



**HAL**  
open science

# GOZNES Y UMBRALES EN LA POESÍA DE JORGE EDUARDO EIELSON

Ina Salazar

► **To cite this version:**

Ina Salazar. GOZNES Y UMBRALES EN LA POESÍA DE JORGE EDUARDO EIELSON. Guaragua: Revista de cultura latinoamericana, 2014. <hal-03840537>

**HAL Id: hal-03840537**

**<https://hal.science/hal-03840537v1>**

Submitted on 5 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## GOZNES Y UMBRALES EN LA POESÍA DE JORGE EDUARDO EIELSON

Ina Salazar, Universidad de Caen-Basse Normandie

“Cuestionar la actualidad de la postvanguardia” nos incita a que volvamos a esa, a esas generaciones de poetas que llegan y escriben tras los años, décadas de las vanguardias históricas y a interrogarnos hoy, por un lado, sobre la efectiva realidad unificadora del rótulo “postvanguardia” con respecto a todos esos poetas asimilados a ese término, y por otro lado, a interrogar, necesariamente, la pertinencia, la viabilidad de los rótulos, si son solo cómodas etiquetas o si corresponden efectivamente a valores y a posturas estéticas y éticas determinadas. “Cuestionar la actualidad de la postvanguardia” pasa necesariamente por Octavio Paz. Son sus definiciones y su reflexión en *Los hijos del limo* lo que le da una verdadera y problemática dimensión al término, haciendo de ellas punto de partida para entender la producción poética de esos años (en la que por supuesto se incluye la suya) y leerla dentro del relato de una modernidad cuya dialéctica de “tradición de la ruptura y ruptura de la tradición” exhibe sus límites. Son las reflexiones de Paz las que me conducen a una nueva aproximación a la obra de Jorge Eduardo Eielson, figura mayor de la poesía peruana del siglo XX y gran artista plástico, comúnmente asociado a la “generación del cincuenta”, nacido en Lima en 1924 y fallecido en Milán en 2006. Asociar la revisión de eso que se llamó postvanguardia o postvanguardismo a su nombre y a su obra es más que pertinente no solo porque efectivamente forma parte de los poetas hispanoamericanos que se dan a conocer a partir de los años 40 –su primer libro, *Reinos*, es de 1944, y su producción más interesante se desarrolla a fines de los cuarenta y a todo lo largo de los cincuenta y de los sesenta– sino también y sobre todo porque su obra tanto poética/verbal como plástica está signada por una constante experimentación que desdice y refuta esa ulterioridad condicionada y contenida en la denominación de “postvanguardia”.

## LA POESÍA DE POSTVANGUARDIA: ¿REGRESO A LA VANGUARDIA?

Antes de examinar qué formas asume la obra de Jorge Eduardo Eielson dentro de este marco y con respecto a las determinaciones que implica y ver luego cómo su creación a través de las mutaciones que opera agrieta ese marco y disuelve el horizonte que había planteado la modernidad, es preciso explorar primero lo que se entiende por poesía de postvanguardia. Interrogar este rótulo es ingresar en terrenos movedizos pues es problemática la cuestión de las denominaciones y de las clasificaciones. Después del modernismo que sí se presenta como una verdadera confluencia, un movimiento continental coordinado, los ismos que se suceden no corresponden a una tendencia única definida y aún menos los post “ismos”. Las vanguardias históricas o primeras vanguardias, que englobamos en el “vanguardismo” son un largo periodo en que coexisten y se suceden varias corrientes -creacionismo, ultraísmo, estridentismo, etc... - que tienen efectivamente puntos en común y participan de un mismo espíritu, de un mismo afán rupturista, “violencia de las actividades y programas, radicalismo de las obras” según Paz (1974:-61), pero que también pueden ser muy diferentes en sus opciones estéticas y éticas (poco hay en común entre un Alberto Hidalgo y un César Vallejo, en el Perú, o entre los estridentistas y los Contemporáneos en México), no todos responden a la definición que da M. Calinescu en *Cinco caras de la modernidad* de la vanguardia como “cultura de crisis” y del vanguardista como el que intenta “describir e inventar nuevas formas, aspectos y posibilidades de crisis” (2002:-130). El “concepto” de vanguardia es muy elástico, tan elástico como su delimitación cronológica pues no hay un acuerdo entre los críticos con respecto al final de la vanguardia latinoamericana. 1929, año de la quiebra de la Bolsa de Nueva York, según propone Osorio (1981:-239), 1935 de acuerdo al planteamiento de Verani (1990:-11) y de Schopf (2000:-27), quien, sin embargo, contempla el límite de 1939... Como dice José Miguel Oviedo: “la vanguardia se extiende por nuestro

continente adoptando tantos modos, fusiones, vueltas y repliegues que no siempre es fácil distinguir dónde acaba y dónde comienzan otras estéticas” (2001:-405), más aún si pensamos en el surrealismo que se arraiga y se extiende como una sensibilidad y una multiplicidad de posibilidades poéticas y artísticas por todo el continente, que se afianza a partir de los años treinta sin que se puedan identificar los límites cronológicos de su actualidad.

