores líricos: “mil ojos verdes y mil labios escarlata”? Las claves pueden estar en el verbo en futuro imperfecto con el que comienza el poema, “existirá”, así como en el segundo verso, “copia perfecta de sí misma”. Tales señales demuestran que se habla de un futuro en tanto proceso que abraza lo actual y que es inasible sin una experiencia pasada. Entonces, con esta “máquina”, se desea mas también ya se está frente a una tecnología trascendente basada en la vida.

De modo tal, la paradoja se hace manifiesta, pues no se debe divorciar humanidad y aparato concebidos como *anudamiento* o vinculación positiva basada en la pureza de esta poética donde “las palabras son el resultado final de un proceso y de una visión interior” (Eielson, en Padilla 2002: 38): medio de producción, como un aparato de computadora, por ejemplo; procedimiento creador o técnicas artísticas y escriturales, en este caso; al hombre-artista que opera en este mundo tecnificado desde antes de dedicarse a componer productos artísticos propiamente dichos (si es que hablamos del arte como algo diferente a la destreza griega para realizar cualquier producto humano basado en reglas); y a la obra de arte que, antes de ser concluida, ya se anunciaba, no solo en el proceso, sino en otros productos “idénticos” preexistentes desde la prehistoria.

Por otro lado, el verso “copia perfecta de sí misma” puede estar aludiendo a la reproducción industrial de la obra de arte en la modernidad, a la pérdida de la experiencia única e irrepetible del original, pérdida del elemento *aurático*. Pero esto no debe interpretarse alarmante y epidérmicamente como la alienación de la obra que, en tal sentido, terminaría siendo cifrada en pensamiento religioso por aquellos que no deberían verla así: los críticos materialistas como Walter Benjamin. Mas bien, este verso perteneciente al campo retórico de toda la obra *poiética* de Eielson en su conjunto, expresa su ideología de que la creación es en realidad una recreación perpetua, un eterno fluir del que el artista es un mediador que recoge el legado ancestral y lo hereda al futuro que ya se está realizando. Esto es lo que

transmite el verbo “existirá”, el futuro imperfecto que alude a la “eternidad”, palabra con la que culmina el poema.

El segundo y el tercer verso, “y tendrá mil ojos verdes/ y mil labios escarlata”, imágenes que nos tientan a una visión de lo divino extraída del *Apocalipsis* y de algún otro libro profético de la *Biblia*, más bien, según nuestro estudio, implican a las luces de los aparatos tecnológicos, a las gigantes máquinas computadoras de los años cincuenta que conoció el autor en Europa, y que consideró valerse de sus programas para conjugar palabras como cifras en una mancomunidad creativa que, no obstante, no fue una total novedad, sino que proviene de la tradición pitagórica y de Raymundus Lullus, el artificioso creador de unos diagramas lógicos o protocomputadoras, *Ars combinatoria*, que deslumbraron al jesuita Athanasius Kircher en el siglo XVII y a Wilhelm Leibniz luego. La máquina de hacer metáforas de la que también habla Gustav R. Hocke. Esta pretensión lúdica y experimental posee un carácter muy bello y sensual, según estos versos; es decir, no se debe divorciar humanidad y aparato; como dice Mirko Lauer: “En esto cabría incluir el deseo de ir limando las diferencias entre el metal y la carne” (2003: 15).

Para terminar con este poema 1 de *mutatis mutandis*, el quinto verso define que la maravillosa búsqueda o actividad creadora, el artista y sus circunstancias, su técnica (*téchne*) creadora y su producto en constante fluir, como en esta práctica interpretativa-actualizadora, “no servirá para nada”. Nuevamente, el futuro imperfecto que, desde el presente, critica el utilitarismo pragmático que busca el beneficio económico en la productividad del hombre a quien reduce ontológicamente a operario de un programa... Ahora bien, el verso en cuestión puede estar jugando con la figura de la ironía, si recurrimos al budismo Zen, al relacionarse con los subsiguientes últimos versos: “pero tendrá tu nombre/ oh eternidad”; porque encuentra su correlato en el itinerario creador de Eielson, cuya voz parece agotarse en una “nada” que bien ha engañado a muchos intérpretes que han hablado de una voz errática, según Luis A. Sánchez; la desembocadura en el silencio, según Roberto Paoli; hasta de poesía suicida, según Tarazona; sin embargo, la nada eielsoniana no es nihilismo, sino inquieta activación dialéctica de otros códigos o

artes donde, inusitada, rebrota la belleza, mientras la lenta y cartesiana mirada del crítico se quedó balbuceando dentro de una episteme conservadora.

2

cifra sin fin cifra sin
fin cifra que nunca
principia
cantidad esplendente
cero encendido
dime tú por qué
dime dónde cuándo cómo
cuál es el hilo ciego
que se quema entre mis dedos
y por qué los cielos claros
y mis ojos cerrados
y por qué la arena toda
bajo mi calzado
y por qué entre rayos sólo
entre rayos me despierto
entre rayos me acuesto

Desde *Tema y variaciones* (1950), Eielson juega con cifras que re-presentan palabras, acaso para tensionar el lenguaje verbal que es consecutivo, que decide todo su sentido al final del texto; en cambio, el lenguaje de la imagen es simultáneo, su sentido se da a la par con su codificación y decodificación. Por tanto, el autor, extraordinario artista plástico, piensa la imagen como texto y, de ese modo, descubre sentidos múltiples, pues eso logra el pensar con imágenes; verbigracia, el “Poema en forma de pájaro”. No obstante, estamos analizando *mutatis mutandis* (1954), conjunto muy emparentado con el anteriormente

mencionado, por marcar una “proyección neovanguardista” en la obra lírica del autor, según González Vigil en el curso Seminario de lírica peruana contemporánea.

