

nudos y laberintos en la obra de eielson

Tal vez la cita que define mejor la obra literaria y artística de Jorge Eduardo Eielson es la de la imaginación infatigable: durante toda su vida, que ya ha superado felizmente los tres cuartos de siglo, no ha dejado pasar un año sin darnos prueba de su enorme capacidad creativa, experimentando, dejando rápidamente los caminos recorridos con éxito para afrontar nuevas pruebas y nuevos desafíos, siempre con idéntico entusiasmo. En la escritura cambia de un libro a otro, en una especie de incontentible efervescencia inventiva, mientras que en la creación artística ha pasado de formas que evocan laberintos multicéntricos,¹ infinitamente dilatables,² a laberintos compactos o nudos,³ a formas nodales dilatadas y complejas,⁴ y por fin a nudos simples, únicos, realizados con gran vigor, materialmente, en las telas.⁵ No cabe duda de que en Eielson conviven dos almas: una inquieta, inaferrable, fugitiva, que contra al lenguaje escrito su vocación proteica; la otra serena, vibrante, iluminada, que usa las formas plásticas para proyectar la infatigable convergencia de todas las cosas en un centro trascendente y personal. Tal vez estas dos almas dependan de las dos culturas que conviven en él: la europea, que siente y asume la tentación experimental y que ha asimilado la experiencia de las segundas vanguardias; y la oriental, que ha conocido, estudiado y practicado mediante el budismo zen, sobre todo a través de las enseñanzas de su maestro Taisen Deshimaru. Allí ha podido encontrar también una relación armónica con ciertas tradiciones precolombinas del Perú, con las grandes y enigmáticas obras de las distintas culturas anteriores al Imperio Inca. Estas últimas, como se sabe muy admiradas por Eielson, fueron estudiadas por él a partir del estímulo que recibiera de José María Arguedas, profesor suyo en el liceo de Lima.⁶

En términos generales, se puede decir que entre laberintos y nudos se intuye una secreta simetría que la misma ciencia de los nudos puede volver evidente, como ocurre comparando algunas representaciones gráficas de unos y otros. O bien los mitos que los vinculan, ya a partir del elemento común, el hilo, indispensable para descubrir y para relatar el más famoso de los laberintos, el de Creta. Escribe Umberto Eco, en su novela *L'isola del giorno prima*, que también el hombre es una máquina y que basta activar superficialmente una tuerca para hacer girar otras tuercas en su interior. A menudo las conexiones entre ciertos motivos culturales —o «tuercas» del imaginario colectivo— se intuyen antes de poderlas explicar racionalmente, y en muchos casos las explicaciones racionales no agotan la rica red de conexiones y sugerencias. Así ocurre, sin duda, con la misteriosa ecuación laberinto/nudo.

Osando dar un paso más en la percepción de estas incesantes asociaciones, podríamos reconocer, tal vez, un hilo secreto que conecta todas las cosas del mundo, tal como ocurría con la mítica cadena de oro con la que Zeus, habiendo atado el éter, podía atraer hacia sí la tierra con el mar, con todos sus habitantes y hasta con los dioses olímpicos, si lo hubiera deseado (*Iliada*, VIII-26). Esta cadena (o cuerda, según las interpretaciones), si existiera, sería la manifestación —y de todos modos es la metáfora— de un orden en el universo que la mente humana no logra aferrar completamente. Y tampoco podría: es claro que una mente capaz de comprender la unidad del todo o el Logos sería tan incomprendible para las otras mentes cuanto lo es la unidad misma, porque se habría transformado en Logos, o Espíritu, y por tanto ya no sería la misma. En el cuento «La escritura del dios», de Jorge Luis Borges, el mago Tzinacán logra *ver el universo*, o dicho de otro modo, logra captar la unidad o la lógica del universo; sin embargo, inmediatamente, renuncia al poder que ese conocimiento puede proporcionarle, simplemente porque el ejercicio del poder es el resultado de un vínculo con el mismo yo que el conocimiento adquirido acaba de aniquilar: «Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad», concluye Tzinacán (Borges, 1996: 123). En la literatura contemporánea, en efecto, uno de los autores más obsesionados por la

búsqueda de un orden secreto en el desorden aparente del mundo —mundo caótico o *laberíntico*— es precisamente Borges, quien cada vez que relata experiencias de acercamiento a la unión mística y a la comprensión del misterio del universo, las relativiza con la ironía y lleva a sus personajes hacia las zonas de confín de la indiferencia, del escepticismo o la locura.⁷

