

Anudamientos desde el origen: el horizonte cultural precolombino en la visión poética de Jorge Eduardo Eielson

Alex Morillo Sotomayor

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad Científica del Sur

amorillo@cientifica.edu.pe

RESUMEN

En el artículo se propone el reconocimiento de Jorge Eduardo Eielson como un artista integral contemporáneo que hizo de su visión poética un verdadero posicionamiento identitario respecto al legado cultural precolombino peruano. Esto le permitió explorar al autor los alcances de su propia escritura, asumiéndola como una operación de esencia multisignica, debido a que mantiene un diálogo profundo con sus otras expresiones artísticas.

PALABRAS CLAVE

Jorge Eduardo Eielson, visión poética, escritura, culturas precolombinas, artista contemporáneo, texto-tejido.

ABSTRACT

This article proposes Jorge Eduardo Eielson recognition as a comprehensive contemporary artist that made of his poetic vision a truly identity settlement regarding to the pre-Columbian Peruvian cultural heritage. This allowed the author to explore the powers of his own writing, assuming it as an operation of multisign essence, because it maintains a deep dialogue with other artistic expressions.

KEY WORDS

Jorge Eduardo Eielson, poetic vision, writing, pre-Columbian cultures, contemporary artist, text-texture.

Desde las primeras participaciones artísticas en Lima, su ciudad natal, hasta su posterior reinención en los espacios europeos, Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924–Milán, 2006) dedicó toda una vida a la creación de una obra de ilimitada capacidad expresiva y con la que pudo construir

una identidad indisociable del sentimiento de interés y de pertenencia respecto a las culturas precolombinas. Nuestro autor lo ha dicho, es fundamental atender a la correspondencia entre el autorreconocimiento de la identidad y la elaboración de una propuesta estética: «La universalidad y grandeza de un arte, de un artista, se mide en proporción directa a la profundidad y solidez de sus raíces»¹.

Las páginas que dedica Luis Rebaza Soralez a Eielson en su libro *La construcción de un artista peruano contemporáneo* (2000) serán de suma importancia para este artículo, primero porque el acucioso recuento y análisis que realiza de su obra plástica y performática permite comprender aún más los fundamentos de su poesía escrita; esto es posible dado que, como sabemos, su poética —como visión y como realización— es profundamente integral. Y segundo, porque dicho análisis llega a una acertada hipótesis que hago mía y resumo de la siguiente manera: la actividad artística de Eielson, desarrollada en gran medida fuera del Perú, tiene, no obstante, una permanente influencia de su horizonte cultural matriz, lo que puede constatararse en su claro interés por revalorar y dialogar con las civilizaciones del Antiguo Perú. En efecto, Eielson acudió a estas no solo para repensarse como artista contemporáneo, sino también para reconfigurar los conceptos de escritura y de poesía más allá de lo verbal y de la circunscripción a estéticas occidentales.

Para Eielson, lo poético, en tanto un acto esencializador, y por eso mismo forjador de una visión, es la gran posibilidad de integrarse a un *todo signifiante*. Desde esta perspectiva, cultivó una conciencia de apertura de la escritura con el fin de sintonizarla con otros discursos y otras formas de conocimiento, como el científico, el filosófico, el mítico y el artístico en su multiplicidad de versiones. Producto de esta conciencia, surgen importantes conceptos que el mismo autor propuso en sus reflexiones, como es el caso de *literatura tridimensional*, *objetos verbales tridimensionales* o *poesía transverbal*, los cuales se erigen en los sentidos revolucionarios constituyentes de un mismo afán de reinención. En estos términos me refiero a una visión poética que, en su inconmensurable versatilidad, no realiza pasivamente una idea de belleza, sino más bien la hace *estallar* en una red de sentidos y formas imposibles de aprehender cabalmente. «El poeta, *simplemente*, trata de poner en palabras la visión de una totalidad», declara Eielson en una entrevista concedida al crítico peruano Abelardo Oquendo².

1 Eielson 2010a: 263.

2 Oquendo 2002: 404.

1. Rescate y actualización

La década de 1940 en la sociedad limeña significó, a decir de Alfonso Castrillón, el surgimiento de una «primavera artística» de intenso y variado impulso cultural, gracias, entre otros factores, a la proyección de películas extranjeras, la presentación de compañías de teatro y *ballet*, la creación de nuevas galerías —la perteneciente a la Sociedad de Bellas Artes, la Galería de Lima y la Paco Moncloa— y el apoyo de centros culturales nacionales y extranjeros —la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), respectivamente³. En ese nuevo escenario artístico encontramos a Eielson formando parte de la Agrupación Espacio, movimiento que congregó a diversos artistas jóvenes que compartían las influencias europeas posvanguardistas y el interés común por la libertad creativa y por la necesidad de propiciar una renovación en la arquitectura y en las artes en general. Algunos de sus integrantes fueron Joaquín Roca Rey, Jorge Piqueras Sánchez Concha, José Bresciani y Fernando de Szyszlo, a los que se sumaron músicos como Enrique Pinilla, así como poetas y ensayistas, entre los que se encontraban Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Raúl Deustua y Blanca Varela.

Pero más allá de su adhesión a la mencionada agrupación, que por cierto no duró mucho debido a su profesa y cultivada insularidad respecto a géneros y tendencias estéticas, es necesario ubicar a Eielson dentro de la generación de artistas peruanos de la segunda mitad del siglo XX que hacen de la creación —y de la actitud frente a esta— un «[...] encuentro de tradiciones, prácticas y objetos artísticos en la multiplicidad cultural (mezcla o entrevero fértil y complejísimo) existente en el continente americano»⁴. Siguiendo la propuesta eje de Rebaza, las constantes de este grueso de artistas eran el trabajo consciente de renovación sobre los lenguajes que empleaban y la elaboración de una poética que comulgara con la tarea de repensar una identidad colectiva, lo que les permitió proyectar una estética que superara las fronteras geopolíticas revelando la transculturalidad que la sostiene y la fundamenta. De esta manera, buscaron que sus propuestas creativas estuvieran en sintonía con una sensibilidad social que demandaba un arte en el cual se signara la idea de lo nacional.