En tal sentido, la brevedad y la falta de evidente argumento de *mutatis mutandis* pueden estar expresando que la voz poética se resiste a aceptar que el lenguaje verbal sea lineal. Por tanto, aquí la tradición mallarmeana y apollineriana no se manifiesta directamente en el manejo caligramático de la página en blanco, sino como trasposiciones simbólicas entre palabras y cifras, las cuales, según las declaraciones del autor en las que nos apoyamos, fueron sometidas a programas de computadoras que dieron como resultado novedosos sentidos y también sinsentidos que, en primer lugar, permiten diferenciar esta poesía operativa frente a la realidad. Lo antes dicho parecería cobrar sentido si recordamos la concepción griega antigua de la antítesis entre la poesía y las artes que solamente reproducían lo existente (Tatarkiewics 2002: 114), pero, en esta tesis, problematizamos el concepto de poesía como inspiración o dictado de las Musas.

Además, los sinsentidos que también pueden dar como resultado los experimentos de esta poesía digital, por su carácter fallido y no como el trazo imperfecto del ser humano que sí sintoniza con el cosmos organizado, se diferencian de la realidad, precisamente, porque esta, en su imperfección, sí posee una rítmica y un orden: “Pitágoras consideraba el Universo como un Todo animado, cuyas diferentes clases de esencias razonables estaban ordenadas cada una según sus excelencias, en su esfera propia; como lo están en un número, las unidades que lo componen. Y siendo Dios la Mónada, un número era más o menos perfecto según se acercara más o menos a la unidad” (J. B. Bergua citado por Parra León 1966: 74).

Volviendo al poema específicamente, esa suerte de matemática de la poesía que muestra, como un π infinito: “cifra sin fin cifra sin/ fin cifra que nunca/ principia”, puede estar mostrando la paradoja o *koan* Zen del infinito finito que no se rige por la lógica aristotélica de la no contradicción, y que Nietzsche, en *El eterno retorno*, explica como la repetición eterna de un grupo determinado de cifras o sistemas de fuerzas (1932: 3). Asimismo, podemos plantear que las diez partes de *mutatis mutandis*, o sus diez poemas, están

funcionando como un solo poema que se lee infinitas veces, pues “nunca principia”. Ahora bien, con respecto a la alusión a la matemática de la poesía, aclaremos que esta no pertenece al ámbito de la contabilidad fáctica de la causalidad (índice) o similitud (ícono), según Pierce, sino que es algo convencional, cultural-antropológico y estético-metafísico (símbolo), “cantidad esplendente”. En ese orden, la reiteración sucesiva de sonidos de la aliteración poetiza la rítmica cósmica que también está en dialogía con los ritmos constantes de los aparatos.

En cuanto al “cero encendido” del quinto verso, la más deleznable asociación nos llevaría a la idea del cero como inexistente en tanto vacuidad, pero no olvidemos que los fabricantes-artistas, que realizaban todas las labores y ciencias en la Grecia antigua, al estar anteceditos y frente a la materia informe, entendiéronla como la potencialidad o fuego latente de toda manifestación. Este es el “cero” de *mutatis mutandis* que, junto a cualquier “cifra” o poema, puede combinar cualquier creación. Es una nada llena o cero que puede serlo todo. Entonces, el “cero encendido” no es el vacío carente de sentido; se relaciona con la nada de la subjetividad pura, según Heidegger en *El Ser y el Tiempo*, que se experiencia en el temple de la angustia, pero desde donde la *téchne* permitirá la recreación de nuevos productos estéticos en el sentido de redimensión de la *poiesis* griega en la modernidad, es decir vinculada al concepto de creatividad o capacidad de invención libre de reglamentos deshumanizantes, y todo esto viabilizado a través de la palabra, como en esta conversación que es esta interpretación. Este asunto también ha sido tratado en el capítulo II.

A continuación, el poema muestra, a partir de anáforas y antítesis, varias preguntas que no exigen respuestas; son las interrogaciones de la angustia creadora de la que se habla en el párrafo anterior. Los versos “cuál es el hilo ciego/ que se quema entre mis dedos”, pueden estar anunciando alguna salida: tal “hilo ciego”, el quipu de la ancestral cultura andina entre los dedos aún impuros del artífice: “se quema entre mis dedos”. Esos mismos dedos milenarios de la intuitiva y delicada actividad de los artistas desde Altamira, para el autor, también digitan las computadoras de la modernidad.

Para concluir este poema, el campo figurativo de la antítesis, “entre rayos me despierto/ entre rayos me acuesto”, según Arduini: “En este caso la idea de dialéctica no es trinitaria, tesis-antítesis-síntesis, sino propiamente antitética, que no admite síntesis” (2000: 118). Quiere decir que esta dialéctica retórica no busca superar la contradicción, sino que permite la convivencia de aparentes contrarios, como aquella entre cifra y palabra, imagen y escritura, técnica y hombre. Por otro lado, en estos últimos versos del poema encontramos la metáfora del rayo que sugiere la meditación, de día y de noche, del poeta frente a la insensibilidad del decadente mundo moderno; meditación bajo “rayos” que para Baudelaire, en su famoso poema “El albatros”, es una suerte de enfrentamiento: “Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l'archer;/...”

