

Una búsqueda de lo tangible

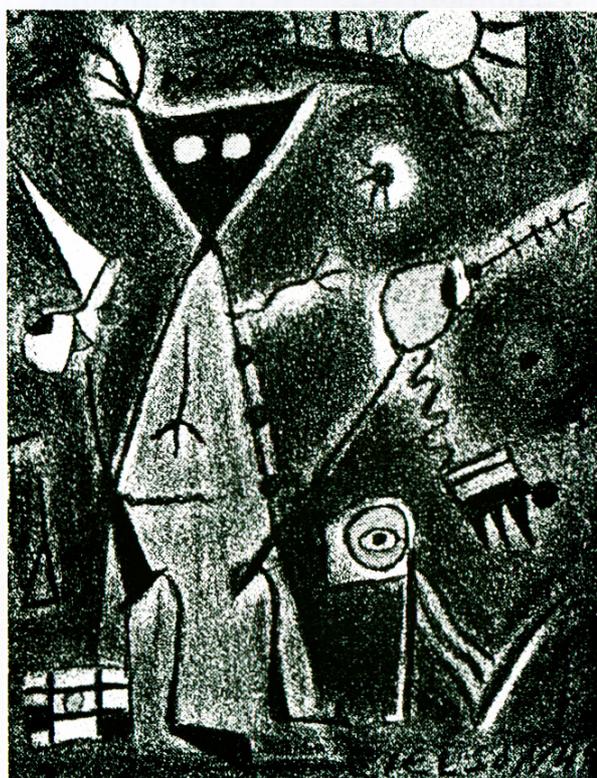
La primera exposición del trabajo visual de Eielson ocupó una sala de la *Galería de Lima* en agosto de 1948, en una bi-personal junto al pintor peruano Fernando de Szyszlo¹⁸. Ambos, jóvenes artistas, vivían entonces un clima cultural en el que el arte peruano se alejaba ya de un largo predominio de la pintura indigenista, lo cual acentuaba un provechoso diálogo ultramarino con las tendencias que fortalecerían el del arte abstracto en la plástica peruana hacia los años cincuenta. Es en esta etapa de fines de los años cuarenta que podemos reconocer claramente una enorme transformación de las artes visuales en el contexto local.

Eielson presenta dibujos a tinta que estaban dentro de una propuesta gráfica de un simbolismo fantástico y figurativo. Además, añadió obras en las que utilizaba maderas, palos de escoba, sogas, creando algunos 'objetos' ya figurativos o abstractos, de una afinidad *surrealista*. "*Sus dibujos de emocionada figura son versos condensados en plasticidad visual, al conjuro de una impaciencia de extraversión que le lleva a buscar nuevos cauces expresivos.*", señalaba un artículo publicado en un importante periódico de Lima que, a su vez, le reconocía indudables méritos como ilustrador. Por otro lado, se refería a los 'objetos' como:

"(...)dignos de consideración por lo que signifiquen como valores plásticos ya que no constituyen una modalidad de pintura, ni de escultura en su acepción integral, sino como fresca, lozana exposición de un malabarismo ingenuo, a la par ingenioso, de positivo mérito en nuestro medio en el que estas



S/T. (1948). Pastel sobre papel.
30.5x19 cms. Colección en Lima.



[Fig. 14] *La Bruja*. (1949).
Pastel sobre cartulina. 30x23.5 cms. Colección Enrique Pinillo.

¹⁸ Szyszlo había expuesto el año anterior en un espacio cedido por el Instituto Peruano Norteamericano de Lima, así que aquella fue para él su segunda muestra. La Galería de Lima, ubicada en la calle Magollón 205, había sido fundada en 1947, siendo además la primera galería del país con un espacio dedicado exclusivamente a la exhibición y que permitía, así, el fortalecimiento de un público especializado, un mercado y un aún esperado coleccionismo sostenido interesado en el arte moderno en el Perú.

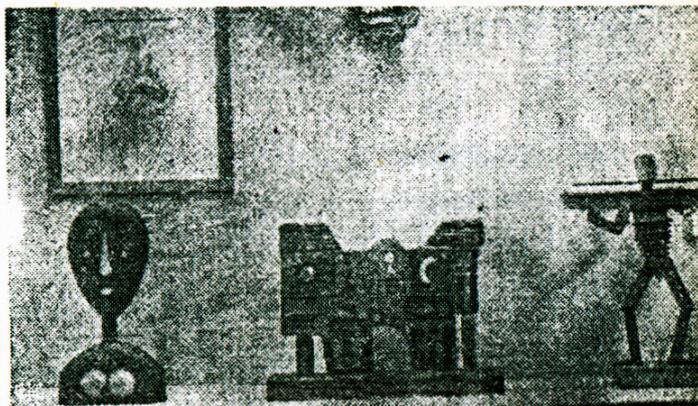
manifestaciones son casi totalmente desconocidas". (T.F.P., 1948)

La nota se sabía con una mirada desprovista de ojos adecuados para un lenguaje sin antecedentes locales.¹⁹

Entre los "objetos", "La niña de los cabellos de lino" sorprende por el lúdico empleo de madera y sogas en la representación, casi en apunte volumétrico de una cabeza de mujer. Otro, titulado "La puerta de la noche" -en alusión a *La portada del sol* de la cultura Tiahuanaco-, es una pequeña pieza de madera esgrafiada y grabada a fuego. Como la representación de una cartografía cosmológica, vinculada con las paridades masculina y femenina del mundo andino, esta última exhibe un sol de vidrio rojo incrustado y una luna calada flanqueando a ambos lados un centro, habitado por el pórtico y la cerradura [fig.9]. Sobre ella se han trazado dibujos inspirados en Paul Klee, así como formas e imágenes que caen bajo el influjo del artista uruguayo Joaquín Torres-García, perteneciente a la *Escuela del Sur* e iniciador de una tendencia constructivista abstracta en Latinoamérica.

El vínculo temprano con el trabajo de Torres-García prefigura, aún germinalmente, una preocupación por un lenguaje visual que tiene claros vínculos con el *Neoplasticismo* o la *abstracción*, pero que, sobre todo, se inclina por una propuesta decisivamente Latinoamericana en donde la búsqueda de raíces ancestrales y elementos de culturas prehispánicas, procuran conjurar una energía sintética de formas y símbolos que contribuyan al proyecto de un pensamiento visual independiente²⁰.

En esta primera exhibición se subraya el interés de Eielson por una exploración en el territorio de las artes plásticas casi



Fotografía publicada en *El Comercio* dentro de la crónica de la exposición de Eielson, en una sala de *La Galería de Lima*, en 1948. De izq. a der: 'La niña de los cabellos de lino' (ubicación desconocida), 'La puerta de la noche' y 'Poema' (ubicación desconocida).

¹⁹ En referencia a la obra de Szyszlo, la nota confesaba que esa "(...) clase de pintura, no obstante tener definida existencia dentro de las tendencias actuales, resulta absurda, o cuando menos, incomprensible". Las pinturas eran básicamente descritas como un arte de formas y colores entregados a la sensibilidad y sin mayores intereses de significación.

²⁰ Después de un periplo fuera del Uruguay -su tierra natal- principalmente por ciudades como Barcelona, Nueva York, Italia, París y Madrid, Torres-García regresa a Montevideo en 1934, ciudad donde consolida el territorio desde el cual inaugura la vanguardia de la plástica moderna latinoamericana. A contramano, sin embargo, de sus colegas holandeses Mondrian y Van Doesburg, el belga Vantongerloo, o el francés Seuphor, a quienes frecuentó en París, su propuesta intentaba vincular la búsqueda de códigos y simbologías de raigambre universal en las culturas de América y, así, procurar una conjunción, distante ya de la creencia en un supuesto desarrollo pictórico evolutivo en cual creían desplazarse las propuestas visuales de los constructivistas europeos. Logra por ello fundar una tradición artística sin precedentes en el continente, principalmente a través de la revista *Círculo y cuadrado*, homónima de la versión francesa -*Circle et carré*- en cuya edición y movimiento participó hacia 1930 en París. Es dentro del primer número americano de *Círculo y cuadrado* (1936) que Torres-García incluye un manifiesto en el que afirma que: "(...) no debemos olvidar que vivimos en el hemisferio sur, y que tenemos el mapa invertido, y que el extremo sur de América apunta persistentemente a nuestro norte." (Cit. en: López, 1991:137). Su célebre gráfico, con el mapa sudamericano transpuesto al hemisferio superior, acompaña el manifiesto. Como ha señalado Sebastián López: "El dibujo de Torres-García es uno de los más poderosos y persuasivos íconos que una artista latinoamericana haya producido; Este es una combinación maestra de la tendencia utópica en su pensamiento y un indicador de la posición excéntrica de la cultura latinoamericana" (Idem.). Entre sus publicaciones habría que destacar *La tradición del hombre abstracto*, aparecida en Montevideo en 1938, así como *Universalismo constructivo*, aparecida inicialmente en Buenos Aires en 1944; este último libro levantaría una intensa polémica en Argentina, en cuyo otro extremo se encuentra el artista Tomás Maldonado (Ibid.: 133-134).



[Fig 16] *La puerta de la noche*. (1948).
Madera grabada y pintada. 32.5x44x7 cms. Colección Fernando de Szyszlo.

en paralelo con su vocación por las letras; tal y como podía advertirse a través de sus artículos, escritos sobre artistas y exposiciones en Lima dentro del periódico *La prensa* desde 1945 y en *El correo de ultramar*, quincenario cultural que editaba junto con Jean Supervielle hacia 1947. Por ese motivo, asiste también a unas clases en la *Escuela de Bellas Artes* de Lima, cuando esta se encuentra bajo la dirección del pintor peruano-belga Ricardo Grau. Pronto, sin embargo, se aleja de la formación académica y los estudios superiores, que deben haberle resultado poco estimulantes. El mismo año de 1948, una beca otorgada por el gobierno francés lo aleja del Perú²¹.

Tras una intensa temporada de dos años en París y posteriormente, con su visita a Suiza e Italia, Eielson irá constatando lentamente -en medio de la efervescente vida artística e intelectual del continente europeo- la distancia, cada vez más irremediable, que había mantenido siempre con respecto a la ciudad de Lima: un exilio general e ininterrumpido que empezó con su nacimiento y que le permite esa libre y plena entrega de su sensibilidad al mundo entero. Una orfandad espiritual que, aun cuando le ha deparado serios sinsabores, es asumida como inherente y adherida a un ánimo de avidez e inquietud infatigables²².

