











































































































































































































































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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GIULIA + NO - GIULIANO + YO = GIULIA

O también:

MAYANA - TÍO MIGUEL - PANCHO +YO = MAYANA

Energías contradictorias que se podrían resumir en la palabra

AMODIAR, o su equivalente ODIAMAR. Pequeños verbos inútiles .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A propósito del lenguaje, Eielson afirma:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Conclusiones

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

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

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

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



## Bibliografía

Agamben, Giorgio

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

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

Bahk, Juan

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

Editorial Verbum.

Borges, Jorge Luis y Alicia Jurado

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

Bosque Theravada

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

[[http://www.bosquetheravada.org/index.php?option=com\\_k2&view=item&layout=item&id=668&Itemid=211#uddesa](http://www.bosquetheravada.org/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=668&Itemid=211#uddesa)]

Bovay, Michel et all

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

Barcelona: Editorial Kairós.

Cabel, Andrea

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

Pontificia Universidad Católica del Perú.

Calle, Ramiro

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

Campbell, Joseph

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

Canfield, Martha

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

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

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

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

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

Certeau, Michel De

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

Chroniker Press

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

Chueca, Luis Fernando

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

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

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

Cirlot, Juan Eduardo

1997 *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Conze, Edward



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

Deshimaru, Taisen

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

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

Eielson, Jorge Eduardo

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

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

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

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

Fernández Cozman, Camilo

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

Frye, Northrop

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

García Peña, Lilia

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

Genette, Gérard

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

Güich Rodríguez, José

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

Honores Vásquez, Elton

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

Huamán, Ricardo

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

Huxley, Aldous

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

Ianniciello, Claudia

2015 “Eielson y el budismo Zen, una nueva aproximación” Ponencia en el Congreso internacional “Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson”. Del 18 al 22 de noviembre de 2014. Consulta de 15 de diciembre de 2014 [[https://www.youtube.com/watch?v=ZKV0\\_q\\_TPLA](https://www.youtube.com/watch?v=ZKV0_q_TPLA)]

López-Gay, Jesús

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

Maitra, Keya

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

Marcolin, Silvia

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

Maupin, Edwar

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

Minardi, Giovanna

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

Morillo, Alex

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

Naranjo, Claudio

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

Ong, Walter

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

Padilla, José Ignacio

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

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

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

Puech, Henri-Charles

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

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

R. Franco, Sergio

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

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

Rebaza Soraluz, Luis

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

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

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

Ribeyro, Julio Ramón

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

Rivero, Miguel

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

Román, María Teresa

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

Salazar, Ina

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

Schülter, Ana

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

Scott Wilson, William

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

Shaw, Sarah

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

Susti, Alejandro

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

Suzuki, D. T.

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

Talledo, Lizbeth

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

Tarazona, Emilio

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

Watts, Alan

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

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

White, John

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