3

oh laberinto
 diamantes en marcha
 electricidad que canta
 en sus altos divinos cilindros
 qué lejos ya mi corazón
 mis intestinos y mi voz todo
 misteriosamente dispuesto en cúpulas
 iguales como las estaciones
 o el manto de las horas
 todo en busca
 de esplendores que no llegan
 de evaporados mundos
 de lejanas y altas velocidades
 que no perdonan

Estamos frente a un poema que alude al movimiento, donde el yo poético parece recorrer, desconcertado, las galerías del “laberinto” de la angustia.

Más, este laberinto invocado (“oh laberinto”) posee belleza, es precioso: “diamantes en marcha”. Proponemos que este “laberinto” de la angustia existencial puede ser un gran circuito de un artefacto eléctrico, pues se dan cita también los elementos de “electricidad” y “divinos cilindros”, que, en tal sentido, son energía y una suerte de transistores.

Lo interesante es cómo el tercer verso: “electricidad que canta” nos muestra el animismo y prosopopeya que dotan de vida humana a un ser que carece de ella; es decir, se propone humanizar la tecnología, pues, al fin y al cabo, es producto humano, como la misma poesía y el arte. Asimismo, la “electricidad que canta” refuerza la postura de la tesis de interpretar *mutatis mutandis* como poesía o canto producido, también, por un programa electrónico.

Por otro lado, la suerte de transistores que son estos “altos divinos cilindros”, también aluden al tonel del filósofo Diógenes, y a la paradoja que fue pobre y cínicamente divino, un genio que despreciaba la comodidad y las convenciones sociales que, en verdad, limitan la provocadora libertad plena del pensador consecuente.

Ahora bien, a partir del quinto verso: “qué lejos ya mi corazón/ mis intestinos y mi voz todo/ misteriosamente dispuesto en cúpulas/ ...”, se nos muestran varias ideas como el concepto de lírica moderna que despersonaliza a la poesía (“qué lejos ya mi corazón”), según Hugo Friedrich; sin embargo, sigue utilizando la primera persona que remite a la angustia existencial en “busca” de una iluminación mística e inspiración artística “que no llegan” en este mundo o aparataje de la racionalidad instrumental.

No obstante, aquellas cúpulas misteriosamente dispuestas del séptimo verso, y su ubicación como verso, a la mitad del poema –es el verso más largo (con once o doce sílabas métricas) y posee un número sagrado, de la completud, por ser indivisible-, representa la posibilidad de una elevación espiritual, pese a ser indivisible. Según Matila C. Ghyka, el número 7 es el símbolo de la virginidad, porque es indivisible, “mientras es fácil dividir un círculo en tres o cinco partes iguales (siendo 3 y 5 los otros dos números de la década) es imposible dividirlo (por una construcción euclidiana rigurosa) en siete” (1978: 35).

En los versos 11, 12 y 13, se forma una anáfora que, además de darle fluidez de movimiento al texto o a la búsqueda, tales “evaporados mundos”, así como muestran la disolución, la nada, también muestran una liberación que refuerza la idea de la liberación espiritual de la que hablábamos en el párrafo anterior.

Asimismo, para terminar con este poema, nuevamente la contradicción: el penúltimo y último versos nos devuelven a lo corpóreo angustiante: “de lejanas y altas velocidades/ que no perdonan”. Donde, justamente, se calla la voz poética; culmina el poema cuando se hace alusión a las “altas velocidades” del futurismo vanguardista que le arrancó el espíritu humano, la sensibilidad, a la máquina.

4

igual a la luz
más tus ojos
como yo o como tú
pero encendido
jardín de plumas que no existe
luz de nada
aire y tierra sin fronteras
agua y fuego confundidos
semejante a cuanto adoro
pero nada
semejante a tu mirada ciertamente
semejante a centenares
de millares de millones
de manzanas
pero en llamas

Este poema comienza realizando comparaciones entre la “luz” y los “ojos”, entre tropos que relacionan la idea y la sabiduría, también puede ser entre la artificialidad del aparato y la naturaleza humana, entre la técnica y la creación humana que, en última instancia, supera a la inteligencia artificial que ella misma ha dado a “luz”. En tal sentido, el símil o comparación: “como yo o como tú/ pero encendido”, humaniza todas estas incidencias, manifestando la pasión o fervor de la iluminación que más que mística es frágil y locamente corpórea, como en *Noche oscura del cuerpo*.

Luego, el quinto verso nos muestra un “jardín de plumas que no existe” que refuerza la idea de no ser un fervor místico del alma y, más bien, con el siguiente verso (“luz de nada”), expresa la imposibilidad humana y poética de dotar de ánima a sus imágenes e ilusiones. O sea [apelando al concepto de campo retórico que relaciona un texto con otros del mismo autor y de autores de una generación; en este caso, Generación del 45- 50 en el Perú] aquí existe un vínculo muy estrecho con el concretismo desmitificador del famoso “Poema en forma de pájaro” del libro *Tema y variaciones*: “pájaro de papel y tinta que no vuela/ que no se mueve que no canta que no respira/ ...” (Eielson 2002: 141).

Con respecto a lo antes dicho, el asunto moderno de reflexionar dentro de una obra de creación, como en un arte poética, sobre la poesía misma como sincero artificio o constructo que jamás debe confundirse con la vida misma, puede ser también una lectura sobre el creacionismo que vociferaba hacer florecer a la rosa en el poema antes que simplemente nombrarla (Huidobro citado por Verani 1986: 209). A través de la voz poética, Eielson estaría haciéndole una crítica a las fascinaciones de la pretenciosa vanguardia que, en este caso, confundía vida con estética.