Durante esos primeros años en Europa, estudia crítica de arte en el Museo de *Louvre* y redescubre las obras de Malevich y Mondrian, acentuando su interés por la *abstracción*. En este periodo realiza una serie de trabajos que cerrarán además su homenaje a estos "padres" del arte contemporáneo²³. Sobre este último, Eielson ha escrito un artículo algunos años después de abandonada esta etapa:

"La pintura de Mondrian nos revelaba -escribe- este mundo presente en nada indigno de su cuantiosa alcurnia espiritual, sino simplemente

²¹ No es mi intención pasar por alto la cercanía temporal de este alejamiento con los sucesos que llevaron al General Odría a la presidencia del Perú, de octubre de ese año hasta 1956. Sin embargo, la búsqueda de fuentes europeas responde a razones no exclusivamente políticas. Desde fines de los años treinta hasta fines de los cuarenta, una serie de transformaciones sucesivas afectan la vida cultural de Lima: las pugnas internas de la Escuela de Bellas Artes en torno a un Indigenismo -que se había vuelto casi la regla bajo la dirección de José Sabogal, asumida en 1932- llevaron no solo a la necesidad de propuestas de salones Independientes, sino también severas críticas en los diarios, particularmente encendidas hacia fines de los años treinta. Después de la separación de Sabogal de la Escuela en 1942, la pauta para una apertura hacia nuevas búsquedas de lo nacional que no supriman la atención debida hacia las corrientes procedentes de las metrópolis europeas estaba abierta. En esto también habría jugado un papel importante la exhibición itinerante en la Municipalidad de Lima, titulada *De Monet a nous jours* que, culminando la década del cuarenta, entusiasmó a muchos jóvenes artistas con obras que aún no habían imaginado posibles. Casi todos emigraron. A su regreso, varios consolidarían el núcleo de lo que sería el Grupo Espacio, fundado en 1947, que canalizaría con una fuerza e insistencia particular el rumbo de una nueva sensibilidad artística en el Perú. La conscripción del Grupo Espacio y su especial beligerancia acercarían a muchos de ellos hacia la consolidación de un proyecto político con el llamado Movimiento Social Progresista. Todos estos son, sin embargo, tema para un trabajo de investigación no emprendido aún en modo acucioso.

²² La relación de Eielson con el Perú y, particularmente, con Lima, se ha producido en una intensidad de contrariedades. Sin embargo, cabe subrayar que la Lima de finales del cuarenta -y casi con seguridad la de hoy- es una ciudad con absurdos resabios de mentalidad colonial, prejuicios, hipocresía, y tan acostumbradamente ingrata y hasta desleal con sus creadores e intelectuales. Cabe subrayar tan solo los comentarios que lanzara la revista peruana *Hueso húmero* sobre la encuesta *Porqué no vivo en el Perú* realizada en sus números 8 y 9, (Pásara, 1981). Las diversas razones expuestas para no residir en el país, casi coinciden en la áspera y desfavorable relación de muchos de los encuestados con la sociedad peruana, y más precisamente con sus instituciones.

²³ El periodo europeo de 1948 a 1953 es, en nuestro país, el menos visible. Ninguna de estas obras ha sido expuesta en el Perú ni tampoco hasta la fecha reproducida por los catálogos y textos más recientes.

más cercano a su dolor, a fuerza de sufrirlo, endurecido por la prueba de los siglos, y como cristalizado en sus más nobles y luminosas cualidades. Un mundo mal geometrizado por la mano del hombre que la mano del artista restituía a la pureza de una auténtica y altísima geometría. (...)" (Eielson, 1956b)

Hacia 1949 es invitado al primer salón de *Realités nouvelles*, dirigido por André Bloc -donde exhibe sus obras junto al movimiento *Madi-*; y realiza, además, una primera muestra personal europea en la galería *Colette Allendy*. Por intermedio de ella conoce a Raymond Hains, quien había expuesto su trabajo de "*Photographies hypnagogiques*" en esa sala y empezaba por entonces a interesarse en los afiches rasgados que presentaría por primera vez hacia 1957, junto a los de Jacques della Villeglé.²⁴ Es posible ver dentro de esta etapa de experimentación, determinante en la obra de estos artistas, e incluso en los trabajos de este tipo realizados por Mimmo Rotella, el propósito de encontrar una relación distinta con las palabras impresas: sus trabajos son textos fragmentarios que ponen en evidencia la discontinuidad visual a través del acto del *despegue*: el papel desgarrado sobre el muro descubre, en un proceso tan paciente como violento, las capas de otros afiches que han servido de soporte para los más próximos. Nostalgia curiosa esta, que parece concentrarse en tipografías caídas en desuso que vuelven a asomar por entre las laceraciones de múltiples anuncios impresos que han sido superpuestos [fig. 17].

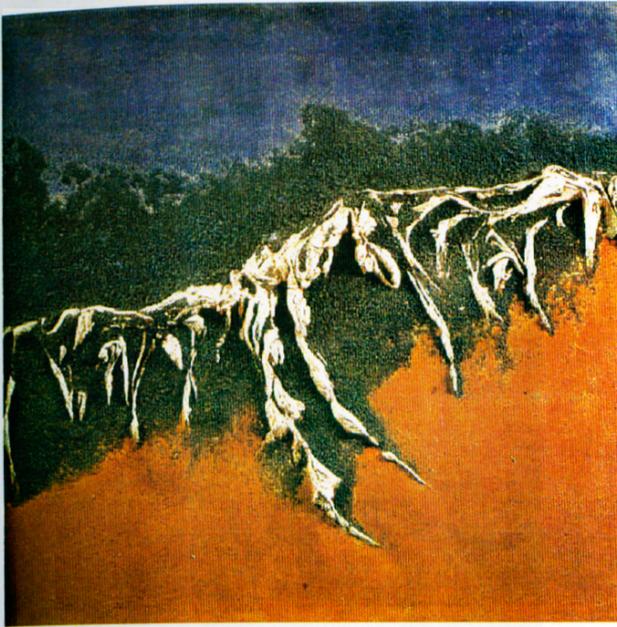
Dos años más tarde, en Roma, estudia dirección cinematográfica en el *Centro Experimental di Cinecitta*, pero se aleja pronto del curso. Expone su serie de los "Móviles" y "estábiles" en 1953, en la



[Fig 17] Raymond Hains.
L'Appel du 18 juin à Lapalisse, 1975 (detalle).

Galería del Obelisco. Estructuras sostenidas trémulamente, descritas por Eielson como "*espirales con contrapesos de esferas de colores*" (Seimour, 1977b). Emilio Villa, director de la revista *Arte Visive*, escribe una reseña de los mismos. En 1954, protagoniza una película sobre imágenes de pesca submarina. Hasta aquí, en la plástica, atraviesa una suerte de asimilación y exploración de lenguajes

²⁴ En 1959, Hains, uno de los primeros miembros de lo que sería el *Nouveau Réalisme*, hace su aparición en la primera Bienal de París, donde expone *La Palissade des emplacements reserves* (La Palizada del emplazamiento reservado) siguiendo con el motivo de sus afiches lacerados. El *Nouveau Réalisme* es un movimiento que, bajo la cristalización intelectual del influyente crítico Pierre Restany -a cuya pluma se deben los manifiestos- se consolida hacia 1960 en Milán y luego en París, e incluyó una sugestiva vanguardia de artistas como Jean Tinguely, Yves Klein, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jacques della Villeglé, Arman, Christo Javacheff, entre otros.



[Fig. 18] Serie I-5 (1959)
Técnica mixta y cemento sobre tela. 110x110 cms.

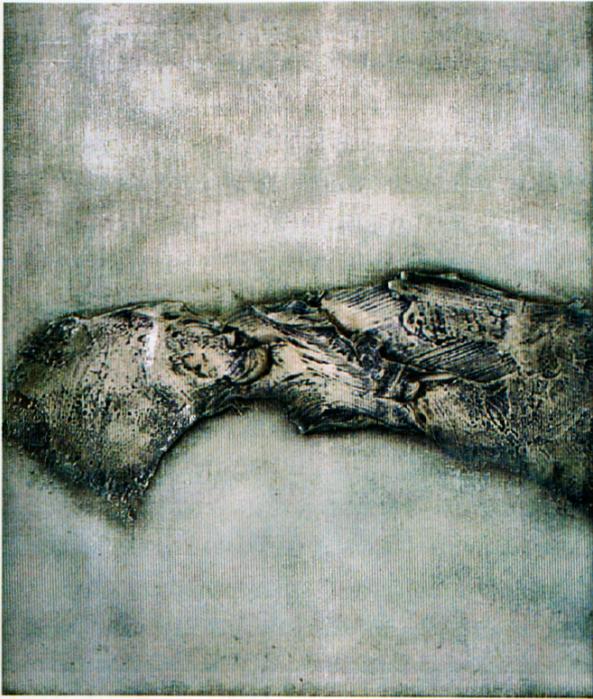


[Fig. 19] Poema (c.1977)
Técnica mixta sobre tela. 130x97 cms
Colección Museo de Arte de Lima. Donación Lemor.

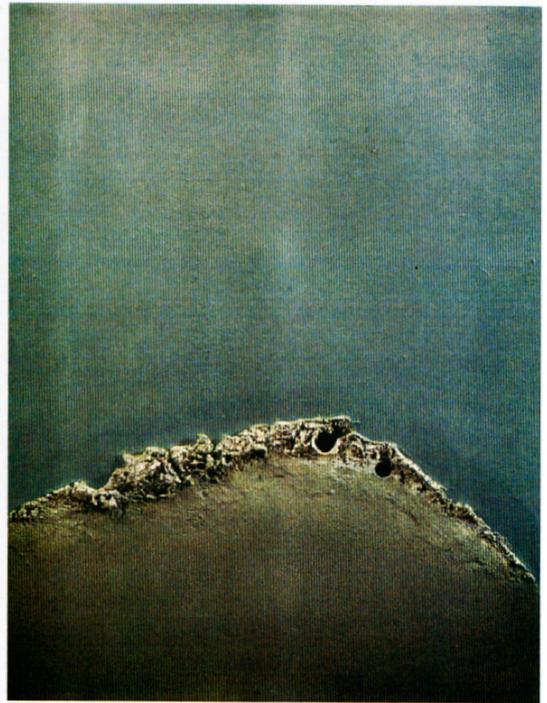
dentro de una vanguardia sumamente creativa e internacionalizada.