Todo ello dificulta la tarea de definir lo que se llama “postvanguardia” o “posvanguardismo”. ¿Qué es? ¿Cuándo empieza y cuándo termina? La operatividad del rótulo no es obvia: no aparece en las Historias de la literatura hispanoamericana, pero sí puede figurar en las antologías de la poesía hispanoamericana<sup>1</sup>, aunque no se sabe bien a qué corresponde ni si es más bien resultado de la tendencia taxonómica de cierta crítica que establece sucesiones secuenciales: después del “modernismo” viene el posmodernismo y tras el vanguardismo, lógicamente el postvanguardismo. Si seguimos la pista de Merlin H. Forster, uno de los que han trabajado el tema de las fechas y de las terminologías de la vanguardia (1975), el postvanguardismo tiene sobre todo un valor cronológico pues es el término empleado en Hispanoamérica para situar el cierre del vanguardismo tras la segunda guerra mundial. ¿Pero qué hay detrás del rótulo? O Paz, aunque con reticencias, es quien va a sentir la necesidad de asociar esa denominación a una actitud, a una praxis “La poesía de la posvanguardia (no sé si haya que resignarse a este nombre no muy exacto que empiezan a darnos algunos críticos) nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados”, (1974:-210) otorgándole características muy precisas, como aparece en *Los hijos del limo* y también en *La otra voz: poesía y fin de siglo* (1990) en un examen de su propio quehacer y el de sus contemporáneos. Me parece interesante detenernos en esta primera definición. El mexicano habla de una “poesía de la postvanguardia”. No dice poesía postvanguardista sino de postvanguardia, y esta distinción es clave ya que esta palabra en “poesía de la

---

<sup>1</sup> Por ejemplo en la conocida Antología de José Olivio Jiménez, *Antología de la Poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*, 1984.

postvanguardia” aparece más como contexto o marco, carece del dinamismo asociado al sufijo “ismo”. Fundamental es entonces la noción epocal, temporal. El prefijo “post” es doblemente significativo. Hay que asociarlo a la dificultad de llegar, de ser “después de”, tanto de la vanguardia como de la segunda guerra mundial, es decir, tanto de un periodo profundamente revolucionario en las artes como de hechos históricos particularmente traumáticos. Es una generación que se siente, según Paz, después de la Historia y que está compuesta por individuos que “sabían asimismo que con ellos no comenzaba el mundo [como había sucedido con algunas actitudes inaugurales de la vanguardia], pero no sabían si no se acabaría con ellos: habían atravesado el nazismo, el estalinismo y las explosiones atómicas en el Japón”(1974:-209) identificando ese momento histórico como un túnel, “después de la guerra no salimos al Paraíso o al Infierno: estamos en el Túnel”(1959:-15.)

Ese tiempo ulterior corresponde por consiguiente a un periodo de reacciones y sobre todo de incertidumbres y también a un estado del arte. Peter Bürger, en su ya clásica *Teoría de la vanguardia* de 1974, identifica como fase postvanguardista el estado del arte después de las vanguardias, que se caracteriza por “la restauración de las categorías de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística” (1974:-113). Lo mismo piensa Paz al aludir a la pérdida de los poderes de negación del arte moderno: “Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia...” (1974:-211). Con respecto a esta era o fase postvanguardista, Matei Calinescu sin emplear el término de “postvanguardia”, analiza el contexto de la postguerra en la manera como los valores vehiculados por la vanguardia se van degradando, cómo el éxito amplio de arte de vanguardia se transforma en un lema publicitario del escándalo, uno de los principales mitos de las décadas del 50 y 60, y cómo se ve domesticado, absorbido por la cultura modernista y la sociedad burguesa. El concepto y los valores de la vanguardia pierden operatividad pues ya

no se reúnen las condiciones básicas para su existencia, en particular, el considerarse como adelantados a su tiempo y luchar contra un enemigo que simboliza fuerzas de estancamiento, luchar contra la tiranía del pasado (Calinescu-2002:-27).

La poesía de postvanguardia se debate en esta “era postvanguardista”, en esta “fase postvanguardista” del arte que no le permite gran cosa. Paz habla de regreso a la vanguardia, pero *stricto sensu*, es imposible. En regreso, hay nostalgia, conciencia de pérdida de algo que se considera valioso. Es más bien una empresa de rescate de ciertos principios y actitudes de la vanguardia. Podemos postular que con la postvanguardia y su praxis se desconectan los principios y actitudes de la vanguardia que van más allá de lo meramente estético-poético –de ahí la reivindicación paciana del surrealismo, “no como escuela, manera o academia, sino como estirpe espiritual” (Paz-1959:-14)– con respecto a las poéticas y los movimientos que la encarnaron y que fueron decayendo. Jorge Eduardo Eielson se inscribe en este doble movimiento:

“Excluidos Vallejo y Neruda [...] y tal vez dos o tres poetas más, los restantes no hacen sino remover, con variada suerte, el mismo guiso lírico posmodernista dentro de la consabida marmita metafórica. Solo los rasgos de imaginación brillante de ingenio verbal, de rápidas y prematuras digestiones de la succulenta creación europea. Tan solo una multiplicidad de palabras y de términos ya poetizados en las más vacías e inútiles variaciones de contenido y de forma. De aquí ese intolerable sabor a “poesía de vanguardia” [...] que constituye el más serio obstáculo para la captación de la verdadera poesía”<sup>2</sup>

