
Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación

Que durante más de 30 años el nombre de Jorge Eduardo Eielson (nacido en Lima, 1924) haya conservado siempre uno de los lugares más respetables en la poesía peruana debe considerarse casi como un milagro; hasta 1972 sólo había publicado tres pequeñas *plaquettes*, con un total de 20 poemas; en 1973, una segunda edición, ampliada, de su primer libro, *Reinos* (1945), aumentó ese exiguo total a 27; el resto ha permanecido (y en parte sigue permaneciendo) disperso en revistas y periódicos del Perú y el extranjero. Hay que agregar un detalle más: los otros dos cuadernos, *Canción y muerte de Rolando* (1959) y *Mutatis, mutandi* (1967) fueron ediciones de reducidísima tirada (las imprimió en una «minerva» el poeta Javier Sologuren para su selecta colección «La Rama Florida») que de inmediato se hicieron inhallables. En estas circunstancias es realmente absurdo hablar de «publicaciones»: no hay nada «público» en la obra poética de Eielson; al contrario, lo que el autor ha hecho es tratar, insidiosamente, de resistir en lo posible a esa tentación y mantenerse en la *clandestinidad* como poeta. La indiferencia ejemplar de Eielson por la notoriedad de su obra puede compararse a la de otro poeta peruano, Emilio Adolfo Westphalen, cuyos dos únicos cuadernos de los años 30 (*Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*), no han sido reeditados jamás. Pero, al revés de Westphalen, que después de esos dos libros sombríos entró en un largo período de alejamiento de la poesía, Eielson siguió escribiéndola con cierta regularidad, por lo menos hasta 1960, cuando su actividad plástico-visual (paralela a otros campos en los que también ha explorado: la novela, la música electrónica, el teatro, los *happenings*, los proyectos *multimedia*, etcétera) lo condujo al abandono, quizá definitivo, de la poesía.

De este modo, el público que quería conocer la obra de Eielson no tenía más remedio que recurrir a las antologías nacionales o generales y contentarse con los escasos poemas que ellas recogían. Su obra ganó un poco, no mucho, de atención en el extranjero —donde era prácticamente desconocido— al figurar, bien representada, en la antología *Vuelta a la otra margen* (Lima, 1970), que se reeditó en España bajo el título de *Surrealistas y otros peruanos insulares* (Barcelona, 1973). Fue entonces cuando, desde Bogotá, el crítico Ernesto Volkening lanzó un grito de entusiasmo y deslumbramiento en las páginas de *Eco*; afirmó, lo que es muy probablemente cierto, que *Canción y muerte de Rolando* era «uno de los poemas más hermosos..., no sólo en lengua española, sino de la literatura universal»¹. Al fin, unos quince años después de haber suspendido su producción poética, Eielson ha aceptado la idea de ver reunida y publicada, por

¹ *Eco*, núms. 141-142, 1972.

primera vez, el conjunto de su poesía. Esta reciente aparición de *Poesía escrita*² es una buena oportunidad para intentar una aproximación crítica general de su insólita obra y para examinar en particular una de las notas que acompañan toda su trayectoria y mejor contribuyen a darle un intenso perfil propio: la atracción morbosa e irreprimible por la pendiente de la destrucción, la del mundo real primero, la de su propia poesía y la de él como poeta después. En Eielson puede verse cómo la creación es también un camino hacia el grado cero de la negación, que reduce las palabras a sus propias moléculas y átomos y las dispersa luego en el vacío.

El título que ha escogido para su obra presenta una delicada ironía: *Poesía escrita* la llama para señalar, quizá, el carácter accidental que tiene ahora para él el trabajo con la realidad verbal. Como su experiencia estética es plural se complace en mostrar la naturaleza no indispensable de ciertos medios artísticos para lograr ciertos fines; en su poesía, por ejemplo, la palabra puede ser sólo un signo visual, desligado de su carga semántica habitual, y su obra plástica —con sus tensiones cromáticas tan modernas y tan emparentadas a la vez con el arte de los antiguos peruanos— una suerte de grafía puramente sensorial. Eso le ha permitido desarrollar una actitud muy crítica de los lenguajes y usarlos con una versatilidad no exenta de sarcasmo. Finalmente, esa experiencia proteica con los diferentes lenguajes artísticos lo conducirá a un radicalismo experimental urgido siempre por el nihilismo. Aun en las más felices instancias de la escritura preciosista de sus primeros años es posible registrar, velada y discreta, esa fisura nihilista que se cierne con un aire de remota amenaza sobre los espléndidos artificios de su imaginación. Es esta sutil fractura la que minará todos los fundamentos de su visión del mundo y provocará los cambios fundamentales de su quehacer poético.