Hacia 1959, -en paralelo con la crisis de su experiencia con la palabra escrita, a través de poemarios que se iban aproximando rápidamente a un contacto nulo con lo literario, que entonces parecía ser definitivo- comenzaba la serie de cuadros producidos bajo el título de "El paisaje infinito de la costa del Perú" [fig.18-22,24]. Con ellos el artista afirma, desde su actividad visual, una mirada integradora de su historia personal. Eielson incorpora a la superficie de sus lienzos arena, arcillas, cemento y tierras creando en imágenes rugosas una desértica, baldía y desolada visión de los páramos costeros del Perú. Durante los años siguientes esta serie irá transformándose de modo permanente, añadiendo cada vez más elementos extra-pictóricos: cabellos, materia fecal y restos óseos de animales, inclusive palabras como "Poema" escritas sobre la arena, delineada como con el índice junto a restos de tejidos o fósiles que parecen brotar del suelo prontos a ser borrados por la sugerida proximidad del mar [fig.19].

No resulta extraña la afinidad compartida con un gesto que ha venido a llamarse de *apropiación*, que será característico del *Nouveau Realisme*. Este movimiento francés puede verse como una exaltación culminante de un proceso de incorporación artística de toda materia preexistente, casi sin intervención, al proyecto creativo -industria y naturaleza son aquí términos con fronteras cada vez más imprecisas dentro de la civilización occidental. La inclusión de objetos apenas intervenidos ofrece una alternativa opuesta al proyecto de representación pictórica, y retoma con ello, la irreverente



[Fig. 20] De la serie *El paisaje infinito* (1961)
Técnica mixta y cemento sobre tela. 75x65 cms.



[Fig. 21] *Serie IV-10* (1961)
Técnica mixta y cemento sobre tela. 130x110 cms.



[Fig. 22] *Serie I-12* (1959)
Técnica mixta y cemento sobre tela. 120x110 cms.



[Fig. 23] Daniel Spoerri. *Le lieu de repos de la famille Delbeck* (1960)
Tableau-piège. 57x55x20 cms.
Galería Daniel Varenne. Genève.

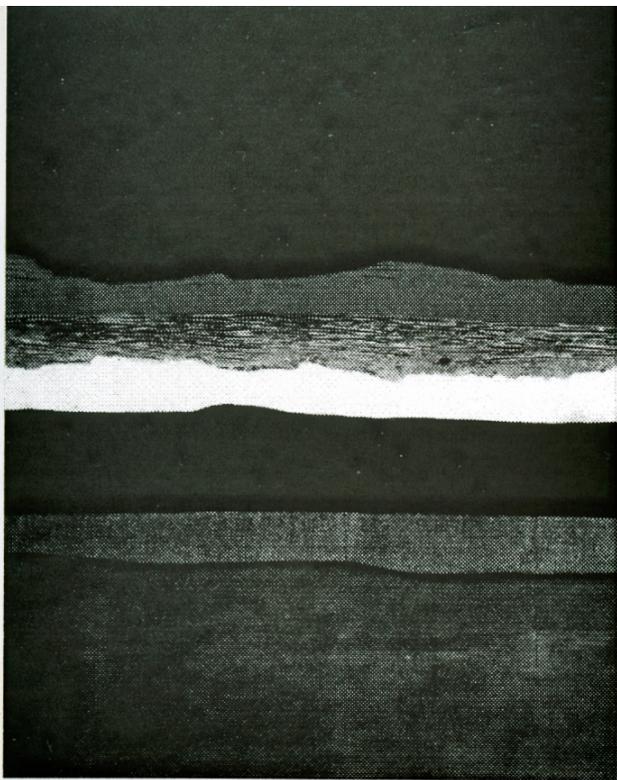
pero poco resonante actitud que Marcel Duchamp había emprendido, más de cuarenta años atrás, hasta ese momento casi sin sucesión alguna. Sin embargo, el proyecto del *Nouveau Realisme* descubre que la realidad, presentada así, se transforma en un fragmento de una ficción monumental: el objeto encontrado, dejado intencionalmente al azar, resume una serie de narraciones imaginarias en la relación que se auspicia entre sus elementos (piénsese en los *menajes* de Daniel Spoerri). La sola presencia de estos en el contexto del arte, los hace portadores de un carácter alegórico²⁵.

Sin embargo, distante aún de una aproximación a esa *visión sociológica* que Restany hace suya para explicar el interés del movimiento por la relación entre arte y producción industrial²⁶. Por su lado, estos materiales son restituidos en el trabajo de Eielson, a una función descriptiva de texturas, asperezas y erosión de la Naturaleza, contemplada como materia terrestre y perpetua, en donde la vida y sus avatares modernos parecen transcurrir sobre ella dejando trazas apenas perceptibles, que no logran producirle alteraciones significativas. Más que un intento de representación, como

²⁵ Aun manteniendo su autonomía, al no participar de grupos o movimientos, el periodo creativo con prioridad en lo visual que Eielson emprende en 1959 y se extiende hasta la fecha, puede ser inscrito dentro de las practicas artísticas experimentales de los años sesentas y setentas (*performance, happening, land art, video art, enviroments, body art, etc*). Baste para una vaga idea de las enormes transformaciones sociales, políticas y culturales de "los extraños años sesenta", como los denominaba Foucault, imaginar la repercusión de la Revolución cubana, observar las fotografías del reverendo Quang Duc, maestro budista de setenta y tres años que hacia 1962 se prendió fuego en las calles de Saigón en un llamado a la paz mundial, la tensión creada por la Guerra fría sostenida entre las fuerzas políticas del capitalismo y el comunismo, el referente ineludible de Duchamp en los artistas de América y Europa —quien tuvo una gran retrospectiva de su obra en Pasadena, California, en 1963—, el asesinato del presidente norteamericano John F. Kennedy ese mismo año, y el de su hermano Robert Kennedy y el líder Martín Luther King durante los cinco años siguientes, el acercamiento de las artes visuales a una visión e interacción más amplia con la cultura urbana, la revolución cultural china de la República popular de Mao Tze Tung, la agitada revuelta de París que estremeció el gobierno de De Gaulle en Mayo del 68, la creciente expectativa por el inicio de la era espacial y la llegada del hombre a la luna en 1969, los movimientos pacifistas y ecologistas, la liberación sexual, etc.

²⁶ "Yo he estado, como tú sabes, declara Restany a Michel Cone en una entrevista realizada hacia 1990- muy impresionado con los *readymades* de Duchamp. La relación entre arte y producción es uno de los mayores problemas de la historia del arte contemporáneo. Los *readymades* fue su primer periodo. El *Nouveau Réalisme*, con el *neo-Dada* y *Pop americano*, fueron el segundo periodo en este tipo de aproximación al objeto industrial, hoy en día estamos en la tercera fase de esta aventura expresiva del objeto que es altamente manierista. Steinbach, Koons, *neo-Geo*; y en Europa, Lavier, Mucha, Robin Collier, Tony Cragg, Woodrow. Mucha gente." (Cone, 1990). Debo agradecer al crítico de arte Jorge Villacorta el haberme facilitado el acceso a este texto.

Por otro lado, las referencias a la tecnología en la obra de Eielson parecen tratadas desde un enfoque que parece producir tanto interés como preocupación. Él no ha restringido el uso de ciertos medios tecnológicos audio-visuales dentro de su propia creación (especialmente el video, o el uso de computadora y cinta magnética de sonido en la realización de sus *Estructuras vocales*). Esta utilización de los medios tecnológicos, sin embargo, no responde a una ciega ni entusiasta apología que suprima las posibilidades críticas de los mismos: la alusión a un futuro tecnificado dentro de su literatura parece así dirigida al núcleo mismo de esa ambigüedad, como puede verse en algunos poemarios y en sus novelas escritas en la segunda mitad de los años cincuenta. El marasmo tecnicista —como ha hecho notar el poeta Víctor Coral en referencia al poemario *Mutatis mutandis*— se hace en la actualidad aparentemente inconciliable con la experiencia *trascendental* y la búsqueda de una *verdad invulnerable* (Coral, 2001).



[Fig. 24] *El paisaje infinito de la costa del Perú*. (1961)
Técnica mixta y cemento sobre tela. 100x85 cms.

podría sugerir el título de la serie, *El paisaje infinito...* es una operación reconstructiva por transferencia, tan real que resulta por ello mismo totalmente abstracta y abre así el enfoque para una recreación particular: materia que deviene imagen desplegada desde una topografía interior.

En muchos casos estos elementos fueron recogidos y enviados, por encargo, desde la misma costa de Lima. El paisaje que Eielson busca capturar en esos cuadros es un paisaje marcado por la ausencia, disuelto en la humedad, quemado por el sol y borrado por el viento; posee un énfasis nostálgico, cuyo recuerdo pervive en una substancialidad misteriosa -en palabras de Eielson: *casi metafísica* - que se mantiene de espaldas a otro *paisaje* -menor, capitalino, urbano-, con el cual no se llega a establecer identificación alguna. Se evoca un territorio impreciso, remoto e inalterado que detenta, además, ser un fragmento concreto de la costa misma. La arena se aleja de la costa peruana al ser extraída pero regresa mentalmente a lanzarse sobre una visión poética, prístina, que es también la descripción minuciosa y atenta que la

memoria realiza a partir del escenario - *cálido y salobre*- de una infancia y juventud atemporales.

Capturar una imagen de lo *distante* a partir de componentes aislados que el recuerdo habrá de reconstituir, es también una de las características del procedimiento narrativo en las novelas de Eielson, que James Higgins vincula con el de Martín Adán de *"La casa de cartón"* (1928), reconociendo en ambos una suerte de erosión de una narratividad pretendidamente *omnisciente*, en favor de un relato cargado de subjetividad. La descripción no repara en reducir, en lo más mínimo, una imaginación que opera aquí como catalizador de la experiencia. Las historias son tejidas - siguiendo una tradición que mantiene como epígono a James Joyce- a partir de escenas discontinuas que siguen un encadenamiento propio, distante de la secuencia estrictamente cronológica: *"En efecto, secciones de la novela son construidas sobre patrones rítmicos similares a aquellos hallados en verso y podrían ser contemplados como poemas en prosa. El resultado final es una obra de impresionismo estético, unas veces lírica y otras surrealista, más que una reproducción fotográfica del mundo."* (Higgins, 1992: [289]).