Estas virulentas palabras del poeta peruano escritas a mediados de los cincuenta hacen eco a las de O. Paz y se sitúan en esa era postvanguardista en que es preciso separar el grano de la paja, desolidarizarse de una praxis que se ha ido vaciando de su sentido, que ha perdido de vista el horizonte teleológico que lo sostenía. La trayectoria poética de Jorge Eduardo Eielson, más que la de sus más cercanos contemporáneos, como Javier Sologuren o Blanca Varela, expresa con violencia este proceso de separación y la encrucijada que se plantea, entre continuidad y ruptura.

---

<sup>2</sup> Texto aparecido en *El Dominical de El Comercio* el 18 de setiembre de 1955 y luego recogido en *Arte poética* (2004).

## HACIA EL MÁS ABSOLUTO DESASIMIENTO

En la trayectoria de lo que Jorge Eduardo Eielson llama su “poesía escrita” se puede seguir un proceso de progresivo “desasimiento de la palabra” como lo define el propio autor (Oquendo-1981:-8), cuyo enemigo mayor quizá es justamente la “imaginación brillante de ingenio verbal”, “la digestión de la suculenta creación europea” denunciados en la cita precedente, es decir, el gran esplendor que vive la imagen (“la marmita metafórica”), exaltada por las diversas vanguardias, del creacionismo al surrealismo, así como la conciencia de los poderes del verbo reivindicados por esos mismos movimientos. El punto de partida de esta trayectoria es *Reinos* (Lima, 1944) poemario con el cual el joven, precoz poeta que es Jorge Eduardo Eielson al ganar el Premio Nacional de Poesía da a conocer su inmenso talento y su dominio poético (tanto de la tradición hispánica como de los lenguajes de la modernidad: simbolismo, modernismo y vanguardias). No un reino sino reinos, canta el título, pluralidad que podría remitir a la abundancia, al lujo y a la posesión del instrumento verbal, pero pluralidad que también sugiere la diseminación, la pulverización de una unidad. El Eielson de *Reinos* que ha leído mucha gran poesía (los místicos españoles, Rimbaud, Eliot) e integrado las lecciones de sus mayores más cercanos (Eguren, Vallejo, Adán, Westphalen) se ve atraído por el verbo rilkeano y su “ambición de sobrepasar [...] la acongojada condición humana y obtener de la poesía su más noble y melodiosa entonación, hija a la vez de la gracia y de la sangre de los orígenes y no de las tribulaciones del animal humano preso en la malla social” (Eielson: 2004:-466-467). Se sitúa en la sensibilidad de una vanguardia más bien “purista”, que cree en los poderes del verbo y manifiesta una voluntad apolínea, desplegándose una suntuosidad de la palabra que maneja diestramente imaginería simbolista, lengua barroca y sensibilidad romántica. Sin embargo, en ese mismo poemario, estos reinos del verbo van a exhibir una riqueza vacua como lo notifica el bien llamado poema “Poesía”:

En mi mesa muerta, candelabros  
 De oro, platos vacíos, poesía  
 De mis dientes en ruina, poesía  
 De la fruta rosada y el vaso  
 De nadie en la alfombra. Poesía  
 De mi hermana difunta, amarilla,  
 Pintada y vacía en su silla;  
 Poesía del gato sin vida, el reloj  
 Y el ladrón en el polvo. Poesía  
 Del viento y la luna que pasa,  
 Del árbol frondoso o desnudo  
 Que un fósforo cruza. Poesía  
 Del polvo en mi mesa de gala,  
 Orlada de coles, antigua y triste  
 Cristalería, dedos y tenedores.  
 (Eielson-1998:-64)

Tras *Reinos* y la constatación de los límites del despliegue de las bellas imágenes, del placer narcisista del creador ante su criatura, se pone en tela de juicio, en un primer momento, el alto lugar que, sobre todo desde el romanticismo, se asigna a la poesía y al poeta. En tres largos poemas, *Circo*, *Bacanal* y “Serenata” de *Doble Diamante* (1947), escritos entre 1946 y 1947, Eielson efectúa este profundo trabajo de zapa. Es sobre todo en *Bacanal* (1947) donde se produce un desenfreno verbal e imaginario rompedor. Este largo poema está claramente orientado a transgredir, quebrar los valores y categorías establecidas, como lo sugiere ya el título y lo ha verbalizado el propio autor, definiéndolo como gozne y umbral, como “libertinaje erótico-verbal” (Oquendo-1981:-7), y a través de él, posibilidad de desprendimiento y liberación con respecto a lo “mítico y remoto” y a lo “culto y prestigioso”. Eielson procede a una sistemática degradación de lo sacro, de lo alto, de lo mayestático en una obligada convivencia con lo bajo, corporal, visceral, excrementicio. A lo largo del texto se va haciendo realidad una palabra desinhibida, en una explosión liberadora de estirpe barroca que tiene como blanco privilegiado, desde los primeros versos, la figura del poeta:

¿Conocéis la imprenta del bruto que reina, come y caga  
 enjoyado 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 de frascos rotos.  
 ...”

