

UNA ESTÉTICA HARPOCRÁTICA
Silencio y poesía en la obra de Jorge Eduardo Eielson

Santiago Cepeda Revollo

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, D.C.
DICIEMBRE DE 2009

UNA ESTÉTICA HARPOCRÁTICA
Silencio y poesía en la obra de Jorge Eduardo Eielson

Santiago Cepeda Revollo

*Trabajo de grado presentado como
requisito parcial para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios.*

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, D.C.
DICIEMBRE DE 2009

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez García, S.J.

DECANA ACADÉMICA

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Hernando Cadavid Mora

La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis; sólo velará por que no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.

TABLA DE CONTENIDO.

- I. INTRODUCCIÓN
- II. REMONTANDO EL SILENCIO
- III. EL CULTIVO DEL SILENCIO METAFÓRICO
- IV. LA VOZ DE HARPÓCRATES
- V. CONCLUSIONES
- VI. APÉNDICE
- VII. REFERENCIAS

*“Silencioso me pregunto
en mis ojos de perro
en mi lengua de perro
en mi sangre de perro
¿qué puedo encontrar sino silencio?
y a tu cuerpo perfecto a tu rostro perfecto
¿qué puedo yo agregar sino silencio?
y a ese disco perfecto a ese viento perfecto
a esos pájaros perfectos
a ese cielo sobre todo a ese cielo perfecto
¿qué puedo yo agregar sino silencio
y además silencio
y más silencio
tan sólo silencio?”*

Jorge Eielson.
Nu/do, 2003

I

INTRODUCCIÓN

«Cuando una musa te dé un hijo» –escribió Rubén Darío en *Prosas profanas*–, «queden las otras ocho en cinta.» (1908, p.50). Jorge Eduardo Eielson, padre de muchos hijos con las nueve musas, es una de las figuras más polifacéticas del arte latinoamericano de los últimos tiempos. En su obra, el arte se alimenta de una rica versatilidad formal e ideológica, y a pesar de estar cargada de una gran condensación metafórica, su poesía no deja de acercarse a lo conversacional, permitiendo así que la metáfora se convierta en realidad, como pretendían los surrealistas. Obsesionado por la imagen del muro blanco en la galería, por el cuerpo, las vestimentas y la geografía desolada de la costa peruana, Eielson hizo de su poesía un deambular desde, entre y hacia el silencio. Su afinidad por el budismo zen nació de un ardiente deseo de hallar un lenguaje que trascendiese las barreras mismas de todo lenguaje previo. En su obra, el arte y la ciencia se reconcilian al fin tras haber estado separados y enfrentados desde los tiempos de su antigua querrela aristotélica, sin caer nunca en el fácil cambio de vestido de un cuerpo que no se modifica. En sus últimos años, Eielson optó por el anonimato, el grafiti, lo subterráneo del ser, del arte y del lenguaje. Trastornado por el ritual y la función social de vestir, desarrolló una poesía visual de anudamientos que se acerca al concretismo y expone su intención de abolir la distancia entre las palabras y las cosas. El zen fue el camino callado en el cual el silencio y el papel en blanco dejaron de ser una pena y un enemigo para convertir su obra en una reflexión escritural y visual acerca de la

insuficiencia del lenguaje y la riqueza del silencio, nudo en el que todo se encuentra, hoyo negro que parece vacío y contiene al universo en tránsito. En Eielson todo arte es tanteo, expedición cartográfica del espíritu, el tiempo y la materia. Su obra es una travesía cíclica sobre el lenguaje en pos de un silencio que corre bajo su superficie desde un principio. Su visión poética de la cotidianidad es una afirmación de la intuición de lo maravilloso en cada aspecto de la vida. Su letra y su silencio son capaces de sensibilizar los no-lugares, de desafiar la realidad, de romper la unidad significante-significado, de renovar la lengua y de realizar una novedosa arqueología espiritual del pasado ancestral del Perú y del presente mundial a través de una poetización del cuerpo, de la luz, de la sombra, del espacio y de la desnudez.

En la actualidad, el aparato crítico que gira en torno a su obra es tan vasto como certero, por lo que no deja de ser sorprendente que un autor manifiestamente estudiado y admirado en Perú, Uruguay, Argentina, Estados Unidos, Francia, Inglaterra e Italia sea, incluso hoy en día, casi desconocido en el ámbito colombiano de las letras y las artes. Es gracias a ese interés que parece crecer cada día más en los países antes nombrados y más precisamente a la labor crítica y divulgativa que han llevado a cabo escritores como Martha Canfield y José Ignacio Padilla, apoyados por instituciones como la Pontificia Universidad Católica de Lima, que hoy en día el investigador tiene a su disposición un extenso material para aproximarse a la obra de Eielson. A pesar de esto, en el monumental libro enciclopédico que editó la Pontificia Universidad Católica de Lima en homenaje a Eielson, su editor y director, José Ignacio Padilla, asevera que no es posible realizar una bibliografía completa de Eielson, así como tampoco puede elaborarse un catálogo completo de su obra plástica por encontrarse esparcida por todo el planeta. «Él lo ha querido así» –escribe Padilla– «los límites del corpus se

difuminan» (2002, p. 563). Aprovechando precisamente aquellos meticulosos estudios que preceden a este y que recoge Padilla, puedo eludir la tortuosa y vana pretensión de innovar en una época que se empeña en afirmar (todas las épocas lo han hecho) que ya no queda nada nuevo que decir. Así pues, me he conferido la tarea de desembalar el aparato crítico que he podido reunir para reconstruirlo a la luz del silencio, esa obsesión, ese río subterráneo que erosiona, empuja y nutre el terreno de la poesía de Jorge Eduardo Eielson.

Este es un acercamiento a sus textos que se caracteriza por privilegiar el diálogo incesante entre su obra poética verbal, su equivalente pictórico, sus reflexiones teóricas y críticas respecto al arte, las observaciones de quienes han estudiado su obra y los planteamientos que diversos pensadores y artistas han elaborado respecto a las infinitas formas en las que el silencio participa en la poesía y la poesía en el silencio y que son afines al quehacer del artista peruano, privilegiando la concepción del silencio y del arte que tiene el budismo zen –predilección justificada por la afinidad que el mismo Eielson manifestaba hacia esta rama del budismo–, todo en aras de sustraer de los interregnos de su poesía una estética del silencio que explique las razones y los alcances del encuentro entre el arte y el silencio.

Por ser el silencio una experiencia humana que no se circunscribe exclusivamente a los dominios de la literatura, su estudio compromete una diversidad de aproximaciones académicas y no académicas que incluyen, entre otras, a la psicología, la física, la acústica, la óptica y la teología. También la multidisciplinariedad del trabajo de Jorge Eielson exige que así sea. Él mismo manifestó en una entrevista con Martha Canfield que para lograr su cometido necesitaba acercarse a determinadas materias científicas, a

la problemática social, a la historia, a la arqueología, a la antropología, a los deportes, al cinematógrafo, a la gastronomía, a la música, a la arquitectura, al diseño, a la agricultura y al cuidado de los animales (1995, p.46).

Aunque no me he privado de aquello que dichas disciplinas ofrecen, el material literario es el que privilegio sobre los demás, partiendo de la profunda convicción de que la poesía es y ha sido siempre un terreno favorecido para la reflexión, la intuición y el deleite del silencio, lo cual me hace pensar que tal vez sería más conveniente escribir todo esto en verso.

II

REMONTANDO EL SILENCIO

Jorge Eduardo Eielson nace en Lima en 1924. En 1948 aprovecha una beca del gobierno francés para estudiar en París y más tarde, tras una temporada en Ginebra, establece su residencia definitiva en Roma hasta su muerte, acaecida el 8 de marzo de 2006.

Artista de renombre mundial, Eielson participó en numerosas bienales de Venecia y de Kassel (Alemania) y expuso sus obras en algunos de los museos más prestigiosos de América latina y Europa, así como en colecciones colectivas en el MOMA. Entre los reconocimientos a sus libros y trabajos visuales, que van desde la pintura y la escultura hasta los ensamblajes, las instalaciones y los performances, se encuentra el Premio Nacional de Poesía del Perú, que ganó a los veintiún años.

A lo largo de su vida recibió varias bolsas de estudio e investigación otorgadas por el gobierno francés, la UNESCO y la fundación Guggenheim de Nueva York, además de adquisiciones de sus obras por parte del MOMA y de la Nelson Rockefeller Collection.

En *Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson* (1995b), Martha Canfield apunta que en los años cincuenta, una vez instalado en Roma, Eielson descubre el budismo zen y se aleja por primera vez de la actividad literaria. El poeta le confiesa a Canfield en una entrevista que fue gracias a su encuentro con el maestro Taisen Deshinaru que se liberó de todo el agobio que pesaba en su conciencia y en su espíritu, depositado allí por una civilización que nunca aceptó plenamente:

“Evidentemente, antes de mi encuentro con Deshimaru, ya había leído todos los libros disponibles sobre el tema; pero fue sólo 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, en ésta y en cualquier otra sociedad. Seguramente había en mí ya una fuerte predisposición al respecto, pero creo que no habría tomado una conciencia tan clara de todo eso sin la extraordinaria lección de Taisen [...] Desde entonces, paulatinamente, me fui deshaciendo de todo lo que percibía como superfluo, sea en mi vida privada que en mi trabajo.” (1995, p.52-53).

Posiblemente fue de este descubrimiento del zen de donde surgió el estilo que caracteriza su obra. Canfield escribe que es entonces que tiene lugar «un arribo a una escritura icónica, visual y conceptual que acabará por acercarlo a las artes figurativas» (1995b). Efectivamente, el rechazo de la literatura lo llevará a las artes figurativas, pero también allí encontrará un lenguaje imperfecto que no ha de satisfacer su voluntad expresiva. Mucho después, en 1981, Eielson le confesará a Abelardo Oquendo que no le es posible explicitar plenamente la razón de su marcha hacia la negación de la palabra y las imágenes, aunque sí hay algo que ve claramente en el proceso: la lucha eterna del hombre con su lenguaje, en la medida en que el lenguaje es incapaz de asir la diversa y sinuosa realidad,

“Porque el poeta —y ésta es su tragedia y su gloria más segura— que es señor y príncipe de lo imaginario, pretende siempre que su palabra sea la realidad y no se limite tan sólo a nombrarla. La poesía —y la incesante utopía que la mantiene viva— es esa batalla perdida de antemano, pero que ningún poeta auténtico rehusará afrontar. Las palabras no son sino las armas que paulatinamente va abandonando en un campo cubierto de flores y de cadáveres.” (p.406).

Pero no sería hasta 1959 que Eielson se dedicaría de nuevo a las artes visuales, abandonando la llamada “vanguardia extrema” e internándose en la exploración de los temas y las formas del Perú precolombino.

Tras un período de exploración con materiales heterogéneos provenientes del territorio peruano con los que elabora un austero, sugerente y apaciguado *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1961-1962), Eielson pasará de la experimentación con estos primeros paisajes en los que los materiales no convencionales de composición hacen las veces de metonimia de un Perú material al abordar la figura humana presente en la indumentaria con la que se cubre. La manipulación de estos nuevos materiales (camisas, blue-jeans, corbatas, etc.) dará lugar a una retórica, una metaforización y un estilo que le son propios y que giran en torno a la vestidura y al cuerpo. Adicionalmente, vislumbrará las cuantiosísimas posibilidades artísticas latentes en los anudamientos. También advierte Canfield que es entonces que Eielson es cautivado por la energía y belleza contenidas en el nudo (1995), y afirma en numerosos ensayos que el nudo es el centro vital de la obra de Eielson, el corazón de su latir artístico, el sol de su sistema poético. Aunque no hay duda de que en su obra el nudo es la más hermosa, simple y perfecta síntesis de su quehacer, su intuición y su anhelo artístico, no me parece correcto considerarlo el órgano central que mantiene vivo el sistema. El nudo no hizo parte de la obra de Eielson sino hasta la década de 1960, y afirmar que éste es el corazón que mantiene con vida su obra es afirmar indirectamente que su obra anterior a 1960 está muerta, lo cual es indiscutiblemente falso. Los anudamientos son el punto de arribo de un quehacer poético que tuvo como primer motor un sentimiento del silencio. El nudo no es en Eielson ni el motivo ni la solución al asunto del silencio, sino el símbolo más preciso del silencio al que pudo llegar; una condensación poética de particularidades verbo-voco-visuales, un lenguaje del silencio, una figura en la que lo imposible de pronunciar es parcialmente desenmascarado, un otear lo indecible a través de una figura en la que participan el arte y la ciencia, la razón y la intuición, la historia y la eternidad.

Respaldando lo afirmado anteriormente, Canfield escribe que «el nudo es para él signo gráfico, fundamento estético, núcleo de color. Y es el punto de unión del pasado precolombino de su país y su presente histórico y artístico» (1995).

Ahora bien, la gran mayoría de los críticos de la obra de Eielson ven en sus nudos la síntesis más perfecta de su marcha convulsiva e irresoluble a través del arte, la ciencia, el lenguaje y la naturaleza, o, a nivel más general, a través la experiencia humana. Es precisamente por lo anterior que considero que Eielson no llega al nudo únicamente a través del estudio del arte precolombino y del anudamiento de prendas de vestir, sino que esto lo hace precisamente porque, desde su llegada a Europa, se está batiendo con el silencio que teme y que busca. Las ropas anudadas, los paisajes infinitos y, finalmente, lo quipus, son la obra visible de un fundamento oculto que es el silencio y cuya historia está consignada en *Poesía escrita*, poemario en el que se encuentra recogida la mayor parte de su obra poética. Claro ejemplo de esos límites difusos del corpus de la obra de Eielson, *Poesía escrita* ha sido modificada con supresiones e inclusiones de numerosos poemas en cada una de sus tres ediciones sucesivas: una peruana, de 1976, una mexicana, de 1989 y una bogotana, de 1998.

En la introducción a la última edición, Canfield apunta que de acuerdo a la voluntad de su autor, ésta se distingue de las anteriores por recoger la totalidad de su poesía verbal dejando de lado la poesía visual por razones de oportunidad editorial. Desde luego que hablar de la totalidad de la poesía de Eielson es arriesgado por los motivos señalados anteriormente, sin embargo, Canfield afirma que tanto ella como Eielson tienen la convicción de haber recogido todo lo que se podía recoger (1998, p.12).

La edición de 1998 reúne poemas de *Moradas y visiones del amor eterno* (Lima, 1942), *Cuatro parábolas del amor divino* (Lima, 1943), *Canción y muerte de Rolando* (Lima,

1943), *Reinos* (Lima, 1944), *Antígona* (Lima, 1945), *Ájax en el infierno* (Lima, 1945), *En la mancha* (Lima, 1946), *El circo* (Lima, 1946), *Bacanal* (Lima, 1946), *Doble Diamante* (Lima, 1947), *Primera muerte de María* (Lima, 1949), *Tema y variaciones* (Ginebra, 1950), *Habitación en Roma* (Roma, 1952), *Mutatis mutandis* (Roma, 1954), *Noche oscura del cuerpo* (Roma, 1955), *De materia verbalis* (Roma, 1957-58), *Naturaleza muerta* (Roma, 1958), *Acto Final* (Roma, 1959), *Ceremonia solitaria* (Roma, 1964), *Pequeña música de cámara* (Roma, 1965), *Arte poética* (Roma, 1965), *Esculturas subterráneas* (1966-1968) y *Ptyx* (París, 1980).

Al cotejar las fechas de cada poemario se observa que así como hay periodos en los que la actividad escritural de Eielson es constante, en otros predomina la intermitencia causada por largos intervalos de silencio entre un poemario y otro. A esta fragmentariedad e inconstancia hay que sumarle el hecho de que dichas fechas corresponden a la fecha de su composición y no de su publicación. Muchos poemas tuvieron que esperar treinta o cuarenta años antes de ser publicados. Sin bien *Moradas y visiones del amor eterno*, *Cuatro parábolas del amor divino*, *Canción y muerte de Rolando*, *Reinos*, *Antígona*, *Ájax en el infierno*, *En la mancha*, *El circo*, *Bacanal*, *Doble Diamante* y *Primera muerte de María*, son escritos en la década de 1940, de estos, sólo *Reinos* es publicado en ese entonces, y esto debido a la obtención de Premio Nacional de Poesía en 1945, a la que se suma la del III Premio Nacional de Teatro por la obra *Maquillaje* en 1948, fecha en la que Eielson dejará a un lado su labor de escritor para centrarse en la de pintor. En ese mismo año tiene lugar su primera muestra personal en la Galería de Lima, seguida por un viaje a París. En 1949 realiza dos exposiciones en la capital francesa, una en el Salon des Réalités Nouvelles y otra en la galería Colette Allendy. Al año siguiente la Unesco le otorga una Bolsa de Estudio que aprovecha para

viajar a Ginebra en donde escribe *Tema y variaciones* y de ahí pasa a Roma donde, en 1951, se instala definitivamente. Desde ese año hasta 1958 se dedica casi exclusivamente a la crítica y la creación literaria. Con la excepción de una exposición en la Galleria L'Obelisco de Roma, Eielson se aleja de la producción plástica y se dedica a escribir poesía, relatos, reseñas y artículos sobre arte y literatura en diversos periódicos latinoamericanos, dentro de los que se encuentran los poemas de *eros/iones* incluidos en la edición peruana de *Poesía escrita* y ausentes en la bogotana. También en ese periodo escribe *Habitación en Roma*, *Mutatis mutandis*, *Noche oscura del cuerpo*, *De materia verbalis* y *Naturaleza muerta*. En 1960, tras haber escrito *Acto Final* en el 59, Eielson escribe *Papel*, poemario experimental que parece ser el acto ideal para retornar a las artes visuales. Durante los próximos cuatro años, Eielson se alejará completamente de la poesía. En 1961 hace parte de la exposición *Art Latino-american* del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y más tarde participa en el *Carnegie Prize* de la ciudad de Pittsburgh, en los Estados Unidos. En el 63 gana el Premio Lessione, expone en la Galleria Lorenzelli de Milán y participa en el Festival *dei Due Mondi*, en Spoleto. En el 64, además de exponer un grupo de obras en la Bienal de Venecia, escribe *Ceremonia solitaria*, retornando así a la poesía. Al año siguiente escribe *Pequeña música de cámara* y *Arte poética*. También expone en la Colectiva Galleria La Salita de Roma, en el *Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur*, en Niza, en el *Salon des Comparaisons* de París, participa en la muestra *Roma y Lazio* en el Palazzo delle Esposizioni di Roma y en la muestra *New Acquisitions* del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En el 66 es invitado de nuevo a la Bienal de Venecia y expone en la galería Rizzato-Whitworth de Milán. Tras numerosas exposiciones entre 1967 y 1968, el 16 de Diciembre de 1969 tiene lugar la inauguración simultánea de

cuatro esculturas subterráneas, una en París, otra en Roma, otra en Nueva York, otra en Eningen y una quinta que estaba destinada a Lima pero que no pudo inaugurarse ese mismo día. El trabajo completo fue expuesto poco después en la muestra *Plans and projects as art*, realizada en la Kunsthalle de Berna. En el 71 aparece una edición mexicana de la novela “*El cuerpo de Giulia-no*” y Eielson realiza su *Ballet subterráneo* en el metro de París, donde él, Ivonne Hastings y algunas personas interesadas en la experiencia, abordan un vagón e invitan a los pasajeros a tomar una copa de vino, a cantar todos juntos y a cenar con ellos. *El Ballet subterráneo* no sólo tiene una gran repercusión en la prensa, la radio y la televisión francesa, en donde es acogido con verdadera simpatía, sino que también da inicio a una serie de maravillosas performances como la de la Kunstakademie Düsseldorf y la de la Galleria del Collegio Cairoli, en la Universidad de Pavia, ambas de 1974, o la del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en 1977. Volviendo a 1971, cabe señalar que esta es una fecha muy importante en la cronología de la producción artística de Eielson, pues desde entonces hasta 1976, éste desaparecerá por completo del ámbito literario para dedicarse a la exploración de otras caras del arte, entre las que cabe destacar su *Concierto de la Paz* con el que participa en el *Documenta V* de Kassel en 1972, y su *Gran Quipus de las Naciones* que presenta en el Spieltrasse de Munich con ocasión a los infames Juegos Olímpicos del 72.

1976 es un año memorable para los seguidores de la labor literaria de Eielson, pues es entonces que aparece en Lima la primera edición de *Poesía escrita*, que contiene gran parte de la obra poética del peruano, incluyendo poemas que hasta ahora sólo habían aparecido disgregados en revistas y periódicos o que nunca antes habían sido publicados.

En el 78 Eielson recibe en Nueva York la Beca Guggenheim para la Literatura tras una vida pública más de artista plástico que de escritor, lo cual no lo hace menos meritorio, sino todo lo contrario. Él mismo escribe en *Situación del arte y la pintura en la década de los 80*, que nunca consideró que el hecho de elegir un lenguaje artístico en lugar de otro significara una selección cualitativamente superior o irreversible, y termina señalando que «el darwinismo espiritual es una aberración paracientífica, como lo es cualquier otra forma de racismo» (1986, p.207).

Exiliado voluntario y dichoso de lo que consideraba el “ghetto literario”, había convulsionado su lenguaje para desnudar a la poesía y demostrar que las palabras son un medio para alcanzarla, no el único medio ni mucho menos la poesía misma. En 1980, mientras Eielson trabaja en los poemas del enigmático poemario *Ptyx*, es publicada en París *Le corps de Giulia-no*, traducción que hace Albin Michel de la primera novela de Eielson. En el 83 la editorial Alaforte saca en París una edición bilingüe español/francés de *Noche oscura del cuerpo* y en 1988 aparece en México la segunda novela de Eielson: *Primera muerte de María*. Al año siguiente en la misma ciudad, la editorial Vuelta publica una segunda edición revisada de *Poesía escrita*. Durante los años siguientes hasta 1998, Eielson estará exponiendo su obra en prestigiosas galerías y museos de Roma, Milán, Saronno, Lecco, Brescia, Helsinki, Bergamo y México D.F.

En 1997 el King’s College de la Universidad de Londres organiza *Nudos y des-nudos*, un congreso internacional sobre la obra visual y literaria de Jorge Eielson. En 1998 aparece en Bogotá la versión definitiva de *Poesía escrita*, a la cual le han sido sustraídos varios poemas de las ediciones anteriores y se le han agregado otros inéditos o que no habían sido recogidos en un volumen. En el 2000, la editorial Pre-Textos publica el poemario *sin título* y en el 2001 la editorial limeña Campodónico publica *Celebración*.

Dos años más tarde es publicado en Italia el tan esperado poemario visual *Canto visibile* en una edición bilingüe con ilustraciones del artista y amigo de toda la vida de Eielson, Michele Mulas. En 2003 Eielson lleva a cabo una exposición personal en la Galleria Niccoli de Parma y, tres años más tarde, el miércoles 8 de Marzo, fallece en la ciudad de Milán.

Los poemas que Eielson escribe antes de su viaje a Europa están contruidos de acuerdo a los paradigmas de la poesía modernista. No sería hasta su viaje a Ginebra que Eielson intentaría evadirse del peso de su cultura literaria. Escribir poesía en el Perú cuando la tinta de los versos de Vallejo no se ha secado siquiera era como intentar dar luz con un fósforo en medio del sol, pero Eielson supo ganarse el reconocimiento de la crítica para luego alejarse de la literatura, internándose en la pintura y dando los primeros pasos de una evasión que buscaba en el silencio el ansiado refugio imposible de alcanzar. En una entrevista con Abelardo Oquendo, Eielson dice que no cree realmente que en ese entonces tuviese alguna idea de lo que es la poesía, ni siquiera en su sentido más vasto:

“Era demasiado joven para ello quizás. Demasiado sensible, sensorial, enamorado de la vida, inocente. La inocencia me impedía tener ideas, tomar conciencia. Entre conciencia e inocencia hay siempre una muralla que la poesía raras veces logra superar. Los poetas demasiado seguros de lo que es la poesía no son nunca buenos poetas. Pero la inocencia no impide la construcción de una poética. Es más, ella es el cemento que sostiene dicha construcción. [...] La poesía era todo para mí entonces, como lo es todavía aunque gran parte de la divina inocencia de esos años haya sido devorada por la conciencia.”
(1981, p.403)

Entre estos primeros poemas limeños se encuentran los de *Reinos*. Canfield considera que en este temprano poemario (tan sólo contaba con 21 años) Eielson demuestra un madurez inusitada y una excepcional asimilación de la retórica barroca española,

transfigurada a través de la apropiación de las lecciones de la poesía de Eliot y Rilke (1998, p.13). La crítica uruguaya apunta que esta es una primera fase de exitoso resultado que rápidamente dará paso a una nueva en la que el ejercicio surrealista le abrirá la puerta a un desencadenamiento de la sintaxis en la que «los significados se condensan en variados y fastuosos símbolos de matiz onírica, cadenas irregulares de metáforas, además del nuevo y sorprendente desafío de lo grotesco, lo feo, lo vulgar» (1998, p.13). A esta segunda fase pertenecen *Bacanal* y *Primera Muerte de María*.

