

EL NUDO VERTICAL

28.10.2022–02.04.2023



JORGE
EDUARDO
EIELSON

JORGE EDUARDO EIELSON. EL NUDO VERTICAL

Imma Prieto

El universo se abre en la tela a partir de nudos infinitos, cuerdas anudadas que son escritura, símbolo y comunicación. Tensiones en el espacio que horadan el lugar en el que se encuentran para llegar a un más allá físico, real e invisible a los ojos humanos. Un espacio, otro, encontrado en ese cuerpo estelar que tantos significados nos esconde aún. Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924 – Milán, 2006) abre y facilita espacios verticales que cambian el rumbo del tiempo en un modo chamánico, sabiendo que lo temporal es una complejidad donde toda imagen proviene de una visión previa e infinita.

La exposición que presentamos, titulada «El nudo vertical», brinda la oportunidad de examinar su producción artística desde finales de los años cincuenta hasta sus últimos trabajos. Eielson es un artista con una poética radical poliédrica que presenta diversos modos de cuestionar el mundo en el que vivimos a través de una síntesis de elementos gráficos y referencias culturales. Este carácter retrospectivo inédito en Europa explora la relación que tiene el espacio de las artes plásticas con la literatura poética desde un diálogo fructífero en el que aparece la reflexión estética alrededor del lenguaje. Una estructura en la cual el símbolo apunta hacia un origen que corresponde a códigos gráficos y visuales que apelan a la razón y la intuición.

Eielson es conocido, por su labor, como uno de los poetas renovadores de la Generación del 50, junto a exponentes de la literatura peruana tan importantes como la poeta Blanca Varela o escritores como Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy o Javier Sologuren. Cabe señalar la importancia de su obra desarrollada desde el autoexilio europeo, un complejo y siempre cambiante cuerpo de obra

Paracas Pyramid [Pirámide Paracas], 1972 (detalle).
Emulsión fotográfica sobre tela, 100 × 100 cm.
Colección Archivio Eielson, Saronno

con el cual va a iniciar un diálogo inédito con aspectos de la cultura precolombina, teniendo como elemento clave una significativa influencia y actualización de los *kipus* o nudos de la cultura andina. Los *kipus* configuran un sistema de nudos o cuerdas anudadas utilizadas en el registro de información contable y/o narrativa en los Andes. Esta forma de escritura sin palabras ni papel combinaba la experiencia táctil y visual para codificar y decodificar significados. El nudo aparece como una fórmula de representación universal metafórica de la complejidad que caracteriza al conjunto de la sociedad. Si su escritura de los años cincuenta y sesenta nos acerca a lugares que orbitan en torno a la imagen poética, sus telas presentan paisajes y cuerpos de una manera contemporánea.

En sus paisajes iniciales, el espacio blanco camina hacia nuestros ojos como una superficie arañada y torsionada por la memoria. El lugar que encontramos no es solo la tierra vista o recordada, sino esas instancias vividas en fragmentos matéricos que se reconocen desde una experiencia corporal y física. Son cuerpos que se desdobl原因 desde la ausencia y la presencia de un espacio infinito y atemporal que acoge imágenes vívidas. Es importante señalar la aparición de la grieta y el desgarró como una huella que abarca un nuevo horizonte. Estas obras tempranas creadas bajo el auspicio del paisaje de la costa de Perú son el testimonio de un espacio ambivalente, entre el horizonte comprendido como una línea espacial y el hueco y la hendidura que conducen hacia una tridimensionalidad adecuada a un instante de eternidad.

En sus paisajes se filtran las distintas tonalidades de la costa que lo vio nacer, una tierra gris, caliginosa y neblinosa en proyección. Una cromática mática que muestra cómo Eielson introduce en su pintura objetos y volúmenes que contienen un cuerpo encarnado. Son restos de ropa, retazos de camisas, pantalones o corbatas como símbolos de un desgarró compartido en la desfiguración, son signos del autoexilio en el que vivió casi toda su vida. Como si el paisaje

fuese una imagen que contiene mucho más de lo que presenta, las telas amplían esta presencia de la materia, donde la memoria nos dirige hacia el ser humano.

De un modo simultáneo, Eielson juega con esas tensiones derivadas del tejido, telas que acercan hacia lo que será una de sus constantes a lo largo de toda su trayectoria. Las operaciones de escritura y lectura de los *kipus* estaban en manos de los *kipukamayoc*, auténticos detentores y guardianes de la gramática, como un orden estructural de un mundo en el que la información ya era auténtico poder. Las relaciones entre el pasado precolombino y su tiempo llevaron a Eielson a realizar representaciones en las que ese orden cósmico chamánico y ritual queda sintetizado a partir de una expresión de lo esencial. Cuerpos y presencias que dan vida a formas procedentes de visiones a través de escenas originadas a partir de la experiencia de otros estadios de conciencia.

Conocedor del sistema lingüístico de su tierra natal, Eielson no diferencia la escritura que dispone en el lienzo o en la hoja porque se propone desvelar espacios de acogida de aquellos signos que comunican cuerpo y lenguaje. Es así como va a generar un nuevo espacio caracterizado por la utilización de estos nudos. Serán, de nuevo paisajes, entendidos, como una interfaz donde se abren grietas capaces de mostrar otras formas de pensamiento, como ponen de manifiesto sus amplias series de *kipus* o, sobre todo, la obra titulada *Alfabeto* (1973). Los espacios se abrirán y dialogarán en la superficie de la tela con los nudos y el color, llevando a cabo una simplificación y depuración de elementos y conceptos que nos llevan a preguntarnos qué hay más allá. Ese cuerpo infinito que es el universo se convertirá en obsesión y guía donde pensar lo ilimitado.

De algún modo, sus nudos empezarán a habitar el espacio real en el que se encuentran, generando nuevas situaciones y presencias. Sus investigaciones se dirigen a pensar el espacio en toda su amplitud y a señalar cómo algunos elementos

parten de una serie de tensiones que apuntan al más allá, donde lo infinito atraviesa el universo. Algunas de las tensiones generadas apuntan de nuevo fuera de campo, dándonos a conocer que todo prosigue. Es importante subrayar que estos trabajos conducen a otro tipo de ejercicio donde el cuerpo se introduce en la escena generando movimiento. Serán cuerpos cubiertos con telas anudadas, escrituras imposibles que generan nuevas danzas de significado, como la *performance* que presentó en la Bienal de Venecia en 1972 titulada *El cuerpo de Giulia-no*, la obra *Paracas-Pyramid* [Pirámide Paracas] (1974) o la instalación-*performance* *Primera muerte de María* (1988) presentes en esta exposición.

El trabajo de Jorge Eduardo Eielson es un corpus de mundos que convergen y dialogan: el pasado precolombino y el azul de cierta mitología mediterránea, la escritura y la plástica, la concreción del signo y el infinito del espacio. En definitiva, un lugar que se construye a partir de la comunicación entre símbolos que se saben deudores de realidades diferentes, generando una entidad nueva que apunta a la comunicación. Su obra abre significados del pasado que señalan hacia un futuro donde las constelaciones y sus correspondencias son simbiosis abstractas que vinculan memoria, escritura e infinito.

