

VIVIR ES UNA OBRA DE ARTE:
APROXIMACIONES PARA UNA POÉTICA DE J. E. EIELSON: CUERPO, SILENCIO Y
NUDO

JUAN PABLO AGUDELO AGUDELO

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Hernando Cadavid Mora

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Bogotá, 25 de enero de 2016

DOCTOR

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ

DIRECTOR CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

UNIVERSIDAD JAVERIANA

Atento saludo.

Después de dirigir el trabajo de grado titulado “Vivir es una obra de arte: aproximaciones para una poética en J. E. Eielson: cuerpo, silencio y nudo”, del alumno Juan Pablo Agudelo, hago las siguientes observaciones:

1. El trabajo posee un marco teórico o marco conceptual que abarca desde las influencias de Eielson hasta su signo poético más característico, el nudo.
2. El autor hace un análisis textual exhaustivo de los poemas mostrando “marcas de estilo”, “procedimientos escriturales” (imágenes, paradojas, espacios en blanco, inversiones, fragmentaciones), técnicas que permitan adentrarnos en el interior de esta obra poética vanguardista.
3. El desarrollo y sustentación misma de la tesis propuesta es acertado a nivel argumentativo.
4. Plantea un “estudio intrínseco” de los elementos poéticos relevantes a la obra de Eielson, creando una silueta de la experiencia poética del mismo.

Por todo lo anterior, considero que este trabajo de grado puede ser sustentado.

Atentamente,

JORGE CADAVID

A la memoria de Ángela M.

Para mis padres, con amor, y para todos aquellos que me acompañaron durante este proceso.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
1. LA FAMILIA (INMEDIATA): VALLEJO, GENERACIÓN DEL 50, Y LAS CULTURAS PRECOLOMBINAS	11
1.1. El Padre: César Vallejo.....	11
1.2. La Madre: Culturas precolombinas.....	20
1.3. Otros parientes: la generación del 50 – Rimbaud.....	23
2. HACIA UNA POÉTICA DEL CUERPO	32
2.1. Sobre el cuerpo en Eielson.....	32
2.2. Erotismo: el camino hacia la otredad.....	37
3. EL SILENCIO	40
3.1. Budismo zen, tao y otras fuentes del silencio.....	40
3.2. Diálogos con el vacío: la búsqueda eielsoniana por el silencio y la nada.....	52
4. VISIONES DEL NUDO	62
CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	69

INTRODUCCIÓN

Escribir, para mí, es dibujar. Anudar las líneas de forma que se vuelvan escritura, o desatarlas de forma que la escritura se convierta en dibujo.

Opium, Jean Cocteau

Los verdaderos poetas aparecen

Sin que nadie se de (sic) cuenta

No tienen nada en la cabeza

Escriben versos en el aire

Quieren a todos tiernamente

Sin que nadie los quiera

Son los únicos que lloran

Cuando afuera llueve

Y sin que nadie se dé cuenta

Desaparecen

Del absoluto amor y otros poemas sin título, Jorge Eduardo Eielson

Pocos artistas han tenido la fuerza para ser multidisciplinarios, la capacidad para moverse con facilidad a través de diferentes códigos o lenguajes artísticos, y menos aún son los que han cosechado el reconocimiento de la crítica, la fidelidad de un denso grupo de admiradores, tanto en su nación como a nivel internacional, logrando todo esto sin falsear un movimiento interno, sin traicionar a su propio espectador. Jorge Eduardo Eielson es uno de esos escasos prodigios. Un artista fenomenal, incansable, amoroso, que buscó, a través de su inmensa obra, desnudar y desnudar lo esencial de la experiencia humana. Su nombre no es desconocido para el mundo del arte y la academia –en especial, la europea: Italia, Gran Bretaña, Francia–, pero el lector corriente podría tener dificultad al tratar de recordar a este creador. No fue un Neruda ni un Paz. Capacidad para poetizar el mundo le sobraba, pero su propuesta poética (en plural, mejor) nunca fue una que llamase la atención del gran público. A él no le interesaba hacerse notar; su timidez natural no se lo hubiese permitido. Y, sin embargo, es la clase de artista que merece un eco

prolongado e intenso, un reconocimiento póstumo de la mano del placentero acercamiento a su obra. Un eco silencioso, como a él, quizá, le hubiese gustado.

A lo largo de su larga y fructífera carrera artística, Jorge Eduardo Eielson experimentó con “nuevas formas de expresión que permitieran mostrar su visión completa y armoniosa de la realidad” (Eielson, 2002, 19). Para eso creó un sistema semiótico denso y coherente, una *constelación simbólica* como la llamó José Ignacio Padilla (Padilla, 2002, 11 - 14) , sistema que, a través de esa constante indagación artística, ha buscado una aparente disolución en el vacío a la vez que crece en intensidad (carga o fuerza semántica), coherencia (tradicción asumida y regurgitada), diversidad (innovación y experimentación con distintos códigos), y ritmo (proporción, orden y fluir). Este sistema hace las veces de un partitura poética, marca la experiencia poética eielsoniana.

Bajo esta luz, la intención de este trabajo monográfico será, entonces, acercarnos a su obra, en particular la poesía escrita, en busca de lo que creemos son los tres aspectos fundamentales y constantes de su poética: el cuerpo (visto desde el erotismo), el nudo (a través del signo), y el silencio (la revelación, la nada). Son estos tres conceptos los que develan, en negativo, la silueta de una rica tradición y una constante renovación en la obra de Eielson, conceptos que, como se verá, atraviesan su trabajo y pensamiento artístico dándole forma. En otras palabras, estas tres ideas son interdependientes pues manifiestan una poética particular la cual, imitando la imagen del derviche danzante, gira sobre sí misma con una mano apuntando al cielo (lo invisible, lo inmaterial, lo indecible) y otra a la tierra (la experiencia corpórea, lo inmediato, lo asible). Por lo tanto, y a propósito de esta última imagen, es clave para nuestro enunciado el asumir la existencia de un impulso vital que comprende la separación entre significado - significante, la cosa y la palabra, vida y obra, pero no cede en su intento de superar, por medio del arte, ese proceder lógico-racional y llegar al instante poético “puro”, al silencio, a la celebración del amor absoluto, en fin, a la poesía.

Nuestra hoja de ruta será la siguiente. En el primer capítulo abordaremos lo que hemos llamado la “familia inmediata” de Eielson, es decir posibles influencias, directas o indirectas (Vallejo, Rimbaud, la cultura precolombina, etc.), pero también revisaremos contemporáneos que puedan tener alguna cercanía significativa con la obra eielsoniana. Todo esto con la intención de revelar rasgos del ambiente creativo en el que se generó la poesía de Eielson.

El segundo capítulo tratará de acercarse a la concepción de Eielson sobre el cuerpo, el papel que representa, y sus manifestaciones a lo largo de la obra poética, resaltando textos como *El cuerpo de Giulia-no* y *Noche oscura del cuerpo*. Al final se tratará de mostrar el enlace entre el cuerpo y el silencio, enlace que sustentamos por medio de la experiencia mística como erótica y extática.

Ya el tercer capítulo dará el siguiente paso que es explicar qué se entiende por silencio en Eielson, cuáles son los impulsos con lo enmarcan (taoísmo, budismo zen, entre otros) y dar cuenta de la preponderancia de este en su obra.

El cuarto capítulo: se tratará de mostrar el signo esencial de Eielson, el nudo, sobre las bases ya establecidas de los capítulos anteriores, recalando en la connotación del (des) unir lo uno y lo diverso.

Tengo la creencia de que la vida diaria de un artista guarda una estrecha relación con su búsqueda íntima de una poética, un medio de expresión de su percepción personal del mundo. No traigo acá alguna intención psicológica ni planteo algo trascendental. Digo lo “evidente”: las experiencias diarias, vitales, dan forma y sustento a la experiencia poética., y viceversa. O en palabras de Eielson:

“Ni la sola teoría , ni la sola existencia son capaces de lograr una vida superior. Si hay algo que pueda reunir a ambas en una estructura total, viviente, radical desde su gestación hasta el momento que se hace visible, ello es el arte con su increíble cortejo de experiencias, de sabiduría, de sombras y de alegrías”. (Eielson, 2010, 31)

Y, más adelante,:

“Al creador no le queda otra alternativa que involucrar su vida en su obra”.
(Eielson, 2010, 31)

De estas dos últimas frases surge una idea que quiero aclarar (y subrayar) antes de seguir con la ponencia: si bien es cierto que la experiencia rutinaria, la vida de un artista evidentemente influye en su capacidad creativa, no quiere decir que lleguen a las mismas conclusiones. Es

decir, un artista puede pensar y expresar una opinión sobre un tema en concreto (un ejemplo manido: un autor se expresa, en entrevista o de manera escrita, en contra del racismo), pero, en su obra, puede que no llegue a la misma conclusión o se exponga un concepto opuesto (siguiendo el ejemplo: que dentro de su escritura se halle un racismo velado), dando, por consiguiente, una aparente contradicción. En otras palabras, su obra y su vida, sus conclusiones, no se corresponden; no existe coherencia ni una correspondencia. Esto no sucede en Eielson, pues la variedad de sus propuestas artísticas se corresponden a su pensamiento crítico y conforman una suerte de *Gesamtkunstwerk* u obra total¹ influenciada por el estilo de vida adoptado por el artista.

Pero empecemos con una breve biografía. Tomando como referencia obligada a *Una biografía artística y literaria* (Canfield, 2002, 17), ubicamos el nacimiento de JEE el 13 de abril de 1924 en Lima, Perú. En su época escolar conoció a José María Arguedas, quién le abrió los ojos al mundo indígena peruano, y leyó también a poetas europeos y latinoamericanos que influenciaron sus primeros escritos. Su poderosa sensibilidad artística, desarrollada desde muy temprana edad a través de la música, el dibujo y la poesía, recibe una recompensa precoz: obtiene a los 21 años el Premio Nacional de Poesía del Perú (1945). Por la misma época expone sus primeros cuadros (1948), bajo la influencia de Klee y Miró. Martha L. Canfield, en la introducción a *El Diálogo Infinito*, dice sobre esta etapa:

“En su producción juvenil surge de inmediato una característica que luego se vuelve constante: la multiplicidad de intereses y la capacidad de manejar códigos

¹ Eielson tenía, desde un principio, esa particularidad de su quehacer artístico. Él mismo usa el término en una entrevista de 1985 con Roland Forgues (Eielson, 2010, 241). Sin embargo, hay que anotar que Eielson, en otra entrevista, esta de 1995 y con M. Canfield, niega la búsqueda consciente de una obra total: “yo nunca he pretendido amalgamar los diferentes lenguajes artísticos en una sola obra total (...) Mi tentativa es más bien ir más allá de los lenguajes, transgredir sus habituales límites convencionales, que tanto los empobrecen. Solamente entonces podrá ser posible el hallazgo de algo inédito, en un feliz encuentro que respete la esencia de cada uno de ellos.” (Canfield, 2011, 64). Aunque aparenta contradicción, esta se disuelve si se entiende que el resultado de ese “ir más allá” prueba las capacidades comunicativas y estéticas de las artes en una especie de sinestesia, de la cual resulta una obra total no buscada. Es decir, Eielson, a diferencia de otros artistas (Mallarmé, Wagner), no tiene como proyecto crear una *Gesamtkunstwerk*; ésta, por su propia naturaleza y la de su creador, simplemente se da, es.

expresivos diferentes, siempre a la vanguardia, enamorado perpetuo de la novedad y a menudo adelantándose a su tiempo con propuestas que más tarde serían aceptadas y canonizadas” (Canfield, 2011, 7) .

De una curiosidad insaciable, Eielson decide mudarse a Europa en 1948, pero el Perú lo acompaña en su obra artística y literaria. Según Canfield, su patria emerge en su narrativa como lugar de memoria y escenario de dramas sociales íntimos y paradigmáticos, mientras que en su poesía aparece más esporádicamente, por contraste o asociación con las ciudades en las que el autor residió (Roma, París, Ginebra) (Canfield, 2011, 8). Eielson se establece en París, gracias a una beca del gobierno francés, donde tendría contacto, en la década del 50², con el budismo zen a través de la figura de Taisen Deshimaru, maestro zen a quién Eielson recordará con mucho afecto: “No hay mañana que no piense en Taisen apenas me despierto y que no le agradezca el haberme descubierto ese don supremo” (Canfield, 2011, 48). En el verano del 51 viaja junto al poeta y compatriota Javier Sologuren, se enamora de la tierra italiana, y decide quedarse a vivir en Roma. El poemario *Habitación en Roma* (1952), y sus dos únicas novelas: *El cuerpo de Giulia-no* y *Primera muerte de María* son escritas durante esta época. En 1959 empieza su colección *Paisaje infinito de la costa del Perú*, trabajo con el cual establece un primer contacto con el arte precolombino y renueva su búsqueda visual y plástica, usando distintos materiales: excrementos, hierro, arena (en ocasiones, importada del Perú), entre otros. Siguiendo a Canfield: “con estos materiales construyó un paisaje austero, desolado, abstracto, casi metafísico, como efectivamente es el paisaje de la costa peruana, según sus propias declaraciones” (Canfield, 2002, 21).

Con el tiempo, estas experimentaciones lo llevarán a incluir ropa de toda clase (camisetas, pantalones, medias, corbatas, etc.), incluyendo de esta forma, por extensión, al cuerpo humano, el cual también se verá reflejado en un poemario de la misma época: *Noche oscura del cuerpo* (1955), aunque quedará guardado hasta su publicación 1983 (en edición

² Al respecto: “*Canfield: ¿Y cómo descubriste el budismo? Eielson: A mitad de los años 50 se fue a vivir a Roma una amiga norteamericana, Ruth Stephan (...) [ella] me presentó algunos jóvenes escritores norteamericanos, entre ellos Claude Fredericks, (...) Unos años más tarde Claude a su vez me presentó a James Merrill, un excelente poeta, y éste, un buen día, puso en mis manos La vía del zen de Alan Watts. Fue una revelación. Demás está decirte que después de ese pequeño pero determinante librito, leí todo lo que pude sobre el tema, comprendidos todos los volúmenes de Suzuki, naturalmente. Hasta mi encuentro con Taisen Deshimaru en París”*. (Canfield, 2011, 93)

bilingüe francés-español) y 1989 (edición definitiva). Mediante esta experimentación con el ropaje y los tejidos, Eielson descubre el que será su signo por excelencia: el quipus o nudo. Descubrimiento que Canfield califica de “verdadera síntesis cultural, plástica, mágica y simbólica” (Canfield, 2002, 22). A este signo nos remitiremos de nuevo más adelante. En 1964 expone sus primeros nudos en su primera Bienal de Venecia, evento que abre las puertas a un reconocimiento más fuerte de su obra plástica, en galerías privadas y colecciones de Italia, París y Nueva York.

Durante el periodo comprendido entre 1965 (año de creación de *Pequeña música de cámara y Arte poética*) y 1980 (con la creación de *Ptyx*), JEE suspende toda poesía escrita y se dedica por completo a su obra plástica y visual. Conoce a los artistas estadounidenses del *pop art* y el arte conceptual durante su corta estadía en Nueva York en el año 1967. Regresa a París en el 68 donde vive las manifestaciones de mayo de ese mismo año. En 1969, en la Galería Sonnabend de París, inaugura sus 5 esculturas subterráneas (cinco ciudades fueron elegidas para la sepultura de cada escultura: Tokio, Roma, Nueva York, Eningen y París), momento en el cual empieza a vislumbrarse, en la plástica y en el arte visual, la búsqueda eielsoniana de disolución en la nada y de anonimato. En el 71, veinte años después de haberla escrito, publica en México su novela *El cuerpo de Giulia-no*, gracias a Joaquín Mortiz, influenciado por la amistad que Eielson tuvo con Octavio Paz. Sobre esta novela, Canfield dice:

La novela, que se desarrolla en Venecia, expresa la perplejidad del autor ante las ambigüedades de la vida (Giulia es y no es Giuliano, el amor y la amistad, la gracia y la vulgaridad) y contiene una referencia fundamental al mundo peruano y al código del quipus (Canfield, 2002, 24).

