



Visioni apocalittiche in El cuerpo de Giulia-no di Jorge Eduardo Eielson

di Giovanna Minardi

L'immaginario di Eielson è abitato dalla visione di un universo multiforme e plurale, che si costituisce attraverso mutevoli combinazioni che si saldano provvisoriamente e poi si disfanno, per dare origine a ulteriori, infinite combinazioni. Affascinato dalla molteplicità del mondo, per esprimerla, com'è d'uopo per un artista, Eielson tende al massimo i linguaggi e gli strumenti, facendo ricorso all'arte figurativa e alla letteratura, alla *performance*, alla poesia verbale e visiva, al teatro, al romanzo. Egli è ormai un affermato poeta e artista plastico, ma la sua narrativa è ancora molto poco conosciuta, persino nella sua patria, il Perù, dove tra l'altro il suo secondo romanzo, *Primera muerte de María*, non è stato ancora pubblicato (solo in Messico). Fino al momento presente esiste un solo studio sulla narrativa di Eielson, quello di Sergio Ramírez Franco (2000), e su *El cuerpo de Giulia-no*¹ sono stati scritti pochi articoli,² anche se negli ultimi anni

¹ *El cuerpo de Giulia-no* è stato pubblicato in Perù nel 2000 dalla casa editrice Adobe (trattasi di un'edizione non curata e che, tra l'altro, poiché usciva come supplemento del quotidiano di Lima *El Expreso*, non arrivò nelle librerie), inoltre, venne ripubblicato in Messico dalla casa editrice Magenta, nel 2009. Giustamente, si chiede José Ignacio Padilla, quando si avrà in Perù una edizione decente di questo romanzo, per lui bellissimo (Padilla 2009: 179).

² Héctor Manjárez scrive: "es uno de los textos literarios que más me hayan gustado en los últimos años", (Manjárez 1971: 77); per Manuel Tarazona (1972) il romanzo ha due meriti: padroneggiare un linguaggio sottile e delicato e anticipare altri scrittori peruviani; Juan Gustavo Cobo



l'interesse verso quest'opera è cresciuto (Thays 2000; Huamán Zúñiga 2001; Rivero 2001; Guich Rodríguez 2010).³

El cuerpo de Giulia-no, scritto negli anni '50 ma pubblicato solo nel 1971 (così come *Primera muerte de María*, che viene pubblicato nel 1988) è un testo sicuramente innovativo, che spiazza ogni orizzonte d'attesa del lettore per la sua composizione frammentaria, per la sua tendenza ellittica, per il latente dialogo tra letteratura, arti visive e scienza che percorre l'intero testo. In più articoli e interviste si legge dell'importanza che ha avuto nella formazione anche letteraria di Eielson il suo avvicinamento al buddismo, e allo zen in particolare,⁴ e, in effetti, la struttura di *El cuerpo de Giulia-no* sembra rispondere al metodo dello zen, che consiste nello spiazzare, eccitare, mettere in imbarazzo e ridurre ad estrema stanchezza l'intelletto, fino a che esso si renda conto che il suo conoscere le cose è solo un pensare intorno alle cose. Il buddismo insegna che il mondo è illusorio, che l'universo ci presenta continuamente forme, colori, odori, suoni, ecc., ma dietro tali apparenze non c'è nulla, tutti i sistemi conducono all'errore, pertanto la mente deve essere sempre vigile, il desiderio d'indagare sempre attivo. Certo, le idee dell'illusorietà del reale, della transitorietà, dell'inconoscibilità dell'io e della negazione dell'individualità, dell'enigma del tempo ricorrenti nel romanzo difficilmente sono riconducibili al mondo orientale ed esse confermano la "natura inquisitoria", "l'incorreggibile necessità d'indagare" che Eielson riconosce essere peculiari del suo carattere (Canfield 2011: 31).

Borda (1972) vede in *El cuerpo de Giulia-no* il 'gioco ludico' di un poeta, una sorta di suo testamento poetico; per Claude Couffon "*El cuerpo de Giulia-no* es la más bella novela barroca de nuestro tiempo" (Couffon 1980: s/p); Edna Coll (1992) lo definisce un romanzo avanguardista e di difficile lettura; Roberto Paoli, anche se le dedica poche parole, la giudica una "hermosa novela" (Paoli 1985: 104). In Messico, ricordo l'articolo di Miguel Donoso Pareja, in occasione della prima edizione del '71, il quale giudica Eielson un eccellente narratore peruviano – "quien nos da un paralelo entre su visión local y su visión planetaria como escritor" (Donoso Pareja 1972) – insieme a Julio Ramón Ribeyro, Edmundo de los Ríos e Eduardo González Viaña.

³ Vi sono, inoltre, dei critici che manifestano un apprezzamento del romanzo, ma non riconoscono al suo autore lo 'status' di narratore; tra questi, Miguel Gutiérrez (2004, che, tra l'altro, si ricrede su quanto scritto nel suo libro, *Un mundo dividido: La generación del '50* del 1988, in cui accusava Eielson di non essere un gran poeta, a causa del suo inesistente impegno socio-politico), Ricardo González Vigil (2004), per i quali ci troviamo di fronte a un testo sperimentale, poetico (Gutiérrez), che rompe con certi schemi mentali (González Vigil) e Peter Elmore (2000), il quale lo considera un romanzo di formazione. In Messico, cito l'articolo di Edgar Valencia, 2004, e quello di Félix Geney Beltrán, in occasione dell'edizione di Libros Magenta del 2009.

⁴ Eielson, nel 1960, si avvicinò allo zen grazie alla lettura del testo *Lo Zen* di Alan Watts, prestatogli dal poeta nordamericano James Merrill; questo testo fu una rivelazione per lui, che da quel momento cominciò a leggere molti altri testi zen fino al suo incontro, nel 1970 a Parigi, col maestro Zen Taisen Deshimaru. Sergio Ramírez Franco scrive, anche se solo in una nota a piè di pagina: "Para mí resulta grato pensar que *El cuerpo de Giulia-no*, de alguna manera, busca constituirse en una experiencia parcialmente análoga a la que procuraría la meditación y las enseñanzas Zen" (Ramírez Franco 2000: 82). Segnalo, inoltre, l'articolo di Huamán Zúñiga (2001) e la tesi di Morillo Sotomayor (2009); tra le interviste, quella rilasciata a Martha Canfield (2011).