EIELSON, ENTRE EXILIO Y MEMORIA

Martha L. Canfield

Jorge Eduardo Eielson nació el 13 de abril de 1924 en Lima, de madre peruana y padre norteamericano de origen noruego. Su padre desapareció cuando él era muy pequeño y a él le dijeron que había fallecido. Su madre lo dio entonces en adopción a una familia de la capital, de la que él siempre habló como si fuera la propia: la madre, dos hermanas mayores y un hermano menor, muerto prematuramente. Solo mucho más tarde, como veremos, estos datos serían cambiados por un imprevisible evento.

Desde muy pequeño Jorge demostró poseer dotes excepcionales para la escritura, la pintura y la música. En aquella época, por otra parte, la capital peruana no padecía aún la degradación de tiempos ulteriores, que Eielson supo anticipar en su novela *Primera muerte de María*, escrita en los años cincuenta. Entonces se vivía en Lima con una relativa estabilidad económica y se podían encontrar fermentos culturales ricos y abiertos a los estímulos procedentes de los grandes centros internacionales. El joven Eielson pudo nutrirse así, sobre todo, de cultura europea. Aprendió inglés y francés, leyó a Rimbaud, Mallarmé, Shelley, Eliot, a los místicos y clásicos españoles del Siglo de Oro, a los poetas ibéricos del siglo xx y, naturalmente, a los grandes poetas americanos del Norte y del Sur del continente: Poe, Whitman, Darío, Vallejo, Neruda, Borges. De carácter inquieto y de inteligencia vivaz y curiosa, el muchacho cambió de colegio varias veces, hasta que, hacia el final de sus estudios secundarios, le tocó como profesor de lengua castellana José María Arguedas, que entonces empezaba a hacerse conocer como escritor y como etnólogo. Arguedas, impresionado por el talento del adolescente, se hizo amigo suyo y lo introdujo en los círculos artísticos y literarios de la capital. Asimismo lo

inició en el conocimiento de las antiguas culturas peruanas, que entonces resultaban desconocidas —o peor aún, despreciadas— por la cultura oficial, tradicionalmente filohispánica y antiindigenista. La relación con Arguedas fue muy importante para Jorge y el mundo que él le abrió iba a crecer más aún durante su exilio voluntario, en su vida en Italia, donde daría intensos frutos en su escritura y en su arte.

A los 21 años, en 1945, después de haber publicado su primer libro de poemas, *Reinos*, le otorgaron el Premio Nacional de Poesía. En esta primera fase, que comprende poemarios anteriores aunque publicados más tarde y algunos posteriores pero siempre desarrollados en Lima, predomina un alto registro lírico, muy cercano al lenguaje culterano y barroco que desde finales de los años treinta el cubano Lezama Lima había empezado a difundir y hacer apreciar. Eielson es uno de los primeros en seguir este camino, demostrando una extraordinaria sensibilidad para aferrar la nueva forma del lenguaje poético y su atracción por lo experimental. Hay que subrayar además que, estando en Lima, su mirada se abre a horizontes vastos y nuevos; sus raíces las siente en el esplendor de la Grecia antigua y de la España del Siglo de Oro, lo cual es evidente ya en los títulos poéticos de esos primeros años: *Moradas y visiones del amor entero* (1942), *Cuatro parábolas del amor divino* (1943), *Canción y muerte de Rolando* (1943), *Reinos* (1944), *Antígona* (1945), *Ajax en el infierno* (1945), *En la Mancha* (1946), *Doble diamante* (1947). Al mismo tiempo, en esta producción juvenil surge asimismo una característica que luego se volverá constante: la multiplicidad de intereses y la capacidad de manejar códigos expresivos diferentes, siempre a la vanguardia, enamorado de la novedad y a menudo adelantándose a su tiempo con propuestas que más tarde serían aceptadas y canonizadas. Recordemos, por ejemplo, su *Ajax en el infierno*, de 1945, donde la revisitación del mito pone en evidencia la nostalgia de los valores clásicos y la propensión a la profanación, típicas del mundo contemporáneo. La tendencia, presente en Gide (*Thésée*, 1946), será

muy fuerte en los decenios sucesivos: en Borges (*La casa de Asterión*, 1957), en Dürrenmatt (*Minotauro*, 1985), en la Penélope recreada por varias voces de la poesía femenina de los años ochenta (por ejemplo, *Los viajes de Penélope*, 1980, de la cubana Juana Rosa Pita), pero se manifiesta sobre todo en ciertas películas de Pasolini (*Edipo Rey*, 1967; *Medea*, 1969), con quien Eielson tiene interesantes afinidades todavía no exploradas. Mientras, en el campo del arte, como ejemplo de novedad muy pronto canonizada, podemos recordar su *Réquiem por Marilyn Monroe*, de 1962, que anticipa la más famosa serie de retratos de Andy Warhol.

En 1946 dio a conocer sus dibujos en revistas y periódicos de Lima, y con sus amigos Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy publicó la antología *La poesía contemporánea del Perú*, con ilustraciones de Fernando de Szyszlo, con quien se estableció enseguida un recíproco aprecio. En este mismo año recibió además un premio nacional de teatro. En 1948 hizo su primera muestra personal con obras gráficas, pinturas y esculturas, aún marcado por la influencia de Klee y Miró.

Todo esto confirma que estaba muy bien integrado en el ambiente intelectual de su ciudad; pero deseaba conocer Europa y sentía que debía hacerlo. Así, ese mismo año, obtuvo una beca del gobierno francés y pudo viajar a París, entonces meta natural de los intelectuales latinoamericanos, y allí se sintió enseguida muy a gusto. Frecuentaba el Barrio Latino, entonces en plena efervescencia existencialista, y se pasaba muchas horas del día y de la noche en las *caves* de Saint-Germain-des-Prés, junto con escritores de todo el mundo. Conoció el arte de Piet Mondrian y se acercó al grupo MADÍ (por MAterialismo DIaléctico), que lo invitó a participar en la primera manifestación de arte abstracto, llevada a cabo en el *Salon des Réalités Nouvelles*. El grupo MADÍ estaba encabezado por los artistas uruguayos Carmelo Arden Quin y Volf Roitman y se había desarrollado en Buenos Aires con la participación de Lucio Fontana,

Tomás Maldonado y Gyula Kosice. Como consecuencia de esa participación, Eielson fue invitado a exponer luego en la prestigiosa galería de vanguardia de Colette Allendy. En estas exposiciones Eielson presentó obras abstractas y geométricas, además de móviles.

En 1950 le otorgaron una segunda beca, esta vez de la UNESCO, y se trasladó a Ginebra, donde empezó a elaborar una poesía muy distinta de la que había hecho hasta entonces, optando por la experimentación gráfica y visual, como se ve en *Tema y variaciones* (1950). Valga como único ejemplo el primero de los textos del poemario:

Solo de sol
sólo el sol
el sol solamente
solo en el cielo
y yo tan solo
a solas con el sol
sonríe simplemente

En 1951 cumplió el viaje que sería fundamental y definitivo para su vida, trasladándose a Italia en compañía de Javier Sologuren para unas simples vacaciones de verano. Pero apenas pisó la península comprendió que había encontrado su tierra de elección y al llegar a Roma decidió quedarse. Rogó a su amigo que le hiciera llegar desde París algunos libros y efectos personales e inició así la larga e intensa exploración de sus raíces latinas. Con muchos viajes más o menos breves y numerosos desplazamientos internos y externos, Italia se reveló como su definitivo lugar de residencia: lo sería durante más de cincuenta años, y hasta su muerte. En Roma logró mantenerse trabajando como corresponsal de arte y literatura de varios periódicos y revistas latinoamericanas. Al mismo tiempo entró a formar parte del grupo del Obelisco, haciendo amistad con Piero Dorazio (1927-2005) y Mimmo Rotella (1918-2006), con quienes realizó varias exposiciones.