En el texto para la exhibición de once de estas obras el año 1977, en la galería Camino Brent de Lima, el artista describe los años en que emprendía esta serie:

"Comencé a sentir una falta angustiada del territorio bajo mis pies. Como si todas mis anteriores invenciones (...) hubieran nacido del aire, es decir de oídas, a partir de otras invenciones, ajenas a mi propia realidad sensible y cultural. Yo no podía -ningún peruano o latinoamericano podía- trabajar a partir de las extremas posturas de un

pensamiento pictórico como el europeo. Tenía que excavar por mí mismo en esa dimensión hostil que la naturaleza y la historia me habían deparado y en la que -volente, nolente- había abierto los ojos. Este imperativo se impuso paulatinamente a través de una serie de experiencias en las que el recuerdo mismo comenzó a plasmarse de manera casi primordial y en armonía con su propia mecánica interna: cubriendo la tela de materiales y provocando en los mismos los accidentes que la naturaleza -la erosión, el viento, el calor, la humedad, etc.- provoca en el gran lienzo del desierto.” (Eielson, 1977b)

Se trata aquí de cimentar en alguna forma una realidad afectiva signada por la fragilidad del vínculo. Cabe aquí la interesante lectura de Rebaza Soralez (2000) en donde las imágenes pueden ser interpretadas como *segmentos concretos* arrancados del territorio. Un territorio que, sin esquema o mapa alguno, exhibe su carácter *infinito* en cada fragmentariedad, en su tamizada recreación y en sus articulaciones transitorias. La segmentación tangible, la solidez del encuentro de lo concreto con lo imaginario, vuelven a llevarnos sobre la ubicación de Eielson en el Perú y parecen establecer además una proximidad con el principio de *ruptura asinificante*, descrito por el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari: procesos de *desterritorialización* y *reterritorialización*, en donde todo elemento (*flujo o multiplicidad*) se desprende del conjunto transitorio en el que se inscribe, sólo a riesgo de reestablecer con él nuevas continuidades reconstitutivas (Deleuze y Guattari, 1976: 22-25).

La decisión de horadar en la memoria propia estableciendo una suerte de pertenencia con un aspecto vital de esa distante patria suya -sin identificación con sus espacios

urbanos- le permite emprender una mirada que logra encontrarse correspondida, y en cuya transposición creativa el artista descubre suficientes estratificaciones a través de las cuales entrever una continuidad histórica que todavía tiene mucho de secreta y que ha permanecido, literalmente, oculta bajo la tierra.

En los fragmentos de apuntes fechados que atraviesan a intervalos su novela *“Primera muerte de María”*, hace mención a pie de página a su obra plástica e incluye a dicha novela como un aspecto del mismo proyecto, como *“representación del paisaje por la palabra”* que, sin embargo, hubiera querido convertir -así como a su personaje central- en *un canto sin acompañamiento* (Eielson, 1988:37), es decir, no confinarlo a los límites del lirismo de un argumento literario: El *paisaje* sería así, como lo describe Eielson en ese margen alterno, *“Una infinita cadena de fragmentos de mi memoria, convertida en ‘materia pictórica’, que conformarían ese paisaje virtual que las palabras nunca podrán devolverme”*. En una tarea inabarcable, Eielson pretende *recuperar*, desde el inicio de este monumental proyecto, la imagen íntegra de la angosta faja costera a través de una sucesión de obras que suma a esta intención: *“(…) decidí rescatar, con la sola ayuda de mi memoria, toda la extensión costeña, fragmento por fragmento, y ello a lo largo de toda mi existencia, no importa cual fuera el desarrollo*

²⁷ La cita ha sido advertida dentro del texto de Luis Rebaza Soralez: *“El artista contemporáneo y el ‘drama’ de la disposición poético-plástica del espacio peruano: Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson”* publicado por el fondo editorial de la Universidad Católica de Lima, y cuya sección sobre la obra de Eielson ha sido adelantada en el número 5/6 de la revista *More ferarum*. (Rebaza Soralez, 2000: 107).

En el mismo texto de la exhibición en la galería Camino Brent en Lima, otra nota a pie de página comenta incluso la realización de una película sobre el tema, que el artista ha venido desarrollando, la cual: *“forma parte de un proyecto socio-cultural más amplio, en el que el ‘paisaje infinito’ no es sino su aspecto más interior y privado”*. (Eielson 1977b).

paralelo de mis demás actividades. A esta virtual epopeya –que culminará tan sólo con mi propia desaparición- la he denominado el “Paisaje infinito de la costa del Perú” (Eielson, 1988: 75-76)²⁷. Así, esta actividad no se ve interrumpida por las que emprende en los años siguientes, sino que se ha prolongado en obras más recientes.

Una de estas obras en Lima, coloca sobre la tela los restos de un pájaro que permanecen dentro de la texturada capa blanca de pasta pictórica que los envuelve, como integrándola al paisaje arcilloso, creado de silicio y pintura; y que parece fijar en el tiempo lo que habría sido su jubiloso vuelo [fig.25].

Prácticamente en una continuidad, de esos paisajes vibrantes de tierra silenciosa, donde coloca incluso huellas de su propio cuerpo, incluye muy pronto prendas de vestir como si estas emergiesen del paisaje costero desenterradas como restos arqueológicos. A través de la ropa fijada sobre la tela construye una serie de *assemblages* hacia 1962. Inicialmente *Blue jeans* y camisas, a las que incluye luego todo tipo de indumentaria masculina o femenina. [fig. 26-29]

El atuendo deviene aquí un signo: una proximidad del cuerpo que ya solo es producción y mercancía. Al envolver lentamente cada parte de la piel con telas, cortes, costuras y modelos de medida estándar, la industria de la indumentaria encarna y describe, como ninguna otra, los hábitos, las formas de organización, las distinciones jerárquicas, los preceptos morales y demás condicionamientos que, adheridos al cuerpo bajo la forma amable de la comodidad o la elegancia, se convierten en parte inseparable de la identidad social del individuo. En un acto de extrema liberación, Eielson muestra su desapego a estas formas de existencia contemporánea. Fija las prendas vacías y seriadas, extendiéndolas, desgarrándolas, torsionándolas o rompiéndolas, en la búsqueda de una desnudez absoluta. Algo que en los



[Fig 25] De la serie: *El paisaje infinito de la costa del Perú* (c.1977)
Ensamblaje y acrílico sobre lienzo. 45x60 cms. (aprox.)
Colección de Javier Sologuren.



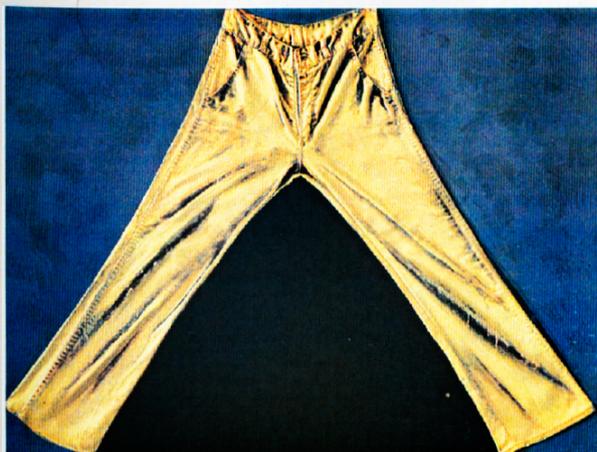
Detalle de Figura 25.



[Fig. 26] *Camisa* (1963)
Ensamblaje. 127x107 cms.
Colección Joaquín Roca Rey, Roma.



[Fig. 27] Eielson junto a uno de sus *Blue jeans*. 1962.



[Fig. 28] *Blue jeans* (1963).
Ensamblaje. 130x100 cms.
Colección del autor.

paisajes era atenuado, aquí ocupa un primerísimo plano por la inmediatez referencial con la que se enciende el poder metonímico del arte: su fracaso en pretender acabarse en su cualidad de cosa. La presentación y destrucción de la ropa se vuelve un símbolo alusivo, un indicio insuficiente del anhelo íntimo y entrañable por la consistencia fisiológica del ser humano.

Las prendas de vestir adquieren así un contenido hondamente existencial con una aproximación oblicua – o directa, pero por oposición- a uno de los temas centrales de la creación eielsoniana, como puede verse también en varios poemas:

**me pregunto
si verdaderamente
tengo manos
si realmente poseo
una cabeza y dos pies
y no tan sólo guantes
y zapatos y sombrero
y por qué me siento
tan puro
más puro todavía
y más próximo a la muerte
cuando me quito los guantes
el sombrero y los zapatos
como si me quitara las manos
la cabeza y los pies**

(*Vía Veneto*, en "*Habitación en Roma*")

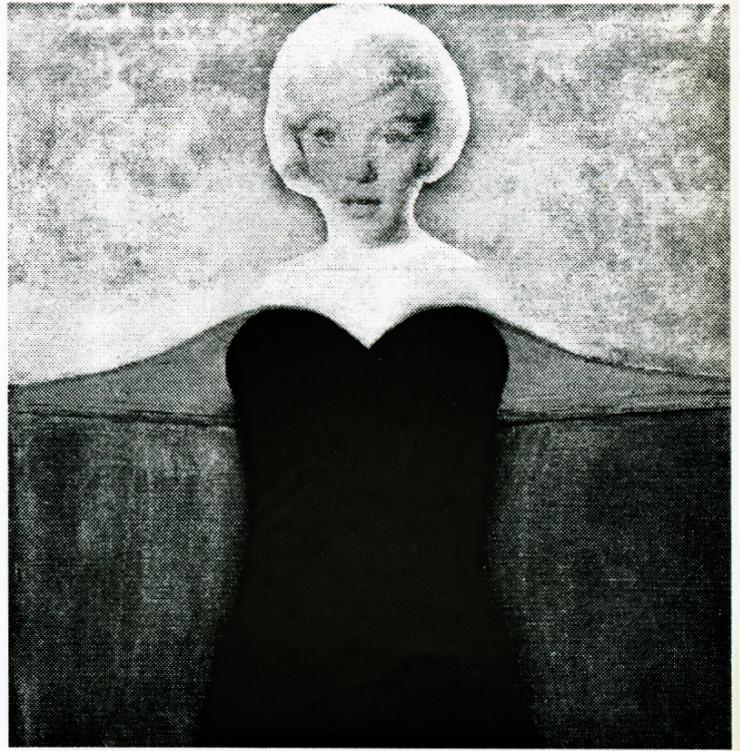
El tema del cuerpo, lejos de acentuar un aparente materialismo antropocéntrico, es, en la obra de Eielson, el punto de partida más cercano e inmediato para una integración con el universo que coincide con su visión amplia de la poesía. Este sería el paso inicial de toda creación poética: un punto de partida para un ilimitado misterio que lo trasciende, una frontera que hace posible "*el encuentro*



con las entrañas de su cuerpo y las insondables honduras de un cosmos exterior tan infinito como el que transporta dentro de su propia humanidad”, en palabras de Renato Sandoval (1995). La fusión con el mundo como totalidad espiritual es solo posible desde la expansiva proyección de la propia consistencia.

