

Luis Rebaza Soraluz

Narrativa y rito en la novela
***El cuerpo de Giulia-no* de**
Jorge Eduardo Eielson

El cuerpo de Giulia-no (1971), la primera novela del escritor y artista plástico peruano Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924-Milán, 2006), se abre con Eduardo, el protagonista y narrador en primera persona, reflexionando acerca de la naturaleza de su relación de pareja luego de encontrarse con el cadáver de Giulia, su amante, que yace desnudo sobre una mesa de mármol en la morgue de Venecia. Las circunstancias de la muerte de la joven, ahogada en un canal veneciano, no quedan nunca claras; a lo largo de la novela permanece siempre latente la duda de si pudo haber sido resultado de un asesinato, de un accidente o de un suicidio. Frente al cuerpo inerte de Giulia, el narrador inicia un monólogo que, más que un relato convencional, es un discurso especulativo que regresa circular y cíclicamente a la fórmula “¿Qué había sido de nosotros?” (Eielson, 1971: 13). Encontrar las razones de esta muerte no es, sin embargo, el tema central de la novela; tanto es así que muchas

veces el mismo narrador se pregunta con desgano cuánto importa responder sus propias interrogantes (Eielson, 1971: 38, 65, 68, 89, 135). El discurso, suerte de reflexivo y repetitivo *ubi sunt* [¿dónde están?, ¿qué se hicieron?], se dirige al pasado, al inmediato y al remoto, e intenta ordenar la experiencia vivida explorando la persistencia de ciertos comportamientos, actitudes, palabras y silencios. Lo que se busca es más bien comprender no la causa sino el o los órdenes que rigen la mutación y permutación en el estado de las cosas.

Pocos meses después de publicar la novela en México, Eielson lleva a cabo, en Venecia, una *performance* (1972) con el mismo título. En este ensayo me propongo explorar las dos obras para analizar la relación entre literatura y plástica en la obra de este artista. Mi objetivo particular es ofrecer una vía de acceso a la interpretación de *El cuerpo de Giulia*—no que articule los patrones estéticos que novela y *performance* pudieran tener en común en lugar de considerar la existencia del trabajo plástico como apéndice “adjunto” al texto o como obra desconectada de este debido a su género artístico; en otras palabras, hacer un estudio breve y detallado de las estructuras narrativas de Eielson que considere sus procesos literario y plástico como un solo tipo de poetización.

Al momento de publicarse, la novela fue calificada “de vanguardia” (Ribeyro, 1972: 22), y, recientemente, de lírica (Franco, 2000: 90). Aunque el texto esté dividido en veintidós capítulos numerados en arábigos, su presentación secuencial no es temporalmente progresiva. A pesar de que el libro se inicia con lo que parece ser una retrospectiva, acompañada luego de saltos intercalados en tiempo y espacio, puede más bien decirse que el autor no espera que, terminando el texto, el lector organice, consciente o subconscientemente, las acciones en una diégesis o secuencia que le ofrezca un argumento con nudo y desenlace. La estructura real de la novela perma-

nece disimulada detrás de su compleja trama. Tal estructura, arguyo, está hecha de ordenaciones espaciales particulares dentro de las que el autor articula un núcleo selecto de actos que, con ligeras variantes, se repiten constantemente y son llevados a cabo por personajes distintos que asumen actitudes semejantes.

De todas las secciones, el capítulo 19 es el que mejor muestra esta articulación de patrones repetitivos de comportamiento en espacios y momentos análogos. Al empezar este capítulo, Eduardo recibe en París, en su cuarto de pensión, la visita de *Pancho*, un empleado de la hacienda de su madre al que conoció de niño durante sus viajes con ella a la selva peruana. A poco de llegar *Pancho* a la habitación, el narrador descubre –se “da cuenta”– que los eventos que ha percibido hasta ese momento ocultan un orden de difícil explicación, remoto y, al mismo tiempo, conocido de siempre:

Pancho volvió a sonreír misteriosamente. Pero ¿era realmente Pancho el individuo que tenía delante de mí y que no veía desde mi adolescencia? Era algo indefinible. Algo entre lo familiar y lo absolutamente ignoto, como el fondo mismo del universo. Su español era, además, casi perfecto. Claro está que habían pasado tantos años. Pero aún así. Había algo en él que me sobrecogía. Que me llenaba de tristeza y de terror al mismo tiempo. Pancho parecía además totalmente fuera de sitio. Esto también era comprensible. Pero no tanto por su falta de experiencia mundana o por timidez, sino por motivos mucho más inexplicables. Como si no estuviera hecho de la misma materia que nosotros. Todos sus movimientos y sus palabras parecían venir desde muy lejos y me eran siempre imprevisibles. Una dentadura postiza había sustituido sus dientes amarillos y su nueva sonrisa era como la sonrisa de un robot de carne y hueso. Algo aterrador. ¿Cómo los demás no se daban cuenta? (Eielson, 1971: 114).

El Pancho que Eduardo tiene frente a sí no solo parece encontrarse en un sitio y en un tiempo que no le son propios sino que resultan además una suerte de entidad biomecánica siguiendo un plan establecido con anterioridad. Tal estado de lucidez o conciencia del narrador, uno de los pocos mostrados en la novela, no es solo significativo dentro de la escena específica en la que se produce sino que puede también tomarse como un guiño al lector o, inclusive, como una clave conceptual para que este interprete toda la obra, puesto que dirige la atención hacia una serie de patrones intermitentes de construcción (muchos de ellos concentrados en este capítulo) que se presentan a lo largo del texto y constituyen, en conjunto, el eje “narrativo” de la novela. Tanto el protagonista como el lector son llamados a descubrir que lo más importante en el libro –o en todo aquello que se recuerda– no es el evento o anécdota que parece central (la muerte de Giulia); tampoco la construcción de personajes específicos (como el amigo Giuliano, la muchacha Mayana o la madre), ni los detalles de los sucesos en los que ellos intervienen (iniciación homoerótica, primer enamoramiento, control familiar), sino más bien los órdenes insistentes por los que se manifiesta la experiencia de vida. En el caso de la novela, estos órdenes no se encadenan linealmente sino que consisten en una suerte de racimo de indicaciones coreográficas que determina la manera en que se relacionan, cíclica y ubicuamente, una serie de agentes, roles y movimientos. A esto se debe que los sucesos presentados no se vinculen necesariamente de forma causal; la tendencia es más bien a la asociación entre ellos por contigüidad, analogía y símil.

Esto es muy claro en el capítulo 19 ya citado, en el que una decena de personajes son convocados a un mismo escenario gracias –y debido– a su cercanía o familiaridad con Eduardo. La presencia simultánea de todos ellos es absurda

dentro de la trama, pues para ser posible sería necesario resucitar a dos (Giulia y la madre). Sobre esta red básica de relaciones –que puede ser causal o contigua– con el narrador, Eielson yuxtapone otros vínculos que los personajes tienen en común. Pancho no es el único “robot de carne y hueso” que parece seguir instrucciones remotas fuera de su tiempo y lugar; tal impresión podría y debería extenderse tanto a todos los que a su arribo ya se encuentran presentes en la habitación como también a los que llegan luego: a Giuliano, a quien Eduardo conoce en San Ramón y reencuentra luego en París; a la madre, que ha quedado en el Perú y se sugiere ya fallecida; a Giulia, la amante ahogada; al tío Miguel, administrador de la hacienda en Monteyacu; al comisario, quien lo interroga en Venecia acerca de la muerte de Giulia; a Mayana, la muchacha selvática amada por el narrador y violada por el tío Miguel; y al grupo de turistas norteamericanos, con los que Giulia, Giuliano y Eduardo se encuentran en un restaurante. A pesar de las diferencias en el tipo de diálogo que cada uno entabla y en su desplazamiento físico por la habitación, todos ellos siguen una misma serie de indicaciones que guían la actuación o asunción de estados o actitudes que no requieren ser presentados en orden secuencial sino más bien ser escenificados continua y consistentemente: desplazarse a la deriva, encontrarse desnudo y/o envolverse con vestimentas, arribar o aparecer, tocar o abrir la puerta, acusar o no presencias, permanecer frente al –o cruzar el– lindel:

Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta. Tú [Giulia] barrías la habitación siempre desnuda. Yo me cubría con las sábanas. No soportaba el polvo de París. Tú te envolviste en una bata y abriste. Era Giuliano. ¿O tal vez abriste y luego te cubriste con la bata? Yo descubrí la cabeza por entre las sábanas (Eielson, 1971: 104).

Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta.

Dijo Giuliano:

–¿Abro?

–Sí, por favor. Giuliano abrió la puerta con precaución esperando encontrarse contigo. Pero no eras tú. Entró mi madre vestida de negro, gran sombrero, zapatos negros.

Dijo mi madre:

–¿Todavía en la cama? ¿No te da vergüenza a esta hora? (Eielson, 1971: 105).

Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta.

Dijo Giuliano:

–¿Abro?

–Sí, por favor. Giuliano abrió la puerta nuevamente y entraste tú, apenas cubierta por la bata. Mi madre volteó la cara sin saludarte. Tú desapareciste tras de un biombo.

–¿Cómo va la fábrica, Giuliano? –preguntó mi madre (Eielson, 1971: 106).

Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta.

–Giuliano, ¿quieres abrir por favor?

Giuliano dio unos pasos y abrió la puerta con violencia. Mi tío Miguel entró chorreando agua. Se quitó el sombrero y el impermeable y los arrojó en una esquina. –¡Maldito clima! –vociferó–. ¡No comprendo cómo se puede vivir en este país! (Eielson, 1971: 108)

Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta. Tú la abriste e hiciste entrar al recién llegado. El comisario saludó cortésmente y se dirigió a mí:

–¿Puede usted acompañarme un momento a mi despacho? Es solo una formalidad.

–Ciertamente. –Me levanté de la cama y empecé a vestirme detrás del biombo (Eielson, 1971: 109-110).

Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta. El comisario la abrió. Una jovencita de cabellos negrísimo preguntó por mí y entró en la habitación casi sin esperar respuesta. Collares multicolores le rodeaban el cuello y caían sobre su pecho ruidosamente. Mi madre la miró sorprendida.

–¡Finalmente! Creí que te habías perdido. ¿En dónde está Pancho? (Eielson, 1971: 110).

Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta. Mayana, que estaba cerca de ella, la abrió sin titubear. Retrocedió de inmediato. Pancho se dirigió hacia mi madre, casi sin mirar a Mayana, y la saludó respetuosamente.

–¡Pancho! ¡Qué alegría verte aquí! ¿En dónde te habías metido? –Mi madre parecía sinceramente feliz de volverlo a ver. Pancho saludó al resto de los presentes con un movimiento de cabeza (Eielson, 1971: 113).

Ruido de pasos en la escalera. Alguien empujó la puerta, que había quedado entreabierta. Los americanos entraron saludando bulliciosamente. Traían un par de botellas de whisky. Buscaron vasos en la despensa, los ofrecieron a todos y entablaron conversación de inmediato. Eran grotescos y simpáticos a la vez.

–Do you remember “La Guerre”? –preguntó uno de ellos, refiriéndose al Aduanero Rousseau (Eielson, 1971: 115).

Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta. Tú te involucraste en una bata, te acercaste a ella y la abriste. Cuando te volví a ver, yacías tendida, blanco sobre blanco, sobre una mesa de mármol. En la Morgue de Venecia (Eielson, 1971: 117).

La mayoría de los personajes tienen en común con Pancho el encontrarse fuera de su lugar y tiempo en esa habitación y momento. La madre, el tío Miguel y Mayana corresponden al espacio selvático peruano del pasado lejano. Al comisario le corresponde el espacio europeo de Venecia en el pasado inmediato. Si a los turistas bien les corresponde París, su espacio no es el cuarto de la pensión sino el de un restaurante adonde van el narrador, Giulia y Giuliano. La habitación, el lugar íntimo y cotidiano de Giulia y Eduardo, es, sin embargo, el espacio *ad hoc* escogido para la coreografía central.

La cadena de eventos refractivos que se presentan en este capítulo podría ser leída como una que ocurre en la imaginación del narrador; mas distinguir si la condición de los eventos es imaginaria o real, o si estos han sido llevados a cabo o no por estos personajes es, por cierto, poco relevante. Dentro de la estructura ordenadora de la experiencia propuesta por la novela, los personajes funcionan como facetas intercambiables de un número limitado de agentes; su individualidad o particularidad no importa, pues lo que cuenta es el juego de tensiones creadas por sus actitudes, desplazamientos e interacción. La importancia que le da Eielson a la presentación en cadena explica la naturaleza de la sección con que se cierra la novela bajo el encabezado “Personajes en orden de entrada”. La secuencia con que aparecen los personajes en esta última sección es algo distinta de la del capítulo 19: Giulia, Giuliano, el tío Miguel, Mayana, Pancho, la madre, el comisario y el chofer de taxi; se ha eliminado a los turistas y se incluye al final un personaje que parecía olvidado.

Además de enfatizar el orden arbitrario en que se producen los encuentros y se establecen las relaciones vitales —que la sección “Personajes en...” también subraya—, la secuencia en “puerta giratoria” del capítulo 19 es parte de un movi-

miento circular continuo que semeja una espiral centrífuga. Eielson traza inicialmente un círculo menor siguiendo el orden lineal físico de la escritura al repetir, con ligeras variantes, al principio y luego al final del capítulo, las frases: “Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta [...] Tú te envolviste en una bata y abriste”; luego dibuja otro mayor que forma uniendo las últimas frases de ese capítulo: “Cuando te volví a ver, yacías tendida, blanco sobre blanco, sobre una mesa de mármol. En la Morgue de Venecia” (Eielson, 1971: 117), con otras que aparecen en las primeras diez líneas de la novela: “Tenías los labios pintados y sonrientes, el cuerpo blanco desnudo sobre la mesa de mármol, en la Morgue de Venecia. No me decías nada, como siempre” (Eielson, 1971: 9). El punto en que empieza y acaba el primer círculo está determinado por la acción de abrir una puerta, de atravesar un umbral; a tal acción se regresa con el punto de partida del segundo círculo. La contigüidad entre uno y otro punto iniciales permite que Eielson ponga en práctica tanto una transposición del punto de vista espacial de la narración como una inversión de roles: terminando el capítulo 19, Eduardo, desnudo, yace en cama mientras Giulia abre una puerta hacia un segundo espacio; acto seguido, el narrador parece haber trocado posiciones con Giulia, girado y/o transpuesto el umbral, y ve desde tal perspectiva inversa a Giulia desnuda sobre un lecho de mármol. El capítulo 1 se inicia justamente con Eduardo en esa posición y estado.

En la base o núcleo de esta ordenación de círculos concéntricos y movimiento en espiral se ubica el encuentro entre Giuliano y la pareja de amantes formada por Eduardo y Giulia. Sobre este modelo primordial parece establecerse una red de relaciones que desemboca en una serie de superposiciones de identidad entre los personajes. De todos los contenidos en

la cadena coreográfica del capítulo 19, tal encuentro es el único presentado como un hecho real de la trama, se vincula directamente con la combinación de nombres “Giulia-no” del título del libro, hace su aparición temprana en el capítulo 2 de la novela:

Tu Gran Traje de Seda es el luto que yo te impuse para vivir a mi lado. Tú lo aceptaste. Lo arrastraste en las grandes ocasiones: ir al bistrot de la esquina y tomar un rouge y unas papas fritas, por ejemplo. Aceptar la invitación de un gordo insolente que te hacía la corte en mis propias barbas.

A veces hasta comprar una baguette debajo del hotel, con tu Gran Traje de Seda sube y baja por la escalera crujiente y hedionda de orines y humedad. Pero sobre todo aceptar la invitación de un gordo insolente que te hacía la corte en mis propias barbas. Un viejo amigo mío, decía él. Un gordo con hijos, además. Pero con automóvil y cuenta en el Banco. Una terrible cosa que sudaba en pleno invierno y se llamaba Giuliano. Es decir Giulia con ano. ¿No te conté nunca quién era Giuliano? (Eielson, 1971: 16-17).