(Eielson-1998:-103)

A lo largo del poema esta figura es socavada y al final, los antiguos atributos “galas muertas/ojos de esmeralda” que remiten a la gloria y al fasto de *Reinos* se ven sepultados por la basura y la inmundicia, sustituyéndose a la armonía de antaño quejidos y ladridos de perro:

Frente al alba, los perros sepultan tu escultura  
y ladran sobre ti sin conocerte,  
mientras la prostituta amante acalla tus quejidos  
y defiende tu sexo mutilado del barredor soñoliento que avienta  
–sobre tus galas muertas y tus ojos de esmeralda  
montones de basura e inmundicia al llegar la aurora.

(Eielson-1998:-106)

En esta muerte simbólica de una escritura que Eielson define como “el fin del lenguaje poético convencional” (Oquendo-1981:-7) se afirma, a través del motivo del sexo mutilado, que lo que está en juego es la capacidad creadora encarada como pulsión de vida, el deseo como principio y motor así como la necesidad de quedar vulnerablemente al desnudo. El “proceso de desasimilación de la palabra”, la intención de soltar los asideros, necesita pasar primero por el desenfreno y el libertinaje erótico-verbal (transgresión del orden, jerarquías, valores establecidos) gracias a una escritura poética barroca exuberante, que se perfila como una etapa de desinhibición necesaria.

A partir de aquí va a poder empezar a quitarse los ropajes y a dismantelar la lengua. Es lo que se verifica en *Tema y variaciones* de 1950, el primer poemario europeo de Jorge Eduardo Eielson, quien deja Lima en 1948, ciudad natal a la que solo volverá de manera temporal y puntual a lo largo de su vida, instalándose primero en París y luego en Ginebra, antes de radicarse definitivamente en Italia. Compuesto de diecinueve poemas en que se generaliza el verso corto y se abandona la modalidad lírica para asumir una postura experimental y lúdica, *Tema y variaciones* se presenta como un ejercicio, “un divertimento” dice el autor, en que además de socavar la solemne función ontológica de la poesía, transforma el lenguaje en un objeto con el que juega. La mayoría de los poemas parten de un

conjunto básico de unidades (fónicas o sintácticas) que da lugar a modificaciones y desarrollos diversos entre los cuales, permutaciones, inversiones, estructuras especulares, iteraciones, rotaciones, etc... con los que se pone a prueba y se desmonta la cadena significante:

Sólo el sol  
El sol solamente  
Solo en el cielo  
Y yo tan solo  
A solas con el sol  
Sonríó simplemente  
(Eielson- 1998:-131)

La diferencia es flagrante con la poesía anterior. Evacuadas las imágenes, el primer poema “Solo de sol” plantea como central el significante fónico, a través de repeticiones y variaciones del significante “sol” y de la diseminación y reiteración de sus fonemas consonánticos [s],[l] en una libre y pura circulación sonora. Son otras las armas, esta lengua poética está en las antípodas de la de *Bacanal*, pero las preocupaciones se mantienen. La reducción léxica no impide que se recree en este breve poema la antigua disyunción entre el yo y el universo (de raigambre romántica y presente en *Reinos*) pero se hace cuestionándose lúdicamente la retórica anterior. La idealización en *Reinos*, el despilfarro imaginativo, aquí se troca en nominación elemental, irreverencia, juego, el sol se asemeja a una pelota, a un objeto manipulable.

Las propuestas de *Tema y variaciones* aspiran a una suerte de grado cero, como lo canta el poema titulado justamente “Cero”:

entonces dime para qué  
mi amiga el sol la perfección  
es roja triste cero tu alegría cero  
el árbol verde rojo el fruto  
...  
para qué mi amiga el mar  
la perfección la vida  
cero  
doble cero carnicero rojo y verde  
alegre y triste labios y ojos  
sólo cero y siempre y nunca cero  
cero cero cero cero cero  
y 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

(Eielson-1998:-147)

El cero como no valor, marca de una posición vacía, si recordamos su función original en el sistema de numeración babilónica y también en la cultura india en tanto sinónimo de vacío, de espacio, de vacancia puede aquí tener su pertinencia. El poema se construye en un crescendo que llega al extremo de anular en el último verso a través de la repetición del significante “cero”, que reproduce visualmente, horizontalmente una cadena de signos pero vaciados de sentido, la función constructora y productora de sentido de la sintaxis, el lenguaje como cadena significante. A través del juego de desmantelamiento se boicotean las vías habituales de comunicación. En la yuxtaposición de sustantivos y adjetivos, por ejemplo, se apela a las formas y colores, el lenguaje solicita los sentidos. La contigüidad espacial de “cielo” y “cero” pone de relieve el parentesco fónico de los dos significantes remitiendo quizá al carácter motivado (por oposición a la arbitrariedad del signo lingüístico) de la grafía del cero (0), que, vale la pena recordar, fue en su primera forma un círculo pues se inspiraba de la representación de la bóveda celestial.. Entran en competencia el camino al sentido y el camino del deseo. Es lo que sugiere el arte combinatorio entre sintagmas de predicabilidad intercambiable del poema “Variaciones en torno a un vaso de agua” de este mismo libro:

el vaso de agua en mis manos  
y tú en mis labios

mis manos en el vaso de agua  
y mis labios en ti

el vaso de agua en mis labios  
y tú en mi mano

mis labios en mis manos  
y tú en el vaso de agua

el vaso de agua en ti  
y mis manos en mis labios

mis labios en el vaso de agua  
y mis manos en ti

(Eielson- 1998:-134)