Gracias a la publicación de *Poesía escrita* es posible tener a la vista todo el *corpus* válido de esa producción y reestablecer la cronología del proceso, que generalmente había sido complicado e impedido por cuadernos inéditos hasta ahora o de publicación muy tardía (por ejemplo, *Canción y muerte de Rolando* fue publicado por Javier Sologuren en 1959 pero data de 1943). Tres períodos pueden establecerse con relativa nitidez en esos casi veinte años de actividad poética. El primero se inaugura con *Moradas y visiones del amor entero* (1942) y se extiende hasta *Bacanal* (1946). Abundan en este grupo los poemas relativamente extensos e inspirados en personajes del mito y la literatura universales (Rolando, Antígona, Quijote); domina un lenguaje de raíz simbolista, anclado en la zona profunda y misteriosa de la expresión poética y la experiencia humana; la pródiga fantasía imaginística del poeta se proyecta constantemente hacia una atmósfera suntuosa y como de sueños, de sensualidad e irrealidad, Ecos (o simplemente semejanzas), de Rilke, Rimbaud, Valéry, pero también de la mística, especialmente San Juan de la Cruz, se dejan sentir en muchas partes. Una estrofa de «Parque para un hombre dormido», de *Reinos*, ofrece un buen ejemplo, porque en ella hay una discreta definición del arte poético que orienta toda esa etapa:

² JORGE EDUARDO EIELSON: *Poesía escrita*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976, 319 págs. El volumen circuló realmente en 1977.

*Labro los astros a mi lado ¡oh noche!
Y en la mesa de las tierras el poema
Que rueda entre los muertos y, encendido, los corona.
Pues por todo va mi sombra tal la gloria
De hueso, cera y humus que me postra, majestuosa,
Sobre el bello césped, en los dioses abrasado.*

La infalible elegancia de estas imágenes nunca es decorativa: es esencial a una visión poética que se concibe a sí misma como una clave de acceso a un *mundo otro*, reverso y trascendencia de la realidad cotidiana. La poesía es *sagrada*, pero no en un sentido religioso, sino estrictamente existencial: el poeta combate con la muerte y la propia insignificancia humana y por eso puede decir

*... amo la llama
Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo
Y hacen de mí un muro que separa la noche del día.*
(«Nocturno terrenal»)

Tras la bella factura de sus versos vibra una nota de desesperación, todavía muy apagada o disfrazada por la opulencia retórica. El único elemento real reconocible en *Reinos* es la casa familiar y ese ámbito está siempre evocado con un dolor insondable, con una angustia que suele revestirse de melancolía:

*... Y rotas chimeneas, caños
Abiertos en la noche, tapicería hundiéndose al igual
Que un buque de cuero en un océano tibio.
Tienen en esta inmensa casa de tablas el rumor
De una botella de leche rodando sin cesar hacia la muerte.
Yo he venido tan sólo a conocer sus desolados muros
Y a morir en ellos, sin sombrero y dorado como el día.*

(«Poesía de la casa entre los pinos»)

Esas oscuras notas tampoco faltan en *Canción y muerte de Rolando*, y menos en *Antígona* y *Ajax en el infierno* (ambos de 1945). Hasta ahora no se ha estudiado ni apuntado siquiera la relación que puede existir entre estos tres poemas, escritos en la década del 40, y la situación de un mundo sacudido por la barbarie de una guerra mundial capaz de arrasar hasta el último residuo de esperanza en el destino de la civilización; ni tampoco se ha analizado el porqué de su afán en renovar la presencia de los antiguos héroes en una circunstancia histórica que podría favorecer otra lectura, esta vez nada esteticista, de tales textos. Las imágenes de Eielson se hacen notoriamente disonantes y operan por un violento roce de materias disímiles, lo que refleja en cierto modo su frecuentación del lenguaje de la vanguardia, especialmente del surrealismo. Aun sin llegar a ningún automatismo verbal, ni menos a perder el control de sus ritmos poéticos, Eielson se familiariza con el lenguaje de la destrucción y la monstruosidad modernas, como en *Antígona*:

«Luna griega y ozono bañan a los combatientes, Antígona, a tu paso; el fusil alzado hacia el estío, mezclado a los efluvios rubios de la manzanilla o recostado contra el gran limón metálico del viento. Aviones enjorjados por la Muerte, con pólipos y sombra en el timón raído, ametralladoras níveas los defienden.»