Ma il buddismo, lo zen non propugnano una fuga dalla realtà, bensì un incontro definitivo con la stessa. Lo zen è vedere la vita in se stessa, e se il filosofo e l'artista descrivono tutto quello che c'è da vedere, le loro descrizioni diventano troppo facilmente un sostituto dell'esperienza di prima mano, definizioni e descrizioni sono la morte, ecco forse perché Eielson le evita, magistralmente. Uno dei suoi maestri è stato Taisen Deshimaru, conosciuto a Parigi, il quale gli disse: "Io non ho nulla da insegnarti, perché in te c'è già la *joie de vivre*" (Canfield 2011: 48). Ossia, non esiste una realtà altra, ma una sola: quella che tutti conosciamo. Anche se i suoi aspetti più reconditi ci sono inaccessibili, essa non è ingannevole né indegna, ingannevole è soltanto il concetto che abbiamo di essa. Non si tratta, pertanto, di trascenderla, bensì di trovare in essa, cioè in noi stessi, questo nulla, questa vacuità, che è la natura ultima dei fenomeni, ovvero Dio, il divino, inteso come la qualità di una mente potente e vasta, libera da ogni offuscazione passeggera. Ciò significa anche, come asserisce Eielson, "una dimensione cosmica che si tocca con le mani" (Canfield 2011: 58), la non dualità tra mente e corpo.

El cuerpo de Giulia-no presenta centotrentacinque blocchi narrativi distribuiti in ventidue capitoli, ma si ha come la sensazione che il flusso narrativo s'interrompa costantemente, che si sia portati a soffermarsi, con piacere, su ogni singolo segmento senza sentire l'esigenza d'inserirlo in una sequenza che consenta di comprendere la storia narrata. Credo che i reiterati tagli dell'enunciazione impongono al lettore una percezione minimalista della storia e inducono un ritmo discontinuo alla lettura. Già Maurice Blanchot, in *Le livre à venir* del '59, parlava di discontinuità che emana il flusso irregolare di un pensiero plurale, asistemico, che assorbe la propria negazione e le proprie lacune, un pensiero che non si articola coerentemente, bensì si pone al limite di uno sviluppo, di una coerenza. Pur non escludendo la possibilità di un centro – centro aleatorio, errante, oscuro, ci dice nell'altro suo testo *L'éspace littéraire* del '55 – il libro discontinuo giustappone unità frammentarie. Nell'intermittenza di silenzi e parola si rinsalda l'intimità aperta fra chi scrive e chi legge; Blanchot, così come Eielson, non configurano un discorso sferico, omogeneo, bensì uno schema aperto di domande, risposte e affermazioni ri-poste. L'artista è un "semionauta", termine coniato agli inizi del terzo millennio da Nicolas Bourriaud (2010), ovvero è colui che inventa una traiettoria tra i segni, un viaggiatore attraverso i segni; secondo Bourriaud, artefice dell'estetica relazionale, nulla si conclude, bensì abbiamo vuoti, interruzioni, sospensioni del referente, che conducono alla creazione di una relazione nuova, più intima, all'ampliamento del rizoma.

El cuerpo de Giulia-no è un testo discontinuo, indefinibile (come indefinibile è per lo zen la vita). Eielson, in una intervista rilasciata a Martha Canfield nel 1988, dichiara tutta la sua avversione per ogni tipo di rigida formalizzazione e classificazione: "me bastaría que ante un trabajo mío, la gente no se tomara la molestia de decidir si se trata de un poema, una novela, una pintura, una escultura o un ballet, sino que simplemente dijera: yo no sé qué cosa es, pero me gusta" (Canfield 2011: 36). Nel '95,



sempre dialogando con Canfield, definisce *El cuerpo de Giulia-no* "objetos verbales tridimensionales", aggiungendo subito dopo, però, che si può trattare di "otra payasada" (Canfield 2011: 85), ovvero, ci troviamo sempre di fronte a una definizione, di per sé aleatoria e fallace, e a Roland Forgues afferma:

el universo para mí carece de fronteras [...] no creo que *El cuerpo de Giulia-no* pertenezca realmente a la narrativa. Se trata más bien de un largo poema en prosa [...] No hago mayores distinciones entre los llamados géneros literarios e incluso, más de una vez, mis temas básicos pasan de la literatura o la poesía a las artes visuales y viceversa. (Forgues 1988: s/p)

Anche qui mi sembra riecheggi il pensiero di Blanchot (1959): poco importa ricercare la "essenza" della letteratura; solo l'opera, il libro ha importanza, così com'è, fuori da ogni genere, da ogni incasellamento, negando alla "letteratura da manuale", come la definisce il critico francese, il potere di fissare la sua collocazione e di determinare la sua forma. E non è un caso che un anno dopo la pubblicazione del romanzo, nel 1972, Eielson presenti alla Biennale di Venezia la *performance* dallo stesso titolo, in cui appare una donna avvolta in un lungo e annodato lenzuolo bianco. Il corpo di Giulia così come appare nel testo, il corpo della scrittura si prolungano, acquistano valore, o almeno lo ampliano, nel corpo vivo, materiale della donna nella *performance*.⁵