Eielson retoma el trabajo escrito en el 80 (como ya se mencionó con anterioridad), concentrándose, casi en exclusivo, a su labor ensayística, la cual comprende temas tan variados como la moda, el arte precolombino, cultura. La excepción es *Ptyx* (1980), largo poema de influencia mallarmiana, dedicado a Octavio Paz. También en esa época es *Primera muerte de María* (nombre que comparte con un poema y algunas instalaciones), publicada en 1988 en México, clausurando la faceta novelística de Eielson. Por otra parte la actividad poética escrita se ve reducida a la publicación de unos últimos poemarios: *Sin título* (2000), poemas escritos entre 1994 y 1998, *Celebración* (2001), poemas escritos entre 1990 y 1992, *Canto visible*

(2002), *Nudos* (2002); y, finalmente, *Del absoluto amor y otros poemas sin título* (2005), poemas escritos en Milán entre el 2001 y 2004. Su compañero de toda la vida, Michele Mulas, fallece en el 2002, y Jorge Eduardo Eielson pasa sus últimos días entre su casa veraniega en Cerdeña y su apartamento en Milán, en dónde, cansado de muchos años de lucha contra el cáncer, muere en el 2006.

1. LA FAMILIA (INMEDIATA): VALLEJO, GENERACIÓN DEL 50, Y LAS CULTURAS PRECOLOMBINAS

Hacer una arqueología de todas y cada una de las influencias (y sucesores) de Eielson es una labor que desborda el propósito de este trabajo de grado, pues Eielson, como ya se mencionó, no es solo un poeta. Era un artista total que indagó en –y que tuvo como cantera– el budismo zen, el chamanismo, el arte precolombino (el preincaico, en especial), poetas como Rilke, Rimbaud, Mallarmé, San Juan de la Cruz, etc., pintores como Miró, Mondrian, Picasso, Kandinsky, entre otros, la música electrónica y las composiciones de Cage, e incluso llegó a sumergirse en las ciencias “duras” y empaparse en las últimas teorías científicas. Desde nuestro conocimiento, los académicos y estudiosos de la obra eielsoniana, Luis Rebaza-Soraluz (2010) y José Ignacio Padilla (2002), han hecho una labor detectivesca y editado sendos trabajos dedicados a las influencias de Eielson, a sus estrellas guías, pero también a su obra en sí. Por la misma línea la profesora Martha L. Canfield, con sus múltiples papeles y entrevistas (y actualmente con el Centro de Estudios Jorge Eielson), ha cubierto gran parte de la genética literaria de Eielson. De tal forma, por nuestro lado, restringiremos estas influencias a las que consideramos inmediatas, dejando a parte, para capítulos posteriores, el budismo zen y el taoísmo, ya que –en especial el zen– son fundamentales para entender el trabajo de aproximación hacia el silencio. Volviendo a las fuentes cercanas comenzamos con:

1. 1. El Padre: César Vallejo

Al hablar de poesía peruana de mitad del siglo XX es inevitable hablar de César Vallejo, el primer poeta peruano en tener resonancia mundial, y quien, junto a Eguren, puede considerarse el padre la poesía moderna del Perú. Si bien en vida no se publicaron sino dos poemarios –*Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1930)–, su impacto fue fortísimo sobre los futuros poetas peruanos, y para nuestro entonces joven poeta, Jorge Eduardo Eielson – especialmente con *Trilce* y con los llamados *poemas póstumos* o *humanos*³–, tuvo un efecto de peculiar cercanía.

El primer poemario, *Los heraldos negros*, es, en palabras de José Miguel Oviedo, “una manifestación tardía del posmodernismo, en momentos en que unos pocos marchaban ya en otra dirección” (Oviedo, 10, 1988). Sin embargo, más allá de la ubicación generacional o del movimiento estético, es una experiencia doble, personal y universal, mucho más profunda que un simple ejercicio retórico. Vallejo cuestiona la vida y la muerte, cuestiona a Dios, se siente sinceramente hermano de la humanidad a través del dolor, de la pasión, como lo deja ver el poema homónimo:

Los heraldos negros

Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!

Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,

la resaca de todo lo sufrido

se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras

³ Sobre este tema hacemos la aclaración que mientras vivió Vallejo solo se publicaron dos poemarios, el resto de su obra fue recogida por su viuda, Georgette, y algunos editores. La edición que es probable que haya conocido Eielson y su contemporáneos es la que hizo Losada en 1949. Vale anotar que esa edición, *Poemas humanos* (nombre dado por los editores), tuvo el orden de los poemas trastocado y cundían las erratas (Ferrari, 1988, XX).

en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
O los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! (1988, 20)

La voz del poeta fraterniza con toda la humanidad a través de la figura del hombre, con la mirada empozada de culpa y dolor: los cristos del alma. El dolor, ese sentir tan personal se comparte, se universaliza, se hermana. La vida, la pasión, y la muerte une a los seres humanos. Les permite la máxima cercanía posible. Precisamente esa hermandad es ubicada por José Ángel Valente de la siguiente manera:

Diríamos que respecto de pocas o ninguna de las obras recibidas de nuestra cercana tradición poética es o nos resulta mayor o más intenso el sentimiento de

proximidad. Porque también diríamos que la obra entera de Vallejo se sustancia –y ésa sería, a nuestro entender, clave mayor de su lectura– en el sentimiento o la noción misma de la proximidad, de lo próximo o de lo prójimo. (Valente, 1988, XVI)

Vallejo se refleja en el otro, se ve a sí mismo en el otro. Haciendo eco de Rimbaud: *Je est un autre* (Rimbaud, 1871). Eielson, por otro lado, intuye este carácter social de la poesía vallejiiana, y afirma, en un compilación de poesía llamada *La poesía contemporánea del Perú* (1946), la cual elaboró junto a dos de sus contemporáneos (Salazar Bondy y Sologuren) que Vallejo “es la encarnación latente del pueblo” y “busca un estado de comunión humana” (Eielson, 2002, 78). Esta declaración de Eielson enfatiza un carácter místico-cristiano de la poesía de Vallejo que, si bien es relevante el tema cristiano (la culpa, la caridad, Dios), Vallejo no pregona ni muestras una especial simpatía hacia la religión. Antes bien se sirve de ese imaginario, símbolos, y esencia para reflexionar sobre su propia situación, emparentándola con la misma del género humano, cosa que Eielson recalca al decir: “Vallejo nunca trató de matar la infinita ternura que llevaba en sí, aun cuando ella hubiera sido la misma muerte” (Eielson, 2002, 80).

Varios años más tarde, en 1992, Eielson revisita el tema en una ponencia realizada en Roma, durante un homenaje realizado en honor a la memoria de Vallejo. En esta Eielson anota una diferencia fundamental entre la mística cristiana y la poesía de Vallejo:

Nada hay de superfluo en la poesía de César Vallejo, como no lo hay en la mística cristiana, aunque por razones opuestas: la segunda es la vía elegida para la elevación del alma, que por lo tanto supone el martirio del cuerpo; mientras que la primera, la del poeta peruano, es un descenso al infierno del cuerpo, carnal y social, que supone otro martirio, esta vez del alma. (Eielson, 2002, 82)

A partir de esta diferencia, encontramos ya una mirada más amable y cariñosa, a la vez que certera, hacia Vallejo. En el primer artículo, escrito aproximadamente a los 22 años, Eielson reconoce la importancia de Vallejo pero declara “ingrato límite” de la poesía vallejiiana el ser producto de su época (Eielson, 2002, 78). En el segundo, como dijimos, escrito probablemente a sus 68 años, su mirada es más grande, más generosa, y observa que esa ternura atraviesa a

Vallejo por medio de sus dos tradiciones –la española y la indígena– y se condensa en un verso empático, no solo con su pueblo, sino con toda la especie humana. Eielson lo reconoce como modelo y “sensibilísima brújula” (Eielson, 2002, 81). Podríamos ir aún más lejos (tal vez demasiado más allá) y recordar cuánto a cambiado esta visión eielsoniana sobre Vallejo, pues en la primera mirada crítica Eielson está en la faceta pos *Reinos* (1944) –marcada por las influencias europeas, especialmente Rilke, Eliot, Rimbaud, poesía española del Siglo de Oro–, donde, a partir de temas y notas clásicas, crea o reelabora temas europeos acomodándolos a un tiempo moderno. Para el 92, su segunda mirada apreciativa sobre Vallejo, Eielson ya ha a digerido, a cabalidad, las culturas precolombinas y el Perú había surgido en sus telas, sus novelas (en particular *El cuerpo de Giulia-no*) y, tangencialmente, su poesía escrita. Vallejo había resucitado en su escritura. A manera de ejemplo sobre este renacer, cito dos poemas (de épocas creativas distintas, sí, pero en todo caso posteriores a la temporada de Lima) a Vallejo. El primero es del poemario *Sin título* (2000) y el segundo de *Pequeña música de cámara* (1965):

No me es posible escribir

Sin recordar

Por lo menos tu nariz padre César

No me es posible enterrar tu perfil

En una rima y nada más. El fulgor

Que pone en marcha mi esqueleto

Y tiñe mi sangre de rojo

No viene de las estrellas

Sino de ti padre César

Tú que ayunabas noche y día

En este mundo pero te nutrías

Del universo ¿cómo hiciste

Para convertir tu sollozo

En pan de todos tu desesperación

En agua pura? (Eielson, 2002, 79)

Oración

Padre César que estás en el aire

Y en la tierra de nuestra oscura patria

Pájaro de carne humana que ya no cantas

Ni padeces ni respiras ni escribes

Pero vuelas siempre entre mi pensamiento

Y mis huesos cansados dime ¿qué cosa me sucede

Cuando te recuerdo o pronuncio tu nombre

Y mi corazón y mi cabeza

Y hasta mi pantalón y mi camisa resplandecen

Como si fuera de turquesa? (Eielson, 304, 1998)

Eielson, aparte de reconocer su filiación, retoma los símbolos (el pan, el agua,) y los temas del yo poético vallejiانو (el ayuno, la patria, la oración), volviéndolos a fundir con sus propios símbolos (lo corporal y sus ropajes; los astros, los animales, los colores, etc.) para crear una especie de *tombeau* (dos, como vimos) en honor a Vallejo. Su “padre” aparece como una relectura en clave propia de lo esencial de Vallejo, ya mencionado antes: lo luminosamente humano, la alquimia vallejiانا del pan del dolor y el agua purificada por la desesperación; el poema personal –el canto a sí mismo– transmutado en poesía colectiva, en voz del pueblo. En otras palabras, reconoce que su poesía está sembrada en la tierra enriquecida por los huesos de Vallejo, y se nutre de esa humilde exuberancia característica de la poesía vallejiانا. Sobre esta situación, Eduardo Chirinos nos refuerza la conexión especial entre Vallejo y Eielson.

En el texto al que nos referimos, Chirinos hace un breve recorrido sobre la importancia y la influencia de Vallejo para las generaciones poéticas del 50 al 70, y como, en la del 50, hubo dos vertientes: la “poesía pura”, influenciada por el segundo Vallejo –*Trilce*–, y la “poesía

social”, influenciada por el tercer Vallejo –*Poemas póstumos*– (Chirinos, 1998, 172 – 173). Aunque el mismo Chirinos no entra en detalles sobre este conflicto ni aclara las características de una u otra vertiente podemos decir que, en palabras más, palabras menos, la poesía pura es la poesía comprometida con sí misma, es decir, se le exige ser arte y no cumplir otra función más allá de la estética. La poesía social es una poesía comprometida de manera política o social, sin ser necesario que olvide su función estética. Y, al parecer, no se mezclan. Chirinos, sin embargo, y contrario a esta visión, ofrece un ejemplo de un poeta “considerado paradigma de la poesía ‘pura’” que fusiona lecturas de ambos Vallejos: Eielson. Chirinos retoma la asociación que hace el crítico italiano Roberto Paoli:

Es el mismo Paoli quien advierte las similitudes entre Poemas Humanos y Habitación en Roma, reconociendo enunciados vallejianos tales como: «yo no tengo nada», «pero nadie me responde» o los primeros versos de Foro Romano: «todas las mañanas cuando me despierto... / el café con leche humea en la cocina... / en la oscuridad me levanto y lo bebo / pero compruebo que la leche está helada», que nos remiten «casi puntualmente» a los primeros versos del poema LVI de Trilce: «Todos los días amanezco a ciegas / a trabajar para vivir; y tomo el desayuno, / sin probar gota de él, todas las mañanas». (Chirinos, 1988)

No son ni Chirinos o ni Paoli los únicos que detectan esta cercanía de Eielson con Vallejo. Alfonso D’Aquino, acercándonos otro poco al cuerpo y al signo eielsonianos, dice:

Si en Vallejo «la palabra se bastaba a sí misma», como opina Saúl Yurkievich, en Eielson –dentro y fuera de la poesía de Perú– la palabra aparece superada en su función transmisora de poesía. Ahora bien, es innegable la huella de Vallejo en la escritura de Eielson; una huella que Eielson habría de reencontrar en uno de los pliegues de su recorrido. Y tal vez no esté fuera de lugar que reencontrar a Vallejo es en este caso tanto como reencontrar la palabra... (D’Aquino, 2002, 449)

Y un poco más adelante:

Claro que ya en Vallejo el poema llegó a ser corporal y que todo esto del organismo textual y sus humores no es nada nuevo, pero el caso individual de Eielson sí lo es. Hablan sus poemas de esa época de su propia historia natural, de su animalidad y

sus metamorfosis, que la escritura a su vez reproduce instintivamente. (...) hablamos de un parentesco más que de una influencia. (D'Aquino, 449)

Con lo anterior subrayamos el hecho de que no solo la poesía de Eielson se ve modificada por el prisma vallejiano sino también su visión de mundo, su vida misma, vuelve a cifrarse con tonos vallejianos. Vallejo es, entonces, un reencuentro con la palabra luego de su aparente superación, una reunión con la esencia de la poesía encapsulada en letras frágiles, pero luminosas. Pájaros de palabras sobre el papel, que dejan huellas de la existencia huidiza en su trayecto inescapable de la vida a la muerte. El hombre de Vallejo sufre su alma en pena en la inmediatez del cuerpo, en la existencia, mientras que en Eielson el hombre cuestiona su existencia en alma y cuerpo, cuerpos con su propia “historia natural” y su propio desnudamiento, sin el recuerdo del dolor, pero con la melancolía purificadora que da la cercanía a la nada; la existencia deja de pesar. Eielson no es sombra de Vallejo, sino que responde al llamado vital y poético de su compatriota, a su parentesco, en su propia y personalísima lengua:

Via Veneto

me pregunto

si verdaderamente

tengo manos

si realmente poseo

una cabeza y dos pies

y no tan sólo guantes

y zapatos y sombrero

y por qué me siento

tan puro

más puro todavía

y más próximo a la muerte
cuando me quito los guantes
el sombrero y los zapatos
como si me quitara las manos
la cabeza y los pies (Eielson, 1998, 175)

Al preguntarle a Eielson, en 1990, sobre sus ilustres antecesores y su posible progenie, Martha L. Canfield divide en dos ramas la poesía peruana del siglo XX.: la que arranca con Eguren y la de Vallejo. La pregunta se hace evidente: ¿en cuál se ubica Eielson? Instintivamente, él responde:

Evidentemente, en la de Vallejo, aunque con todas las reservas del caso, pues se trata de un modelo tan extraordinario que preferiría cultivar mi propio jardín, ¡sin exponerme demasiado a los rayos fulgurantes del sol vallejiano! (Canfield, 2011, 24)

Y en otra entrevista, también realizada por Canfield, da la última nota de admiración al gran astro:

[Vallejo] es la poesía hecha carne y hueso, la poesía encarnada en el hombre, sobre todo en Poemas Humanos, libro que hubiera sido imposible antes de la radical invención de la lengua española que él mismo realiza en Trilce. Se trata de un poeta estremecedor, de esos que nacen una sola vez cada siglo (Canfield, 2011, 123)

Cabe una última observación. Una que nos puede terminar de aclarar el parentesco Vallejo-Eielson, y que, a la vez, nos sirve de abre bocas para hablar sobre las culturas precolombinas peruanas. Rodríguez-Peralta, en un artículo titulado *Sobre el indigenismo en César Vallejo*, afirma, “el elemento más valioso y distintivo de la literatura peruana ha sido siempre lo indígena, lo indio” (Rodríguez-Peralta, 429, 1984). Reflexionando sobre este

elemento, nos explica que el indigenismo literario nació en la década de los veinte del siglo pasado, en principio con una representación del indio y su mundo andino como exótico y extraño, para luego llegar a una parcial profundización sobre la realidad indígena y sus dificultades.