Rebaza sostiene que en el marco del desencuentro de la modernidad peruana a inicios del siglo XX, fueron Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui los impulsores, desde enfoques sociales, políticos, científicos y económicos distintos, del debate en torno al carácter desarticulado de la nacionalidad. Por su parte, el indigenismo asume un rol importante al

3 Castrillón 2005: 12–15.

4 Rebaza 2000: 17–18.

respecto: sus vertientes narrativa y ensayística, por un lado, formaron parte de un proyecto reivindicatorio en torno a la inclusión de la cultura andina en la configuración de una identidad colectiva; y sus vertientes visuales y poéticas, por otro, apostaron por la convergencia, «de manera tensa y simultánea», del referente andino y del lenguaje occidental vanguardista. De lo anterior se desprende, continúa Rebaza, que el proyecto indigenista se propuso un real conocimiento de aquello que reivindicaba con el fin de rediseñar la siempre cambiante noción de cultura peruana. En la década de 1940 aparece la figura de José María Arguedas para retomar el debate, pero desde un planteamiento diferente que apuesta por el *mestizaje cultural*, donde lo nacional es concebido como una continuidad histórica que enfrenta desde la literatura y el arte en general el desencuentro. Este crucial giro en el debate desencadenó otro hecho que ya nos sitúa en la década de 1950 y que, según Rebaza, consistió en ubicar en esta *posible nación* a aquellos jóvenes artistas cuya formación tuvo mayores y más sistemáticos vínculos con la cultura europea, y que, a la vez, provistos de nuevas necesidades de identificación, los llevó a afrontar abiertamente dicho debate. Todas estas referencias son necesarias para reconocer en este contexto la formación intelectual y artística de Eielson antes de su viaje a Europa en 1948 (etapa que comprende desde *Moradas y visiones del amor entero* [1942], su primer poemario, hasta *Doble diamante* [1947]), formación en la que, como sabemos, Arguedas tuvo una particular incidencia. Del mismo modo, José Carlos Mariátegui influyó en la idea de nuestro autor de una literatura nacional insertada en el contexto internacional⁵.

La generación de 1950 tuvo dos grandes paradigmas artísticos nacionales: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen. El primero, con dominio del castellano y del quechua, se desplazó del mundo andino al occidental; y el segundo, con dominio del castellano y de lenguas extranjeras, se desplazó del mundo occidental al mundo andino a través de las labores artística e intelectual. De la convergencia de ambos desplazamientos, nos dice Rebaza, se nutren los escritores y artistas de la generación en cuestión interesados en el estudio y la revaloración de las culturas precolombinas y de sus técnicas visuales. El interés por rescatar y apropiarse del pasado que heredaron fue determinante para: a) la comprensión y la redefinición del contexto sociohistórico en el que vivían, y b) la elaboración de una idea de arte que oriente sus trabajos, es decir, un *arte poética* que implique la construcción consciente de un «modelo de identidad» basado en «diversos instrumentos de comprensión», tanto

5 Fernández Cozman 1996: 69.

artísticos como científicos⁶. Y a raíz de la puesta en marcha de esta gran empresa, hallaron un modo particular de relacionar el arte peruano y el arte universal, de situarlos a un mismo nivel, hallazgo que los diferenciaría de la generación anterior y, al mismo tiempo, enriquecería el diálogo. El testimonio de Eielson es claro en cuanto a la toma de postura, tanto social como estética, de los autores peruanos de su generación: «Fue una paulatina toma de conciencia que, a partir de nuestra sensibilidad y formación occidental, a partir de nuestras puras intuiciones, trató de involucrar la faz oculta (hasta entonces) de ese otro Perú, sin el cual todos nuestros afanes creativos carecerían de sentido»⁷.

Cabe resaltar que, así como lo fue Vallejo, Arguedas es un paradigma decisivo y cercano a Eielson. Veamos en qué aspectos. Arguedas apostó por un modelo «estable y culturalmente articulado», y a la vez dinámico, de identidad nacional, donde la integración de la cultura andina en la modernidad se vislumbra como un hecho posible. En ese sentido, un modelo que «[...] no respeta la rigidez de los espacios culturales internos» y edifica la imagen de un «artista viajero», el cual «[...] parece, por un lado, poseer la sensibilidad de todos los pueblos y, por el otro, también la “cultura”»⁸. En Eielson encontramos resemantizadas la idea de la identidad dinámica y la imagen del artista viajero arguedianos, en términos de una *poética de la continuidad y de la fusión*, donde las vertientes culturales que nutren su visión de mundo y que convergen en su obra diluyen todo tipo de frontera y, por consiguiente, relativizan toda distancia:

No. No hay regreso, porque nunca hubo abandono de lugar ni de tiempo. Porque nunca percibí el tiempo como una trayectoria lineal, ni consideré la modernidad como mejor o peor que otro momento histórico. Ni porque el hecho de elegir un lenguaje artístico en lugar de otro o un espacio vital en vez de otro (Europa en lugar de América, por ejemplo) significara una selección cualitativamente superior o irreversible. [...] Por lo tanto, nada de definitivo puede haber en esto, sino un cuantioso compás de espera en el cruce imprevisible de la historia, en donde pasado, presente y futuro ya no significan nada. [...] Nada más moderno, por ejemplo, que un grafito del Neolítico, un espiral de Nasca, una escultura Cíclade, un ídolo de Benín o un

6 Rebaza 2000: 24–26. Octavio Paz identifica esta forma de rescate como uno de los principios fundamentales de la tradición poética y artística moderna: «Esas novedades centenarias o milenarias han interrumpido una vez y otra vez nuestra tradición, al grado de que la historia del arte moderno de Occidente es también la de las resurrecciones de las artes de muchas civilizaciones desaparecidas. [...] los productos del arte arcaico y de las civilizaciones lejanas se inscriben *con naturalidad* en la tradición de la ruptura. Son una de las máscaras que ostenta la modernidad» (Paz 1974: 19, énfasis mío).

7 Eielson 2010b: 396.

8 Rebaza 2000: 74–77.

sacerdote sumerio. [...] una creatividad sin fronteras, huérfana de toda escuela o movimiento, tránsfuga del espacio y del tiempo, más allá, pero también más acá, de la sociedad y del individuo [...]»⁹.