El cuerpo de Giulia-no, come già detto, viene scritto negli anni '50, anni che furono particolarmente fecondi nella produzione di Eielson. Nel 1951 il poeta arriva in Italia, dove entra in contatto soprattutto con artisti come Alberto Burri ed Ettore Colla e si dedica alla sperimentazione creativa su diversi fronti. In quegli anni comincia a scrivere anche parte di *Primera muerte de María*, i libri di poesia *Temas y variaciones*, *Habitación en Roma*, *Mutatis mutandis*, *Noche oscura del cuerpo* e, nel 1959, la casa editrice "La rama florida" di Lima, diretta da Javier Sologuren, pubblica, in un libro piccolo elegante e dalle copie numerate, *Canción y muerte de Rolando*. Purtuttavia, se il suo nome viene indicato come uno dei maggiori esponenti della poesia della Generazione del '50, lo stesso non avviene per quanto riguarda la sua produzione in prosa. Nessuno studio né tanto meno antologia esistenti sulla narrativa della Generazione del '50 riporta il suo nome,⁶ sarà solo lo scomparso scrittore e critico peruviano, appartenente a tale Generazione, Carlos Zavaleta, a riscattarlo, nella sua autobiografia, ove preannuncia un suo prossimo lavoro sull'opera dello "entrañable colega" Eielson, *El cuerpo de Giulia-no*, definendola una "novela enigmática,

⁵ Secondo Rebaza Soralez (2005), la pubblicazione del romanzo nel '71, ossia un anno prima della *performance*, non è casuale, nel senso che il primo 'prepara il campo' alla seconda.

⁶ Uno degli studi più attenti è quello già citato di Gutiérrez (1988); tra le varie antologie ricordo soltanto quella di José Antonio Bravo (2001). Tuttavia, a Abelardo Oquendo Eielson dichiara: "No me veo en ningún grupo ni generación [...] me siento sinceramente y desesperadamente solitario" (Oquendo 1981: 5).



experimental y joyceana" (Zavaleta 2000: 80. La sua proposta viene accolta da Ramírez Franco 2000: 10-12). Per Zavaleta uno degli elementi basilari per parlare di generazione è quello della formazione del gruppo, ovvero individua i membri della Generazione del '50 in base al principio di quella che lui chiama "producción conjunta", tra il 1948 e il 1961, dopodiché il gruppo si disgregò e ogni scrittore seguì un proprio cammino, indipendente e individuale, sciogliendosi così i forti legami degli anni iniziali. In tal senso, Eielson è un integrante, a tutti gli effetti, del gruppo dei narratori del '50, in quanto formatosi all'interno dello spirito comune di rinnovamento stilistico e tematico che caratterizzò la letteratura peruviana a partire dal 1945; scrive Zavaleta: "participó de las influencias de aquellos años brillantes para la Generación" (Zavaleta 2006: 239). *El cuerpo de Giulia-no*, con il suo stile joyciano e il suo frammentarismo strutturale e poetico, risente di quelli che erano i modelli di riferimento letterario dei membri della Generazione del '50, ovvero Joyce e T. S. Eliot, che venivano perfino letti in pubblico, a partire dal 1952.⁷

Il centro dell'opera è l'enigma della morte per annegamento di Giulia, il cui corpo è esposto all'obitorio di Venezia, ma l'azione narrativa non tende alla risoluzione di questo enigma, bensì il testo potrebbe riassumersi anche come il bilancio di un uomo, Eduardo, il protagonista-narratore (veniamo a conoscenza del suo nome soltanto nel capitolo XIX), il quale racconta la sua relazione con Giulia intercalando scene dell'infanzia e di un viaggio fatto in età adolescenziale alla selva del Perù, dove incontra Giuliano, scoprendo il desiderio omosessuale. In un'intervista a Canfield, Eielson ci fa sapere che il personaggio di Giulia si ispira a una ragazza realmente esistita con cui non sa bene che tipo di relazione ci sia stata: era una ragazza italo-inglese conosciuta a Parigi, a Saint-Germain-de-Prés, che cercava di scappare da una educazione eccessivamente rigida impartita dai genitori a Londra. Due anni dopo, andò a trovarlo a Roma e insieme si recarono a Venezia, dove, senza un motivo ben preciso, la loro relazione ebbe fine. L'autore la rivide dopo molti anni, invecchiata e circondata di gatti, e confessa che mai avrebbero potuto vivere insieme, in quanto Giulia gli dava tanto ma al contempo lo soffocava, invadeva totalmente il suo spazio vitale (Canfield 2011: 54-56). La base del romanzo è pertanto autobiografica, ma *El cuerpo de Giulia-no* non è un romanzo d'amore, o del disamore: in parte potrebbe classificarsi come un romanzo di formazione, come osserva Elmore (2000),⁸ o un contrappunto tra il fallimento del linguaggio scritto e il desiderio di recuperare il corpo; è tutto ciò ma neanche questo, è un testo veramente indefinibile.

⁷ Prima del '50, nel 1946, Eielson pubblica nel numero 120 della rivista *Turismo* il racconto *Diario de la errancia* e, nel '47, nel numero 4 de *El correo de Ultramar*, il racconto *Marta y María*. Entrambi i testi sono stati raccolti da Luis Rebaza Soruluz (2010). I membri più importanti della Generazione del '50 sono: Julio Ramón Ribeyro, Carlos Zavaleta, Oswaldo Reynoso, Enrique Congrains, Eleodoro Vargas Vicuña, Antonio Gálvez Ronceros, Mario Vargas Llosa.

⁸ Scrive Peter Elmore: "*El cuerpo de Giulia-no* me parece una novela digna de leerse, con *Los ríos profundos* de José María Arguedas y *Crónica de San Gabriel* de Julio Ramón Ribeyro: juntas forman una trilogía peruana de relatos de aprendizaje" (Elmore 2000: 27).



Già entrato il terzo millennio, uno dei discorsi più preminenti è sicuramente quello della fine della Storia, del caos, della catastrofe, della decadenza, del pessimismo e nichilismo. Per Jean Baudrillard (1990) la postmodernità sta 'scontando' gli effetti dell'orgia della modernità e la definisce un'epoca segnata dalla liberalizzazione in tutti gli ordini; dopo l'orgia, per il filosofo, non ci resta altro che la sua simulazione e avanzare verso il vuoto e, poiché tutte le utopie sono già state realizzate, non ci rimane altro che iper-realizzarle in una simulazione indefinita. Gianni Vattimo, invece, vede la postmodernità come una tappa storica che ci offre un'esperienza umana diversa, altra, e l'opportunità di un nuovo inizio.