Si bien César Vallejo no es notorio por su trato de lo indígena, como otros autores de la época (Enrique López Albújar, Ciro Alegría, y José María Arguedas, este último futuro maestro de Eielson), no fue ajeno al indigenismo, y, como nos continua diciendo Rodríguez-Peralta, el provinciano “llegó con todos sus inherentes atributos indígenas a la cosmopolita costa”, a publicar, en 1918, *Los heraldos negros*, “en donde expone la magra existencia del pueblo serrano”. De esta manera, haciendo eco a lo que hemos adelantado en estas páginas, “se compenetra y simpatiza con la tristeza del indio, con el sentido de su pérdida y abandono”, dando importancia a “las emociones de la derrota y degradación”, a la “emanación de tristeza” y “sensación de vacío y silencio”, en fin, “todos los remordimientos de una raza conquistada”(Rodríguez-Peralta, 230-232). Vallejo, el poeta, el mestizo, simpatiza con la voz del indio, pero no es una voz indígena. Tiene conciencia de combinar dos mundos –Europa y América, España y el Perú– en su tono poético, en darle un “sabor andino” a la poesía peruana, sabor ajeno a la Lima cosmopolita que, como otras urbes latinoamericanas, se siente ‘blanca’ en sus modales y su estilo de vida e iguala al mestizo andino con el indígena. De esta mezcla resulta una voz del poeta que refleja el sufrimiento, el rencor, la angustia y la impotencia de los pueblos indígenas peruanos, mientras que “(Vallejo) siente su propia orfandad y aislamiento, y la existencia humana sin significado. Y responde con preguntas amargas y con compasión” (Rodríguez-Peralta, 232).

En Eielson, esta misma preocupación por lo indígena, se resuelve de manera distinta, como veremos ahora.

1. 2. La Madre: las culturas precolombinas

La influencia de las culturas precolombinas sobre la labor artística de Eielson es casi evidente en su obra visual y plástica. Esto no niega una cercanía con la poesía escrita, aunque ésta es, posiblemente, menos obvia. Hay dos eventos que creemos significativos para esta toma de conciencia o el comienzo de la influencia precolombina.

El primero, lo hemos mencionado ya, fue el descubrimiento del mundo indígena bajo la guía de José María Arguedas, cuando JEE estaba en su etapa escolar (la influencia europea venía desde el hogar). En varias ocasiones Eielson relata como se dio ese encuentro, pues gracias a un poema escrito por Eielson que llegó a manos de Arguedas, se le abrió la puerta hacia lo “indio americano”. En palabras de Eielson:

Fue él, pues, quien me descubrió la belleza y la grandiosidad de nuestro pasado y nuestro mundo indio. Por entonces acababa de publicar Yawar Fiesta, y ya había aparecido Agua. Me dio sus libros, y después, conociéndolo y frecuentándolo le tomé un enorme cariño y admiración. Cariño y admiración que desde entonces se han extendido a todo nuestro mundo indio, con particular predilección por el pasado y el arte prehispánico del Perú (Canfield, 2011, 23)

El segundo evento fue a los veinte años al conocer o sentir una “tela pintada” de Chancay, una civilización prehispánica y preincaica. Eielson dice que fue un evento sobrecogedor, tanto que la “emoción que me provocó aún no se ha desvanecido” (Eielson, 2002, 317). Este suceso marcó el inicio de una influencia particular en su obra plástica, al comenzar Eielson a experimentar con distintas “tierras” (arcillas, arenas, polvo de mármol y de hierro, cemento) sobre lienzo (los paisajes infinitos) y, eventualmente, los nudos o quipus.

A partir de estos dos eventos y gracias a su innata curiosidad, Eielson se dedicó a hacer un estudio cuidadoso de los vestigios de estas civilizaciones (Nazcas, Chavín, Paracas y Chancay) que se evidencia en sus telas, sus cuadros y demás obras visuales, además de dar su opinión sobre estas culturas en ensayos críticos. Una verdadera arqueología artística que llega por “el reconocimiento de los altísimos valores estéticos contenidos en estas obras” (Canfield, 2011, 41). Sus estudios están en un ir y venir, un constante flujo, o, usando un término mucho más cercano a nosotros, una relectura. Logra contrastar el pasado artístico amerindio con el arte contemporáneo, globalizado y hambriento de nuevos signos, nuevas expresiones de una vivencia común.

De esta forma Eielson recalca, a través de sus obras y ensayos, el hecho de que cada una de estas culturas provee “una suerte de gran fiesta mágico-religiosa que provoca, en el espectador de nuestros días, una profunda resonancia interior” (Eielson, 2002, 318). En otras

palabras es un contacto con el origen nativo, con una cierta especie de inconsciente colectivo, retomado, como ya dijimos, por el arte actual⁴, que según Eielson, al comparar el arte antiguo con este arte contemporáneo podríamos obtener “como resultado una sorprendente analogía entre las imágenes consignadas en estos tejidos y las imágenes ‘inventadas’ por dichos artistas” (Eielson, 2002, 318).

Esta conexión emocional, espiritual y artística con el pasado precolombino, redescubre para Eielson la conexión con lo sagrado, la unión entre ciencia y mito, lo inaudito, que para él se revela en la figura del artista, el sacerdote, el poeta y el mago (Eielson, 2002, 319), y que, para efectos de ese pasado precolombino, se sintetizan en el chamán. Recordemos esta figura, pues volverá a aparecer.

Volviendo a la influencia prehispánica, al preguntársele sobre su relación con el arte precolombino, Eielson corrobora este carácter sacro del arte y agrega otro dato relevante sobre su propia poética:

*El encuentro con el arte precolombino del Perú, y en particular con los tejidos, modificó profundamente mi mundo creativo aún en ciernes. Hay en ese arte una vivencia de lo sagrado que brota naturalmente del artista porque, en verdad, brota directamente de todo un pueblo. El individuo-artista precolombino es rigurosamente anónimo porque **lo sagrado es anónimo, es decir, pertenece a todos, está en todos.***

(Canfield, 2011, 42 – 43; mi subrayado)

En Eielson, este carácter de anonimato se celebra a través de los diferentes *performances* u obras plásticas que ha tratado de distribuir por el mundo. Esta es la idea motor en las *esculturas subterráneas*, textos con la instrucciones para crear unas “esculturas” que serían puestas en lugares públicos y contarían, en su mayoría, con varios co-creadores: los mismos espectadores. Otro ejemplo es el Evento Poético Urbano realizado para el centenario de la Bienal de Venecia (1895-1995), el cual se trataba de jóvenes vestidos de azul, con morrales de cartero, una escalera azul y papeles del mismo color. La idea era que, una vez instalados en un sector público, se

⁴ Moderno y Contemporáneo. Artistas como Klee, Mondrian, Miró, Noland, Morris Louis, Penck, entre otros.

subieran a la escalera y lanzaran los papelititos, siendo partícipes y co-autores de esta obra. El papel decía: “esta hoja de papel azul / es un fragmento del universo” (Eielson, 2010, 385).

Claro, este anonimato permite al artista “escondese”, volverse transparente, para que la obra llegué al pueblo, a la gente y sea apropiada y resignificada, de la misma forma en que Eielson recibió el arte precolombino y lo resignificó. El arte no ya visto de manera individual y desde el Gran Artista, sino desde la perspectiva de la colectividad y de forma participativa, en la cual el artista solo funciona como médium entre la poesía y la vida cotidiana. Lo cotidiano no se convierte en mágico, sino, al contrario, lo mágico, lo poético, diríamos, es lo cotidiano.

1. 3. Otros parientes: la generación del 50 - Rimbaud

A medida que avancemos en los temas propuestos por este trabajo iremos encontrando nuevas influencias o relaciones de afinidad/influencia entre Eielson y otros artistas. Sin embargo, en este capítulo, hemos intentado hacer una base sólida de las fuentes que consideramos más fuertes en Eielson, además, claro de proponer un contraste con poetas contemporáneos y coterráneos.

Sobre estos, los poetas contemporáneos a J.E.E., los más cercanos, tanto por cierta amistad como por su edad, podemos mencionar algunos nombres tales como Javier Sologuren, Carlos Germán Belli y Sebastián Salazar Bondy. Ellos han sido ubicados por la crítica dentro de un mismo grupo: la Generación del 50. Sin embargo, como lo menciona Ángel Rupérez –a propósito de Luis Cernuda y la llamada generación del 27– la ficción de una etiqueta condiciona la apreciación libre de la obra poética o artística. Es decir:

La utilidad que los encasillamientos generacionales tienen para los historiadores y críticos es inversamente proporcional a la que tienen para los autores más valiosos esas camisa de fuerza historiográficas y empresariales. (Rupérez, 2010, 15)

En otras palabras, si bien estos poetas son contemporáneos y quizá empezaron en un lugar común, sus viajes poéticos les depararon estaciones distintas, e incluso rutas distintas. Hacemos eco de la respuesta dada por Eielson en 1990 sobre esta identificación:

La diferencia entre el trabajo de Javier Sologuren, el de Belli, y el mío, creo que es patente. En Belli hay esa mezcla de códigos de que se habla antes⁵. En Javier hay un culteranismo más puro, o lo hubo por lo menos, del cuál se ha desasido más adelante. En cuanto a mí, no creo que me haya creado un lenguaje [...] Casi diría que me ha sido dado, y nada más. (Canfield, 2011, 19)

Y más aun:

Siento una diferencia enorme con mis coetáneos. [...] como tentativo poético somos muy diferentes. Y también como trayectoria, como proyecto. (Canfield, 2011, 19)

La diferencia que salta a la vista es, claro, el proyecto multimediático de Eielson, que no permite una clasificación facilista dentro de el tallaje genérico donde se le ha intentado acomodar. La similitud, a pesar de la evasiva de Eielson, se encuentra en compartir algunos temas (el influjo de nuevas tecnologías y su efecto en la sociedad, el legado indígena, la relación con el mar, etc.) y, en el caso específico de Sologuren, un cierto encanto con el silencio. La diferencia radica, entonces, en el proyecto o, dicho con otras palabras, en el planteamiento poético en términos generales.

Sobre Belli, escribe Enrique Lihn, se habla de una contraposición entre el más allá paradisíaco –que solo se resuelve en la mente– y el más acá como el lugar horrible, “donde todas las aspiraciones a la plenitud y, en especial, a la amorosa, se frustran” (Lihn, 1983). Continúa explicando Lihn que el Bofedal (el lugar horrible) es la imagen de la realidad, recreada por Belli usando una poesía “atildada pero de una elegancia *que sabe ser fallida*”. Agregamos, pues a esto, que la poesía de Belli es una investigación sobre el lenguaje, que sabe combinar lo cotidiano de

⁵ Se refiere a un código neo-barroco

la realidad peruana con aires españoles, y que esta profundización sobre sí misma no lleva, como en la obra de Eielson, a una liberación de la palabra y a una abstracción mayor, sino que se recarga en sí misma con palabras pesadas, arcaicas en algunos casos, en su lento descenso al infierno. Miremos un poema de Belli:

¡Oh hada cibernética! . . .

¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos

con tu eléctrico seso y casto antídoto,

de los oficios hórridos humanos,

que son como tizones infernales

encendidos de tiempo inmemorial

por el crudo secuaz de las hogueras;

amortigua, ¡oh señora!, la presteza

con que el cierzo sañudo y tan frío

bate las nuevas aras,

en el humo enhiestas,

de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy,

que ni siquiera pizca gozó alguna,

de los amos no ingas privativo

el ocio del amor y la sapiencia. (Lihn, 1983)

En este poema, escrito en el 62, podemos ver con mayor claridad el uso recargado de palabras fuera ya de nuestra cotidianeidad (*enhiestas, hórridos, sapiencia, cierzo*), la creación de un espacio “irreal”, abierto por ese advocarse al hada/musa cibernética, libertadora del hombre consumido por sus oficios detestables, incluso cuando esa advocación es anacrónica con el “oh” necesario pero en ya en desuso. El lugar horrible es la realidad, el espacio irreal recreado como

verdad sofocante. En contraste con Belli, Eielson se empezaba a deshacer de la palabra anclada en solo la escritura, del adorno⁶, y buscaba la sencillez del discurso o, incluso, el silencio. Escribía, más o menos por la misma época del poema de Belli:

Balanza

Es sólo un rayo

Proveniente de la nada

O quizás una mirada

Y yo que vivo

Con la luz

De un vaso de agua

En una mano

Y todo el peso

Del planeta

En la otra mano. (Eielson, 1998, 300)

El poema es ligero, sencillo, incluso, común. El poeta no acude ya las complejidades sintácticas de los primeros poemarios, en donde las palabras y sus relaciones andaban cargadas de juegos semánticos o incluso palabras rimbombantes. A diferencia de Belli, Eielson recrea lo cotidiano como meditación, es decir, como acto observable. Solo se atestigua el suceso, no se le juzga ni se le pide sentidos más allá de lo expresado. Es decir, podríamos decir que es el enfrentamiento contra la nada original, y que la voz poética la observa pero todavía se balancea, duda entre la materia y la realidad. Eso podría ser dicho e incluso argumentado con algo de éxito. Sin embargo sería difícil declarar que las aspiraciones de trascendencia se frustran frente a

⁶ Cabe recordar que para ese entonces, Eielson ya había superado su etapa de primer rechazo a la poesía escrita, iniciada en 1960 con el poemario *Papel*, y, como vimos en el apartado sobre Vallejo, buscaba renovar la palabra poética mediante un proceso de cuestionamiento del lenguaje y la búsqueda de la limpieza del mismo.

la realidad, parafraseando lo dicho sobre Belli. Puede que sí pero es complicar lo sencillo. El poema irradia tanto la pesadez del planeta, y la ligereza de un simple vaso de agua, no definiéndose por el uno u el otro: el vaso de agua y el planeta pesan igual, están en equilibrio; son la misma materia. Las palabras están en equilibrio. No necesita dar un nuevo nombre a las cosas, solo enfatizar su nombre, solo revela o subraya la realidad. Un poeta menor podría pensar en el peso del planeta e intercambiarlo por algo entre las líneas de “la carga de Atlas” u otra barbaridad, lo que rompería con la frágil sencillez del poema.

De nuevo, mi intención no es juzgar más meritorio un poeta u otro. Son diferentes y eso es lo de lo quiero dejar constancia. Belli decidió tomar el camino del lenguaje y sus retruécanos sintagmáticos, cultismos, etc.; Eielson decidió jugar con abstracciones, variaciones, y un desnudo progresivo del lenguaje. Belli, si asumimos la perspectiva de Lihn, recrea una realidad infernal y claustrofóbica; Eielson le apunta a una liberación, a renombrar con cada verso el mundo. Además esta comparación no pretende juzgar toda la obra de Belli por un poema sino resaltar las diferencias entre un contemporáneo de Eielson.