Pero entre 1954 y 1958 se concentró casi exclusivamente en la actividad literaria. Son los años en los que produce los poemarios dedicados a la ciudad de Roma, así como su poesía más experimental. Se trata de diez poemarios que no publicó enseguida, pero que conservó y publicó mucho más tarde sin modificaciones: *Habitación en Roma* (1952), *La sangre y el vino de Pablo* (1953), *mutatis mutandis* (1954), *Noche oscura del cuerpo* (1955), *De materia verbalis* (1957-1958), *Naturaleza muerta* (1958), *Acto final* (1959), *Ceremonia solitaria* (1964), *Pequeña música de cámara* (1965), *Arte poética* (1965).¹

En estos primeros años de su residencia romana Eielson conoció casualmente a un joven sardo, que efectuaba su servicio militar, con una gran vocación por la pintura y las artes plásticas en general: Michele Mulas, nacido en Bari Sardo, Cerdeña, en 1936. Entre los dos se creó inmediatamente una extraordinaria afinidad, un profundo afecto que Jorge definió siempre como «fraternal» y que los unió por el resto de sus vidas.²

Entre finales de los sesenta y principios de los setenta Jorge y Michele vivieron cambiando a menudo de residencia,

1. Las fechas que se dan corresponden a los años de creación. Eielson publicó solo en parte esta producción. *Noche oscura del cuerpo* salió primero en edición bilingüe y con ciertas variantes: *Nuit obscure du corps*, traducción francesa de Claude Couffon (París, Altaforte, 1983), y luego en español, en versión definitiva: *Noche oscura del cuerpo* (Lima, Jaime Campodónico Editor, 1989). Más tarde colaboró con Rafael Vargas en la composición de una breve antología, donde *Noche oscura del cuerpo* aparece completa y de los otros poemarios tan solo poquísimos poemas (J. E. Eielson, *Antología*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996). Finalmente yo misma recogí los diez poemarios escritos durante su estadía en Roma, completos y en versión definitiva (J. E. Eielson, *Poeta en Roma*, Madrid, Visor, 2009).

2. En mis conversaciones con Michele, más de una vez él me dijo riendo que muchos lo consideraban homosexual por su relación con Jorge, y que a él no le importaba, pero que en realidad no era así.

entre París y distintas ciudades italianas. Jorge fue invitado a la Bienal de Venecia en 1964, en 1966 y en 1972, a la Muestra de Arte Latinoamericana del Festival de Dos Mundos de Spoleto, y a la Bienal de París, donde se le organizaron además distintas exposiciones. En 1967 viajaron a Nueva York, donde frecuentaron el ambiente del Hotel Chelsea; poco después viajaron a Lima donde Jorge realizó una gran exposición en la Galería Moncloa. Ese viaje al Perú fue muy importante sobre todo para Michele, porque allí recibió el impacto del arte precolombino y especialmente del preincaico, que enseguida asoció al arte prehistórico de Cerdeña y en particular a la civilización nurágica; ello se ve en efecto en la evolución de su obra pictórica y escultórica, sobre la cual el mismo Eielson se ha expresado específicamente en varios catálogos y en textos críticos.

En este periodo Eielson es tan activo en el campo artístico como en el literario: su novela *El cuerpo de Giulia* no fue publicada en 1971 en México por la editorial Joaquín Mortiz. Pero el evento fundamental para él fue el encuentro, en París, con Taisen Deshimaru, que lo guió en el descubrimiento del budismo zen, a través del cual desembocaría en una escritura icónica, visual y conceptual, con el consiguiente rechazo de la literatura en su forma más tradicional y elocutiva. Al mismo tiempo, Taisen Deshimaru, que él consideró siempre su maestro, le abrió una perspectiva especial sobre Michele, asegurándole que con él no le faltaba un «maestro natural», y Jorge entendió que se lo decía porque Michele tenía una espontánea relación armoniosa con la naturaleza y una rica tendencia espiritual.³

A fines de los años setenta Jorge y Michele se establecieron definitivamente en Milán, donde vivirían por el resto de sus vidas, con la excepción de los periodos estivales, que transcurrían en Cerdeña, en una hermosa casa de

3. Eielson, Jorge Eduardo. *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. Sevilla: Sibila / Fundación BBVA, 2011, p. 113.

la provincia de Nuoro, en parte producto de una herencia familiar de Michele, restaurada y acondicionada según las necesidades de los dos artistas. La casa tenía dos amplios estudios, uno para cada uno, una confortable dependencia destinada a los huéspedes y un enorme terreno donde Michele amaba cultivar un huerto. En la parte posterior el terreno estaba atravesado por el arroyo Barisardo, donde a menudo iban a bañarse o a pescar. Para Eielson era muy claro que nunca volvería a vivir en el Perú y que en Italia había encontrado su casa definitiva. Pocos saben, sin embargo, que nunca quiso pedir la ciudadanía italiana —con la cual se hubiera ahorrado los fatigosos trámites periódicamente repetidos para renovar su permiso de residencia— porque lo consideraba una traición a su origen peruano. Aunque había dejado su país muy joven, a los veinticinco años, y había vivido con entusiasmo en París, Ginebra, Nueva York, Roma y finalmente en Milán, la memoria de su tierra natal, junto con la veneración por la cultura originaria incaica y preincaica, fue emergiendo en su corazón y fortaleciéndose con el tiempo hasta volverse central en su visión del mundo y en su arte. Solía recordar que el arte prehispánico, junto con el arte africano, era el descubrimiento artístico más significativo del siglo xx, un arte que toca las vetas de lo sublime, relegando el realismo clásico a una perspectiva obsoleta.

Mientras la ciudad de Roma, donde permaneció como hemos visto entre 1951 y 1966, lo seducía totalmente y lo incitaba a elaborar nuevas técnicas artísticas y a escribir poemas con la Ciudad Eterna como centro, por otro lado la memoria de Lima crecía dentro de él invadiendo incluso el ámbito romano. En los años sesenta la nostalgia lo llevó a crear toda una serie de pinturas abstractas, a las que dio como título «Paisaje infinito de la costa del Perú», para las cuales usó una mezcla compuesta con arena de las playas de Barranco, que en parte se había llevado él mismo y en parte se había hecho traer por amigos. Roma tenía ya un lugar

preponderante en esa fase de su creación, pero la lejanía de la patria empezaba a despertar en él la memoria, la nostalgia y una fuerte toma de conciencia de las propias raíces, a veces para exaltarlas, a veces para denunciar el dolor implícito. Dice, por ejemplo, en un poema de *Habitación en Roma*, «Azul ultramar», donde ese «azul» es sin duda el color del Mediterráneo y donde la Ciudad Eterna se presenta como objeto de un amor incondicional:

[...] esta ciudad que es tuya
y sin embargo es mía
esta ciudad que beso día y noche
como besaba Lima en la niebla

Es decir que, de improviso, su presente romano, descrito con la música de los tambores y de las trompetas, con el ruido vital de las bocinas y de los motores y con el sol que baila en la azotea, aparece invadido por el recuerdo de Lima, no hermosa, no alegre, al contrario, cubierta de niebla, pero de todos modos siempre objeto de su amor. En el mismo libro, la composición «Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis» focaliza de manera aún más detallada los recuerdos de Lima asociados no solo a su constante «cielo gris», sino también a su infancia, a la imagen distante de su madre, pero sobre todo a la leche incomparable que le daban en su casa y que de ahí en adelante dará motivo a numerosos textos poéticos, a pinturas e instalaciones.