Vorrei proporre qui una lettura in chiave "fantascientifica" di *El cuerpo de Giulia-no*. Parto da alcune parole scritte da Eielson in un articolo uscito sulla rivista *Inti*:

El de nuestros días es un escenario apocalíptico (il corsivo è mio), sobre todo en los países así dichos desarrollados, en los que la palabra creativa tiende a desaparecer, sustituida por las imágenes y por los media electrónicos y computerizados. Pero al mismo tiempo, el nuestro es un mundo en transición, en el que, por primera vez en la historia, la utopía planetaria podría ser realizable, bajo la forma de un acercamiento mayor entre los pueblos y un diálogo constructivo entre los mismos [...] Apertura de *ghetto* literario, que coloque la palabra en una nueva perspectiva [...] en estrecho diálogo con las demás disciplinas, todas las cuales, para bien o para mal, están cambiando nuestra existencia. (Eielson 1997: 290-291)

"Scenario apocalittico", "mezzi elettronici e computerizzati", "utopia planetaria", questi lessemi si possono ricollegare a una certa parodia della letteratura di fantascienza che si riscontra in *El cuerpo de Giulia-no* e che veicola un discorso critico, in forma condensata, su determinati aspetti della società peruviana contemporanea. Secondo David Pringle (1985), la fantascienza non si ascrive al genere fantastico, bensì è profondamente ancorata alla realtà, al mondo concreto, nel senso che funziona come una sorta di proiezione del nostro mondo – con tutti i suoi problemi, difetti, progressi scientifici –; è pertanto una letteratura di anticipazione che, come segnala Michel Butor nel suo articolo del '53 (Butor 1961), prolunga, estende la realtà, "esplora il campo del possibile [...] che, non solo è capace di rivelare dei temi profondamente nuovi, ma che è capace d'integrare la totalità dei temi della letteratura antica" (Butor 1961: 203). Ovvero, il genere può parlare, per così dire, di conflitti umani antichi ma trattati secondo i codici stabiliti dalla modalità fantascientifica. Si può quindi considerare la fantascienza un genere realista, con i suoi dovuti distinguo, e ciò può offrire una chiave di lettura, credo pertinente, per *El cuerpo de Giulia-no*.

Eielson usa il genere in due sensi, come tono per riferirsi al nostro mondo e come parodia per presentare gli altri, nel nostro caso i popoli indigeni con un passato precolombiano, quasi come degli 'extraterrestri'; inoltre, ricorre a due topici della fantascienza, sempre secondo Butor (1961): la vita futura e i visitatori inattesi.



Il tono della fantascienza è presente in tutto il romanzo. Nel capitolo quattro si legge che “Un día, quizás, las hordas del cielo nos aniquilarían, se apoderarían de Mayana y yo sería incapaz de defenderla” (Eielson 2000: 22); queste parole fanno pensare a una possibile invasione di soggetti alieni al nostro mondo. E nel capitolo sei la madre di Eduardo si chiede: “¿Es acaso el hombre el único consumidor de café en este mundo?” (Eielson 2000: 29, questa frase viene ripetuta più volte), ossia si paventa la possibilità di aprire mercati commerciali in altri mondi, in altri sistemi planetari. Ciò sembra essere confermato nel capitolo quattordici, dove il protagonista così descrive il proprio spazio:

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 séptimo de un sistema solar situado en la periferia de la Via Láctea constelación espiral del mundo conocido. (Eielson 2000: 86)

Nel capitolo quindici, certi oggetti della vita presente di tutti i giorni sono presentati come appartenenti al futuro; dice Eduardo in un dialogo immaginario con Giulia: “Luego llegó 'la astronave'. Así llamabas tú a la Cadillac blanca de Giuliano” (Eielson 2000: 95), e, nel capitolo diciannove, riferendosi a Pancho, così lo descrive: “Como si no estuviese 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” (Eielson 2000: 123. I corsivi sono miei); queste parole danno enfasi alla ‘disumanizzazione’ di Pancho e alla distanza che lo separa dal protagonista.

Ma la prima lunga parodia della fantascienza la riscontriamo nel capitolo nove:

¿Cuánto podrá valer una chuncha en el año 2000, en las grandes ciudades lunares? Serás pagada entonces, inocente. Esa será la ley. La nueva ley del futuro. Recibirán tu sangre en un bocal de plexiglás y ya no será peruana ni chuncha ni nada. Mi tío Miguel te mirará con ternura. Todo vestido de blanco, con guantes y máscara transparente. Observará tu sexo. Útero precioso. Pigmentación a voluntad. Tendrás un hijo claro al costo irrisorio de 600 dólares ejemplar. LBM112 decidirá el color de sus ojos. Su estatura colosal. El ritmo de sus arterias. Su mentalidad infantil. Será astronauta. El tío Miguel, todo vestido de blanco, con guantes y máscara transparente, lo enviará a la Base Experimental Cafetera de Venus. ¿Es acaso el hombre el único consumidor de café en este mundo? Una cuchillada sin fin. Un alarido. ¿No habéis oído nunca un alarido de niña en la noche? ¿Quién acabó con tu infancia en un instante, criatura? Ahora tu vientre no es sino un depósito de huevos blancos. Huevos de astronautas rubios, de ojos azules y cerebro de canario. La esperma miserable llena el cielo de ángeles sin alma. La voz canalla te persigue. Voz eléctrica de computadora que no cesa. La



serie ha comenzado. Triadas de cashibos alternadas a parejas de campas y amueshas. Millares y millares cada año, consumidores de millares y millares de automóviles, refrigeradoras, televisores, máquinas de cocinar, de lavar, de conversar. En la Base Experimental Cafetera de Venus. El monstruo da unos pasos nuevamente. Ruido de máquina maldita que cubre tus latidos. Ahora tu vientre no es sino un depósito de huevos blancos. Incubadora de astronautas. LBM112, marido fiel y perfecto. Grandes hijos rubios. Mi tío Miguel te mirará con respeto, todo vestido de blanco, con guantes y máscara transparente. Chuncha de mierda. ¿Qué más quieres? (Eielson 2000: 53-4)