Con Sologuren, como decíamos, las diferencias son menos marcadas. Eielson y Sologuren eran amigos cercanos y tuvieron inicios similares, pues ambos empezaron con una poesía barroca, si bien cada se perfiló por senderos poéticos distintos. Sobre esto Eielson dice que Sologuren tenía un “alma gongorina” y un proyecto secreto:

Dar forma a la pasión. Arrebato que se mide y matemática que sufre, es su lema. Canto geométrico que desde entonces, atravesará toda su poesía y su existencia, sin la menor flexión ni titubeo. (Eielson, 2002, 33 - 34)

Ésta pasión, fiebre del delirante, lo llevará a pulir sus instrumentos de trabajo y buscar, en una vida continua, la pureza de la palabra. Esta es una diferencia esencial con Eielson, pues no es su la preocupación. Es una diferencia de alturas, pues mientras que Sologuren a lo largo de su poesía necesita indagar por la razón del poema y la función del poeta, Eielson necesita indagar por la razón (o su sin razón) del ser y la función (o su falta de esta) de la vida. Son miradas opuestas, pero que convergen en un mismo centro: el de la mirada interior. A este punto llega Peter Elmore al decir que Sologuren plantea una poética que:

(...) que se interroga sobre las condiciones mismas del quehacer y el devenir poeta. A la manera simbolista, los textos iniciales de Sologuren proponen, veladamente una mitología de la poiesis. El yo poético entiende la escritura como una ceremonia casi literalmente introspectiva, como un buceo en las profundidades del propio ser. (Elmore, 2002, 18)

Y agrega, ya sobre su obra de madurez:

La fusión de los contrarios se da en un ámbito que no es el de la vigilia y que no resulta inteligible con los instrumentos de la razón; por ello dice el hablante lírico que «medir es un necio pasatiempo» (168) y, más bien, propone la experiencia poética –analógica, intuitiva y epifánica– como modelo del conocimiento. Aberlardo Oquendo ha escrito, a propósito de Sologuren, que en la obra de éste se detecta un tránsito de una ética de la forma a una ética del sentido. (Elmore, 2002, 20)

El cambio de una concentración sobre la forma a una fijación sobre el sentido es resultado de un proceso de depuración de la palabra y sus capacidades expresivas, de una búsqueda de la economía verbal y la palabra precisa. Sin embargo, lo hace sin llegar nunca a los límites de un cansancio, una (aparente) renuncia a la misma escritura, o la necesidad de moverse en otro medio. Estas tres últimas sí suceden en la poesía de Eielson, pues si bien busca un deshacimiento de la palabra exuberante, nunca pretende llegar a una pureza de la palabra sino de lo poético. Intenta revelar lo invisible, la poesía, por medio de cualquier lenguaje artístico que logre minimizar las distancias entre ella y el ser humano.

Un punto en común entre estos dos poetas es consecuencia de una indagación interior: el silencio. Dice Elmore:

El silencio, escribió alguna vez Francis Bacon, contiene todas las palabras; sospecho que Sologuren suscribiría esa definición, pues su poética concibe a los signos de la lengua como manifestaciones de una materia sutil, de alguna manera análoga a la materia viva de los cuerpos. (Elmore, 2002, 20)

Ese silencio, como lo mencionamos en alguna parte de este texto, es un trasfondo que enfatiza la silueta de la palabra; de una u otra forma, da volumen a la palabra y es el espacio en el que se crea. La poesía de Eielson también tiene esa particularidad, con el añadido de que ante el

milagro de lo cotidiano, muchas veces es mejor callar, guardar el silencio, pues es este quien, paradójicamente, nos revela la existencia.

Pasando a otros contacto poéticos, otra gran fuente de la que bebió Eielson fue Rimbaud, el poeta francés cuya vida y obra causaron un impacto profundo y continuo en la poesía modernista (e incluso hoy en día se siente su influencia). Hablando sobre Rimbaud (y Rilke), Eielson dice:

Es verdad que Rilke y Rimbaud fueron para mí padres espirituales en más de un sentido. Sobre todo Rilke, en los primeros libros. En la actitud vital, en cambio, en la búsqueda de lo absoluto poético, fue Rimbaud el más importante para mí. (Canfield, 2011, 24)

Esa búsqueda de lo absoluto poético lleva a Eielson a alinearse con Rimbaud en una indagación amorosa –y casi secreta– por lo ignoto, lo invisible y lo inalcanzable (Eielson, 2002, 35). Pero solo es con un artículo escrito en 1947 titulado *Rimbaud y la conducta fundamental*, que esta pasión encuentra su expresión fundamental en la fuerza liberadora del poeta francés. Escribe Eielson:

Sin embargo su libertad no la ejercita en defensa de ninguna de las instituciones terrenales. Es simplemente a la «libertad libre», al ente libérrimo, sustancial, cerrado en sí mismo, al ser inmanente de la libertad, (en idioma filosófico actual: el ser del ente del existir) al que él ama. Queda abierto así el canal por el que comunica, sin pretenderlo, pero evidente, con el pensamiento existencial de nuestros días. (...) Tiene demasiada amplitud para imaginarse una causa trascendente fuera de su alcance; se limita a confirmar su inmensa libertad al servicio de un futuro estado universal (Eielson, 2002,61)

Estado universal donde el poeta es quien arrastra a los demás y les enseña cómo ver. Eielson comparte esta necesidad del poeta de liberar al hombre, como especie y como pieza de la sociedad, de los yugos impuestos por un atontamiento de los sentidos. Y es en la figura de Rimbaud donde “todo es un caso de agudización del universo en una persona, de planteo

universal y de síntesis de sus elementos” (Eielson, 2002, 64) aunque esto no sería posible sino se considera que toda objetividad del poeta va acompañada por un movimiento interno, del alma, que lo integra.

Es esta capacidad de Rimbaud, calcada por Eielson, la que “despierta en nuestros corazones el sentido de la plenitud humana” (Eielson, 2002, 64). Su poesía, según Eielson, repetimos, es un:

Grito contra la limitación del hombre, al cual sueña devolver, no a su origen sobrenatural, sino a su verdadero destino –en cuya busca se ha extraviado–, a las fuentes capitales de su libertad total. (Eielson, 2002, 64)

Y esa libertad solo se da por el ver lo invisible, lo desconocido, sobre lo que continúa Eielson aclarando:

Para Rimbaud «lo desconocido», (...) no tiene un carácter sobrehumano sino que abunda en el hombre, no lo supera sino que vive en él, a causa de su erróneo y trunco desarrollo. El poeta es el encargado de llevar a cabo su verdadera perfección; el poeta es el único ser capaz de ver plenamente. En Rimbaud, poeta equivale a vidente, a aquel que puede ver las sumas realidades; pero el vidente no nace por obra del azar, sino que debe formarse de acuerdo con un primer impulso de origen perfectamente humano. (Eielson, 2002, 65)

La figura del poeta, su función social si se le quiere llamar de alguna manera, es la de guía, pero no de profeta sobrenatural y mágico, sino de ser humano, de carne y hueso, que da el primer paso hacia lo desconocido, comenzando con lo que lo habita: dudas, sufrimientos, pasiones, etc.

Sigue Eielson:

El método seguido por Rimbaud en busca de la videncia, delata en él su afán por resumir la totalidad humana, la suma de experiencia amables y dolorosas propias

de la especie, sus corrupciones inmemorables y la gloria del amor; los artificios de su alma y la miseria de su carne, todas ellas tan distintas al puro e ingenuo martirio carnal de los místicos, cuyo ejercicio obedece a un principio de repulsión de la materia (Eielson, 2002, 66)

Es ahí donde se hace incandescente la ascendencia rimbaldiana de Eielson, pues él mismo buscará, por medio de su obra poética y su vida puesta al servicio de la primera, abarcar todas las experiencias amables y dolorosas, las miserias y las glorias, para reconocerse otro: uno liberado de vestidos que le pesan y le categorizan, pero incorporando su cuerpo desnudo, su mortalidad, al silencio de su ser/alma que resuena con el inmenso e infinito vacío cósmico.

2. HACIA UNA POÉTICA DEL CUERPO

El cuerpo de una mujer, todo cuerpo humano, es por definición infinito.

Julio Ramón Ribeyro

2.1. Sobre el cuerpo en Eielson

A través de toda la poesía de Jorge Eduardo Eielson siempre podemos encontrar, así sea de manera tácita, una referencia al cuerpo. Esto es cierto desde sus primeros poemas, en donde Eielson –influido por la mística cristiana en su versión española– somete el cuerpo al éxtasis sacro, pasando por sus obras plásticas y visuales, donde descubre, a través de la experimentación con ropas y telas, un simbolismo corporal personal que se universaliza, y llegando a sus últimos poemarios, donde el cuerpo se une a la acción.

El hecho de que el cuerpo sea una referencia constante lo confirmamos cuando notamos que Silvia Marcolin escribe, en su texto *La poética del cuerpo*, sobre la posibilidad de tomar el cuerpo como “denominador común, que comprende su visión visceral de la corporalidad y del erotismo, su concepción del lenguaje, los diferentes códigos expresivos que utiliza, y también el quipu, síntesis y ápice de su reflexión artística” (Marcolin, 2002, 63).

No obstante es necesario en este punto decir que el cuerpo en Eielson no es una excusa ni mucho menos un fin poético en sí mismo sino un medio por el cual se plasma la experiencia poética, pues este lo que nos permite la capacidad de inmediatez con la realidad:

(...) no quisiera que la repetida presencia del cuerpo en muchos de mis escritos denote una forma de antropocentrismo que no me es propio, En palabras simples, para mí el cuerpo, nuestro cuerpo, no es sino una parte de la realidad material, no más soberana e inquietante que una jirafa, una estrella, una piedra o

un árbol cualquiera. O sea una concepción oriental de la realidad, que yo he hecho mía desde hace muchísimo tiempo. Lo que sucede, sencillamente, es que nuestro cuerpo es lo más inmediato que tenemos, o mejor aún: es lo inmediato que somos. (Sandoval, 2002, 128; subrayado en el original)

Es a través de esta aclaración que podemos sacar en limpio un concepto elaborable sobre el cuerpo en la poesía de Eielson: es la inmediatez que somos. Nuestra experiencia inmediata con la realidad se ve intervenida por el cuerpo; somos cuerpo. La manera de experimentar va ligada ineludiblemente con nuestra experiencia corpórea o material. No somos la medida del universo, pero medimos –experimentamos– el universo por a través de nuestra inmediatez corporal, de nuestra cercanía material con este.

Quizá el experimento formal más cercano para esas observaciones sobre el cuerpo y su relación con el universo es el poemario de *Noche oscura del cuerpo*, publicado en edición bilingüe en 1983, pero escrito originalmente en 1955. Durante estos veintiocho años sufrió cambios considerables, sin embargo la edición definitiva es la que el autor fijó en *Poesía Escrita* (1998) edición bogotana, donde sobreviven catorce poemas que encierran un trasfondo narrativo, sin dejar nunca de valerse por sí mismos. Hablando sobre el cuerpo en este poemario, Eielson dice:

El tema del cuerpo fue un descubrimiento de los años 60 y hoy tiene ya menos vigencia puesto que es una conquista en acto. (...) se podría interpretar Noche oscura del cuerpo como una desesperada tentativa de reivindicar el lenguaje múltiple, visceral e insondable del cuerpo, en oposición a los estériles lenguajes binarios de las computadoras y la inteligencia artificial. (Canfield, 2011, 77)

En otras palabras busca recuperar un lenguaje que dé volumen, cercanía, y, a la vez, sea consciente de las infinitas posibilidades de cuerpo humano, ante la amenaza que ve, con cierta preocupación, en los nuevos lenguajes cibernéticos. Es, de todos modos, la indagación por la palabra polisémica y creadora, la que cuestiona su existencia mientras duda del mundo. Investigación que va de lo particular a lo general.

Retomando *Noche oscura del cuerpo*, Eielson, en una entrevista de 1990, y luego de que su entrevistadora notara el carácter investigativo de este poemario, acepta que es un autorretrato visceral, tanto literal como figurativamente, de una complacencia no dominante pero sí narcisista y agrega que:

Y es que mirándote a ti mismo, miras a toda la especie, y en el espejo ya no ves a un hombre ni a una mujer, sino a toda la humanidad, con toda su miseria y su indudable esplendor, con toda su precariedad material y su grandeza interior. (...) Se trata, a mi manera de ver, de una suerte de ceremonia iniciática realizada con la ayuda de la escritura, una ceremonia paralela a los ritos arcaicos y primitivos, pero que, obviamente, tiene lugar en el seno de nuestra civilización y nuestro hábitat cotidiano. Una ceremonia que se vale de un instrumental multi-media –como la sociedad en que vivimos– en este caso de la introspección chamánica y del análisis freudiano. (Canfield, 2011, 30 - 31)

Más adelante, complementa:

Pero es cierto que también todo aquello es todavía parte de mi naturaleza inquisitiva, es decir, de mi incorregible necesidad de investigación de ese misterio que comienza por nuestro cuerpo y termina, quizá, más allá del cielo estrellado. Entre los años 60 y 70 investigué algunas de las infinitas posibilidades del cuerpo humano, valiéndome de mi propio cuerpo y del ajeno, en las llamadas performances, que realicé en varias ciudades de Europa y América. (Canfield, 2011, 31)

La investigación del cuerpo conlleva una investigación sobre sí mismo, la que permite, no solo un conocimiento de sí, sino también de la especie humana en cuanto a ella. Pero esta indagación sobre el cuerpo no se realiza de manera biológica sino partiendo de un carácter chamánico/ritual que toma los tormentos de la experiencia vital y los analiza, buscando un origen común. No obstante esta capacidad de indagación que se hará más notoria si tomamos un ejemplo:

Cuerpo secreto

Levanto una mano

A la altura del ombligo y con la otra

Sostengo el hilo ciego que me lleva

Hacia mí mismo. Penetro en corredores tiernos

Me estrello contra bilis nervios excrementos

Humores negros ante puertas escarlata

Caigo me levanto vuelvo a caer

Me levanto y caigo nuevamente

Ante un muro de latidos

Todo está lleno de luces el laberinto

Es una construcción de carne y hueso

Un animal amurallado bajo el cielo

En cuyo vientre duerme una muchacha

Con una flecha de oro

En el ombligo (Eielson, 1998, 222)

En este poema se hace evidente la pesquisa que sigue el yo poético dentro de un cuerpo que es el suyo, pero del que toma distancia, necesaria para toda la observación. El hilo es el medio guía a través de ese laberinto de latidos, nervios, bilis, y excrementos. Esta imagen, la unión del hilo con el laberinto como estructura, recuerdan al nudo, estructura que, en apariencia

no tiene comienzo ni fin, sino que todo está conectado. Doble construcción: la del cuerpo/nudo y la del poema/papel. El cuerpo humano es un nudo de carne y hueso, donde el ombligo es el comienzo y el fin del hilo. Y aunque no es un viaje sencillo, pues presenta, como todo viaje, abundantes caídas y recaídas, en el centro de es nudo se encuentra la “muchacha” (¿la poesía? ¿la inocencia?) quien se convierte, por la imagen del laberinto, en la salida/inicio.

Silvia Marcolin, refiriéndose a este poemario, acierta al decir que:

La estructura misma de los poemas refleja la imagen laberíntica del cuerpo humano: aparecen composiciones hecha de partes como órganos, espacios en la escritura que se abren de de repente como ojos, páginas quebradas como por una herida, versos que fluyen dulcemente como la sangre en las arterias. Entre el cuerpo y la literatura se crea una relación simbiótica. (Marcolin, 2002, 80)

El viaje por el cuerpo es una viaje por la escritura/espacio (poema/papel), donde los límites entre la una y la otra se tornan borrosos. Se necesita desnudar (desanudar) la escritura y hacerla imagen poética; recuperar la poesía, la verdad, de toda la vestiduras/ataduras que se le han hecho. Pues, citando a Eielson, citado a su vez por Marcolin:

El cuerpo es, para mí, desnudez. Como el lenguaje es desnudamiento. El cuerpo es un lenguaje cuya clave de lectura es el amor. El lenguaje es un cuerpo cuyo ejercicio es un acto de amor: ambos requieren de una extensa desnudez para entregarse. (Marcolin, 2002, 81)

Esto es tomar el cuerpo como espacio de creación, donde la relación cuerpo y poesía, parafraseando a W. Rowe (Rowe, 2002, 86), es una de acción renovadora: la poesía sublima al cuerpo, y este se extiende en el poema; el poema puede ser, sino el cuerpo mismo, un extremo del mismo. Pero el lenguaje/cuerpo solo recuperará su verdad al ser des(a)nudado. No obstante, cabe anotar que una vez hecho esto, será reanudado, pero ya con trajes dignos de sí, revestida la poesía en el límite entre la palabra (objeto verbal/plástico) y la cosa (sujeto incategorizable por definición). Lo que nos lleva a una unión entre el silencio como alteridad y el cuerpo como erotismo.