Y se describe luego, con mayor detalle, en el capítulo 14:

Acababas de levantarte y me miraste con distracción, te acercaste a mi mesa de noche, cogiste un cigarrillo y lo encendiste tranquilamente, lanzaste una bocanada de humo y te dirigiste al rincón opuesto de la pieza, en donde teníamos el calentador y algunos víveres para el desayuno.

–No tenemos leche –me dijiste–, ¿quieres el café solo?

Yo asentí. Tú, sin mirarme, encendiste el gas, pusiste a hervir el agua y preparaste la cafetera y las tazas. O preparaste la cafetera y las tazas, pusiste a hervir el agua y encendiste el gas. O pusiste a hervir el agua, encendiste el gas y

preparaste la cafetera y las tazas. Luego me trajiste el café al lecho y te sentaste a mi lado, sorbiéndolo ávidamente. Terminado el desayuno, sin decir una palabra, encendiste un nuevo cigarrillo, esperaste que a mi vez terminara el café, retiraste luego las tazas y sin lavar nada te acercaste al espejo y empezaste a maquillarte con gran cuidado. Como todos los días. Yo hubiera podido disfrazarme de ti, travestirme de ti si hubiera querido, a tal punto conocía los más sutiles gestos de esa diaria ceremonia. Antes de salir me dijiste que no te esperara hasta por la noche. A las 10, en el café. Tenías que trabajar todo el día. ¿En dónde? En el estudio fotográfico sin duda. Esperé que cerraras la puerta y me envolví otra vez en las sábanas. Tenía los ojos cubiertos de lágrimas, pero no sufría absolutamente nada. [...]

Tu Gran Traje de Seda colgado en la pared. Vacío. Tus dos ojos verdes afuera, en la calle. Igualmente vacíos. ¿No me habría equivocado? ¿Cómo sería Giuliano con tu Gran Traje de Seda, con tus cabellos rojos? ¿Cómo serías tú con su camisa, su vestido azul, sus zapatos lustrados? “Janus bifronte”, Herma de dos cabezas, ¿cuál de los dos me engañaba? ¿Tú con tu pobreza, tu incomprensible sonrisa, tu graciosa delgadez? ¿Giuliano con su gordura, sus millones y sus fábricas? Idénticos los dos. Los mismos ojos verdes traidores. Las mismas ropas inútiles.

¿Para qué vestirnos? Que los elementos, la maleza, las alimañas del bosque destruyeran nuestras ropas. Viviríamos desnudos. ¿Para qué vestirnos? Camisas huecas almidonadas con sacos y pantalones hediondos junto a vestidos de seda vacías y sostensenos y calzones vacíos. “Encantado señorita.” “¿Habla español?” “¿No?” “Yo hablo un poquito de francés.” “Comme ci, comme ça.” “Bonjour mademoiselle.” “Quel’ heure est-il?” “Allez diner?” “¿Cómo se dice dónde desea ir?” “Où desirez vous aller?” “¡Ah, sí!” “¿Où desirez vous aller, mademoiselle?” “¿Está bien así?” “Perfecto.”

“A Lapérouse.” “Tres bien, a Lapérouse.” “¿Dónde queda?”
“Te lo digo yo.” “J’ai la voiture.” “Par ici, s’il vous plait”
(Eielson, 1971: 75-76).

Los otros encuentros en puerta giratoria del capítulo 19 siguen la estructura básica y rutinaria de los movimientos, relaciones y tensiones de aquella –en palabras de Eduardo– “ceremonia” inicial: levantarse de o permanecer (desnudos) en la cama, realizar acciones domésticas sin importar el orden específico, desplazarse al otro lado de la habitación, vestirse o envolverse en las sábanas, acusar o no presencias, permanecer en silencio. Sobre tal esquema, Eielson inserta una serie de semejanzas y analogías que aparecen a lo largo de la novela como *leitmotivs* que crean una constante sensación de *déjà vu*. En el pasaje citado, por ejemplo, se presentan variantes de la ceremonia de Giulia al encender un cigarrillo, de sus desplazamientos de modelo desnuda o semidesnuda por el espacio del cuarto, y del proceso de vestirse y desvestirse; insertados en esta estructura aparecen otros aspectos cíclicos: la hora –el número 10¹– en que se habían citado los amantes el último día en que se vieron, la función de las sábanas como envoltorio del cuerpo desnudo, la pomposidad del Traje de Seda de Giulia, el color rojo de sus cabellos y el verde² de sus

1 Que aparece además en los capítulos 6 y 14, asociado a situaciones y momentos trascendentales: “A los 10 años me arrastrabas allí, madre mía, me entregabas ya a la bestia. La ceremonia comenzaba al alba” (Eielson, 1971: 27), “Cifras solamente. La eternidad misma era una cifra cualquiera. // Me levanté de la cama. Abrí la ventana y observé el mercado que hervía a mis pies. Eran las 10 de la mañana de un día sábado” (Eielson, 1971: 82).

2 Que se extiende a su vez a la prostituta de San Ramón: “Irlandesa [She-lah-na-Gig] se decía la diosa de ojos verdes, rimmel verde en el espejo verde” (Eielson, 1971: 69).

ojos, las semejanzas físicas entre Giulia y Giuliano, y el triángulo de identidad entre estos últimos y Eduardo.

De lo que Eduardo “se da cuenta” en su interacción con Pancho, en el capítulo 19, es de que tales “ceremonias” constituyen los órdenes que rigen la experiencia vital. Tal sería el punto cumbre de la narración vista como un *bildungsroman* o “novela de aprendizaje”. Ese momento de conciencia le ofrece al lector la misma posibilidad de descubrir que tales ceremonias yacen en el corazón estructural de la novela. Eso no sería todo: Eielson está igualmente interesado en que la regularidad con que aquellos *leitmotivs* aparecen en otros capítulos de la novela se conciba en términos rituales; de ahí la presencia numerosa de referencias mitológicas o arquetípicas. En el capítulo 1 de la novela, por ejemplo, el narrador usa expresamente la palabra “rito” para describir la “delicada simetría” (Eielson, 1971: 10) con que Giulia enciende sus cigarrillos; en el capítulo 15, sus desplazamientos son los de una sacerdotisa: “Tú eras la encargada de avivar el fuego. Casi no te vestías en casa. Dabas vuelta por la habitación cubierta apenas con una toalla o una bata” (Eielson, 1971: 87). Líneas más adelante, ella hace del desnudamiento otro proceso ceremonial: “Hasta que un día lo inevitable tuvo lugar. Tú desvestiste al muchacho como quien celebra una misa y lo volviste a vestir como quien entierra a un general derrotado. Pero aquélla fue la única vez que compartimos nuestro lecho con un desconocido” (Eielson, 1971: 88). El papel de Giulia no es el de constituir una persona ficticia, como ocurrirá también en el caso de los otros personajes, sino más bien el de ser uno de muchos posibles “oficiantes” encargados de llevar a cabo instrucciones rituales.

Discutir la novela en términos de “ceremonia” o “rito” ofrecería explicaciones tanto a la lógica que siguen la secuen-

cia en puerta giratoria de “arribos” del capítulo 19 y la estructura –aparentemente teatral– de la presentación de los “Personajes en orden de entrada”, como a la inclusión, en la entrada que corresponde a Giulia, de una descripción final de ella en términos rituales y divinos: “Nada denunciaba en ella a la actriz, y sin embargo, ¡qué bien desenvolvía su papel de personaje principal de mi existencia! Refinada hasta lo inaudito, verdadera deidad fenicia, Giulia perdía siempre porque ganaba con ello” (Eielson, 1971: 141). El concepto de “oficiantes” podría explicar, asimismo, las múltiples señales de identidad entre Eduardo y los distintos personajes. Estas existen, por ejemplo, entre él y Giuliano: “Giuliano y yo éramos prácticamente iguales, casi de la misma edad, crecidos en los mismos campos” (Eielson, 1971: 95); entre Giuliano y Giulia: “¡Giuliano! ¿Giulia me recordaba los ojos de Giuliano? ¿Los ojos de un gordo insolente, fabricante de helados y chocolates en Lima? Tú me miraste casi sonriente. Tus ojos verdes, tan familiares ¡qué coincidencia!” (Eielson, 1971: 66); entre Giulia y Mayana: “Te vi por última vez en la playa, tendida sobre la arena con los ojos cerrados. //–Es tarde, Giulia –te dije–, el sol está bajando y hace frío. Vámonos” (Eielson, 1971: 10-11). “Visiones lejanas y salobres, cantos de pájaros esmaltados, espejismos en la arena. //–Regresemos ya –le dije– antes de que se den cuenta. //Mayana me miró implorante” (Eielson, 1971: 58); entre Eduardo y el comisario que lo interroga: “su dignidad [la del comisario] de sabueso bien adiestrado era un espejo para mí” (Eielson, 1971: 145); y entre el comisario y el Chofer de Taxi a partir de su rol de interrogadores: “–¿Qué cosa cultiva en su tierra? / –Pero si le he dicho... / –¡Respóndame usted! / –Café. / –¡Ah! Extraño que reciba tan poco dinero. Es famoso el café de su tierra” [comisario] (Eielson, 1971: 37). “–¿Tiene tierras en Chanchamayo? / –Sí –volví a responder. /