Eielson colloca questo frammento dopo la violazione subita da Mayana. Questa non sarà più peruviana perché la modernità del capitalismo attuale sarà riuscita a omogeneizzare in una sola e presunta cultura universale le diversità culturali esistenti sul pianeta terra, perderà persino i suoi tratti individuali, diventando una macchina incubatrice di astronauti. E i *cashibos*, i *campas*, gli *amueshas* (popolazioni indigene amazzoniche) verranno 'tritirati' dal consumismo più sfrenato, come ci attesta l'allusione che si fa ai prodotti che offre il mercato moderno. E vi sarà anche un controllo genetico a partire dalla LBM112 (un sistema di riconoscimento biometrico⁹) che deciderà il tipo di razza, la maniera di pensare ("mentalidad infantil", "cerebro de canario", dice il narratore); cioè un indio, per 600 dollari, potrà avere un figlio bianco. Inoltre, la "Base Experimental Cafetera de Venus" sottolinea il movente economico, commerciale che sottostà alla conquista di altri mondi.

Un altro frammento che ripropone lo stesso panorama del mondo futuro si ha nel capitolo diciassette:

Al costo irrisorio de 600 dólares ejemplar tendrás un hijo blanco. Trabajaré en la Base Experimental Cafetera de Venus. ¿Es acaso el hombre el único consumidor de café en este mundo? Un hijo blanco con los ojos verdes, ¿entiendes? No es lo mismo que un hijo verde con los ojos blancos. Comidos por la sarna. No es lo mismo que un juguete de barro cocido. Que un juguete de papel cagado. Que una sonrisa pestífera y sin dientes. Que diez uñas negras arriba. Diez uñas negras abajo. Y en el centro una barriga llena de tierra de sapo embrujado aplastado pateado. No, no es lo mismo. El Presidente de la República abrazará conmovido al primer indio convertido en blanco. ¡El Señor de los Milagros en la Casa Blanca, finalmente! ¡Abajo el bacilo de Koch! ¡Abajo la sífilis! ¡Viva la televisión y el cine! ¡Rascacielos de plexiglás... luna de nylon! (Eielson 2000: 106-7)

Ossia, ogni esemplare geneticamente manipolato sarà, ovviamente, al servizio delle multinazionali terrestri; paradossalmente, sarà un astronauta destinato a essere

⁹ Un sistema di riconoscimento biometrico è un particolare tipo di sistema informatico che ha la funzionalità e lo scopo di identificare una persona sulla base di una o più caratteristiche biologiche e/o comportamentali (biometria), confrontandole con i dati, precedentemente acquisiti e presenti nel database del sistema, tramite degli algoritmi e dei sensori di acquisizione dei dati in input.



sfruttato come mano d'opera a basso costo. E in questa specie di mondo a rovescio, "El Señor de los Milagros" (che apparirà anche in *Primera muerte de María*) non sarà più soltanto un rito nazionale peruviano perché le nazionalità verranno abolite, in mezzo a un mondo del futuro pieno di grattacieli, televisione e cinema, la cui portata 'rivoluzionaria' per il progresso dell'umanità è paragonata a quella delle grandi scoperte in campo medico.

A questo primo momento, che ci rappresenta la vita futura, vista dal narratore come presente, fa seguito il secondo momento parodistico, riconducibile ai "visitatori inattesi", che si ha nel capitolo ventuno:

Unos minutos más y una inmensa Máquina encendida navegaba sobre nuestras cabezas. La luz era violeta. La Máquina se posó suavemente sobre la yerba, latiendo sordamente, suspirando con indecible tristeza. Una ternura repentina nos invadió ante su vista y los ojos se nos llenaron de lágrimas. La Máquina sollozaba con nosotros y su sufrimiento era mayor de cuanto se podía concebir en este mundo. Su luminosidad se había atenuado y ya casi no se percibía sino aquel dolor inaudito que emanaba de toda su mole. Sin saber por qué yo me esforzaba por darle un nombre a aquella criatura. Pero ¿cuál? ¿Qué cosa era? ¿De dónde venía? ¿Eras acaso tú misma? ¿O Giuliano? ¿O mi madre? ¿O Mayana? ¿De quién se trataba? ¿Qué cosa buscaba entre nosotros? ¿Su llegada había tardado una eternidad, o sólo el instante fugaz de nuestra percepción? ¿Se trataba acaso de un objeto divino? ¿De una estrella? ¿De una insondable materialización de la conciencia? ¿O simplemente de una nueva invención verbal, de un nuevo lujo de mi pensamiento? ¿O quizás todo el misterio residía en nuestro estómago vacío?

La explicación no tardó en llegar. La Máquina cesó de palpar. Sus paredes desaparecieron como per encanto y de su vertiginoso, radiante interior, semejante al primer día de la Creación, al Génesis, al Verbo hecho sangre, brotaron millares y millares de indios miserables, repito, millares y millares de indios miserables, que invadieron todo el jardín provistos de antorchas y armas de toda especie. Aplicaron fuego a cuanto encontraron y asesinaron a golpe de lanza y machete a mujeres y niños. Parecían omnipotentes, con la seguridad de quien ejecuta un rito antiquísimo, manchados de sangre hasta los cabellos.