Sin embargo, sin llegar a identificarse con el Logos, la mente humana puede percibir los indicios de la unidad. Estos aparecen, por ejemplo, en las imágenes de los mitos o en los mitemas, así como en las fórmulas paradójicas de la ciencia con que, en ciertas ocasiones, los científicos tratan de obtener fórmulas fulgurantes que sirvan para comunicar de manera simple e inmediata lo que a ellos les ha costado largo estudio e innumerables fatigas. La cadena o cuerda de Zeus, que permite amarrar y *anudar* todo el universo, volviéndose metáfora del mismo principio de unidad, nos recuerda que el nudo —símbolo privilegiado, además de ser la más antigua y primitiva de las técnicas inventadas en la historia de la humanidad— se puede encontrar tanto en el macrocosmos como en el microcosmos. Las órbitas de los planetas que circulan oscilando alrededor de un centro, describen nudos que se entrelazan; y el DNA es un nudo revelado por el ultramicroscopio, de estructura simple o entrelazada.⁸ Mito y ciencia se unen y el nudo aparece tanto en esta como en aquel. En la teoría de las «supercuerdas», que trata de unificar la relatividad con la mecánica cuántica, los monopolos en el principio de las cuerdas son nudos microscópicos generados por los campos de Higgs, y las mismas supercuerdas están entrelazadas y forman nudos. «Se podría sostener —dice Conty— que la teoría de los cuantos favorece el abandono de la geometría pero, curiosamente, resurge la teoría de los nudos: las matemáticas utilizadas en la mecánica cuántica resultan ser las mismas que se adoptan en la teoría de los nudos» (Conty, 1997: 115). El nudo se vuelve una abstracción, un denominador común que vincula la estructura de la materia con la del espacio, lo visible con lo invisible, y los distintos mundos entre sí. No nos sorprende que los nudos de Eielson, pintados o realizados en tela, objetos estéticos vibrantes de sugestión simbólica, hayan sido usados varias veces para ilustrar libros de física o de matemática.⁹

El acercamiento estructuralista al mito, además, ha contribuido a definir el mecanismo lógico de desarrollo y de expansión de los mitos. Recordemos que el descubrimiento principal de Lévi-Strauss fue lo que él llamó «invariación», la presencia constante de un elemento «invariante». Estudiando la forma mitológica, descubrió que cada mito representa una transformación de otro mito, por lo cual finalmente todos resultan conectados de algún modo. Patrick Conty ha estudiado los paralelismos y las inversiones entre los mitos de Teseo y Eneas (el viaje al mundo de los muertos), entre la toma de Troya y la lucha con el Minotauro, etc. La «invariación» es la esencia, «la comprensión primitiva de una estructura global de significado». El sentido último al que nos conduce el mito es el espíritu o el verbo, pero tal sentido resulta análogo al del espacio—o vacío—y se lo descubre en el espacio entre las palabras o los enunciados del mito, entre los mitos, e infinitamente más allá de sí mismos.

De este modo, el laberinto representa el espacio en cuanto origen, pero también en cuanto envoltura de todas las cosas y como elemento intermedio entre las cosas. Visto así, el hilo de Ariadna—como la cadena de Zeus—permite que se le de una dirección, aferrarlo y aferrar las cosas del mundo en el contenido. El símbolo del laberinto corresponde a una experiencia de las cosas, y el símbolo en este caso puede suplir un determinado lenguaje, en todo caso indispensable para comunicar, sin peligro de malentendidos, estas experiencias extremas del espacio infinito y del vacío. Para entender lo invisible se necesita lo visible y viceversa. Una función del mito es precisamente la de volver concreto lo invisible y prolongar lo concreto en el reino de lo invisible. En el mito órfico en el que se alude a la cuerda de Zeus, se cuenta que después de haber ordenado todas las cosas, el padre de los dioses consultó a la noche: «¿Cómo es posible unir y al mismo tiempo dividir las cosas?», preguntó. Y se le aconsejó que envolviera todo el éter que rodea el mundo y que lo atara con una cuerda de oro. La cuerda que *ata* todo, y por consiguiente *vincula* todo, encarna visiblemente la manera en que las cosas están asociadas mediante el Logos. La cuerda de Zeus es al Logos lo que el hilo de Ariadna es al conocimiento del propio destino, siendo este último representado emblemáticamente en el