2.2. Erotismo: el camino hacia la otredad

Si entendemos la poesía de Eielson como una búsqueda –a veces sin resultado satisfactorio ni su necesidad–, como una experimentación constante de la vida transformada en arte y tomada como material, podemos comenzar a ver una relación erótica entre lo creado y el creador, además de las relaciones eróticas entre el lenguaje y el silencio.

El pensador y poeta francés Georges Bataille sentencia que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”, la cuál se diferencia de un acto sexual sencillo en el que el erotismo acarrea “una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (Bataille, 2010, 15). Según se desprende de ésta frase, lo erótico, para serlo, necesita una indagación en el ser.

La poesía de Eielson parece probar esta afirmación, como lo hemos venido viendo, al llevar hasta el límite la capacidad erótica entre mezclada en corbatas, zapatos y fluidos corporales, todo en función de un conocimiento de sí y de su relación con el espacio que habita. Para ejemplo, un poema:

Cuerpo enamorado

Miro mi sexo con ternura

Toco la punta de mi cuerpo enamorado

Y no soy yo que veo sino el otro

El mismo mono milenario

Que se refleja en el remanso y ríe

Amo el espejo en que contemplo

Mi espesa barba y mi tristeza

Mis pantalones grises y la lluvia

Miro mi sexo con ternura
Mi glande puro y mis testículos
Repletos de amargura
Y no soy yo que sufre sino el otro
El mismo mono milenario
Que se refleja en el espejo y llora

Las imágenes que genera este poema nos presentan frente a la cuestión de la alteridad, o, como mencionábamos, la relación del ser con el mundo. La voz poética toca la punta de su sexo, y no solo él observa, sino su reflejo (el arquetipo de la humanidad animal: el mono) quien se ríe de su gesto. Continúa la voz enamorada de la imagen de sí (el reflejo), y mira de nuevo su sexo, esta vez con amargura, pero el mono no ríe, sino llora. El acto autoerótico del hombre se hace eco en el reflejo de la totalidad animal humana que responde. Al tocarse a sí mismo toca al otro, al absoluto humano. No hay palabra en la narración del poema, no se dice nada. Es el gesto, la acción la que viene cargada: en silencio, llena de energía. Esta acción indaga en sí mismo, pero su búsqueda psicológica se ve reflejada en el comportamiento común de los seres humanos. Lo que me hago a mí, se lo hago a usted. Ésta rotación o trasposición, parafraseando a O. Paz, es la búsqueda del tú: yo soy un otro.

El otro punto de esta erotización es la unión de conceptos sobre el desnudo entre Bataille y Eielson. Bataille menciona que el desnudarse es “si no ya un simulacro en sí, al menos una equivalencia leve del dar la muerte” pues en la antigüedad el acto de amor y el acto de sacrificio se semejaban (Bataille, 23). Eielson, va más allá e intuye lo podríamos llamar una “muerte en el otro”:

*La verdadera desnudez no es sino la entrega a los demás, sin máscara ni ropaje
(Canfield, 2011, 116)*

El otro es mi yo. El acto de amor más grande es el desprenderse de toda vestimenta que evita acercarme al otro. De igual manera, el sacrificio para oír la poesía es liberarse de todo ego, escuchar atentamente la “música callada” del universo que habita en mí. Y para esto es necesario oír, entrar en el silencio, que es el negativo de todo acto, de tal manera que lo revela y lo sustenta. De todas maneras, la palabra termina siendo un mal necesario, una pequeña contradicción, pero que permite, a quién todavía no es vidente, probar un poco de la otredad: la búsqueda final de todo erotismo. Pues, en palabras de Bataille:

*La poesía lleva al mismo punto que todas las formas de erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es la mar que se fue con el sol.*⁷ (Bataille, 30)

⁷ En el original está en cursiva pues es una cita de Rimbaud.

3. EL SILENCIO

3.1 Budismo zen, tao, y otras fuentes del silencio

Cuando tengas hambre, come. Cuando tengas sueño, duerme

Po-chang, citado por Alan Watts

El hombre, como ser pensante y curioso, ha cuestionado su existencia, el propósito –o la falta de este– en el mundo. Mito y religión han estado con el hombre desde su infancia, tratando de proveerle con respuestas a esos cuestionamientos. El budismo zen nace como una respuesta a esa ansia existencial, pero no en la forma de un sistema religioso o ético, es decir, el zen, aunque tiene textos y maestros, no busca imponer un sistema de normas ni dar un manual de vida. El zen, según la (no) definición de Alan Watts, es un “camino de/ hacia la liberación” (Watts, 1989; mi traducción) y por lo tanto debe ser entendido como una forma de vida sin forma definida; busca ser de acuerdo a la naturaleza, sin oponer resistencias.

Claro, esto no quiere decir que no haya cierta tradición o disciplina y determinados métodos para lograr esta liberación. Uno de los más importantes y del cual se desprende toda una escuela es el zazen (meditación sentado) que veremos más adelante. Por ahora podemos decir que el Zen nace en China, en donde se le conoce como C’han (Watts, 1989), y si le creemos a Watts, tiene tanto de budismo como de taoísmo, pues funde ideas como el *nirvana* o *satori* con la armonía natural del mundo. De China fue transmitido de maestro a discípulo hasta llegar al Japón, donde se creó toda una cultura alrededor de la visión zen: desde poesía (*haikus*) hasta los llamados en Occidente jardines zen, pasando por la ceremonia del té y la caligrafía con pincel.

En Occidente, y ya en tiempos más recientes, se habla de un maestro zen que exportó del Japón su visión y la trasplantó a la conciencia occidental: D. T. Suzuki. Este profesor se encargó de compilar, traducir y explicar las fuentes japonesas del zen y hacerlas inteligibles a la mentalidad occidental. Su dos libros más famosos son *Introducción al Budismo Zen* y *Manual de Budismo Zen*, ambos publicados en 1934. Sin embargo, una de las figuras clave en el ámbito

literario latinoamericano como difusor del haikú, y por ende del zen, fue Octavio Paz, con la traducción realizada junto a su amigo Eikichi Hayashiya de la obra de M. Basho, *Oku no Hosomichi*, que en castellano decidieron llamar *Sendas de Oku* (1957)⁸.

En el ensayo abre bocas al libro, *la tradición del haikú*, Paz menciona que el zen es una “doctrina sin palabras”, en la cual se “acentúa el lado interior de las cosas: el refinamiento es simplicidad; la simplicidad comunión con la naturaleza” (Paz, 2005, 9 – 36). El zen busca no el camino más sencillo pero sí la sencillez en el camino, y para eso intenta eliminar las categorías de sujeto y el objeto, de observador y observado, y revelar la unicidad de la experiencia del aquí y ahora.

De esto se desprende que el zen se puede aplicar a todo acto vital: desde amarrarse los zapatos hasta resolver un problema matemático. Por lo tanto también, como lo mencionamos antes, las artes se pueden y se han adaptado (al menos en Japón) a la visión zen, para enriquecerse de esta unión, ya que se trata de extender la conciencia a cada acto del hombre. Es decir, que cuando se traza una línea sobre el papel blanco, la conciencia del aquí-ahora se trasmite a ese trazo, y, en consecuencia, la obra final reflejará ese nivel de conciencia.

Sin alejarnos de esta afirmación y siguiendo a Evelyn de Smedt, quien escribe el prólogo del libro *Questions à un Maître Zen* de Taisen Deshimaru, observamos que:

El Zen es una experiencia, una práctica desde el cuerpo, zazen, estar en el instante mismo, más allá de todas las existencias del universo, llegando a la dimensión de Buda y viviendo en ésta dimensión. Cuando la mente humana está tranquila, el cuerpo quieto, en una condición de profunda serenidad, el microcosmos humano es

⁸ Vale la pena aclarar aquí que Octavio Paz no fue el primer poeta en dar a conocer los haikus o en acercarse a la poesía japonesa. Ya José Juan Tablada, también mexicano, había tenido una conexión tangencial a esta tradición japonesa. Sin embargo, como recuerda John Page, Tablada conoció la poesía japonesa en 1911 a través de traducciones francesas e inglesas, en particular una antología de 1910 de Michel Revon: “Tablada siguió a Revon en todo: aceptó el término *haikai* (poesía en cadena) y que el género fuera epigramático, humorístico y ligero, cualidades no sólo ausentes sino reñidas con el *haiku* japonés (Page, 1992, 509). Es decir, las creaciones poéticas de Tablada son suyas, frutas de su imaginación, no un intento real por acercarse a la poesía japonesa y su tradición a la vez que intentar comprender la relación con el zen, lo que lo diferencia de Paz.

la imagen perfecta y armoniosa del macrocosmos (Deshimaru, 1984, 7; mi traducción)⁹

Si bien de entrada la idea del cuerpo como medio para la contemplación se refuerza y se añade la noción de hombre como reflejo del universo (nótese la conexión con los poemas de *Noche oscura del cuerpo*), también el zen es entendido como sinónimo de meditación (Deshimaru, 1984, 13), si se comprende que la meditación es una forma o camino para encontrar la suprema sabiduría, la Verdad, pues, sostiene el maestro zen, el entendimiento humano no es suficiente (Deshimaru, 1984, 13). El zen, a diferencia de la visión dualista occidental, elimina toda diferenciación entre el objeto y el sujeto, entre el cuerpo y el espíritu. En el budismo zen se busca la vía de la mitad o el camino medio donde “lo espiritual es material y lo material deviene espiritual” (1984, 15, mi traducción); en otras palabras, y parafraseando Deshimaru, el zen es sintético, busca unificar la experiencia.

Como ya se mencionó, Eielson se encontró con el budismo zen, de la mano de Taisen Deshimaru, en sus años entre Roma y París, y se sometió a la disciplina de meditación predicada por éste, aunque no se quedó mucho tiempo bajo su enseñanza. Sin que le restemos importancia a sus otras influencias, en este caso las que lo guiaron a habitar el silencio, se puede afirmar que este encuentro maravilloso fue un hito en su visión estética y, sobre todo, su percepción del mundo y de sí mismo. En entrevista con Canfield, Eielson relata el encuentro y sus consecuencias:

Antes de mi encuentro con Deshimaru ya había leído todo los libros disponibles sobre el tema pero fue solo la presencia física del maestro la que, en algunos diálogos y pocas horas de meditación, me liberó para siempre de las amarras que condicionan la vida de los hombres (...). Desde entonces, paulatinamente, me fui deshaciendo de todo lo que percibía como superfluo, sea en mi vida privada que en mi trabajo. (...), desde entonces, paradójicamente, me siento más cerca de mis semejantes (...). (Canfield, 2002, 53)

⁹ En la lengua original: *Le Zen est une expérience, une pratique à partir du corps, zazen, être dans l'instant même, au-delà de toutes les existences de l'univers, atteindre la dimension de Bouddha et vivre dans cette dimension. Quand le cerveau humain est calme, le corps immobile, dans une condition de profonde sérénité, le microcosme humain est l'image parfaite et harmonieuse du macrocosme.*

Y, en otra oportunidad:

El zen es una actitud de permanente atención y vigilancia de sí mismo, al mismo tiempo de continuo don de sí. Quien posee una flor o una sonrisa no puede permitirse guardárselos para sí mismo: es un deber ofrecerlos a los demás. Y para ello hay que saber lo que se ofrece, sin alarde ni despilfarro. (Canfield, 2011, 49)¹⁰

Como el mismo Eielson menciona, en esa última entrevista, ya tenía consigo un *joie de vivre*, una profunda alegría por la existencia y una honda conciencia de su impacto en el mundo. El zen, como lo entendía Eielson, era un “encuentro definitivo” con la realidad (Canfield, 2011, 47), nunca un aislamiento ni un escapismo de ella; es un “encuentro con la nada, esencia última de lo real” (Canfield, 2011, 47).

Pero, para llegar a ese estado, a la nada, el zen requiere un acercamiento personal entre el ser/individuo y sí mismo, su realidad interior, como lo menciona Eielson, a través de una práctica meditativa (zazen). Al producirse ese contacto, el ego “se disuelve en los demás, se transfigura en amor y compasión” (Canfield, 2011, 47). Deshimaru agrega otro elemento para alcanzar esta realización: la fe, o la creencia en algo, y ésta, también, debe ser hallada en solitario (Deshimaru, 1984, 16). En Eielson se fundió este amor al vacío, esta entrega absoluta a la nada, con su férrea fe en el arte.

Su “inclinación budista” zen, como él la llama, le permitió dos objetivos en su poesía. Por una parte, le dio una distancia, no siempre entre su obra y él, sino entre su ser y su ego, permitiendo el encuentro con una poesía más fluida y ligera, sin adornos, sin excesos, ni imágenes recargadas, lo que, al final, logra la bella precisión de cada verso. Sobre esta palabra, distancia, Eielson agrega, que “contiene íntimamente ligadas la ironía, el humor, la compasión, la sobriedad, el vacío”(Canfield, 2011, 58).

¹⁰ Abro esta nota para agregar un detalle que tal vez no es relevante al desarrollo de trabajo en sí, pero que, creo, brinda luz sobre la realidad interior del artista y el zen en su día a día. Eielson, unos años después de morir su compañero de vida, el artista sardo Michele Mulas, revela a Canfield, que la primera vez que se acercó al zen fue por medio de un libro obsequiado del filósofo británico Alan Watts, y, durante ese mismo día, le presentaron también a Mulas. Según Eielson, continuando con la anécdota, Taisen Deshimaru, lo separó en un café cerca al dojo donde practicaban za-zen (meditación sentado) y le dijo: “(...). Lo que pasa es que usted ya tiene un maestro, y además la euforia indispensable para seguir por su cuenta” (Canfield, 2011, 113). Por ese maestro Eielson entiende Michele Mulas. A esta persona, y por extensión su relación con Eielson, lo evitaré todo lo que sea posible, pero subrayo su impacto en la nueva percepción vital de Eielson, y por tanto, en las nuevas complejidades y múltiples formas que tomó su obra.

Y por el otro lado, permitió un desprendimiento paulatino en sus poemas, llevado al límite al abolir el lenguaje escrito. No podemos otorgarle absoluta exclusividad al zen, en especial en lo que respecta al segundo proceso, o desconocer que ese anhelo de silencio, de liberación –esa búsqueda incesante de encuentro con la realidad– ya se había manifestado desde el comienzo de su obra creativa, antes de hallarse, cara a cara, con la personificación de esa variante del budismo. No obstante, el zen fue la reiteración y reafirmación de su afán vital, evidenciada en el desarrollo de su poética, la respuesta tenaz, nirvana de eterna fugacidad estática-móvil, lograda a través del arte, del goce estético, pues recordemos que el mismo Eielson decía no establecer diferencia entre su escritura y su vivencia (Canfield, 2011, 61).

Sobre esto último, la palabra la tiene el artista, Eielson: “Si el budismo influye en mi obra lo deben ver los críticos de arte. Mi experiencia fue siempre positiva y ya no es más para mi una disciplina, sino simplemente un modo de vivir” (Recavarren, 2010, 447)

Revelar esa influencia en su obra, en especial en la poesía escrita, no es una tarea sencilla, pues, como establecimos al inicio de esta sección, el zen es meditación, contemplación. En nuestra opinión, argumentar la existencia de esa meditación en la obra puede falsear la obra misma, pues se trata de describir un amanecer a quien no puede (o no quiere) verlo, y aquí corremos el riesgo de insertarnos en el problema, antiguo y desgastante, de explicar el arte, con el miedo constante a empobrecerlo.

Sin embargo, y como lo hemos intentado hacer a través de este texto, debemos acortar esos límites y entregar una guía hacia esa meditación que pasa por arte. Para ejemplificar esto y demostrar ese distanciamiento y el des(a)nudamiento ya mencionados, comparemos dos poemas:

Habitación en llamas

Perdido en un negro vals, oh siempre

Siempre entre mi sombra y la terrible

Limpieza de los astros, toco el centro

De un relámpago de seda, clamo

Entre las grandes flores vivas,

Ruedo entre las patas de los bueyes, desolado.

¡oh círculos de cieno, abismos materiales!