Al cabo de unos minutos, Villa Borghese ardía entre alaridos de espanto. Los autobuses y los carros policiales y del ejército comenzaron a llegar con un ruido infernal de claxons y sirenas; agentes y soldados descendieron de los coches dándose voces y órdenes incomprensibles. Armados de mangueras, ametralladores, fusiles y bombas lacrimógenas, desencadenaron una verdadera hecatombe sobre los indios. Estos arrastraban los cadáveres de sus víctimas y los arrojaban al lago. Otro grupo defecaba tranquilamente dentro de una fuente de agua cristalina. Un río de fango había invadido el jardín arrastrando cuanto encontraba a su paso, tal como lo hacía el Tulumayo en la estación de las lluvias. Los indios se habían trepado a los árboles y lanzaban gritos de triunfo, arrojando



sus antorchas en el torrente cubierto de maleza y estatuas mutiladas. La cabeza de mi tío Miguel, con los ojos muy abiertos, pasó delante de mí arrastrada por ese lodo inmemorial. Luego fue el caos.

Pancho me dio un empujón que me derribó y me amenazó furibundo, apoyándose una lanza envenenada en la garganta. Una suntuosa cascada de plumas descendía desde sus hombros hasta el suelo. Su rostro rayado de rojo parecía encerrar todo el odio del mundo.

[...]

La Máquina celeste se había volatizado mientras tanto, y en su lugar reinaba la angustia sobrehumana. Con grandes esfuerzos los bomberos habían logrado apagar el incendio, y la policía rondaba por los jardines buscando trazas de los indios. Pero éstos habían desaparecido. (Eielson 2000:140-43)

Questa "Máquina celeste" non è certamente una novità in ambito letterario; pensiamo, solo per fare un esempio a noi vicino, all'astronave "Cancroregina" di Tommaso Landolfi (1993), ma qui non è lo scrittore che sale sull'astronave per allontanarsi dalla terra, bensì ci troviamo di fronte a esseri che inizialmente sembrano provenire da altri mondi, per la descrizione di questa macchina immensa che attraversa i cieli, ma la cui caratteristica principale è la tristezza che invita il narratore alla tenerezza (la sua sofferenza era superiore a quanto si potesse concepire in questo mondo, si dice). Dal suo interno, che "palpita", in un processo quasi di umanizzazione della macchina, discendono migliaia di indios, che danno il via a una rivolta che alla fine fallirà. Questa irruzione del mondo indigeno in Occidente, in piena Villa Borghese, potrebbe leggersi come la presa di coscienza di un mondo culturale che vive, che palpita alla periferia dei centri egemonici e che si fa presente attraverso il rito sanguinolento. Come già detto, gli indigeni sono l'altro, l'alieno, l'extraterrestre, cosa che conferisce loro una maggiore carica simbolica. In *Primera muerte de María* sono i conquistatori, "los hombres violetas" che, a bordo di un'incandescente astronave, sorgono dal mare e s'impossessano della città di Lima, ma verranno poi sconfitti da Flash Gordon, l'eroe del fumetto di fantascienza, che rappresenta la continuazione simbolica dei fondatori dell'antica cultura incaica. Dice il narratore: "¿No era cierto también que Manco Cápac y Mama Ocllo habían fundado el imperio de los Incas surgiendo del lago Titicaca en un carro de fuego?" (Eielson 1987: 83-84). Eielson non concepisce la fantascienza come un genere legato al fantastico, bensì è chiaramente realista. È per questo che la chiave di lettura si trova nel capitolo quattordici dove il narratore dice: "El universo no era sino un inmenso, deslumbrador presente" (Eielson 1971: 82). Cioè, il mondo del futuro, il mondo che anticipa la fantascienza, è per Eielson, il mondo del presente, l'adesso; in termini radicali, possiamo affermare che il futuro è sempre presente. Così facendo, l'autore attualizza il conflitto culturale con il mondo indigeno attraverso una sorta di invasione, controllata e repressa, che ha il suo correlato nella storia del Perù.



L'indigeno è l'altro, il nemico, il quale non si cerca di comprendere poiché vive immerso in un'altra concezione del mondo che è stata distrutta nel 1532 in seguito all'imposizione della cultura occidentale e della religione cattolica. "Creazione", "Genesi", il "Verbo fattosi sangue", questi lessemi ci riportano al *pachakuti* del popolo aymara, ossia, lo sconvolgimento totale dello spazio e del tempo determinato dalla scoperta e dalla conquista dell'America.¹⁰ Per questo possiamo parlare di un tempo con risonanze mitiche, in cui l'uomo era un tutt'uno con la natura; ma, dopo l'arrivo dell'invasore, questo mondo subisce violente alterazioni e s'immerge nel caos. Gli indigeni cominciano allora a eseguire le loro pratiche rituali di nascosto:

[...] pero sus verdaderas vidas las compartían tan solo con sus dioses. A ellos iban sus ofrendas de pájaros multicolores, sus olorosas joyas de semillas y dientes de mono, sus miserables muñecas de barro cocido, sus libaciones nocturnas bajo la luna llena. No hablaban mucho entre ellos, pero reían y cantaban siempre, chapoteando sobre sus propios excrementos, devorados por los piojos y la tenia. (Eielson 2000: 14)

Mediante queste pratiche rituali si riafferma una maniera di pensare altra rispetto alla civiltà occidentale, rappresentata dalla madre e dallo zio di Eduardo, seguaci del capitalismo.

A questo punto non posso evitare un riferimento a José María Arguedas, il quale, tra l'altro, è stato maestro di spagnolo di Eielson e, impressionato dal talento letterario dell'adolescente, lo ha introdotto nei circoli artistici e letterari di Lima.¹¹ Arguedas, in "La soledad cósmica en la poesía quechua" parla della rottura del mondo preispanico prodotta dall'invasione spagnola che provoca un profondo turbamento a causa dell'imposizione di una cultura altra che fa sì che la cultura locale, indigena, precolombiana si disintegri (Arguedas 1962: 24). A partire da questo momento si ha un dolore indio, un dolore cosmico, più profondo e incurabile, che Arguedas avvicina a "el lamento de la propia naturaleza silente y terriblemente quebrada" (Arguedas 1962: 16), e che è presente in *El cuerpo de Giulia-no* costituendo, in gran parte, il suo senso.