Mientras que en estos poemas anteriores a 1950 Eielson asume el papel tradicional del escritor que se enfrenta al silencio armado de lenguaje con la intención de poblar la aterradorante y venerada página en blanco, en los que aparecen tras su arribo a Europa adopta la actitud contraria a la de sus años en Lima: luchar contra el lenguaje para liberar el silencio. En 1950 Eielson escribe *Tema y variaciones*, en donde, según Canfield, se produce una ruptura entre el yo poético y la palabra (1998, p.14), ocupándose cada vez menos del significado de la palabra para centrarse en los elementos fónicos y gráficos de su significante. Esta experimentación despertará en Eielson una primera sensación de vacío en el lenguaje, un hastío en el que todo pierde su significado y da lo mismo una palabra u otra, como es el caso del poema «Impromptu»:

*“éste es tu cuerpo o nada
una nube o una rueda
un caballo o cinco dedos
qué alegría estoy vivo
o la lluvia
un ruido de tijeras
cuatro pasos un silbido
un grito una habitación
otro grito
un cometa en el cielo
un cuchillo en la boca*

*dos ojos abiertos una esfera
dos ojos más
siete brazos una mano
tres o cuatro tigres
una cabeza rubia
un beso de mamá
cuarenta espejos rotos
cuarenta tíos Carlos
un teléfono sonando
un cadáver en el suelo
un señor aburrido*

*una historia cualquiera
un teléfono sonando
tres o cuatro tigres
qué tarde me acuesto
estoy solo
una palabra u otra
no importa qué cosa*

*un teléfono sonando
un cadáver en el suelo
una raza de perro
un perfume de Francia
etcétera etcétera” (1998, p.151-152)*

El etcétera de «impromptu» se convierte en un desinterés más extremo por el destino de la palabra en «Verbos», poema compuesto por catorce cuartetos en los que cada estrofa presenta cuatro variaciones de sustantivos que comparten un mismo verbo. En la última estrofa, el poeta escribe:

*“escribir un poema
no escribir un poema
escribir otro poema
no escribir nada” (1998, p.150)*

Es en este poemario que Eielson empieza a interesarse especialmente en la relación existente (o inexistente) entre las palabras entre sí y las palabras y las cosas. En una entrevista con Martha Canfield, el poeta peruano cuenta que los poemas ginebrinos de *Tema y variaciones* corresponden a un momento de su trabajo en el que continúa ese proceso de alejamiento de la palabra que ha iniciado con *Bacanal*, aunque sin la crudeza de su ulterior abandono de la fe en la poesía (1981, 405-406).

Impulsado por los descubrimientos de *Tema y variaciones*, el artista peruano se lanza a la búsqueda de un contrapunto poético que va más allá de los recursos formales, lo cual acarrea el riesgo de exponerse a las dificultades que conlleva extremar la expresión del poema hasta ponerla en conflicto con el lenguaje mismo. Este conflicto es inevitable ya que, como señala el ensayista mexicano David Medina, la poesía no es para Eielson una posibilidad prerrogativa del lenguaje verbal o escrito, «antes bien, la *gracia* verbal consistirá, justamente, en encontrar aquella forma que permita a las palabras interferir lo

menos posible en el advenimiento de la poesía, es decir, de la contemplación plena.» (Medina, 2003, p.485).

Según el mismo Eielson, fue en la época de *Tema y variaciones* que comprendió que no iba a poder continuar escribiendo poesía si seguía aceptando pasivamente las convenciones tradicionales del lenguaje:

“No sé si algo logré, pero después de esos textos pude enfrentarme con mayor seguridad al desafío de la realidad existencial que aparece por primera vez en Habitación en Roma. Esto quiere decir que el lenguaje verbal debe ser puesto a prueba continuamente, para revitalizarse y seguir funcionando.” (Eielson, 1995, p.47)

En un texto suyo titulado *La scala infinita*, añade a lo anterior que, hasta entonces, él siempre había dudado de la eficacia de la escritura para decir lo que quería decir, lo cual se convertía en imágenes poéticas raras y suntuosas, pero carcomidas por el desencanto y la duda. «Sólo más tarde» –añade–, «en Roma, empecé a ver claro en mí mismo, gracias a mis incursiones en otros campos del saber y, sobre todo, a mi primera aproximación al pensamiento oriental, que fue una auténtica revelación.» (1997, pp.21-22).

En 1952, una serie de poemas reunidos bajo el título *Habitación en Roma*, descubren «una nueva modulación poética» (Canfield, 1998, p.15) en la que el tono fragmentado y coloquial da voz a un personaje-poeta que se construye a sí mismo a través de la crónica de su vivencia de la vieja capital italiana.

Los poemas de esta colección están marcados por una certeza de que el lenguaje verbal no es suficiente para expresar la poesía y revelan el descubrimiento que ha hecho Eielson del budismo zen en el que lo silenciado, lo apenas entrevisto, hace parte

esencial de las formas artísticas, lo cual permea todo el poemario, desde el epígrafe de Anaxore de Clazomene que corona «Escultura de palabras»:

“Ce qui se montre est une vision de ‘l’invisible’ (1998, p.198).

Hasta el final del poema:

*[...]
apareces
y desapareces
eres y no eres
sino sonido silencio sonido
silencio nuevamente
sonido otra vez
hormiguelo celeste
blanco y negro que no cesa
y sólo existes
porque te amo
 te amo
 te amo
 te amo
 te amo
 te amo*

*escultura de palabras
escultura de palabras
escultura de palabras
escultura de palabras*

*¿sabes tal vez que entre mis manos
las letras de tu nombre que contienen
el secreto de los astros
son la misma
miserable pelota de papel
que ahora arrojé al canasto?” (1998, p.200-201)*

Como el mismo Eielson observa (1981, pp.405), hay algo de nostalgia por un paraíso perdido en los poemas de *Habitación en Roma*, que el poeta exterioriza a través de un indistinto tono elegíaco que articula furtivamente las imágenes de una paulatina y dolorosa pérdida de la confianza en la poesía.

En el prólogo a la edición de 1998, Canfield indica que las afinidades poéticas de este periodo están en la poesía angloamericana, de e.e. cummings a la Beat Generation, afinidades que son más evidentes en el poemario “*Ceremonia solitaria*”, de 1964 (1998, p.15).

En 1954, Eielson «se aleja de la objetivación de la palabra escrita para acercarse a la identificación entre escritura y realidad» (Canfield, 1998, p.14) enseñando que su noción personal del arte es la de un concepto en constante movimiento, nunca definido del todo. En ese año escribe *Mutatis mutandis*, en donde la experiencia de *Habitación en Roma* se fusiona con un empelo lúdico de la lengua, heredero de los experimentos de *Tema y variaciones*. El resultado será un tipo de poema que contiene en sí la imagen del acto de escritura en el que toda palabra es finalmente silenciada, como en el caso del poema «10», último del poemario:

“ *escribo algo todavía
vuelvo a añadir palabras
palabras otra vez
palabras aún
además pájaros hojas secas viento
borro palabras nuevamente
borro pájaros hojas secas viento
borro todo por fin
no escribo nada*” (1998, p.214)

Noche oscura del cuerpo, de 1955, merece especial atención, pues a pesar de alejarse de las experimentaciones formales que Eielson viene haciendo desde años atrás con lenguajes trasverbales (poesía visual, vocal, luminosa, grabada, proyectada, de ruidos y sonidos), este poemario es una de las reflexiones más profundas que lleva a cabo Eielson acerca del cuerpo, que es la materia (la forma) del hombre. El solo título es suficientemente sugestivo. Canfield escribe al respecto que este «remite a los orígenes místicos del poeta, confirmando al mismo tiempo [...] su interés, exquisitamente

contemporáneo, por el cuerpo. » (1992, p.179) La paráfrasis de San Juan de la Cruz es más que un deferente guiño referencial, pues, como observa Canfield, lo que en realidad está afirmando Eielson es la posibilidad de una mística del cuerpo que más tarde se convertirá en una poética del papel.

El poemario tuvo un complejo proceso de escritura y reescritura así como de edición y reedición. Originalmente aparecieron dos ediciones, una francesa y otra peruana, que recogían textos distintos de un mismo periodo, 1955. La versión definitiva de 1998 está conformada por catorce poemas cuyos títulos, como señala Canfield, dan razón de la progresión del proceso catártico o, en otras palabras, del viaje iniciático del cuerpo. Canfield observa que el hecho de que estos poemas hayan sido guardados después de ser escritos y publicados treinta años más tarde multiplica el significado del conjunto (1992, p. 180). Se trata de la conquista de un proceso de depuración de la palabra que llega al extremo mismo de su extinción en el que el silencio «debe interpretarse como un punto de llegada en su búsqueda poética, a partir de su raíz mística y como consecuencia del anhelado pero al mismo tiempo aniquilante encuentro con lo inefable.» (Canfield, 1992, 180).

En *De materia verbalis* (1957-1958), Eielson concreta la especulación sobre la escritura y sus relaciones con las artes plásticas, como lo evidencia el título en el que aparecen juntos no sólo la materia y el verbo, sino que se también la materia *del* verbo. Esto, además de tener un valor notoriamente autobiográfico, da lugar a la primera manifestación plena de su invitación al silencio a ser la llama viva de su poesía; el silencio se asoma tímidamente a través la supresión de títulos para pasarse luego por todos los poemas, desde ese primero que se encuentra relegado al respaldo de la página que presenta el poemario:

*“La oscuridad de este poema
Es sólo un reflejo
De la indecible claridad
Del universo”* (1998, p.232),

Para manifestarse luego en otros, entre los cuales el primero se destaca por enseñar más una armonía entre la poesía y el silencio que una lucha entre éste último y el lenguaje:

*“Lo que quiero decir
Es que no tengo nada que decir
Que todo lo que digo
Lo digo solamente
Solamente lo digo
Sin decir nada
Que mis palabras son fragmentos
Balbuceos de una frase oscura
Migajas de una vieja historia
Repleta de personajes
De señores y señoras que pasean
Bajo grandes cielos mudos
Sin saber que su sonrisa
Sus vestidos y sus huesos
Paseaban tranquilamente
Hace millares de años
Y seguirán paseando todavía
Millares de años más. Fragmentos
De una catástrofe celeste
De un insondable estornudo
Tan parecido al amor
Y hasta a la misma muerte
Que no distingue la arcilla
De la nada y nos sorprende cada día
Amarrados a una cama o una silla
Bajo la misma luz amarilla
El mismo miserable torbellino
Como el balbuceo de una frase oscura
Y sin embargo centelleante
Que todo lo dice claramente
Sin decir nunca nada”* (1998, p.233-234)

No es antes de escribir *Naturaleza muerta* en 1958, que Eielson experimenta plenamente que las palabras se limitan a nombrar la realidad. Se trata de un momento extremo del proceso que había estado desarrollando desde *Materia verbalis* y que se

acercaba al límite en el que, convertidas en puros signos gráficos, las palabras abandonarían el papel.

Entre los breves poemas que componen *Naturaleza muerta*, vale la pena resaltar uno en el que el poeta manifiesta su lucha con la dureza del material de la escritura, enmarcada en un artificial mundo libresco:

*“¡Ayúdame cielo de tinta
Mi corazón se muere de tristeza
Entre el cemento de mi casa
Y esta hoja de papel!”* (1998, p.246)

Y otro en el que se hace más evidente que nunca el encuentro entre su concepción del arte y la del zen:

*“Todo el mundo me pregunta
Cómo hago para vivir solitario
En esta montaña celeste

Nadie logra ver que solamente
Estoy sentado en una silla
Mirando una pared cualquiera”* (Eielson, 1998, p.267).

Dos años más tarde, Eielson escribe una serie de poemas visuales y concretos que componen *Papel*, poemario que hace parte de la edición limeña pero que fue excluida de la bogotana porque no satisfacía completamente al autor y porque, debido a razones de tipo técnico, fueron imposibles de introducir en esa última edición. Aún así, sería un error dejar por fuera del estudio de su poesía los poemas de *Papel*, pues es precisamente allí en donde los experimentos sintácticos, gráficos y fónicos de *Tema y variaciones*, la identificación entre escritura y realidad de *Mutatis mutandis* y los aforismos y pleonasmos de *Naturaleza muerta* van a desembocar en una extraordinaria decantación del lenguaje enriquecido por la intuición de un poesía silente.

Respecto a esto, Eielson escribe que en ese entonces necesitaba legitimar su pasaje a la visualidad, tender un puente entre ambos códigos de expresión que le permitiera ir y volver libremente, si así lo deseaba (1995, p. 47).

Ya antes, en *Tema y variaciones*, Eielson había experimentado con la forma desdibujando los límites del lenguaje escrito, llegando incluso a utilizar el material espacial de la tinta sobre el papel para elaborar el poema, como ocurre en «Poesía en forma de pájaro»:

 azul
 brillante
 el Ojo el
pico anaranjado
 el cuello
 el cuello
 el cuello
 el cuello
 el cuello
 el cuello
 el cuello herido
 pájaro de papel y tinta que no vuela
 que no se mueve que no canta que no respira
 animal hecho de versos amarillos
 de silencioso plumaje impreso
 tal vez un soplo desbarate
 la misteriosa palabra que sujeta
 sus dos patas
 patas
 patas
 patas
 patas
 patas
 patas
 patas a mi mesa (Eielson, 1998, p-141)

Este poema es un claro ejemplo de una de las principales características de la escritura de Eielson posterior a su salida del Perú y que el crítico inglés William Rowe define en *Jorge Eduardo Eielson: palabra imagen tiempo*, como el emprendimiento de una indagación acerca las consecuencias de hacer del espacio visual que ocupa la grafía un

elemento más de la obra y no un mero soporte material sin significación. Rowe escribe que: «Eielson extiende las posibilidades del espacio visual en la poesía hacia zonas nuevas, que redefinen radicalmente la palabra literaria y el libro y que se relacionan con la cosmología de los últimos setenta años.» (2000, p.408). Sin bien «Poesía en forma de pájaro» es cercana a los primeros caligramas de Apollinaire, la conciencia de que en realidad no se trata de un pájaro pues está hecho «de papel y tinta que no vuela/ que no se mueve/ que no canta que no respira/ animal hecho de versos amarillos/ de silencioso plumaje impreso» (Eielson, 1998, p.141), lo libera del preconcepto figurativo que hizo que Apollinaire cayera en el decorativismo del poema en forma de ametralladora o de Torre Eiffel, dejando de lado el problema del movimiento y del encuentro entre la materia y la palabra.

Si bien Eielson había explorado antes las posibilidades del caligrama, en *Papel* se acerca más al ideograma, partiendo del aprovechamiento tímido de los recursos tipográficos hasta llegar a la poesía performática.

Eielson apunta que fue en esa época en la que el miedo a no escribir lealmente fue poco a poco convirtiéndose en una superconciencia y el aparato de su expresión se detuvo de golpe, de modo que tuvo que desmontarlo y examinarlo pieza por pieza en busca del trauma, tratando al mismo tiempo de renovar su arcaica estructura. Fue entonces que descubrió asombrado que el mecanismo expresivo de sus palabras no era distinto (o muy distinto) a los de otros como Confucio, Pascal, Aristóteles y Rimbaud:

“Un escalofrío me recorrió de pies a cabeza: no había nada en mí, por lo tanto, digno de ser expresado puesto que con los mismos medios, después de tantos años de batalla, ni una sola de mis palabras era digna de colocarse a la altura de tales

gigantes. Fue de este modo que abandoné la escritura y decidí aventurarme en el campo contrario a fin de reconocer sus límites, sus posibilidades y por lo tanto los medios más eficaces para conquistarlo.” (1954b, p.378).

En la edición limeña de *Poesía escrita, Papel* es precedido por cuatro poemarios escritos también en 1960 que le abren el camino y que, cargados de un gran sentido lúdico del arte, se asemejan muchísimo a las «instrucciones» de *Historias de cronopios y de famas*, que Julio Cortázar publicó dos años después de que Eielson escribiera sus poemas, lo cual revela que se trata más de un afinidad creativa que de una influencia, pues los poemas de Eielson no fueron publicados hasta 1976.

El primero de estos cuatro poemarios, *4 estaciones*, es quizá el que más se asemeja a las instrucciones de Cortázar, y está compuesto por cuatro hojas de papel con un breve texto. En la primera hoja pone:

“tome este rectángulo de papel en primavera con una temperatura de 17 grados sobre cero y léalo tranquilamente” (1976, p.263).

En la segunda:

“tome este rectángulo de papel en el verano con una temperatura de 40 grados a la sombra y abaníquese con fuerza” (1976, p.264).

En la tercera:

“tome este rectángulo de papel en el otoño con una temperatura de 12 grados sobre cero y escriba un poema” (1976, p.265).

Y en la cuarta:

“tome este rectángulo de papel en primavera con una temperatura de 7 grados bajo cero y quémelo en la chimenea” (1976, p.266).

El siguiente poemario es *Canto visible*, y está compuesto por ocho extraordinarios poemas cuya resolución tipográfica nunca satisfizo al autor, como señala Canfield en la introducción de la edición de 1998 (p.14). Si bien estos ocho poemas pertenecen más al mundo de los muros de las galerías y los museos, los siguientes («Poema giratorio», «Poema mutilado», «Poema escrito al revés» y «Poema por escribir») reunidos bajo el título de *4 poemas virtuales*, son menos osados en la experimentación con el papel, y más bien conforman un segundo *Tema y variaciones* en el que la experiencia ganada tras varios años de labor artística ha profundizado los temas y enriquecido las variaciones. En los cuatro poemas Eielson utiliza una nueva forma de conjurar el silencio dejando el título no al principio sino al final del poema. Se trata de una estrategia que comparte con su amigo de toda la vida, el poeta Javier Sologuren, quien hace lo mismo en *Surcando el aire oscuro* (1970). El poeta y ensayista peruano Eduardo Chirinos señala en el libro *La morada del silencio* que este desplazamiento crea un espacio de silencio que impide cualquier presuposición o filiación textual previa para convertirlo en una solución, una revelación o un completamiento de sentido (1998, p.120). Cumpliendo la función del último verso del haikú tradicional, los títulos de estos cuatro poemas maravillan al lector. Mientras que el penúltimo busca más la sorpresa, el último –una página en blanco con la excepción del título, «Poema por escribir», que reposa en el margen inferior– es el poema silente por excelencia. Lo mismo ocurre con los títulos del poemario siguiente, *4 textos*, que tienen la tarea de revelar al lector que lo que ha leído antes en la misma página *es* un poema. El primero, que presenta el abecedario perfectamente ordenado en un cuadrado lleva abajo el título «Texto para leer», el segundo, «Texto para cantar», dispone gráficamente la representación simétrica de un juego fónico que se desarrolla como una fuga; el tercero es un dibujo de palotes

como los que hacen los niños cuando están aprendiendo a leer y lleva por título «Texto para mirar»; el último es un cuadrado como el primero pero en vez de letras, tiene números que, en orden y sin separaciones, se siguen del 1 al 120. Su título, como se puede prever, es «Texto para contar».

A estas alturas y gracias a la decodificación del lenguaje que ha hecho el poeta, tanto éste como el lector están listos para *Papel*, que no es otra cosa que diecinueve hojas de papel que han sido “intervenidas” y sobre las cuales está escrito en qué consiste dicha intervención, la cual no por ser evidente puede prescindir de su mordaz, redundante y revelador título. Así, pues, el poeta presenta «papel blanco», «papel rayado», «papel con 4 palabras», «papel y tinta», «papel plegado», «papel blanco con 5 palabras», «papel agujereado», «papel con huellas humanas», «papel blanco rayado con 6 palabras», «papel pisoteado», «papel fotografiado», «papel plegado y agujereado», «papel quemado», «papel blanco y agujereado con 7 palabras», «papel higiénico», «papel plegado agujereado y rayado», «papel blanco agujereado y rayado con 8 palabras», «papel plegado agujereado rayado y quemado con 9 palabras» y un último «papel cubierto de palabras» que en efecto se encuentra cubierto por estas cuatro palabras repetidas por toda el área.

Eielson consideraba que *Papel* era una solución definitiva de la querrela entre las hijas de Mnemosine, como se lo declaró en el 72 a Michel Fossey en una entrevista para la revista *Caretas*:

“Mis últimos «escritos» de 1960 no son sino hojas de papel blanco prácticamente. Es decir el sostén de la palabra impresa que suplanta a la palabra misma. El proceso es muy simple: a medida que se avanza en la investigación estética, todas las barreras caen y cualquier división entre los géneros (como poesía, novela, pintura, escultura, recitación, teatro, música, etc.) aparece artificiosa y académica. En Kassel, la hoja de papel se convirtió en un instrumento musical. Los auditores

(espectadores) agitaban los volantes blancos según las indicaciones de la flauta y los tambores. La participación fue total y el espectáculo muy bello.” (1972b, p.242)

En 1964 y tras cuatro años de inactividad literaria, Eielson escribe *Ceremonia solitaria*, una colección de poemas en los que el escritor presenta de nuevo a un personaje-poeta que desnuda como nunca antes el acto de escritura, como ocurre en «Ceremonia solitaria entre papeles y palabras»:

*“Repletos de palabras
Entre alimentos que se vuelven sueños
Uñas excrementos
y alimentos que se vuelven llanto
Huesos pensamiento
Entre cortinas que se abren
Como amaneceres y cortinas que se
cierran
Como cicatrices. Solo entre sombras
Semejantes a otras sombras
Sombras de objetos que no son objetos
Sino torbellinos
De materias que sollozan y que tosen
Y que nunca fallecen
Siempre entre sombras entre sombras
solamente
Acariciando una pared cualquiera*

*Un puñado de tierra en el bolsillo
Células muertas que antes fueran
padres y madres
Tíos hermanos amigos
Ahora convertidos en palabras
Completamente solo entre fragmentos
De personas que no son personas
Sino racimos de botones e intestinos
Persiguiendo el mundo entero
En el fondo de un tintero
Hasta llegar al fin de la escritura
En donde muere la palabra
Y se levanta soberana la sonrisa
De la nada la misteriosa pelota de
papel
Que ahora aprieto nuevamente
En una mano”* (1998, p.294-295)

Ceremonia solitaria conforma, junto con *Pequeña música de cámara* (1964) y *Arte poética* (1966), el manifiesto de la visión personal que Eielson tiene del arte para entonces. Se trata de una metapoésía que valiéndose de imágenes cotidianas y de una satirización del retrato sublimado del poeta, pregona la victoria de una poesía del silencio y de una ficcional prevalencia del silencio sobre el poema (ficcional porque la mera existencia del poema impide la total realización del silencio). Esto ocurre sobre todo en *Arte poética*, poemario que está enriquecido por la experiencia artística que ha

desarrollado durante los seis años anteriores, como se observa en el poema «Ser artista», el cual no fue incluido en *Poesía escrita* hasta la edición de 1998:

Ser Artista

*Es convertir un objeto cualquier
En un objeto mágico
Es convertir la desventura
La imbecilidad y la basura
En un manto luminoso
Es padecer día y noche
De una enfermedad deslumbrante
Es saborear el futuro
Oler la inmensidad
Palpar la soledad
Es mirar mirar mirar mirar
Es escuchar el canto de Giotto
El sollozo de Van Gogh
El grito de Picasso
El silencio de Duchamp
Es desafiar a la razón
A la época
A la muerte
Es acariciar mujer e hijos
Como si fueran telas y pinceles*

*Es acariciar telas y pinceles
Como si fueran armas de combate
Es acariciar armas de combate
Como si fueran tubos de colores
Es acariciar tubos de colores
Como si fueran pájaros vivos
Es pintar el cielo estrellado
Como si fuera un basural
Es pintar un basural
Como si fuera el cielo estrellado
Es vivir como un príncipe
Siendo solamente un hombre cualquiera
Es vivir como un hombre cualquiera
Siendo solamente un príncipe
Es jugar jugar jugar jugar
Es cubrirse la cabeza de azul ultramar
Es cubrirse el corazón de rojo escarlata
Es jugarse la vida por una pincelada
Es despertar todos los días
Ante una tela vacía
Es no pintar nada (1998, p.317-318)*

También *Pequeña música de cámara* desvanece los límites entre la vida y al arte y descubre una nueva faceta del acto creativo: de tanto escudriñar el lenguaje en busca de la realidad, el poeta ya no puede distinguir cuál es cuál, pues todo es igual de real y de aparente:

*“La rosa oscura que aparece
En esta hoja de papel
No es la misma que florece
Diariamente en el jardín
No es tampoco
La oscura cosa que ahora escribo
Sin saber por qué
Sin saber cuál es mi pluma
Cuál el papel
Y cuál la rosa.” (1998, p.301)*

Es también en estos años que Eielson empieza a darle voz al lienzo a través de unas primeras series de anudamientos en las que la nada del centro del nudo es el germen de todo.

En *La scala infinita*, Eielson señala que las palabras son nudos de significación, y los nudos, que son también palabras, «se manifiestan de forma simultánea en un universo misteriosamente caótico y ordenado, regidos sólo por el número y por el caos, en el cual el ser humano participa con soberano y libre albedrío.» (1997, p.21).