sendero que, en medio de una confusa y caótica apariencia, contribuido a definir el mecanismo lógico de desarrollo y de expansión de los mitos. Recordemos que el descubrimiento principal de Lévi-Strauss fue lo que él llamó «invariación», la presencia constante de un elemento «invariante». Estudiando la forma mitológica, descubrió que cada mito representa una transformación de otro mito, por lo cual finalmente todos resultan conectados de algún modo. Patrick Conty ha estudiado los paralelismos y las inversiones entre los mitos de Teseo y Eneas (el viaje al mundo de los muertos), entre la toma de Troya y la lucha con el Minotauro, etc. La «invariación» es la esencia, «la comprensión primitiva de una estructura global de significado». El sentido último al que nos conduce el mito es el espíritu o el verbo, pero tal sentido resulta análogo al del espacio—o vacío—y se lo descubre en el espacio entre las palabras o los enunciados del mito, entre los mitos, e infinitamente más allá de sí mismos.

Tanto en Egipto como en Creta, el nudo es un símbolo sumamente importante, de carácter sagrado. En Creta las sacerdotisas se hacían nudos con las telas de sus vestidos, sobre los hombros, o bien con los cabellos en la nuca, tal vez por influencia del nudo de Isis. Se ha dicho que el nudo cretense puede ser camuflado en *labrys*, el hacha de dos filos que simboliza el *laberinto*, teniendo en cuenta que las dos palabras tienen el mismo étimo, y que el modo de dibujar los símbolos alude tal vez a una transformación o a un deslizamiento de significados y a una conexión entre nudos y laberintos (Conty, 1997: 98). El hacha de dos filos, por otra parte, sugiere las líneas que diseñan la imagen frontal de la cabeza del toro, con sus cuernos—imagen que evoca al primer habitante del laberinto—y también la cabeza de las sacerdotisas con los brazos levantados, reiteradamente representadas en el arte cretense, evocadoras de la diosa o «Señora del laberinto», antepasada de Ariadna (Kerényi, 1983: 142-162 y 1992: 102-130). Existe además una relación directa entre el camino del laberinto y el nudo que se estrecha,¹⁰ por lo que este último puede representar el laberinto: la sugestión está en la base de algunos trescos greco-romanos que figuran una especie de dedalo creado a partir de un nudo cuyos enlaces se retuercen hasta crear una cruz gamada (Conty, 1997: 151-155). En realidad, todas las formas para invertir o recorrer un nudo representan distintos caminos para crear un centro, o para llegar a él, y por tanto para transformar al hombre. El laberinto acoge la estructura del nudo y hasta el movimiento con el que este se aprieta o se afloja, una especie de *respiration* del nudo, como en un universo en alternadas contracciones y dilataciones.

Por lo que se refiere al conjunto de los mitos en el mundo, según el descubrimiento de Lévi-Strauss, estos pueden verse como un sistema de cuerdas: cuando un mito evoluciona y se transforma, otro mito de otra cultura diferente y de un sistema diferente se modifica de manera complementaria, como si todos los mitos estuvieran interconectados en un misterioso sistema de cuerdas o de poleas y vivieran como un «conjunto ininterrumpido» en una simetría global.¹¹ Este fenómeno es análogo al de la experiencia física de Einstein-Podolski-Rosen, que Zucav definió como «la caja de Pandora de la física moderna»: si se divide una partícula en dos y se desvía una de las partes, por ejemplo con un imán, se descubre que la otra sub-partícula también se desvía, como si estuvieran comunicadas telepáticamente. Esta experiencia conduce al teorema de Bell, según el cual el principio de las causas locales es incompatible con la teoría cuántica. H. Stapp, que considera el teorema de Bell como el descubrimiento más radical de la ciencia, deduce que los fenómenos cuánticos ponen en evidencia el hecho de que la información se propaga de manera distinta a las ideas clásicas y a una velocidad superior a la de la luz. «Todo lo que se conoce sobre la naturaleza», concluye Stapp, «con cuerda con la idea según la cual el proceso natural básico está afuera del espacio-tiempo [...] pero produce eventos que pueden ser localizados en el espacio-tiempo».¹²