–¿Café? / –Sí. / –Debe rendirle muy bien. / –No lo sé realmente. No me ocupo de eso yo. / –¿Qué hace entonces? ¿Estudia?” [chofer de taxi] (Eielson, 1971: 83).

Esta permutación de identidades se hace clara en el párrafo final de la novela, cuando el narrador estipula, en la entrada que dedica al chofer de taxi, que su persona es el modelo primordial que hace que todos los personajes sean facetas de un mismo oficiante: “Nadie como él para comprender mi infernal multiplicidad. Mis inagotables reservas de dolor y de alegría. La prodigiosa turbina de mis cuatro sangres iguales” (Eielson, 1971: 145).

Todos estos movimientos rituales de la novela se insertan en una estructura espacial escenográfica. A grandes rasgos puede observarse una división clara entre dos puntos mayores de referencia geográfica que, además de presentarse intercalados en la secuencia de capítulos, están marcados por el tiempo: una Europa urbana vinculada al pasado inmediato, y un Perú selvático al remoto. Después son incluidas referencias a espacios menores que se hacen poco a poco intercambiables mientras desaparece su especificidad y predominan las relaciones, actos, movimientos y hasta diálogos que se entablan en ellos. Esto puede apreciarse claramente en el caso de los escenarios menores que, en Europa o el Perú, sirven para propósitos semejantes (habitaciones en un hotel o pensión, un dormitorio en una casa hacienda, el cuarto de un burdel), o en aquellos que, siendo ya físicamente parecidos, acaban superponiéndose debido a las semejanzas entre los eventos que ocurren en ellos (la ribera del Tulumayo, donde Eduardo dialoga con Mayana, y la playa de Venecia, en la que lo hace con Giulia; la oficina en Venecia, donde lo interroga el comisario, y el taxi en La Oroya, donde lo cuestiona el chofer). A esto pueden sumarse lugares que Eielson yuxtapone median-

te la repetición de elementos dialógicos (la frase “no estás tan mal” enunciada tanto en la ribera del río [Eielson, 1971: 96] como en el cuarto del burdel [Eielson, 1971: 72]), o de analogías metafóricas (imágenes análogas de cuerpos inertes y tendidos: “Sobre la meseta cubierta de millares de arbustos rojos el cafetal era un inmenso animal descuartizado” [Eielson, 1971: 27], “Pájaro muerto de la infancia ¿encontrarías la paz un día, en Venecia, bajo un sudario blanco, sobre una mesa de mármol, los cabellos rojos hasta el suelo?” [Eielson, 1971: 29]).

Este análisis demostraría que la estructura “narrativa” de la novela está constituida por características teatrales, escenográficas, coreográficas, ceremoniales y rituales. En el arte contemporáneo existe un género plástico dinámico y cambiante que las reúne: la *performance*. Históricamente, este género va tomando forma inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y alcanza su punto más alto a mediados de la década de 1970. Muy difícil o imposible de describir (Goldberg, 1999: 9; *Glbtiq*), su naturaleza permite que se rechace la idea del prestigio y comerciabilidad del objeto artístico y se ponga énfasis en los significados que se desprenden de la experiencia en vivo de su despliegue de acciones y tiempo. Entre 1968 y principios de la década de 1970, época en que se pone en escena *El cuerpo de Giulia-no*, los materiales de preferencia pasaron a ser las ideas mismas (*Conceptual Art*) y el propio cuerpo del artista (*Body Art*), y se llegó a desarrollar danzas de preciso vocabulario corporal (Goldberg, 1999: 152). Esto último produjo críticas, como explica Rose Lee Goldberg en su libro *Performance Art*:

Algunos artistas, insatisfechos con esta suerte de exploración materialista del cuerpo, asumieron poses y vistieron disfraces (en *performances* y también en su vida cotidiana), creando “esculturas vivas”. Esta concentración en la

personalidad y apariencia del artista llevó directamente a la producción de una numerosa cantidad de trabajo que dio en llamarse “autobiográfico” debido a que el contenido de esas *performances* usaba aspectos de la historia personal del *performer*. Tal reconstrucción de la memoria privada tuvo su complemento en el trabajo de muchos *performers* que se orientaron hacia la “memoria colectiva” –el estudio de rituales y ceremonias– como fuente de su obra: ritos paganos, cristianos o Indoamericanos sugerían con frecuencia el formato de eventos vivos. Una clave mayor para acercarse al estilo y contenido de muchas *performances* podía encontrarse en la disciplina original de muchos artistas, es decir, en la poesía, música, danza, pintura, escultura o el teatro. [Mi traducción.] (1999: 153).

Contemporáneo a este momento del desarrollo de la *performance* como género, *El cuerpo de Giulia* no se encuentra a medio camino entre el uso de la autobiografía y la exploración de la memoria colectiva. En este ensayo me interesa mostrar que la estructura narrativa de la obra es performativo-ritual y que, tomando en cuenta la “clave” que menciona Goldberg, ambos trabajos tienen un substrato poético a pesar de que tanto novela como *performance* fusionan elementos de más de un quehacer artístico. ¿Cómo, entonces, se articulan creativamente novela y *performance*? ¿Responde la demora en la difusión de la totalidad de la obra al tiempo que toma históricamente el desarrollo formal del género *performance*?

En 1972, a poco de publicar la novela y de llevar a cabo la *performance*, Eielson concede dos entrevistas en París: una a Julio Ramón Ribeyro y la otra a Michel Fosse. Hablando de la novela, en su conversación con Ribeyro Eielson declara:

Empecé el libro en el verano de 1953, en Roma, y lo terminé el verano de 1957, en la misma ciudad, pasando por larguísimos períodos de inactividad. En realidad, aunque ello no se note quizás en la novela, mi disgusto por la literatura era ya evidente y sobre todo la suerte de virtuosismo que yo entonces practicaba. Me parecía literalmente como si me rompiera la cabeza ante un estéril muro de palabras. Llegué a odiarlas. Así, de una masa informe de seiscientas a setecientas cuartillas no extraje sino las más legibles, y aquellas que podían transmitir más sinceramente al lector ciertas experiencias de mi juventud (Ribeyro, 1972: 20).