Las permutaciones parecen trazar un camino, un laberinto que lleva al de “otro” orden dictado no por las reglas y las normas lingüísticas sino por el deseo. Sin embargo, esta búsqueda implica la conciencia de ciertos peligros que acechan a la palabra poética. De los juegos propuestos –la reversibilidad, la rotación o la sucesión sin fin– se desprende un sentimiento de absurdo, la amenaza de lo aleatorio en el seno mismo de lo verbal, el peligro de que todo se iguale en la cadena lingüística. Es la sensación que impera en el último poema “Impromptu” gobernado del inicio hasta el final por una lógica enumerativa que postula una fuga del sentido (“etcétera etcétera”) y una indiferenciación de lo enunciado con respecto al valor de la vida y de la realidad.

Estoy solo  
Una palabra u otra  
No importa qué cosa  
Un cadáver en el suelo  
Una raza de perro  
Un perfume de francia  
Etcétera etcétera

(Eielson-1998:-152)

*Tema y variaciones* es representativo del carácter experimental que va adoptando la poesía de Jorge Eduardo Eielson. Angelo Guglielmi, en su ensayo *Avanguardia e sperimentalismo* (1964) propone, antepone a la vieja vanguardia (y su metáfora belicosa) el experimentalismo, definiéndola como una suerte de retaguardia altamente especializada, con recursos más pacíficos, sofisticados y minuciosos (Calinescu-2001:-129). El concepto de experimentalismo es aplicable al gesto eielsoniano de ese momento pues el poeta manifiesta la imperiosa necesidad de constatar los alcances y los límites de los instrumentos<sup>3</sup>. Sin embargo, este experimentalismo requiere de un arraigo existencial. Es lo que se halla en

---

<sup>3</sup> Es interesante cotejar esta postura con la de un Octavio Paz que considera, después de Mallarmé y de los surrealistas que el poeta no es autor en el sentido tradicional sino “momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en el texto”, el sujeto es “una cristalización más o menos fortuita del lenguaje” (Paz-1974:-223); para Eielson el poeta será siempre artífice, actúa sobre el lenguaje, el lenguaje es siempre criatura y el poeta “interviene en él”, “Después de todo, el lenguaje es una criatura, quizás la más alta concebida por el hombre” entrevista con Martha Canfield, (2000:-22-23).

*Habitación en Roma* (1952). Es el primer texto en que se conecta de manera directa el objeto verbal y la experiencia autobiográfica, con una definida contextualización espacio-temporal (la Roma de los años 50). La visión y la experiencia de un sujeto en la ciudad, como lo sugiere el título y la polisemia de la palabra “habitación” que da cuenta de los diferentes niveles que interactúan: el ingrediente autobiográfico, referencial, la lectura social y la ontológica: “habitación” no sólo remite a la vivienda exigua, temporal, juvenil y bohemia asociada a una condición marginal –situación precaria frecuente de los artistas, poetas, escritores latinoamericanos que optaban por o se veían obligados a venir a Europa– sino que remite también y sobre todo al existir en tanto que habitar el mundo, estar/existir en un espacio urbano de descubrimiento del otro y a la vez de padecimiento de una modernidad alienante de masificación y anonimato, de capitalismo mercantil :

heme aquí juntando  
palabras otra vez  
palabras aún  
versos dispuestos en fila  
que anuncien brillantemente  
con exquisita fluorescencia  
el nauseabundo deceso  
del amor  
millares y millares  
de palabras escritas  
en un water-closet  
mientras del cielo en llamas  
de roma  
cuelgan medias y calzoncillos  
amarillos  
cómo puedo yo escribir  
y escribir tranquilamente  
y a la sombra  
de una cúpula impasible  
de una estatua  
que sonrío  
y no salir gritando  
por los barrios horribles  
de roma

...

“Junto al Tiber la putrefacción emite destellos gloriosos” (Eielson-1998:-192-193)

El proyecto de recrear una realidad existencial que introduzca la existencia del otro en la propia palabra como “nuevas palabras para la lengua propia”, permite la constitución de una lengua poética que puede ser considerada una verdadera “lengua privada” en el sentido

que le da Yves Bonnefoy, es decir, una lengua que logra ser más íntima y más permeable al mismo tiempo y que sabe “compenetrarse de la relatividad del ser propio, de lo ilusorio del “yo” en la apertura a la diferencia del otro (Bonnefoy-1981:-33). La noción de “lengua privada” implica asimismo la conquista de un verbo autónomo que ha dejado de ser tributario de los bienes que se han acumulado en el imaginario, de las bellas imágenes engendradoras de una aparente plenitud. *Habitación en Roma* es culminación de esa búsqueda de otro lenguaje que es separación y ruptura con respecto a “los profesionales de la vanguardia” y muestra asimismo una vía alternativa a la poesía definible como “social”, tendencia que se impuso con fuerza en los años 50 en América Latina, y en particular en el Perú. Al margen de un verbo de denuncia, ideológicamente marcado, *Habitación en Roma*, en su opción existencial, incorpora la preocupación social en una empresa poética en que lengua y sujeto aparecen intrínsecamente relacionados.