A medida que pasan los años, en Eielson se intensifica su interés por el mundo precolombino y empieza a coleccionar objetos y tejidos preincaicos, obtenidos sobre todo de coleccionistas franceses y milaneses y tanto en su poesía como en su arte, en sus estudios y ensayos,⁴ empiezan a surgir

4. Estudia, por ejemplo, las esculturas precolombinas en distintos minerales y junto con J. D. Márquez Pecchio publica *Escultura*

rasgos y referencias precisas a ese mundo «de sus ancestros», como le gusta subrayar. Pero sin duda son los nudos los objetos claves de su arte y se pueden considerar como punto de llegada en su evolución, como la cristalización de un proceso interior. Este proceso parte de las prendas de vestir, que a su vez habían salido de los *Paisajes infinitos*, porque él las veía como si hubieran sido desenterradas de la arena misma, como restos arqueológicos. Él mismo ha contado que después de templar, arrugar, quemar y cortar esas prendas, terminó por anudarlas; entonces comprendió que estaba realizando un gesto antiguo, primordial, y el nombre *quipu* le resultó natural como función identificatoria, porque con él estaba rindiendo un justo homenaje a sus antepasados, a los incas que habían convertido ese gesto primordial en un verdadero y sofisticado código.⁵

Momento privilegiado del arte eielsoniano es por tanto el nudo. Con él, el movimiento se detiene, las telas se fijan, el tiempo interrumpe su curso y el alma, libre de toda angustia, se concentra en la contemplación. Ha dicho Álvaro Mutis que a través de las telas de Eielson «se entra en un mundo de serenidad y de límpida belleza». Agreguemos que las impresiones comunicadas por las telas y por los nudos son afines a la paz interior que surgía ya de las últimas imágenes de *Noche oscura del cuerpo*, el magnífico poemario de 1955, así como están en perfecta sintonía con la «celebración» vital implícita en las últimas obras escritas y publicadas por él:

precolombina de cuarzo (Caracas, Editorial Armitano, 1985). Y como reconocimiento de su dedicación al arte preincaico y de la repercusión de este en su propia obra, el Centro de Estudios Jorge Eielson organizó en Florencia la muestra «Eielson artista e coleccionista», en el Palazzo Medici-Riccardi, del 6 de mayo al 2 de junio de 2013.

5. Eielson, Jorge Eduardo. *El diálogo infinito*, op. cit., p. 63. Aquí Eielson define los *quipus* como un «sofisticado lenguaje», más que código, porque él estaba convencido de que no se trataba solo de un sistema de contabilidad sino también de una forma de escritura.

Sin título, del 2000, y *Celebración*, del 2001. Decía el poeta al final de *Noche oscura del cuerpo*:

Todo parece más sencillo y más cercano
Y hasta la misma luz de la luna
Es un anillo de oro
Que atraviesa el comedor y la cocina
Las estrellas se reúnen en el vientre
Y ya no duelen sino brillan simplemente
Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia

Al final del recorrido iniciático descrito en esa obra maestra, y después de haber viajado a través de tejidos, glándulas, excrementos, sangre, el yo purificado encuentra las estrellas del cielo inferior: *estrellas como nudos*, como dice el título de un cuadro suyo, las cuales, aferrando la infancia del fondo de la memoria, la fijan en el presente para iluminar y confortar. Pasado y presente, *yo* y *no-yo*, unión y separación: la enseñanza que recibimos de Eielson, mediante su constante, vertiginosa y diversificada experimentación, es una enseñanza de serenidad duramente conquistada. En ella se divisa lo que el hombre va buscando desde siempre: la armonía de los opuestos. En esta conjunción, vida y muerte se reúnen con la naturalidad de un ciclo circular sin fin:

SÉ PERFECTAMENTE QUE MI CASA

Es una estrella
Que se llama vida
Y que esa estrella es la tierra
Y que después tendré otra casa
En otra estrella
Llamada muerte

(*Sin título*, 2000)

En este ciclo todo el universo está latente y la obra de arte condensa esa totalidad en su compleja e inefable armonía. Por eso el objeto artístico, como la poesía, pueden ser enigmáticos, pero contienen potencialmente, de modo alusivo o simbólico, el universo, y por tanto su misma perfección e indiscutible lógica, o sea su misma «claridad»:

La oscuridad de este poema
Es sólo un reflejo
De la indecible claridad
Del universo

(*De materia verbalis*, 1957-1958)

Se trata de un «argumentum poeticum» —irracional y sublime como lo era el más famoso *Argumentum ornithologicum* de Borges— con el cual Eielson parece demostrar la existencia de Dios o, cuanto menos, de una *claridad* absoluta y superior, más allá de la razón humana y de alguna manera perceptible.

Semejante potencialidad, concentración y energía se manifiestan, como ya se dijo, sobre todo en el nudo. Sin embargo, con los años Eielson toma distancia de los nudos. No de los objetos simbólicos en sí; al contrario, estos adquieren una consistencia cada vez más intensa tanto en los colores como en la complejidad formal. Véanse, por ejemplo, los cuarenta elementos de 1993 que constituían un homenaje a Leonardo da Vinci; o cada uno de los nudos en tela de yuta y acrílico de los años noventa; o el más reciente de terciopelo rojo que esconde en su centro una misteriosa esfera de cristal (*Nudo*, 2001). Eielson se separó de los nudos en sus últimas *performances*, en las que el cuerpo humano aparecía cubierto por telas y apañaduras. Los vestidos que antes él desgarraba y anudaba (*blue jeans*, camisas) eran también la máscara que se rompía para revelar o que se anudaba para concentrar, como había dicho él mismo:

mi vergüenza es sólo un manto
de palabras
un delicado velo de oro
que me cubre diariamente
y sin piedad

(*Habitación en Roma*, 1952)

Pero tal vez por ello mismo, se llega a un punto en el que se aspira más bien a *desanudar* y a *descubrir* o *desnudar*. Por cuál mecanismo misterioso los dos étimos latinos de *nodus* (nudo) y *nudus* (desnudo) hayan podido confundirse en español, no ha sido hasta ahora aclarado. Pero en el imaginario castellano los dos signos, *desnudar* y *desanudar* se confunden; y en la obra de Eielson adquieren una sugestión al mismo tiempo perturbadora y fascinante. Los indumentos con nudos dejan espacio a enormes apañaduras que, en una primera fase, cubren totalmente un cuerpo, ya sea inmóvil o en movimiento. Pero en ningún caso hay nudos, y la silueta de la mujer que se divisa está indicada por el color exterior, casi siempre azul, sugiriendo una dimensión celeste, por oposición a terrestre, y en general aérea o ascensional: recordemos la *performance Interruption*, en Lima, 1988, donde la figura que sube las escaleras de la iglesia puede ser una virgen o la Madre Celeste, sin rostro visible, con su enorme manto capaz de abrigar a todos; o también la instalación del mismo año, siempre en Lima, *Primera muerte de María*, en la que la figura inmóvil, vestida de azul, parece ser María, preparada para la Asunción.