Sin embargo, nuevamente advirtiendo la bella y reiterada y hasta aparente contradicción eielsoniana, dentro del campo figurativo de la antítesis, esa no existencia o esa “luz de nada”, puede ser el silencio paradójico de Eielson que se traduce en su capacidad para expandir o simplemente dejar fluir su creatividad, su inquieta fe en la vida concreta y sencilla propia del zen, hacia diferentes géneros literarios o entre diferentes manifestaciones

artísticas: la “nada” que anuncia la plenitud: “aire y tierra sin fronteras/ agua y fuego confundidos/ ...”.

Asimismo, la enumeración no caótica [] de elementos viabilizados por la repetición y la musicalidad, con las que discurre el poema hasta su final, puede estar representando todas las posibilidades creadoras que no brinda el “encendido” aparato, bello mas también desconfiable, porque está elaborado con “el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que con él –el hombre- cree y destruya” (Hörderlin citado por Heidegger 2006: 109).

Mas, ¿cómo es posible que después de aclarar, responsablemente, que no se debe confundir vida con estética se le dé tanta valía a ese ensamblaje de palabras, de aspecto inesencial del poema 4? Pues, retomando la constante figura de la paradoja, que agudiza el pensamiento antes que descender al torpe maniqueísmo, el filósofo Heidegger reflexiona en torno a las palabras del poeta Hörderlin quien “llama a la poesía ‘la más inocente de todas las ocupaciones’ ” (2006: 108) porque ella “se muestra en la forma modesta del juego” (2006: 108) del lenguaje; no obstante, simultáneamente, es esencial y hasta contiene la posibilidad de perder el ser o el peligro del que habla el poeta de *Diótima*, porque: “solo hay mundo donde hay habla” (2006: 112).

Para concluir la lectura de este poema, encontramos “[...] centenares/ de millares de millones/ de manzanas/ pero en llamas” (en lo versos 12 al 15), donde el símbolo de la manzana emparentado al fruto prohibido, aunque el texto bíblico no especifica la variedad de aquella fruta que fue la perdición del género humano, fue y es, a la vez, la posibilidad de abrir los ojos y ver la luz de nuestros primeros padres. La posibilidad de reconocer su propia desnudez, su precariedad humana, a través de otro símbolo: la “luz, con la que comienza y termina este poema (“en llamas”). La luz que, inclusive, fue creada por Dios en el primer día antes de que creara, propiamente, los astros o lumbreras que aparecieron recién en el cuarto día.

5

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

A propósito de “La creación”, como se titula el primer capítulo del libro del *Génesis*, hemos arribado al poema de la tierra, al poema *nodal* de *mutatis mutandis*, a una suerte de *tinkuy* u ombligo de confluencia de energías, según la cosmovisión andina.

Este poema 5, también dentro del muy original símbolo eielsoniano del *nudo* que para Martha Canfield parte de la más primitiva técnica humana hasta el más sofisticado descubrimiento científico (ADN, teoría de los cuantos, etc.), que incluso son “anudamientos verbales” que se manifiestan, verbigracia, en el “cierre” de una primera parte de *mutatis mutandis*; si, nuevamente, retomamos la simbología de los números pitagóricos en sincretismo con la dualidad andina que plantearía el asunto de encontrarle dos partes complementarias o rostros de Jano a este poemario. (Además, esta lectura es admisible, pues el siguiente poema 6 otra vez, como el poema 1, nos presenta la imagen de la pureza de una máquina: “pura astronave brilla siempre”).

Entonces, volviendo al poema que nos toca leer, este es un buen ejemplo como para proponer las extrañas y posibles relaciones entre arte textil (de procedencia prehispánica, Paracas o Chancay, siglos VIII a. C. y XIII d. C., respectivamente) y poesía. Los poemas que conforman un poemario o un solo poema con sus 10 partes organizadas en vínculos de

belleza, color y luz. Es importante precisar que Eielson, en la novela *El cuerpo de Giulia*–*no*, le consigna significados a los colores que se anudan.

En esta analogía, también es pertinente incluir al quipu y sus cordones con nudos, como el poema y sus versos con figuras; poema que no necesariamente posee argumento o narración, o crea personajes y representa mundos posibles. Es decir, es legítimo tomar conciencia de que el acto mismo de interpretar la poesía de Eielson, particularmente desde los años 50, es quizá un grosero y vano esfuerzo por contradecir a Heráclito.

Este es el poema *nodal* donde las máquinas, tanto electrónica como humana, con las que se compuso *mutatis mutandis*, nos recuerdan la primogeneidad de lo humano, el retorno a su origen. Es la demostración de que, por lo mismo que las máquinas son prótesis y extensiones, ellas deben recordarle al ser humano su vínculo ancestral con la natura; y tal reconocimiento del origen de “El mismo mono milenario/ Que se refleja en el espejo y llora” (Eielson 2002: 221) no es un triunfo o finalidad en sí misma, sino que existe un afán concretista de concebimos finitos y precarios, pero bellamente necesitados de completud, de aquel vínculo que el *nudo* puede realizar, positivamente, con amor, como lo dijo Martha Canfield en su última visita al Perú, el 03 de abril del 2012.