En este fragmento de su ensayo titulado «Situación del arte y la pintura en la década de los 80», Eielson precisa el sentido de actualización del pasado que manejaba, donde la contemporaneidad no representa una distancia insalvable; todo lo contrario, se constituye en el soporte y en el camino hacia una *discursividad* en el más amplio sentido de la palabra, impulsado por la firme convicción de que toda retrospectiva es, en esencia, una proyección. En otras palabras, el pasado milenario recobrado en el lenguaje contemporáneo es para nuestro autor una convergencia enriquecedora de sangres, un mestizaje cultural profundo. De este modo, la obra se convierte en un entretejido de entidades, cada una de ellas pertenecientes a un tiempo y a un origen diferentes, pero que convergen en un principio de simultaneidad debido a su naturaleza plural y heterogénea. Esta actualización —supeditada a una «actitud de estudio» y a una «actitud vital» inmersa en la «órbita occidental»— es una apropiación que transforma y renueva, a la vez que legitima, difunde y vivifica las manifestaciones matrices de nuestra cultura¹⁰. Apropiarse del legado precolombino, recuperarlo, es una señal de futuridad. La *mesticidad*, a decir de Eielson, es un rasgo inherente e indeleble del ser americano, el signo de su futuro: «Todos los americanos, sobre todo los del sur, que provenimos de culturas más antiguas, nacemos ya multiétnicos y multiculturales. Es decir, somos mestizos, y esa debería ser nuestra fuerza y nuestro orgullo»¹¹. En suma, Eielson está convencido de que los descubrimientos modernos sobre el arte precolombino convierten a este en contemporáneo, pues la revelación de su gran riqueza es tal que la sociedad que la ha explorado se ve en la necesidad de reconfigurar su identidad actual.

De las ideas anteriores se desprende otro aspecto interesante de la comunión entre Arguedas y Eielson: ambos son forjadores, a su manera, de un enfoque transculturador. Como sabemos, la transculturación es una categoría propuesta por el antropólogo cubano Fernando Ortiz y aplicada a la literatura por el crítico uruguayo Ángel Rama¹², quien veía en Arguedas un caso ejemplar. De modo que un quehacer literario transcultural: a) surge de un tejido cultural heterogéneo de intensa relación con los referentes foráneos y, en consecuencia, b) posee una lógica contrastativa que

9 Eielson 2010c: 255–259.

10 Rebaza 2000: 56–58.

11 Posadas 2010: 454.

12 Rama 1982.

revela una rica fuente de sentidos¹³. Sin embargo, toda acción lleva en sí el germen de su resistencia. En este caso, el gesto de la recreación literaria revela la condición paradójica de su medio, la palabra, puesto que esta nos acerca y nos distancia, a la vez, del amplio escenario heterogéneo en el que vivimos. La *literaturización*, en ese sentido, en lugar de ser un puente, se convierte muchas veces en una barrera discursiva. El enfoque transcultural de Eielson, consciente de esta limitación, se construye a la luz de una concepción más amplia de lo literario, asumiendo una visión donde convergen *todas las artes* y donde los referentes culturales aspiran a una genuina convivencia¹⁴. Este aspecto no ha sido descuidado por la crítica eielsoniana, como lo demuestran las apreciaciones de David Sobrevilla, José Miguel Oviedo y Luis Rebaza. El primero, en su afán por recordarnos la condición multicultural y multiétnica de la cultura peruana desde su matriz precolombina hasta su desenlace republicano, realiza un interesante estudio comparativo donde emplea la categoría *transculturación* para analizar los vínculos entre los referentes precolombinos, occidentales, asiáticos y populares presentes en los trabajos pictóricos de Eielson, Tilsa Tsuchiya, Fernando de Szyszlo y Gerardo Chávez (2003). Por su parte, el segundo sugiere una suerte de transculturación «interna» en algunos trabajos plásticos de nuestro autor, como la serie *Amazonía* (1991), donde el anudamiento (que Eielson generalmente identifica con los quipus incaicos y las redes de pesca y mantos de las culturas precolombinas de la costa peruana) se emplea para homenajear a la cultura amazónica (2006). Mientras que el tercero reconoce en trabajos como *Pirámide de trapo* (1965) —una construcción piramidal a base de telas compactas—, una clara alusión a los vestigios arqueológicos de culturas antiguas, tales como los fardos funerarios precolombinos de la costa peruana y las pirámides egipcias (2003)¹⁵.

13 Eielson describe su gratitud a Arguedas recordando, precisamente, el encuentro entre ambos como un hecho transcultural: «Fue él, pues, quien me descubrió la belleza y la grandiosidad de nuestro pasado y nuestro mundo indio. Por entonces acababa de publicar *Yawar fiesta*, y ya había aparecido *Agua*. Me dio sus libros, y después, conociéndolo y frecuentándolo, le tomé un enorme cariño y admiración. Cariño y admiración que desde entonces se han extendido a todo nuestro mundo indio, con particular predilección por el pasado y el arte prehispanico del Perú, que encuentro sencillamente extraordinario» (Canfield 2011: 23).

14 Vallejo, en ese sentido, también se constituyó en un referente transcultural para Eielson, quien aprecia al autor de *Poemas humanos* como «el más alto momento del mestizaje poético», donde la cultura americana («el alma india») y la cultura occidental (la «cultura judeocristiana»), se entrelazan desde una sensibilidad humana —contradictoria, conflictiva, desgarradora— que «atraviesa el lenguaje desbaratando su estructura tradicional y liberando una estremecedora materia poética» (Forgues 2010: 231).

15 Agregaría, como un segundo ejemplo, la pirámide de algodón compacto titulada *La pirámide de Lima* (2005).

El terreno intelectual, aunque con sus limitaciones, fue constituyéndose progresivamente en el propicio para las inquietudes identitarias de la generación del cincuenta. Ya desde una década anterior se habían intensificado las investigaciones que tenían como protagonistas a diversos intelectuales y artistas del medio participando en la recopilación, la traducción y el análisis de textos coloniales y de las manifestaciones propias de la literatura oral quechua. Del mismo modo, se intensificaron los estudios sobre el arte precolombino, aunque dicha iniciativa se centró básicamente en sus rasgos formales. Poco a poco, los investigadores constataron las dificultades de una visión social, antropológica e incluso política de carácter lineal y preocupada solo por la actualidad de las manifestaciones culturales andinas. Para contrarrestar estas dificultades, fueron forjando un trabajo multidisciplinario que apuntara a la configuración de un horizonte transcultural en constante «despertar» hacia nuevos y profundos lazos entre los «restos» de las culturas milenarias y la demanda contemporánea de una identidad nacional¹⁶.