En el estudio que realizan acerca del nudo en la obra de Eielson, Lorraine Verner y Luciano Boi apuntan que en el centro de la idea y el objeto del nudo, hay un profundo vínculo entre lo que está en potencialidad (invisible) y lo que está en acto (visible) dentro de estos fenómenos. Existe una afinidad entre la intuición artística que da origen a la creación de la gran variedad de nudos en el trabajo de Eielson, y el rol esencial que estos juegan, no sólo en el mundo de las matemáticas abstractas sino también en el reino de la naturaleza. Eielson parece haber atrapado este punto fundamental. Los nudos y enlaces son estructuras que tienen la capacidad de construir continuamente una red de relaciones en interacción, de la que se origina la información necesaria para la evolución de la vida y el desarrollo de la mente (Verner, Boi, 2003, p. 117).

Durante la década de 1980, la teoría del nudo tuvo un desarrollo considerable que llevó a un periodo de avances notables en las matemáticas y en otros campos investigativos como la topología algebraica, la mecánica estadística, la teoría topológica del campo cuántico, la teoría de los grupos cuánticos, la biología molecular y la química.

Pero el estudio de los nudos es algo antiquísimo. Irlanda, por ejemplo, ha perpetuado una tradición artística que se remonta a la civilización celta pagana, famosa por el uso ornamental de anudamientos, espirales y diseños zoomórficos en los que el nudo es un

símbolo importante de la eternidad. En Medio Oriente, los árabes han sido auténticos maestros en la elaboración de algunos de los nudos más sofisticados. También en el Renacimiento europeo, Leonardo da Vinci y Albrecht Dürer elaboraron series de nudos. Boi y Verner apuntan que las concatenaciones de Leonardo se convirtieron en el tema de varias de sus obras, como la *Sala delle Asse*, en el Castello Sforzeco, en Milán. Entre los grabados en madera de Dürer se encuentra la serie *Sechs Knoten*, que pueden considerarse como variaciones de los grabados en bronce de Leonardo. (2003, p. 121).

Lo que quiero resaltar aquí con respecto a la elaboración de anudamientos por parte de estos grandes artistas del renacimiento es su construcción y concepción del nudo como un modelo del conocimiento cosmológico. Como apuntan Verner y Boi, al usar patrones de entrecruzamientos en sus obras, Leonardo buscaba simbolizar la unidad superior que une y ata la multiplicidad de las cosas. Sus concatenaciones son un mapa del universo en los términos del *Paradiso* de Dante, pues para éste, el *nodi strani* servía para simbolizar al ser divino. Una vez más la invención del principio de anudamiento es un símbolo de los principios ocultos de las cosas. En el *Codici sugli annodamenti*, Leonardo busca presentar un orden completo del universo. Verner y Boi trazan un paralelo entre la visión del artista florentino y la del poeta toscano, quien habla de Dios como de aquel en quien la tierra se une y anuda: “*Questi la terra in se se stringe ed adune*” (*Paradiso*, I. 117, citado por Verner y Boi, 2003, p.123).

Dante retoma así el “cordón dorado” de Platón al que todo hombre debe aferrarse para gobernarse correctamente y no ser desviado por los tirones de las pasiones contrarias (Platón, 2002); y, a la vez, retoma la “cadena dorada” de la que escribe Homero en el canto VIII de la *Ilíada* con la que Zeus puede atraer las cosas hacia sí (1844, p.125).

Eielson es perfectamente consciente de esta tradición mística y simbólica del nudo, y así lo manifiesta en su instalación en homenaje a Leonardo, titulada “*Codice sul volo degli ucelli e sugli annodamenti*”, en la Gallerie delle Stelline en 1993, la cual estaba compuesta por cuarenta nudos que colgaban de un hilo dorado que pendía del techo.

En su obra *Quipus* (1994), la escritura invertida de Leonardo fue impresa sobre un lienzo estirado y anudado sobre un soporte circular.

El nudo es un arquetipo que recuerda la interdependencia de todas las cosas en el mundo fenomenológico. Verner y Boi rescatan algunos elementos presentes en la obra de Eielson que son similares a los de los budistas tibetanos y los místicos cristianos, para quienes ciertos símbolos, incluido el nudo, presentan una identidad dinámica en el uno y lo múltiple, el macrocosmos y el microcosmos, lo visible y lo invisible (2003, p.124).

Con su obra, Eielson hala los hilos de una memoria arcaica y la pone de nuevo en movimiento evidenciando la concepción fundamentalmente distinta del discurso mismo que tienen la civilización judeocristiana y la incaica. Mientras que la primera tiene «un carácter esencialmente verbal que la incapacita para situarse fuera del acto del discurso» (Chirinos, 1998, p.75), la segunda consigna su experiencia mediante el uso de un símbolo silencioso: el nudo. En *La scala infinita*, Eielson escribe:

“Como en la topología de los nudos, éstos se modifican con extrema flexibilidad pasando del mundo fenoménico, tridimensional y cotidiano, a dimensiones mentales, que a veces escapan a nuestra percepción. [...] Esto me permite decir ese poco o nada que tengo que decir, casi en los límites del silencio, casi sin ser escuchado, porque como las matemáticas, la música u otras formas abstractas, no tengo nada que comunicar, pero sólo, acaso, algo que ofrecer a quien lo desee, es decir, una percepción y una experiencia distinta, que va más allá de las palabras, de los sonidos o de las formas.” (1997b, p.21)

El nudo es un símbolo en cuanto que está dotado de polisemia, es un cúmulo de definiciones múltiples y variables que surgen de las relaciones de presuposición o solidaridad entre un plano de expresión y un contenido que, al relacionarse, producen un cifra que invita a ser interpretada. Por ser una figura de uso y no de invención, el nudo sobre el que reflexiona y del que hace uso Eielson es anterior a él y le sobrevive. La síntesis que logra Eielson con sus anudamientos es más un descubrimiento que una invención. Su nudo es, en parte, un *objet trouvé*, acción que se adecúa a los principios estéticos de un estilo de arte chino y japonés que se fundamenta en el zen, para el cual, por herencia del taoísmo, hay una distinción jerárquica entre lo natural y lo artificial en la que lo natural es mejor que lo artificial. Esto no debe tomarse al pie de la letra, ya que la distinción entre lo artificial y lo natural es, de hecho, una distinción artificial, ya que un edificio humano, por ejemplo, no es más artificial que el nido de un ave. Sin embargo, los taoístas usan un tipo de arte que considera que si bien todas las cosas que hace el hombre son naturales, algunas son más naturales que otras, de modo que el mejor artista es aquél que en vez de hacer una obra, la selecciona, encuentra el objeto glorioso, lo comparte con otras personas y esa selección, ese descubrimiento, es una gran obra de arte. En la estética taoísta (y, por herencia, zen) el arte supremo es obra de la naturaleza y no algo que se impone sobre ella.

En un artículo titulado *El paisaje infinito de la costa del Perú*, Eielson escribió que, para él, lo importante era encontrar un método que lo acerca al máximo a la vivencia, llegando casi al ensimismamiento con el material:

“No manipularlo. No violentar su propia estructura, sino dejarlo actuar, apenas dispuesto en grandes superficies. Me imponía a mí mismo una actitud reflexiva sobre los derechos de la naturaleza y la precariedad de cualquier técnica artística. Y,

además, si la técnica es algo que se aprende ¿por qué no utilizar otro procedimientos, aún más antiguos que los europeos, como pueden ser los de la pintura china o japonesa, africana o pre-colombina?” (1977b, p.268).

La obra que descubre Eielson invoca la representación no verbal de una imaginación simbólica propia de la antigua civilización incaica. Los quipus, cuerdas de color anudadas, eran una forma de escritura, un medio de comunicación entre pueblos, templos que indicaban lugares sagrados y tumbas que delimitaban las fronteras de los territorios conformando un sistema contable y cartográfico, una forma de preservar la memoria histórica y de manifestar el sentir poético de los hombres. Los quipus antiguos estaban hechos de acuerdo a combinaciones mágicas de números que se construían siguiendo el ordenamiento de los astros en el espacio. En numerosos cuadros y poemas, Eielson alude a las observaciones astronómicas de las constelaciones, así que no es extraño que partiendo de la astrología andina, también sus quipus convoquen las fuerzas del universo tal y como las entiende hoy en día la ciencia en campos tan diversos como la topología, la física cuántica, la química y la biología molecular.

El nudo es el objeto simbólico por excelencia. Tal vez se trate tanto de la técnica simbólica más antigua como de la primera expresión de las ideas cosmogónicas que surgen en el interior de las culturas con la intención de organizar, reunir y recrear el mundo a través de construcciones y miniaturizaciones que estructuran para el hombre el espacio y el tiempo. Con los anudamientos, Eielson invita al espectador a reflexionar acerca del acto de dar voz al silencio, representado en el lienzo, que no es otra cosa que un intento de «sensibilizar esos espacios anónimos del mundo contemporáneo» (Eielson, 1995, p.46). La tela, mera superficie sobre la cual se elaboraba la obra, es

ahora la obra en sí. En el catálogo para una exposición realizada en 1977 en la Galería Adler-Castillo de Caracas, Eielson anota:

“La tela anudada y templada sobre el bastidor (que yo llamo «quipus» en homenaje a los antiguos peruanos), es una estructura plástica en abierto conflicto con el cuadro tradicional, al cual suplanta de manera más o menos reversible puesto que la presencia de la tela, no solo anudada, sino templada sobre el bastidor, así lo sugiere. La tela que esconde el bastidor se abre como una cortina para mostrar su propia realidad pero se vuelve a cerrar cuando la pintura impregna su superficie, tal como un párpado se cierra ante la inminencia del ensueño.” (1986, p.207).

Eielson dota de materialidad visible al espacio que, como los territorios en blanco de los mapas, son el mero trasfondo de lo trazado, para convertirlo en sí en un lugar significativo, dotado de incontables sentidos que lo desbordan.

No hay que olvidar que esta sensibilización no la llevó a cabo únicamente en la tela del cuadro o en el papel del poema sino también, como le revela a Canfield en una entrevista, en diferentes actividades y con objetos anónimos que con cierta frecuencia distribuía por medio de los medios corrientes de comunicación como el teléfono, el correo, el fax, los afiches y grafitis callejeros; o abandonándolos en cines, iglesias, teatros, supermercados, trenes y autobuses. (1995, p.46). También en *Para una preparación poética*, Eielson escribe:

“La poesía se sirve de las palabras para hacerse comunicable. Ellas son un medio de expresión, no la expresión misma. Mucho menos la poesía misma. Superado el medio de las palabras, la poesía reina ilimitada y se confunde con la esencia de las cosas. La poesía, por lo demás, puede prescindir de las palabras (pintura, escultura, música, danza, religión, magia).

Las palabras no son objetos sino signos. El pensamiento no es la poesía sino su cauce humano. La poesía es el estado permanente del universo.” (1994, p.436)

Posterior al descubrimiento de las múltiples posibilidades del nudo es *Esculturas subterráneas*, que como ya mencionaba anteriormente, fue expuesta en su totalidad en 1969, como parte de la muestra *Plans and projects as art*, realizada en la Kunsthalle de Berna. En la introducción a la edición de *Poesía escrita* de 1998, Canfield precisa que estas “esculturas para leer” eran en realidad objetos virtuales, de imposible realización que a través del relato del autor se dirigían al pensamiento y la sensibilidad del lector. Canfield apunta que los cinco textos fueron impresos en cinco lenguas, en grandes caracteres tipográficos y en rígidas y transparentes hojas de *rodoid* que tenían un color diferente según el idioma. En amarillo estaba el inglés, el italiano en verde, el francés en rojo y el español en gris. El conjunto constituía un libro-objeto que, cerrado, resultaba informe y caótico por la sobreposición de las lenguas, letras y colores, pero que era posible leer volteando cada una de las páginas (1998, p. 16).

Eielson consideraba que esta obra suya era asimilable al arte conceptual y que reflejaba su doble preocupación por la función del arte en la sociedad planetaria y por su consecuente ampliación con la ayuda de la tecnología moderna. Por otro lado, se trataba también de un intento de salir de los angostos senderos del sistema del arte y de los espacios destinados al mismo. Esta tentativa es explicada y justificada a través de todo el proceso anterior que Eielson había experimentado en su quehacer poético visual y escritural. A la hora de revisar su obra, él era el primero en afirmar que «salir de la literatura primero y del arte después no quiere decir nada si no existe una razón lo suficientemente fuerte y verdadera para ello» (1995, p.50).

Lo que Eielson deseaba era elaborar algo que emanara directamente del contexto social, de la coyuntura histórica, antigua y moderna, y que llegara directamente a la gente, fuera de los canales consagrados al arte. «En una palabra, quería poner en evidencia las discutibles fronteras que separan el arte de la vida.» (Eielson, 1995, p.49).

Como señala Canfield, su operación era entonces exactamente lo opuesto de la de Duchamp (1995, p.50), pues mientras que éste convertía cualquier objeto cotidiano en obra de arte, Eielson convertía la obra de arte en un objeto cualquiera, operación consecuente a su actitud crítica, producto de un duelo incesante con el lenguaje y el silencio, una veces contestatario y otras conciliatorio, y que da pie a la elaboración de toda una estética basada en el concepto de silencio como morada de lo inefable, lo inalcanzable y lo sublime, pues, como escribió él mismo en 1989:

“unas palabras de Rimbaud («explorar lo invisible, escuchar lo inaudito»), unidas a mi vocación por la arqueología y por el pensamiento oriental, explican en parte este amor a lo ignoto, a lo invisible e inalcanzable». (p.35).

III.

EL CULTIVO DEL SILENCIO METAFÓRICO

El 29 de Agosto de 1952, en el Maverick Concert Hall de Woodstock, se estrenó “4’33’””, del músico norteamericano John Cage. La pieza, que consistía de cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, fue interpretada por el joven pianista David Tudor, quien, sentado al piano, señaló el comienzo del primer movimiento bajando la tapa del teclado. Después de treinta segundos de inactividad, volvió a levantar la tapa para indicar que el movimiento había culminado. El mismo procedimiento se repitió en el segundo movimiento, en el que el sonido del ambiente se hizo al fin evidente para los espectadores (se oía el viento, las gotas de lluvia sobre el techo del teatro, su propia respiración). La partitura estaba escrita en varias hojas, y Tudor las fue pasando a medida que corrían los segundos. La tapa del teclado volvió a subir y a bajar una vez más en un tercer movimiento durante el cual la audiencia estuvo murmurando desconcertada.

La primera presentación de esta obra fue un absoluto escándalo, afirma el crítico musical Larry Solomon, pues en un principio la audiencia no fue consciente de haber oído nada (Solomon, 2002). Catorce años más después, un artista peruano residente en Roma elaboró una serie de objetos virtuales de imposible realización que exigían una participación sumamente activa por parte del espectador, quien no podía ver las obras, aunque todo el montaje girara en torno a ellas, y debía limitarse a leer lo que de ellas había escrito su creador.

Tanto Cage como Eielson le presentaron al público auténticas obras maestras dotadas de todo lo que constituye a una obra de arte menos la obra en sí; ambos le dieron paso al silencio y al vacío para que se adueñaran del arte y, coincidentemente, ambos lo hicieron tras haberse acercado al budismo zen, el cual el mismo Eielson definió como:

“[...] una forma de budismo que no requiere una disciplina exterior excesiva. Indefinible con las palabras, el zen se basa sobre todo en la concentración y la calma de la mente, el desapego a lo accesorio, el amor a las criaturas y a las cosas sin distinción ninguna, al mismo tiempo que una conciencia del «distacco» y una perenne atención. Es un estado de vigilia sutil y de profunda adhesión a lo creado, una comunión y una renuncia al mismo tiempo.” (1972b, p.238).

Añadiendo inmediatamente que:

“[...] ésta es una definición imperfecta que, a pesar de ello, estoy muy lejos de haber alcanzado en la práctica. Pero confieso que desde que descubrí el budismo zen mi vida ha cambiado radicalmente. (1972b, p.238)

¿Qué era aquello que estos dos artistas habían descubierto en el zen y qué pretendían con sus extravagantes presentaciones? En el ensayo titulado *The aesthetics of silence*, la crítica norteamericana Susan Sontag señala que el arte se ha convertido en una de las metáforas del proyecto espiritual de la modernidad y que en éste han sido instaladas muchas de las paradojas que involucran el pretender alcanzar un estado absoluto del ser, como las descritas por las corrientes místicas de las grandes religiones (1967, p.1). El artista que sigue esos parámetros actúa de manera similar al místico que se interna en la bruma de lo desconocido y que envuelve lo que está más allá de la razón, o, lo que es lo mismo, penetrar el silencio que está más allá del discurso.

Más adelante, Sontag añade que el arte se ha convertido en el enemigo del artista, pues le niega la trascendencia que éste desea y que se le escapa, pues su actividad tiene lugar

en un mundo compuesto por percepciones de segunda mano, en el cual la imprecisión de las palabras confunde al artista y lo condena a expresar su experiencia sin la espontaneidad de la inmediatez (Sontag, 1967, p. 1).

Como se señaló anteriormente, el descontento que Eielson sentía por el lenguaje lo llevó a la improductividad poética en la década de 1960. Sin embargo, dicha improductividad estuvo siempre matizada por una vivencia del silencio que le permitió realizar la catacresis del lenguaje poético que construía gracias al derrumbamiento del lenguaje anterior. De esta manera, el poeta volvía a nombrarlo todo por primera vez. La poesía de Eielson es producto y expresión del doble descontento ante el lenguaje del que escribe Sontag: «Al lenguaje le hacen falta palabras para expresar cabalmente la experiencia vital, y, paradójicamente, no expresa dicha experiencia precisamente porque tiene demasiadas palabras» (1967, p.7, mi traducción). La poesía de Eielson y sus contemporáneos –Blanca Varela, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren– atestiguan que, en efecto, «a medida que el prestigio del lenguaje decae, el del silencio se incrementa» (Sontag, 1967, p.6, mi traducción), lo cual sugiere que debe haber algo en el silencio que justifique la fascinación que por él sienten estos poetas.

En el capítulo XIII de su ensayo, Sontag distingue cuatro usos primordiales del silencio. El primero es garantizar la ausencia o la renuncia de pensamiento. El segundo uso parece ser el opuesto al primero, pues consiste en garantizar la plenitud del pensamiento. Un tercer uso que puede tener el silencio es el de proveer tiempo para la continuación o la exploración del pensamiento. El cuarto uso que Sontag señala es una especie de síntesis de los tres anteriores: ayudar al discurso a alcanzar su máxima integridad. En *La scala infinita*, Eielson apunta que el objetivo de su labor artística es

resaltar en negativo ese reino intermedio de la experiencia vital que está a medio camino entre presencia y ausencia, entre lo visible y lo invisible y que:

“[...] no es la muerte sino la vida misma, cuando no vivimos verdaderamente pero aún no estamos muertos. El letargo, no obstante, la blanca ciénaga del alma absorta, ofrece una vía de salvación: el acceso a los espacios superiores.” (1997, p.23)

Continuando con su estudio, Sontag constata que todo el mundo ha experimentado que las palabras pesan más cuando son enfatizadas por largos silencios (1967, p.6). Esto se debe a que la insustancialidad del silencio resalta la materialidad de las palabras.

A pesar de que se ha repetido hasta al cansancio que la mentalidad occidental moderna es materialista, lo cierto es que tal afirmación parte de un uso sesgado del término, ya que lo que precisamente caracteriza nuestra mentalidad, como lo demuestra la evidencia del mundo actual, es un menosprecio y un abuso tal de la materia, que hoy somos testigos y víctimas de terribles catástrofes ambientales.

En la labor artística de Jorge Eduardo Eielson, la experimentación con el silencio y con los materiales con los que elabora su obra (ya sea un poema, una pintura, una escultura, un performance, etc.) responden a una misma intencionalidad, como es la de reivindicar al mundo material, pregonando una “noche oscura del cuerpo”. También el zen y la filosofía de los antiguos griegos surgieron de una contemplación del mundo en la que no se privilegió ni al espíritu sobre la materia, ni a la materia sobre el espíritu.

La otra cara de la moneda de la exploración del silencio tiene lugar en el arte y no responde tanto a un intento por reivindicar la materia muda, sino por darle un sentido trascendente a la existencia humana en el silencio o mediante él. De acuerdo a lo escrito por Sontag, la búsqueda de los medios para expresar lo inexpresable ha sido tomada por muchísimos artistas, teóricos y críticos como la pauta máxima del arte (1967, p.9). En

efecto, desde los inicios del romanticismo se ha ido consolidando una idea del arte como expresión de lo inefable. Sontag resalta al respecto que por ser lo inefable una categoría de conciencia, no ha tenido siempre su morada en el arte sino en la teología y la filosofía (1967, p.10), de modo que el valor adjudicado al silencio como una de las caras de lo inefable por artistas como Eielson no surge de una virtud de la naturaleza del arte, sino que, en palabras de Sontag, «se deriva de la arrogación contemporánea de cualidades absolutas al objeto de arte y a la actividad del artista» (1967, p.10, mi traducción). También Eielson reflexionó sobre este tema y señaló en el suplemento cultural de *La Industria* del 29 de Diciembre de 1991, que:

“[...] el vacío existencial y la caída de los valores morales encuentran en el arte de nuestros días —en su tangible presencia cotidiana, en su aparente pureza espiritual— una suerte de salvavidas interior que ninguna otra actividad humana puede ofrecer. Para una sociedad laica, pragmática y desencantada [...] el arte es hoy día el pan espiritual obligatorio, que no se puede negar a nadie, y del cual nadie desea privarse.” (1991, p.215).

El estudio del rol que ha jugado el silencio en la poesía moderna le revela a Sontag que los antecedentes de los dilemas y las estrategias del arte del silencio se encuentran en el ala radical de la tradición mística universal, desde la “*Mysthica Theologica*” de Dionisio Areopagita, los dísticos y alejandrinos de Angelus Silesius y los escritos de Meister Eckhart, hasta sus paralelos orientales en las obras de Rumi, Han Shan y Avicébrón. Es la opinión de Sontag que los continuadores en occidente de las especulaciones místicas de estos maestros no han sido precisamente los legados de las tradiciones religiosas en las que surgieron, sino los artistas (1967, p.6). A propósito de lo anterior vale la pena señalar que aquellos artistas que como Eielson han adoptado la riquísima tradición mística, no lo han hecho para aplicarla pasivamente a su actividad poética,

sino que la han reinterpretado y enriquecido de tal modo que, a partir de una fuente tan antigua, han recreado un fenómeno propio del siglo XX como es el descontento existencial e intelectual que las artes heredaron del discurso religioso y que ha sido centralizado y magnificado en el cuestionamiento de las facultades del lenguaje. Esto quiere decir que la definición que hace Sontag del arte del siglo XX como “una religión moderna” (1967, p.3) exige que dicha religión sea entendida como una cuyo trono está vacío, una mística sin Dios como la del budismo zen. La misma Sontag señala que en su versión más ambiciosa, la defensa del silencio expresa un «proyecto mítico de liberación total» (1967, p.5, mi traducción) en el que el artista empieza por liberarse de sí mismo para continuar luego liberando al arte de la obra particular que ha construido. De igual manera, el artista libera al arte de la historia y termina por liberar al arte del arte mismo. Si bien Sontag no llega a describir cuáles son los medios que usa el artista para llevar a cabo dicha empresa libertaria, lo que resulta interesante resaltar de su señalamiento es que ese “proyecto mítico de liberación” se ajusta a la perfección a la visión de la plenitud del budismo, auténtica religión del desprendimiento, particularmente la rama zen, la cual ha sido definida por el filósofo inglés Alan Watts como “la religión de la no-religión” (Watts, 1990) título de uno de sus libros acerca del zen.

En el zen, la mente del practicante intenta subyugarse del imperio de la razón para alcanzar el perfecto vacío, entendido como perfecta espontaneidad de ser.

Respecto a lo antes expuesto vale la pena señalar que el desasosiego epistemológico que expresa Eielson y su constante retorno al lenguaje poético tras haberlo abandonado previamente, corresponden a la idea zen de que el conocimiento y el lenguaje son males necesarios para alcanzar la iluminación. Se debe primero conocer el mundo mediante la

razón para luego desconocerlo. En lo que concierne específicamente al silencio, Sontag apunta que éste no deja nunca de implicar su opuesto, de modo que para hacerse evidente requiere de la presencia de su contrario (1967, p.3).

Desde un punto de vista que coincide con el de la cosmología taoísta, Sontag advierte que no puede pensarse que haya un “arriba” sin un “abajo”, o una “izquierda” sin una “derecha”, lo cual, trasladado al asunto que nos ocupa, implica que debemos considerar la presencia de un entorno de sonido o de lenguaje para reconocer el silencio. Yendo un poco más allá de lo apuntado por Sontag, Eielson escribe que:

“En la vida cotidiana consideramos la sombra y la luz como polos opuestos y nuestra misma existencia aparece orientada hacia la luz, imbuidos como estamos de la vieja retórica del bien y del mal. Pero en otras culturas -en la oriental, por ejemplo- las fronteras de la mente, en el sentido más amplio del término, coinciden admirablemente con aquella doble naturaleza de la realidad, hecha de sombras y de luces. Es en este confín, que casi escapa a nuestra percepción, en este límite de atención espiritual, que reside el misterio de la visión.”
(1999, p.221)

De todo lo anterior se desprende que lo que procura el arte del silencio no es alcanzar el silencio total, lo cual sería imposible, pues la mera existencia de la obra y del artista rompe la unicidad del silencio. Su intención es otra y consiste en crear un entorno que favorezca la manifestación del silencio, y es en esa manifestación que el silencio se convierte en lo que Kant entendía como lo sublime, ya que sólo puede ser representado en negativo y es en sí lo ilimitado, lo infinito, lo absoluto que escapa al entendimiento (Kant, 2004).