Un juego de semejanzas duplicadas que -en el saber de otras culturas- establece un orden especular que opera, incluso, en la organización interna de esferas relativamente autónomas. La íntima disposición de los secretos del propio cuerpo revela así los misterios de escalas más amplias en una cadena que se extiende hasta el confín de los cuerpos celestes. Microcosmos y macrocosmos: categorías que, hacia el siglo XVI, eran el corolario de un horizonte epistemológico que incluía tanto la magia como la erudición (Foucault, 1966: 39-40).

Una de las obras que habría que añadir a esta serie, se presenta como homenaje póstumo: *Réquiem per Marilyn Monroe* [fig. 30], (a quien también le dedicara una *Misa solemne* para banda magnética). Una imagen de la fastuosa actriz auto-inmolada en Hollywood en un trágico final sin arrobamiento ante las cámaras. Un *brassiere* de satén negro como único volumen y el resto de un torso insinuado en una oscuridad difusa, tan lejana como el aura de su rostro iluminado, tomado de una foto temprana, y con la boca levemente entreabierta ya sin los fulminantes destellos de los reflectores: *la suntuosa paria del ensueño prefabricado*, como la describe el artista. Con esta obra, Eielson opone nítidamente la mujer a la diva. Plasma un cuerpo distante cuya estelaridad no ha podido ser sustituida ni por los primeros planos cinematográficos, ni por las portadas de revista.



[Fig. 30] *Réquiem para Marilyn Monroe* (1962)
Ensamblaje. 90x90 cms. Colección Lorenzelli, Bergamo.

Contrariamente al uso de la imagen de Monroe como símbolo cultural que el arte Pop norteamericano haría suyo por esos años -obsesivamente alguien como Andy Warhol-, para Eielson la construcción de una celebridad al estilo norteamericano no es más que una arquitectura de multimedia que transforma el talento en un triste producto industrial para consumo masivo: “(...) una suerte de replicante en un mundo secularizado que, casi vergonzosamente, fabrica y devora sus propios ídolos.” (Eielson, 1998d). Descripción que ubica a todas estas criaturas en un punto medio entre ser humano e imagen corporativa, igualmente construidas y espectacularizadas por el mundo de lo cuantificable²⁸.

El acto creativo y la poesía en todas sus formas son en su obra consustanciales al propio acto de vivir. Libertad y desnudez como principios inalienables, estrechan el lazo entre la vida y el arte. Hacia 1969, una de sus primeras acciones registradas titulada *Nage* (Natación) y desarrollada en

[Fig. 29] *El guante de oro* (Homenaje a René Magritte) (1962)
Ensamblaje. 130x100 cms.

París se realiza en esta misma dirección. En ella, el artista se desplaza sumergido al interior de un campo de flores [fig. 31]. Una actividad que practica desde muy joven –la natación– se convierte así, en la metáfora perfecta de una emancipación de la tierra. Terri Eagleton comentaba, hablando de la cultura en términos genéricos, que nadar parece ser una imagen adecuada para describir la interacción del ser humano para desplazarse en medio del *maremagnum* de códigos en los cuales se halla sumergido: “(...) puesto que el nadador produce activamente la corriente que lo sostiene, es decir, doma las olas para que vuelvan a impulsarle”. La impresión no es sin embargo enteramente oposicional: aun cuando el mar es “algo antagónico y resistente a la acción humana. Sin embargo, es esa misma resistencia la que le permite actuar sobre ese océano”. (Eagleton, 1991:14-15). La acción de Eielson, por tanto, se disuelve como acto espontáneo en la inmensidad de un océano floral en donde no se han establecido fronteras, leyes, ni exigencia alguna, salvo la adecuación corporal a la que obliga la densidad en la que necesariamente se inscribe.

Un ansia eufórica parece impulsar a Eielson a investir súbitamente su cuerpo con solo la luz, el aire y la naturaleza que lo rodea, como haciendo suyo por un instante el retorno a un orden primigenio –si cabe– del animal aculturado. Una “*inmersión poética*” en una intimidad casi imposible en sociedades como la nuestra –como refiere Luis Fernando Chueca al comentar el poemario “*Noche oscura del cuerpo*” de 1955– y que propone incluso, en un poema como *Cuerpo enamorado*, perteneciente a ese conjunto, un “(...) reencuentro con el

animal que nos habita y del cual todos los humanos provenimos” (Chueca, 1997: 67):

**Miro mi sexo con ternura
Toco la punta de mi cuerpo enamorado
Y no soy yo [el] que veo sino el otro
El mismo mono milenario
Que se refleja en el remanso y ríe
(...)**

(Eielson, 1998:221)²⁹

Animal aculturado que en un mismo acto celebra y lamenta su humanidad primordial, pero que definitivamente socava con ella la brutal y monstruosa animalidad de la llamada civilización; enfrentándonos a un tiempo sin historia que, de restituirse, nos permita reconocer al enemigo, al vecino o al amigo como quien se reconoce ante el espejo. La hominidización simbólica –o la aproximación al grato ejercicio de la infancia– sugiere no tanto la supresión o negación *inocente* de la historia, como la urgencia de su ablución, en detrimento de toda visión desarrollista.

La gestualidad que el artista realiza de esta práctica –tan vinculada a su historia

²⁸ En referencia a este mismo tema, Eielson ha sido sumamente cáustico en una afirmación que puede interpretarse como un rechazo a la propuesta estética warholiana. Cito: “*Por su parte, el artista [en sentido genérico] hace pagar caro a la humanidad la adoración de sus propios fantasmas. Los cuales no son sino la proyección de sus propias frustraciones dentro de una sociedad que los ensalza o los abandona, en la medida de un éxito que ella misma les otorga o les niega, por razones no siempre legítimas. La aborrecida propaganda de los sistemas socialistas del este europeo, por parte de pseudo-artistas instrumentalizados por un estado despótico [piénsese en analogía en el arte del tercer Reich], encuentra así su equivalente libertario en la difusión publicitaria y la consiguiente puesta en venta del alma occidental.*” (Eielson, 1977). Las palabras sin cursiva aparecen en negrita en el original.

²⁹ La edición autónoma de este poemario hecha en Lima en 1989, mas no la incluida en la edición de *Poesía escrita* de México (Eielson, 1989), difiere de la versión publicada en 1998, tan sólo en que estas últimas omiten la palabra encerrada entre llaves.



[Fig. 31] *Natación* (1969)
Performance. Paris.

personal, pero nunca enteramente abandonada- marca también la fluidez del mar como extensión de la posibilidad de cambio y fluidez del propio cuerpo. Esta acción se encuentra en cierta proximidad a la *resonancia cósmica* de aquel salto al vacío de Ives Klein, capturado en un foto-montaje de Harry Shunk y publicado bajo el título de *Un homme dans l'espace!*. En él, el artista francés -aunque aquí, elegantemente vestido- parece dirigirse directa y despreocupadamente hacia un cielo que ya no le es más ajeno [fig.32]³⁰.

La poesía deviene, desde aquí, una corriente vital en movimiento permanente pero sin cauce, sin un *justo canal*, y el acto creador se transforma -en palabras precisas del poeta- en *una búsqueda de lo tangible*, cuya sustancia es al mismo tiempo apropiación y despojamiento: apropiación de un campo abierto en donde el artista se lanza dejando atrás el peso de aquello que se halla fijo en la tierra, y un correlativo despojamiento que lo absuelve así, de toda superficie ríspida, de la moldura siempre adversa, afirmando una alianza secreta con fuerzas de naturaleza imperceptible.

Poco después de esta aproximación a lo vestimentario, el nudo aparecerá como el encuentro mágico y sagrado que, tras ese llamado a la libertad y la pureza, se origina a partir de las torsiones a las que las telas estaban siendo sometidas en los ensamblajes; y, como una revelación, ellos invadirán de una forma u otra su desarrollo visual desde entonces.

La entidad del argumento

En el núcleo de los *Quipus* que el artista dispone, confluyen fuerzas que



[Fig. 32] Ives Klein. *Un homme dans l'espace!* (1960).
Fotomontaje: Harry Shunk.

dominan la densidad de ese cuerpo que emerge, casi mágicamente, desde el plano de la tela y se desprende de la superficie bidimensional del bastidor. Los nudos se pliegan hacia un punto del cuadro -casi siempre los extremos- dejando en ese arrastre y tensión de la tela un recorrido, un vector - o en otros casos, una sucesión entorchada de nudos-, que adquieren una poderosa energía simbólica y que el acto mismo del anudamiento devuelve, como un gesto preciso y hermoso, a su matriz arquetípica, ancestral: un secreto que se cierra entre las manos del hombre y las fibras de las cuerdas milenarias, muy lejos aún de ser develado sustantivamente.

³⁰ La imagen fue publicada inicialmente en el número único de *Dimanche*, en este caso, un periódico *de un solo día* dirigido por el propio artista y distribuido en el festival de vanguardia de París, en 1960.