Lo que más sorprende en la obra de Eielson es cómo, más allá de la intensa indagación formal y de las consiguientes variaciones de su lenguaje, especialmente el poético, se puede reconocer una línea única que conduce desde su lenguaje juvenil, más barroco y *laberíntico*, hacia las escuetas y luminosas fórmulas, ejemplos de síntesis y densidad simbólica, de sus composiciones más maduras. En todo este complejo itinerario parecería que el estímulo fuera producido sustancialmente por la esperanza de hallar un centro —o «puerta» providencial—, en cuyo descubrimiento los conceptos de laberinto y de nudo se reunirían, iluminándose respectivamente. En el poema «Último reino», escrito cuando el poeta tenía poco más de veinte años, se da una orgullosa reivindicación del *desconocimiento*, como forma de simple adhesión a la vida, aunque no completamente *inocente*: en efecto, dice allí que «El sol del caos es grato a

la serpiente y al poeta». Mundo y vida se confunden en una incierta nube de humo, en la que el humo tiene la función de volver ambiguo y vago el itinerario justo, o providencial, tal como las vueltas del laberinto, en cuyo fin, o en cuyo centro, habrá de encontrarse la *puerta* de la revelación. Los últimos versos de la composición dicen así:

[...] Yo quisiera que así fuera
La alta puerta que me aguarda tras el humo
De mi vida, como una grave dalia en pedestal
De piedra, o un esqueleto deslumbrado.

La puerta que aguarda es, naturalmente, la puerta de la Muerte, pero es también el umbral de la revelación, que se halla detrás del «humo de la vida». Según una famosa imagen de Calderón de la Barca, que Eielson pudo haber guardado en su memoria, *el laberinto es humo*, que se ha ido dilatando alrededor del fuego central, que es el Minotauro.¹³

La indagación existencial, como sendero que se *desata*, o mejor aún que se *retuerce*, indiferenciado en el espacio laberíntico, la vuelve a proponer nuestro autor, muy claramente, en otra composición, esta vez de la serie *mutatis mutandis* (Roma, 1954), en la cual itinerario y sendero constituyen una unidad dinámica, «en marcha», iluminante y gozosa, porque ella es la vida («diamantes», «electricidad que canta»), aunque siga latente y vibrante la nostalgia de *otra cosa*, de un corazón excluido y, no obstante, siempre «en busca / de esplendores que no llegan»:

oh laberinto
diamantes en marcha
electricidad que canta
en sus altos divinos cilindros
qué lejos ya mi corazón
mis intestinos y mi voz todo
misteriosamente dispuesto en cúpulas
iguales como las estaciones
o el manto de las horas
todo en busca
de esplendores que no llegan
de evaporados mundos
de lejanas y altas velocidades
que no perdonan¹⁴