La honda admiración que Eielson sentía por el arte precolombino nos muestra dos de sus grandes facetas: el ensayista y el artista. Como ensayista es autor de al menos cinco textos dedicados íntegramente a las culturas precolombinas. Uno de los más representativos es, acaso, «Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú», donde reflexiona sobre la religiosidad del arte precolombino en la que germina, nos dice, un fervor cósmico, hecho irrefutable de su contemporaneidad: desde la cultura Chavín —«cultura madre y fundadora, de cuya matriz proviene casi toda la iconografía religiosa del Perú antiguo»—, pasando por las culturas Paracas, Nasca, Wari, hasta Chancay —«su último, precioso hito» y «uno de los más altos momentos del arte precolombino y del arte en general»¹⁷. A propósito de la primera cultura referida, el templo Chavín de Huántar, ubicado al pie de la cordillera Blanca, se constituyó en un lugar estratégico para los sacerdotes que podían visualizar los astros y, así, conocer los ciclos agrícolas y predecir las estaciones. De este modo, el templo se convirtió en un prestigioso y respetado oráculo al que llegaban peregrinos desde lugares muy distantes, llevando ofrendas a cambio de consejo y protección. Esta fascinante y milenaria relación entre el hombre y las fuerzas cósmicas que rodean al recinto llevó a Eielson a relieves la espiritualidad de esta cultura en su ensayo «La religión y el arte Chavín», loable por su profundidad y sensibilidad poética: «¿Por qué no admitir, entonces, que Chavín de Huántar, más que de una cultura, fue el núcleo central de

¹⁶ Rebaza 2000: 85.

¹⁷ Eielson 2002a.

una religión como el cristianismo, el islamismo o el budismo y que, a partir de ella, se originó una sociedad que, gracias a su doble poderío espiritual y material, pudo alcanzar las características de una alta cultura?»¹⁸. También destaco el ensayo titulado «Puruchuco», donde el conocimiento y la intuición se fusionan con rigor para reflexionar sobre las ruinas que llevan el mismo nombre. En este texto Eielson reconoce la necesidad de disolver las distancias temporales y espaciales para aproximarse a las culturas precolombinas con la única y transparente intención de integrarse a estas en un gesto unificador¹⁹.

Eielson, como ensayista, como *dialogante infinito*, nos advierte de una preocupante paradoja lejos de estar resuelta por los estudiosos del arte y de la cultura precolombinos, a pesar de los grandes avances de los últimos años: somos parte de civilizaciones milenarias con «altísimos valores estéticos», cuyas obras poseen un «extraordinario vuelo espiritual»; no obstante, vemos que aquellas sociedades aún consideradas «primitivas» siguen siendo estudiadas tomando como referencia exclusiva y excluyente los cánones de belleza occidentales²⁰. Habría que preguntarnos, entonces, ¿cuánto se ha avanzado en el reconocimiento y, sobre todo, en la aplicación de sentidos propios, autóctonos —conceptos, sistemas, visiones de mundo, tecnologías—, desde las ciencias sociales y humanas?, ¿realmente nos acercamos a nuestro pasado con estos sentidos?, ¿los legitimamos en nuestras incursiones y participaciones académicas?, ¿desde qué idioma discutimos nuestra propia identidad?, ¿pasamos de la teorías culturales a políticas culturales donde uno puede asumir el rol de un agente activo que concientiza a los demás?

En la introducción a su trabajo recopilatorio donde reúne los ensayos eielsonianos ligados al arte y a la cultura titulado *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*, Luis Rebaza traza el recorrido creativo de nuestro autor conjugando lúcidamente el carácter universalizante y el principio circular de la obra eielsoniana:

[...] él representa y le da cuerpo a la universalización del arte en el Perú; no me refiero aquí a la apropiación local de técnicas artísticas, principios estéticos o tradiciones culturales de origen occidental, algo que se inicia con la llegada misma de los europeos a América; me refiero más bien a la articulación de discursos estéticos nacionales al interior mismo de los discursos estéticos europeos de posguerra. Además de esto último, Eielson constituye un modelo de

18 Eielson 2002b: 333.

19 Eielson 2002c.

20 Canfield 2011: 41.

desplazamiento desde el Perú hacia el exterior, un ejemplo del «exilio voluntario»; su testimonio es la bitácora detallada de un periplo que empieza geográficamente en el Perú culturalmente occidental (en su educación escolar), luego se interna en la cultura del mundo precolombino (su formación de joven intelectual), para expandirse geográficamente hacia Europa (como joven artista plástico) y una vez allá contraerse culturalmente hacia el Perú (como intelectual y artista maduro) hasta conseguir amalgamar ambos espacios²¹.

La configuración y la proyección de un *discurso estético nacional* implicaron, como lo explica Rebaza, la toma de posición de un artista que recrea formas y contenidos desde la noción de rescate y exploración de aquello que acontece en la cultura peruana como originario o matriz, postura que es mucho más intensa y dinámica si se gesta desde la condición foránea del sujeto. Que en el fragmento citado se utilice palabras como *desplazamiento*, *contraerse* y *amalgama* hace mucho más evidente una toma de posición cíclica que resignifica lo peruano resistiendo contra el olvido, la distancia y las dinámicas globalizantes que insensibilizan y automatizan. Eielson tuvo que *desplazarse* por el mundo para *contraerse* hacia su esencialidad y, desde esta operación, volver a mirar y a interiorizar el panorama universal que le demandaba una expresión convergente y unitaria.

En otra parte de su introducción, Rebaza destaca una idea eje en la producción ensayística de Eielson, la que por cierto me parece crucial para comprender el interés de nuestro artista peruano por entrelazar histórica y estéticamente las culturas occidental y americana: aquella busca en esta su «renovación creativa» (XLVII). En efecto, en ensayos como «Poesía y realidad de América», de 1956, Eielson reflexiona, siempre desde una pulida intuición y una sensibilidad crítica, los aspectos problemáticos de la mencionada renovación. De este modo, analiza desde una perspectiva temporal tripartita —la época prehispánica que cobijaba a «una de las civilizaciones más armoniosas y desarrolladas de la Tierra», la imposición del orden colonial y la era contemporánea— la cuestión identitaria tanto del espacio americano como del espacio europeo:

Por su parte, el Perú moderno —y con él todos los países de Latinoamérica— toma la vía inversa y sale al encuentro de la noble Europa valiéndose para ello de todos los medios materiales que esta misma le ofrece y le tiende como un puente. Pero en su embriaguez progresista, europeizante, americanizante, nuestros países descuidan de alimentar, precisamente en el seno de la cultura occidental, los

21 Rebaza 2010: XXV.

rasgos peculiares que hacen de la América una tierra y una humanidad virginal, sin pensamiento, sin una literatura ni un arte definitivamente cuajados, con un pasado tan inmediato, trágico y confuso que no permite ver con nitidez la verdadera realidad histórica de la América prehispánica. Y es en esa zona de misterio, en ese pasado remoto en el que se apoya el interés espiritual de Europa. Es allí en donde la conciencia occidental pretende encontrar la esencia profunda del ser americano, con su inevitable paraíso interior, su deslumbrante barbarie y su profunda e integral articulación dentro del universo que nos rodea²².