¿He de prenderos fuego un día,

He de borrar el sol del cielo, el mar

Del agua? ¿O he de llorar acaso

Ante los fríos ciclos naturales, como ante un ciego,

Vasto, inútil teléfono descolgado? (Eielson, 1998, 115)

2

cifra sin fin cifra sin

fin cifra que nunca

principia

cantidad esplendente

cero encendido

dime tú por qué

dime dónde cuándo cómo

cuál es el hilo ciego

que se quema entre mis dedos

y por qué los cielos claros

y mis ojos cerrados

y por qué la arena toda bajo mi calzado

y por qué entre rayos sólo

entre rayos me despierto

entre rayos me acuesto (Eielson, 1998, 206)

El primer poema pertenece al poemario *Doble Diamante*, escrito en 1947, por tanto, antes de conocer del zen; el segundo, a *mutatis mutandis*, 1954. Si bien es clara la diferencia temporal y esta es comprobable en una maduración del estilo, se requiere de una mayor concentración para observar que en ambas se va, de distintas maneras, hacia la nada.

En *Habitación en llamas* el poema, en su tema, mantiene la nada pero entendida como desolación, como el encuentro con un profundo vacío humano. El poema contrapone “las grandes flores vivas” al “ruedo entre las patas de los bueyes”, la “terrible limpieza de los astros” a su “sombra”, lo que deriva en una contraposición entre el milagro y la belleza de la naturaleza, y la insondable tristeza del observador, afectado por la propia existencia; una contraposición entre el arriba inalcanzable y el abajo demasiado inmediato. Esta contraposición cobra relevancia, en especial, hacia el último verso donde la voz poética se somete a una decisión entre la tarea imposible de “borrar el sol del cielo, el mar del agua” o llorar “ante los fríos ciclos naturales, como ante un ciego, / Vasto, inútil teléfono descolgado”. Es, también, una oposición de elementos: fuego/frío, luz/sombra.

Sobre esta nota cabe observar que el fuego es un elemento destructivo no iluminador. A su vez, se conservan los signos de puntuación lo que da una cierta consistencia gramatical al poema, es decir, se mantiene aún el cordón umbilical con el lenguaje escrito, con ese orden “artificial” de la existencia. La nada, la existencia, la naturaleza, es un “inútil teléfono descolgado”: no responde. No hay quien responda y la voz poética se da cuenta de su patética soledad. No hay dios, no hay respuesta, solo un infinito e insaciable silencio que oprime al inquisidor. Esta opresión, esta percepción de la realidad, muta en nuestro segundo poema.

Este comienza con una repetición (“cifra sin cifra sin...”), tanto en el sentido de la frase como en el aspecto literal de la misma, que se cierra o consume a sí misma al enunciar “que nunca principia”. La nada, representada en el cero y a la vez en el infinito, se devora a sí misma.

Es una pequeña serpiente uróboros, esbozada en una metáfora que engaña por su sencillez. O lo que es lo mismo: un nudo verbal gracias al vacío generado por la repetición.

No obstante, y como lo mencionamos antes, esta nada ya no es opresiva. La nada ha evolucionado y es “esplendente”, es el “cero encendido” y el “hilo ciego” que se quema en sus manos. La nada se asocia a lo brillante, a lo luminoso, a una especie de luz guía con la cual se entabla un cuestionamiento de la existencia humana, de lo esencial de esta experiencia. El fuego y sus características se develan benéficas, creadoras, se regresa a la idea del fuego como iluminación, facilitador del conocimiento y la iluminación. Y aquí, a diferencia del primer poema, la naturaleza se indaga sin lamentación alguna, sino casi de manera admirativa, ya que primero se ha maravillado con la nada, la ha colmado de elogios, y luego la interroga. Aquí ya no hay un afán decorativo o una recargada exhibición de palabras. El poema fluye con la naturalidad del habla cotidiana y, sin embargo, logra un uso orgánico de palabras inusuales (“principia” “esplendente”) que, contrario a lo esperado, catalizan la fluidez del poema. Ya hablaremos más adelante sobre esta diferencia entre estas dos concepciones de la nada.

Retomando lo que hemos aclarado sobre el zen, podemos encontrar una cercanía con el taoísmo. El Tao se traduce al español como camino y tiene por fundador a la mítica figura de Lao Tze (o Tzu), a la vez que la principal guía es el libro *Tao Te Ching*. Pero, según Alan Watts, el Tao viene de más atrás y se funda con la concepción mágico-divinatoria china cristalizada en el libro del *I Ching* o Libro de los Cambios, el cual tiene como postulado la posibilidad de ayudar la existencia humana, a través de la lectura intuitiva de lo que sucede a nuestro alrededor. (Watts, 1989)

En esta percepción del mundo, también de liberación como el zen, podemos ver que el tao intenta salir de la rigidez de las categorías mentales y subvertirlas en provecho de la realización del ser humano. En palabras de Watts:

Pero el taoísmo no debe ser, en ningún caso, entendido como una revolución contra la convención, aunque ha sido usado algunas veces como pretexto para revoluciones. El taoísmo es un camino de liberación, que nunca se logra por medios revolucionarios, ya que es notorio que la mayoría de revoluciones establecen tiranías peores que las que destruyen. El estar libre de convención no es el rechazarla ni ser

engañado por ella. Es ser capaz de usarla como un instrumento en vez de ser usado por ella. (Watts, 1989)

El tao libera al ser humano de un conocimiento convencional y una forma excluyente de ver el mundo (o bueno o malo; o negro o blanco), mientras que propone una forma intuitiva de percibir la existencia. Watts elabora esta idea al recordar que el Tao del que se puede hablar no es el Tao eterno: no se puede traducir a nuestra forma de comprender el mundo por medio de la racionalización del lenguaje. Y más aún, el Tao produce *wu-wei* (no-acción), es decir, no produce algo fijo e inamovible sino que su principio es la espontaneidad, la fluidez (Watts, 1989). Dentro de lo efímero está la esencia de lo eterno, en un armonía, en un nudo perfecto.

Ese *wu-wei* es el segundo principio más importante del taoísmo, y permite el llegar a esa espontaneidad:

(...) el I Ching le dio a la mente china algo de experiencia en llegar a decisiones de manera espontánea, decisiones que son efectivas si uno aprende a dejar quieta a su mente, confiando que trabajará por sí misma. Esto es wu-wei, pues wu significa “no” y wei significa “acción”, “hacer”, “construir”, “esforzarse”, “presionarse”, o “ocuparse”. Regresando al ejemplo de la vista, la visión periférica es más efectiva – como en la oscuridad– cuando no observamos las cosas directamente. (Watts, 1989; mi traducción)

El *wu-wei*, entonces, se emparenta con el estado de no-mente zen. Se necesita “ser” para “estar” en el mundo, experimentarlo sin esforzarse por vivir, tan solo, parafraseando a JEE, vivir solamente. Y la misma idea pervive en la obra creativa de Eielson, pues ya en 1995, luego de retomar la escritura, sentencia:

La escritura es parte de mi vida de todos los días. No establezco casi diferencia entre lo que escribo y lo que vivo. Sé solamente que para obtener algo que valga la pena, en la vida como en el arte, es necesario no ser nada, no aspirar a nada. Cualquier ambición personal es un estorbo y un peso que destruye o pervierte la visión interior.

Escribir es como respirar, y cuando se respira realmente bien... se respira solamente.

(Canfield, 2011, 61; nuestro subrayado)

La poesía de Eielson busca ese fluir, ese ser solo poesía. Una poesía transparente e ilimitada, que, aunque juega con figuras y tropos literarios, no sea consciente de ellos, es decir, que sea natural, sobre todo, que sea libre.

Por lo tanto, si miramos un poema de *Reinos* (1944) y lo cotejamos con uno de *Del absoluto amor y otros poemas sin título* (2005), podremos, haciendo un ejercicio de abstracción suprema y con un prisma retrospectivo, ver el aligeramiento del verso, libre al fin para ser poesía sin pretender ser poesía. Observemos:

Reino primero

Sobre los puros valles, eléctrico sotos,

Tras la ciudades que un ángel diluye

En el cielo, cargado de heces sombrías y santas,

El joven oscuro defiende a la joven.

Contemplan allí el verde, arcaico Señor

De los cedros, reinar furtivo en su telas,

Guiar la nube esmeralda y sonora del mar

Por el bosque, o besar los abetos de Dios,

Orinados por los ángeles, la luna y las estrellas:

Manzanas de amor en la yedra de muerte

Ve el joven, solemnes y áureos cubiertos

En la fronda maldita, que un ciervo de vidrio estremece.

La joven, que nada es ya en el polvo sombrío,

Sino un cielo puro y lejano, recuerda su tumba,
Llueve e irrumpe en los brazos del joven
En un rayo muy suave de santa o paloma. (Eielson, 1998, 47)

El secreto es no saber nada

De nada ni siquiera
Del océano quizás algo
De su espuma pero no de sus corales
Nada se ha escrito
De las lágrimas por cierto
Ni sobre algunas criaturas
Que emanan luz
Cuando se mueren
En estos casos los libros
Son sólo piedras. Nuestra sangre
Ignora todo de nosotros
Y nuestros huesos sólo saben
Sostenernos. (Eielson, 2005, 39)

En *Reino Primero*, el verso, aunque hermoso, es apocalíptico, solemne, recargado, un producto claro de su época y las lecturas del entonces (poetas españoles del Siglo de Oro, Rilke, Elliot, etc). Su propio ritmo es lento y fatigosamente descriptivo: “Sobre los puros valles,

eléctrico sotos,/ Tras las ciudades que un ángel diluye / En el cielo cargado, de heces sombrías y santas,/ El joven oscuro defiende a la joven”. La imágenes son preciosas, hechas con un alto grado de cuidado artesanal. El lenguaje es pulcro, perfecto, y el poema es “puro”. Pero es eso lo que Eielson mismo llega a aborrecer: su artificialidad, virtuosismo.

Distinto es el último poema. Acá lo que se dice, es: “En estos casos los libros / Son sólo piedras. Nuestra sangre / Ignora todo de nosotros / Y nuestros huesos sólo saben / Sostenernos”. El poema no busca una metáfora para lo inefable sino que lo inefable es el día cotidiano. Los libros, con todo sus conocimientos guardados, son solo piedras frente a las criaturas, los corales y los océanos, en fin, frente a lo vivo. El secreto es no saber nada, dejar la mente libre para funcionar cómo debe funcionar, dejar ser, y permitir ese *wu-wei*, no forzar la palabras sino dejarla ser, en toda su belleza, en su espontaneidad. Aunque la palabra se fije y lustre (parafraseando el lema de la RAE), el arte, como la vida, muta, cambia, fluye.

Eielson lo entiende a cabalidad, ya que nada a través del mundo cambiante, a medida que adapta su obra a las necesidades imperantes del momento. No se queda en un estancamiento artístico o en una “etapa”, ya sea este pictórico o verbal, si no que se mueve con las aguas y las usa a su favor. En sus palabras:

Mi «frenética» actividad creativa sigue solamente el ritmo del mundo en que vivimos. Es por eso que no la siento como tal. Es mi manera de poner en práctica el wu-wei taoísta, de seguir la corriente sin oponer resistencia. Es como correr olas en la realidad de todos los días. No es casual que de muchacho ese haya sido mi deporte favorito, junto con la natación y los saltos del trampolín. Sin saberlo, me estaba ya preparando para poder sobrevivir. Siempre y cuando se tenga presente que, por debajo de las olas, se extiende la eternidad del océano. (Canfield, 2002, 53)

Un artista menor se hubiese contentado con un premio o reconocimiento a su obra y basta; habría distanciado su obra de su ser. En Eielson, ese movimiento acuático, sintetizado en el *wu-wei*, lo impulsa a seguir nadando y probar, infatigablemente, nuevas formas de expresión, mientras deja las que ya no satisfacen o no responden a una necesidad creativa. Empero, no es

una poesía temporal y pasajera o una moda, sino una poesía creada de manera ritual a través de moldes efímeros, pero con el corazón de lo eterno.

3.2 Diálogos con el vacío: la búsqueda eielsoniana por el silencio y la nada

La búsqueda del silencio, estética y espiritualmente, puede sonar un tanto absurda si se entiende, de manera simplista, como “guardar silencio”: no emitir ruido ni producir sonido alguno. Este, a grandes rasgos, es el callar, la acción del guardar silencio, pero este último concepto es mucho más complejo. Es por esto que, tanto en Occidente como en Oriente, esta pesquisa por los espacios en blanco del lenguaje se ha dado como una manifestación cultural poderosamente arraigada a una tradición, y, según como ésta se entienda, podemos estar hablando de dos formas básicas de silencio.

Eduardo Chirinos, en su magnífico estudio sobre este suceso, nos remite al silencio por acción o por incapacidad de la misma (la “lengua sin manos” del Cantar del Mío Cid), y el silencio meditativo o reflexivo (el monje que degusta el silencio y “aprende” de él) (Chirinos, 1998). De estos dos, para el caso particular de Eielson, nos interesa el segundo pues es el silencio contemplativo: el que indaga, duda y subvierte. Es el silencio que acecha su propio origen, mientras que permite conocimiento de sí al sujeto silente.

En la obra poética eielsoniana se observa a grandes trazos ese último tipo de silencio, el reflexivo, pues si observamos el proceso de diálogo con la nada primero como una suerte de tanteo, basado en una forma de existencialismo, y luego con la nada primigenia o el absoluto vacío, cimentado en su vivencia zen/tao.

Este primer momento, el existencialista, que va desde 1942 hasta 1950, lo que corresponde a las primeras inquisiciones poéticas de Eielson, la visión del mundo de Rimbaud, la desolación de las posguerras notada por Eliot (*The wasteland*) y las imágenes del surrealismo, como también la mística cristiana del siglo de Oro, conforman esas primeras preguntas poéticas (Canfield, 2011, 24 – 25).

Aunque en la poesía de esta primera fase Eielson se encuentra más preocupado por el lenguaje, por la palabra poética que por su tendencia a la disolución, es posible referir que, tanto en *Moradas y visiones del amor eterno* (1942), como en *Cuatro parábolas del amor divino* (1943), ambas en influencia de la mística cristiana, el silencio se “muestra” por el impresionante espectáculo que observa la voz poética:

[Moradas y visiones del amor eterno]

¡Oh Amor, pasto invisible,

De mi corazón, qué lejos

A tus calladas posadas con hambre

De amanecer me llego

(...)

Mas quién pudiera una noche

Robarse tu muerte divina

Hablarte cuando todos callan

Rodearte ¡oh mortal maravilla!

En polvo, cuando todos hablan.

(...)

Cuando hablas, queda luz

De voces en el aire desvelado:

Escuchan lo que callas,

La música mejor, lo transparente,

El paso de los días de alegría,

La dicha enmudecida por los años,

El sordo, atroz redoble

De tus maderos cruzados

(...)

(Eielson, 1998, 23 - 27)

El silencio resuena en las imágenes anhelantes por un algo más, una *otredad*. En los poemas de *Moradas*, el hambre de amanecer, se traduce en una afán de iluminación, reflejo de una soledad sonora (Juan de la Cruz) que transforma por la presencia de lo divino. Es el personaje del Señor el que da la iluminación, pero solo a través del sacrificio del habla personal en el medio del mundanal ruido (Fray Luis de León). Los símbolos de la mística cristiana del siglo de Oro, están ahí: la noche, lo blanco (la nieve, la perla), las llamas “puras”. La diferencia de Eielson es, por un lado, la consciencia de la belleza de lo divino sepultado bajo lo inútil: entre el ruido llega el triunfo, el bullicio que limpia, la estrella (el signo de la iluminación por excelencia) se multiplica por el polvo (lo mundano, lo material) y el mar lo transfigura, lo transforma, de una u otra forma lo hace asequible y cotidiano (Eielson, 1998, 34). Dios está muerto y sepultado, pero no así lo divino que se hace omnipresente por el agua.