Eielson empieza a trabajar con sus nudos hacia 1963. Un grupo de cinco de estas obras fue expuesto en la Bienal de Venecia del 64 -de ellas, dos son adquiridas por Alfred Barr, entonces director Museo de Arte Moderno de Nueva York, y la Colección Nelson Rockefeller, las mismas que serían expuestas al año siguiente en la exhibición de "Nuevas adquisiciones" del MoMA-. Curiosamente, la atención del arte internacional viraría hacia Norteamérica particularmente desde ese año, en el cual -a pesar del asombro de más de un artista europeo- Robert Rauschenberg, uno de los primeros protagonistas del arte Pop intensamente promovidos por los galeristas americanos Leo Castelli y Sidney Janis, gana el gran premio de esa bienal³¹.

La fuerte referencia a lo prehispánico que Eielson enfatiza con el término genérico de *Quipus* no solo lo acerca nuevamente a un aspecto medular del Perú prehispánico, sino que restituye, en otros términos, su relación con el lenguaje, más allá de la escritura: Algunos estudios contemporáneos establecen para el sistema de registro del antiguo Perú, la posibilidad de contenidos narrativos y no solo cifras y estructuras mnemotécnicas.

El *peruanista* Gary Urton ha propuesto convincentemente, desde la investigación etno-histórica, que una transformación sustancial habría sido operada sobre los *Quipus* andinos desde comienzos del siglo XVII reduciendo enormemente las capacidades de registro o archivo que tenían en tiempos prehispánicos (Urton, 1997)³². Aquella creciente sobreestimación de las formas de representación y de registro desarrolladas en Occidente, sobre las halladas en el mundo andino, era un aspecto crucial en el proceso de legitimar una dominación que atravesaba, en un mismo movimiento, lo político, lo social

y lo cognitivo. Este es un aspecto de la Conquista que los estudios apenas y empiezan a develar en implicancias que resultan tan actuales como corrosivas. La imposibilidad de reconocer una *escritura* en los lugareños -por parte de los visitantes colonizadores de entonces- se difuminaba en la creencia de que ellos arrastraban la imposibilidad de conocer su propia historia.

Sobre este punto, el escritor argentino Walter Mignolo ha desarrollado una línea de reflexión que ha desplazado en los últimos quince años, tanto métodos como objetivos dentro de los más recientes estudios de la literatura colonial del *Nuevo Mundo*. Tomando como ejemplo el encuentro en México entre doce frailes franciscanos y gobernadores y sabios aztecas, despliega en un artículo notable, uno de los núcleos que oponen ya desde 1524 las interacciones discursivas de América (orales, visuales o táctiles) a las prácticas discursivas apoyadas

31 Testigo ocular, durante su viaje por Alemania e Italia, el crítico peruano Juan Acha publica ese mismo año un artículo en la revista *Cultura peruana* comentando detalladamente el evento. Su impresión general de la representación peruana dista de ser entusiasta. Junto a Eielson exhibieron obras Alberto Dávila, Jorge Piqueras, Emilio Rodríguez Larraín, Joaquín Roca Rey y Fernando de Szyszlo. Acha destaca, no obstante, el impulso generador del trabajo de Eielson que, desde su óptica, "(r)evela claridad de conceptos plásticos, buen sentido del color, simplicidad, y una despreocupada pero legítima actitud artística;" en las cuales reconocía aún un disfuerzo por entonces desbordante (Acha, 1964).

32 Basado en un documento temprano de su tipo (la *traducción* a español, hecha en 1578, de una cuenta de tributación indígena) Urton sostiene que habrían sido virtualmente suprimidos por la administración Colonial aspectos de aquello que, análogamente, puede llamarse la construcción gramatical de los *Quipus* -entendidos estos últimos como un *sistema de escritura*- especialmente suprimiendo la mayoría de verbos, en favor de oraciones no narrativas con énfasis en elementos sustantivos y numerales. Se habría cuestionado paralelamente, de parte de las autoridades españolas en América, la fiabilidad y conocimiento de los *Quipucamayocs*, únicos escribas capaces de interpretar la información contenida en los *Quipus*.

en las letras y los libros impresos: “¿Cómo se le habría podido ocurrir a Acosta – sostiene- cuando le pregunta a Tovar cómo los aztecas podían tener historia si no tienen escritura, que la escritura alfabética es una sofisticación tecnológica de las formas de conservar el pasado en tanto que la conservación del pasado es esencial al ser humano como lo es el habla?” (Mignolo, 1988: 35). Un conflicto epistemológico que juega un papel crucial en la dominación y que es dirigido también hacia el sur, durante el encuentro con el Incario. Tal y como comenta Rocío Quizpe-Agnoli: “Ya que la oralidad frente a la escritura alfabética era colocada en una posición inferior y juzgada como una forma no confiable de guardar la información se concluyó en la asimilación forzosa de la escritura alfabética, lo que se tradujo en la destrucción paulatina de las literalidades amerindias” (2002: 239). Un proceso que ahora se traduce en la revaloración de los mitos y las literaturas orales.

“No se ha considerado realmente el sistema de los quipus como un lenguaje completo -ha destacado el artista en esta misma dirección, dentro de una entrevista de 1990, recogida en varias partes a lo largo de un notable estudio de Isabel Rith-Magni sobre el *ancestralismo* en el arte Latinoamericano del siglo XX-. Pero siempre tenía una duda sobre eso. Entonces, mi actitud ha sido como tratar de recuperar, rescatar un lenguaje perdido, que en verdad ha tenido una función lingüística muy amplia y que la conquista ha querido eliminar para hacerlo algo muy primitivo.” (Rith-Magni, 1994:216).

De esta manera notablemente simbólica, a un tiempo espontánea y deliberadamente

consciente, la escritura vuelve, en Eielson, a ocupar el espacio que parecía haber desaparecido con poemarios como “Papel” (1960). El nudo le permite -siguiendo el desarrollo de una intuición deslumbrante- desplazar la exploración de su discurso visual sin llevar a cabo una entera renuncia al lenguaje, y explorando en otra naturaleza del mismo, dentro de nuevas formas de inscripción y posibilidad.

En 1965 Sebastián Salazar Bondy publica en Lima una pequeña nota sobre la creación plástica de Eielson en Europa (Salazar Bondy, 1965), dirigiéndose a un público que –aún cuando desconocía la mayor parte de su obra literaria por entonces inédita- sólo podía recordar al escritor; un escritor que entonces, parecía haberse disociado del artista.

“Muchos conocemos poemas escritos por Eielson en Europa, otros han visto o leído una novela inédita. Pero él mismo parece no querer hablar de estas creaciones. Su reino es, desde hace bastante tiempo, de otro mundo.”, (Salazar Bondi, 1965).

señala, antes de relatar en su texto el curso de las creaciones visuales. Sin embargo, por esos años Eielson vuelve a escribir, aunque sin interrumpir el desarrollo de su nuevo lenguaje³³. Tras la muerte de Salazar Bondy, ocurrida ese año, el poeta deja en tinta y papel el poema *Llanto obligado (ante una fuente de roma)*, que luego incorporaría a “*Habitación en Roma*”. (Eielson, 1976: 210)

Este periodo es ya próximo al nacimiento del proyecto de las *Esculturas subterráneas*: Eielson entierra la primera frente a su casa en Roma, en 1966, en la fecha en que

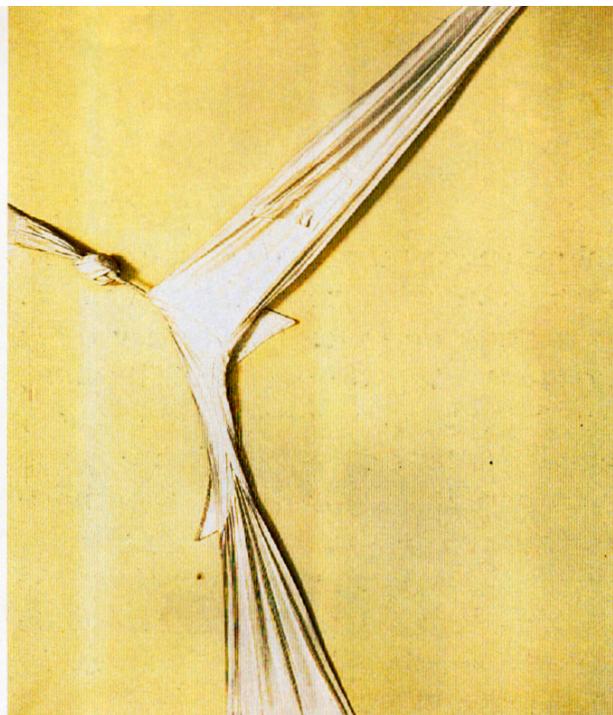
³³ Después de 1960, Eielson ha escrito *Ceremonia solitaria* (1964) (Eielson, 1998:275-295), *Pequeña música de cámara y Arte poética* (1965) (Eielson, 1998:297-322), *Ptyx* (1980) (Eielson, 1998:331-382), *Sin título* (1994-98) (Eielson, 2000), *Celebración* (1990-92) (Eielson, 2001b) y poemas no recogidos en libros.



cumple cuarenta y dos años. Al año siguiente cruza el Atlántico hacia los Estados Unidos, donde coloca la segunda mientras se aloja en el *Hotel Chelsea*, y luego, ese mismo año en Lima, procura hacer lo propio³⁴. Durante esta estadía en su ciudad natal - la primera después de casi veinte años - exhibe un grupo de sus *Quipus* realizados en Roma, en la galería Moncloa editores.

En un artículo de prensa local con motivo de la muestra, Juan Acha percibe en estas, un claro devenir de síntesis que condensa el proceso de sus primeros nudos, y que Eielson mismo reafirma en el breve escrito introductorio a su muestra limeña (Eielson, 1967b). El crítico los describe como *tridimensionalizaciones geométricas*: “*En efecto, los nudos entorchados y telas plegadas de Eielson se nos presentan como tridimensionalizaciones del punto, línea y triángulo respectivamente.*” (Acha, 1967). Además, en ese texto, Acha subraya el proceso de intelectualización de la creación artística en la obra de Eielson, que asume, en sí mismo, el rezago de un *expresionismo* no como una disposición innata sino como una actitud requerida o adoptada luego de una reflexión indispensable que, además está decirlo, pareciera estar casi ausente del resto de la preocupación artística peruana de entonces³⁵.