Eielson llama la atención sobre el entrecruzamiento de carencias y posibilidades entre ambos espacios. Así tenemos una sociedad peruana que, aunque ya asimilada a la cultura occidental, lo está en medio de conflictos y tensiones, «tragedias» de todo nivel —social, económico, racial, cultural—, debido al punto de quiebre que implicó la superposición del sistema colonial sobre una realidad genuina totalmente distinta, lo que desencadenó, además, la eterna pugna de posicionamiento del Perú en un panorama mundial que a lo largo del tiempo ha distribuido identidades según la ubicación en el centro o en la periferia de la modernidad. Eielson no desconoce el desarrollo del Perú producto de tal asimilación, pero sí cuestiona el olvido y el desinterés sistemáticos de una sociedad actual que no sustenta su identidad en el esplendoroso pasado prehispánico signado por la espiritualidad, el mito y el apego vital e irrenunciable con la naturaleza. El pasado «remoto» es, en realidad, el pasado «inmediato» que ya está emergiendo en el presente para delinear una identidad que demanda permanencia. La renovación espiritual que tanto ansía la «conciencia occidental», que tanto busca el europeo carente de un vínculo mítico y milenario con su entorno, debe comenzar en nosotros mismos, que somos los *herederos naturales* de esa forma enriquecida y aún vigente de existencia. Cuando logremos aquella renovación continua se universalizará América y el entrecruzamiento revelará una espiritualidad sin fronteras²³.

Como artista, Eielson nos presenta una extraordinaria colección de trabajos plásticos y performáticos que pueblan toda su trayectoria creativa. Así llegamos a sus primeros trabajos visuales que se remontan a inicios de los cuarenta. Poco es lo que se conoce sobre esta primera etapa

22 Eielson 2010d: 87.

23 Remito al lector a otro ensayo de Eielson titulado «El Perú visto desde Roma», donde el autor nos brinda más detalles de la concepción del europeo, específicamente del ciudadano italiano, sobre la cultura peruana, concepción que fundamenta, como hemos visto, el interés de su renovación espiritual (201e).

plástica, solo contamos con algunos dibujos que acompañaron a sus primeros escritos en periódicos y a sus primeras colecciones de poesía, como es el caso de la primera versión de *Reinos*²⁴. En 1948, año en que obtuvo el Premio Nacional de Teatro gracias a la obra *Maquillaje*, expone por primera vez en una galería de la capital, la Galería de Lima, junto a Fernando de Szyszlo. La muestra, que comprendía dibujos, acuarelas, óleos y construcciones con maderos, fue el primer paso de una búsqueda influenciada en ese momento por una tendencia surrealista. Uno de los objetos representativos de esta muestra es, sin duda alguna, *La puerta de la noche* (1952), que sugiere las huellas palpables de un pasado precolombino cuyo referente inmediato es la Puerta del Sol tiahuanacuense. Se trata de una obra a base de madera esgrafiada, gravada, tatuada por el fuego y con surcos que marcan una superficie en la que se exhiben una piedra solar incrustada en un extremo y una hendidura lunar en el otro. Al medio de la pieza, una especie de puerta y sobre esta una cerradura ubicada al mismo nivel del Sol y de la Luna mencionados. La enigmática cerradura revela, gracias a su estratégica posición, la única forma con la que cuenta el espectador para conectarse con su pasado: emparentándose con el cosmos²⁵. Como vemos, desde sus primeras realizaciones, Eielson asume el rol mediador del sujeto creador contemporáneo que hace de su vínculo indisoluble con el arte milenario un gesto de identidad colectiva donde la *continuidad cultural* es la única convicción.

Desde finales de la década de 1950 comienza a utilizar en sus trabajos plásticos materiales como tierra, arena traída especialmente de los desiertos del Perú, restos óseos y excrementos de animales; también hace uso de polvo de mármol y de hierro, arcilla y cemento. Así nace la serie *El paisaje infinito de la costa del Perú*: cuadros en los que críticos de arte como Emilio Tarazona reconocen la confluencia de una impresión abstracta y un hiperrealismo (rasgos propios de la pintura matérica), debido a que se superpone en las superficies de distintas texturas el escenario austero, desolado y abstracto del paisaje de la costa peruana, es decir, «puñados del desierto mismo», donde «el referente mismo se exhibe en ausencia de signo alguno que medie el encuentro»²⁶. En un texto que lleva el mismo

24 Tarazona 2005: 30–31.

25 La interpretación de Tarazona nos da luces sobre las influencias estéticas en el artista para la construcción del mencionado objeto: «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. 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» (Tarazona 2004: 39).

26 Tarazona 2005: 34.

nombre de la serie, nuestro artista señala cómo nace su interés por dichas composiciones:

Durante mi juventud, siempre me intrigó la visión del espacio árido que circunda la ciudad de Lima, que es la ciudad en donde nací. Siempre pensé que semejante geografía nunca habría podido generar ningún entusiasmo óptico, ninguna efusión anímica y, por ende, ningún pensamiento plástico. [...] Sin embargo —y esto se lo debo sin duda a mi larga vida europea— lentamente filtrado, dolorosamente pensado, este puro paisaje —porque perfectamente abstracto— terminó por instalarse en mi espíritu como un imperativo pictórico vital²⁷.

El artista no se aleja del referente; solo toma una perspectiva que, aunque tenga tonos de desarraigo («dolorosamente pensado»), comprende un despertar visual donde los recuerdos y los nuevos lenguajes se articulan en la ingeniería creativa eielsoniana. A Eielson le interesaba plasmar más que una realidad peruana concreta —de la cual estaba y se sentía distante—, una realidad «arquetípica», esto es, una imagen «absoluta», «libre» del Perú que surja de su origen milenario y sagrado. Optó, en suma, por hallarse vital y estéticamente en un «territorio mental»²⁸. Así es como el paisaje evocado deviene escenario *palpable* en los lienzos:

Comencé a sentir una falta angustiosa de territorio bajo mis pies. [...] 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 desierto²⁹.