La última y más reciente fase del recorrido eielsoniano corresponde a una poesía atenta al efecto visivo sobre el papel impreso, con asociación entre lenguaje verbal y no verbal (véase *Nudos*, de 2002), mientras por otra parte el impulso lírico lo lleva a recrear paisajes vividos y amados, como el paisaje sardo, a retratar personas cercanas a su corazón, y por tanto a «celebrar» con un canto nuevo pero capaz de volverse «visible» (véanse *Celebración*, 2001, y *Canto visible*, 2002).

Después de haber acompañado los célebres nudos con instalaciones donde el cuerpo humano aparecía cubierto por abundantes apañaduras fijadas con nudos, en los años más recientes el cuerpo aparece, igualmente inmóvil y en una especie de sereno embeleso, pero cubierto por telas sueltas, que sugieren la facilidad del desnudamiento, signo de esencialidad y de pureza. El espectador queda contagiado por esta atmósfera de suspensión y de placer indefinible. Los cuerpos desnudos y cubiertos, que fácilmente se pueden descubrir, sugieren una visión y una promesa. *Des-anudar*, *des-nudar*, *des-cubrir*: tal vez la dicha, una vez que el artista nos ha enseñado a contemplar los nudos como objetos de absoluta intensidad energética, derive ahora de la liberación, tanto del vestido-máscara que cubre alterando, como del mismo nudo que contiene y detiene, que aprieta y genera induciendo, por tanto, a la espera y a la esperanza.

Como un monje budista, a lo largo de su vida Eielson ha sabido sorprendernos incluso en la repetición, cambiando precisamente lo que acabábamos de entender. Porque, como sugiere una especie de *koan* que aflora entre sus versos (cito aún de *Sin título*), para *anudar realmente* no alcanza *anudar solamente*:

SI TODO LO QUE SE ANUDA

Se anuda solamente
Todo se vuelve nada
Si se anuda un zapato
Se anuda también el pie
Y el zapato se vuelve todo
Si no se anuda nada no hay nudo
Ni pie ni nada y en lugar de todo
Hay de nuevo un zapato cuya medida
Es un número nulo que nos anuda a la nada
Y nuevamente
Al zapato

A partir del año 2000 el nombre de Eielson se empezó a difundir cada vez más y su obra se propuso y se sigue proponiendo en numerosas antologías, catálogos y volúmenes críticos. Tras un periodo en que se concentró sobre todo en el arte y dejó de lado la escritura, en el año 2000 regresó con renovado entusiasmo a la poesía y publicó nuevos poemarios que proponen una nueva forma de lirismo, intenso, emotivo, formalmente muy vigilado y a menudo tocado por el humor y el gusto lúdico. Salieron así *Sin título* (Valencia, 2000), *Celebración* (Lima, 2001), *De materia verbalis* (México, 2002) y *Nudos* (Lanzarote, 2002). Y en este último quiso dejar claramente establecida la unión de los dos lenguajes que por tanto tiempo había mantenido separados: el de la expresión verbal, o «poesía escrita», y el de la expresión formal o figurativa: en *Nudos* las páginas del libro alternan dibujos de nudos con breves poemas sobre el tema del nudo.

Pero en medio de esta riqueza creativa, acompañada por un reconocimiento general de altísimo nivel, todo ello vivido con la serenidad y la humildad que siempre lo caracterizaron, el año 2002 le iba a traer inesperadas novedades, primero desgarradoras y luego milagrosamente confortantes. A mediados de ese año, después de un viaje que hicieron juntos a Londres, Michele fue atacado por una gravísima forma de leucemia, contra la que luchó con gran aplomo y determinación, a pesar de lo cual falleció el 19 de diciembre del mismo año. Esa pérdida fue un golpe muy duro para Jorge y eso se vio en el agravarse de la enfermedad que estaba consumiendo lentamente su organismo y que redujo notablemente su autonomía. No obstante, siguió produciendo y escribiendo y manteniendo numerosas relaciones de trabajo y contactos con los amigos. Y en el año 2005 publicó su último libro de poemas, *Del absoluto amor y otros poemas sin título*, que se abre con un poema largo dedicado a evocar y exaltar la figura de Michele.

Y como un don inesperado del destino, al año siguiente de la muerte de Michele dos mujeres de apellido Eielson,

después de haber descubierto su existencia en Internet, lo contactaron convencidas de ser parientes suyas y fueron a verlo a Milán. Hechas todas las investigaciones del caso, descubrieron que una de ellas, Olivia Eielson, residente en Oklahoma, era su hermana por parte de padre, hija de Oliver, quien, tras abandonar definitivamente a la familia peruana, había regresado a los Estados Unidos, donde se había casado y había tenido otras dos hijas. La otra era Kari Eielson Mork, residente en Zúrich, hija de un hermano de Oliver, y por tanto prima de Olivia y de Jorge. Al encuentro en Milán Kari llevó también a su pequeña hija, una niña bellísima y vivaz que llenó de alegría las jornadas del tío apenas descubierto. Para Jorge todo ello fue un regalo maravilloso del destino del que nunca terminó de sorprenderse. Pero la emoción más grande para él fue el encuentro con Olivia, con quien descubrió que tenían profundas afinidades: ella también escribe, pinta y hace música; Jorge tocaba el piano, Olivia toca el violoncello. Y fue tanto el gusto de estar juntos que decidieron pasar en la casa de Cerdeña el siguiente verano, que sería el último vivido por él. Al regresar a Milán en octubre de 2005, Jorge se sentía sereno y feliz, aunque muy debilitado por su enfermedad, ya en fase terminal. Falleció el 8 de marzo de 2006. En cumplimiento de su último deseo, sus restos fueron cremados y las cenizas reposan en el pequeño cementerio de Bari Sardo, cerca de Michele.

Siempre siguiendo sus deseos, en septiembre del mismo año fue fundado en Florencia el Centro de Estudios que lleva su nombre y que está dedicado a la difusión de su obra y la de Michele, y en general de la cultura latinoamericana en Italia. Olivia Eielson es presidenta honoraria de este Instituto y el contacto con ella es permanente y prevé la próxima realización de varios proyectos.

Para cerrar este resumen de su vida y su obra, quiero recordar que en una de las muchas conversaciones que tuve el privilegio de tener con él, le pregunté la razón íntima por la cual él le había pedido a la NASA la dispersión de sus

cenizas en el espacio cósmico con la ayuda de una nave espacial. Y él me contestó: «Como otros artistas que admiro y amo, yo también he tratado de hacer de mi vida una obra maestra. No creo haberlo logrado. Pero trataré de hacerlo con mi muerte. Es la última posibilidad que me queda.»