Por otro lado, la dirección regional que se recalca, no repliega la definitiva dimensión universal de los nudos: “*Ellos constituyen, sin embargo, un verdadero nudo de potencialidades anímicas, típicamente peruanas, sobre el cual, sobre las cuales estoy tratando de desarrollar – a mi manera y según mis alcances – un lenguaje personal con carácter planetario.*”; concluye el artista en una de las carillas del afiche impreso para la muestra referida (Eielson, 1967b).



[Fig. 34] *Camisa* (1963)
Ensamblaje. 118x99 cms.
Colección Joaquín Roca Rey, Roma.

Es a inicios de los años sesenta, como hemos comentado, que Eielson se encuentra en el entorno de los *Nouveau Réalistes* y entabla amistad con varios de ellos. El principal animador del grupo, el francés Pierre Restany, ha señalado en un texto escrito posteriormente la diferencia de los *Quipus* de Eielson con el acto de *apropiación* que, a través de ensamblajes o el solo aglutinamiento de objetos, realizaban los *Nouveau Réalistes* por esa

³⁴ Ese año se publica en una particularísima y escasa edición de solo 80 ejemplares -posibilitada por la edición artesanal de *La rama florida*, de Javier Sologuren- el poemario “*Mutatis mutandis*”, escrito más de diez años antes. Sobre las *Esculturas subterráneas* comento detenidamente más adelante.

³⁵ La cabal afirmación de Jorge Eielson como artista plástico en el ámbito local, se ha dado muy tardíamente; quizás, cómo ha afirmado en una entrevista (Chirinos, 1988), desde la invitación que se le hace para la III Bial de Trujillo (1987-88). Juan Acha, sin embargo, constituye una nítida excepción y, con seguridad, uno de los pocos interlocutores intelectuales que Eielson encuentra desde estos años en el Perú.

misma época: “El gesto de Eielson es aquel de una acción existencial llevada al paroxismo de la tensión física y de la concentración de energía.” (Restany, 1993:12)³⁶. Una energía transferida, apunta Restany, del artista a la obra y que solo permite paralelo con el impulso energético de las *colerés* (cóleras), destrucción de instrumentos musicales de Armán –detenidos y fijados en el instante de colisión sobre el soporte-, o los *Ogli* y *Tagli* de Fontana.

Estos nudos condensan un volumen de un espesor determinado, cuyo sentido profundo y cósmico se revela en modo parcial, premonitoriamente, a mediados de los años cincuenta. Eielson, en una súbita intuición, habría establecido a cada entidad cromática de sus *Quipus* una dirección simbólica que los une a los elementos de la naturaleza en un carácter epifánico (Eielson, 1971:123)³⁷. Ellos establecen así, un vínculo *ex profeso* entre lo sagrado y lo profano, *axis mundi* que estrecha el espacio entre el cielo y la tierra. De modo semejante, en uno de sus poemas visuales de 1960, una línea opera como *vertical celeste* que constituye un eje que nos comunica de un solo trazo con la estrella de *Alfa centauro* [fig.35].³⁸ Análogamente, la expresión verbal se hace un reflejo ínfimo de esas *Grandes Letras Selladas* y silentes de constelaciones que son transpuestas visiblemente a la esfera de lo humano: un lazo de unión entre lo corpóreo y lo trascendente (Ver: Eielson, 1971:120-22).

Marcando ese mismo vínculo, se halla una obra denominada *Firmamento* [fig. 36], en la cual pequeñas letras blancas y equidistantes dibujan sobre una superficie oscura las estrellas -tal y como las describe Quevedo: “*letras de luz, misterios encendidos*”- convirtiendo al poema en una invocación, un deseo súbitamente

aplacado que surge ante el silencio incomprensible de los astros³⁹.

En torno a 1957-58, Eielson escribe en agradecimiento a su *patria*:

(...). **Pero sobre todo
Le debo estas palabras
Que no son sino residuos
De otro centelleante poema
Escrito en mis entrañas
Lleno de llamas azules
De misteriosos abuelos celestes
Que me llaman y me llaman
Desde su patria de luces
(...)**

En “*De materia verbalis*” (1957-58)
(Eielson, 1998:242-243)

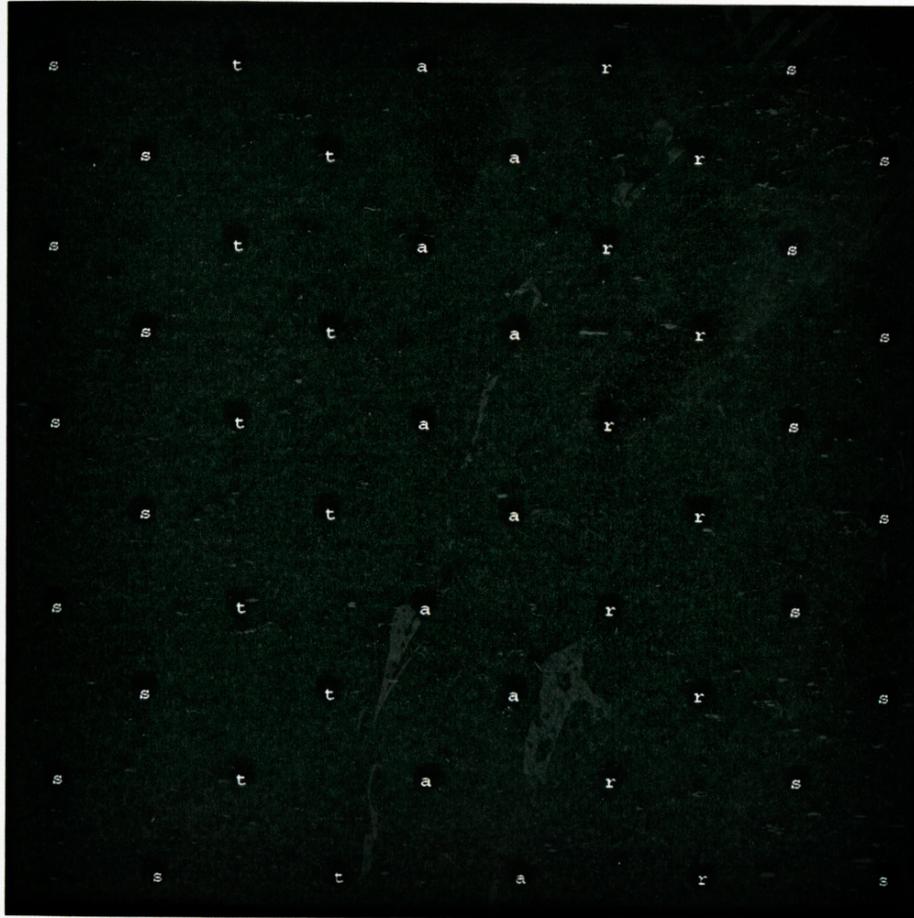
³⁶ La traducción del italiano ha sido tomada de la realizada por Gabriela Germaná y publicada en *More ferarum* N°5/6, *Homenaje a Eielson*, Lima, 2000, p. 156.

³⁷ Transcribo a continuación el texto que aparece en la novela “*El cuerpo de Giulia-no*” (1954): “He aquí una tabla de los elementos principales dispersos en los millares de nudos del poema, en los que los colores primarios y los contradictorios, no-colores, blanco-negro, se originan en tríadas jerárquicas, o trinitades, mientras los complementarios aparecen solos: 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.” Sin embargo, hay que considerar que la novela referida fue escrita casi diez años antes de que el artista emprendiera su trabajo con los nudos. Si bien la relación existe, esta no puede restringir otras posibles lecturas.

³⁸ Estrellas, en realidad, ya que se trata de tres que a simple vista parecen una. *Próxima Centauri* es así, el astro luminoso más cercano a nuestro sistema solar.



ESTA VERTICAL CELESTE PROVIENE DE ALFA DE CENTAURO



Firmamento

**No escribo nada
Que no esté escrito en el cielo
La noche entera palpita
De incandescentes palabras
Llamadas estrellas**

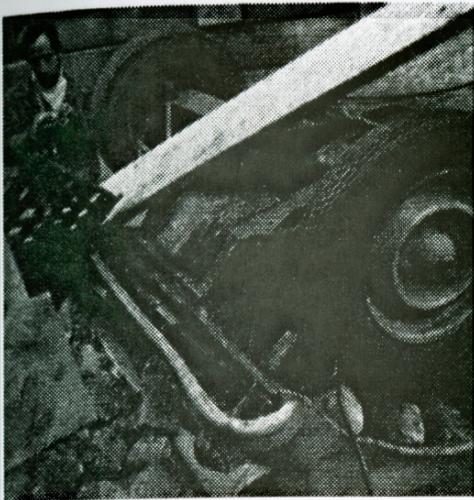
[Fig 36] *Firmamento* (1960)



[Fig 37] *Esta tela es un fragmento del universo* (1988).
Acrílico sobre tela. 180x180 cms.



[Fig 38] *Orión* (1991).
Acrílico sobre tela. 180x180 cms.



[Fig 39-40] Enterramiento de la *Escultura luminosa*.
París, 1969.

Si bien es sobre la imagen del territorio de su patria que realiza esa suma interminable de fragmentos costeros bajo el nombre de "*El paisaje infinito de la costa del Perú*", en uno de los lienzos de la serie que realiza a inicios de los años noventa, titulada "*La Scala infinita*" (La Escalera infinita), Eielson incorpora letras con las cuales un texto recorre la superficie de la tela: *Questa tela e un frammento dell' Universo (Esta tela es un fragmento del universo)*, esas letras dan origen a núcleos de color que sugieren nebulosas espaciales como una imagen poética de los inagotables fragmentos del cielo estrellado. [fig.37-38]⁴⁰.