A propósito de la necesidad de completud, no es casual que en este poema sean tan recurrentes las figuras del campo de la repetición: anáfora, epifora, complexión, reduplicación, polisíndeton, aliteración, ..., todos tejidos a través de los *nudos* del “cuerpo” y la “tierra” que, en definitiva, no expresan una trascendencia ultraterrena, según la tradición judeocristiana [que puede proponerse, en sentido lacaniano, como un fantasma que es una suerte de ilusión que siempre se asoma para recrearnos diversos imaginarios que nos aseguren la trascendencia posterior a lo corpóreo y terrenal]; sino, según una suerte de realismo zen, y no según una poética realista al modo decimonónico que concibió una identificación mecánica entre lenguaje y realidad, cosa que muy bien fue superada por el arte vanguardista que, en este caso, prosiguió el legado moderno del simbolismo.

6

pura astronave brilla siempre
como una simple lámpara de aceite
que ya se siente sola
y sin familia
en el terrible espacio
entre tanto cielo ciego
que no cesa
y tanto abismo centelleante
que no se abre

Como ya se dijo, el primer verso de este poema: “pura astronave brilla siempre”, se emparenta con el primer verso del poema 1: “existirá una máquina purísima”. Esta coincidencia o nuevo comienzo en una posible segunda parte u otra cara del conjunto, otra vez alude a la tecnología o *tecné* que, a través del juego de palabras, pueda crear lo “puro”, lo esencial pero externalizado, manifiestamente humano.

Este primer verso, al entrar en dialogía con el siguiente verso, a través del símil: “como una simple lámpara de aceite”, produce una antítesis entre lo elevado e inmensurable (“astronave”) frente a lo breve y simple (“lámpara de aceite”). La gran máquina voladora frente a lo artesanal y terreno, mas ambas imágenes brillan, y para hacerlo requieren combustible. De tal modo, las cosas se nivelan y emparejan...

Sin embargo, la humilde imagen de la lámpara de aceite es un símbolo místico; no es un objeto deleznable en lo absoluto. Por tanto, el lenguaje de imágenes y simbología bíblica, principalmente de libros proféticos como el *Apocalipsis* que la poesía mística ha aprovechado y que Eielson, ahora, actualiza en una poesía que, paradójicamente, muestra la desacralización en el mundo moderno de las máquinas que expanden lo humano hacia lo humano.

Mas lo humano es doloroso. La “pura astronave” que, ontológicamente, puede ser el poeta o su obra, destronados por la incomprensión o la marginación de un zoo humano insensible, como en el poema “El albatros” de Baudelaire, se mantiene en este “terrible espacio” histórico “entre tanto cielo ciego” (paranomasia-oxímoron muy cruel), por un lado, “y tanto abismo centelleante/ que no se abre”, por el otro lado; es decir, ni si quiera se da la posibilidad de elegir la destrucción en el espacio inferior. Por lo menos el albatros baudeleriano es semejante a los ángeles en el espacio cósmico elevado.

Se puede proponer, sin caer en bastos biografismos, que esa angustiada nave “ que ya se siente sola/ y sin familia” es una confesión del propio autor de quien ya sabemos su madre peruana, al ser abandonada por el ciudadano norteamericano de origen nórdico, Oliver Eielson, quien solo reconoció al bebé, lo dio en adopción a una familia limeña que se encargó de criarlo...estos datos biográficos tan reservados por dolorosos, por nuestro artista, fueron revelados solo cuando de manera milagrosa le apareció una hermana, también artista, a quien conoció casi inmediatamente después de la muerte de su compañero Michele Mulas en 2002: Olivia Eielson [estos datos fueron contados por Martha Canfield, amiga personal de Eielson, en el conversatorio en la Casa de la Literatura Peruana el 03 de abril de 2012, y que se encuentran publicados ya en la página web de la Fundación Jorge Eduardo Eielson.

7
de inexplicable cristal
que respira
quisiera ser de nylon
de celophan de acero
de sonrientes materias
que no mueren
no soy en cambio
sino de carne y hueso

juguete pálido del jazz
y de las horas
miserable volumen
que padece

En este poema, se manifiesta la paradoja en la cual los seres inertes, algunos hechos por el hombre, poseen mayor duración que él, enfrentan mejor el tiempo que aquel ser superior, creador y, sobre todo, vivo; aunque, en la modernidad, ¿qué significa vivir? Nietzsche nos responde, con una brutal sinceridad: “Vivir significa rechazar sin descanso algo que quiere vivir” (1932: 77).

Ahora bien, otra idea menos fatalista sería que el “nylon”, “celophan”, “acero” y otros materiales “no mueren”, porque con estos se pueden confeccionar instalaciones, *collages* y otras expresiones artísticas. Entonces, quizá este sea el punto donde la poesía de Eielson transita de la escritura a la plástica, propuesta que corresponde con el título del conjunto: *mutatis mutandis*; esto se refleja en el verso siete: “no soy en cambio”.

Además, continúa con un verso (el octavo): “sino de carne y hueso”, donde se da la moderna conciencia humana de la voz poética: somos seres precarios, temporales, finitos. El término “sino” de este verso, también está jugando a la poética ambigüedad de significar destino, destino mortal.

A propósito del concepto de juego, el hecho de que la voz poética se considere “juguete pálido de jazz”, implica el deslumbramiento del ser ante la música libérrima, de genial improvisación, como lo es el jazz. La música es considerada un arte portentoso frente a la imagen del poeta que actúa según sus cadencias y disonancias. De este modo, se desbarata el principio romántico del poeta como genio creador.

Volviendo al “sino de carne y hueso” que, en este poema parece mostrar, de modo más doloroso, la angustia de la existencia fáctica del hombre; tentados a interpretarla según el mito de Sísifo, le damos la vuelta y recordamos que, según el Tao, se siente dolor porque se

tiene cuerpo, y lo que hace Eielson, en su itinerario creador, no es huir del dolor, sino buscar la incorporeidad como una liberación (esta se traduce en la apuesta por aquella poesía que se libera del argumento cerrado, del retoricismo basado en el ornato, de su rol mecánicamente imitativo de la realidad, del concepto formalista de la literatura): *mutatis mutandis*.