Dado que estuve a su lado en tantos momentos importantes y simples de su vida, y también de su muerte, creo poder afirmar que sí lo logró: con la simplicidad y con el esplendor que eran su maravillosa y excepcional característica.



Paesaggio infinito della costa del Perú (serie II-14), [Paisaje infinito de la costa de Perú (serie II-14)], 1960. Técnica mixta y cemento sobre tela, 100 x 130 cm. Colección particular, Milán



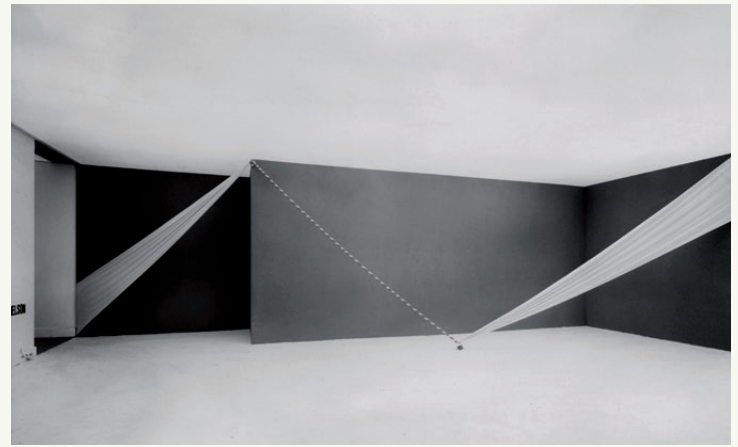
Oh vita più vecchia delle stelle [Oh vida más antigua que las estrellas], 1963. Camisa y acrílico sobre tela, 150 × 95 cm. Colección particular, Milán



Quipus 27 ton 1a, 1966. Acrílico y arpillera sobre tabla, 95 × 130 × 19 cm. Colección Angela y Beppe Bonetti



Quipus, 1965. Acrílico sobre tela sobre tabla, 73 × 72 cm.
Colección particular (1); *Quipus blu 12*, 1965. Acrílico y telas
sobre tabla, 120 × 120 × 13 cm. Colección particular (2)



247 metros de tela de algodón crudo, Bienal de Venecia, 1972.
Instalación. Fotografía en blanco y negro (1); *El cuerpo de
Giulia-no*, Bienal de Venecia, 1972. *Performance*. Fotografía
en color (2). Colección Centro Studi Jorge Eielson



Il Paesaggio infinito (Prima morte di Maria) [El paisaje infinito (Primera muerte de María)], 1988. Instalación. Maniquí, escalera, tres sillas, mesa, pan, taza, plato, cuchara, cuchillo y botella, medidas variables. Colección Centro Studi Jorge Eielson



Poema escultórico, 1978-1980. Silla, botella de cristal y secuencia de fotos, 90 x 40 x 40 cm (silla), conjunto de diez fotografías C-Print enmarcadas de 26 x 21 cm c/u. Colección Archivo Eielson, Saronno



Nodo [Nudo], 2003. Terciopelo negro con esfera de madera negra, 40 × 45 × 40 cm (1). Colección particular.
Nodo bianco e nero 3 [Nudo blanco y negro 3], 2003. Tela de algodón, 17 × 22 × 19 cm (2); *Nodo bianco con strisce nere* [Nudo blanco con rayas negras], sin fecha. Tela de algodón, 18 × 30 × 29 cm (3); *Nodo blu* [Nudo azul], 2000. Tejido, 17 × 25 × 23 cm (4); *Nodo di iuta e colori a rose* [Nudo de yute y colores a rosas], sin fecha. Acrílico y arpillera, 25 × 47 × 50 cm (5); *Nodo* [Nudo], 2001. Terciopelo y bola de cristal, 50 × 90 × 50 cm (6). Colección Centro Studi Jorge Eielson

COMO VES, NO SOY NADA

Carla Guardiola Bravo

Cada vez que José tejía una red lo hacía sentado en la arena, con el peso de la cabeza hacia adelante, refrescándole el torso y echando un cono de sombra, que impedía los reflejos del sol sobre la aguja. Nadie lo oyó nunca pronunciar una palabra mientras tejía. En esos momentos José parecía no existir en el presente, ni envejecer, ni haber sido niño nunca [...].¹

Una figura tapada con manto azul se aproxima a una habitación azul. El suelo está cubierto de arena. Apoyada en la pared, una escalera, y frente a ella una mesa azul sobre la que descansan, también azules, una barra de pan, un cuenco vacío sobre su plato, una cuchara y un cuchillo. En el centro de la mesa, una botella. Tres sillas azules, dos de ellas cojas, aguardan desocupadas.

Así se describiría el escenario de *Primera muerte de María*, instalación presentada por Jorge Eielson como parte de su muestra «Paisaje infinito de la costa del Perú» (Lima, 1987). Como todo en el universo eielsoniano, la escena se mueve en tres tiempos: pasado, presente y futuro. Nacida como poema casi cuarenta años atrás, la imagen se replica en el primer capítulo de la novela de título homónimo, concebida entre 1959 y 1980. En ese fragmento inicial encontramos a José, pescador mestizo procedente de la región de Paracas, tejendo su red en la arena, sin emitir palabra. Es una escena de tiempo suspendido en la que el pescador recuerda el cielo estrellado, el mar y la arena, tumba de sus antepasados y, por tanto, lugar de protección eterna. Su presente, Lima, ciudad igualmente cubierta por la arena; a sus pies, una pirámide

1. Eielson, Jorge Eduardo. *Primera muerte de María*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 9.

de huesos humanos que, no sin dificultad, José trata de esquivar. Su personaje es la punta del triángulo que completan Pedro, también pescador y mejor amigo de José, y María Magdalena, quien al caer la noche se presenta como Lady Ciclotrón ante un público que, enloquecido, exige la caída de cada prenda de satén violeta —color de la muerte y la desventura humana— que viste María. El presente de Pedro, María y José se hilvana con pasajes autobiográficos escritos por Eielson en 1980, conectando de nuevo tiempos y espacios.