A medida que el lenguaje de Eliot se adelgaza y se concentra, va dejando las perifrasis barrocas y va asumiendo el ritmo fulgurante y el léxico escueto de su poesía más madura. Las líneas de su discurso poético, al volverse más limpias, encuentran el modo de poner en evidencia los propios giros y torsiones, los propios *anudamientos*. El sistema es claro, pero al mismo tiempo descaradamente simbólico, y por tanto irónico, pero más a menudo ligero, ágil, sonriente. Las remisiones entre la poesía *escrita* y la *no escrita* son constantes, y si por un lado el artista crea «esculturas subterráneas» que en realidad son textos escritos, por otra el escritor hace poemas que se proponen como «esculturas de palabras». ¹⁵ Pero, sobre todo, mientras descubre que las telas o los indumentos, en vez de pintarlos o desgarrarlos, puede *anudarlos*, crea también torsiones y nudos en el discurso poético. Así, en muchos textos, vuelve al final sobre las palabras del comienzo; o dispone los sintagmas en un orden que luego va prolijamente modificando de un verso a otro; o crea remisiones fónicas, o sintácticas, mediante la reiteración de sonidos o de palabras que sugieren verdaderos anudamientos verbales. En una poesía de *Tema y variaciones* (1950), las palabras de los dos primeros versos («el vaso de agua en mis manos / y tú en mis labios») van cambiando de posición en las cinco estrofas sucesivas hasta que encuentran el orden deseado, última vuelta del nudo léxico en donde se alcanza finalmente la satifacción («mis labios en el vaso de agua / y mis manos en ti»). ¹⁶ En «Campidoglio», en cambio, empieza con la afirmación «usted no sabe cuánto pesa / un corazón solitario», para concluir con una reiteración semántica, anudando el final al inicio del texto mediante el verso «el peso de un corazón solitario». ¹⁷ Una imagen especular de palabras que sugiere asimismo el movimiento en círculos concéntricos del agua, se ve en «Inventario». ¹⁸

- astros de diamante
- cielo despejado
- árboles sin hojas
- muro de cemento
- puerta de hierro
- mesa de madera
- vaso de cristal
- humo de tabaco

Pero donde el recorrido laberíntico resulta definitiva-mente más elaborado es, sin duda, en el largo poema en catorce estrofas, *Noche oscura del cuerpo*, resultado de una compleja y laboriosa construcción, a partir de la primera escritura en 1955 hasta la versión definitiva del 1989. ¹⁹ En esta obra, que constituye uno de los momentos más altos de la lírica elisoiiana, todos los simbolismos conectados con el laberinto, introyectados y referidos al cuerpo, se reúnen en una red de extraordinaria coherencia, ²⁰ de modo que el orden secreto surge del desorden aparente para revelar un centro que deviene el lugar de la epifanía, en el cual las estrellas («estrellas como nudos», dice en otra parte el poeta) reflejan el laberinto, a la vez que liberan de él. Leyendo los poemas en orden a partir del primero —aunque también sea posible leer cada uno aisladamente— se alcanza el centro del conjunto cuando se llega al séptimo, y allí tenemos la confirmación de la progresión efectuada a través del laberinto de tejidos, órganos, arterias del propio cuerpo. La pesquisa tiene que pasar necesariamente por allí, porque en el cuerpo está encerrado, de un modo u otro, el secreto de la vida. El hilo de Ariadna se define aquí un «hilo ciego», tal vez, precisamente, porque no mira hacia fuera, tal vez porque el viaje se debe cumplir, casi como en un círculo vicioso, en el espacio agorático del *Selbst*. ²¹ Sin embargo, el centro existe y es posible alcanzarlo; si se llega a él y se descubre la luz, la revelación se produce asociada a la carne del propio cuerpo, pero también, sobre todo, a la inesperada revelación: en ese centro se divisa una muchacha adormecida, imagen arquetípica del Alma, en términos cristianos, o de

- taza de café
- hoja de papel
- torre de palabras
- hoja de papel
- hoja de café
- humo de tabaco
- vaso de cristal
- mesa de madera
- puerta de hierro
- muro de cemento
- árboles sin hojas
- cielo despejado
- astros de diamante

la Psique antes de la individuación, en términos jungianos. La joven es el objeto secreto de la búsqueda, la finalidad del viaje, la manifestación epifánica: para que no quepan dudas al respecto, aparece señalada con una flecha de oro. Por la importancia absoluta del contexto, transcribo por completo el séptimo poema, intitulado «Cuerpo secreto»:

Levanto una mano
A la altura del ombligo y con la otra
Sostengo el hilo ciego que me lleva
Hacia mí mismo. Penetro en corredores tiernos
Me estrello contra bilis nervios excrementos
Humores negros ante puertas escarlata
Caigo me levanto vuelvo a caer
Me levanto y caigo nuevamente
Ante un muro de latidos
Todo está lleno de luces el laberinto
Es una construcción de carne y hueso
Un animal amurallado bajo el cielo
En cuyo vientre duerme una muchacha
Con una flecha de oro
En el ombligo