Hay un elemento importante a considerar pues es de influencia directa, y es la lección de Juan de la Cruz, en este proceso. Dice Rossi hablando sobre el santo poeta:

Juan hizo suya la noción de fe que está en el centro de la teología negativa: esto es, no una «fe» como adhesión a contenidos temáticos contruidos a partir de la analogía entre Dios y el mundo y entre Dios y el hombre –como en la teología positiva de la tradición escolástica–, sino una «fe» en la que no se puede decir nada de Dios, ni siquiera que existe. Una «fe» como itinerario a través de la «experiencia», hacia lo Incognoscible. (Rossi, 2010, 130)

Y después,

Una fe como «noche», como prelude al amor, como experiencia que por tanto coincide con una purificación radical. (...) purificación radical cuyo equivalente lo pueden constituir, como ha escrito agudamente Simone Weil leyendo con ojos modernos este símbolo de Juan de la Cruz, «el ateísmo y la incredulidad». (Rossi, 2010, 130)

La fe de Eielson es secular, pero está cargada de esa noción nocturna de lo divino. En *Moradas* y *Cuatro parábolas* apenas se intuye esa “teología negativa” a la que no se le ha hecho digestión. Será, entonces, esto divino, lo que es mejor callar, frente al milagro de la existencia solo queda el silencio será la conclusión que hallará, al retomar estas figuras cristianas en *Noche oscura del cuerpo* (1955), y luego de emparentarlas con el zen.

Retomando el proceso de búsqueda del silencio, es solo hasta la década de los ‘50, iniciando con *Tema y variaciones* (1950), donde experimenta con las posibilidades del lenguaje, y *Habitación en Roma* (1952), poemario que coquetea con la idea de la pesadez de la existencia y opta muchas por una nada derrotista, cuando comienza el segundo movimiento del silencio en Eielson: un silencio reflexivo.

Para llegar a su liberación y resolución en el silencio, tanto el lenguaje como la voz poética necesitan entrar en crisis. *Tema y variaciones* ofrece, a través de la repetición y la variación, extender los sentidos posibles del lenguaje y cuestionarlos:

Caso nominativo

todavía no todavía

el cielo se llama cielo

el perro perro

el gato gato

todavía mi nombre es Jorge

¿pero mañana

cuando me llame perro

el perro jorge

el gato cielo

el cielo gato?

¿mañana

cuando tu pierna se llame brazo

tu brazo boca

tu boca ombligo

tu ombligo nada? (Eielson, 1998, 132)

Este poema muestra la crisis del lenguaje donde el nombrar no es la cosa y las cosas pueden cambiar de nombre. Todo está en constante cambio, la única constante del Tao. Por lo tanto, nada se mantiene, ninguna cosa se ata a su palabra; la idea ya no corresponde con la cosa. Nada es el resultado. Luego de la crisis nominativa solo puede quedar la nada, y, con ella, el silencio. *Verbos*, otro poema de *Tema y variaciones* termina: escribir un poema / no escribir un poema / escribir otro poema / no escribir nada. La nada y lo que es rotan constantemente, y ambos dan fe, en esa rotación de su existencia: el silencio revela el lenguaje, y el lenguaje, a su vez, deja entrever el silencio.

En *Habitación en Roma*, como decíamos, la crisis no solo es del lenguaje, sino que ya la existencia misma del hombre es cuestionada:

Primavera en Villa Adriana

Esta mañana de abril

Las hojas verdes cubren
El corazón de paolo
Que no puede caminar
Ni decir una palabra
Porque la vida pesa
Esta mañana de abril
Como un templo de papel
En el oxígeno puro
Y si dijera una palabra
Tan sólo una palabra
Ardería el mundo entero (Eielson, 1998, 176)

El poema, pausado a cada tres o cuatro palabras, desarrolla en la hoja de papel, ese “la vida pesa”. El cansancio o apatía del lenguaje (*no se puede caminar / ni decir palabra / porque la vida pesa*) se corresponde con la revelación de que la realidad es más sorprendente (las hojas verdes cubriendo el corazón; la vida cubriendo al ser) y por tanto el intentar plasmar la experiencia y traducirla en lenguaje, haría arder al mundo entero. La palabra nunca podrá comprender la totalidad de la realidad ni sintetizar la existencia, y sí lo hace, sería la destrucción del mundo.

Sobre esta revelación, la del desbordamiento de la realidad, pero también la diferencia – retomando lo visto con anterioridad–, según Eielson, entre la concepción cristiana y budista de la misma, y su repercusión en el ser, dice JEE:

Probablemente, como me dijo Deshimaru, yo era budista desde que nací, solo que no lo sabía. De joven creí encontrar una respuesta a lo que buscaba en

la mística cristiana, en ciertos aspectos bastante cercana al budismo, aunque en otros completamente diferente. Por ejemplo, la concepción de la nada (...) o sea la anulación del propio ser en brazos del Amado, es paralela al no-ser budista, pero con una diferencia: el santo castellano, digamos San Juan o Santa Teresa, alcanzan la nada después de un extenuante proceso de ascesis, de negación de la realidad, que así se encuentra también trascendida. El éxtasis, el anonadamiento, la visión de Dios, llega como un premio a un violento ejercicio de desasimilamiento de esta realidad. Pero en el budismo no hay otra realidad, sino una sola: la que todos conocemos. Aun si sus aspectos más recónditos nos son inaccesibles, no es para nada engañosa ni indigna: engañoso es solamente nuestro conocimiento de ella. No se trata, por lo tanto, de trascenderla, sino de encontrar en ella misma, es decir, en nosotros mismos, esa nada, ese vacío, que es el sostén de todas las cosas, o sea de Dios. Y de este misterio, como te decía antes, sólo el corazón tiene el secreto, sólo el corazón es el asiento, al mismo tiempo, de la realidad y de la nada, es decir de la divinidad. (Canfield, 2011, 60)

Para Eielson, entonces, la diferencia entre la concepción de la realidad cristiana y la budista, parte de su aproximación, pues en la primera es algo sobrenatural, que se logra luego de someterse, someter al ser, a una sublimación en lo Amado (la otredad). En el budismo, esa realidad es natural, y se busca dentro del ser, en el vacío; no es necesario sublimar el exterior cuando es el mismo corazón, la intuición, la que sostiene esa realidad. Revelación clave para esta época de experimentaciones entre el lenguaje y la otredad encarnada en el silencio.

Ramón Andrés, en su estudio introductorio sobre el silencio en escritos místicos, *No sufrir compañía*, nos dice que:

El verdadero silencio no está necesariamente en la lejanía ni en la neblina de una vaguada ni en una cámara anecoica, sino, con probabilidad, en la intuición de un más allá del lenguaje, en esa «zona zaguera de la inteligencia» de la que habló Plotino (...) y en los dominios donde el ego pierde su cimiento. Es entonces

cuando el silencio detiene, ordena, crea y disuelve (Andrés, 2015, 13; nuestro subrayado)

Esta cita de Andrés nos ayuda a entender la etapa de *Noche oscura del cuerpo* (1955) donde, gracias a las experiencias poéticas anteriores, Jorge Eielson logra unir, tan solo por un momento, el universo con el individuo, lo cotidiano con la otredad, el cielo y la tierra que mencionábamos en la introducción a este trabajo:

Último cuerpo

Cuando el momento llega y llega

Cada día el momento de sentarse humildemente

A defecar y una parte inútil de nosotros

Vuelve a la tierra

Todo parece más sencillo y más cercano

Y hasta la misma luz de la luna

Es un anillo de oro

Que atraviesa el comedor y la cocina

Las estrellas que se reúnen en el vientre

Y ya no duelen sino brillan simplemente

Los intestinos vuelven al abismo azul

En donde yacen los caballos

Y el tambor de nuestra infancia (Eielson, 1998, 230)

Sobre este poema –sobre este poemario, en realidad– la estudiosa Martha Canfield, en su texto *Largo viaje del cuerpo hacia la luz*, y valiéndose de teorías psicoanalíticas, hace alusión a la idea del viaje interior a través del cuerpo, viaje solitario que concluye con una “imagen de trascendencia y de reconciliación” (Canfield, 2002, 120)

Dicho en otras palabras, lo extraordinario es que logra, en pocos versos, condensar y asimilar el rechazo a la palabra, digerirlo y transformarlo –*anudarlo*– en un encuentro con lo poético, mientras que el silencio se hace ya palpable con el ritmo marcado por el espacio en blanco en el primer verso (*Cuando el momento llega y llega*). La palabra ha sido liberada de toda pretensión inicial de ser poesía, lo que deja relucir a la poesía misma: lo inútil es devuelto a la tierra y se revela el cielo interior del hombre (cielo interior que refleja el cielo exterior; individuo en armonía con el cosmos). Y este reconocimiento agónico –tomando el sentido antiguo de contienda, pero también el de deseo vehemente¹¹– recupera, transformado de forma alquímica, su infancia, su niño interior, del cual el mismo Eielson dice:

El niño que subyace en cada artista no es el mismo niño de la edad infantil y la inocencia del artista no es la del niño biológico sino, precisamente, la del puer aeternus, que posee ya una dimensión psicológica deseante, una pulsión trascendente (...) (Canfield, 2011, 45)

El silencio, entonces, se revela, haciendo eco a las palabras de Ramón Andrés, en la otredad trascendente, libre ya del ego del artista y la obra, y más allá del lenguaje “inútil” (el que no comunica sino contribuye a la polución sonora). Es deseo vehemente del artista, su actitud, la que lo libera de sí mismo, de los límites convocados por la sociedad y su orden establecido, y lo

¹¹ “Agonía: Del lat. tardío *agonia* 'lucha, combate', 'angustia', y este del gr. *ἀγωνία agōnía*: 1. f. Angustia y congoja del moribundo; estado que precede a la muerte. 2. f. Pena o aflicción extremada. 3. f. Angustia o congoja provocadas por conflictos espirituales. 4. f. Ansia o deseo vehemente. 5. f. Lucha, contienda.”
Fuente: DRAE <http://dle.rae.es/?id=16OzaUI>

reencuentra con la naturaleza, con el origen del mundo, pues, antes de ser pronunciada la primera palabra, estaba el silencio.

Es debido a esto que aunque, como mencionamos antes, este poemario *Noche oscura del cuerpo* (1955) es anterior a las dos pausas escriturales de Eielson –la 1960 al 64 y luego la del 1966/68 a 1980– y que el silencio será revelado en otros poemarios de manera más o menos clara, el punto más alto de silencio eielsoniano no es el literal sino el simbólico/místico: el que trae la calma y la concentración de todo significado en la palabra precisa: el que anuda la presencia y la ausencia; lo que se dice y lo que se calla.

De nuevo, la última palabra sobre el silencio, y para re-anudar el nudo, Jorge Eielson, dice refiriéndose a otro artista:

(...) Pero el silencio de Cage no es la anulación del sonido, debida a la presencia simultánea de todo el espectro sonoro, (...). No. El silencio de Cage es el silencio de la meditación extrema, es el silencio anterior al sonido, es una manifestación del Tao, de no-mental; del vacío que todo lo sostiene (Canfield, 2011, 103)

Estas palabras se pueden perfectamente aplicar al mismo silencio que revela Eielson en su poesía: el silencio de la meditación extrema.

4. VISIONES DEL NUDO

De todos los signos que pudo haber logrado Eielson, el nudo es el más brillante. Es el que responde a su búsqueda por una poética viva, inmediata y en movimiento. Además, es su signo más comentado, el que tiene distintas versiones/visiones dependiendo a quién se le pregunte.

Si empezamos con la noción que tiene Eielson dice que los nudos:

son para mí, aparte las consideraciones de orden simbólico, la cristalización de un proceso interior todavía en acto. En cuanto a la armonía que encuentras en esas obras, te agradezco mucho que lo sientas así. Debe ser la presencia del espacio, de un vacío repleto de energía, la del nudo, que a lo mejor comunica algo de la armonía del mundo, justamente porque no pretende comunicar nada. (Canfield, 2011, 62)

Y continúa más adelante, al explicar el cómo llegó a sus nudos:

Después de temprarlas, arrugarlas, arrancarlas, quemarlas, cortarlas y demás, terminé por anudarlas. Entonces me di cuenta que estaba realizando un gesto antiguo, primordial, no sólo originario del Perú, sino que se hallaba también presente en la civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo, de la India, la China y otras culturas arcaicas. La denominación de quipus que he dado a esas obras, es un título genérico y tiene una función identificatoria; pero es también mi modesto homenaje a esos antiguos peruanos que supieron convertir un gesto primordial en un verdadero y sofisticado lenguaje. (Canfield, 2011, 63)

Es decir que para Eielson el nudo es la representación física de un proceso artístico personal, pero que además comunica parte del universo, a la vez que renueva un código antiguo, compartido por distintas y antiguas civilizaciones. El nudo es un acto/gesto creador primordial, recuerda el origen.

Por su parte José Ignacio Padilla, aclara que la obra no sufre una nostalgia sino produce un origen en el presente, en tensión y diálogo con el pasado y el futuro (Padilla, 2005, 206). Añade a esta sincronía móvil, que la poesía de Eielson salvaba un abismo entre el lenguaje y el objeto, ya que, en su concentración, el lenguaje se materializaba y se hacía objeto, signo (Padilla, 2005, 205). Esto se concretiza en el nudo (o constelación) pues es la figura, según Padilla que por su configuración no es materia ni forma en estricto sentido, sino concepto, la cuál Eielson usaba para “circunscribir su espacio” (Padilla, 2005, 207).

Esa circunscripción del espacio a través del concepto ese puede observar en una figura que usa Martha Canfield: el nudo/laberinto. Menciona que la cadena de Zeus –aludiendo a un mito donde el dios ataría todo y lo traería a sí– es “metáfora del principio de unidad” donde el nudo es su signo, su representación visual del Logos, pues se puede hallar en todo el cosmos: desde el macrocosmos hasta el microcosmos (Canfield, 2002, 248). Y por tanto, “el nudo se vuelve una abstracción, un denominador común que vincula la estructura de la materia con la del espacio, lo visible con lo invisible, y los distintos mundos entre sí” (Canfield, 2002, 248).

En todo esto, el laberinto “representa al espacio en cuanto origen”, pero también media y envuelve las cosas. Lo que permite a este símbolo suplir un lenguaje indispensable para comunicar las experiencia de las cosas entre el espacio infinito y el vacío (Canfield, 2002, 249). Luego de resaltar la importancia del nudo en las culturas egipcias y cretenses antiguas, dice que:

“todas las formas de recorrer un nudo representan distintos caminos para crear un centro, o para llegar a él, y por tanto para transformar al hombre. El laberinto acoge la estructura del nudo y hasta el movimiento con el que este se aprieta o se afloja, una especie de respiración del nudo, como en un universo en alternadas contracciones y dilataciones (Canfield, 2002, 249)

Con esta aclaración afirma que se puede encontrar un hilo conductor en el lenguaje de Eielson que a travesaría su fase juvenil –más laberíntica, según Canfield– a “una síntesis y densidad simbólica” donde el centro de ese laberinto convertido por compactación en nudo, es la muerte. A eso, le agregaríamos el hecho de que la muerte que menciona Canfield es el silencio, pero también la vida. Es decir que en el centro del nudo, vacío por su misma estructura, cabe todo, como lo dijo con claridad Eielson.

Si nos retrocedemos un poco, buscando una correspondencia con el pasado de forma que podamos entender el presente del nudo, tendríamos que ver que el nudo de Eielson refleja el quipu incaico. Canfield, recuerda un poco este hecho al decir que los quipus eran hilos de colores que servían para mantener la contabilidad del Imperio Incaico, aunque también es posible que hubiesen servido para transmitir cuentos y leyendas, funcionando como un sistema mnemotécnico. El nudo es lo que ata, liga una cosa con otro, une los cabos sueltos (Canfield, 1991, 190).

Ya hablando sobre el nudo en Eielson, dice Canfield, en el mismo texto, que “es para él signo gráfico, fundamento estético, núcleo de color” y también, reforzando lo dicho, “el punto de soldadura entre el pasado precolombino de su país y su presente histórico y artístico (Canfield, 1991, 190). Complementa diciendo que el nudo es un “momento de encuentro” entre los distintos códigos expresivos y su búsqueda metafísica/material, dando como ejemplo:

Los cuadros llamados "Nudos como estrellas" y "Estrellas como nudos" lo testifican gráficamente. El nudo ata también el cielo con la tierra, el cuerpo con el cielo, el alma con las visceras. De los quipus pueden colgar nudos de materia luminosa, "nudos como estrellas", o bien puros cuerpos de luz, "estrellas como nudos". (Canfield, 1991, 190)

Sin embargo, y uniendo de nuevo con el precedente indígena, es necesario remitirse a Silvia Marcolin para pensar en un momento de “pureza” del nudo incaico, pues asegura la estudiosa que el nudo de los incas era una “forma-signo-acto”, el cual fascina a Eielson. Precisamente por esa inmediatez del nudo:

Los incas suprimían con sus nudos este espacio: su “escritura” compartía la misma forma de ser de lo expresado siendo ella misma una acción, un acto manual, un cuerpo. (...) Por medio del gesto y fusionando lenguaje y silencio, los incas habían logrado manifestar sus verdades. (Marcolin, 2002, 82)

El nudo, como lenguaje puro, revela la verdad, no permite los alejamientos o “mentiras de la escritura”. Hablan y callan. Son un gesto puro que comunica todo y nada dice.