Al concebir al silencio de tal modo y al erigirlo como la piedra angular de la poesía, el poeta del silencio se identifica con aquellos quienes desde el siglo XVIII en Alemania

hasta nuestros días en el mundo entero han consagrado su obra a lo consecución del auténtico proyecto romántico que no es exactamente una idea sino una búsqueda universal progresiva de lo sublime que no alcanza nunca su término.

Sontag advierte también que no es lo común que la elección por el silencio que realiza el artista moderno sea llevada hasta su máximo exponente de significación (1967, p.2). Ni siquiera del Rimbaud dedicado al comercio en Abisinia, ni del Duchamp consagrado a jugar ajedrez, puede decirse que se volvieron literalmente silenciosos. Según Sontag, el artista continúa hablando, pero lo hace de tal modo que su audiencia no puede oírlo (1967, p.2). La afirmación anterior es respaldada por la constatación de que el arte de Jorge Eduardo Eielson, como gran parte del arte del siglo XX, ha sido experimentado por sus receptores como una marcha hacia el silencio (o la intangibilidad, o la invisibilidad, o la inaudibilidad).

Aún así, la labor artística del peruano no pudo ser abolida por el temprano desencanto del poeta ante el lenguaje, lo cual le da la razón a Sontag cuando afirma que una vez que se descubre que no hay nada que decir, se busca la forma de decir que no hay nada que decir (1967, p.3). Tal vez la razón por la cual Eielson pasó más tiempo pintando y exponiendo que escribiendo y publicando poemas, se deba a que el lenguaje verbal es, como apunta Sontag, el más exhausto de todos los materiales con lo que se hace el arte (1967, p.4). En *Manual de lectura*, Eielson escribe:

“¿Con qué palabras empezar ahora? ¿Qué nuevo ruido de consonantes, qué grupo sordo de vocales, qué nueva puntuación y qué nueva ortografía deberé emplear a esta altura de mi existencia? ¿Deberé imitar las mareas y eludir la espuma? ¿Deberé ser la botella que guarda un mensaje a expensas del mar, o quizás el mismo mar que sostiene la botella y el mensaje? Según mi conciencia y según mis escritos, nada de esto existe: yo solo soy la botella vacía en espera del mensaje. Todas mis palabras carecen de significado y el oleaje me ahoga. Todas las palabras y toda la gramática inventada se depositan

en mi fondo transparente. Mi cuello de cristal es bastante amplio y ningún tapón lo obtura: yo dejo escapar tales palabras, ¿son ellas acaso el mensaje que espero?" (1954b, p.379).

Sin embargo, no se debe obviar el hecho de que el lenguaje poético puede empelarse tanto para expresar mutismo como para revisar el lenguaje mismo. Sontag anota en su ensayo que para Mallarmé esa era precisamente la labor del poeta (1967, p.7), es decir, despejar la realidad que se encuentra infestada de palabras haciendo uso de palabras nuevas o renovadas que congregan silencios alrededor de las cosas, pues el lenguaje es tan inmaterial e ideal como impuro y contaminado. Es por ello que Sontag señala que al ser las palabras meras abstracciones, resultan indispensables para el proyecto moderno de trascendencia. Sin embargo, éstas no dejan de falsear la experiencia vital de dicha trascendencia, pues no pueden ser más que referentes de la experiencia concreta (Sontag, p.4).

La obra de Eielson demuestra que el poeta era hasta tal punto consciente de la doble cara del lenguaje que su cíclica renuncia y reintegración al ámbito de la escritura dependía en gran medida de en qué cara caía la moneda a cada instante. A pesar de esto, Eielson no se contentaba con ver en las limitaciones del lenguaje una negación definitiva de la presencia de las cosas en las palabras. Por el contrario, decidió hacer uso del arte a sabiendas de que no era en el lenguaje donde yacía lo que buscaba, pero que sí era gracias a éste que lo que buscaba podía manifestarse.

La noción de silencio, tal y como la conciben artistas como Eielson, es para Sontag un término esencial de la retórica cultural y espiritual de la modernidad (1867, p.3), entendiendo retórica como el arte de dar al lenguaje la eficacia necesaria para deleitar, persuadir o conmover, mas no como el uso impropio, sofista e intempestivo de dicho

arte. Sontag observa que la dificultad de realizar la exégesis de una obra cuyo centro es el silencio radica en que ya que el artista no puede asirlo de manera literal y seguir siendo artista, debe llevar a cabo su labor poética haciendo uso de una retórica más compleja e indirecta que cualquier otra (Sontag, 1967, p.4). Más adelante en el mismo ensayo, la crítica norteamericana distingue dos nociones de silencio que, a su parecer, justifican su relación con el arte, pero que por no abarcar el asunto por completo, se vuelven irrelevantes a la hora de estudiar la obra de Eielson.

La primera surge de una concepción del silencio como producto de una decisión del artista que renuncia a su vocación y que puede verse ejemplificada en el suicidio de aquellos artistas quienes, como Kleist y Lautréamont, testifican con la determinación de acabar con su vida que han ido demasiado lejos (1967, p. 2).

La segunda noción de silencio que Sontag considera es la de silencio como castigo. Se trata de una autoflagelación ejemplificada por la caída en la locura (Hölderlin, Artaud) que confirma que la pérdida de la cordura puede ser el precio a pagar por traspasar las establecidas fronteras de la conciencia (1967, p.2).

Si bien las dos nociones señaladas por Sontag no carecen de validez, testimonios como la vida y la obra de Jorge Eielson demuestran que el vínculo entre arte y silencio es mucho más rico y complejo. La experiencia del silencio que Eielson consigna en su obra poética no responde a los principios de ninguna de estas dos nociones de la relación entre el silencio y el arte, lo cual nos motiva a preguntar si acaso la obra de este artista establece en sí misma una noción distinta, y, de ser así, cuáles son sus características.

Por otro lado, Sontag afirma que la idea de silencio que funda el arte moderno contiene un pathos en sí misma por permitir sólo dos tipos de desarrollo válido: puede ser llevada

al punto de la autonegación como arte o puede ser practicada de manera heroica e ingeniosamente inconsistente (1967, p.3). El estudio diacrónico de la obra de Eielson revela lo contrario: estos dos desarrollos de la idea de silencio se dan simultáneamente sin llegar a excluirse y son sólo una primera instancia de la construcción definitiva (aunque irreductible) de dicha idea, la cual es instaurada por el poeta gracias a la interacción de otras nociones de silencio más ricas incluso, como lo son aquellas que surgen de la elaboración de un estética autofágica –es decir, un arte que se devora a sí mismo–, una mística de fundamentos tanto lingüísticos como epistemológicos, de la actualización de cosmologías tan antiguas y lejanas como la budista y la incaica y de la reivindicación del proyecto trascendentalista (mas no religioso) fraguado por artistas y pensadores como Schelling, Fichte, Hölderlin y Hegel.

A pesar de lo anterior, Sontag acierta a ver en la noción moderna del silencio la metáfora de una visión clara y sin interferencia de las cosas, en la que el espectador se aproxima al silencio como se aproximaría a un paisaje (1967, p.5). La escritora norteamericana lo entiende como una noción moderna del silencio, aunque siglos atrás las culturas del budismo ch’an en la China y zen en el Japón la habían elaborado ya y la habían convertido en la noción del arte que les es propia, como pudieron comprobarlo poetas como Ezra Pound, José Ángel Tablada, Octavio Paz y el mismo Jorge Eielson.

Como si se tratara de una reflexión del gran propagador del zen en occidente, Daisetz Teitaro Suzuki, o del mismo maestro Dogen, Sontag escribe:

“Un paisaje no exige del espectador su comprensión, sus imposiciones de significado, sus ansiedades y simpatías; reclama, más bien, su ausencia; que no le añada nada” (1967, p.5, mi traducción).

De la misma manera, la manipulación de Eielson sobre las palabras, los colores y las telas da por resultado formas minimalistas que parecen responder a lo que Sontag llama «el cultivo del silencio metafórico» (1967, p.3).

Las características de su obra configuran un retrato perfecto del artista que describe Sontag, quien, para conjurar al silencio o al vacío, produce un arte oximorónico: «un vacío lleno, una vacuidad enriquecida, un silencio resonante o elocuente» (Sontag, 1967, p.3, mi traducción). También Eielson advierte en *Para un preparación poética* (1994), que tras haber admitido teóricamente la imperfección de la expresión poética humana, y no siendo posible instaurar un continuo material sobre la plenitud del poema y la verdad o la belleza de la poesía, no queda más que reclamar la mayor desnudez posible en el poema, «el más sucinto y puro vestido para quien nace de una sagrada fuente.» (Eielson, 1994, p.436).

IV.

LA VOZ DE HARPÓCRATES

En *“Isis y Osiris”*, el historiador griego Plutarco escribe acerca de un tal Harpócrates, hijo de estos dos dioses egipcios, quien es considerado como el dios del silencio y representado siempre con un dedo sobre la boca. Muy distinto a Hermes, Harpócrates no es mensajero de nada, pues él mismo es el mensaje. Tiene todo que decir y todo lo dice en el silencio. Es por eso que la poesía de Eielson debe ser pensada como una poesía “harpocrática”, evitando que se le llegue a considerar “hermética” de la misma manera en la que el estilo de Ungaretti, Quasimodo y Montale fue denominado “hermético” por Constanzo Flora por no entender que el alejamiento del gran público que caracterizó a estos poetas era una contestataria respuesta a la retórica gastada de D’Annunzio que daría lugar a una extraordinaria y reveladora persecución de la primigenia pureza de la palabra.

No, poesía hermética no; “harpocrática” le viene mejor.

Aclarado esto, podemos ahora reflexionar acerca de las características de dicha poesía. El hecho de que el silencio se manifieste en la poesía por vía negativa exige que el poeta harpocrático se abastezca de diversos recursos formales como los espacios en blanco, las tachaduras, la utilización figurativa de los signos de puntuación, las supresiones y demás instrumentos que, hábilmente aprovechados, pueden tornarse en verdaderas moradas del silencio que atraigan la atención del lector hacia lo que participa en el poema a través de su ausencia. Una estética del silencio propone en primer lugar que el

silencio es, y no la palabra, lo que constituye la esencia misma de la experiencia poética, la cual es considerada por Eduardo Chirinos (1998, p.28-29) como el resultado de las infinitas combinaciones de silencios, que son:

1. Los silencios que preceden y acompañan los actos de escritura y de lectura.
2. Los silencios del autor y del lector.
3. Los silencios del hablante y del interlocutor.
4. Los silencios del texto mismo.

El encuentro de todos estos silencios hace de la poesía harpocrática de Eielson un cuerpo paradójico en el que su esencia no está dentro de sí, sino por fuera de ella. Cercana a la estética del haiku japonés, su belleza no radica en lo que enseña sino en lo que esconde o deja sugerido. Sus imágenes son las que no describe, sus sonidos los que no pronuncia; persigue lo que nunca ha de alcanzar. Su retórica es más metonímica que metafórica, busca el encuentro de todos los silencios textuales que van desde la creación hasta la lectura para así evidenciar al silencio por vía negativa. Se trata de poemas fragmentarios en los que el silencio es el elemento que cohesiona y da sentido al todo que es el poema, como es el caso de «Poema fragmentado», incluido en *4 poemas*, presente en la edición peruana de *Poesía escrita*:

“ *apareces*-----
 -----*y desapareces*
 -----*agua gritando como obeliscos*
Señalando el fin de-----
 -----*abismos*
 -----*lago*
De especies desaparecidas-----*arena*-----
 -----*última línea*
De fuego-----

Y lejos-----*apenas entrevista*

-----*el lobo hambriento y el eclipse pasan*
Apareces-----
-----*y desapareces*
Magnitud ígnea-----

(1976, p.280)

El silencio cohesiona el poema y la persecución que el poeta hace del silencio despoja al poema mismo de sus vestiduras. La poesía harpocrática es una poesía nudista. Si bien busca sustraer al lenguaje de sus ropajes para enseñar el silencio, dicho desnudamiento necesita de la presencia de la vestimenta. El poeta no utiliza las palabras para cubrir el silencio, lo hace para crear una zona de indeterminación hacia la que se dirige el deseo. La seducción depende del tanteo, del ocultamiento, de la insinuación de algo que está presente pero que es inaccesible. Eielson lo expresó así:

“La dificultad mayor no está en plantearse que no comprometen (las normas de la escritura) a la poesía sino en cuanto ésta requiere de una vestidura, la menor posible para presentarse en público. La vestidura, en tal caso, es tan adjetiva como lo puede ser la sotana, el uniforme militar, los trajes civiles, o los taparrabos primitivos. Hacer de estos indumentarios signos de vida es tan mezquino como encauzar la propia vida humana según los anteriores atributos externos.

El ropaje —la retórica— nos permite, muchas veces, un tratamiento más familiar y sin peligros de la poesía. ¡Tanto menos peligro cuanto más lejos nos encontramos de ella! Pero, si fuéramos justos, deberíamos agradecer al buen cielo de que ello sea así. No todos estamos dotados, ni dispuestos, a la visión de ciertas desnudeces, de ciertas bellezas o deformidades, cuya suprema realidad no haría sino enceguecernos.

Y esto es lo que precisamente ocurre en los mejores instantes del alma humana; el clímax de una composición es un estado del alma que los sentidos no nos pueden revelar sino durante un estado del alma semejante.” (1994, p.435)

Esencialmente, la poesía harpocrática como la de Eielson se sostiene sobre una noción del silencio según la cual éste es el estado esencial del que proviene toda la poesía y hacia el cual debe regresar.

El arte harpocrático sigue los parámetros del “margen lleno” de Breton, en el que el artista es invitado a rellenar la periferia del espacio de la obra (el papel, en el caso del escritor) dejando el área central en blanco. Se trata de una poesía que tiene lugar en los márgenes del silencio y que anota lo que puede con la misma ingenuidad, el mismo asombro e incluso la misma insolencia de las notas al margen sobre las que escribe el poeta norteamericano Billy Collins en «Marginalia», pues, a fin de cuentas, un escritor harpocrático no es otra cosa que un lector del silencio.

*“Todos nos hemos incautando el blanco perímetro como si
fuera nuestro
Y tomado una pluma así fuese tan sólo para mostrar
Que no holgazaneábamos pasando páginas sobre un sillón;
Apretamos un pensamiento sobre el costado,
Plantamos una impresión a lo largo del margen.”*
(2009, mi traducción)

Por otro lado, quizá aquello que pertenece al silencio, aquello de lo que no es posible hablar haga parte de la experiencia de lo místico, como pretendía Wittgenstein. De ser así, la inefabilidad de las palabras del silencio no se debe al fracaso del lenguaje que, en definitiva, es imperfecto, sino a la imposibilidad de la lógica. Dicha concepción de la epistemología y del lenguaje permite concebir a la poesía y al arte en general como un intento de ir más allá de la razón para explorar los confines de lo místico donde reina lo indecible, lo blanco, lo silencioso. Esta es precisamente la concepción que tiene del arte el budismo zen. En el libro *Conciencia zen*, el reverendo Densho Quintero inserta un viejo aforismo zen que reza: «Sin hablar ni callar, ¿qué es esto?» (2006, p. 16), y lo comenta preguntándose cómo puede alguien expresar su experiencia vital más allá del

silencio y las palabras. Al igual que todos aquellos maestros que han escrito sobre el zen, Densho advierte que hacerlo es una paradoja, ya que no es posible atrapar la realidad con las palabras ni creer que el lenguaje realmente comunica algo a alguien. Sin embargo, Quintero añade más adelante que en el zen, la vía y la vida no son dos cosas separadas. El zen, que como arte surge de la contemplación detalla de cada componente de la realidad y de la valoración no jerárquica de todas las acciones que tiene lugar en el universo, ve en todas y cada una de las situaciones de la vida diaria una oportunidad para poner en práctica el *Dharma* (la doctrina). «Por esto», señala Quintero, «escribir en sí mismo es práctica. El acto de sentarse y disponer de manera cuidadosa de las palabras, de mantener una tensión constante sobre el lenguaje apuntando a la realidad, se convierte en la manifestación misma de nuestra naturaleza búdica.» (2006, p. 16).

Aún así, para que dicha naturaleza búdica se manifieste, es necesario que quien escribe evite convencerse de que lo que escribe es importante, como lo hace Eielson, quien expresa un desprecio intransigente por su obra a la cual, cada vez que puede, condena virtualmente a la papelera en poemas que recrean el momento en el que poeta está escribiendo el poema, poniendo así en entre dicho la importancia de lo que ha escrito. Lo anterior no significa que al escritor le dé igual escribir o no escribir. Quintero cita al maestro Hee-Jin Kim, quien, refiriéndose al uso de lenguaje del maestro Dogen, fundador de la escuela soto zen, observa que usadas por éste, las palabras:

“ya no son algo que el intelecto manipule de modo abstracto e impersonal, sino que trabajan íntimamente en el metabolismo existencial de quien las usa filosófica y existencialmente. No se trata de medios o símbolos que apuntan a otras realidades diferentes a sí mismas, sino que son las realidades de la iluminación original y la naturaleza de buda”. (2006, p. 17).

En el zen, las artes son parte activa del camino (*Do* en japonés) y se las considera manifestaciones de la experiencia de meditación y no el resultado de un estudio teórico o de una voluntad creadora personal. Quintero utiliza el ejemplo del *Kiudo* (camino del tiro con arco), en el que el arquero «olvida las metas y se concentra en una postura corporal impecable, logrando la máxima tensión posible del arco. Sin intención, la flecha abandona el arco y acierta en la diana, pues arquero, flecha y objetivo ya no están separados» (Quintero, 2006, p. 35).

La práctica correcta del arte zen, ya se trate del *Hitsuzendo* (sendero del pincel), del *Sado* (sendero del té), del *Karate-do* (sendero de la mano vacía) o del *Aikido* (sendero de la armonía de la energía universal), se caracteriza por buscar la unidad y armonía de todas las cosas. Un anudamiento, tal y como lo entendía Eielson.

Otro punto de encuentro entre el arte zen y la obra de Eielson se halla en la pintura y la caligrafía, en las que la unidad entre el artista y su obra es posible gracias a la inicial concepción del pincel como una prolongación del brazo del artista y del papel como un espejo en el que se refleja su mente (Quintero, 2006, p. 37), idea casi idéntica a la del poema «Papel», incluido en *Pequeña música de cámara*.

*“Escribo con los ojos
Con el corazón con la mano
Pido consejo a mis orejas
Y a mis labios
Cada verso que escribo
Es de carne y hueso*

*Sólo mi pensamiento
Es de papel.”* (1998, p.302)

En la cultura japonesa de la era Heian (794-1185) ya existía una apreciación igualitaria entre lo que se escribía en un poema, cómo se escribía y con qué materiales se escribía.

El orientalista británico Tom Lowstein observa que «el poema en sí era únicamente una parte del trabajo estético. La caligrafía, la elección del papel, lo artístico de su plegado, la flor que lo acompañaba e incluso el aspecto del mensajero que lo entregaba, formaban parte constitutiva de la magnitud de su belleza» (2007, p.46).

Otro elemento de vital importancia en la práctica del zen es la repetición, que juega un papel esencial en la empresa de sacudir la razón y despertar la percepción más profunda a través de una constante y cíclica reflexión acerca de la relación que el practicante mantiene con el presente, entendido como el único tiempo posible. Igual ocurre en los poemas de Eielson en los que el poeta no tiene ningún reparo en repetirse constantemente a nivel no tanto formal como temático, lo cual lo lleva a explorar distintas visiones de un mismo objeto que elabora y complementa gracias a su incesante inserción y salida de una disciplina a otra.

Otra cara de la misma moneda son los poemas de Eielson que, como el antes comentado «poema fragmentado», evidencian gráficamente el deterioro del lenguaje y exigen una participación necesariamente activa del lector para así leer los silencios que produce la mutilación del discurso y reconstruir la totalidad del poema. Esto no significa que el lector intente descifrar el poema y descubrir cuáles son las palabras que faltan. No, no faltan palabras en el poema; éstas han escapado y escapan siempre del lenguaje verbal. Un poema como «Albergo del sole I» no es un acertijo, no tiene una respuesta correcta y mientras el lector realice una aproximación racional, la experiencia del vacío lo eludirá una y otra vez.

*“dime
¿tú no temes a la muerte
Cuando te lavas los dientes
Cuando sonrías
Es posible que no llores*

*Cuando respiras no te duele el corazón
Cuando amanece?*

*¿en dónde está tu cuerpo
Cuando comes
Hacia dónde vuela todo
Cuando duermes
Dejando en una silla
Tan sólo una camisa
Un pantalón encendido
Y un callejón de ceniza
De la cocina a la nada?" (1998, p.190)*

La poesía de Eielson expresa un deseo de alcanzar lo que en la tradición zen se denomina *yugen*, y que Tom Lowstein define como un término que describe una sugerencia de lo oculto, de lo que yace bajo la superficie del lenguaje y de las cosas (2007, p.12) y que el monje del siglo XIII Kamo no Chomei describió así:

“Yugen es una insinuación que no se refleja en palabras [...]. El cielo en la noche de otoño no tiene color ni voz. Pero, de todos modos, hay lágrimas que fluyen a tus ojos [...]. Lo que está detrás es lo que te encanta.” (Citado por Lowstein, 2007, p. 12).

El no decir nada, el silencio absoluto, es una utopía que el poeta harpocrático comparte con el practicante del zazen, a quien su maestro le enseña que no debe pensar en nada mientras medita, lo cual no debe ser entendido textualmente, pues el zen, que es el camino medio, no niega la naturaleza humana, de la cual hace parte el acto de pensar. Lo que el maestro busca es que los pensamientos en la mente del practicante de zazen sean como las nubes que pasan volando sobre el lago: su paso no perturba el agua, su reflejo no permanece. A su vez, la mente de quien medita debe ser como un espejo, el cual no tiene ningún color pero refleja todos los colores. Para que esto ocurra, el maestro despierta en el alumno la ilusión de la mente vacía, la inactividad pura, lo cual

es imposible ya que la meditación silenciosa es una acción en sí misma. Dejando de lado las voces que lo pueblan, el silencio verbal *dice* extraverbalmente lo que no se puede, no se debe o no se quiere decir.

La actitud que Eielson toma hacia el silencio en sus poemas posteriores a su salida del Perú guarda perfecta coherencia con la actitud que le es propia al practicante zen, empezando por el simple hecho de que así como el poeta busca el silencio para poner en movimiento su accionar poético, el practicante zen intenta abordar el mundo en un estado de perfecta espontaneidad que alcanza mientras procura vaciar su mente de toda reflexión. Ambos buscan la vacuidad, que es otro de los nombres con los que se cubre el silencio. Lo anterior resulta mucho más claro en el famoso cuento zen que Quintero inserta al principio del primer capítulo de su libro (2006, p. 22) y que narra la historia de un erudito que en cierta ocasión fue a visitar a un viejo eremita con la intención de adentrarse con mayor profundidad en los misterios de la vida. El maestro lo recibió amablemente mientras preparaba el té, y mientras lo servía iba respondiendo a las inquietudes del erudito, quien lo interrumpía cada vez con sus propias opiniones, llenas de comentarios como: “sí, claro, en nuestra escuela también...”, o “es lo mismo que ha escrito fulano en...”. El eremita optó por callar y siguió llenando la taza del erudito. Cuando la taza ya estuvo llena, en vez de dejar de verter el té, dejó que el preciado líquido se rebosara. El erudito detuvo su parloteo y se quedó un rato mirando la taza desbordada hasta que no pudo aguantar más la absurda actitud del eremita y exclamó: - ¿Es que no se da cuenta? La taza ya está llena, no cabe nada más.

Igual que esta taza –respondió el anciano –usted está lleno de sus propias opiniones y especulaciones. ¿Si no vacía primero su taza, como voy yo a enseñarle algo?

Así como el eremita de la historia, Eielson rebosa de palabras la taza del lenguaje para hacer caer en cuenta al lector de que hasta que no desocupe su taza, el restablecimiento del pacto de las palabras con las cosas no será posible. Eielson no puede expresar el silencio, nadie puede, pero lo que sí puede hacer es darnos a entender con su poesía que la taza está llena y que si se quiere renovar su contenido primero habrá que vaciarla.

Junto con lo anterior, Eielson expresa en su obra un agotamiento de los recursos racionales, lo que en el zen es entendido como un regreso al vacío original que «no tiene la connotación de ausencia, sino más bien el sentido del silencio como la experiencia anterior a los símbolos» (Quintero, 2006, p.30). También el absurdo es una de las máscaras que usa el silencio para introducirse en la poesía. Esto lo ha sabido el zen desde sus inicios, como enseña una antigua historia a la que se refiere Quintero y que cuenta que en cierta ocasión, un discípulo dijo, refiriéndose a su maestro: -Ese hombre sólo dice cosas absurdas-. A lo que otro discípulo le respondió: -Tú también dirías cosas absurdas si trataras de explicar lo inexplicable-. (2006, p. 29).