En las composiciones sucesivas se tiene la impresión de que el yo poético quiera volver a retratarse a sí mismo a partir de la nueva verdad adquirida; y así siguen las referencias a la especie —de pertenencia y de extrañamiento al mismo tiempo—, a los condicionamientos sociales, a las prendas de vestir y a su función de enmascaramiento, a la conciencia del tiempo y por tanto de la fugacidad y de lo efímero y, naturalmente, a la función de la creación poética y de la escritura. La paráfrasis, casi inversión, del título de San Juan de la Cruz elegida por Eielson para esta obra, transformando la mística *Noche oscura del alma* en *Noche oscura del cuerpo*, resulta notablemente iluminada en esta segunda parte por el recuerdo de la experiencia llevada a cabo bajo la guía de Taisen Deshimaru. El redescubrimiento del *Tao* (del inefable *Tao* y de la armonía con el constante devenir en él implícito) es imposible sin una transformación completa. Por consiguiente el zen estudia —y enseña— cómo llegar al *satori*, o sea al explosivo encuentro con la realidad oculta y perdida dentro de nosotros: todo el viaje de Eielson puede ser leído a la luz de esta revelación. Y

cuando se llega al último poema, «Último cuerpo», y se descubre que la revelación puede ocurrir cada día, en cualquier parte, y sobre todo en la simple y magnífica aceptación de todos los rostros de la realidad, aún los más humildes, se entiende que la paráfrasis de San Juan de la Cruz no es transgresiva, no es una refutación. Para el místico español la «noche oscura de los sentidos» que da paz a la casa de la carne es un válido inicio, pero la verdadera noche oscura es la del espíritu, cuando el sujeto, dejando tras de sí todo, y sobre todo a sí mismo, busca la luz de Dios en el vacío. En esta exaltación del vacío y en esta negación del yo, es San Juan, entre todos los místicos occidentales, el que está más cerca del espíritu del budismo zen (Merton, 1991: 28-29). En la última composición del gran poema eielsoniano vibra el sentimiento de la escuela de Hui Neng, para quien la disciplina zen consiste en tratar de realizar la integridad y unidad de la iluminación en todos nuestros actos, aun en aquellos que consideramos más exteriores, comunes o fútiles. Para Hui Neng, que daba poca importancia a la «meditación» como aislamiento y como pasividad, «las actividades y los intereses exteriores no deben considerarse obstáculos, al contrario, el zen se manifiesta en ellos como en cualquier otra cosa, incluso en el comer, el dormir o las más humildes funciones materiales» (Merton, op. cit: 41). Eielson se atreve incluso a focalizar en la defecación el momento de purificación y liberación del cuerpo, «último cuerpo» en el sentido de ínfimo o superfluo, que activa la visión de una memoria iluminadora: el tiempo se suspende, la infancia y su música, su ritmo, regresan, el suelo se une con el cielo, la materia vil se transforma en materia preciosa:

Cuando el momento llega y llega
Cada día el momento de sentarse humildemente
A defecar y una parte inútil de nosotros
Vuelve a la tierra
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

... de interpretación de esta *epifanía de lo cotidiano*... probablemente en la función atribuida a las estrellas, «se reúnen en el vientre»: su presencia certifica que el abismo celeste y el abismo terrestre se unen en una *coincidentia oppositorum* reveladora de la dimensión absoluta. Las *estrellas*, consideradas *nudos* en la perspectiva de Eielson, cumplen aquí esa función de fundamento, reunión y armonía, que a través de las múltiples manifestaciones artísticas y literarias del autor se ven vistas con claridad, precisamente, al nudo.

El nudo de Eielson, representación compacta del laberinto, configura un centro que se contrae y se dilata alternativamente; o, si se prefiere, un corazón que entre sístole y diástole va dejando sentir la respiración del laberinto: el laberinto-Mundo, Laberinto-Vida, Laberinto-Selbst. Ese nudo constituye asimismo el lugar de fusión entre sus varios aspectos expresivos, de la pintura a las instalaciones, a las estructuras en tela, a la poesía, a la narrativa, al teatro, y por