¹⁰ *Pacha* = madre terra e mondo, in quanto la concezione del mondo si fondava sul presupposto che la vita è il filo conduttore che vincola la 'terra' (la natura) a tutti gli organismi vivi. La parola *kuti* si riferisce a un cambiamento brusco e repentino nell'ordine preesistente.

¹¹ Dal 1931 al '38 Arguedas si trova a Lima, dove studia Letteratura presso l'Università "San Marcos"; fonda, insieme ad altri scrittori, la rivista *Palabra* e, con Alicia e Celia Bustamente, sua futura moglie, la *peña* "Pancho Fierro". Nel '37, viene messo in galera, dove resterà quasi un anno, per aver partecipato a una manifestazione a favore della Repubblica spagnola. Eielson afferma di aver conosciuto il Perù indigeno delle Ande grazie ad Arguedas. In seguito, però, nel 1964, s'incontrò con Arguedas a Roma, questi gli regalò *Todas las sangres* e lo rimproverò per la sua lunga assenza dal Perù incitandolo a farvi ritorno. Davanti alle perplessità manifestate da Eielson, lo considerò un traditore e, anni dopo, durante un soggiorno del nostro autore a Lima non volle vederlo (Canfield 2000: 33-34).



La chiara allusione alla rottura del mondo indigeno e al suo sradicamento viene rafforzata dalle parole del narratore “migliaia e migliaia di indios”, che sembrano voler sottolineare la presenza, tuttora numerosa, di popoli indigeni che, tuttavia, abitano quasi un'altra sfera, un'altra galassia e solo quando irrompono violentemente in Occidente si prende coscienza della loro esistenza, sebbene vengano visti sempre come mano d'opera a buon mercato sulla terra e sugli eventuali altri pianeti invasi dai paesi del primo mondo.

L'ondata di indigeni che arriva in Italia a bordo dell'astronave indica la possibilità di sfidare l'Occidente servendosi di una modernità che non cancelli i vincoli con la tradizione. E Roma potrebbe, in parte, essere paragonata a Lima, che appare soltanto nel capitolo diciassette, ma viene descritta in termini quasi surrealisti:

Calles desiertas de Lima. Desierto de calles sin lluvia. Balcones deshabitados sobre la tierra desierta. Habitaciones desiertas. Jardines desiertos. Templos desiertos. Acanilados de arena junto al mar. Mares de arena. Habitaciones de arena. Jardines de arena. Castillos de arena. Personajes de arena. Arena. Casas de barro de periferia hambrienta. Barrios hundidos en el fango. Construidos con casuchas de latas y olores nauseabundos. (Eielson 1971: 105)

Predomina la visione tanatica di una città sul deserto, che col tempo è andata guadagnandosi uno spazio sulla sabbia o che, viceversa, finisce col diventare un'estensione di sabbie che circondano la città, conosciute eufemisticamente come “*pueblos jóvenes, nuevos asentamientos humanos*”. Nulla resta dell'arcadia coloniale, tutto è estrema miseria, morte e desolazione, Lima è una specie di luogo infernale, così come si legge in testi religiosi di culture diverse. Roma e Lima, così come Parigi e Venezia, appaiono nella veste, molto deprimente, delle loro periferie misere, sporche e abitate da persone provenienti da tutto il mondo in cerca di una fortuna che non trovano. In *El cuerpo de Giulia-no* le città sono per lo più territori emozionali che tratteggiano un'epoca in decomposizione, come asserisce Ramírez Franco: “El universo de las novelas de Eielson es un mundo en deterioro” (Ramírez Franco 2000: 80). Ecco che allora lo spazio della selva nel quale è ambientata parte dell'azione del romanzo acquista una valenza simbolica particolarmente pregnante; questo rappresenta un universo più puro, più umano, più solidale.

Certamente, non è facile scardinare la politica coloniale che, come ci fa riflettere Eielson, è ancora in pieno vigore sul nostro pianeta che si configura come un mondo altro per gli abitanti della 'periferia'. Mi sembra lecito, pertanto, asserire che l'universo che si descrive in *El cuerpo de Giulia-no* è quello di una distopia, di un'utopia negativa che ricorda da vicino il nostro mondo reale, ma al contempo il testo mantiene una tensione utopistica e, perché no, una funzione allegorica ed educativa, come sostiene Umberto Eco (2003: 372): “los indios habían desaparecido”, non sono stati uccisi, ci dice il narratore, ovvero è implicita una possibilità di speranza, rintracciabile anche nel capitolo diciassette, che così si conclude: “*Un día los limeños se despertarán llorando y*



toda la ciudad desaparecerá en un mar de fango. La maravillosa Fundación de Lima tendrá lugar sólo entonces" (Eielson 2000: 107). Possiamo dire che la posizione di Eielson è più vicina a quella di Vattimo che a quella di Braudillard.

El cuerpo de Giulia-no, oltre a essere un testo innovativo che anticipa la nuova narrativa ispano-americana degli anni '60, è un'opera aperta, che contiene riflessioni sul passato e sul futuro, poiché "il tempo è vicino", come leggiamo verso la fine de *Il Libro dell'Apocalisse* (22,10), il nostro profeta Eielson "fa nuove tutte le cose" (21,5), parafrasando sempre quest'ultimo.

Per concludere, la lettura di *El cuerpo de Giulia-no* rivela un nuovo modo di vedere la realtà, che per Eielson tuttavia non significa seguire una sola teoria, bensì attingere da varie letture del mondo; né tanto meno una ragione onnipotente che voglia decifrare il mistero che racchiudono in sé l'universo e ogni opera d'arte.

BIBLIOGRAFIA

Arguedas J. M., 1962, "La soledad cósmica en la poesía quechua", *Casa de las Américas*, 15-16, pp. 18-27.

Baudrillard J., 1990, *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, Paris.