Por otro lado, el filósofo orientalista Raimon Panikkar apunta en *El silencio del buda* que desde la perspectiva del budismo «todo es penúltimo en este mundo y no puede decirse nada acerca de lo último sin que de inmediato se vuelva lo penúltimo» (2000, p. 285). Esto quiere decir que el lenguaje no llegará nunca a expresar lo absoluto y que, como un espejo quebrado, sólo logra multiplicar infinitamente la unidad que pretende reflejar. Todo lo dicho es penúltimo, inacabado, conserva potencialidad. Sólo el silencio es último, acto puro, simplicidad absoluta. Sin embargo, el mismo Panikkar aclara que si bien el budismo ha enseñado que del silencio no es posible hablar, Gautama Siddhârta renunció al silencio místico (*mahâparinirvâna*) para salvar a la humanidad y fue

sirviéndose de las palabras que «puso en movimiento la rueda de la sabiduría» (2000, p. 283). De lo anterior concluye que la mejor acción consiste en utilizar la palabra «grávida de silencio» (2000, p. 283), que es la que pronuncia quien sabe que ésta procede del silencio, el cual la dota de significado y le otorga inteligibilidad. Panikkar precisa que el silencio que el Buddha desea para sus discípulos no es filosófico ni místico, es una «experiencia silente» (2000, p. 286).

Esta predilección por el silencio se encuentra ya en la filosofía upanishádica, para la cual el brahmán (realidad inmanente, inalterable, infinita y trascendente; sustento divino de toda materia, energía, tiempo, espacio y ser) tiene dos realidades: hay un primer Brahmán que es sonido, palabra (*sàbda brahmán*) y hay un segundo Brahmán, supremo y absoluto (*param brahmán*), que es silencioso, no manifestado (Panikkar, 2000, p. 279).

Si bien las consideraciones anteriores están inscritas en un sistema de creencias religiosas, las características del budismo zen permiten que sean aplicadas a la obra de Eielson sin que esto constituya ni una herejía para los budistas ni una vía única de interpretación de la obra el artista peruano. El Reverendo Densho Quintero aclara en *Conciencia zen* que el zen «está más allá de la religión, más allá de los conceptos, más allá del lenguaje». (2006, p.15). Fundamentalmente, el zen es indefinible e incomprensible, pero no resulta inapropiado anotar, como lo hace Lowstein, que se trata de una rama radical del budismo en la que «los ritos practicados por otras escuelas budistas quedan subordinadas al esfuerzo personal silencioso» (2007, p.82). Considerado como el budismo de la meditación, el zen –nombre japonés del Ch’an, que es la continuación del Mahayana de la India con influencias del taoísmo y del confucianismo chino, así como de sintoísmo japonés– está principalmente dividido en

dos grandes escuelas, la rinzai y la soto. Mientras que la primera es más visceral, caracterizada por la severidad de sus hábitos de práctica y por estar centrada en la utilización del *koan*, la segunda es mucho más serena, centrada en la práctica del *shikantaza*, que es un estilo particular de zazen (meditación) que se podría traducir como “iluminación silenciosa”. Lowstein indica que las ideas de la escuela soto fueron llevadas al Japón desde la China en el siglo XII por el monje Dogen. Soto significa “simplemente sentado”. Simplemente sentarse es el centro de la práctica de esta escuela que sigue una vía sencilla, rigurosa y sincera en busca de la adquisición de un conocimiento definitivo pero indecible. No es extraño pues que dadas las características de las dos escuelas, Eielson se haya sentido tan atraído por ellas y haya encontrado en su práctica y en su concepción del mundo una vía adecuada (denominarle ideología sería malinterpretar el zen por completo) sobre la cual encaminar su vida y su quehacer poético, acaso la misma cosa para él.

Ahora bien, he mencionado antes los *koan*, que son una de las formas en las que lo silencioso, entendido como lo que se abstrae del lenguaje, participa de la obtención de la iluminación búdica. Lowstein indica que los *koan* pueden ser definidos como frases paradójicas o anécdotas de grandes maestros que ayudan al practicante a alcanzar la iluminación yendo más allá del razonamiento convencional para resolver un problema que no puede ser solucionado por la lógica. Lowstein señala que con el fin de abrir nuevas zonas de visión, no es extraño que un maestro golpee, grite o deje con la palabra en la boca a su alumno, permitiendo así que éste experimente –ya que no puede comprender lógicamente– una realidad que es indescriptible e inexplicable. (2007, 91).

La iluminación a la que nos venimos refiriendo es lo que los chinos llaman *wú*, pero que hoy en día es más conocido por su equivalente japonés: *satori*.

En el libro *¿Qué es el budismo?*, Jorge Luis Borges escribe que *satori* es una intuición instantánea y señala que equivale a lo que sentimos al percibir de golpe la respuesta a una adivinanza, la gracia de un chiste o la solución de un problema (1996, p. 136).

Si bien el comentario de Borges ilustra de alguna manera el carácter espontáneo en el que se produce *satori*, su definición es insuficiente, pues no se trata simplemente de la adquisición instantánea de cualquier sentido oculto (como el de un chiste o un acertijo), sino de «la razón absoluta del universo y la esencia del Estado Búdico [...] la verdad última del mundo que existe por siempre» (Suzuki, 1973, p. 71). El maestro Suzuki aclara que no se trata de un proceso intelectual de razonamiento sino de la captación instantánea y directa de la realidad gracias a la adquisición del *Prakjñā*, el poder intuitivo de abarcar todo fundamento (1973, .78-79). Suzuki enseña que *Satori* no es la plenitud analítica ni la consciencia de perspicacia lógica, pues no puede reducirse a un sentido intelectual de conclusividad; la iluminación integra al campo de la consciencia y da fin a toda angustia espiritual (1973, p. 74).

Estudiando la experiencia silente del zen, que no es ni plenitud analítica ni perspicacia lógica, Borges observa que la desconfianza del lenguaje es una de las disciplinas que se impone el practicante (1996, p. 136). Esta desconfianza va de la mano de la meditación, ya que aquel que medita está en camino de liberarse de los conceptos de sujeto y objeto, de lo probable y lo improbable, habilitándose así para la llegada del *satori*, pues para el zen, la trascendencia está en todas las cosas, no hay cosas menos sublimes que otras, idea que se encuentra presente en la fresca y espontánea creación de imágenes poéticas de Eielson, en las que los objetos más altos y los más bajos se encuentran, como ocurre con frecuencia en los cortos poemas de *Naturaleza muerta*:

*“Tengo los pies llenos de barro somos
Y en barro nos convertiremos” (1998, p.255)*

*“El muchacho se desnuda
La muchacha se desnuda*

El muchacho y la muchacha estornudan” (1998, p.258)

*En el silencio de la noche encantada
Hay un olor a excremento y un pedazo de lata
Que me corta un zapato” (1998, p.260)*

De la misma manera que la piedra alcanza taciturna la iluminación por ser exactamente lo que es, el hombre que ha tenido *satori* no puede hablar de ello. Si lo hace es porque no lo ha tenido realmente, pues la vida del iluminado es como la de la flor que simplemente florece, sin vacilar, sin enunciar su perfección; por eso es perfecta.

*“Silencioso me pregunto
en mis ojos de perro
en mi lengua de perro
en mi sangre de perro
¿qué puedo encontrar sino silencio?
y a tu cuerpo perfecto a tu rostro perfecto
¿qué puedo yo agregar sino silencio?
y a ese disco perfecto a ese viento perfecto
a esos pájaros perfectos
a ese cielo sobre todo a ese cielo perfecto
¿qué puedo yo agregar sino silencio
y además silencio
y más silencio
tan sólo silencio?” (Eielson en Padilla, 2003, p.516).*

La misma idea se encuentra en *Canto a mí mismo*, de Whitman:

*“Os oigo murmurar allá arriba, estrellas del cielo
Soles... hierba de las tumbas... perpetua
Transferencia y premoniciones... si vosotros no decís
Nada ¿Qué puedo decir yo?” (2003, p.195)*

Otro aspecto que une a la poesía harpocrática de Eielson con el zen es el hecho de que en ambos la realidad no es entendida como algo estático sino que muta constantemente,

por lo cual no puede ser comprendida racionalmente ni apresada definitivamente, lo cual explica la naturaleza indeterminada y difusa del arte zen y de la obra de Eielson.

Ahora bien, sería errado afirmar que la concepción del silencio como exponente máximo de perfección es privativa del zen. También en occidente existe una tradición del silencio a la cual se incorporan todos aquellos textos que, como escribe Chirinos: «ennegrecen la página blanca aun antes de haber sido escrita» (1998, p.62), es decir, aquellos que han sido creados por poetas para quienes el acto de la escritura es una agresión directa contra el silencio, una acción subversiva que mancha la limpieza del papel en blanco. Dentro de esta concepción del silencio y del lenguaje, la poesía es la máxima paradoja, pues el acto de escribir poesía acaba con el estado supremo de la experiencia poética: el arrobo silencioso. En un texto de 1611 escrito por Sebastián de Covarrubias y publicado bajo el título de *Tesoro de la lengua castellana o española*, el autor apunta acerca del silencio y sus atributos divinos lo mismo que Panikkar en su estudio del budismo, con la diferencia de que mientras que el segundo soporta sus aseveraciones en la tradición budista y upanishádica, el otro echa mano de la tradición literaria griega y de la idea judeocristiana de Dios:

“El poeta Homero, a los que él quería celebrar por sapientísimos, les daba el epíteto de callados, o paucilocos. A Tersites, que era hombre de placer, le llamaba el hablador. Tales hombres no hacían sino charlar; y así se llaman charlatanes. Entre los étnicos dijo antiguamente uno, que del hablar tenemos por maestros a los hombres, pero del callar a los dioses. Él es don de Dios, y muy grande, pues de mucho hablar se sigue mucho errar, y de callar no se puede seguir ningún inconveniente y cómo, dónde, y a quien conviene”
(citado por Chirinos, 1998, p. 17)

Casi un siglo y medio después de la publicación de de Covarrubia, en 1741, fue publicado un extenso poema de Calderón de la Barca que celebraba el silencio como

una acción contemplativa vinculada a la sabiduría y a la trascendencia. Se trata del *Discurso métrico-ascético sobre la inscripción PSALLE ET SILE*, que está gravada en la verja del coro de la Santa Iglesia de Toledo, en una de cuyas estrofas el poeta y dramaturgo madrileño escribe:

*“Y si de hablar y de callar le dieron
Tiempo al que más la perfección codicia,
Fué porque al corazón árbitro hicieron
De sí sinceridad ó su malicia;
No porque del silencio no creyeron
Ser el culto mayor de la justicia;
Pues si á Dios en sus obras reverencio,
El idioma de Dios es el silencio...”*(Calderón, 2009)

Parte de una misma tradición que no está nunca conforme con sí misma son obras como *Une saison en enfer*, de Rimbaud, o *Un coup de dés*, de Mallarmé, las cuales lograron que el acto escritural se convirtiera en uno de los temas más recurrentes en la poesía de occidente, abriéndole así el camino al silencio para que, poco a poco, saliera del caviloso poeta ante la página en blanco y se fuera introduciendo en el poema mismo.

La evidencia anterior demuestra que el afán por alcanzar el silencio no es exclusivo de Eliot, ni de la literatura occidental, ni de la modernidad. Una de las particularidades que tiene la concepción del silencio en la poesía del peruano es que concilia la visión de lo trascendente en el siglo XX haciendo uso de tradiciones antiquísimas para expresar un deseo de revivir la metafísica que comparte con contemporáneos suyos tan lejanos a él como el premio Nobel de literatura del año 2000, el chino Gao Xingjian, quien escribe en *La montaña del alma*:

*“¿Cómo encontrar, por último, un lenguaje puro y cristalino,
musical, inmarcesible, más elevado que la melodía, más allá de
los límites establecidos por la morfología y la sintaxis, sin
distinción entre el objeto y el sujeto, que trascienda a las
personas, se desembarace de la lógica, en constante desarrollo,*

que no recurra ni a las imágenes, ni a las metáforas, ni a las asociaciones de ideas ni a los símbolos?” (2003, p.455)

No es extraño que unos capítulos más atrás en la misma novela, Xingjian afirme que «lo que normalmente llamamos la vida permanece en lo indecible.» (2003, p. 389).

En *La pasión según Sologuren*, Eielson plantea las mismas interrogantes partiendo de una idea muy similar a la anterior:

“¿Es posible una crítica a la poesía? Y ¿Qué cosa propone la poesía? ¿No se considera acaso como la parte invisible de la realidad, de la llamada realidad? ¿Y cómo se explora lo invisible? ¿Con qué lenguaje, más inteligible, se excava el fondo de nuestra existencia y de nuestro universo? Y si esta definición –una de las tantas que se han hecho de la poesía– no satisface a todos, en cualquiera de las otras, el problema es siempre el mismo: ¿Cómo se comunica –cómo se escribe– la pasión, el amor humano, el deseo del otro, la desolación, la amistad, el misterio de la vida y de la muerte, el perfume de una flor, el brillo de una estrella?” (1989, p.38).

Si bien existe una tradición del silencio en la poesía occidental (muchas veces permeada por la tradición oriental), las obras que se introducen en dicha tradición no son pasivas ante la misma y cada una sugiere una poética única, concebida a partir de la actitud del poeta frente a esa misma tradición, como es el caso de Eielson. En su obra ocurre lo mismo que Chirinos considera propio de la obra de Westphalen, y es que la conciencia que tiene el poeta acerca de los límites del lenguaje es ya en sí misma una estética (1998, p. 20). La búsqueda del silencio es la manifestación del deseo de integrarse a una perdida unidad trascendente, propuesta que se encontraba ya en los poetas románticos y simbolistas que Eielson admiraba. Precisamente por tratarse de una búsqueda de trascendencia a través del arte, Eielson le da a su obra una enorme carga personal, planteando así una estética semejante a la que Chirinos encuentra en la poesía de

Alejandra Pizarnik, la cual surge precisamente de ese deseo de reintegrarse a la unidad perdida, lo cual impide que la carga personal antes señalada haga del poema un canto al ego del poeta. A diferencia de Pizarnik, cuya estética la llevó necesariamente a la muerte, Eielson recorrió otro camino en el que la vida, el silencio y lo inexpresable podían conciliarse: el budismo zen. Sin embargo, en el budismo no hay respuestas, no hay un camino hacia la plenitud pues la plenitud es el camino. Toda búsqueda es vana. No se puede ir tras nada, sólo la calma y el silencio dan lugar al florecimiento del alma. Ya que todo ser humano es Buddha y deja de serlo constantemente, no hay una meta sino un esfuerzo constante por permanecer en el zazen. De igual manera, Eielson se empeñó en luchar contra el lenguaje para expresar el misterio del silencio, actitud tan cercana a la de un místico cristiano como a la de un monje budista. En numerosas ocasiones, la poesía de Eielson se vale de una forma que Chirinos denomina “el balbuceo” (1998, p.156) y que es una escritura titubeante, a-lógica y fragmentaria que busca constatar de algún modo la experiencia de lo inexpresable que habita el silencio y nutre el arte. Chirinos aclara que la condición híbrida del balbuceo ha sido empelada en el discurso poético para producir la suspensión momentánea del habla y permitir las intromisiones del silencio en el lenguaje poético (1998, p.156). Haciendo uso de este estilo balbuceante, el poeta pretende aprovechar los intersticios del discurso fragmentado para apropiarse de lo que no alcanzaría siquiera a sugerir si emplease un lenguaje llano, uniforme y lógico. El balbuceo poético trabaja según los mismos principios del *koan* y su mayor esplendor en occidente lo tuvo en los versos de San Juan de la Cruz, quien no sólo manifestó una vez más el fracaso del lenguaje que lo antecedía sino que encontró un lenguaje distinto capaz de acercarse más a la inefabilidad trascendente de lo misterioso. En sus comentarios en prosa al *Cántico espiritual*, San

Juan explica que el balbuceo al que se refiere consiste en «no acertar a decir y dar a entender qué hay que decir» (citado por Chirinos, 1998, p.55).

San Juan inaugura en occidente una retórica que no está al servicio del lenguaje sino que marca los límites del lenguaje y que ya había sido utilizada por los musulmanes sufíes y los budistas zen. Esta retórica de lo que está fuera del lenguaje es lo que le permite al autor de *La noche oscura del alma* y de *Subida al monte Carmelo* aproximar al lector a su experiencia mística de la misma manera que las aparentes aporías de la *Oración de la paz* de San Francisco de Asís expresan con maestría el sentido de su particular vivencia del mensaje de Cristo y que la ruptura del pensamiento discursivo lógico-racional de los *koan* del maestro Rinzai Gigen llevó a muchos de sus alumnos al *kenshou*, primera percepción de la naturaleza del Buddha, y, a otros, al despertar profundo (*satori*) del *bodhisattva*, el Buddha en vida.

Luce López-Baralt escribe que en su esfuerzo por comunicar eficazmente su experiencia, el poeta destruye la lengua limitada y unívoca de sus contemporáneos europeos, y maneja una palabra que tiene que flexibilizar y ensanchar infinitamente, capacitándola así para realizar la inmensa traducción que le exige (1994, p. 11). Sus versos «implican la anulación del tiempo, del espacio, de las identidades y del raciocinio mismo al que hay que poner en sordina una y otra vez. La poesía sanjuanística resulta la más lograda re-creación posible de un proceso espiritual inexplicable». (López-Baralt, 1994, p.35). Su experiencia mística y poética está entrañablemente vinculada a un saber desconociendo, a una contradicción racional que reboza los límites mismos de la razón en el arrobamiento místico que es a la vez desencanto y fascinación. Aquello que San Juan revela no es objeto del saber sino de la contemplación. Aún así, sus poemas evidencian que se trata de una superficie que

pretende recorrer la abstracción del pensamiento. El alma debe desprenderse de su natural entendimiento y rebelarse ante la conceptualización del conocimiento para así ir «toda ciencia trascendiendo» (de la Cruz, 1994, 2007).

San Juan manifiesta tanto semántica como formalmente un saber no sabiendo, que sobrepasa los límites de lo intelectual para decir lo que no puede ser dicho. El intelecto pretende aprehender la visión extática, pero el entendimiento no puede comprender aquella inmensidad y riqueza. El problema para el místico, sin importar su credo, es que no sólo el lenguaje y el pensamiento son insuficientes y frustrantes para llegar a la iluminación, sino que también quienes ya la han alcanzado no pueden expresarla correctamente. Ryokan, el gran poeta japonés del siglo XVIII, escribió:

“Balbucea acerca de la iluminación y tus palabras se despedazarán en jirones” (2004, p. 24. Mi traducción).

El silencio trascendido que persigue Eielson tiene los mismos atributos del Dios del que escribiera Angelus Silesius lo siguiente:

*“Dios es pura nada, ni espacio ni tiempo.
Y cuanto más se trata de asirlo, más pronto desaparece”*
(2009, p. 83)

Hasta ahora se ha reflexionado acerca de cómo y por qué el silencio se relaciona con el poeta y con su obra, pero aún falta hablar de un tercero con quien el silencio entabla una importante relación que ha moldeado la idea que hoy en día nos hacemos de la literatura y el saber: la relación entre el silencio y el lector. Con respecto al acto de lectura y a su carácter místico y silencioso, la crítica uruguaya Lisa Block de Behar escribe en su tesis doctoral:

“La lectura impone un retiro similar al apartamiento místico, y este retiro literario vale tanto por abstinencia como por jubilación, una privación y un goce a la vez; una especie de

ascesis por la que el lector se ausenta de su medio tratando de suspender todas sus sensaciones, salvo las visuales, y también éstas notablemente disminuidas: apenas si ve el blanco y negro de la página impresa; no es más que un paisaje alfabético el suyo.” (1994, p. 41)

Este retiro literario del que escribe Bock de Behar es, en definitiva, la versión moderna de la actitud ascética de los monjes benedictinos del siglo IX que evoca Michel Rouche, de quién Chirinos cita el siguiente apartado:

“La soledad de la lectura tenía por tanto que conducir al silencio. Este nuevo valor era en efecto indispensable para el recogimiento. “El noveno grado de humildad, sigue diciendo la regla, es que el monje le prohíba hablar a su lengua, y que, guardando silencio, aguarde para hablar a que se le interroge”. [...] Cultivar el hombre interior, para decirlo con una expresión agustiniana, he ahí la finalidad del silencio. Se trata de un valor nuevo. Benito lo reclama a veces incluso con severidad e irritación, porque a sus ojos es esencial para llegar a desear la vida eterna “con todo el anhelo de su espíritu”. (1998, p. 41)

Rouche hace más énfasis que Block de Behar en el valor trascendente del silencio, considerado no sólo como un facilitador de la sabiduría, sino como el destino de la lectura solitaria. Esto significa que no se hace silencio para poder leer o comprender lo que se lee, sino que se lee en solitario para llegar al silencio. Ahora bien, en los dos extremos de la genealogía de un poema se encuentra el silencio como garante y objeto de la experiencia poética que tanto el poeta como el lector están buscando. La poesía de Eielson no sería entonces una poesía que busca el silencio para acallar el mundanal ruido que no le permite hacerse oír, sino que se va labrando un camino a través del lenguaje que la lleve hasta el silencio. Más que un medio, el silencio es un fin en sí, un ser perfecto e imposible.

Según el catedrático italiano Franco Rella, el silencio exhibe sin residuos lo místico: «es símbolo, palabra plena y sin arrugas, que se sustrae a la crítica y al análisis, defendiendo también la realidad de la cual se plantea como expresión». (1992, p. 22). Por otro lado, Panikkar escribe que el silencio no hace otra cosa que subrayar lo que él considera que es la principal característica de Dios: el misterio (2000, p. 279). A partir del estudio del silencio divino desde la perspectiva del budismo, Panikkar afirma que aquellos quienes han sido iluminados reconocen que sólo el silencio puede abarcar, o mejor, aproximarse, a lo suprahumano. «Dios no se deja expresar», escribe Panikkar, «solamente el silencio es la alabanza que le conviene. En todo caso, el intelecto tiene que callar frente al «Misterio» divino y honrarlo con el silencio, ya que cualquier expresión que la mente humana pueda excogitar es inadecuada para expresarlo.» (2000, p. 279). Vale detenerse acá un momento para aclarar con Panikkar que lo que el budismo afirma no es que Dios sea silencio o que su ser sea el silencio, sino que el silencio es el lugar de Dios (2000, p. 287)

Como ya señalaba con anterioridad, la poesía de Eielson se esfuerza más por alcanzar al silencio para reivindicar el lenguaje que por vencerlo. Si su obra luce las cicatrices de la lucha con el silencio es precisamente porque en medio de la batalla por sacar palabras del silencio es que Eielson descubre las posibilidades que se abren al intentar hacer lo contrario: sacar silencio de las palabras. Se trata de lo que Rella entiende como «un intento por encontrar en lo místico o en la experiencia inefable una correspondencia perfecta entre el signo y la realidad». (1992, p. 23)

Paradójicamente, el poeta lucha con las palabras para apoderarse de ellas aunque sabe que al hacerlo, al valerse de ellas, se convierte en su siervo y su vehículo.

Ante el abismo del silencio ¿Qué puede hacer el poeta? George Steiner considera que tan pronto como el escritor intuye que el lenguaje pierde fiabilidad, no le queda más que escoger entre hacer que su propia escritura exprese la crisis del lenguaje que contempla o elegir «la retórica suicida del silencio» (1982, p.80). A lo largo de su vida, Eielson osciló entre una y otra alternativa. Sin embargo, el silencio no es en su obra una “retórica suicida”, sino el lenguaje inalcanzable del que se alimenta. En vez de buscar sacarle palabras al silencio, el poeta busca extraer un poco de silencio de entre el ruido frenético de las palabras y la historia.

En la introducción del poemario *Desapariciones*, de Paul Auster, el traductor Jordi Dolce incluye un fragmento de un ensayo temprano del escritor norteamericano en el que señala cómo asume él la labor poética, el cual puede ser utilizado para explicar por qué Eielson regresa siempre a la poesía a pesar del desencanto del lenguaje en el que cae una y otra vez:

“Ningún poema puede nacer de la convicción de que ya existe un lenguaje que une dos cosas distintas: aún debemos crear y descubrir el “todavía no” del lenguaje: el anhelo de una utopía, de un sitio inexistente. Como si desde este punto del vacío por fin pudiéramos continuar y averiguar dónde estamos.”(Auster, 1996, p. 18-19)

De Eielson puede decirse lo mismo que Jordi Dolce dice de Auster, pues tanto el peruano como el norteamericano hacen parte de «aquellos poetas postmallarmeanos para quienes las palabras son un enigma» (1994, p. 14), un elemento extranjero y ajeno que desafía a quien escribe a sabiendas de que el contrato entre el mundo y las palabras se ha roto. Eielson escribe al respecto que:

“[...] no hay artista moderno que no dude de la precariedad de sus propios medios. Esta toma de conciencia —seguramente más cercana al erotismo que al amor— es la que nos separa de otros períodos históricos, cuya expresión artística, en cambio,

atraviesa triunfalmente los siglos. Nada más moderno, por ejemplo, que un grafito del Neolítico, una espiral Nazca, una escultura Cíclade, un ídolo Benin o un sacerdote sumerio.” (1986, p. 208).