8

de noche

de rodillas

solo de noche

de noche sólo

de verde tú

yo de rojo

de rodillas

en la noche

de tanto verte

y no tenerte

o de tenerte

y ya no verte

ni de rodillas

ni tú de verde

ni yo de rojo

Comenzamos con la contemplación o la meditación Zen; la oración, el yoga y hasta el misticismo del admirado San Juan de la Cruz, en cuya alusión, no podía faltar su *noche oscura*, pero con el bello interruptus del verde y del rojo complementarios.

Por otro lado, en este poema (como en el poema 5 y en el siguiente, el 9), nuevamente, se hace explícito el vínculo de *mutatis mutandis* con el conjunto escrito cuatro años antes,

Tema y variaciones, lo cual demuestra que estamos interpretando la *Poesía escrita* de Eielson dentro de una misma fase en su carrera; es decir, estamos expandiendo el *texto retórico* que nos atañe interpretar hacia otros que fueron compuestos bajo similares conceptos de la realidad y la poesía o *hechos retóricos* que conforman “el espacio del mundo posible del texto” (Arduini 2000: 45).

De esta manera, es pertinente manifestar varios puntos de comparación entre el libro de 1950 y el que nos toca, posiblemente escrito en 1954: el gran interés del mismo autor por las matemáticas, que se traduce no solo en títulos de poemas como “Ecuación” y “Cero”, de *Tema y variaciones*, sino también en sus relaciones científicas y filosóficas con la música, los colores, la visión cíclica del cosmos y la idea de cambio o metamorfosis, incluso el desengaño frente a una poesía escrita que, aunque invada el espacio plástico, jamás cobrará vida real: “Poema en forma de pájaro”.

No obstante las varias interrelaciones dialógicas entre estos títulos de una fase abiertamente experimental y denominada neovanguardista, la característica que nos interesa aquí es la concepción de la poesía como operación, *ars combinatoria*, juego lúdico de conmutar las palabras como cifras matemáticas. Y como bien ya se ha explicado en el capítulo I, la poesía operativa en *mutatis mutandis* y en *Tema y variaciones* no es solo una cuestión temática sino que se ha realizado en la elaboración, en el ensamblaje mismo de los textos.

Entonces, este poema 8 es uno de los que confirman mejor los planteamientos de esta tesis: la cooperación entre autor y programa tecnológico, o entre tecne humana preconditionada por la tecne programada del aparato, pero donde, en última instancia, quien cambia lo que se debe cambiar es el poeta, quien nos salva del sinsentido y de un mundo que estúpidamente, mecánica o digitalmente, se repite.

Por consiguiente, estas disquisiciones sobre el juego de palabras- cifras, que busca ritmos constantes, también nos remite a los nudos poéticos en cuanto campo figurativo de la repetición (anáfora, epifora y la paranomasia que juega a la ambigüedad del adjetivo “solo”

frente al adverbio “sólo”) que realizan un ludismo de colores y de encuentros entre la nada y la eternidad, como el nudo borromeo o la cinta de meobius.

En cuanto nudos de colores, y retomando las ideas del primer párrafo de la lectura de este poema 8, proponemos buscar una clave de lectura sobre los significados muy personales de los colores, de acuerdo al logos de Eielson, según lo que él estableció en su novela *El cuerpo de Giulia-no* (1971).

9
 nada
 sino una masa clara
 de millones y millones de kilos
 de plomo de plata de nada
 vacío y peso y vacío nuevamente
 nada de plomo plomo en la nada
 nada de plata plata en la nada
 nada de nada nada en la nada
 nada
 sino la luna la nada
 y la nada nuevamente

Descripción poética e hiperbólica de la luna que es la nada. Este es el poema de la reflexión sobre la nada.

Ya que el poemario, en su aspecto y sencilla apariencia, nos viene mostrando esencialismo, un adelgazamiento retórico en tanto exceso de ornamentación, ahora, en este poema 9, manifiesta explícitamente la nada.

El error más grave que se podría llegar al reflexionar sobre el concepto de la “nada”, más aún en este poema 9, es entenderlo de manera literal. Y por otra parte, esta “nada” ya está expresada, aunque se borrara luego, como en el poema 10. Según el campo retórico de la antítesis, no se está buscando un resultado mecánico o solución literal como consecuencia de esta aparente contradicción (Arduini).

Por tanto, se puede interpretar el concepto de la “nada”, partiendo de este poema, desde una óptica occidental, por ejemplo, desde el pensamiento de Heidegger; incluso, desde el zen, según Sosan.

Hablar de la luna, de cómo es gigante y es nada, todo depende del tipo de percepción, del punto de observación, desde que situación o estado mental se observa.