Blanchot M., 1955, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris.

Blanchot M., 1959, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris.

Bourriaud N., 2010 (2002), *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.

Bravo J. A., 2001, *Antología de la narrativa en el Perú. Generación del 50*, Universidad Inca Garcilaso, Lima.

Butor M., 1961 (1960), "La crisi di crescita della fantascienza", in *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, Il Saggiatore, Milano, pp. 198-206.

Canfield M., 2000, "Hablar con Eielson", *More Ferarum*, 5-6, pp. 19-36.

Canfield M., 2011, *Jorge Eduardo Eielson. El diálogo infinito. Una conversación con Martha Canfield*, Sibilina, Sevilla.

Cobo Borda J. G., 1972, "El cuerpo de Giulia-no", *Eco*, 5, pp. 555-558.

Coll E., 1992, *Eielson Jorge Eduardo (1924). Índice informativo de la novela hispanoamericana*, Universidad de Puerto Rico, El Altiplano, tomo V, pp. 382-83.

Couffon C., 1980, "Eielson poeta, pintor y novelista", *El Comercio*, 2 de mayo, p. 23.

Donoso Pareja M., 1972, *Prosa joven de América hispana*, Sep-Setentas, México.

Eco U., 2003, "Sulla fantascienza", in *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, pp. 71-74.

Eielson J. E., 1987, *Primera muerte de María*, Joaquín Mortiz, México.

Eielson J. E., 1997, "Defensa de la palabra. A propósito de *El diálogo infinito*", *Inti* 45, pp. 290-91.



- Eielson J. E., 2000 (1971), *El cuerpo de Giulia-no*, Lima, Adobe.
- Elmore P., 2000, "Eielson: Habitaciones y trayectos", *Domingo* (suppl. *La República*), 16 de julio, pp. 27-28.
- Forgues R., 1988, "Eielson describe la fuente de su poesía", <<http://coppypastelilustrado.wordpress.com/tag/jorge-eduardo-eielson>> (02/05/2013).
- González Vigil R., 2004, "La poesía total de Eielson", *Libros y artes*, pp. 13-17.
- Guich Rodríguez J., 2010, "Jorge Eduardo Eielson: El cuerpo recobrado", in Chueca Luis Fernando y otros, *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo*, PUCP, Lima, pp. 195-214.
- Gutiérrez M., 2004, "En busca de Jorge Eduardo Eielson", *Libros y artes*, pp. 20-22.
- Gutiérrez M., 1988, *Un mundo dividido: La Generación del 50*, Séptimo Ensayo, Lima.
- Huamán Zúñiga R., 2001, "Presencia el pensamiento zen en la poesía de Eielson", *Evoché*, 5, pp. 116-130.
- Manjarrez H., 1971, "El cuerpo de Giulia-no", *Textual*, 3, pp. 77-78.
- Morillo Sotomayor A., 2009, *La poética nudal de Jorge Eduardo Eielson*, tesis de licenciatura, UNMSM, Lima.
- Oquendo A., 1981, "Eielson: remontando la poesía de papel", *Hueso Húmero*, 10, pp. 3-10.
- Paoli R., 1985, "Exilio vital y exilio verbal en Eielson", in *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Stamperia editoriale Parenti, Firenze, pp. 103-113.
- Padilla J. I., 2009, "Eielson: de materia verbalis", *Hueso Húmero*, 54, pp. 23-52.
- Pringle D., 1985, *Ciencia ficción. Las 100 mejores novelas*, Minotauro, Buenos Aires.
- Ramírez Franco S., 2000, *A favor de la esfinge. La narrativa de Jorge Eduardo Eielson*, UNMSM, Lima.
- Rebaza Soraluz L., 2005, "Narrativa y rito en la novela *El cuerpo de Giulia-no* de Jorge Eduardo Eielson", *Cuadernos de Literatura*, 19, pp. 34-52.
- Rebaza Soraluz L. (a cura di), 2010, *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura*, Biblioteca del Congreso del Perú, Lima.
- Ribeyro J. R., 1995, "Ribeyro y Eielson conversan de literatura", *La casa de cartón*, 6, pp. 19-22.
- Rivero M., 2001, "La narrativa de Jorge Eduardo Eielson en el camino de la pureza", *Evoché*, 5, pp. 105-115.
- Tamayo Vargas A., 1992, *Literatura peruana*, Peisa, Lima, vol. III, pp. 951-52.
- Tarazona, M., 1972, "Eielson: *El cuerpo de Giulia-no*", *La Prensa*, 24 de setiembre, p. 21.
- Thays I., 2000, "Prosa: Otra habitación en el exilio. La obra narrativa de Jorge Eduardo Eielson", *Adobe literatura* (suppl. *Expreso*), 7 de agosto, pp. 4-5.



Valencia E., 2004, "Los cuerpos nacidos del texto", *Espéculo* 28, <[www.ucm.es/info/especulo/numero 28/cuerpos.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2028/cuerpos.html)> (10/05/2013).

Vattimo G, 1999, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.

Watts A., 2010 (1958), *Lo Zen*, Bompiani, Milano.

Zavaleta C., 2000, *Autobiografía fugaz*, UNMSM, Lima.

Zavaleta C., 2006, *Narradores perunaos de los 50's*, INC, Centro Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Lima.

Giovanna Minardi è ricercatrice di Letterature ispano-americane presso l'Università di Palermo. Si è occupata soprattutto di narrativa contemporanea del Perù e del Messico. Ha pubblicato, oltre a diversi articoli, una monografia sul racconto ispano-americano e sullo scrittore peruviano Julio Ramón Ribeyro, una sulla minifinzione ispano-americana e su Augusto Monterroso. Ha curato antologie di scrittrici messicane e peruviane del '900 e della minifinzione ispano-americana. Ha tradotto una selezione di racconti di Ribeyro e *Cartucho. Racconti della rivoluzione nel Nord del Messico* di Nellie Campobello.

giovanna.minardi@unipa.it