Tanto Eielson como Auster evitan caer en lo que Dolce llama «el silencio suicida de gran parte de su predecesores» (1996, p. 22), aunque es Eielson quien sufre particularmente que el ser del lenguaje sea, esencialmente, el no ser de los objetos y manifiesta el malestar de un lenguaje traicionado que, por haberse extraído del silencio, se limita a contemplar su propia imperfección. Es por eso que exclama rabioso: «No hay sino una sola posibilidad para escribir un poema: no creer en las palabras.» (1994, p.437).

En poemas como «Caso nominativo» (*Tema y variaciones*, 1950) Eielson denuncia el fracaso del lenguaje en un acto amonestador que es también el de su consagración.

*“ 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?”* (1998, p. 132)

Chirinos encuentra en este poema la denuncia de una fragilidad del orden nominativo (1998, p. 83). El poeta, consciente del antes mencionado “fracaso del lenguaje”, juega

con la unidad perdida de los signos y los pone a rotar permanentemente, exponiendo así su esencia arbitraria y absurda.

Chirinos considera que esta «rotación de los signos» (1998, p. 84) es la continuación de la teoría de las correspondencias que plantearon los simbolistas, pero que termina por erigirse en su negación más radical pues tras el fracaso del lenguaje, el poeta pierde la capacidad de ser el vidente y, expulsado definitivamente del orden sagrado, se dedica a escudriñar signos que no le descubren nada.

En *Carta de Lord Chandos*, Hugo von Hofmannsthal confiesa a través de ese alter ego suyo que es Lord Chandos lo ajenas que le son todas las lenguas que conoce. Si ha de volver a escribir alguna vez, lo hará en la lengua del silencio, que es la que se habla tras la muerte.

“Ya no escribiré ningún libro, ni en inglés ni en latín, porque la lengua a la cual me sería dado no sólo escribir, sino incluso pensar, no es el latín ni el inglés, ni el italiano o el español, sino una lengua de la cual ni una sola palabra me es conocida, una lengua en la que me hablan las cosas mudas, y en la cual quizás un día, en la tumba, tendré que responder ante un juez desconocido” (1990, p. 23)

Ocurre con frecuencia que el poeta encuentra difícil asombrarse con su lengua materna precisamente por serle demasiado familiar; la tiene tan cerca que no puede verla bien. También Huidobro, en el prefacio a *Altazor*, señala que «se debe escribir en una lengua que no sea la materna» (1989, p. 104), y en el prólogo que Tomás Segovia escribe a la traducción de *Sentimiento del Tiempo/La tierra prometida*, de Giuseppe Ungaretti, el crítico y poeta valenciano se sorprende al constatar que la circunstancia de ser extranjero en su propia lengua es el común denominador de varios poetas franceses de renombre en la Francia de principios del siglo XX, como son los casos de Apollinaire – medio polaco, medio italiano–, el uruguayo Superville, el martiniqueño Saint-John

Perse y el libanés Schehadé. En el caso de Ungaretti, quien nació en Alejandría y completó sus estudios en Francia sin tocar suelo italiano hasta 1914 cuando tenía 26 años, Segovia señala que el reencuentro tardío con su lengua materna, el italiano, es lo que le permite verla desde un punto de vista privilegiado que se la muestra asombrosa y extraña, lo cual le permite restituirla a cada palabra una originalidad virginal que, según Giuseppe de Robertis, «nos hace asistir al nacimiento de la palabra poética» (citado por Segovia, 2006, p. 8).

En el caso de Eielson, el hecho de vivir casi toda su vida en un país no hispanohablante le permitió extraerse un tanto del embrujo de la maternidad lingüística y convirtió al poeta en un extranjero de su propia escritura que ve las fisuras del lenguaje en las que se manifiesta su ficcionalidad y que el hablante naturalizado no percata. En un artículo muy breve titulado *Correspondencia planetaria*, Eielson escribe:

“Visto desde lejos, el Perú se me convierte en un planeta salvaje, lleno de una música remota de innumrables riquezas siderales perdidas en el espacio y en el tiempo”. (1954, p.371)

La sensación de descubrir América latina saliendo de ella y contemplándola desde Europa la comparte Eielson con muchos otros escritores latinoamericanos contemporáneos suyos como Julio Cortázar o Alfredo Bryce Echenique, pero ninguno lo expresó tan visceralmente como Eielson en el poema *Europa*, incluido en *Arte poética* (1965):

*“Resulta fácil escribir
De ciertas cosas en Europa
Fácil por ejemplo
Decir que el tiempo en Roma
Es de mármol
Fácil escribir
Sobre la luz de Atenas
La oscuridad de Estocolmo*

*El mar de Capri
Fácil meditar
En un parque de Londres
Abrir una ventana en Venecia
O una puerta en Madrid
Quizás porque en Europa
Cada cual tiene su sombra
Y su esqueleto asegurado
Cada cual es un señor acostumbrado*

*A saborear el invierno
 Con el asado tierno
 Como si fuera un vino añejo
 En una copa de cristal
 ¡Cómo es difícil en cambio
 Amanecer en Santiago
 Tomar un vaso de leche en La Habana
 O respirar en Bogotá!
 Más difícil todavía
 Escribir de todo eso en Europa
 En donde nadie sabe nada
 Ni siquiera de sí mismo
 [...]Mucho más sencillo ciertamente
 No recordar Bogotá
 Ni Santiago ni La Habana
 Pero sobre todo
 No recordar el Perú
 Ni su esplendor pisoteado
 Ni su emplumado monarca
 De perfil estrellado
 Ni el Pacífico espumoso
 Ni su radiante pescado
 [...]Mucho más sencillo repito
 Como hacen los europeos
 Seguir subiendo escaleras
 Seguir bajando escaleras
 Siempre con mucha prisa
 Una amable sonrisa*

*Y un periódico bajo el brazo
 O mejor todavía
 No subir ni bajar escaleras
 No leer el periódico nuevo
 Ni el periódico viejo
 No recordar el Perú
 Olvidarse de Lima para siempre
 Pero también de Florencia
 De París y de Roma
 No arrodillarse ante Venecia
 Ni ante su mar Tintoretto
 Ni ante su cielo violeta
 No sonreír con Leonardo
 No emborracharse con Bach
 No amanecer con Rimbaud
 No escribir sobre el amor
 En Europa
 No venerar sus columnas
 Sus palacios ni sus templos
 Sus jardines ni sus libros
 No sollozar junto al Sena
 No contemplar el Tirreno
 Que todo lo llena de luz
 De desesperación y de espuma
 No confundir sus estatuas con sus
 hombres
 Ni sus hombres con sus estatuas”
 (1998, p. 313-316)*

Pero no es solamente debido al contorno cotidiano que la vivencia poética es alterada por la extranjería. También a la hora de escribir, Eielson experimenta un extrañamiento doble del lenguaje, pues además de haber vivido 58 años por fuera de su país, la mayoría de sus ensayos, artículos y reseñas, que son parte fundamental de su reflexión acerca del arte y el mundo, fueron escritos originalmente en italiano y traducidos después.

Cualquiera que sea el caso, lo cierto es que el problema de la lengua materna y las ventajas de su extrañamiento no corresponden a limitaciones propias de una lengua u otra, o de la ilusoria superioridad de una sobre otra, sino de las fronteras mismas del

lenguaje como instrumento epistemológico. Lo que Hofmannsthal denuncia en *Las cartas de lord Chandos* no es el fracaso de las lenguas indoeuropeas sino el anhelo y la intuición de un nuevo orden de razón.

Rella apunta que el silencio puede ser franqueado si se describen sus condiciones, y escribe que «si ya no es posible hablar, se debe describir esta imposibilidad que al menos nos pone al frente a las cosas mudas» (1992, p. 33).

Tal vez el agotamiento del lenguaje se deba en parte a la sigefobia, el miedo al silencio, que es uno de los trastornos de la salud mental más comunes de los últimos tiempos. Aterrorizado, el hombre contemporáneo atiborra el tiempo y el espacio con todo lo que puede, va llenando su vida de ruido (visual o auditivo). La música ha sido utilizada para espantar al silencio hasta el punto que se la ha convertido en ruido en los supermercados, en las salas de espera, en los consultorios. En las discotecas hay escaparates especializados en los que se vende música para estudiar, música para meditar, música para hacer yoga, música para hacer el amor, música intrauterina (Mozart y Brahms contra una barriga de embarazo), música para aliviar el estrés, etc.

Por otro lado, la sigemanía, que es su extrema contraparte, parece ser más común entre maestros de escuela, sacerdotes, poetas y músicos quienes han comprobado que todo esfuerzo por alcanzar el silencio es quimérico.

Susan Sontag evidenció esta paradoja y la sintetizó magistralmente en una sola sentencia: «El arte de nuestro tiempo es ruidoso con reclamos de silencio» (1967, p.3, mi traducción).

Para hablar del silencio, todo autor utiliza distintas combinaciones de recursos expresivos que le permiten hablar de eso que no habla. Aquellos que Eielson prefiere y

que ayudan a conformar su propia estética del silencio se encuentran contenidos en la caracterización que elabora la poeta española Amparo Amorós en su ensayo *La retórica del silencio* (1982), en donde aborda la problemática del silencio en la poesía desde la perspectiva del poeta mismo, concentrándose en los aspectos retóricos, los cuales Eduardo Chirinos sintetiza cabalmente en seis puntos:

- i. Eliminación de todos aquellos elementos accidentales del poema. Búsqueda de concentración y sobriedad expresiva, como es propio de la poesía pura.
- ii. Supresión de nexos innecesarios.
- iii. Uso de técnicas típicamente cinematográficas que puedan revelar imágenes fugaces y fragmentadas.
- iv. Aprovechamiento del espacio tipográfico de la página, invitando así al papel al festín poético.
- v. Fragmentarismo, ruptura sintagmática, leguaje balbuceante, finales abruptos, comienzos “in medias res”.
- vi. Ensondecimiento del poema, destrucción de cualquier musicalidad superficial que no sea en sí una sátira de la musicalidad. (1998, p. 46-47)

Según Chirinos, «la aparición de la retórica del silencio hizo de la desconfianza en el valor del signo un grito de batalla que llevó a extremos de radicalidad absoluta la intuición primera de Rimbaud» (1998, p. 216). Lo que Chirinos advierte en dicha “radicalidad absoluta de la primera intuición de Rimbaud” es que la búsqueda del lenguaje del silencio puede convertirse en un nihilismo del lenguaje del que se nutra el cáncer de la creatividad. Si bien la sobrevaloración de los poderes del silencio es una consecuencia de los abusos de los que han sido víctimas las palabras, el efecto contrario al pretendido por Rimbaud, Mallarmé o Eliot no ha tardado en producirse,

convirtiendo al silencio en «una presencia tan amenazante y perturbadora como el peso de la tradición». (Chirinos, 1998, p. 234).

Amorós advierte que a pesar de los intentos por limpiar de retórica (en un sentido peyorativo) a la poesía, con frecuencia su abuso o su uso meramente superficial propicia lo que ella ha dado a llamar la “poética del silencio”:

Hemos adelantado que entre los seguidores de la “poética del silencio” había un rechazo a todo lo que se considerase retórico en mal sentido. Y que ello ha dado óptimos resultados. Pero, como sucede con todas las retóricas (y espero que se me perdonen los juegos con el término), su uso excesivo, poco inteligente y su aplicación gárrula e indiscriminada ha producido un cansancio y un hastío. Y a la vana retórica de las palabras ha venido a sustituir la no menos consabida retórica del silencio. (citada por Chirinos, 1998, p. 48)

En el libro *Las formas del silencio*, el crítico colombiano Andrés Holguín estudia la presencia subyacente del silencio en la organización del sistema métrico y señala que la poesía está hecha de palabra y silencio. (1969, p. 15).

Si bien lo señalado por Holguín es válido para cualquier poema, harpocrático o no, resulta inapropiado en lo concerniente a la poesía de Eielson reducir la experiencia del silencio a un componente formal. Esto no quiere decir que el silencio no sea uno de los elementos formales de sus poemas, pues muy por el contrario, con frecuencia Eielson introduce al silencio en el poema haciendo uso, por ejemplo, de los descansos en el ritmo. Lo que quiero decir es que la utilización de dichos descansos no es solamente un cese en el ritmo para crear una melodía o un espacio para permitir recuperar la respiración, sino que ese descanso, ese efecto de dilatación, esa suspensión de las palabras, tiene la capacidad de despertar un sinnúmero de tensiones que pueden

modificar, contradecir o ratificar lo que enuncia el poema escrito. Si bien es innegable que sin pausas o silencios no puede haber música, y que, respondiendo a una relación de complementariedades binarias, el silencio existe gracias al sonido y el sonido gracias al silencio, estoy de acuerdo con Chirinos al afirmar que las pausas no sólo cumplen la función de organizar el ritmo de la lectura (1998, p. 137). Ya Mallarmé había observado que «el armazón intelectual del poema se disimula y establece [...] en el espacio que aísla las estrofas y entre los blancos y el papel: silencio significativo que no es menos grato que componer versos» (citado por Chirinos, 1998, p. 137). En las observaciones de Mallarmé queda sugerida una idea novedosa de vital importancia en el estudio de la obra de Jorge Eielson y del arte harpocrático en general, desde Hoffmannsthal hasta Cage: los silencios también se componen.

Si nos sustraemos un momento del esquema analítico tradicional que pretende organizar el mundo en dicotomías mutuamente excluyentes, podremos constatar con Chirinos que en la obra de Eielson la alternancia entre palabra y silencio o entre lenguaje verbal y lenguaje visual «no se reduce a la expresión complementaria de significación y no-significación, sino a dos maneras muy distintas de significar» (1998, p. 176). La posibilidad de alternar estas dos maneras lo hicieron vivir en un constante ir y venir entre el quehacer poético del que germina el silencio y el silencio creativo del que se alimenta el siguiente periodo de quehacer poético. Eielson es el típico caso del escritor para el cual «la rabia existencial ante la imposibilidad de escribir hace el milagro de transformar la impotencia en poema» (Chirinos, 1998, p.66).

En Febrero de 2009, en el marco de la convención anual de la organización TED que tiene lugar en Long Beach, California, la escritora norteamericana Elizabeth Gilbert dio

una charla de veinte minutos titulada “*Nurturing Creativity*” en la que expuso las dificultades que ella como escritora experimenta durante el proceso creativo. La idea central de Gilbert es que el tener que ser directamente responsable de la obra es una carga enorme que afronta el artista moderno. Desde su punto de vista, la creencia en la existencia de un ser superior al hombre que le transmite la obra al artista facilita el proceso (Gilbert, 2009). La novelista norteamericana afirma que gracias a la creencia en la intervención de las musas, el artista antiguo se salvaba de ser atormentado o enneguecido por su ego, pues si la obra resultaba ser admirable, el crédito no le correspondía del todo a él sino a las musas que se la habían revelado. Del mismo modo, si la obra era mala, no era culpa del artista, quien no pecaba por falta de creatividad - grande e ilusa obsesión del artista moderno-. Si acaso algo podía reprochársele era que no había encontrado la manera apropiada para expresar lo que las musas le habían transmitido, aunque siempre quedaba la posibilidad de que la pobreza de una obra radicara sin más en que ese día las musas no quisieron entrar en contacto con el artista. Gilbert considera que con el advenimiento del antropocentrismo que tuvo lugar en el Renacimiento, las musas dejaron de ser consideradas como un ser real, lo cual llevó a que se convirtieran en la figura retórica que hoy en día conocemos. El destierro de las musas ocasionó que al artista se le dejase de considerar como alguien que *tiene* un genio, como ocurría en la antigua Roma, y se empezó a identificar como alguien que *es* un genio. A partir de entonces, el artista deja de ser el medio a través del cual se expresa lo misterioso, lo divino, lo inconmensurable, para convertirse en su fuente. Podría decirse que es en ese momento que nace el artista como hoy en día lo entendemos y, para Gilbert, esto fue un paso en falso, pues desde entonces se le empezó a pedir al artista estar por encima de sus capacidades psíquicas (Gilbert, 2009). La revisión

histórica de la concepción que occidente ha elaborado del artista que hace Gilbert es interesante y sugestiva, pero su conclusión es superficial y desatinada. Si bien es cierto que la concepción antigua e incluso primitiva del artista es distinta a la moderna, siendo el primero un hombre que experimenta un contacto privilegiado con lo divino, y el segundo, uno que padece un contacto profundo con lo humano, no creo que haya mayor diferencia (o inferencia estética) en cuanto a qué tan dificultoso pudo resultarle escribir su obra a Hesíodo, a Dante, a Rilke, a Kerouac o a Eielson. Ser el encargado de ponerse en contacto con lo suprahumano y hacer humana la lengua de los dioses no es una tarea menos extraordinaria que aquella realizada por el artista moderno que se ha desprovisto de las musas. La diferencia no está en qué tan responsable es el artista con respecto a lo que produce. El cambio en la concepción del artista más bien plantea un problema epistemológico antiquísimo e irresoluble como lo es el de si el mundo en el que vive el hombre está adentro o por fuera de él, si el arte que produce nace de él mismo en cuanto a sujeto, si lo abstrae de los objetos o si es un poco de ambas cosas. En «Ser artista», Eielson define al ser-artista como un encuentro entre lo que podría entenderse desde Gilbert como el artista pre-renacentista y el pos-renacentista, en el cual las dos concepciones se encuentran. El poema de Eielson, más que describir el proceso creativo, busca señalar, desde la poetización de la acción creativa, su propia definición del arte como una forma de mirar y una forma de vivir. El artista es quien vive su vida así, y no necesariamente quien produce objetos de arte, pues ser artista es, en definitiva, «no pintar nada» (Eielson, 1998, p.318). Gilbert propone un regreso al arte invocatorio, que es imposible por el simple hecho de que nunca hemos salido de éste. Si bien la invocación a las musas se transformó con el tiempo y el cambio de mentalidad en un artificio retórico, el privilegio de acceder al saber divino para así darle al lenguaje

poético un valor sobrehumano no desapreció. Incluso aquellos que no creían en un ser superior que les inspirase sus versos buscaban encontrar las correspondencias ocultas de las cosas, pues la poesía siempre ha privilegiado el encuentro del hombre con lo maravilloso, desde lo más nimio hasta lo más sublime. El asombro y la constatación de la presencia de algo externo e inexplicable en el mundo de quien observa es, en parte, la justificación del arte. En una época en la que todas las verdades han sido abolidas y todas las certezas son estigmatizadas (desde Mayo del 69 lo único que se puede prohibir es, supuestamente, prohibir), la condición de sacralidad de la que gozaba la poesía occidental gracias a la invocación de las musas o del Dios cristiano fue restablecida por los poetas, ungiendo no a un nuevo dador de verdad que ocupase el trono vacío, sino nombrando regente al vacío mismo. La labor de las musas fue retomada por el silencio, el cual unas veces se encarga de autorizar el discurso poético, y otras veces se manifiesta a través de él.

Ahora bien, aquellos poemas de Eielson que se encuentran atravesados por el silencio de manera más evidente tienen en común que pretenden poner en escena el proceso escritural. Estos poemas responden a una condición metapoética que, como señala Chirinos, «permite observar en muchos de ellos la paradójica noción del poema como fracaso y consagración del lenguaje» (1998, p.61). No se debe pasar por alto que estos son los poemas del proceso poético, no el proceso poético como tal. Su artificialidad es compleja y consciente. Un poema que simula el proceso de creación poética deja ver la batalla contra el silencio, o la búsqueda, lo cual se asemeja al acto mismo de escribir la palabra “silencio”, única que sin necesidad de otra se yergue como un hermoso oxímoron.

Entre las categorías que Chirinos propone para diferenciar y estudiar los poemas que expresan la concepción del silencio como paradigma del arte, se encuentra la de los «poemas autofágicos» (1998, p. 182) a la cual pertenecen aquellos poemas que van devorándose a sí mismos a medida que van desarrollándose. Tal es el caso de «Escultura de palabras», el poema «10» de *Mutatus mutandis*, «Ceremonia solitaria entre papeles y palabras» y el sexto poema de *De materia verbalis*, cuyos respectivos últimos versos son:

*“¿sabes tal vez que entre mis manos
las letras de tu nombre que contienen
el secreto de los astros
son la misma
miserable pelota de papel
que ahora arrojé al canasto?”* (1998,
p.201).

*“palabras aún
además pájaros hojas secas viento
borro palabras nuevamente
borro pájaros hojas secas viento
borro todo por fin no escribo nada”*
(1998, p.214).

*“Siempre a la espalda de todo
Con su gran cola vacía
Y su llamarada
Semejante a este poema
Que apenas logro escribir
Y ya no es nada”* (1998, p.241)

*“Hasta llegar al fin de la escritura
En donde muere la palabra
Y se levanta soberana la sonrisa
De la nada la misteriosa pelota de
papel
Que ahora aprieto nuevamente
En una mano”* (1998, p.294-295)

Estos poemas se adecúan a lo que Chirinos entiende como la puesta en escena del poema que el poeta ansía escribir pero que no podrá nunca ser escrito (1998, p. 149), escritura que pertenece al ámbito del silencio en el que moran lo inexpresable y lo inexpresado.

Al construirse como representaciones escénicas del proceso escritural, estos poemas dan cuenta de la confusión que pone a prueba las facultades creativas del escritor y de las mismas posibilidades del lenguaje poético. Chirinos escribe que «sujeto y objeto de su propio mensaje, el poema adquiere un carácter metatextual que amenaza destruir sus

propios límites y reducirlo a la nada, es decir, al silencio» (1998, p.149). Sin embargo, esto no pasa nunca de ser una amenaza, como bien sabe y constata Eielson, pues debido a su condición de acto del lenguaje, el poema puede hacer cualquier cosa menos anularse a sí mismo por completo. En poemas como «10», el hablante manifiesta una añoranza de las atávicas facultades mágicas del poeta. Esta añoranza nace de la toma de conciencia respecto a la distancia abismal que separa a las palabras de las cosas y que Eielson no logrará conciliar hasta el descubrimiento de las posibilidades representativas del nudo, aunque dicha conciliación no sea definitiva ni zanje el problema por completo precisamente por ser eso, una representación. Ahora bien, antes de esa síntesis de su quehacer artístico multidisciplinario que es el nudo, Eielson no propone una restauración de las facultades mágicas, sino que exhibe la disolución de dichas facultades.

Si se dejan de lado las consideraciones correspondientes al rol que juega el papel en el proceso creativo (la hoja en blanco, la latencia del poema, las infinitas posibilidades) y se le entiende como un mero objeto del que se vale el poeta para escribir, no resulta del todo desatinado afirmar que el papel no hace parte del sustrato expresivo del poema, del mismo modo que la tierra es imprescindible para la siembra pero no hace parte de la cosecha. Esto es un error, pues si, como Eielson, entendemos al papel como un cuerpo (partiendo de la dicotomía occidental de cuerpo y alma), necesariamente terminaremos preguntarnos qué relaciones se establecen entre ese cuerpo (el papel) y esa alma (lo escrito). El simple planteamiento de la pregunta revela que su respuesta no es única y que la relación entre el papel y la letra es mucho más compleja de lo que nos parecía en un principio. Por otro lado, Chirinos opina respecto a lo antes mencionado que la lógica más inmediata nos conduce a contestar que el poema que es plasmado es el ropaje que

viste al papel: «el obsesivo, pudoroso, abigarrado, recortado o simplificado vestido que cubre el silencioso y desnudo cuerpo de la página en blanco» (1998, p. 207).

Este señalamiento se ajusta perfectamente a la obra de Eielson no sólo porque el tema del vestido sea fundamental en toda su obra, sino más bien porque dicho planteamiento rompe la dicotomía de cuerpo y alma de la que habíamos partido, y lo hace sin negar ni la tangibilidad ni la intangibilidad del ser. Saber que el papel es un cuerpo desnudo que se viste de poesía es saber que todo en él es el cuerpo, todo en él es la poesía.

“La retórica —el ropaje— del poema nos permite solamente vislumbrar la poesía. Y cuanto más perfecta pueda ser aquélla, tanto más vestida estará la poesía, tanto más deslumbrante en su traje de metáforas. ¿Qué decir entonces de la poesía malvestida, de la poesía que no posee sino trajes baratos, deteriorados por el uso y cortados sobre medida estándar? ¿Qué decir de la poesía púdica, vestida según el gusto de los parientes, o la moda provinciana, que imita torpemente y con retardo las veleidades de los grandes costureros de la lengua?”(Eielson, 1994, p.436)

Ahora bien, el otro lado de la moneda de lo apuntado anteriormente por Chirinos revela que escribir poesía puede también ser el acto avergonzado de quien busca cubrir con palabras una naturaleza deslumbrante, al tiempo que anhela regresar al estado paradisiáco anterior al lenguaje que ha creado en un intento de explicar, dominar y comprender todo lo que lo rodea y que cree que no es él. Esto, lamentablemente, ha ocasionado la expulsión del poeta del mundo del silencio en el que amparado por su inocencia, hacía parte de todas las cosas, o mejor, era todas las cosas.