b i b l i o g r a f í a

tanto entre las dos vastas áreas en las que se desarrolla su pesquisa material y metafísica. Esto aparece visiblemente atestiguado, no solo en los textos poéticos analizados, sino también en dos cuadros que llevan los emblemáticos títulos de *Nudos como estrellas* y *Estrellas como nudos*. Así, como se vio en la obra poética estudiada, el nudo liga el cielo con la tierra, el cuerpo con el cielo, el alma con las vísceras. Del antiguo quipu inca, tantas veces recreado por Eielson, pueden colgar nudos de materia luminosa, o sea «nudos como estrellas», o bien simples cuerpos de luz, y por tanto «estrellas como nudos». El nudo se revela entonces el punto de soldadura entre el pasado precolombino de su país de origen y su presente histórico y artístico. En el laberinto del tiempo, el sendero que lleva desde el antiguo mundo peruano al europeo de hoy se cierra en la obra de Eielson con un nudo estrecho, imagen condensada de energía milenaria y de potencialidad creativa que no se agota jamás.

CONRY, Patrick (1997), *Labirinti, Labirinti*. Asiti: Piemme.

EIELSON, Jorge Eduardo (1993), *Jorge Eielson: il linguaggio magico dei nodi*. Catalogo. Milan: Mazzotta.

— (1995), *Eielson*. Catalogo. Bergamo: Eileni.

KERÉNYI, Károly (1983), *Nel labirinto*. Torino: Bollati Boringhieri.

— (1992), *Dioniso*. Milan: Adelphi.

MERTON, Thomas (1991), *Mistici e maestri zen*. Milan: Garzanti.

ORTIZ-OSÉS, Andrés (1988), *C.G. Jung - Arquetipos y sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto.

SANTARCANGLI, Paolo (1984), *Il libro dei labirinti*. Varese: Frassinelli.

LAGOS, Jorge Luis (1996), «La escritura del dios». En: *El Aleph*. Madrid: Alianza.

KANFELD, Martha (1990), «Conversación con J.E. Eielson». En: *Gradiva* (Bogotá), IV-9; pp. 30-36.

— (1992), «El viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di Jorge Eduardo Eielson». En: *Klaros, Quaderni di Psicologia Analitica* (Firencia), V-2; pp. 234-261. La traducción de ese ensayo, «Largo viaje del cuerpo hacia la luz» se incluye en este volumen (n. de los e.).

— (1995), *El dialogo infinito*, México, D.F.: Colección Poesía y Poética; p. 9.

— (1990) (Eielson, 1993: 56-57; cf. dossier, X-XI). *otros Manos que tocan el firmamento*, de 1988, y *Nudos como estrellas*, de 1984: 25-31). En la obra de Eielson resultan ejemplares los cuadros: Sobre el concepto de «laberinto multicéntrico», véase Paolo Santarcanigli

² Véase el cuadro *Esta tela es un fragmento del universo*, de 1988 (Eielson, 1993: 58).

³ Véase *Nudo*, de 1985 (cf. dossier, IX).

⁴ Véase *Proliferación* (Eielson, 1995: 45).

⁵ Tal vez los mejores ejemplos son aquellos en los que el nudo aparece en el vértice inferior de un círculo, en el cual la tela ha sido prodigiosamente templada y anudada, por ejemplo en *Disco lunar* (cf. dossier XIV) y *Disco terrestre* (cf. dossier XIII), ambos de 1993 (Eielson, 1993: 49 y 52); o bien, toda la serie de esculturas en tela que, con el título *Codice sul volo degli uccelli e sugli annodamenti di Leonardo* (cf. dossier XVIII), fue presentada en Milán en 1993, como un homenaje a Leonardo de Vinci (Eielson, *ibidem*: 62).

⁶ En distintas conversaciones con Eielson, algunas de las cuales han sido grabadas y publicadas, él se ha referido a su importante relación con Arguedas: véase Canfield (1990) y (1995: 9). Es importante subrayar, sin embargo, que el interés de Arguedas estaba sobre todo dirigido al arte popular de los Andes y a sus valores y características actuales, o sea más al presente que al pasado andino.

⁷ Véanse las notas y las conclusiones de Tommaso Scarano en *L'Aleph* (edición italiana a cargo de él mismo, Milano: Adelphi, 1999), y en especial los comentarios a los cuentos «El aleph», «El zahir» y «La escritura del dios», pp. 169-171.