El desasimiento va asumiendo cada vez más la forma del despojamiento. La renuncia o por lo menos la desconfianza con respecto a los bienes verbales no deja de reflejar la inconformidad y la infelicidad del sujeto en un mundo gobernado por las leyes capitalistas del consumo. La escritura va a apuntar a “la mayor desnudez posible en el poema, al más sucinto vestido” (Eielson-2000:-67). Este deseo de despojamiento, además de ser gesto ascético, dibuja asimismo como horizonte de escritura un afán de una naturalidad original en que lenguaje y cuerpo pueden al fin encontrarse, optando, como él dice, por una poesía de lo inmediato, una poesía “de carne y hueso” (Oquendo-1981:-7). La búsqueda de una correspondencia entre cuerpo y lenguaje, que está presente como preocupación en toda la obra, se vuelven centrales en *Noche oscura del cuerpo* (1956) poemario que, en su versión final, asume la forma de un camino, de un recorrido iniciático y, más precisamente, de un viaje a través del cuerpo, a través de catorce poemas, todos construidos en torno a éste.

Mi nariz y mis orejas sigo adelante  
 Caminando con el páncreas y a veces  
 Hasta con los pies.  
 Me sale luz de las solapas  
 Me duele la bragueta y el mundo entero  
 Es una esfera de plomo que me aplasta el corazón  
 No tengo patria ni corbata  
 Vivo de espaldas a los astros  
 Las personas y las cosas me dan miedo  
 Tan sólo escucho el sonido  
 De un saxofón hundido entre mis huesos  
 Los tambores silenciosos de mi sexo  
 Y mi cabeza.  
 Siempre rodeado de espuma  
 Siempre luchando  
 Con mis intestinos mi tristeza  
 Mi pantalón y mi camisa.  
 ( Eielson-1998:-220)

Las correspondencias que se tejen entre lengua y cuerpo en *Noche oscura del cuerpo* y que van a encontrar una forma armoniosa en la versión final del libro, de 1989, o sea, bastantes años después de la versión inicial, se manifiestan en los años cincuenta como una preocupación que busca su forma. Si se examinan los poemarios que escribe Eielson después de *Noche oscura del cuerpo*, es flagrante una tendencia cada vez más poderosa a sublevarse contra el hecho de que la lengua nos obliga a tener con el mundo una relación mediatizada, lo cual desemboca en un cuestionamiento de las capacidades de la poesía para llamar eficazmente desde el fondo de esa distancia. Ello es central en *De materia verbalis* (1957-1958), conjunto totalmente autorreferencial, como su nombre lo indica, así como en *Naturaleza Muerta* (1958). Este poemario, que no abandona la veta lúdica iniciada en *Tema y variaciones*, está compuesto de brevísimas composiciones, generalmente de dos, tres versos, a modo de aforismos reconstituidos “Tengo los pies llenos de barro somos/Y en barro nos convertiremos”; o de truisms que se agotan en la simple denotación: “El cielo azul/El árbol verde/La naranja/Naranja”. El humor, el absurdo y la reducción comunican el sentimiento de un agotamiento, de un mecanismo que gira en vacío. El título metafóricamente parece asimilar lo verbal a una naturaleza muerta, a un objeto sin vida y refleja la expresión de una insatisfacción ante la distancia, imposible de abolir, entre las palabras y las cosas, ante el

inevitable carácter convencional (no natural) de la lengua, exigiendo, preparando así una apertura hacia otras operaciones que desbordan el ámbito de la palabra.

Es lo que va a suceder en *Eros/ iones* (1958), *4 estaciones* (1960), *Canto visible* (1960) y *Papel* (1960), en que la operación verbal se ve englobada en otras operaciones. *4 estaciones* son enunciados a manera de instrucciones para llevar a cabo acciones periódicas: “tome este rectángulo de papel en la primavera con una temperatura de 17 grados sobre cero y léalo tranquilamente”; en *Canto visible* la palabra es puesta a prueba por la imagen visual de la cual depende y finalmente en *Papel*, conjunto compuesto de hojas de papel reproducidas como documentos fotográficos que llevan inscritas frases como “papel blanco”, “papel rayado”, “papel plegado”, “papel pisoteado”, “papel con 4 palabras”..., la palabra es referencial y se limita a remitir al soporte, se vuelven inestables el estatuto de la palabra y el estatuto del papel, dejando este de ser un mero soporte material no significante. La radicalidad del gesto eielsoniano de esta última etapa hace pensar forzosamente en las acciones vanguardistas de socavamiento –del futurismo ruso (sus desmantelamientos de la sintaxis y del sentido) y del dadaísmo (disolución de los códigos y del estatuto del arte). Sin embargo, con ellas Eielson no apunta a la destrucción, encuentra más bien las herramientas adecuadas para ir hacia una “expansión del concepto de arte” (Eielson, 1995, 40).