Bacanal es, dentro de este contexto, un poema clave: la fealdad y el horror del mundo han crecido enormemente y el misticismo de *Reinos* está en franca crisis. El tema de *Bacanal* no es la poesía, sino el poeta, visto ahora como una figura irrisoria y banal, en medio de un decorado en decadencia que es quizá una alusión a su propio virtuosismo retórico:

*¿Conocéis la imprenta del bruto que reina, come y caga enjorjado
en su trono de hierro y papiro?
Desde el alba, entre rayos y trompetas,
pintadas prostitutas a caballo lo asisten,
empolvan y pulen sus uñas con limas de lata y frascos rotos.*

Pero lo que en estos textos de la primera etapa es una nota marginal se hace muy conspicuo en la segunda. Esta arranca con *Doble diamante* (1947) y abre un período dominado por la experimentación febril, el alejamiento del simbolismo (aunque el hermoso *Primera imagen de María*, 1949, pueda significar un fugaz retorno a él), el trabajo intenso *contra* la palabra huidiza y equívoca, la inmersión fatal en el nihilismo y la turbulencia iconoclasta. Esta es una etapa de rigor y madurez, de acritud y humor, que, en mi opinión, marca el punto más alto en la evolución del poeta. El poema que se titula «Doble diamante» es uno de los más perfectos que haya escrito Eielson; uno de los más angustiosos y exasperados también. La sensación de absoluto vacío en el que se ha convertido la existencia lo conduce a una especie de rebelión cósmica que sepulta todo en una imagen de catástrofe silenciosa, negativa:

*Los astros me aburren
Las especies lloran
Muerdo me levanto clamo vuelvo a morir
Clamando grito entre ramas orino y fumo caigo
Como un rayo fácilmente en tu garganta. Contigo
Sólo silencio placa de horrores sedimentos
Cascada inmóvil piedra cerrada.*

El título *Doble diamante* apunta de algún modo a ese horizonte lujoso que todavía lo seduce, pero creo que la intención está puesta en la palabra *doble* y en su ambigua resonancia: reflejo, pero también falsedad y mentira; duplicidad física que se descompone en duplicidad moral: brillo y engaño. En el siguiente libro (*Tema y variaciones*, 1950), esa veta se ensancha y se hace medular: hay constantes referencias a simetrías, se usan estructuras binarias, se juega con la semejanza de los contrarios y viceversa. La poesía se convierte para Eielson en el obsesivo registro del vacío y el sinsentido de un modo congestionado, sin embargo, de signos, estímulos cambiantes y paraísos retóricos. Eso explica la presencia de juegos nominales («cuando tu pierna se llame

brazo / tu brazo boca / tu boca ombligo / tu ombligo nada»), series alternativas («el vaso de agua en ti / y mis manos en mis labios / mis labios en el vaso de agua / y mis manos en ti»), las pirámides verbales que proyectan su imagen invertida en la parte inferior de la página, los laberintos fonéticos y los diseños gráficos, etcétera. La palabra empieza a ser cada vez más un conato significativo, un mero indicador que puede ser tomado en uno u otro sentido, una señal fragmentaria y reiterada hasta el aturdimiento. A partir de este libro, la palabra *nada* (y sus equivalentes, como *cero*, *no*, *nunca*) será un *leitmotiv* de su poesía:

Nada, casi nada: *cielo*
aletazos de nada
en la nada: vuelo
y el cielo que se vuelve suelo.

(«*Variaciones sobre un tema de Jorge Guillén*»)

sólo cero y siempre y nunca cero
cero, cero, cero, cero, cero,
yo aún, y tú aún, y todo y nada
y noche y sol y tierra y cielo, cero,
cero, cero, cero, cero, cero, cero, cero.