Es interesante ver cómo el autor concibe su trabajo plástico a partir de acciones como la excavación —propia de otras empresas dedicadas a desentrañar la existencia milenaria del hombre, como la arqueología—, pues ello reafirma la intención de rescatar y actualizar, para nuestros ojos, el legado precolombino. Por otro lado, una lógica de causa y efecto envuelve a estas composiciones artísticas eielsonianas, toda vez que el material natural utilizado revela las fuerzas que la naturaleza libera en

27 Eielson 2002d: 267.

28 Eielson 2010b: 400.

29 Eielson 2002d: 267.

el «gran lienzo del desierto». En ese sentido, el tratamiento del material como un *vestigio* (lo precario y antiguo en lugar de lo nuevo y prestigioso) busca transformar la experiencia cultural lejana del hombre actual, quien ve en las civilizaciones precolombinas un «dato histórico» que no tiene una incidencia determinante en su configuración identitaria. La apuesta es por una experiencia cultural cercana, donde el pasado se sienta y se piense en su real significación: una fuente infinita de sentidos que enriquecen nuestra presencia en un mundo donde se cree que la identidad es sinónimo de posesión material. Entender la obra eielsoniana como una poética de la resistencia es clave aquí, si tomamos en cuenta que la *posesión* y el *posicionamiento espiritual* es uno de sus mensajes más relevantes.

Eielson buscaba aprehender, como él mismo lo refiere, «la máxima realidad de la materia con la cual el paisaje está hecho. Y por lo tanto la materia asumía el primer plano y era por sí misma paisaje»³⁰. Desde esa perspectiva, la materia empleada no es más un elemento mediador de una realidad. Ella, en sus infinitas texturas y combinaciones, es la realidad misma, una realidad cuya auténtica *presentificación* no traslada al espectador a ninguna parte, construye con él un momento de convivencia. Aparte de la utilización de arena, huesos, cabellos y otros materiales, se puede apreciar en series como *El paisaje infinito de la costa del Perú y Camisas* la manipulación de algunas telas o prendas de vestir que una década después se convertirán en nudos, dando origen a la serie *Quipus*, título altamente sugerente. En esta serie podemos apreciar «[...] telas retorcidas, plegadas, estiradas y anudadas encima de lienzos tendidos sobre bastidores de madera»³¹, como si «el inconsciente pictórico estuviera obligado a expresarse en formas esculturales, como si, a través de la operación de pliegue y del anudado, emergiese la vocación tridimensional de la tela»³². En suma, las tenciones, flexiones y pliegues de las telas parten de uno de los lados del soporte y se dirigen a un punto del cuadro, contraviniendo la superficie plana y logrando un efecto plástico³³, reflejando un *complejo nodal* que encierra, a su vez, un *complejo transcultural*³⁴.

30 La Torre 2010: 172.

31 Rebaza 2000: 215.

32 Senaldi 2002: 255.

33 Tarazona 2005: 36.

34 Eielson escribe: «Mi necesidad de “verdad” había llegado al paroxismo [...] Ciertamente tras un periodo de varios años de trabajo sobre el mismo tema, el “paisaje” dio origen a la figura humana, rescatada igualmente a través de sus despojos —tales como estos restos de un paisaje vivido en una antigua, imborrable secuencia—, es decir, a través de sus vestidos, camisas, corbatas, trajes de noche, *overalls*, etc. Para enseguida quedarme tan solo con sus elementos más significativos —tensiones de materias textiles sobre espacios desnudos, que más tarde denominé *quipus*» (Eielson 2002d: 267–268).

Con sus quipus, Eielson pretende desarrollar «un lenguaje personal con carácter planetario»³⁵. Los nudos encierran una «energía pura» y logra con ellos «las máximas posibilidades de escritura». Trabajar con el nudo, tentando una significación trascendente al atar y al desatar, implica desplegar una acción armoniosa con la que se pueda experimentar «los fenómenos más vastos de la gestación y de la muerte»³⁶. El artista anuda y dicha operación adopta un carácter desestabilizador, crítico; en otras palabras, problematizador respecto a la concepción y la realización tradicionales del cuadro. Su resultado, el nudo, y su desarrollo, los pliegues, le dan corporalidad, una mayor dimensión, es decir, plasticidad, en una dinámica de develamiento de los sentidos que surgen del contacto entre el bastidor, la tela y el color. Esta dinámica es la más alta y transparente huella de un mestizaje cultural en el que se busca superar la imposición de un código cultural por otro, en pos de la convivencia, del diálogo entre todos ellos: «Hay y no hay cuadro (ilusión-delectación, mascarada) según el grado de mestizaje entre el nudo aborigen y el bastidor europeo. El colonialismo cultural se disuelve lentamente, en una suerte de nostálgico carnaval, pero se disuelve, dejando la escena a la pura evidencia de los materiales y las energías que los reúnen»³⁷.

Estas ideas de Rebaza, de Tarazona, del crítico de arte italiano Marco Senaldi y del mismo Eielson son útiles para destacar las relaciones de tensión entre las formas anudadas y compararlas con las tensiones de sentido que pueblan la poesía escrita de Eielson: el anudamiento verbal simula el anudamiento de estos quipus, porque comporta un acto de evocación y de reconstrucción de sentidos, como un retorno a las primeras capas de significación del lenguaje. O como diría el crítico peruano José Ignacio Padilla, Eielson crea una atmósfera donde brilla «el rumor del origen»³⁸. Del mismo modo, nos ayudan a destacar la tensión entre formas y soportes: tela-lienzo en la plástica, palabra-hoja en blanco en la escritura. Aquí es preciso recordar, por otro lado, que la poesía escrita eielsoniana ha signado en algunas ocasiones el horizonte cultural precolombino. Basta con mencionar el poema «Nazca» de *Celebración* (2001) y los poemas «Veo las líneas de Nazca» y «Excavo en mi dorado Perú» de *Sin título* (2000). Este último es particularmente interesante, porque hace explícito el paralelo entre el acto de excavar y la exploración de la palabra poética en la búsqueda de ese «esplendor subterráneo». El poeta excava:

35 Eielson 2010f: 112.

36 Eielson 2010g: 142.

37 Eielson 2010h: 144.

38 Padilla 2002b: 12.

Un reino puro y encuentro
 Una cuchara. Excavo más
 Y sale el rey con toda su joyería
 Y la reina mía enterrada
 Cuya mirada me estremece
 Excavo y excavo todavía
 Y es mi osamenta que hallo ahora
 Y el trono ensangrentado
 Que allí me espera³⁹