## MUTACIONES EIELSONIANAS

Durante cierto tiempo, para los estudiosos de Eielson, ayudados por las propias declaraciones del autor que aludían sistemáticamente a las limitaciones del lenguaje (Oquendo-1981, Urco-1988), la obra poética se leyó como un trazado que concluía en el fin de la palabra y se interpretaron las diferentes etapas de su producción hasta los años sesenta como un camino que llevaba irremediable y definitivamente al silencio, al agotamiento de las

posibilidades poéticas, verbales porque Eielson no escribe durante varios años (entre 1965 y 1980), abocándose intensamente a su actividad plástica. Este efecto de suspensión o de final del quehacer literario es reforzado por el hecho de que además solo en 1976 se publica gran parte de su obra y que a esta publicación se le da el valor de un cierre. Sin embargo, a la luz de toda la producción se ha revisado esta interpretación –Luis Rebaza Sorraluz (Eielson-2004), William Rowe (Rowe-2000)– no sólo porque Eielson vuelve a la poesía “escrita”, publicando después de 1976, cinco nuevos poemarios<sup>4</sup>, sino también y sobre todo porque se empieza a entender con el tiempo que su creación (verbal, visual, pictórica) es un todo cuyas diversas modalidades se interrelacionan y funcionan como vasos comunicantes. Con *Papel* se traspasa entonces un umbral porque es cada vez mayor la exigencia, una exigencia que activa, reactiva el primitivo deseo de comunión entre el lenguaje y el mundo. Eielson aspira a salir, a romper esa “relegación fatal del mundo por la palabra” (Prigent-2004:-11-12) como ya se percibía en “Cuerpo de papel”, poema de *Noche oscura del cuerpo* en que se materializa y se verbaliza el sueño de la fusión, de la confusión: escribir/crear y respirar son un mismo acto, la materia/cuerpo y la palabra son una sola entidad y todo ello se funde y transforma en energía a través de la imagen de la combustión:

Escribo orejas      solamente orejas  
No sé por qué pero no escribo uñas  
Ni corazón ni pestañas  
No sé si escribo o si tan sólo respiro  
Ya no distingo entre el invierno  
y la blancura del papel  
y cuando arroje a la chimenea  
Esta página vacía  
Se quemarán también mis dudas  
Mis orejas y mis uñas  
Rodarán hechos cenizas  
Mi corazón y mis pestañas?

(Eielson-1998:-227)

---

<sup>4</sup> *Ptyx* (1980), *Celebración* (1990-1992), *Sin título* (1994-1998), *Nudos* (1983-2002), *Del absoluto amor y otros poemas* (2001-2004).

Desde esta perspectiva, la radicalización que desemboca en *Papel* no implica mera destrucción o conclusión pesimista de fin del lenguaje, agotamiento de sus posibilidades, sino más bien exploración y experimentación que busca una apertura o más bien nuevas conexiones, nuevas circulaciones entre las palabras y las cosas, entre la creación artística y la vida, aspiración esta última que procede del romanticismo y que fue también reivindicada por la vanguardia. Las experimentaciones artísticas que Eielson lleva a cabo, en particular, las “Esculturas subterráneas”<sup>5</sup> obras conceptuales efectuadas entre 1966-1969 que se dan en diferentes puntos del planeta así como los “performances” e “instalaciones” posteriores en que la palabra es un componente de la obra pero no el único, posibilitan “múltiples e impredecibles interfaces entre la palabra y el cosmos, entre la literatura y lo que tradicionalmente ésta excluía” (Rowe-2000:-74). A partir del descubrimiento del budismo zen a fines de los 50, inicios de los 60 que va a ser determinante en su vida, como él lo ha señalado en múltiples ocasiones, la producción artística de Eielson apunta a una visión integral e integradora en que espiritualidad, arte y ciencia se alimentan mutuamente. Si necesita tocar los límites de la palabra poética es para violentar las fronteras y acceder a nuevas opciones que le permitan pensarse como parte de la totalidad, a través de una convergencia y convivencia de los diferentes códigos. Esta meta es palpable en el puente que establece entre el proceso de despojamiento de su poesía y la afirmación de ciertos gestos y formas de su quehacer plástico. A lo largo del proceso de desasimiento al que somete su verbo, aparecen algunas palabras que como signos elementales van a ir adquiriendo densidad simbólica, como “cielo” “estrellas”, “silla”, “caballos”, “puerta”. “sol” “nada”. Las palabras (y más precisamente ciertos sustantivos) se mueven como signos, como indicios y fragmentos

---

<sup>5</sup> Se trata de esculturas para leer, nueve “esculturas” colocadas por Jorge Eduardo Eielson en diferentes lugares del planeta, durante viajes realizados entre 1966 y 1969 (París, Roma, Eningen, Stuttgart, Nueva York, Lima). Son esculturas virtuales, es decir textos que narran la circunstancia de instalación de la escultura y dan una descripción de la misma, así como de los materiales y su funcionamiento. Eielson las describe de la siguiente manera: (estas) "Esculturas subterráneas" que comencé en 1965 y fueron inauguradas en 1969; (son) textos escritos que están enterrados en algunas ciudades de la tierra por donde yo pasaba. Fueron inauguradas, todas simultáneamente, y editadas en París, en esa época, a medianoche del 22 de diciembre de 1969..." (Urco-1988:-, 191-192).