“Caminando entre árboles frondosos me vienen deseos de convertirme en uno de ellos. Renuncio de inmediato y maldigo con palabras entrecortadas mi forma humana. Nace un poema. Las palabras que me salvan de lo imposible son también el límite máximo de tal experiencia: «Yo no puedo ser árbol» es una forma inmediata, el poema; «yo quisiera ser un árbol» es la realidad poética permanente inmediata, yo podría escribir mil poemas sobre el mismo tema, sin convertirme jamás en un

árbol. Yo podré caminar toda la vida entre árboles frondosos y mis deseos serán siempre los mismos, mientras exista en mí una realidad poética.” (Eielson, 1994, p.437)

Si se vuelve a tener en cuenta el rol que juega el papel en el proceso creativo a través de la figura de la hoja en blanco y se enfrenta todo lo expuesto hasta ahora, nos daremos cuenta que es precisamente allí, en el encuentro entre el poeta, el mundo, el silencio, el lenguaje y la materia, que se decide si el poema verá la luz o no, pues de una concepción de la página en blanco como la que se ha descrito puede surgir la opción extrema de abandonar por completo la poesía escrita para entregarse al silencio que purga al hombre de tantas palabras. Eielson lo intentó varias veces, pero el silencio siempre volvía a reclamarle regresar al lenguaje para renovarlo. El poeta harpocrático es un iniciado del silencio que tras atravesar las aguas del lenguaje y vislumbrar las costas del silencio, regresa para llevar a otros a ese añorado destino. El peligro para él consiste en que de tanto navegar de ida y vuelta sobre el lenguaje puede llegar a confundirse y olvidar que lo que busca no está en las aguas sobre las que se mueve, sino en la orilla en la que deposita a su pasajeros, y que así como tan pronto pone el pie por fuera de la barca se sustrae del lenguaje, del mismo modo es desterrado del silencio al entregarse de nuevo al periplo sobre las aguas.

En *Noche oscura del cuerpo*, Eielson realiza una reivindicación de lo tangible y orgánico en el hombre valiéndose de una observación del individuo poetizante como fuente misma de la poesía. Esta mirada que reconcilia al poeta con su cuerpo tiene sus antecedentes en el antes mencionado *Canto a mí mismo* de Whitman y plantea una valoración de lo material en el hombre en igualdad de condiciones con lo que es intangible en él. La mutilación del lenguaje del cuerpo, del saber de la materia silenciosa, corresponde en la escritura a la obliteración del papel en blanco. Eielson

revela en estos poemas que así como el cuerpo es más que un vehículo para llevar el alma de un lado a otro, el material no verbal del discurso poético es mucho más que el pasivo soporte de las palabras. Como ya se señaló antes, en 1960 Eielson llevó esta reivindicación de lo material a los confines de la poesía concreta con *Papel*, pero es fundamental añadir que ese silencio propio de la materia que Eielson invita a exhibirse tímidamente en *Tema y variaciones*, conceptualmente en *Noche oscura del cuerpo* y definitivamente en *Papel*, obedece a un ritmo primordialmente visual (de ahí sus lugares de encuentro con la poesía concreta), lo cual le permite dar los primeros pasos rumbo a los nudos en los que la tela es invitada al centro de la obra ya no como soporte inadvertido, sino como elemento altamente significativo. Lo mismo había ocurrido antes con los cuadros de *Paisaje infinito de la costa del Perú* en donde los materiales –tierra, arena y excrementos llevados a Roma desde Lima –son vitales para cargar de sentido a la obra.

Si bien la manifestación de una visceral desconfianza ante la palabra impresa que Chirinos encuentra en los silencios gráficos de los poemas de Eielson desemboca crónicamente en el cansancio expresivo –o mejor, inexpresivo–, no deja nunca de ser el puente que permite el tráfico de expresiones propias de aquellas artes en las cuales no participan las palabras.

Por otro lado, la multidisciplinariedad practicada por Eielson responde a las mismas motivaciones de los poetas concretos brasileños, aclarando, claro está, que para Eielson siempre fue de vital importancia diferenciar en la medida de lo posible lo específico literario y lo específico plástico-visual. Canfield le recuerda a Eielson en una entrevista que éste alguna vez le dijo que únicamente cuando dicha separación le pareció cumplida

e irreversible, se sintió libre de mezclar los códigos, porque ya cada uno de ellos podía conservar su propia identidad y fuerza expresiva (1995, p.49).

En 1957, Haroldo de Campos publicó un ensayo en *O jornal do Brasil* en el que escribe lo siguiente:

“[...]las operaciones operadas en los hábitos tradicionales de pensar, la cosmovisión que nos ofrece el nivel actual de las ciencias (la geometría no-euclidiana, la física de Einstein, etc.) exigen una revolución análoga en la estructura del lenguaje, que lo haga capaz de adecuarse con mayor fidelidad a la descripción del mundo de los conceptos”.
(1997, p. 15)

De manera semejante pero en un tono menos entusiasta y más preocupado por la forma en la que el mito del progreso agota los recursos naturales del planeta, Eielson escribe en el número 163 de *Lundero* que:

“Nunca como ahora, en sus millones de años de vida, la Madre Tierra había sido sometida a un saqueo y maltratamiento semejantes. Esta pérdida de equilibrio entre la naturaleza y el hombre –que tiene su origen, sobre todo, en el racionalismo cartesiano y la visión mecanicista de Newton– no ha impedido la realización de algunos grandes sueños humanos, que sería ocioso recordar aquí. Telescopio y microscopio, para citar solamente dos ejemplos, han cambiado nuestro concepto de «naturaleza», que es ahora más amplio. Lo mismo creo que sucederá con el «arte».” (1991, p.217).

A pesar de los puntos de encuentro, sería inapropiado considerar a Eielson un poeta concreto. Los hermanos de Campos y Décio Pignatari buscan «crear una forma, crear, con sus propios materiales, un mundo paralelo al mundo de las cosas» (de Campos, 1997, p.15), es decir, configurar y utilizar las palabras no como referentes de otras entidades sino como seres autorreferentes. Eielson, por el contrario, evita a toda costa multiplicar más los ilusorios mundos del lenguaje. Su objetivo no es hacer a las palabras

autorreferentes sino devolverles el sentido, o renovárselo, para que se reencuentren con las cosas:

“En lo que a mí se refiere, tal vez mi aparente quehacer múltiple no es más que uno solo: la paciente obra de alguien que emplea diversos códigos lingüísticos —plásticos, sonoros, verbales— para urdir una especie de red, siempre más estrecha, a fin de aferrar la evanescente realidad última —igualmente perseguida por otras vías— con el propósito de hacerla, de alguna manera, beneficiosa para los demás.” (Eielson, 1997, p. 20).

Sin embargo, no todo es desencuentro entre Eielson y la poesía concreta. Más adelante en el mismo ensayo, de Campos toma un rumbo muy distinto al anterior y hermana más estrechamente a la poesía concreta con la poesía de Eielson al aclarar en qué consiste esa creación de “un mundo paralelo de las cosas”:

“La función de la poesía concreta no es —como se podría imaginar— privar a la palabra de su carga de contenido, sino utilizar esa carga como material de trabajo y en condiciones de igualdad con los demás materiales a su disposición. El elemento palabra es empleado en su integridad y no mutilado a través de una reducción unilateral a la música descriptiva (letrismo) o a la pictografía decorativa (caligrama, o cualquier otra combinación gráfico-hedonista). (1997, p.15)

En esto último, el peruano y el brasilero coinciden sin problema. La diferencia tiene lugar en la posterior aplicación de estas premisas, pues aunque tanto los poetas concretos como Eielson realizan «el más lúcido trabajo intelectual para la intuición más clara. Acabar con las ilusiones [...] ser raro y claro, como dice Fernando Pessoa» (Pignatari, 1997, p.17), los brasileños tienen como objetivo «acabar con el símbolo, con el mito y el misterio» (Pignatari, 1997, p.17), mientras que Eielson pretende y logra todo lo contrario: crear el símbolo, renovar el mito y dar cuenta del misterio. Existe una gran diferencia entre el poeta que se esfuerza por sobreponerse al silencio y el que se

empeña en alcanzarlo. Los primeros son maestros de la razón, los segundos –auténticos poetas harpocráticos -, son maestros de la intuición. *Poesía escrita*, aparte de ser la parte visible de su existencia, como escribe el mismo Eielson en *La pasión según Sologuren*, (1989, p.36), es el testimonio del paso de Eielson del grupo de los primeros al de los segundos; paso cuyo ritmo es marcado por un movimiento pendular cuyos extremos son la actividad y la inactividad literaria.

Chirinos apunta en *La morada del silencio* que la concepción medieval de la lectura y la escritura como actividades solitarias tuvo como consecuencia que fueran consideradas, por lo mismo, actividades silenciosas (1998, p. 133). La lectura solitaria propició el predominio de la cultura escrita sobre la oral, consagrando así al silencio y a la soledad propios de la lectura y la escritura, ya que, como escribe Chirinos: «del mismo modo que el lector activa los silencios necesarios para la lectura de un escenario vacío, el escritor se planta frente a una superficie también vacía que debe cubrir con una capa de significantes» (1998, p. 135). Es por esto que tras el advenimiento de la imprenta, resulta inexcusable la resolución del conflicto existente entre el ritmo oral y el gráfico, ya que los caracteres de la máquina inciden considerablemente en la forma en la que se conforman los signos gráficos que deben representar los silencios orales. El caso de Eielson es incluso más complejo y dificultoso que el de los primeros textos impresos, pues el ritmo gráfico que elabora no sólo pretende representar los silencios orales, sino también los silencios conceptuales. Eielson no busca elaborar una obra de arte que se valga de los silencios, como es el caso de la música convencional, sino de alcanzar el silencio con la obra de arte que elabora.

Su obra figurativa es pródiga en componentes verbales y escriturales, del mismo modo que su poesía se alimenta de elementos figurativos y plásticos. Es así que cobra sentido

el término “poesía escrita”, que implica en sí la existencia de una poesía no escrita. Respecto al uso de estos dos tipos de manifestación de la poesía, Eielson señala que, para él, no hay ni un antes ni un después, ya que consideró siempre a la creación artística como:

“un único territorio que hay que seguir explorando siempre, contra viento y marea, con todos los sentidos del cuerpo y del alma, sin perder de vista las realizaciones del pasado ni las del presente, en un continuo, casi insensato desafío a las convenciones, al tiempo y a la muerte. Siempre en conflicto, por lo tanto, con una sociedad que fabrica ideologías y religiones artísticas, políticas y sociales, como si fueran marcas de automóviles o detergentes. Dentro de esta concepción, nunca consideré la poesía, la pintura o la música como un hecho de facto, ni terminado ni determinado, sino más bien como un inalcanzable, milagroso acontecer, que muy rara vez se realiza, y sólo gracias a unos cuantos, admirables artistas.” (1986, p.208)

Ahora bien, al igual que en el arte zen, los espacios en blanco, lo inacabado, son la piedra angular de la construcción formal con la que Eielson explora dicho territorio. El reverendo Densho Quintero escribe al respecto que: «tratar de decirlo todo, de presentar una obra completamente acabada es matar el instante» (2006, p. 37). El zen le da incluso más importancia que Eielson al papel sobre el que se dibuja o se escribe, pues ve en el acto de pintar (incluso más que en la pintura ya acabada) la «manifestación de la danza cósmica» (Quintero, 2006, p. 37), en la que las figuras se renuevan en y con el papel. Hoy en día se sigue empleando en el Japón y en la China un estilo pictórico llamado *sumi-e* que responde a los mismos principios del haikú. Este estilo impresionista de pintura a tinta fue desarrollado en China entre 960 y 1274 y llevado al Japón por monjes budistas durante las primeras décadas del periodo Muromashi (1338-1573). También conocida como *suibokuga*, la pintura *sumi-e* fue concebida en un principio como una actividad al servicio de la meditación. Fiel a la concepción zen del

mundo, la *sumi-e* es bicroma, pues aunque el pintor sólo usa tinta negra en el pincel, la obra la compone haciendo uso tanto del negro de la tinta como del blanco del papel. En la *sumi-e*, el papel no es un elemento pasivo en la obra, sino que participa en la construcción binaria de la imagen, de la misma manera que lo hace lo que no se dice en el haikú. Igual ocurre con la poesía harpocrática, en la que los vacíos gráficos se tornan en representaciones del silencio que, como señala Chirinos, adquiere categoría textual (1998, p.186).

En la poesía harpocrática que recrea Eielson lo importante no es lo que dicen las palabras sino de qué manera enmarcan y resaltan lo blanco. Si la plenitud estética se esconde en el silencio o es el silencio mismo, entonces la tarea del poeta consiste en trazar la silueta de esa figura que él y el lector buscan. La figura, que en definitiva existe, no puede ser expresada por el escritor ni por el lector, pero el trazo de su silueta, del lugar en el que deja de ser y empieza lo otro, permite ubicar a la figura a partir de sus contornos. De la línea para afuera, anuncia el poeta al trazar la línea, no está la figura; de la línea para adentro habita el misterio. El poeta del silencio actúa de la misma forma que el maestro budista que enseña la vía del zen a sus discípulos a través de los *koan*.

Si bien la poesía de Eielson participa en la celebración del mundo invitando al silencio a penetrar en la configuración formal de sus poemas, ocurre con frecuencia que dicha penetración configura un signo gráfico que tiene sus rudimentos en lo blanco y lo vacío de los primeros poemas ginebrinos y romanos y que encontrará su mayor grado de refinamiento en *Esculturas Subterráneas*, texto que pretende ser, no la obra, sino su presentación, su nota introductoria a pesar de que la obra es imposible, pues su incierta naturaleza física no existe. Las esculturas subterráneas no pueden ser observadas por el

ojo, son ausencia pura y lo único que queda de ellas son esas notas que siguen el patrón de los textos suspendidos en las paredes de los museos como intrusos menospreciados que a duras penas se toleran y casi siempre se ven condenados a la mirada fugaz, a la lectura apresurada y escindida del visitante.

Eielson tuvo que recorrer un largo y atormentado camino a través de las letras y las artes para llegar a esta obra que plasma su experiencia del silencio como vórtice de la poesía. Tal vez el punto de partida más tangible y el que conservó en casi toda su *Poesía escrita* sea la supresión de los signos de puntuación para utilizar un signo propio que representa más apropiadamente al silencio desde una perspectiva gráfica: el espaciado doble entre una palabra y otra. Este espaciado doble aventaja a la coma y al punto pues no choca con el vestido de ausencia con el que comúnmente se presenta el silencio, no sólo en los dominios del sonido, sino también en los de las imágenes e incluso en los de las ideas. A propósito de lo anterior vale la pena reparar en que una de las dificultades de la empresa emprendida por Eielson en la poesía escrita consiste en que, como apunta Chirinos, la palabra “silencio” hace parte del vocabulario de la oralidad y es comúnmente empleado para designar la ausencia de habla:

“No existe, en cambio, ningún equivalente específico para la ausencia de escritura; “vacío” y “blanco”, si bien gozan de prestigio, sólo son aproximaciones metafóricas. El carácter gráfico del silencio (valga la paradoja) otorga a la página –es decir, al soporte material de la escritura– un valor determinante en la significación del poema” (Chirinos, 1998, p. 139).

De acuerdo a la óptica newtoniana, es la rápida rotación de los colores en el disco lo que produce el color blanco. A partir de su longitud de onda, el color blanco es definido como la luz solar no descompuesta en los colores del espectro, por lo cual tiene en sí componentes de todas las frecuencias. Así como todos los colores

producen el blanco, todo el lenguaje está presente en el silencio. El blanco es el color de lo desconocido. Si bien el negro ha pactado con el misterio y lo oculto, blanca sigue siendo el área inexplorada en los mapas y la luz brillante al final del túnel.

Goethe aseguraba que, al entrar en contacto con un color determinado, éste se sincronizaría de inmediato con el espíritu humano, produciendo un efecto decidido e importante en el estado de ánimo. Al igual que los colores de Goethe, el silencio cambia en el momento que nos percatamos de él. Puede hacer las veces de espejo, devolviéndonos sólo lo que le hemos traído, pero también puede ser el camino hacia una auténtica comunicación. El mismo Goethe veía en el blanco la turbiedad absoluta, el primer elemento del universo, el primero y más neutro de los que se encuentran en el espacio (Goethe, 1991, p. 234).

La nada y lo blanco son heterónimos con los que escribe el silencio, lo cual explica que el espacio material sobre y con el cual Eielson desarrolla su obra poética sea hasta tal grado fundamental para la configuración de la entidad de tensiones entretejidas de cada poema. Algunos de estos pierden todo sentido al ser leídos en voz alta y otros se vuelven inaccesibles para el grueso de los lectores, ya sea por ser casi imposibles de reproducir a gran escala debido a los costos de producción desorbitados que implicarían, o sencillamente porque serían imposibles de llevar a cabo luego de su inauguración, tanto en el caso de una posible como *Papel*, o en el de una imposible como *Esculturas subterráneas*.

V.

CONCLUSIONES

La palabra “silencio”, presente en los poemas de Eielson, es la aparición del signo que nombra la ausencia misma, o mejor, que evidencia la presencia de lo no evidente. George Steiner señaló en *Lenguaje y silencio* que si bien el evangelista San Juan escribe que en el principio era la palabra, no dice en cambio nada acerca del final (1982, p.75). Eielson parece encontrar que al final (al menos al final de sus poemas) debe haber silencio, expresado no sólo en la culminación del discurso, sino que también debe estar representado por la palabra “silencio”, que es un signo bajo el cual se aglutina todo lo que no pudo expresar el poema a través del lenguaje escrito.

El hecho de que sólo sirviéndose del lenguaje se pueda declarar el fracaso del lenguaje, revela el carácter paradójico de la escritura; el poema es el acto más elevado del lenguaje y la manifestación más descarnada de su ineficacia. Esto no implica el fin de la literatura ni menos el del lenguaje. Tras estudiar el *Tractatus lógico-philosophicus*, Bertrand Russell señaló que le sorprendía lo bien que se las arreglaba Wittgenstein para decir muchas cosas sobre las que no se puede hablar (citado por Chirinos, 1998, p. 65). Siempre ha sido una constante en el hombre quejarse de que las palabras y las cosas no se encuentran, de que el lenguaje miente demasiado, de que el discurso se ha agotado y ya no queda realmente nada que decir. Sin embargo, es un hecho que cada vez se escriben más novelas acerca de la muerte de la novela, se dan discursos sobre la imposibilidad de hacer discursos y, en general, el arte se da el gusto de hablar

constantemente de su aparente fracaso, alargando así el tiempo de su agonía, que parece haber empezado el día mismo de su nacimiento.

Eielson, por su parte, manifiesta coincidir con Gadamer al auspiciar un creciente aporte de energías frescas provenientes de las sociedades pre-industriales, pero con un pasado rico y diverso, como es el caso del Perú (Eielson, 1991, p.217).

Con frecuencia los temas, las preguntas y las invocaciones de sus poemas engendran un universo del silencio que se alimenta de las preguntas que no se responderán nunca y que, presentes en todos los tiempos, incrementan el silencio a donde van a parar las incertidumbres. Del hecho que Eielson defina a la poesía como «el estado permanente del universo» (1994, p.436) se deriva que su poesía sea fundamentalmente metapoesía, escritura que se desdobla sobre sí misma para contemplarse y cantar su rareza.

Ya Octavio Paz señaló en *El arco y la lira* que «nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo» (2003, p. 257). Eielson consideraba que el acercamiento a sí mismo coincide siempre con una crítica radical del lenguaje:

“No hay gran poesía sin este tentativo, aunque dicho tentativo sea muchas veces un fracaso. No importa. Más aún: para los mejores es siempre un fracaso. Las llamadas «obras» no son sino las cenizas, los pobres restos, más o menos reconocibles, de una batalla campal: Rimbaud dejó su vida en ella. Nosotros, más humildemente, dejamos algunas «obras».” (1981, p.405)

En la obra de Eielson está presente esa nueva actitud del poeta ante el silencio para quien, como señala Chirinos, «ya no se trata del silencio que hay que vencer para construir la expresión sino de integrar ese silencio y reconocer al poema como su morada». (1998, p.54)

El silencio que subyace en un poema no es siempre el mismo, no es representado igual ni responde a las mismas causas. El silencio definitivo que Eielson invoca unas veces y evoca otras no es una ausencia, un vacío o una angustia, sino una plenitud poética que dice lo indecible por vía negativa. El silencio de lo que escribe es la poesía, pues sabemos, como escribe Chirinos, que las palabras que leemos no son el poema, sino el revés de un silencio (1998, p.79). El mismo Eielson escribe respecto a esto que:

“no reconocer la poesía fuera de las palabras —incluso en la propia existencia, ese maravilloso fenómeno que compromete a la vez nuestro corazón, nuestra mente y nuestros sentidos— es como no reconocer el agua fuera del vaso o la copa, y negar la existencia del mar, de la lluvia, de los lagos, los ríos, las fuentes, los manantiales y toda el agua del cielo y de la tierra, cualquiera que sea su forma.” (1981, p.406)

El poema tiene la capacidad de hacer con el silencio lo que la arquitectura hace con el espacio, pues a veces es necesario levantar un muro y poner en medio una ventana para que notemos el paisaje que siempre estuvo allí. La concepción de los opuestos que se necesitan recíprocamente para existir participa de la poesía de Eielson y responde tanto a aspectos de la naturaleza del cosmos semejantes a los constados por los pitagóricos en Grecia y por los taoístas en la China. A pesar de tratarse de sistemas tan antiguos, no han perdido vigencia como lo demuestran obras como la de Eielson o escuelas filosóficas como la deconstruccionista, para la cual sólo puede existir un centro en la medida que exista un margen. La concepción del mundo propia del zen entiende que sólo puede haber lenguaje en la medida que hay silencio, y viceversa. De igual manera se presenta en la poesía de Eielson el silencio (el centro), que no puede manifestarse sin la existencia de la escritura (los márgenes).

Existe una relación profunda entre el tiempo y el silencio. La vacuidad del silencio sugiere bien la abolición del tiempo o la eternidad. Sólo lo que permanece en el silencio

escapa al tiempo, engendra el infinito, lo es todo, el universo múltiple en el que la eternidad cuelga del hilo finísimo del silencio, pues éste es lo único inalterable (esto suena un tanto absurdo, pero bien pensado, al más mínimo intento de alterar el silencio, desaparece), es aquello que escapa del afán humano por dominar el mundo. Digo luego reino. Callo luego todo *es*, sin subordinaciones. Eielson escribe al respecto:

“[...] al despojamiento de la palabra, de la imagen, del sonido, debería suceder una nueva vestición, una nueva marea de tiempo en un universo cíclico e igualmente indeterminado.”
(1986, p.208)

También ocurre en la poesía del silencio que, al describir precisamente lo que no hay detrás del lenguaje, la poesía se elabora a sí misma como una «paradójica plenitud de la ausencia» (Chirinos, 1998, p.108) que transmite los anhelos de aquellos que creen firmemente que hay algo más allá del lenguaje y que el hombre puede experimentarlo.

“En la tradición literaria occidental se ha identificado tanto la poesía con el lenguaje, que se ha vuelto casi imposible concebirla fuera de él. Sin embargo, su verdadera esencia está, precisamente, en lo inefable, en lo indecible, en todo aquello que las palabras no pueden formular. No por nada el verdadero poeta, como observaba antes, dedica su vida a la aprehensión de la poesía más allá de las palabras.” (Eielson, 1981, p.406)

La poesía de Eielson está siempre inacabada. De su obra puede decirse lo mismo que dijo Octavio Paz refiriéndose al arte japonés en la introducción a la segunda edición de la traducción al castellano de *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho, realizada por el escritor mexicano y por su amigo, el diplomático Eikichi Hayashima:

“Esa imperfección, como se ha visto, no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro” (1985, p. 13).

El mismo Eielson escribe que «todo lo que no está resuelto es, o bien metafísica o bien poesía.» (Eielson en Padilla, 2003, p.30), y es en *Esculturas subterráneas* donde logra llevar a cabo con arriesgada sutileza y desenvoltura el “voluntario inacabamiento” como no lo había hecho hasta entonces, al menos no a tal extremo de ofrecerle al público una obra de arte que además de inacabada es inacabable al tiempo que le hace creer que sí está acabada, aunque no haya quien la pueda ver. Se trata de los efectos de un silencio exquisito sobre una obra que pareciera gritar con Yves Bonnefoy: «l'imperfection est la cime» (Bonnefoy, 1995, p. 38).

En Eielson, la definición del poeta como un «enamorado del silencio que no tiene más remedio que hablar» que propone Octavio Paz (citado por Chirinos, 1998, p. 221) cobra pleno sentido y explica las cíclicas rupturas y reconciliaciones de Eielson con la poesía. Era tal la fascinación de Eielson por el silencio que fueron varias las ocasiones en las que no pudo hacer otra cosa que callar durante un tiempo para regresar luego a la escritura, invadido por el deseo de expresar, trágica paradoja, su experiencia del silencio. De Eielson también se puede decir lo que Franco Rella ha dicho acerca de Weininger, Wittgenstein, Rilke y Musil, quienes comparten con el peruano «una fascinación aurática del silencio y de la nada que acompaña y se contrapone a los primeros y fatigosos intentos de atravesar la crisis del saber clásico, y de construir un saber de la crisis, un saber que sepa dar razón de la crisis.» (1992, p. 22).