Quando Roland Forgues entrevista a Eielson en 1985, le pregunta por la relación entre el mito, la historia y la poesía. Eielson responde que el mito vendría a ser el *fundamento* de la historia y de la poesía. Por ello, todo sujeto creador debe reivindicar el *sentido mítico* rescatando el *sustrato sagrado* —único, elevado— de nuestras sociedades, sentido que puede ser explorado a través de motivos poéticos, como «el misterio de nuestra existencia y del cielo estrellado, la búsqueda de Dios, la sed de conocimiento, el amor a las criaturas, la admiración y el respeto a la naturaleza»⁴⁰. Dicha reivindicación es, a la vez, una voz contestataria en franca oposición a otro tipo de mito «de pacotilla» que en la actualidad mueve los hilos de las vidas superficiales alienadas por el consumismo y automatizadas por la tecnología. El hombre debe reencontrarse con su verdadero mito y signar aquel reencuentro en una expresión que ilumine las futuras búsquedas y hallazgos de otros hombres. Dicha expresión, por su materialización infinita y alcance universal, es indudablemente la poesía. En ese sentido, la reivindicación mítica de lo poético nos acerca a uno de los aspectos cruciales de esta actividad creativa: su permanencia, su invariabilidad enriquecida por el instinto de reinención que la gobierna: «los fundamentos de la poesía son permanentes. Cambia su formulación, su lenguaje, los términos de su enunciado, sus parámetros, la delicada red lingüística a través de la cual se filtra la materia poética»⁴¹.

2. Texto/tejido

Al inicio de este artículo se proponía la hipótesis de que el conocimiento de las culturales precolombinas produjeron una verdadera transformación en Eielson, dado que toda esa influencia le permitió repensar y

³⁹ Eielson 2000a: 43.

⁴⁰ Forgues 2010: 232.

⁴¹ Forgues 2010: 233.

redefinir su rol como artista contemporáneo y su relación con la escritura y con todos los demás recursos expresivos con los que convivió, de modo que pudo concebir lo poético y lo artístico en general más allá de los preceptos occidentales.

Con la intención de seguir demostrando la naturaleza dialógica y transcultural de la poética eielsoniana, plantearé ahora una forma diferente de asumir la noción de texto, tratando de enlazarla con la de tejido. En la visión poética de Eielson ambas nociones se anudan para dar cuenta de una sola y rica materialización de sentidos.

Su afición por los tejidos precolombinos fue un hecho significativo, porque descubrió en estos un acto, una operación nodal que unía imágenes del mundo, de la misma forma que el texto poético —el poema como pieza, retazo o fragmento de un *telar* discursivo interminable— anuda sentidos con hilos verbales. El presente semisimbolismo puede ayudar a esquematizar el paralelismo entre el acto de anudar y el acto de escribir: el tejedor–artista precolombino es a la ordenación del cosmos, del mismo modo que el poeta–artista contemporáneo es a la construcción de un *discurso–visión de mundo*:

tejedor: ordenador del cosmos :: poeta: discurso-visión de mundo

Entiendo por *discurso–visión de mundo* aquel que se erige como una realización en la que es posible atisbar un flujo de correspondencias temporales y espaciales y en donde signan su participación una multiplicidad de lenguajes. Es una realización cuyo arte es la puerta de todas las demás, produciendo una significación infinita regulada por una estética de la simultaneidad⁴². En sus reflexiones sobre los encajes o tejidos de la cultura Chancay, con los que tuvo contacto desde muy joven, Eielson realiza una interesante comparación entre la técnica reticular (donde la trama y la urdimbre se disponen en forma de red) y el acto de poetizar. Estos encajes, nos dice, se organizan

en delicadas arquitecturas de hilos cruzados, anillados, entrelazados, tejidos, calados, o tupidos como mallas metálicas; leves y transparentes como alas de mariposas o libélulas; como telas de arañas humanas, resistentes a los siglos y a la inteligencia; como insondables

42 Octavio Paz nos brinda una interesante síntesis de cómo este discurso-visión de mundo pertenece a una tradición milenaria que transita la historia del hombre y del pensamiento: «En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo» (Paz 1974: 10).

galaxias interiores u organizaciones celulares; como misteriosas metáforas visuales o estructuras de cristales desconocidos. Todas las técnicas y combinaciones posibles fueron puestas al servicio de un arte sutil como pocos, cuya variedad y elocuencia convierten a estas obras en un verdadero lenguaje; más aún: en un vasto poema visual que resume todo el arte de la textilería antigua, así como un breve, luminoso poema verbal puede resumir páginas y páginas de cuantioso texto en prosa. Un largo tiempo de texto/tejido, a través de los siglos, aparece aquí acumulado, convertido en encaje, tal como el lenguaje verbal se acumula, convertido en encaje [...] La transparencia del lenguaje mítico, en un pueblo que no conocía la escritura, se vale de un léxico visual que funciona claramente como *escritura*⁴³.

Lo que me interesa rescatar de este *fragmento-retazo* es que la proximidad entre los términos *arquitectura, malla, galaxia, organización, estructura, lenguaje, texto, tejido, mito* y *escritura* los convierte en componentes sémicos de una realización que, por ser de mayor condensación, se erige en vital y englobante: la poesía. Una condensación de esta naturaleza hace posible la analogía entre texto y tejido, como bien apunta Javier Sologuren en su ensayo titulado «Tejidos precolombinos»:

Tal y como el Intiwatana fue «el lugar donde se amarra al sol» (es decir, un observatorio astronómico), los tejidos precolombinos —en sus unidos, entrelazados hilos— amarran las más variadas configuraciones de la realidad natural y humana del antiguo habitante en imágenes que van de una especie de realismo hasta la más rigurosa abstracción, pasando por las más sugestivas estilizaciones. [...]

Vistos desde esta perspectiva, los tejidos son textos que contienen con toda seguridad mensajes del pasado de esos pueblos y sus culturas. Son, pues, como acertadamente se les ha llamado, documentos tejidos⁴⁴.