Afirmaciones acerca de las limitaciones del lenguaje como las que hace Eielson en esta cita, sus largos períodos de silencio editorial y su claro interés en “otro” quehacer artístico –la pintura–, llevaron a que varios de sus comentaristas subrayaran en su específica trayectoria de escritor un período de escepticismo verbal que desemboca en la desintegración, o “fin” (Silva-Santisteban, 1976: 29), de la palabra. Según este análisis, tal período clausuraría la etapa literaria de su carrera y daría lugar a lo que se pensó iba a ser su elección definitiva por la práctica artística visual. La novela podía, así, ser tomada como evidencia de los esfuerzos y frustración del escritor por expresarse por medio de la escritura. A continuación del segmento citado, Eielson explica por qué el manuscrito de *El cuerpo...*, que su autor data de década y media atrás, no se publica sino hasta entonces:

En cuanto a su publicación, puedo decir sólo esto: jamás he escrito nada con la intención de publicarlo. [...] Por tal razón no he publicado casi libros y no he hecho el menor gesto en ese sentido. Me parece francamente sin importancia. Para *El cuerpo de Giulia* no tuve un contacto –no

buscado por cierto— con la casa Gallimard, a través de Jean Genet, en 1955. Nunca contesté la carta, que debo conservar todavía. El libro era un caos, no lo consideraba bien, ni terminado, y no tenía ganas de continuarlo. Sólo en 1969 tuve oportunidad de volver a ver a Octavio Paz aquí, el cual me lo pidió para publicarlo en México. Cuando pasé por Lima, en 1967, llevé el original, por si se presentaba alguna oportunidad, así como todos los poemas reunidos en volumen, pero claro está no se presentó ninguna oportunidad. Sólo Javier [Sologuren], magnífico poeta y maravilloso amigo, publicó *Mutatis mutandis* en La Rama Florida en una bella edición. Tales poemas de 1954, son los últimos que he escrito, junto con *Habitación en Roma*, que forman un grupo mayor y quizás más ambicioso. En los años siguientes, hasta el 60, fecha en que reanudo definitivamente mi trabajo pictórico escribí otras cosas, pero que no considero ya “poemas”. Por lo menos no en el sentido tradicional. Ellos ofrecen dificultades de difusión mucho mayores y, con mucho optimismo, quizás puedan publicarse en 1990. No es presunción ni culpa mía. Son simples razones de orden técnico y económico que nada tienen que hacer con mi trabajo (Ribeyro, 1972: 20, 22).

Eielson ofrece dos razones directas para la tardanza: la sensación de estar entregando a imprenta un trabajo incompleto o inacabado y, lo que es más importante, el hecho de que no considera la publicación impresa como parte esencial de su escritura. Ofrece, sin embargo, una razón más, indirecta y extraliteraria: dificultades técnico-económicas en la difusión de obras particulares. Considerando que meses después de publicar *El cuerpo...* Eielson lleva a cabo una *performance* con el mismo título, valdría preguntarse qué papel juega este otro trabajo en las circunstancias que rodean la publicación de la novela. ¿Tenía la *performance*, por ejemplo, forma definiti-

va para 1957? ¿Ofrecía su realización el tipo de dificultades encontradas con su trabajo no tradicionalmente literario anterior a 1960? ¿Es la exhibición pública de su producción pictórica o plástica también de poca importancia? Es más: si uno considera simultáneamente ambos aspectos de la práctica de Eielson, se hace relevante preguntarse qué papel juega la “difusión” en su manera de entender no la literatura ni la plástica por separado, sino la creación artística en sentido más amplio. Será por cierto la publicación en 1976, bajo el título de *Poesía escrita*, de lo que Eielson llama “todos los poemas reunidos en volumen”, la que haga evidente que Eielson trabaja con una idea de “poesía” en el sentido clásico de “obra creada” (Sobrevilla). De acuerdo con esta idea, la escritura poética, “estéril muro” al que Eielson se refiere al hablar de la novela en su entrevista, no sería, como podría de inmediato pensarse, un medio insuficiente de expresión, sino más bien un medio insuficiente para la poetización.

Su práctica de entonces se muestra consecuente con esta manera de entender la poesía. Durante el período de poetización que va desde 1954 hasta 1960, Eielson escribe tanto el manuscrito de la novela como también lo que denomina “cosas” –poemas no tradicionales–, además de llevar a cabo una experimentación plástica que va a desembocar en la producción, entre finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, de los primeros cuadros “matéricos” [figura 1] de su serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* (en los que utiliza cemento, arena y restos orgánicos) y sus ensamblajes de las series *Camisas* [figura 2] y *Quipus* [figura 3] (en los que manipula prendas de vestir y telas). Un análisis de su producción conjunta revela que novela, *performance*, poesía no tradicional y obra pictórica de esos años tienen en común patrones estéticos cruciales. Uno de ellos es la exploración interdisciplinaria de estructuras narrativas autobiográficas que Eielson,

figura 1

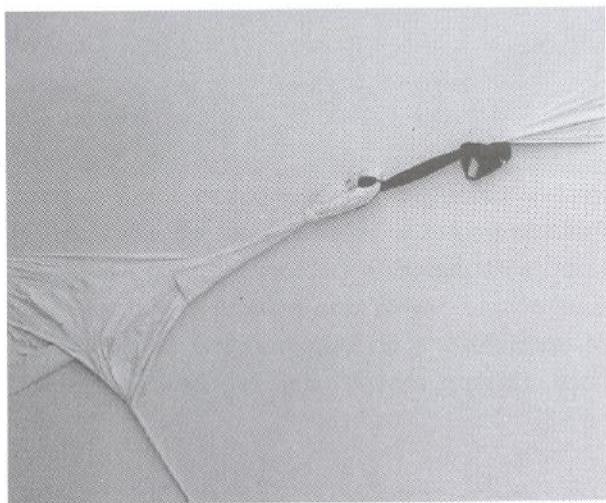
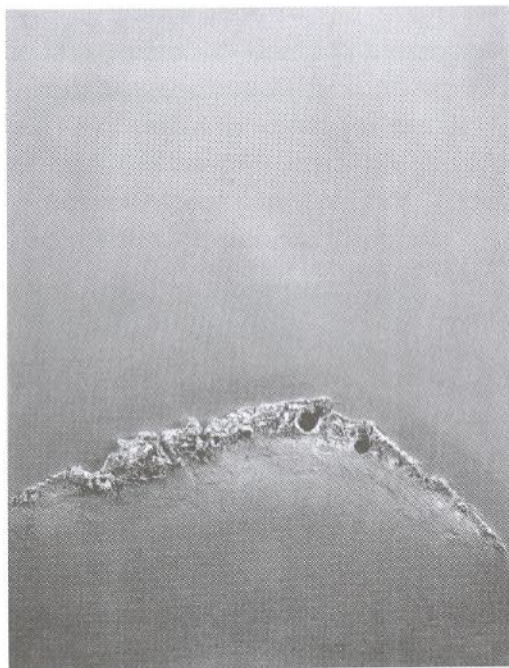


figura 2

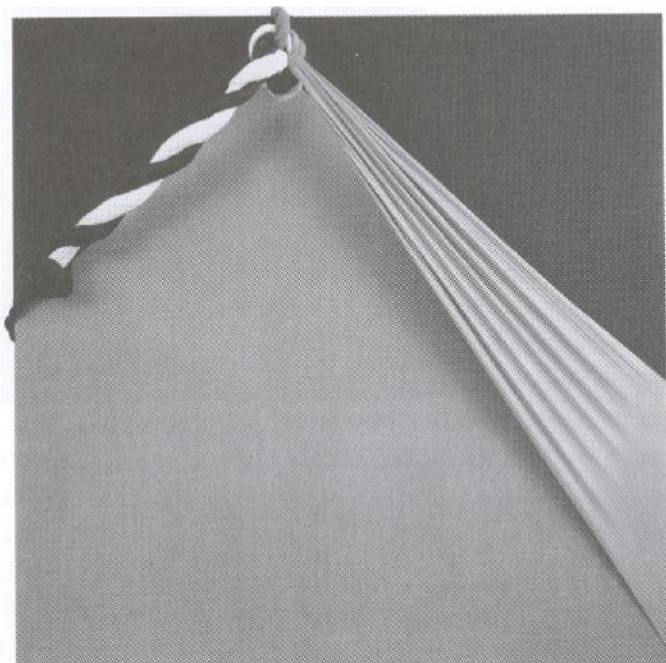


figura 3

poeta y pintor, halla de atractivo en la práctica novelística. Ver, en consecuencia, texto y *performance* de *El cuerpo de Giuliano* como dos aspectos de la misma obra –como una exploración de la narratividad– explica mejor que Eielson no considerase como oportunidad válida ninguna oferta de publicación del manuscrito si es que esta no presentara además la certeza de exhibir su complementaria parte plástica y de mayor dificultad técnico-económica. La publicación tardía de *la novela*, en 1971, responde a la posibilidad de difundir no tanto lo literario sino más bien lo plástico, que permite, a su vez, el acceso del público al trabajo completo.