10

escribo algo

algo todavía

algo más aún

añado palabras pájaros

hojas secas viento

borro palabras nuevamente

borro pájaros hojas secas viento

escribo algo todavía

vuelvo a añadir palabras

palabras otra vez

palabras aún

además pájaros hojas secas viento

borro palabras nuevamente

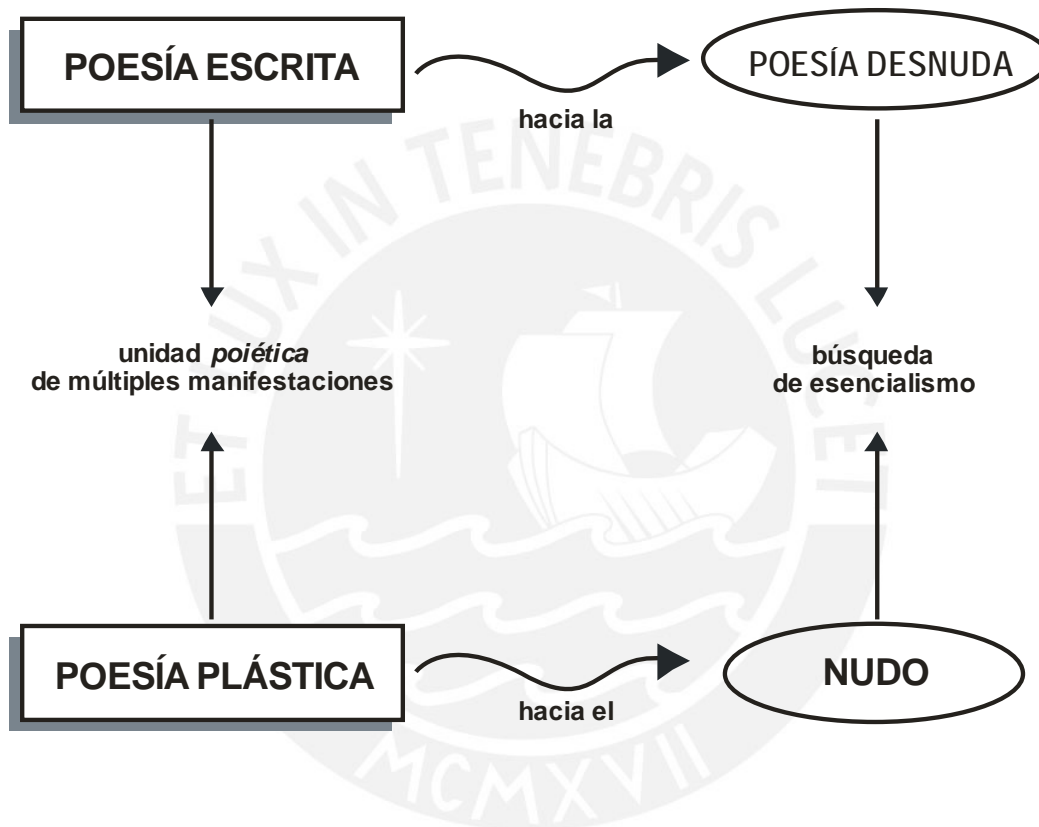
borro pájaros hojas secas viento

borro todo por fin
no escribo nada

En todo *mutatis mutandis*, Eielson muestra la nada o el acto de borrar la escritura no como un acto nihilista-existencialista, sino como desnudez poética –según, a su modo, lo planteaba Juan Ramón Jiménez en su libro *Eternidades-*, en pos de alcanzar nuevas formas expresivas.



ITINERARIO EIELSONIANO



Antítesis por la realización de diversas y aparentemente opuestas expresiones artísticas, a la vez, elipsis o reticencia por el desmantelamiento retórico en cuanto ornamento.

CONCLUSIÓN

En la obra artística, en el más amplio sentido del concepto, de Jorge Eduardo Eielson, descubrimos un itinerario vital de búsqueda inquebrantable de medios expresivos: ecléctica apropiación de diversas artes, de diversos métodos, de diversos recursos y géneros, o flexibilización de los mismos, así como el sincretismo de diversos pensamientos y tradiciones culturales, como la ancestral cultura andina y la espiritualidad zen; todo esto desembocando en la más sustanciosa y arriesgada integración moderna de las artes. Pese a todo, Eielson jamás se autodenominó vanguardista, pues consideraba que bajo esa taxonomía se le estaba encasillando y limitando los horizontes e intersecciones culturales de su sino creador.

A partir de ese genio holístico, en determinada etapa de su producción -hemos señalado la década del cincuenta como etapa neovanguardista-, al decidir experimentar con programas de computadora, Eielson produjo textos como *mutatis mutandis*, obra donde actualizó y superó las deudas del hepático futurismo acerca de un verdadero producto artístico-tecnológico. En tal sentido, hemos evidenciado que *mutatis mutandis* es un texto experimental que demuestra la extensión de la creatividad humana en y a través de la técnica. Es decir, en cierta medida, este conjunto ha sido compuesto valiéndose de programas de computadora que han realizado una suerte de conmutaciones de palabras como si fueran cifras matemáticas; decimos en cierta medida, porque bajo un moderno concepto de creación poética, hemos remarcado que el autor opera, mas sin perder su última voluntad, la voluntad humana de aún plasmar poesía que desoculte lo nuevo. De este modo, en esta tesis, se demuestra que debe ser el pensamiento y arte humano, liberado de los programas civilizatorios de esta sociedad posindustrial, quien recree el concepto humanista y esencial de *poiesis* como capacidad creadora de lo nuevo frente a la burda repetición de lo establecido.

Asimismo, se justifica el tema de interpretar este texto de Eielson porque no se han realizado tesis sobre el mismo, así como las breves declaraciones vertidas han sido equivocadas.

En cuanto a objetivos, esta lectura es una oportunidad para discutir, ontológicamente, sobre clásicos conceptos como poesía, arte, creación, en la literatura peruana contemporánea; para comprender la influencia del pensamiento zen en la *Poesía escrita* del autor; para aprender a leer textos despojados de retoricismo como ornamento, donde el concepto de la forma posee implicancias culturales y antropológicas.