Una mayor profundización, como la del crítico literario peruano Dorian Espezúa, lleva esta equivalencia a otro nivel donde las unidades análogadas logran su fusión y, en consecuencia, la reformulación de sus bases etimológicas. Espezúa propone la denominación *texido* para dar cuenta del poema en tanto unidad (retazo) de la poética (telar) eielsoniana: «La palabra *texido* es una composición que resulta de la fusión de texto y tejido. La escribo así para resaltar el hecho de que un *texido* es la prueba irrefutable de la existencia de los nudos»⁴⁵. Las lecturas tanto de Sologuren como de Espezúa son cruciales para rescatar el sentido transcultural de la

43 Eielson 2002a: 320, cursiva del autor.

44 Sologuren 2005: 543-544.

45 Espezúa 2006a: 93.

palabra *texto*: desde la *hebra* occidental, su origen nos remite al latín *textus*; lo interesante de dicha locución es que ortográfica y fonéticamente tiene un estrecho vínculo con otras locuciones, como *textum*, *textilis*, *textūra* y *texĕre*, las cuales significan «tejido», «tejer», «trenzar», «entrelazar». Más fascinante aún es comprobar que tales derivaciones poseen un ineludible parentesco con las ideas planteadas anteriormente en torno a los tejidos y las redes precolombinas, lazos que terminan conduciéndonos al nudo, la síntesis de las materias textuales.

Tras las reflexiones expuestas concluyo, junto con Ricardo González Vigil (2006), que la trascendencia del legado precolombino en la poesía escrita de Eielson no solo pasa por considerarla una mera *práctica nodal* que entrelaza o hilvana sentidos con las palabras (la operación en sí). Detrás de esta práctica se encuentran las intenciones de superar una sola forma —la occidental— de concebir la escritura y de configurar un lenguaje primigenio, mágico y visual, semejante al lenguaje textil de las antiguas culturas del Perú (la visión que sustenta la operación). El poeta se debe a este legado:

La necesidad de aprender a través de las palabras nos vuelve neuróticos, de la misma manera que al chamán y al poeta. Somos los hijos de nosotros mismos y nuestros hijos son los hijos de una interminable cadena de aprendices que nunca sabrán realmente lo que es el mundo porque solo pueden nombrarlo. Pero la necesidad de percibirlo directamente, a través de la magia, no nos abandonará nunca⁴⁶.

La restitución chamanística del sujeto creador funciona perfectamente como un «modelo cultural» para los artistas peruanos y latinoamericanos contemporáneos. Al ser modélica, esta imagen asume un doble desafío humanista: por un lado, transmitir espiritualidad a sociedades ciegas y cínicamente materialistas, como las de hoy, y, por otro, convertirse en el «vehículo reparador de los tejidos del universo»⁴⁷, es decir, en una de las gestoras de la renovación de lo comunitario, del engarce universal en lo espiritual, requisito imprescindible para recuperar el sentido de lo humano que la gesta civilizadora paradójicamente ha diluido.

Por todos los motivos expuestos, la poética eielsoniana es impensable sin la construcción de una identidad que involucró creatividad y reflexión en torno a las culturas precolombinas.

46 Eielson 2002e: 343, cursivas del autor.

47 Rebaza 2010: XLII y LIII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANFIELD, Martha (2011). *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*. Sevilla: Ediciones Sibila.

CASTRILLÓN V., Alfonso (2005). «Jorge Eduardo Eielson en Lima, antes de su viaje a Europa». En Jorge Eduardo Eielson. *Jorge Eielson. Teknoquímica 2004*. Lima: Teknoquímica S. A.

EIELSON, Jorge Eduardo (2000). *Sin título*. Milán: Pre-Textos.

_____ (2002a). «Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú». En *More Ferarum*, nro. 5/6, pp. 317–321.

_____ (2002b). «La religión y el arte Chavín». En José Ignacio Padilla (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2002c). «Puruchuco». En José Ignacio Padilla (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2002d). «El paisaje infinito de la costa del Perú». En José Ignacio Padilla (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2002e). «Escultura precolombina de cuarzo». En José Ignacio Padilla (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2010a). «Rito de amor y amistad». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____ (2010b). «Correspondencia con Luis Rebaza Soraluz». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____ (2010c). «Situación del arte y la pintura en la década de los 80». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____ (2010d). «Poesía y realidad de América». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____ (2010e). «El Perú visto desde Roma». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____ (2010f). «Introducción a la exposición Eielson». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____ (2010g). «Jorge Eielson». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____ (2010h). «Introducción a la exposición Eielson». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian (2006). «Mi verdadera, mi única patria es la poesía: aproximaciones a una poética a través de un poema de Jorge Eduardo Eielson». En *Tinta Expresa*, nro. 2, pp. 93–108.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (1996). *Las huellas del aura*. Lima y Berkeley: Latinoamericana Editores.

FORGUES, Roland (2010). «La creación como totalidad». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2006). «La poesía total de Eielson». En *Libros & Artes*, nro. 14–15, pp. 13–17.

LA TORRE, Alfonso (2010). «Eielson y el viaje total». En Luis Rebaza Soraluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

OQUENDO, Abelardo (2002). «Eielson: remontando la poesía de papel». En José Ignacio Padilla (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

OVIEDO, José Miguel (2006). «Arte, palabra y gesto de Eielson». Consultado el 10 de febrero de 2014 de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11128>

PADILLA, José Ignacio (2002a). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2002b). «Eielson» (presentación). En José Ignacio Padilla (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

POSADAS, Claudia (2010). «La matriz celeste de Jorge Eduardo Eielson». En Luis Rebaza Soralluz (editor). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

REBAZA SORALUZ, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2003). «Construcciones de luz y de espacio e instrumentos y materiales precarios: poesía y plástica de Jorge Eduardo Eielson». En James Higgins (editor). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

_____ (2010). «Ceremonia comentada: Eielson, el chamán contemporáneo, reflexiona en voz alta». En Jorge Eduardo Eielson. *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946–2005*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.

SENALDI, Marcos (2002). «[Nudos cuerdas tensiones]» (traducción de Gabriela Germaná). En José Ignacio Padilla (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SOBREVILLA, David (2003). «La heterogeneidad de la pintura peruana: los casos de Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez». En James Higgins (editor). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

SOLOGUREN, Javier (2005). «Tejidos precolombinos». En *Gravitaciones & tangencias*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

TARAZONA, Emilio (2004). *La poética visual de Jorge Eielson*. Lima: Drama Ediciones.

_____ (2005). «Poesía de la forma, el color y lo tangible. Breve trayecto por la obra visual de Jorge Eielson». En Jorge Eduardo Eielson. *Jorge Eielson. Teknoquímica 2004*. Lima: Teknoquímica S. A.