La noción de silencio como reino ideal del arte y la trascendencia no obliga a Eielson a caer en un pietismo irracional que desprecie el intelecto. Incluso en el budismo que el mismo Eielson profesó y practicó desde la década de 1950 hasta su muerte en Marzo de

2006, el abandono de la actividad intelectual es un extremo tan perjudicial como la pretensión de querer saberlo todo.

Ahora bien, se ha señalado aquí en numerosas ocasiones que son innegables los paralelismos existentes entre la concepción del arte que Eielson elabora y la del budismo zen. ¿Significa esto que la obra de Jorge Eduardo Eielson es esencialmente budista? ¿Es la suya una estética zen a cabalidad? Como queda demostrado, los fundamentos sobre los que está sustentada la estética del silencio que Eielson elabora coinciden con los lineamientos cardinales de la concepción zen del arte, el lenguaje y el conocimiento, pero sus particularidades no puede ser abarcadas en su totalidad por dicha concepción, de la misma manera que las obras de Eielson no pueden abarcar al zen por completo. De hecho, el estudio y la práctica del soto zen no son el destino de la obra de Eielson. De haber sido así, su obra hubiera desaparecido de circulación en la década de 1950, cosa que no ocurrió, pues el peruano siguió produciendo arte hasta el final de sus días. No, el zen no es el puerto de arribo de la poesía de Eielson sino uno de los principales vehículos que lo llevan al planteamiento de una poética y de un estilo que le son propios, entendiendo, como lo entendía el mismo Eielson, que el estilo:

“[...] no es meramente la repetición de una cierta técnica, tema o motivo (que equivaldría a vestirse siempre de la misma manera, para el funeral como para la fiesta, cuando la diversidad de la existencia nos enseña justamente lo contrario), sino la demostración, al final de una vida, de que el libre acto creador está siempre en lucha consigo mismo y que todo le está permitido, salvo repetirse, sentar cabeza, caer en la routine, evitar el peligro, eludir el maravilloso sabor de la aventura. Considerando, en resumidas cuentas, que el acto creador absoluto es el único estilo posible en el mar de manierismos que sumerge nuestra época.” (1986, p.208-209).

Aún así, el carácter contradictorio del zen tampoco nos permite estar seguros de que la obra de Eielson no sea cabalmente consecuente con el zen; no hay que pasar por alto

que se trata la religión de la no religión, la cual condena algunas actitudes y sentencias de sus practicantes más fervorosos por estar “demasiado infestadas de zen” mientras que otros practicantes suelen responder a la pregunta de si creen en Dios o no diciendo: “Si tú crees, yo no creo, y si tú no crees, yo sí creo” y los maestros invitan a negar al Buddha mismo para alcanzar el estado búdico.

Sin lugar a dudas la particular consideración del silencio que caracteriza al zen fue decisiva para la consolidación del estilo del autor peruano, como también lo fue la reevaluación del pasado incaico y preincaico de su país –aspecto que apenas ha sido mencionado acá pero sobre el cual otros se han ocupado extensamente-, pero, en definitiva, lo que el poeta gana de su experiencia budista no son conceptos ni sentimientos exclusivos del zen entendido como parte del acervo cultural japonés (y, en cierta medida, chino e indio), ya que aquella experiencia trascendente del silencio a la que llega Eielson por los caminos del zen, es la misma que han experimentado místicos y artistas de otros sistemas religiosos y que Borges sintetiza en cinco principios (1991, p.129), a saber:

- 1) El desdén por los esquemas racionales (aunque, como ya ha sido señalado, tal desdén no es absoluto. Eielson fue siempre un apasionado de la ciencia, como lo demuestran sus numerosos ensayos y artículos sobre filosofía de la ciencia, genética y astrofísica. Tal vez uno de los documentos más maravillosos que se conserven de su accionar poético inédito sea la carta que escribió a la NASA para proponer la instalación de una escultura suya en la luna).
- 2) La percepción intuitiva, superior a la de la razón y los sentidos.
- 3) El conocimiento absoluto que no puede ser refutado por el ejercicio de la lógica.
- 4) La aniquilación del yo.

5) La visión del múltiple universo transformado en una unidad (cuya representación, en la obra de Eielson, es el nudo).

Surge ahora una segunda pregunta, y es si Jorge Eielson es un poeta místico. Estrictamente hablando, no lo es, pues su balbuceo poético no surge de la contemplación de un Dios identificable como el de San Juan de la Cruz. Incluso el gran poeta sufí Yalal ud- Din Rumi, quien en un principio escribe:

*“¿Qué puedo hacer, oh musulmanes?, pues no me reconozco a mí mismo.
No soy cristiano, ni judío, ni mago, ni musulmán.
No soy del Este, ni del Oeste, ni de la tierra, ni del mar.
No soy de la mina de la Naturaleza, ni de los cielos giratorios.
No soy de la tierra, ni del agua, ni del aire, ni del fuego.
No soy del empíreo, ni del polvo, ni de la existencia, ni de la entidad.
No soy de India, ni de China, ni de Bulgaria, ni de Grecia.
No soy del reino de Irak, ni del país de Jurasán.
No soy de este mundo, ni del próximo, ni del Paraíso, ni del Infierno.
No soy de Adán, ni de Eva, ni del Edén, ni Rizwán.*

Añade a continuación:

*No tengo cuerpo ni alma, pues pertenezco al alma del Amado.
He desechado la dualidad, he visto que los dos mundos son uno;
Uno busco, Uno conozco, Uno veo, Uno llamo.
Estoy embriagado con la copa del Amor, los dos mundos han
desaparecido de mi vida;
no tengo otra cosa que hacer más que el jolgorio y la jarana”.*
(Rumi, 1988, p.124)

El movimiento contemplativo de Eielson es distinto, pues parte de la contemplación del mundo, pasa a la del lenguaje y desemboca finalmente en la del silencio. Su poesía se rige por los mismos parámetros de los místicos con la diferencia de que en su centro no se yergue Dios o el silencio de Dios sino únicamente el silencio, independientemente de las creencias religiosas del autor.

Ahora bien, no se debe confundir a la poesía del silencio con el silencio mismo, pues ocurre con el arte harpocrático lo que en un famoso *Gochen* (dicho) zen mencionado por Suzuki: «Se necesita un dedo para señalar la luna, pero hay de quienes confunden el dedo con la luna.» (Suzuki, 1973, p. 18). Tanto el zen como la poesía de Eielson no explican nunca, indican. El mismo Suzuki es el primero en admitir que desde una consideración lógica, el zen está lleno de contradicciones y repeticiones, pero que por hallarse por encima de todas las cosas «sigue su camino serenamente» (1973, p. 19). También Suzuki aclara que el zen no es enemigo de nada y no hay razón para que rivalice con el intelecto, el cual, en algunas ocasiones, se ha usado y puede seguir utilizándose a favor de la causa del zen mismo (1970, p. 20).

¿No es la búsqueda del silencio una empresa quimérica? En el poema *En esta noche, en este mundo* (*Textos de sombra y últimos poemas*, 1982), Alejandra Pizarnik escribe que:

“(Todo lo que se puede decir es mentira)
El resto es silencio
Sólo que el silencio no existe.” (1990, p. 64).

Con respecto a lo mismo, Sontag señala que ni siquiera en obras como los *ready-made* de Duchamp o “4’33’” de Cage, puede manifestarse el silencio como la única propiedad de la obra (1967, p.3). Lo mismo ocurre en *Esculturas subterráneas*, ya que al convertirse el silencio en un elemento activo de la obra de arte pierde su existencia autogeneradora. «Ya sólo puede manifestar su existencia en un sentido no literal» (Sontag, 1967, p.3, mi traducción).

La vacuidad del silencio permite que imaginemos que aquello que deseamos se encuentra al final del acertijo de lo no dicho, y ya que el silencio no existe, como enseña

Pizarnik, toda poesía que aspire a lograr un poema que sea en sí mismo el silencio perfecto es una empresa destinada a un dulce fracaso. En 1994, Eielson escribió:

*“la unión del alma con el universo se llama poesía.
Su separación, poema”* (1994, p.437).

Y es que si el silencio se nombra deja de existir, pero si no es nombrado se pierde en sí mismo y no puede manifestar su existencia. La suya es una presencia en constante fuga, tan sólo un símbolo complejo y mudo podría convocarlo, pero nunca suplantarlos enteramente, pues el silencio que busca el poeta es irremplazable, no se puede transferir ni tampoco se puede copiar. En gran parte, su valor hierático depende de esos atributos. En la estética que se desprende de la obra de Eielson, «decir» no significa necesariamente «comunicar», como él mismo señala (Eielson, 1997, p.19). Aunque parezca extraño, ese es el motivo por el cual recurrió a la poesía escrita y a las imágenes abstractas valiéndose de un estilo que está siempre aproximándose al silencio del decir, del escribir y de la lectura misma, y que no comunica nada manifiestamente, sino que sugiere algo que está más allá de todo lenguaje. Su poesía, en actitud silente, conjura lo que no dice.

IV.

APÉNDICE

Esculturas subterráneas (1966-1968)

Jorge Eduardo Eielson

(Tomado de *Poesía escrita*, 1998, Bogotá, Norma. pp. 324-330)

Los textos que siguen corresponden a cinco «esculturas subterráneas», colocadas por Jorge Eduardo Eielson durante viajes realizados entre 1966 y 1969.

Las «esculturas» aquí presentes fueron reunidas en cinco libros-objeto, transcritas en cinco idiomas en cada uno de ellos. Cuatro de los libros fueron inaugurados el 16 de diciembre de 1969 simultáneamente en París, donde se encontraba el autor, en Roma, Eningen (Stuttgart) y Nueva York. El quinto libro (o «escultura para leer») estaba destinado a Lima, pero no pudo ser colocado al mismo tiempo que los otros, como era el proyecto inicial, sino más tarde. El trabajo completo se expuso en 1969 en la muestra «Plans and projects as art», realizada en la Kunsthalle de Berna.

Hoy día —una espléndida jornada de primavera, hacia el atardecer— he colocado mi primera escultura subterránea en el Monte Palatino, justo al frente de mi casa. La escultura es un gigantesco atleta de mármol en cuyo pecho arde una lámpara de aceite. Concebido en el estilo de la decadencia romana, lo he colocado tendido, boca arriba, con la pierna derecha plegada y los ojos abiertos. Los dedos de la mano izquierda se apoyan delicadamente en el suelo, mientras que la derecha aparece entreabierta, como en espera de una dádiva. La estatua mide 6 metros de altura, pesa 7 toneladas y ha sido colocada a 4 metros de profundidad. El fuego será alimentado a través de un estrecho tubo de bronce que, partiendo del tórax, atraviesa la garganta, la nariz y las orejas, para culminar en el cráneo del atleta. El tubo prosigue luego hacia la superficie del jardín, desde donde será posible abastecer la lámpara, posiblemente hacia el atardecer del día 13 de cada mes.

Escultura de mármol con fuego interno
Monte Palatino, Roma

13 de abril de 1966

Recién llegado a Nueva York, hubiera querido pintar de negro la Estatua de la Libertad y colocarla en el barrio de Harlem. Pensé también en sustituirla con un guerrero Sioux que, en lugar de la antorcha, esgrimiera un tomahawk. Pero todo eso, en fin de cuentas, me pareció irremediabilmente *kitsch*. La revelación la tuve una noche, en pleno Times Square: una columna luminosa aparecía y desaparecía en lo alto de un rascacielo, anunciando, con un vertiginoso hormigueo de cifras, las cotizaciones de la Bolsa de Wall Street. Al día siguiente, en la revista Time, vi reproducida —es decir congelada en el instante mismo de su impresión— la mencionada columna. No tuve la menor duda: mi escultura neoyorkina no podía ser sino esa columna luminosa y esa hoja de papel que la reproducía diariamente. Unos días después, el 10 de mayo de 1967, deposité un pequeño container de aluminio, con el ejemplar correspondiente de la revista, a 14 metros de profundidad, bajo la línea metropolitana de Times Square.

*Escultura intermitente en
neón y papel impreso*
Times Square, Nueva York,
10 de mayo de 1967

Trabajando sólo 27 minutos cada noche, fueron necesarios más de dos años y medio, o sea exactamente 915 noches de esfuerzos denodados de mis más estrechos colaboradores para colocar, a 17 metros debajo de la superficie, el objeto que sigue:

1 Materiales:

- a) un compuesto a base de líquido medular sintético usado como (campo) electrónico y colocado en el interior de la escultura a manera de fluido vital;
- b) un conducto de gas metano proveniente de la ciudad;
- c) un circuito televisivo completo entre el (ojo) de la escultura y el mundo exterior;
- d) millares de tornillos, tuercas, ganchos, bisagras, etcétera;
- e) una ametralladora Winchester;
- f) una cabeza de muñeca parlante;
- g) dos brazos de chimpancé adulto;
- h) materia fecal;
- i) una instalación radiofónica completa;
- j) alimentos congelados;
- k) un megáfono de fonógrafo RCA, modelo 1920;
- l) 14 litros de sangre humana;

- m) 15 000 metros de cinta grabada con los más importantes textos poéticos de todos los tiempos, incluida la Biblia;
- n) papel higiénico.

2 Funcionamiento:

- a) la escultura en realidad no tiene límites, si se tiene en cuenta su sistema radiofónico de ondas ultracortas;
- b) quien quisiera realizar una copia deberá tener en cuenta dos factores de primera importancia:
 - I. la escultura se regenera ininterrumpidamente a la velocidad constante de 75 gramos de materia al segundo;
 - II. sus residuos, absolutamente irreversibles, se acumulan a un ritmo variable de 57 a 65,7 gramos de materia muerta al segundo, lo que significa un aumento real del objeto de 18 a 10,3 gramos al segundo, con un volumen total de crecimiento de 0.10 metros cubo al día;
- c) la escultura —que recitará continuamente, por boca de la muñeca, los más hermosos poemas concebidos por el hombre— se comportará igualmente como tal, es decir satisfará sus necesidades primordiales, repitiendo los mismos gestos humanos de la alimentación, procreación, defecación, etcétera, aunque tales necesidades, en este caso, no sean sino un artificio para mejor recitar los poemas. (Más que un repulsivo simulacro del ser humano, como podría pensarse, la escultura será el resultado de millares y millares de años de civilización);
- d) sólo en muy raras ocasiones, a pesar de su inevitable contacto con el mundo exterior, empuñará la ametralladora o derramará una sola gota de su preciosa sangre humana en defensa de una causa justa;
- e) poseedora de un alma lírica, la criatura surgirá muchas veces del seno de la tierra y con sus brazos peludos —indispensables en el arte de la recitación— elegirá una rosa o un lirio del campo;
- f) la criatura explotará, con espantoso resultado, el mismo día que termine de recitar todos los poemas grabados en la cinta magnética.

Escultura horripilante
Plaza de Armas de Lima
20 de junio de 1967
(A César Moro, S. Salazar Bondy
y Javier Sologuren)

Los jóvenes levantaron la enorme esfera escarlata —cuyas dimensiones parecían insignificantes comparadas con su contenido— y la colocaron en el cráter.

La ceremonia, iniciada a medianoche ante millares de ojos húmedos (la libertad huele a gas lacrimógeno) terminó sólo al alba, cuando la esfera se elevó más resplandeciente que 10 000 bombas atómicas.

Escultura luminosa
Cruce entre la rue Saint-Jacques
y la rue des Écoles
París, 29 de mayo de 1968

El objeto aquí depositado —visible sólo en noches de extrema sensibilidad— asemeja a una espiral brillante en la que se reflejan millares de pájaros en vuelo. En realidad se trata de un cilindro de 99 metros de largo por 11 de diámetro, revestido de *miroleg*¹. La voz del autor así como el «Canto de los adolescentes» de Stockhausen, han sido herméticamente sellados en su interior, junto con un puñado de IBK². El cilindro, en cuya base funcionan 200 microcomputadoras, está colocado en posición oblicua a 44 metros de profundidad, con una inclinación de 75 grados hacia Oriente. En tiempos programados, el sistema computarizado transformará la voz recitativa en luz azul, o luz interior. Ni las más corrosivas infiltraciones del terreno subyacente, ni el carbón, el hierro, o las cenizas de los muertos de ambas guerras mundiales, deberían alterar su precioso contenido. Hasta el día en que levantará el vuelo hacia su remoto destino, llevando consigo el reflejo de millares de pájaros terrestres, la música y la voz de un hombre que subió la verde colina de Eningen el 7 de octubre de 1968.

Escultura con voz comprimida
Eningen weide (Stuttgart)
7 de octubre de 1968

(Eielson, 1998, pp.324-330)

¹ Material sintético espejeante (N. del A.)

² International Blue Klein (N. del A.)

VI.

REFERENCIAS

Apollinaire, Guillaume. (1997) *Caligramas*, Madrid, Cátedra.

Auster, Paul. (1996), *Desapariciones*, Valencia, Pre-textos.

Block de Behar, Lisa. (1994), *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de lectura*, México, Siglo Veintiuno.

Bonnefoy, Yves. (1995), *New and selected poems*, Chicago, University of Chicago Press.

Calderón de la Barca, Pedro. (2009), *Discurso métrico-ascético sobre la inscripción PSALLE ET SILE, que está gravada en la verja del coro de la Santa Iglesia de Toledo*, [en línea], disponible en:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371399779011519643624/p0000004.htm#I_42_, recuperado: 18 de Agosto de 2009.

Canfield, Martha. (1992), «el discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de j.j.eieslon». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 45-56.

_____. (1995), «Hablar con Eielson». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 45-56.

_____ . (1995b), *Apuntes para una biografía de Jorge Eielson*, [en línea], disponible en <http://chanove.rupture.net/bioeiels.htm>, tomado de *La casa de cartón*, *OXY Revista de cultura*, Lima, II Época, nº 6, recuperado: 16 de Octubre de 2009.

_____ . (1998), «Las fuentes del deleite inmóvil...» En: Eielson, Jorge Eduardo. (1998), *Poesía escrita*, Bogotá, Norma. pp. 13-19.

_____ . (2000), «Largo viaje del cuerpo hacia la luz». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.177-204.

_____ . (2003), «Nudos y laberintos en la obra de Jorge Eduardo Eielson». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.177-204. pp. 247-254.

Chirinos, Eduardo. (1998), *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obra de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. Lima, Fondo de Cultura Económica.

Collins, Billy. *Marginalia*, (2009), *Tedium Vitae*, revista de libros de Guadalajara Número 6, [en línea], disponible en : <http://www.tediumvitae.com/?p=86#more-86>, recuperado: 2 de Noviembre de 2009.

Cortázar, Julio. (1994), *Historias de cronopios y de famas*, México, Alfaguara.

Darío, Rubén. (1908), *Prosas profanas y otros poemas*, Nicaragua, librería de la Viuda de C. Bouret.

de Campos, Haroldo. [Invierno de 1997], *Poesía concreta-lenguaje-comunicación*, Buenos Aires, en Diario de poesía, Dossier poesía concreta, #42.

de la Cruz, San Juan. (1994), *Obra completa I*, Madrid, Alianza.

Dolce, Jordi. (1996), «Un lugar en el mundo». En: Auster, Paul. (1996), *Desapariciones*, Valencia, Pre-textos. pp. 9-33.

Eielson, Jorge Eduardo. (1946), «[Martín Adán]». En: Padilla, José Ignacio. (edit.) (edit.). (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 83-86.

_____. (1947), «Rimbaud y la conducta fundamental». En: Padilla, José Ignacio. (edit.). (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.59-68.

_____. (1954), «Correspondencia interplanetaria». En: Padilla, José Ignacio. (edit.). (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.371-372.

_____. (1954b), «Manual de lectura». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.278-380.

_____. (1972), «Eielson y el cuerpo de Giulia-no», entrevista con Julio Ramón Ribeyro. En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.103-105.

_____. (1972b), «El hombre que anudó las banderas», entrevista con Miche Fossey. En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E.*

- Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.237-242.
- _____ . (1976), *Poesía escrita*. Lima, INC.
- _____ . (1977b), «El «paisaje infinito» de la costa del Perú». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.267-268.
- _____ . (1981), «Eielson: remontando la poesía de papel», entrevista con Abelardo Oquendo. En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 403-407.
- _____ . (1986), «Situación del arte y la pintura en la década de los 80». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.207-210.
- _____ . (1988), «El eterno retorno», entrevista con Renato Sandoval y Hugo Salazar. En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.41-44.
- _____ . (1989), «La pasión según Sologuren». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.33-40.
- _____ . (1990), «Cerdeña, paraíso de piedra y silencio». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.151-153.

_____ . (1991), «Arte italiano de los años 90». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.215-217.

_____ . (1994), «Para un preparación poética». En: Padilla José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.435-437.

_____ . (1995), «Hablar con Eielson», entrevista con Martha Canfield. En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.45-56.

_____ . (1997), «Defensa de la palabra: a propósito de *El diálogo infinito*». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.438-433.

_____ . (1997b), «La escalera infinita». En: Padilla, José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.19-22.

_____ . (1998), *Poesía escrita*, Bogotá, Norma.

_____ . (1999), «La última cena». En: Padilla José Ignacio. (edit.), (2003), *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.221-222.

Gilbert, Elizabeth. (2009), *Nurturing Creativity* [video], disponible en: http://www.ted.com/talks/lang/eng/elizabeth_gilbert_on_genius.html,

recuperado: 8 de Septiembre de 2009.

Goethe, Johann Wolfgang Von. (1991), *Obras completas*, Volumen I, México, Agilar.

- Hofmannsthal, Hugo von. (1990), *Las cartas de lord Chandos y algunos poemas*, México, Fondo de cultura económica.
- Holguín, Andrés. (1969), *Las formas del silencio y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila.
- Homero. (1944), *Ilíada*, Barcelona, Iberia.
- Huidobro, Vicente. (1989), *Altazor; Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra.
- Kant, Immanuel. (2004), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, Fondo de cultura económica.
- López-Baralt, Luce (1991), «Prólogo». En: de la Cruz, San Juan. (1994), *Obra completa I*, Madrid, Alianza. pp. 7-48.
- Lowestein, Tom. (2007), *Haikú, poemas y meditaciones sobre la naturaleza y la belleza*, Barcelona, Blume.
- Medina, David. (2000) «Jorge Eduardo Eielson o la poesía como estado permanente del universo». En: Padilla José Ignacio. (edit.) *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.483-485
- Padilla José Ignacio, (2002), «Presentación». En: Padilla José Ignacio. (edit.) *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.11-14.
- Panikkar, Raimón. (2000), *El silencio del buda*, Madrid, Siruela.
- Paz, Octavio. (1990), *In/mediaciones*, Barcelona, Barral.
- _____. (2003), *El arco y la lira*, México, Fondo de cultura económica.
- _____. (2005), «La tradición del haikú». En: Basho, Matsuo. (2005), *Sendas de Oku*, versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashima, México, Fondo de cultura económica. Pp. 9-36.

- Pignatari, Décio. [Invierno de 1997], *Poesía concreta-lenguaje-comunicación*, Buenos Aires en Diario de poesía, Dossier Poesía Concreta, #42.
- Pizarnik, Alejandra. (1990), *Obras completas. Poesías y prosas*, Buenos Aires, Corregidor.
- Platón. (2002), *Leyes*, Madrid, Alianza.
- Plutarco. (1924), *Isis et Osiris*, Paris, L'artisan du libre.
- Quintero, Densho. (2006) *Conciencia zen*, Buenos Aires, Albatros.
- Rella, Franco (1992), *El silencio y las palabras, el pensamiento en tiempo de crisis*, España, Paidós.
- Rowe, William (2000), «Jorge Eduardo Eielson, palabra imagen espacio». En: Padilla José Ignacio. (edit.) *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.408-414.
- Rumi, Yalal ud- Din. (1988) *Poemas sufíes*, Madrid, Hiperión.
- Ryokan. (2004), *Dewdrops on a lotus leaf*, Boston/Londres, Shambhala.
- Silesius, Angelus. (Octubre de 2009), *El querubín errante*, Medellín, en Revista de la Universidad de Antioquía, #297.
- Silva-Santiesteban, Ricardo. (1976), «La poesía en Jorge Eduardo Eielson». En: Eielson, Jorge Eduardo. (1976), *Poesía escrita*. Lima, INC. pp-9-13.
- Sologuren, Javier. (1970) *Surcando el aire oscuro*, Madrid, CMB
- Sontag, Susan. (1967), *The Aesthetics of Silence*, [en línea], disponible en: <http://www.scribd.com/doc/14536809/Sontag-Susan-The-Aesthetics-of-Silence>, recuperado: 18 de Agosto de 2009.
- Steiner, George. (1982) *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gadesa.

Suzuki, Daisetz Deitaro. (1973), *Ensayos sobre budismo zen*, (primera serie), Buenos Aires, Kier.

Verner, Lorraine; Boi, Luciano. (1997), «Bridging the gap between art, science and nature: the visionary work of Jorge Eduardo Eielson on knots». En: Padilla José Ignacio. (edit.) *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.117-140.

Watts, Alan. (1999), *Budismo. La religión de la no-religión*. Barcelona, Kairós.

Whitman, Walt. (2003), *Hojas de hierba*, Madrid, Alianza.

“The rest is silence”

William Shakespeare.