Al atravesar su propia obra de punta a punta, Eielson nos traslada mediante figuras arquetípicas a distintos instantes de búsqueda o exploración. Así la escalera, vertical ascendente que nos lleva al firmamento, reaparece, blanca y en formato piramidal, en la instalación *La scala infinita* [La escalera infinita] (Galería Lorenzelli, Milán, 1998); la silla, por su parte, asiento de la eterna vigilia del poeta, nos remite a un momento temprano, a los incipientes intentos de dar cuenta, a través de la palabra escrita, de sus primeras experiencias vitales. Sin embargo, tras abandonar Lima y recién llegado a Europa, un «intolerable amor por la existencia», así como una conciencia radical de la insuficiencia del lenguaje literario para comunicarla, le hacen a renunciar a la escritura, convencido de que para expresar un hecho auténtico es necesario rebasar el límite de las palabras:

Es algo así como los enamorados que se cansan de escribirse cartas y toman el tren o el avión o el coche y corren al encuentro del uno con el otro. Las palabras no bastan ya [...]. Yo soy el automovilista desesperado que corre al encuentro de la humanidad, a la cual hasta hace unos años no enviaba sino poemas, bellas cartas, mensajes de amor, supremamente elaborados y sinceros, pero inconcluyentes [...]. El ensueño y la realidad comenzaron a dividirse netamente para mí, en favor de la realidad. Más importante es aferrar por la solapa una

humanidad que corre hacia el caos, que transmitirle las propias visiones poéticas.²

Esa carrera al encuentro con la humanidad le lleva a tratar de llegar, una y otra vez, a la esencia de la existencia misma, a sus ojos codificada por lo cotidiano, lo humilde y lo inefable. Al mismo tiempo, le dirige a sus raíces ancestrales, a las culturas precolombinas que estudia con fervor y admiración. Es en los fardos funerarios, las huacas milenarias y los textiles bordados por sus antepasados donde Eielson encuentra el punto diferenciador y la base del potencial esplendor de una nación que, sosteniendo una mirada conquistada, solo encuentra posibilidad de avance en la imitación a Europa. Además de un esplendoroso pasado, Eielson halla en esas culturas ancestrales un modo de vida o, quizás, una manera de existir en el mundo, en comunión con la naturaleza y las artes, por la que arte y vida se experimentan como una indistinta vivencia. Como parte de esa visión de creación global da también con la figura del chamán, al que en su calidad de filósofo, poeta, médico y sacerdote considera como artista total, garante de una capacidad creativa global y reparador del tejido cósmico.

Otro de los misterios que desentierra en el desierto es la figura del quipu, sistema de anudamiento usado por las culturas precolombinas para llevar la contabilidad y transmitir historias. Así, el nudo —ya un elemento arquetípico en su poesía escrita— adopta en su obra visual el término precolombino en honor a sus antepasados, y se convierte en el centro energético de su serie más reconocible. Estas estructuras espaciales nacen en el límite del lienzo mismo: es el propio material el que, tensionado, se retuerce y anuda a sí mismo, casi autogenerándose como «nuevo lugar» sobre la superficie plana y vertical del lienzo. El movimiento que sugieren las

2. «El hombre que anudó las banderas». Entrevista con Michel Fossey. *Caretas*, n.º 469 (Lima, 1972).

tensiones diagonales que mantienen la suspensión del nudo contrasta con la quietud impasible e incuestionable de la estructura. La unión entre el icono precolombino y el bastidor, elemento clásico de la cultura europea, conecta dos momentos y dos territorios. Desde sus primeros poemas, en los que habla de «atar el alma con las vísceras, el cielo con la tierra, el cuerpo a las estrellas», Eielson manifiesta ese empeño por atar lo visual a lo invisible e inefable. Los nudos, o quipus, son contruidos como puntos de encuentro, como lugares de cruce entre impulsos contrarios. Con un impecable equilibrio de fuerzas opuestas Eielson conquista el terreno de la ambigüedad, la exactitud del punto medio donde su trabajo alcanza un carácter transparente, puro y universal.

Aunque cada día me siento más peruano, cada día creo más firmemente que toda limitación fronteriza, étnica, geográfica, lingüística, social, política, es el más grande error de la humanidad. Desde ahora, y aunque parezca utópico, hay que comenzar a sentar las bases de una sociedad planetaria.³

Con esa mirada abierta y universal Eielson prepara su participación en la *Spielstrasse*, el programa cultural organizado en el marco de los Juegos Olímpicos de Múnich en 1972. El proyecto incluye la construcción del *Gran quipu de las naciones*, una gran estructura erigida en el espacio público a partir del anudamiento diario de las banderas de todos los países participantes. Utilizando la simultaneidad como medio para movilizar la idea de unión planetaria, Eielson prepara también su *Concerto Urbi et Orbi*, un concierto musical que debía ser ejecutado durante la ceremonia de clausura de los Juegos en las ciudades de París, Stuttgart, Roma, México, Nueva York, Tokio y Santiago. Al ser rechazada la

3. «Cultura y Olimpiada». Carta a Francisco Igartua Rovira. *Oiga*, n.º 490 (Lima, 1972), pp. 28-30.

celebración del acto en su ciudad natal, Eielson invita en su lugar a los «amables habitantes de la ciudad de Lima a suspender toda actividad el día de hoy, entre las 12:00 y las 12:15 de la mañana, con el fin de saludar a sus semejantes, conocidos o no, cambiar palabras amistosas, fumar un cigarrillo, tomar una copa, etc.». ⁴ Más que la entrega de un nuevo texto o pintura, Eielson tiene el deseo de transformar la obra de arte y hacer que sus compatriotas vivan un momento poético real al convertirlos en protagonistas e iniciadores de este. La obra no es sino la vida misma, un gesto cotidiano, un momento de autenticidad. Es «hacer de la vida una verdadera obra de arte, y del arte una actividad vital». ⁵

Desplazándose y enlazándose a sí mismo, Eielson, en su tercera participación en la Bienal de Venecia, vuelve a vincular una de sus novelas, *El cuerpo de Giulia-no*, ⁶ a una pieza visual, en este caso performática. La acción tiene lugar dentro de una instalación que titula *247 metros de tela de algodón crudo*.

El espacio se articula en dos colores: suelo en crudo, anaranjado en las paredes. Una tensión diagonal en blanco crudo nace del centro de la sala y se expande hacia el punto más alto del muro derecho. Una segunda línea trenzada en crudo y naranja nace del mismo centro y muere en el lado opuesto. Una joven desnuda aparece cubierta por una sábana blanca cuyos metros de cola van siendo retorcidos y anudados por Eielson. La operación ritual termina cuando el cuerpo es incapaz de movimiento alguno.

En este ejercicio de creación de un ámbito de conexión directa con la obra y de abandono de la intermediación del soporte, Eielson desestructura el quipu, dejando tan solo

4. Ídem.

5. Jorge Eielson, autopresentación publicada en la revista *Flash Art*, n.º 40 (Milán, 1973).

6. Eielson, Jorge Eduardo. *El cuerpo de Giulia-no*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1971.

sus elementos esenciales: nudo, cuerda, tela, color y tensión. En ese ámbito de color y luminosidad el cuerpo cubierto e inmovilizado de la joven ya no corresponde al de María, sino al de Mayana, símbolo de pureza en la novela. Tal como se sugiere en la escena de la muerte del personaje de Giulia, tendida sobre la mesa de mármol, hay un elemento de ritualidad, de paso a lo sagrado, en el hecho de cubrir un cuerpo. En ambos casos es una ritualidad operada por Eielson como chamán o maestro de la ceremonia.

Cubrir en el caso de Giulia, desnudar en el de Lady Ciclotrón: ambos lances comparten el tejido —sea tela, sudario o vestido de satén violeta— como intermediario. Si para la primera cubrirse significa su muerte, para la segunda supone la liberación de aquello que la oprime, pervierte y enmascara.