⁸ Nos recuerda Patrick Conty (1997: 114) que la filástica del DNA muy a menudo aparece anudada: «cuando sus extremidades están unidas, la estructura en doble hélice del DNA forma un nudo, simple si el número de las torsiones es par, y entrelazado (nudo toro) si es impar». La traducción es mía.

⁹ Véase Luciano Boi, *Le problème mathématique de l'espace. Une quête de l'intelligible*, prólogo de René Thom, Berlin: Springer, 1995: en la tapa, *Disco terrestre* de Eielson (gran nudo en tela verde). Asimismo el cuadro *Aldebarán*, que representa la homónima constelación, en el cual cada cuerpo celeste es también un nudo, aparece como ilustración de tapa de *Science et philosophie de la nature. Un nouveau dialogue*, a cargo de Luciano Boi, Frankfurt: Peter Lang Ed., 2000.

¹⁰ Con numerosos dibujos gráficos, la relación fue demostrada por Patrick Conty (1997: 146-165).

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *L'uomo nudo*. Milano: Il Saggiatore, 1974; véase en particular el cap. *Il mito unico*, pp. 528-586.

¹² H. Stapp, citado por Gary Zukav, *La danza dei maestri wu li*. Milano: Corbaccio, 1995.

¹³ «Adonde voraz y ciego / Es el Minotauro el fuego / Y es el laberinto el humo»: los versos de Calderón de la Barca han sido citados por el poeta peruano César Moro en una composición de *La tortuga ecuestre*, poemario escrito entre 1938 y 1939 y publicado póstumo en 1957. Se excluye, por lo tanto, que Eielson conociera la referencia, pero no sería esta la única coincidencia entre los compatriotas, por otra parte tan distintos. La obra completa de Moro se encuentra actualmente en curso de publicación, a cargo de André Coyné y Julio Ortega, para la Colección Archivos.

¹⁴ Véase *Poesía escrita*, Bogotá: Norma, 1998; p. 207; y *Poesía scritta*, Firenze: Le Lettere, 1993; p. 100. De ahora en adelante estas ediciones serán indicadas respectivamente con las siglas PE y PS, seguidas por el número de página.

¹⁵ Véase *Esculturas subterráneas* (1966-1968), en PE 323-330; y *Escultura de palabras para una plaza de Roma*, en *Habitación en Roma* (1952), PE 198-201.

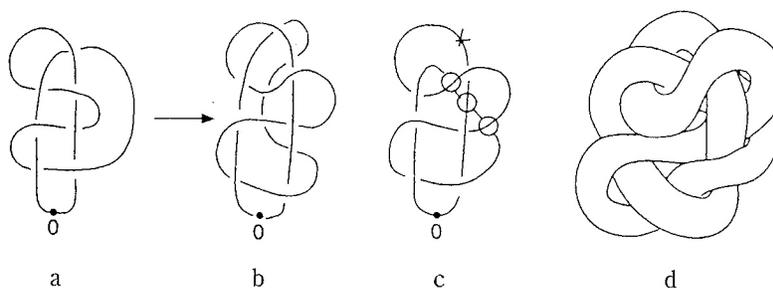
¹⁶ Véase PE 134; y PS 60.

¹⁷ *Campidoglio* se puede leer en PE 177, y en PS 98.

¹⁸ Véase PE 135; y PS 62.

¹⁹ Véase *Noche oscura del cuerpo*, Lima: Jaime Campodónico Editor, 1989; la versión definitiva se puede leer también en PS 106-132 (en mi prólogo aludo a las vicisitudes editoriales, pp. 9-10), y en PE 215-230.

²⁰ He analizado más detenidamente esta red simbólica en Canfield, 1992.
²¹ Prefiero el término original usado por Jung, en vez de su traducción inglesa *Self* o latina, *Ipse*. Existe también la versión española *Sí-mismo*: véase Andrés Ortiz-Osés, 1988: 111.



El camino del laberinto representa el nudo que se aprieta. (a), (b) y (c): el nudo se aprieta gradualmente y aparecen dos nuevos enlaces. (d): el nudo apretado.