El que los editores de *Poesía escrita* pasaran por alto la publicación apropiada de algunas de las “cosas” escritas por Eielson (el hacerlo hubiese significado en ese entonces su no publicación), ha permitido el acceso, contra la voluntad de su autor, a por lo menos cinco colecciones que combinan lo verbal, lo visual e inclusive lo plástico. Dos de 1958: *Naturaleza Muerta* y *Eros/iones*; y tres de 1960: *Canto Visible*, *4 Estaciones* y *Papel*.

En *Naturaleza Muerta*, además de explorar convencionalmente tanto la plasticidad de la imagen sensorial como la sinestesia, Eielson motiva al lector –como en *El cuerpo...*– a que vaya más allá de lo dicho y “descubra” la estructura dinámica que yace detrás de la formalización literaria; a que, simultáneamente, lea y sea consciente de la operación –o “ceremonia”– que realiza: “La lectura correcta de estas palabras / Dura exactamente 1 segundo y 1 décimo” (Eielson, 1976: 245). En los textos de *4 Estaciones* Eielson va a aplicar tal idea de simultaneidad a enunciados que toman forma de instrucciones verbales para llevar a cabo acciones periódicas; la estructura del conjunto de *4 Estaciones* semeja las repeticiones cíclicas del tipo “puerta giratoria” ya presentes en la

novela: “tome este rectángulo de papel en la primavera con una temperatura de 17 grados sobre cero y léalo tranquilamente”, “tome este rectángulo de papel en el verano con una temperatura de 40 grados a la sombra y abaníquese con fuerza”, “tome este rectángulo de papel en el otoño con una temperatura de 12 grados sobre cero y escriba un poema”, “tome este rectángulo de papel en el invierno con una temperatura de 7 grados bajo cero y quémelo en la chimenea” (Eielson, 1976: 263-266). Estos textos son evidencia de que, a finales de la década de 1950, Eielson está utilizando, en su prosa y poesía, técnicas de estructuración secuencial que también aparecen en su práctica plástica. El mejor ejemplo de esto es el tipo de textos de naturaleza asociativa que se producen como resultado de esta interacción de disciplinas: textos que funcionan como “ancla” o soporte lingüístico en trabajos como los performativos o de arte conceptual.³

Como bien señala Eielson en la entrevista citada anteriormente, las dificultades de orden técnico y económico obstaculizan la reproducción de los diversos tipos de textos incluidos en estas colecciones. Lo mismo es cierto cuando se trata de reproducirlos para los propósitos de este ensayo. Esta dificultad se presenta definitivamente, y sobre todo, en *Papel*, colección de 1960 en la cual la “obra en sí” no es el texto literario hecho escritura impresa sobre la página sino la relación que existe entre la literatura (entendida como el ente cultural hecho de reglas para la construcción de ciertos aparatos verbales que van a ser inscritos en la superficie vacía), el sistema, o medio de representación ya establecido históricamente, que

3 Como ejemplo de textos que son parte de trabajos conceptuales, véanse las *Esculturas subterráneas* llevadas a cabo por Eielson entre 1966 y 1968 (Eielson, 1998: 323-330).

le da forma, y el soporte material (el papel) de aquella relación (Sobrevilla). En *Papel* la meta va más allá de la exploración de lo no-verbal en la esfera de la escritura, puesto que abarca inclusive una manera de entender lo poético de forma más amplia: como el proceso de estructuración estética.⁴ Se busca también eliminar el elemento lingüístico en la relación entre el lector y lo representado (Rebaza-Soraluz en Higgins, 2003: 290), haciendo de la construcción estética no-literaria un tipo de poetización.

Como ocurre en otras de las colecciones visuales, *Papel* posee su propio formato, que no sigue su edición de 1976. Exceptuando su cubierta, consta de 19 hojas de papel inscritas con, entre otras, frases como las siguientes: “papel blanco”, “papel rayado”, “papel plegado”, “papel blanco con 5 palabras”, “papel agujereado”, “papel pisoteado”, y “papel plegado agujereado rayado y quemado con 9 palabras”. Las inscripciones hacen referencia a manipulaciones (rayado, plegado, agujereado, pisoteado, quemado) realizadas de hecho en las hojas de papel en sí.

El rayado, plegado, agujereado, pisoteado y quemado de las hojas no solo crea texturas en la superficie plana y concreta de los papeles sino que, en su interacción con ellos, también articula “gestos”, del tipo codificado por los expresionistas abstractos. Estos elementos de “poesía no-escrita” en la obra legible de Eielson son similares a las series de texturas “matéricas” y tensiones de su manipulación de telas articuladas tanto en sus cuadros de *El paisaje infinito de la costa del*

4 Para mayores detalles, véase mi ensayo “Construcciones de luz y de espacio e instrumentos y materia precarios: poesía y plástica de Jorge Eduardo Eielson”, en Higgins, James (ed.). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003, pp. 281-328.

Perú como en sus *Camisas* y *Quipus* realizados durante el mismo período. En el caso de *El cuerpo de Giulia-no*, como obra completa, tales gestos son llevados a dimensiones escenográficas, como se desprende de la descripción de la *performance* que hace Eielson en su entrevista “El hombre que anudó las banderas”, concedida a Michel Fossey:

[...] En la Bienal de Venecia, [de 1972] en cambio, presenté una sala o espacio animado por tensiones entre el muro, la pared y el suelo. La obra yacía y moría dentro de este espacio y no era de ninguna manera transportable. El tema de la sala fue “247 metros de tela de algodón crudo”, que bien claramente escribí en una pared, puesto que toda la sala, techo y paredes, fue forrada con tela de algodón, incluidas las tensiones del mismo material. El resultado fue un ámbito luminoso que ponía en evidencia el espacio mismo, a partir de pocas líneas de fuerza. En esa estructura desnuda introduje el cuerpo igualmente desnudo de una muchacha [...] (Fossey, 2002: 240).

El espacio físico de la *performance* consta de una sala dentro de la cual Eielson despliega y estira, retuerce y anuda, del suelo al techo y sobre la superficie de las paredes y de algunos paneles instalados a propósito, un conjunto de telas de grandes dimensiones y distintos colores [figura 4]. Los documentos fotográficos que han quedado dejan ver que tanto las técnicas plásticas como los resultados son casi los mismos que las aplicadas y los obtenidos en su serie de *Quipus*. En ese espacio de pliegues y tensiones hace su entrada el o la *performer*. Eielson denomina a este agente “el cuerpo... desnudo de una muchacha”. Mientras el artista la envuelve en metros de tela [figuras 5, 7 y 8] siguiendo un movimiento de espiral, la muchacha se desplaza por la sala. Su coreografía se hace análoga a la de las ceremonias rutinarias que Giulia repite en la novela:

figura 4

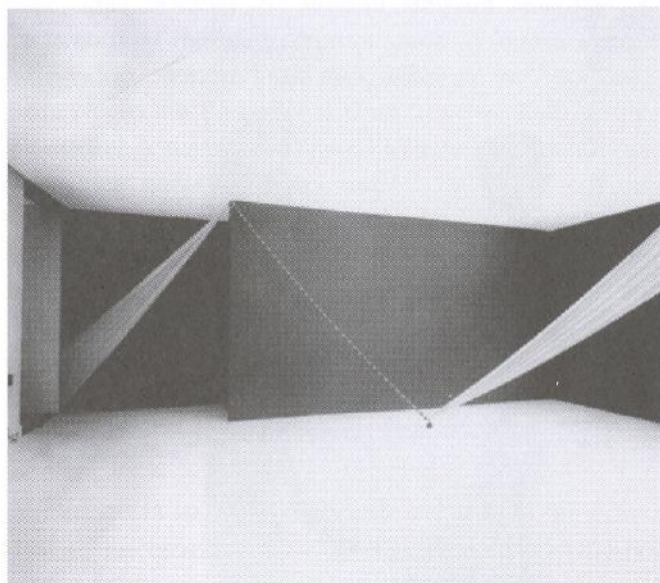


figura 5



figura 6

figura 7



¿Qué había sido de nuestra habitación en penumbras, de nuestra cama revuelta, de nuestra lámpara amarilla? ¿Y nuestras cortinas rojizas, siempre cerradas, y nuestro cenicero de vidrio, siempre lleno de colillas? ¿Y tu Gran Traje de Seda Negro tan parecido al Gran Traje de Luto de mi pobre madre? ¿Y tus extraordinarias toilettes de moda, y las interminables horas posando ante el fotógrafo, con tu maravilloso cuerpo de pájaro cubierto por un derroche de lentejuelas y terciopelo y drapeados infinitos? //Difícil describirte, blanco sobre blanco, en una mesa de mármol, en Venecia. Cámara frigorífica y sudario ¿cómo reconocerte? ¿Soy pariente tuyo, esposo, novio, prometido, amigo? ¿Qué cosa fuimos, Dogaresa? ¿Amantes solamente? ¿Amantes realmente?” (Eielson, 1971: 33-34).