La idea de desnudez vinculada a la vida y la muerte queda perfectamente sintetizada en el verano de 1965 en las playas de la isla de Cerdeña, donde Eielson pasa largas temporadas con la familia de Michele Mulas, amigo íntimo y colaborador del artista. En sus orillas construye *Piramide di stracci*, o *Pirámide de trapos*, una pequeña figura a la que da forma triangular —a imagen de las pirámides de Egipto— a partir de los trajes de baño que visten los Mulas. Igual que los fardos funerarios soterrados por la milenaria cultura paracas en la costa sur del Perú, la pieza es enterrada en el lugar, y así pasa a formar parte del mundo subterráneo y se convierte en mito. La arena que la oculta es la misma que pisamos en el espacio de *Primera muerte de María*, y sobre la que en la novela se sienta José a tejer.

El triángulo textil cobra vida en la *performance Paracas Pyramide* [Pirámide Paracas], presentada por primera vez en 1972 en el Studio Maddalena Carioni, en Milán. Una nueva figura —cruce entre las que encontramos en *Primera muerte de María* y *El cuerpo de Giulia-no*— imita bajo la sábana que la cubre los movimientos ondulares del viento paracas, tormenta de polvo y arena característica del centro del Perú, lugar de nacimiento de José. Tanto la arena que sepulta como

la sábana que cubre aluden al principio y al fin, cuna y sepulcro de la vida. De nuevo, dos opuestos enlazados por lo invisible que generan un movimiento de eterno retorno.

El acto de enterrar, de volver invisible, conlleva la generación de un misterio, noción que Eielson busca y reivindica. Con este ánimo concibe un nuevo lugar donde sitúa «Esculturas subterráneas o esculturas para leer», una serie de cinco piezas escultóricas invisibles, cuidadosa y específicamente concebidas para ser irrealizables. Descritas sobre papel, el destino de cada una de ellas es el de ser enterradas en un lugar distinto con el que su autor guarda una especial relación; a saber, Roma, Nueva York, Lima, París, Stuttgart. En un intento por superar, ya no solo los límites del lenguaje escrito sino las fronteras de la visualidad misma, las piezas son concebidas para existir en el terreno del pensamiento, en un tiempo cíclico, por ser simultáneas, y en un no-lugar, por ser invisibles.

En su propósito de abordar lo inefable, Eielson se mueve en direcciones contrapuestas: hacia el centro de la tierra mediante sus «Esculturas subterráneas», y hacia el espacio exterior con los *Nodos*, nudos exentos que equipara a estrellas, o *Tensión lunar*, escultura que solicita enviar a la luna en una carta dirigida a la NASA. El encuentro total entre la dirección subterránea y la cósmica se produce en *Alfa Centauro*, de nuevo un pliegue en su trabajo. Aparece primero como poema visual y más adelante como instalación. Los elementos se replican: una línea de luz azul que nace en la tierra y se dispara hacia el infinito. En la base un montículo de arena y enfrente una línea escrita: «Esta vertical azul proviene de Alfa Centauro».

Ese movimiento hacia lo inalcanzable, ya sea hacia el interior o hacia el exterior, es «una manera de acercarse al gran misterio de la existencia y del cosmos»,⁷ una reivindicación

7. «Eielson: desacralización del arte». Entrevista con Seymour (Alfonso de la Torre). *El Dominical* (Lima, 1977), pp. 13-14.

del enigma. A la neurótica necesidad de constatación reinante en la sociedad actual, y a los principios de racionalización y eficacia impuestos por el *establishment*, Eielson opone la aceptación del misterio como tal misterio, la defensa de la ambigüedad como espacio vital, la transversalidad y el rechazo a una categorización determinista.

En cierta época, que no duró sino diez años, escribí poemas y me llamaron poeta. Y en otra posterior me dediqué a las artes visuales y no escribí poemas [...]. He escrito artículos de periódico y no soy periodista. He escrito algunas piezas de teatro y no soy dramaturgo. Hago también esculturas y no soy escultor. He escrito cuentos y no soy cuentista. Una novela y media y no soy novelista. En 1962 compuse *Misa solemne a Marilyn Monroe*, y últimamente preparo un concierto y no soy músico. Como ves, no soy nada.⁸

Guiado por su visión planetaria e indeterminista, Eielson viaja de lenguaje en lenguaje a la vez que rechaza la verdad absoluta de cualquiera de ellos. La palabra, el tejido, el color, el espacio, el sonido, la acción, el nudo, urden la «matriz celeste»⁹ que es su universo: una red invisible y en constante estado de expansión que lo constituyen como un todo y como nada al mismo tiempo. Un desplazamiento abierto y continuo que lo abre al infinito.

8. «Eielson y *El cuerpo de Giulia-no*». Entrevista con Julio Ramón Ribeyro. *Oiga*, n.º 463 (Lima, 25 de febrero de 1972), pp. 32-34.

9. «La matriz celeste en Jorge Eduardo Eielson». Entrevista con Claudia Posadas. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n.º 28 (Madrid, Universidad Complutense, noviembre 2004 – febrero 2005).

El nudo vertical
Jorge Eduardo Eielson

Del 28 de octubre de 2022
al 2 de abril de 2023

Organización
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Dirección
Imma Prieto

Comisariado
Imma Prieto

Coordinación exposición
Catalina Joy
Claudia Desile

Registro
Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje
Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transporte
SIT
Butterfly Transport

Seguros
Correduría March-Rs

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Textos
Imma Prieto. Directora
de Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma
Martha L. Canfield. Presidenta
del Centro Studi Jorge Eielson
Carla Guardiola. Comisaria
independiente

Corrección
Àngels Àlvarez
Fernando Quincoces

Impresión
Esment Impremta

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2022
© de los textos, los autores
© de las obras, Martha L. Canfield, 2022
© de las fotografías, los autores

Créditos fotográficos
Archivo Eielson, Saronno, portada
David Bonet, pp. 23-26, 28-30
Centro Studio Jorge Eielson, Florencia.
Fotografía: © Carlos & Dario
Tettamanzi Studio Fotografico, p. 27

Agradecimientos
Centro Studio Jorge Eielson, Florencia
Archivo Eielson, Saronno
Il Chostro Arte Contemporanea
Museo de Arte de Lima-MALI
Revolver Galería
Travesía Cuatro
Proyecto AMIL
Fortuna Silver Mines Inc.
Duilio Affanni, Marina Affanni,
Marco Benacci, Luciana Bisioli,
Giuseppe Bonetti, Martha L.
Canfield, Alexander Carel, Rosalyn
Chávarry, Nicoletta Colombo,
Cecilia Escorza, Marcello Forin,
Andrea Alessandro de Giorgi,
Maria Gregotti, Carla Guardiola,
Diego Gutiérrez, Lina Jaramillo,
Sharon Lerner, Manuela Lodi,
Miguel Ángel López, Hannah
Mavor, Vanessa Mourot, Pilar Ríos,
Bernardí Roig, Ilva Saronno,
Brian Sherry, Luis Rebaza Soraluz,
Mario Stumpo, Lina Tessari, Juan
Carlos Verne, Cristian Zanussi,
Ángela Zuchetti

Así como a todas aquellas personas
que han preferido permanecer en el
anonimato

Coproducida con:

TEA
tenerife espacio de las artes



ISBN 978-84-18803-51-2
DL PM 00902-2022
Ejemplar gratuito. Prohibida su venta

#EIELSONESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H