BIBLIOGRAFÍA

Textos del autor:

EIELSON, Jorge Eduardo

- 1971 *El cuerpo de Giulia-no*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- 1998 *Poesía escrita*. Colombia: Norma.
- 2004 *Arte poética*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2008 *Habitación en Roma*. Lima: Lustra-Centro Cultural de España.
- 2010 *Ceremonia comentada (1946-2005). Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima.

Textos sobre el autor:

CANFIELD, Martha (ed.)

- 2002 *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

CANFIELD, Martha

- 2006 “El hombre que anudaba estrella y palabras”. *Libros y Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. 14-15, 2-3.

CHIRINOS, Eduardo

- 1998 *La morada del silencio: una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

- 1995 “La poesía de los años cincuenta y un poema de Eielson”. *Casa de Cartón*. 6, 11-18.
- 1996 *Las huellas del aura*. La poética de J. E. Eielson. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

- 2006 “La poesía total de Eielson”. *Libros y Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. 14-15, 13-17.

GUTIÉRREZ, Miguel

- 2006 “En busca de J. E. Eielson”. *Libros y Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. 14-15, 20-22.

HUAMÁN ZÚÑIGA, Ricardo

- 2001 “Presencia del pensamiento zen en la poesía de Eielson”. *Evoché*. 5, 116-130.

MARTOS, Marco (comp.)

- 1993 “Antología poética de la promoción 45/50”. *Documentos de Literatura 1: La generación del cincuenta*. Lima: Masideas.

OVIEDO, José Miguel

- 2006 “Arte, palabra y gesto de Eielson”. *Revista Letras Libres*. 54, 46-51.

PADILLA, José Ignacio (ed.)

- 2002 *nu/do*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PAOLI, Roberto

- 1985 *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti.

REBAZA SORALUZ, Luis

2000 *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilo Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RIBEYRO, Julio Ramón

2006 “Escribir es una actividad solitaria”. *Libros y Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú.* 14-15, 11-12.

TARAZONA, Emilio

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

Textos complementarios:

ALBALADEJO, Tomás

1989 *Retórica.* Madrid: Síntesis.

ARDUINI, Stefano

2000 *Prolegómenos para una Teoría general de las figuras.* Murcia: Universidad de Murcia.

ARISTÓTELES

1990 *Retórica.* Madrid: Gredos.

ARNOLD, Paul

1979 *El zen y la tradición japonesa.* Bilbao: Mensajero

BARTHES, Roland

1985 *La aventura semiológica.* Barcelona: Paidós.

BELIC, Oldrich

2000 *Verso español y verso europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

BENJAMIN, Walter

1982 *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.)

1999 *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros.

CAPPELLETTI, Ángel J.

1969 *La filosofía de Heráclito de Éfeso*. Caracas: Monte Ávila.

CLISSOLD, Stephen

1980 *La sabiduría de los místicos españoles*. Buenos Aires: Lidium.

CURTIUS, Ernst R.

1998 *Literatura europea y Edad Media latina*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

DE TORRE, Guillermo

1971 *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. II. Madrid: Guadarrama.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2005 *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ECO, Umberto

1979 *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

FLUSSER, Vilém

1990 *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, D.F.: Trillas.

2001 *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

FONTANILLE, Jacques

1999 *Sémiotique et littérature*. Paris: PUF.

FOSTER, Hall (ed)

2002 *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

FOUCAULT, Michel

1968 *Las palabras y las cosas*. México, D.F.: Siglo XXI.

FRIEDRICH, Hugo

1974 *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

GHYKA, Matila C.

1978 *El número de oro, ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*. Barcelona: Poseidón.

GRUPO MI

1987 *Retórica general*. Barcelona: Paidós.

HEIDEGGER, Martin

1960 *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada S.A.

1984 *Ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Universitaria.

2009 *Arte y poesía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LAKOFF, George

1995 *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

LAUER, Mirko

2003 *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*.

Lima: IEP.

LAUSBERG, Heinrich

1975 *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

LAO ZI

1996 *El libro del Tao*. Madrid: Santillana S.A.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco

1987 *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.

MAYNADE, Josefina

1954 *La vida serena de Pitágoras*. Santiago de Chile: Encuadernadora hispano-suiza.

MERLEAU-PONTY, Maurice

2006 *L'OEil et l'Esprit*. París: Gallimard.

MONOD, Jacques

1970 *El azar y la necesidad*. Barcelona: Orbis S.A.

NIETZSCHE, Federico

1932 *El eterno retorno*. Madrid: Aguilar.

PARRA LEÓN, Miguel

1966 *Pitágoras, fundador de las Ciencias Matemáticas*. Caracas: Biblioteca de la Academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales.

QUILIS, Antonio

1989 *Métrica española*. Barcelona: Ariel.

RICOEUR, Paul

1977 *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis.

SARTRE, Jean Paul

1993 *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.

SOBREVILLA, David

1986 *Repensando la tradición occidental*. Lima: Amaru.

STEINER, George

2006 *Lenguaje y silencio, ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*.

Sevilla: Gedisa.

STEVENS, Peter S.

1986 *Patrones y pautas en la naturaleza*. Barcelona: Salvat.

SCHWARTZ, Jorge

1991 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid:

Cátedra.

TATARKIEWICZ, Wladislaw

2002 *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

VAN DIJK, Teun

1997 *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

1998 *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.

WILDE, Oscar

1989 *El alma del hombre bajo el socialismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura

Económica.

WOLPIN, Samuel

1985 *El zen en la literatura y la pintura*. Buenos Aires: Kier S.A.