La formalidad de la sala recubierta de telas crea las condiciones especiales necesarias para que la *performance* pueda ser asociada sensorialmente a un evento ritual. Esto no ocurre, sin embargo, con el cuarto de hotel y sus elementos textiles. Habría, por otro lado, que recordar que no es la apariencia de la arquitectura, o de la instalación en sí, lo que haría de ambos lugares el sitio apropiado para una ceremonia, sino más bien el haber sido escogidos por el autor para cumplir la función de lo que Mircea Eliade llama “espacio sagrado” (Eliade, 1981: 25). Un público diverso sería capaz de percibir un espacio como este gracias a la existencia cultural de lo que Eliade identifica como vestigios del comportamiento religioso conservados en la mentalidad profana (Eliade, 1981: 27). Eielson se vale de este puente para provocar la sensación de estar en presencia de una hierofanía: en la novela esto se busca en el momento en que el narrador se “da cuenta” de la existencia de un orden –una “realidad absoluta” (Eliade, 1981: 26)– más allá de lo que observa; el artista espera que tal momento se

repita en cierto punto de la *performance* y que los espectadores sean, en sus palabras, “tomados” (Fossey, 2002: 240) por el resultado de la obra.

Una revelación del tipo buscado por Eielson se acercaría a lo que Eliade describe además como “la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio” (Eliade, 1981: 25); es decir, la distinción que cierta mentalidad hace entre el espacio sagrado y todo lo otro que lo rodea, un tipo de ruptura ontológica por la cual se descubre, dice Eliade, “un ‘punto fijo’, el eje de toda orientación futura” (Eliade, 1981: 25-26) en un medio hasta entonces caótico. Para esta mentalidad religiosa, tanto el descubrimiento de una realidad absoluta como la “fundación del mundo” (Eliade, 1981: 25) en medio del caos (implicada en la revelación del espacio sagrado) son simultáneos. En *El cuerpo de Giulia-no*, la revelación en el narrador de la novela es acompañada por el establecimiento del ambiente en penumbras de la habitación de la pareja y su cama (y, por extensión, la sala de la morgue y la mesa de mármol) como “punto fijo” de orientación futura. La habitación es convertida en una versión doméstica del espacio sagrado. Las entradas de los personajes de la novela a este espacio, o la del *performer* al de la sala [de la Bienal], se hacen a su vez equivalentes a la acción que realiza quien transpone el umbral de un templo. La estrategia discursiva de Eielson busca que el público experimente estas últimas como si fuesen el tipo de acciones de raíz ritual que marcan “el tránsito del mundo profano al mundo sagrado” (Eliade, 1981: 28). Culturalmente, tales concepciones “sagradas” del espacio doméstico y de su transposición existen de manera general en la mente del público: “Una función ritual análoga [a la entrada del templo]”, escribe Eliade, “corresponde por derecho propio al umbral de las habitaciones humanas, y por ello goza de tanta considera-

ción. Son muchos los ritos que acompañan al franqueamiento del umbral doméstico. Se le hacen reverencias o prosternaciones, se le toca piadosamente con la mano, etc.” (Eliade, 1981: 28-29). Esto explica la elección escenográfica que hace Eielson para el espacio central de su novela. El tránsito ritual a su interior daría otra explicación a la lógica que sigue el aparentemente absurdo arribo de numerosos personajes al cuarto de hotel o pensión de los amantes en el capítulo 19, y a la inclusión en la parte final de un orden de entrada de los personajes al espacio general de la novela.

La repetición cíclica de las acciones que siguen al franqueamiento del umbral sería, a su vez, equivalente a la actualización periódica de un “modelo ejemplar”, a la inserción, que buscan las acciones rituales, del acto primordial de creación (un tiempo sagrado) en el espacio sagrado. Las ceremonias de Giulia desnuda y sus “vestimentos” (en sábanas, en Grandes Trajes), y el desplazamiento de una muchacha desnuda que es vestida o “invertida” en el espacio de un salón en Venecia, cumplen esta función, hacen el papel de acciones que permiten el tránsito del tiempo profano al tiempo sagrado (Eliade, 1981: 63). Los ritos, nos dice Eliade, funcionan como técnicas recordatorias de la ordenación divina del mundo (Eliade, 1981: 30-31), su repetición reactualiza tal orden primordial (mítico). La sensación de *déjà vu* que deja la aparición constante de *leitmotifs* a lo largo de la novela de Eielson se explica por la naturaleza temporal de lo sagrado sugerida como elemento crucial de su estructura poco causal. La estructura temporal de *El tiempo de Giulia-no* es de naturaleza ritual, pues refleja la concepción de un tiempo sagrado que es, según escribe Eliade, “indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. Desde cierto punto de vista, podría decirse de él que no ‘transcurre’” (Eliade, 1981: 63-64).

A pesar de la clara serie de analogías que guarda la *performance* con el espacio y las acciones de los amantes, el cuerpo de la *performer* no representa específicamente el de Giulia, como aclara Eielson continuando su entrevista con Fossey:

M. F.– El cuerpo de Giulia en Venecia...

J. E.– Pues sí: los temas de los locos son siempre los mismos..., aunque más bien se tratara del cuerpo de Mayana... De todas maneras, la muchacha aparecía y desaparecía, con ritmo variable por entre metros y metros de tela de algodón que yo desplegaba y movía en torno a ella. Creo que los espectadores fueron realmente “tomados” por el resultado, haciéndoles vivir unos instantes de pureza integral (Fossey, 2002: 240).

La presencia de Mayana en Venecia no es el único elemento trasladado de la novela a la *performance*. Eielson intercambia entre una y otro tanto estructuras literarias como plásticas. Traslada, por ejemplo, la distancia que el género *performance* toma para con la escenificación dramática –dejando de lado la trama y enfatizando el aquí y el ahora (*Glbtiq*)– hacia la estructura narrativo-ritual de la novela. El resultado es una tercera estructura formada de dos lados complementarios. La *performance* no solo traslada el escenario peruano de San Ramón a una Europa concreta (colocando a Mayana en Venecia) y hace evidente una superposición identitaria entre ambos espacios, sino que confirma su calidad de “espacio sagrado” y refuerza, haciendo que los eventos se presenten de manera “real”, la intención de reactualizar una vez más los actos de los oficiantes, de repetir la experiencia de un orden o, más bien, de la acción primordial de ordenar el mundo.

¿Por qué tomar de la “memoria colectiva” un rito que sugiere el formato que adoptan nuestras acciones vitales?

(Goldberg, 1999: 153). Porque las ceremonias rituales traen consigo la idea de la “reanudación del Tiempo en su comienzo” (Eliade, 1981: 71). Dentro del contexto ritual de la mentalidad sagrada, explica Eliade, la repetición tiene como objetivo llevar a cabo una necesaria y particular “purificación” cíclica: “una *combustión*, una anulación de los pecados y de las faltas del individuo y de la comunidad en su conjunto y no una simple ‘purificación’” (Eliade, 1981: 71). La idea de pureza a la que se refiere Eielson al hablar de su *performance* tiene en su base este tipo particular de ritual:

M. F.– ¿Qué quieres decir con pureza integral?

J. E.– Quiero decir que *realmente* estaban viendo, y viviendo, la imagen de la pureza en el cuerpo de la muchacha –una adolescente de 17 años– rodeada de elementos igualmente limpios. Ninguna ilusión, ninguna interpretación personal –como ante un cuadro– sino la pura evidencia (Fossey, 2002: 240).