(«*Cero*»)

éste es tu cuerpo o nada
una nube o una rueda
un caballo o cinco dedos.

(«*Improntu*»)

Este frenesí nihilista alcanza pronto al propio acto de escribir poesía. El continuo trato con la materia verbal no hace sino ahondar el escepticismo del poeta y aun su desdén por ellas como vehículo expresivo. Escribir es traicionarse y la poesía es una lucha incesante contra los peligros de la consolación y la autoindulgencia. Eielson no cree más en ellas y quiere remontar la corriente que podría sepultarlo en el conformismo: la poesía ya no será para él una celebración de la palabra, sino una condenación de ella y de sí mismo a través de ella. No hay, pues, ningún juego ni efectismo estético en esa actitud: la primera víctima de la tarea destructora es el poeta destructor. Un poema de *Habitación en Roma* (1951-1954) tiene este lúgubre comienzo:

heme aquí juntando
palabras otra vez
palabras aún
versos dispuestos en fila
que anuncian brillantemente
con exquisita fluorescencia
el nauseabundo deceso
del amor.

(«*Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos*»)

Colocada ya en el centro de su preocupación estética, la crítica de la poesía recorre un amplio registro, que va desde el gesto de frustración con el que culmina *Habitación en Roma* («¿sabes tal vez que entre mis manos / las letras de tu nombre que contienen / el secreto de los astros / son la misma / miserable pelota de papel / que ahora arrojé al canasto?») hasta la tautología y el solipsismo de las escuetas construcciones verbales de *Naturaleza muerta*, de 1958 («El viento que sopla sobre tus cabellos oscuros / no es el mismo que sopla mis cabellos oscuros»). Esto anuncia el comienzo del tercer (y final) período de su obra: el de su disolución o reducción a una especie de no-verbalidad, apoyada en las fórmulas de la poesía concreta, la pintura de la materia, el arte conceptual y el *minimal art*. Su aproximación a las propuestas del arte moderno y a las tendencias poéticas que acogen esa integración estética expresa en forma tajante su renuncia a la tradición literaria imaginística a la que estuvo vinculado en sus inicios: en esta etapa Eielson usa el lenguaje del modo más restringido posible, casi como un último recurso. Lo manipula con recelo y mala conciencia, jugando con él como con una realidad polivalente pero insensata. Más que usarlo lo que hace es dañarlo o destruirlo, un poco como Antonio Burri quema sus láminas de plástico, o Lucio Fontana rasga sus telas monocromáticas, o Antonio Tapies trabaja sus muros desconchados. Los libros (si así podemos llamarlos) de esta etapa (*eros/iones*, 1958; *4 estaciones, canto visible y papel*, los tres de 1960) corresponden a ese momento máximo de rarefacción y astringencia; en vez de poemas tenemos iconos, formas geométricas o símbolos matemáticos, simples rasgos gráficos sobre la página en blanco que tienen la ironía y la violencia de un *graffiti*. El caso extremo es el de *papel*, en el que la humilde materia física sobre la que se escribe se convierte en lo único que la poesía quiere destacar con lacónicos signos lingüísticos que se consumen en su autorreferencia («papel con cuatro palabras» es eso: un papel con cuatro palabras), o signos físicos (doblecés, rayas, agujeros, huellas, etcétera) como única alternativa a la comunicación poética.

No es ésta la etapa que considero más interesante en la obra de Eielson, pero creo que era inevitable que llegase a ella si su «poesía escrita» quería ser consecuente consigo misma. Como ocurre con Artaud, su relación traumática con el lenguaje verbal y su silencio tienen que ver con la convicción —terrible convicción— de que aquél es incapaz de abarcar la huidiza materia que el hombre quiere apresar; lo ve como un instrumento en esencia mellado e inoperante. Eielson renuncia, por tanto, a él y se lanza en busca de otros que expresen mejor su conciencia hipercrítica e insatisfecha. Pocos como él han sabido ser fieles al espíritu de la renovación permanente, aventurándose por caminos siempre desconocidos y asumiendo todos los riesgos; pocos artistas más solitarios e irreductibles que este peruano cuya poesía traza una parábola que nos deslumbra, tanto en su brillante ascenso como en su rebelde caída.

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

UCLA, Spanish and Portuguese

LOS ANGELES, California 90024 (USA)