En una de las tantas entrevistas que hizo Martha Canfield, Eielson comenta que busca renovar los lazos entre significante y significado en el lenguaje verbal, poniéndolo a prueba para revitalizarlo. Pero también, mencionando los signo gráficos a los que había llegado en sus poemas escritos en los 60's dice que debe legitimar su transición a la visualidad, “tender un puente” entre lo escrito y lo visual (Canfield, 2002, 47). Ese puente es el nudo, pues logra abstraer, por medio del color, el ritmo, el volumen, lo esencial poético y transmitir la noción de cosmos al individuo.

Por su lado, el poeta peruano Javier Sologuren, refiriéndose en particular a los nudos visuales o plásticos, da su visión del origen del nudo de Eielson:

Estas criaturas de Jorge Eielson se llamaron inicialmente quipus, denominación que traía aparejadas connotaciones históricas y culturales bien definidas. Y, claro está, en primer término constituían una inequívoca referencia a la escritura (en su fase embrionaria) y, por consiguiente, al mensaje que destina.

Quipus pasó a ser nudos. (...) con este último nombre se amplía su cobertura significativa, accediéndose con ello a la universalidad de una idea: nudo es atadura, enlace, centro, causa. (...) es también un lenguaje, pero sin confines. Ya lo dijimos: universal. (Sologuren, 2002, 243)

También afirma que “cada «nudo», cada imagen encierra y libera tensiones de una extrañada potencia (...) el nudo es un plexo de fuerzas vitales (Sologuren, 2002, 243). Si bien nos refuerza características del nudo que ya conocíamos nos ofrece una nueva: la del nudo como plexo, lleno de fuerzas vitales.

Esto empata con la apreciación de otro comentarista de Eielson, Marco Senaldi, quien dice que los nudos, en principio y por su esencia, “obstruyen la palabra” y “sofocan la expresión”, pero que estos son en sí mismos, lenguaje: un “lenguaje del pliegue y de la implicación” (Senaldi, 2002, 255)

Si vemos el nudo como implicación, como algo que debe ser intuido para entender, podemos asimilar la visión de D'Aquino cuando dice que los nudos, son un "tejido de la ilusión" –refiriéndose a la escritura– transfigurado en "tejido de la significación". El nudo es "un signo interno, cifra y modelo, a un mismo tiempo precondition y vínculo" (D'Aquini, 2002, 149).

La otra forma en que se ha visto el nudo, y teniendo en mente los pliegues, es como arquetipo, como una figura que puede "engendrar formas espaciales y aún devenir en sí estas formas", lo que le da una forma de estructura al nudo (Verner y Boi, 2002, 185). Es estructura en cuanto enlaza diferentes elementos dentro de un proceso en evolución, una "fuerza latente generadora", que a su vez, surge de una "fuerza única", de un núcleo (Verner y Boi, 2002, 185). En lo que concierne al nudo de Eielson, "lleva dentro una fuerza que contrae y moldea el espacio, a la vez que es un núcleo en el que la cuerda torcida, los pliegues del lienzo y la misma superficie textil se despliegan" (Verner y Boi, 2002, 198).

Si tenemos en cuenta las distintas definiciones, podemos sacar una versión nucleica del nudo:

1. El nudo enlaza lo universal y lo individual. Es el camino hacia el Logos.
2. El nudo es un gesto, una acción, pero también es un cuerpo, que bulle de sentidos.
3. El nudo es lenguaje puro. Crea su propio código y por tanto comunica.
4. El nudo es primigenio. Es un signo que viene desde la antigüedad y tiene ecos en el presente.
5. El nudo es atemporal, o mejor, es sincrónico. Encapsula en sí, el presente, el futuro y el pasado.
6. El nudo es silencio, a la vez que habla. En su centro se concentra la ausencia, mientras que el mismo es presencia.

Esto es, en fin, el anudamiento de las distintas ópticas sobre el nudo en la obra de Eielson. Una red, metáfora que usa Eielson en su texto "la escalera infinita", de posibles versiones sobre el concepto del nudo. Pero al final solo podemos decir, sintetizando, que el nudo carga en sí todo el universo, y aún así, es puro vacío. Todo es, nada tiene.

CONCLUSIONES

Como se dijo en un principio, este trabajo no pretendía dar una poética definitiva de Eielson (¿es eso posible?) ni tratar de cimentar en mármol su obra. La idea unificante era tomar tres constantes en su obra y revelar una silueta plausible de su poética, la cual pretende mostrar una visión armónica de la realidad. Ya que hemos recordado esto podemos hacer las siguientes conclusiones:

1. Eielson, como todo artista, elabora su obra con elementos o visiones adoptadas. Eielson, como todo gran artista, digiere esos elementos y crea nuevas formas expresivas. En su caso, prueba los límites del lenguaje y por tanto la capacidad expresiva de la palabra, a la vez que funde códigos visuales, sonoros, y de sentido para ofrecer una nueva manera de apreciar, de ver en sentido rimbaudiano, la poesía.
2. El concepto de cuerpo es esencial a su poesía, pues se halla inmerso en una investigación a través de la inmediatez de lo material. Además, por medio de esta indagación, permite una conexión con el silencio, la otredad.
3. El silencio se manifiesta de manera orgánica y natural a lo largo de toda su poesía, teniendo varias etapas de desarrollo ya que es la meta buscada en el centro de todas sus manifestaciones poéticas escritas. Es intuitivo y requiere de un desprendimiento de todo lastre que no permita la comunión con la otredad, lo que para el caso del lenguaje escrito es un “ir más allá del lenguaje”.
4. El nudo está en el centro de su poética. Es el signo donde se reúnen el cuerpo y el silencio para generar un nuevo fenómeno cargado de sentido y, de forma paradójica, vacío. El nudo, como concepto, tiene varias acepciones, pero se puede resolver en un todo (cuerpo, materia, tierra, exterioridad, más acá, lo visible, lo comprensible) que nada tiene (silencio, vacío, cielo, interioridad, más allá, lo invisible, lo ignoto).

En fin, estos elementos, pues, no devuelven a un punto, como en el laberinto: el inicio ya transformado en final: el conocimiento de sí, la experiencia poética que se ve enriquecida en Eielson por los elementos ya nombrados. Acá hacemos coro del texto de Gaetano Chiappini, dónde afirma que “el tema central de Eielson: el sentido del hombre, él mismo y su origen como centro de su propia historia y experiencia total” (Chiappini, 2002, 45). Sin embargo y aunque estamos de acuerdo con Chiappini sobre el hecho de que la condición humana –la pregunta por el ser, es un tema preponderante a lo largo de la obra escrita de Eielson– no creemos que se desarrolle de manera negativa, es decir, como desesperada oposición o negación, ni que tampoco más adelante se dé una transformación en una ontológica sublimada de “una soledad no superada” (Chiappini, 61). Creemos, como se ha intentado probar, que la búsqueda existencial de Eielson requiere desnudarse de toda carga que no permita existir solamente. Es decir, no se hace resistencia a la palabra, sino que, a través de un desmonte del lenguaje, se desarrolla lo necesario para dar muestra de la existencia. Como diría San Juan, en sus *Avisos Espirituales*:

La mayor necesidad que tenemos para aprovechar es de callar a este gran Dios con el apetito y con la lengua, cuyo lenguaje que él más oye, sólo es el callado amor.

Muchas veces, ese Dios, se transmuta en poesía.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés, Ramón. *No sufrir compañía, escritos místicos sobre el silencio*, Acantilado/Quaderns Crema, Barcelona, 2010, Primera reimpression, 2015, 388.

Bataille, Georges. *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, Segunda edición, 2010, 289.

Bousoño, Carlos; González, Angel; Sologuren, Javier; Bustamante, Cecilia; Cano, José Luis; de Villena, Luis Antonio; Echavarren, Roberto; Lastra, Pedro; García, Enrique; Hernández, Orlando; Silén, Iván; and Cañas, Dionisio (Primavera-Otoño 1977) "Poesía," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 5, Article 8. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss5/8> (página consultada por última vez el 20 de octubre de 2015)

Canfield, Martha L., *Jorge Eduardo Eielson: el diálogo infinito, una conversación con Martha L. Canfield*, Editorial Sibila – Fundación BBVA, Sevilla, 2011, 128.

_____, "Hablar con Eielson", En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, 45 - 56.

_____, "Largo viaje del cuerpo hacia la luz" En: Canfield, Martha L. Canfield (edit.). *Jorge Eduardo Eielson, Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana. 2002, Pp 97 – 126.

_____, "Lazos de color – nudos de luz, Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta" *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 34, Art. 18, Otoño 1991, Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/18> (página consultada por última vez el 1 de noviembre de 2015)

- _____, “Nudos y laberintos en la obra de Eielson”, En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, 247 - 254.
- Chen, Ellen M., *The Tao Te Ching, a new translation with commentary*, St. Paul, First edition, Paragon House, 1989, 274
- Chiappini, Gaetano. “Un poeta buscando su ontología” En: Canfield, Martha L. Canfield (edit.). *Jorge Eduardo Eielson, Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana. 2002, Pp 45 – 61.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*, primera edición, Lima, 1998, Fondo de Cultura S.A.
- _____, “Vallejo en la poesía peruana (1950 – 1970)”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol.1, núm. 454-55 (abril-mayo 1988), pp. 167-180, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Documento electrónico disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vallejo-en-la-poesia-peruana-1950-1970/> (página consultada por última vez el 12 de noviembre de 2015)
- Cocteau, Jean, *Opium: diario de una desintoxicación*, Editorial Planeta, 2009, Bogotá, trad. Ignacio Vidal-Foch, 193.
- D’Aquino, Alfonso, “La escritura vacía” En: *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, Pp. 444 - 455.
- Deshimaru, Taïsen. *Questions à un Maître Zen*, Éditions Albin Michel, 1984
- Eielson, Jorge Eduardo, En: Rebaza Soralez, Luis (edit.) *Ceremonia comentada: textos sobre arte, estética y cultura 1946 – 2005*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2010, 496.

_____, *Del absoluto amor y otros poemas sin título 2001 – 2004*, Valencia, Editorial Pretextos, 2005, 81.

_____, “De la teoría y la vida, a través de la pintura” En: Rebaza Soralez, Luis (edit.) *Ceremonia comentada: textos sobre arte, estética y cultura 1946 – 2005*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2010, 30 - 31

_____, “Evento poético urbano” En: Rebaza Soralez, Luis (edit.) *Ceremonia comentada: textos sobre arte, estética y cultura 1946 – 2005*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2010, 385.

_____, “[César Vallejo]”, En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, 77 – 80.

_____, “Actualidad de Vallejo”, En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, 77 – 80.

_____, “Sin título. No me es posible escribir”, En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, 79.

_____, “La pasión según Sologuren”, En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, 33 - 40.

_____, "Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú", En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, 317 - 321.

_____, Poesía escrita, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1998

Elmore, Peter (Mayo 2002) "Vida de poeta," Revista Libros y artes No. 1 p. 18 - 20. Disponible en: http://www.bnp.gob.pe/portabnp/index.php?option=com_content&view=article&id=2239&Itemid=645 (página consultada por última vez el 9 de enero de 2016)

Ferrari, Américo. "Introducción del coordinador". En: Ferrari, Américo (edit.) César Vallejo, Obra poética, Bogotá, Signatarios Acuerdo Archivos, Primera edición, 1988, XX.

Lihn, Enrique (Otoño-Primavera 1983) "En alabanza de Carlos Germán Belli," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 18, Article 10. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss18/10> (página consultada por última vez el 3 de noviembre de 2015)

Marcolin, Silvia. "La poética del cuerpo" En: Canfield, Martha L. Canfield (edit.). *Jorge Eduardo Eielson, Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana. 2002, Pp 63 – 82.

Oviedo, José Miguel. "Los heraldos negros" En: Ferrari, Américo (edit.) César Vallejo, Obra poética, Bogotá, Signatarios Acuerdo Archivos, Primera edición, 1988, 753.

Padilla, José Ignacio. "Eielson" En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, Pp 11 – 14.

_____. (Primavera-Otoño 2005) "No conoceré el gusano ni la tierra," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 61, Article 15. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/15> (página consultada por última vez el 7 de enero de 2016)

Page, John. “José Juan Tablada Y El Anti-haiku”. *Estudios de Asia y Africa*, Vol. 27, No.3 (89), Sep-Dic 1992: 509-512. Tomado de: http://www.jstor.org/stable/40312358?seq=1#page_scan_tab_contents (página consultada por última vez el 14 de enero de 2016)

Paz, Octavio, “La tradición del haikú”. En: Basho, Matsuo, *Sendas de Oku*, versión en español de Octavio Paz y Eikichi Hayashima, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 9 – 36

Recavarren, Isabel. “La imbatible soledad del poeta” En: *Ceremonia comentada: textos sobre arte, estética y cultura 1946 – 2005*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2010, 385.

Ribeyro, Julio Ramón. *Antología Personal*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1994, Segunda edición, p. 177.

Rimbaud, Arthur. “Lettre de Rimbaud à Georges Izambard, 13 mai 1871”. Documento electrónico disponible en: http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Georges_Izambard_-_13_mai_1871 (página consultada por última vez el 3 de noviembre de 2015)

Rilke, Rainer Maria, *Letters to a Young Poet & Letter from the Young Worker*, Penguin Books, London, 2011, trans. Charlie Louth, Kindle file

Rodríguez-Peralta, Phyllis. “Sobre el indigenismo en César Vallejo”, En: *Revista Iberoamericana*, Vol. L, Núm. 127, Abril – Junio 1984

Rowe, William. “Palabra, imagen, espacio” En: Canfield, Martha L. Canfield (edit.). *Jorge Eduardo Eielson, Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana. 2002, Pp 83 – 95.

- Rossi, Rosa. Juan de la Cruz, Silencio y creatividad, Editorial Trotta, Madrid, 2010, Segunda edición, 173.
- Rupérez, Ángel, (edit.). *Luis Cernuda, antología poética*, Espasa Libros, Quinta edición, 2010, Madrid, España.
- Sandoval, Renato. “El cuerpo y la noche oscura” En: Canfield, Martha L. Canfield (edit.). *Jorge Eduardo Eielson, Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana. 2002, Pp 127 – 139.
- Senaldi, Marcos. “[nudos cuerdas tensiones]” En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, Pp 243 – 244.
- Sologuren, Javier. “Los nudos de Eielson: enlace universal” En: Padilla, José Ignacio (edit.). *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, Pp 243 – 244.
- Usandizaga, Helena. “Símbolos ígneos en la poesía de Eielson” En: Canfield, Martha L. Canfield (edit.). *Jorge Eduardo Eielson, Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana. 2002, Pp 31 – 44.
- Valente, José Ángel. “Vallejo o la proximidad” En: Ferrari, Américo (edit.) César Vallejo, Obra poética, Bogotá, Signatarios Acuerdo Archivos, Primera edición, 1988, 753.
- Verner, Lorraine & Boi, Luciano. “Enlazar arte, ciencia y naturaleza: un trabajo visionario con los nudos” En: Canfield, Martha L. Canfield (edit.). *Jorge Eduardo Eielson, Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana. 2002, Pp 185 – 198.
- Vallejo, César. “Los heraldos negros” En: Ferrari, Américo (edit.) César Vallejo, Obra poética, Bogotá, Signatarios Acuerdo Archivos, Primera edición, 1988, 753.

Watts, Alan. *The Way of Zen*, New York, 1985, Kindle file