La pureza como elemento ritual, y producto buscado por Eielson en su *performance* y en su instalación, aparece en su novela en relación tanto con la amada muchacha selvática –“La noche, como Mayana, era de una pureza tal que paralizaba los sentidos, convertía en cristales los apetitos y los humores del cuerpo. [...] Pequeña diosa de barro: la Vía Láctea no existe, no existiría nunca para ella” (Eielson, 1971: 23)– como con la amante veneciana: “Que toda [Giulia] tu infinita lascivia y ternura de hembra inocente permanecerían sin embargo intactas” (Eielson, 1971: 136). Luego de todo el proceso de introspección del narrador, tal pureza persiste a pesar de que ambas jóvenes hubieran sido, de adolescentes, víctimas del abuso sexual perpetrado por su padre, en el caso de Giulia (Eielson, 1971: 125), y por el tío Miguel, en el caso de

Mayana (Eielson, 1971: 48). La oficiante no es, sin embargo, solamente “pura”; su naturaleza tiene más de una faceta: la bifrontalidad –bisexualidad– del Janus, que Eduardo encuentra en el caso de Giulia/Giuliano (Eielson, 1971: 9), se complementa, o completa, en la Herma de dos cabezas que forma aquella/aquel con la figura de Mayana. Ambas oficiantes son, en realidad, una sola. El ritual que llevan a cabo con los movimientos de su existencia, incluyendo su sacrificio, renueva la fe del narrador en sí mismo y en el mundo que lo rodea, le permite llevar a cabo su “iniciación”.

Como afirmé al principio de este ensayo, lo que se busca en la novela no es encontrar las razones de la muerte de Giulia, sino más bien comprender no la causa sino el o los órdenes que rigen la mutación y permutación en el estado de las cosas. Esto debe extenderse a la *performance* y, por tanto, a *El cuerpo de Giulia* no como obra completa. Pensarla en términos rituales permite explicarse el pasaje o aprendizaje por el que transita el narrador y la experiencia que testimonia el público espectador de la *performance*: se ha comprendido la necesidad de una *combustión*, de que se anule lo que Eliade describe como “las faltas del individuo y de la comunidad en su conjunto” (Eliade, 1981: 71) y hacer posible así un nuevo inicio.

Como nota final de este estudio deseo señalar que la materia textil usada por Eielson en novela y *performance* no debería considerarse un elemento ceremonial en sí mismo. Su conocido trabajo plástico con las telas no es aquí lo más importante. Lo significativo es, más bien, la presencia del “drapedo infinito”, es decir, de la opulencia de los Grandes Trajes Negros, cortinaje y ropa de cama, del texto, y de los “metros y metros de tela” de la *performance*. El aspecto textil que articula ambos trabajos constituye una de las indicaciones que

debe tenerse en cuenta para la “supraceremonia” modelo de todas las que aparecen en la obra total. A la presencia de drapado infinito se puede sumar otra indicación: la fusión del oficiante con su entorno: el “blanco sobre blanco”⁵ del cuerpo sobre la mesa en la novela cumple la función del “desnudo” en la “estructura desnuda” de la *performance* [figura 6].

Uno de los documentos [figura 9] de la *performance* muestra a la *performer* echada sobre el suelo de la sala y envuelta por espirales de tela que sugieren tanto el envoltorio de las sábanas como la idea de ropaje y hasta de atadura sin fin o sudario; sugerencias como estas aparecen también en el siguiente pasaje de la novela:

Estiré un brazo fuera de las sábanas, cogí un cigarrillo y lo encendí. De improviso todos mis pensamientos se detuvieron. Me vinieron unos deseos imperiosos de decir algo. Pero la frase que yo buscaba no estaba hecha de palabras. Ni tampoco de pensamiento. Era como una sed ardiente. [...] La dorada jaula terrestre acababa de abrirse ante mí. Me ofrecía algo que todavía no estaba en condiciones de aceptar. // Una pureza indescriptible hacía aparecer sagrados mis menores gestos. Superfluo mi propio pensamiento. Perecedera e inútil la más espléndida belleza. El universo entero no era nada comparado con mi propio cigarrillo, con su ceniza grisácea en el cenicero de loza blanca sobre mi silla de paja apoyada sobre el piso de madera crujiente en ese cuarto de pensión de la Via della Croce en la ciudad de Roma Italia República democrática europea del planeta Tierra séptimo de un sistema solar situado en la periferia de la Vía Láctea constelación a espiral del

5 Esta pauta remite a propuestas estéticas de principios del siglo XX, representadas ya en el *Blanco sobre blanco* (1918) de Kazimir Malevich.

mundo conocido. // Toda mi vida pasada y futura se arremolinaba allí ahora. Las cortinas abiertas me invitaban a volar. Dos alas inmensas rebalsaban de la cama. Me pesaban a la espalda. Suntuosas alas de plumas áureas, tornasoladas, bermellón, naranja. Cualquier vuelo sería posible con ellas. Cualquier misterio se aclararía al instante. [...] Mi sed había aumentado y solo atiné a refrescarme los labios con un vaso de agua que encontré a mi alcance. Las grandes alas brillantes me servían ahora para nadar. Se habían vuelto invisibles en la inmensidad de un vaso de agua. En mi rudimentaria estructura molecular la luz vibraba ahora triunfante como en un templo de vidrio (Eielson, 1971: 80-81).

Este pasaje y el momento mostrado por la figura 9 son antecedentes perfectos de la *performance* posterior *Dormir es una obra maestra* (Lima, 1978) [figura 10]. Son evidencia de una íntima interacción interdisciplinaria. La línea “Dos alas inmensas rebalsaban de la cama” podría sin problemas ser uno de los títulos de la imagen de la figura 10 y servir de puerta de entrada a un análisis también interdisciplinario de otra obra de Eielson.

Bibliografía

- Eielson, Jorge Eduardo
1971 *El cuerpo de Giulia-no*. México: Joaquín Mortiz.
- 1976 *Poesía escrita*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 1998 *Poesía escrita*. Bogotá: Norma.
- Eliade, Mircea
1981 *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama.
- Franco, Sergio R.
2000 *A favor de la esfinge: la novelística de J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Fossey, Michel
2002 “El hombre que anudó las banderas” *nu/dos: homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 237-242. Reproducido de *Caretas* 469. Lima, 1972.
- Glbtc*
[Enciclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, & Queer Culture] <http://www.glbtc.com/arts/performance_art.html>.

- Goldberg, Rose Lee
1999 *Performance art: from Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson.
- Higgins, James (ed.)
2003 *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.
- Platas Tasende, Ana María
2000 *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.
- Rebaza Soraluz, Luis
2003 “Construcciones de luz y de espacio e instrumentos y materia precarios: poesía y plástica de Jorge Eduardo Eielson”, en Higgins (ed.), 2003: 283-328.
- Ribeyro, Julio Ramón
1995 “Ribeyro y Eielson conversan sobre literatura”. *La Casa de Cartón de OXY* 6. Lima: OXY, pp. 19-22. Reproducido de “Eielson y ‘El cuerpo de Giuliano (sic)’”. *Oiga* 463. Lima, 1972: 32-34.
- Silva-Santisteban, Ricardo
1976 “La poesía de Jorge Eduardo Eielson”, en Eielson, 1976: 9-31.
- Sobrevilla, David
1978 “A propósito de ‘Papel’: la poesía de Jorge Eielson”. *El Comercio*, Lima, 15 de mayo, p. 12.

Fuentes de las imágenes

1. *Jorge Eielson*. Catálogo. Milano: Galleria Silvano Lodi Jr., 1998.
2. Transparencia proporcionada por el artista.
- 3, 4, 5, 6, 7 y 9. *Jorge Eielson*. Catálogo. Parma: Galleria d'arte Niccoli, 2003.
- 8 y 10. *Jorge Eielson: Il linguaggio magico dei nodi*. Catálogo. Milano: Edizioni Gabriele Mazzota, 1993.