dispersos de la unidad original. Parecen “desprenderse de la masa infinita de signos lingüísticos, son universales y subjetivamente habitadas” (Jaccottet- 2006:-60). y aspiran a construir lo que Philippe Jaccottet llama “modelos de ser”, oponiendo así una integridad, una inserción en el Todo, que “resiste a la dispersión y a la irrealidad del ser en su actualidad” (2006:-60). En algunas de las experimentaciones visuales con la fotografía que hace entre los años 60 y 70 es central la reproducción de ciertos objetos como sillas, botellas de leche, caballos, en una determinada escenificación. Estas experimentaciones son definidas por el autor como “una visualización” de sus poemas, conectando directamente el trabajo fotográfico con las palabras elementales recurrentes que se destacan a lo largo de sus poemarios. Los enlaces son múltiples. Como lo ha observado Martha Canfield (2002), quien estudia de manera muy rigurosa esta relación, las palabras pueden verse como nudos dentro de la poética del autor, respondiendo así a los verdaderos nudos y anudamientos que el artista plástico ejecuta a partir de los años 60<sup>6</sup> y que van a constituir una de las líneas fundamentales de su trabajo plástico. El anudamiento para Eielson se presenta como algo análogo al acto creador y el nudo es unidad constructiva cuya forma revela un gesto primordial, presentándose como cifra de un ordenamiento superior y cósmico.

Al haber examinado el recorrido de este creador, el postvanguardismo puede verse como una salida o la constatación del agotamiento de la dialéctica de la modernidad. La producción de Jorge Eduardo Eielson invalida, neutraliza la lógica rompedora y belicista de la vanguardia y la concepción lineal y progresiva del tiempo que la sostiene al buscar ese “principio invariante que es el fundamento de los cambios” (Paz,-1974:-224) y al oponer una visión integradora tanto de los nuevos instrumentos como de esas zonas de la experiencia humana a las que el arte normalmente no accede.

no tengo límites  
mi piel es una puerta abierta  
y mi cerebro una casa vacía

---

<sup>6</sup> La serie *Quipus*, la serie *Nudos*, *Superficie anudada* (1988), la serie de *Banderas* (1994), por ejemplo.

la punta de mis dedos toca fácilmente  
el firmamento y el piso de madera”  
(“Cuerpo multiplicado”, Eielson-1998:-228)

## Bibliografía

Bonnefoy Yves (1981) *Entretiens sur la poésie*. Neuchatel, A. La Baconnière.

Bürger Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.

Calinescu Matei (2002) *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos/Alianza Editorial.

Canfield Martha L (2000) "Hablar con Eielson", en *More Ferarum* 5-6, pp.19-36.

----- '(2002) "Nudos y laberintos en la obra de Jorge Eduardo Eielson", en *Homenaje a J. E. Eielson*. José Ignacio Padilla (editor), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 247-254.

Eielson, Jorge Eduardo (1998) *Poesía Escrita*, Santa Fe de Bogotá, Norma Editores, 1998.

----- (2000) "Para una preparación poética", *More Ferarum* 5-6, pp.66-69.

----- (1995) *El diálogo infinito*. México, Universidad Iberoamericana, AC; Artes de México. 1995.

----- (2004) "César Vallejo" (1943), in *Arte poética*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 463-470.

Forster Melvin H. (1975) "Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology", in *Tradition and Renewal, Essays of Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. Merlin Forster Ed. Urbana, University of Illinois Press.

Guglielmi, Angelo (1964) *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli.

Jaccottet, Philippe (2006) *Rilke*. Paris, Seuil.

Jimenez, José Olivio (1984). Sel. pról. y notas *Antología de la Poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970)*. Madrid, Alianza.

Oquendo Abelardo, "Eielson: remontando la poesía de papel." *Hueso* número 10, 1981, pp.3-10.

Osorio Nelson (1981) “Para una caracterización del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana* n°114-115, pp. 227-254.

Oviedo José Miguel (2001) *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo, Madrid, Alianza Editorial.

Paz, Octavio (1974) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1990) *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1959) Prólogo de *Ese puerto existe*, Blanca Varela, Universidad Veracruzana, pp. 9-16.

Prigent, Christian (2004) *L'incontenable*. Paris, P.O.L.

Rebaza Soralez Luis, “Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson”, en *Arte poética*, Jorge Eduardo Eielson, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 9-50.

Rowe, William (2000) “Jorge Eduardo Eielson: palabra imagen espacio.” *More ferarum* 5-6; pp.72-80.

Shopf, Federico (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*, Santiago, LOM.

Urco Jaime y Cisneros Cox Alfonso (1988), “Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor” (entrevista)”, *Lienzo* N° 8, pp. 189-205.

Verani Hugo (1990) “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica” en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (manifiestos, proclamas y otros escritos, México FCE, pp. 9-55.