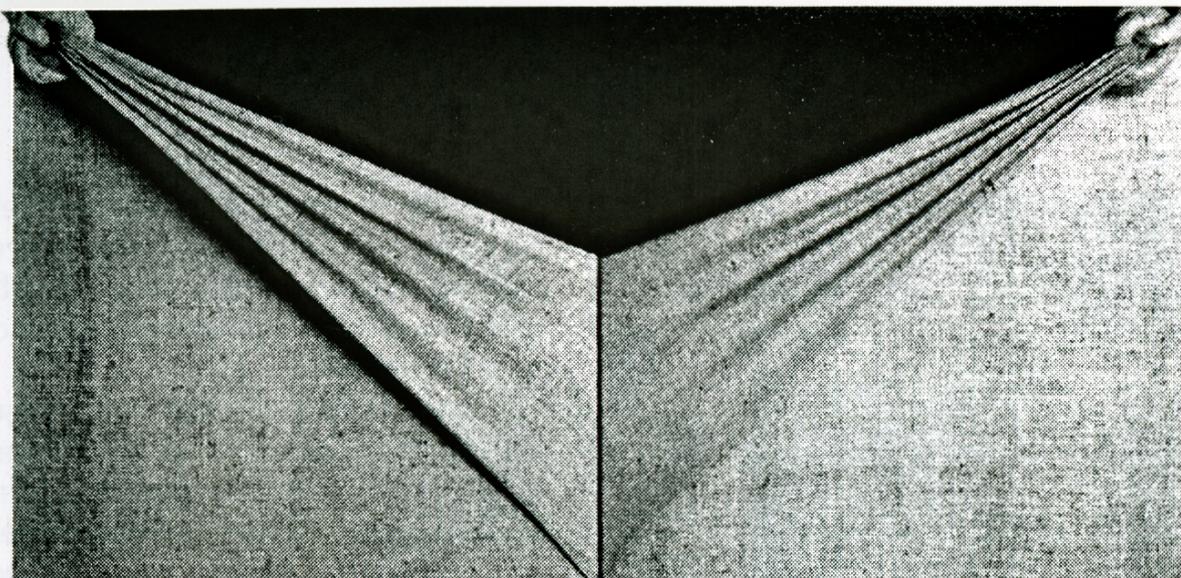
Así, ambas cartografías, terrestre y celeste, de algún modo se corresponden a través de una red imaginaria -de nudos o palabras-, que confunden ambos espacios dentro de un único territorio físico y mental.

En clara oposición con el plano liso del cuadro como escenario de representación o superficie de acontecimientos, el nudo crea un espesor de materia que confiere para sí, una identidad cromática que lo supone -más que un signo- un *lenguaje visible*, y al mismo tiempo una acción muda: una suerte de mitología y código personales en diálogo con la suprema realidad de lo invisible.

El 16 de diciembre de 1969, en la galería Sonnabend de París, se *inauguran*

³⁹ *De-siderae*. La etimología latina de la palabra "deseo" alude así a un silencio y desamparo del hombre ante los designios divinos, una pérdida del origen y, a partir de allí, el galopante furor que se desboca, tan poderoso como destructivo, girando envoraginado en torno al vacío más ardiente. Son ilustrativos los poemas *Doble diamante* y *Perdido a tus pies*, ambos del poemario "*Doble diamante*" (1947): "(...) / ¡Ah criatura! Tu desnudez me ahoga / Tus zapatos me queman / Días imantados son mis noches / Vacío colmo encontrado asilo frío. Contigo / Los astros me aburren / Las especies lloran / Muero me levanto clamo vuelvo a morir / (...)"; "(...) / Rotación de mi cuerpo / Hazme volver a mi cuerpo / Destruyeme los ojos en el acto / Las uñas y los dientes sobre el fruto / Conviérteme en silencio / Déjame rodar mis lágrimas en cambio / Sobre el espejo que adoro / Sobre la viva atroz remota clara / desnudez que me disuelve / Sobre el diamante igual que me aniquila / Sobre tantísimo cielo y tanta perfección enemiga / Sobre tanta inútil hermosura / Tanto fuego planetario / Tanto deseo mío." (Eielson, 1976:132-34).

⁴⁰ Añadiendo un vínculo más a esta confluencia de fuerzas terrestres y fuerzas celestes, el artista ha comentado en algunas entrevistas el desarrollo y aceptación que en la reflexión científica de la Física de las partículas ha tenido la teoría de la conformación nodal del universo: "*Recientemente, los más grandes científicos en el campo de la Astrofísica y de la Física de las partículas nos dicen que el universo es un nudo, o más bien un número infinito de nudos que se hacen y deshacen sin tregua y del cual no se entrevé ni el principio ni el fin. Una noticia —si así puede llamarse— que me alegra profundamente porque indica que cercana es la creación artística a la investigación científica.*" (Nosari, 1992). La traducción ha sido tomada de la realizada por Javier Sologuren para una publicación incompleta de esta entrevista en *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, 4 de agosto de 1993, p.4.



[Fig. 41] *Quipus 57 cr* (1985).
Ensamblaje (díptico). 65x130 cms.

cinco monumentos del proyecto de las "*Esculturas subterráneas*". En esa ciudad, culminando una serie de enterramientos iniciados años atrás, Eielson coloca, bajo los escombros de la última barricada erigida durante la revuelta estudiantil de mayo del 68 -entre la Rue St. Jacques y el Boulevard Saint Germain-, su *Sculpture lumineuse* (*Escultura luminosa*), estampada en más de 100 hojas de plástico escarlata [fig. 39-40].

Un total de 9 esculturas para leer habían sido enterradas en lugares distintos del mundo durante los viajes realizados por el artista en los años inmediatamente anteriores. Su presentación documental consistía en un texto impreso serigráficamente sobre hojas de roloid traslúcido, cada uno con la descripción de las obras, materiales y características relacionadas directamente con los lugares que habían sido escogidos, en el idioma correspondiente, y con un color de letra distinto que tampoco había sido escogido gratuitamente: Roma, verde; París, rojo; Eningen, azul; Nueva York, amarillo; y Lima, previsiblemente gris⁴¹.

Un ejemplar correspondiente fue enviado a cada una de las ciudades mencionadas, desde donde habían de inaugurarse en simultáneo con la participación de pequeños grupos de

personas separadas espacialmente, pero juntas dentro de la efímera duración del evento -antecedente *contratecnológico* de lo que es ahora la comunicación en el ciberespacio-. Mientras en la galería, a las doce de la noche, los monumentos serían colocados juntos, superpuestos uno sobre otro. El resultado: un objeto ilegible que conectaba las distintas ciudades, superando las distancias físicas y las barreras idiomáticas, en una ceremonia íntima pero intensamente simbólica.

La *Escultura horripilante*, enterrada en la esquina sud-oriental de la Plaza de armas de Lima⁴², sería, entre ellas, tan destructiva como alentadora:

⁴¹ La primera vez que se publicó, para el público peruano, la escultura enterrada en Lima (Eielson, 1972) llevaba hacia el final el siguiente texto: "*Esculturas para leer. 9 esculturas subterráneas colocadas por Jorge Eielson en diferentes lugares del planeta durante viajes realizados entre 1966 y 1969.*" La inauguración de París de 1969 solo pudo incluir a cinco de ellas, mientras las documentación de las otras, colocadas en Cerdeña, Bangkok, Amberes y Tokio, creo, así como la escultura no colocada en la Luna (ver nota 12), permanecen aún inéditas. La última edición de *Poesía escrita* (Eielson, 1998) incluye los monumentos inaugurados públicamente en 1969.

⁴² El objeto colocado en Lima, no pudo ser inaugurado en el local del IAC, a las cinco de la tarde del 16 de diciembre, tal y como se proponía el artista, a pesar del intento de Juan Acha al respecto, y fue incorporado al conjunto años después.

ESCULTURA HORRIPILANTE

Homenaje a Cesar Moro, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren

"Trabajando sólo 27 minutos cada noche (yo no estuve presente sino en los últimos 6 meses de la operación, cuando llegué a la ciudad llevando mi pavorosa invención desmontada en mil partes aparentemente sin importancia), fueron necesarios más de dos años y medio, o sea exactamente 915 noches de esfuerzos denodados de mis más estrechos colaboradores para colocar, a 17 metros de la superficie el objeto que sigue:

1. MATERIALES

- a) un compuesto a base de líquido medular sintético usado como (campo) electrónico y colocado en el interior de la escultura a manera de fluido vital;
- b) un conducto de gas metano proveniente de la ciudad;
- c) un circuito televisivo completo entre el (ojo) de la escultura y el mundo exterior;
- d) millares de tornillos, tuercas, ganchos, bisagras, etc.;
- e) una ametralladora Winchester;
- f) una cabeza de muñeca parlante;
- g) dos brazos de chimpancé adulto;
- h) materia fecal;
- i) una instalación radiofónica completa;
- j) alimentos congelados;
- k) un megáfono de fonógrafo R.C.A., modelo 1920;
- l) 14 litros de sangre humana;
- m) 15,000 metros de cinta grabada con los más importantes textos poéticos de todos los tiempos, incluida la Biblia;
- n) papel higiénico.

2. FUNCIONAMIENTO

- a) la escultura en realidad no tiene límites, si se tiene en cuenta su sistema radiofónico de ondas ultracortas
- b) quien quisiera desarrollar una copia deberá tener en cuenta dos factores de primera importancia:
 - 1- la escultura se regenera ininterrumpidamente a la velocidad constante de 75 gramos de materia al segundo;
 - 2- sus residuos absolutamente irreversibles, se acumulan a un ritmo variable de 57 a 65,7 gramos de materia muerta al segundo, lo que significa un aumento real del objeto de 18 a 10,3 gramos al segundo, con un volumen total de crecimiento de 0,10 metros cubo al día;
- c) la escultura - que recitará continuamente por boca de la muñeca, los más hermosos poemas concebidos por el hombre- se comportará igualmente como tal, es decir, satisfará sus necesidades primordiales repitiendo los mismos gestos humanos de la alimentación, procreación, respiración, defecación, etc., aunque tales necesidades, en este caso, no sean sino un artificio para mejor recitar los poemas (más que un repulsivo simulacro del ser humano como podría pensarse - la escultura será más bien el resultado de millares y millares de años de civilización);
- d) sólo en muy raras ocasiones a pesar de su inevitable contacto con el mundo exterior, empuñará la ametralladora o derramará una sola gota de su preciosa sangre humana en defensa de una causa justa;
- e) poseedora de un alma lírica la criatura surgirá muchas veces del centro de la tierra y con sus brazos peludos -indispensables en el arte de la recitación- elegirá una rosa o un lirio del campo.
- f) la criatura explotará, con espantosos resultados el mismo día que termine de recitar todos los poemas grabados en la cinta magnética"