

SÓLO SILENCIO:
JORGE EDUARDO EIELSON (1924-2006)
William Rowe

La imagen del amor extático recorre toda la obra poética de Jorge Eduardo Eielson. Sin embargo, es en los poemas de los años 50, particularmente los de *Habitación en Roma*, donde ese amor irrumpe en el discurso y produce un vértice, en el que confluyen el silencio y la felicidad. Esta poesía arrasa con las profundidades y resonancias del lenguaje poético convencional, aquél que intenta preservar el aura de la plenitud, como si ésta fuera siempre, como un perro fiel, tras el vocabulario poético. En estos poemas, por el contrario, la palabra se despoja y se limita a registrar las superficies de lo físico puro:

Porque si la palabra ha perdido su aureola sagrada (como el poeta), en cambio ha reconquistado su máximo valor, su máxima juventud, limitándose únicamente a subrayar nuestros más perfectos y profundos momentos de amor, de plenitud o de dolor... signifiquen mucho o no signifiquen nada.

Esto fue escrito en 1951. Llama la atención la cercanía con lo que proponía Nicanor Parra en esos mismos años. Ambos contribuyen decisivamente a marcar los lineamientos de una necesaria renovación del lenguaje poético en América Latina.

Lo puramente físico atraviesa también sus trabajos de poesía visual, es el pulso que los anima.

este pájaro amarillo es invisible sobre el papel amarillo

Línea escrita en letra negra sobre un cuadrado amarillo. Lo físico y su recorrido por las superficies de la visibilidad se funden en el

tiempo-espacio del poema. Lo mismo sucede con la luz y su viaje por las palabras, como en otro trabajo donde (según la descripción del mismo Eielson):

las letras de la palabra “estrella” están dispuestas en una hoja de papel azul, formando una constelación, legible en diversas posiciones.

De la poesía entendida como forma y expresión de un sujeto, no queda nada. ¿No sería mejor decir que del sujeto, entendido como forma y expresión del lenguaje, no queda nada? Sólo hay el lenguaje encendido...

Porque la poesía
Que ahora mueve mi mano
Mueve también millares
Y millares de luceros

luego

No dice nada la poesía
Que ya no canta ni sonríe
Ni solloza entre las flores
Sino calla simplemente
En el tintero
¿Qué puedo yo agregar
A tanto silencio
Sino silencio
Más silencio
Sólo silencio?

Estos versos fueron publicados en 1998 (bajo el título de conjunto *De materia verbalis*). Ya en 1951 había escrito:

La poesía del porvenir, que no será hecha de palabras, ciertamente...

y en un ensayo de 1945, sobre Martín Adán, cita los versos:

Ser poeta es oír a las sumas voces
el cuerpo herido por un haz de goces,
mientras la mano a escribir no osa

o estos otros:

Poesía no dice nada
poesía está llamada
escuchando su propia voz.

Si se considera en conjunto la obra poética de Eielson, ésta no tiene las características de una progresión sino de un despliegue discontinuo, y sin embargo, coherente. Como ha observado Luis Rebaza, en el prólogo a *Arte poética* (antología que reúne poesía, ensayos—inéditos algunos—y obra visual), se trata de “un trabajo interdisciplinario que, en lugar de pasar por etapas progresivas, se despliega y repliega constantemente formando una suerte de abanico que se expande hasta el punto de incluir proyectos de imposible culminación”.

En un ensayo de 1943, cuando Eielson tenía 19 años, habla de Vallejo:

siempre manteniéndose al borde de una concepción casi carnal del espíritu.

El libro *Noche oscura del cuerpo* (1955) sería uno de los despliegues: no se trata de una disolución trascendental de los opuestos, sino de la inversión de sus relaciones como tránsito hacia un horizonte no-dualista. Noche oscura del cuerpo, no sólo como la meditación sobre el cuerpo y la expresión, sino como el encuentro entre dos lenguajes poéticos: la habitual raíz simbolista y la sensibilidad

nueva que surge en el presente del poema. Habría quizás que agregar, que no se trata tampoco de modificar la poesía en función de la espiritualidad oriental (un cambio de sensibilidad que se sostiene únicamente en el nivel léxico), sino de un cruce entre la invención de un nuevo lenguaje poético y lo que más tarde Eielson llamaría:

la meditación extrema

que pasa por el descubrimiento de una afinidad intuitiva con el Zen (ver *El diálogo infinito*).

La mirada no exclusiva sobre las dualidades (pensemos en John Cage, en *Silencio*) se registra plenamente en la obra plástica, llegando a uno de sus puntos culminantes en las instalaciones “La última cena” y “La escalera infinita”. Ambas acompañadas por textos del propio artista, en que los límites entre prosa y poesía, plástica y escritura, se vuelven porosos. En el primero de ellos escribe:

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 luces. Es en este confín, que casi escapa a nuestra percepción, en este límite de atención espiritual, que reside el misterio de la visión.

En el segundo:

En la idea que personalmente tengo del arte, “decir” no significa necesariamente “comunicar”. Es por eso que sobre todo he recurrido a la poesía escrita —que circunda más estrictamente al silencio del

decir, del escribir y de la lectura misma— y a las imágenes abstractas, que no comunican explícitamente nada sino más bien algo que va más allá de todo lenguaje, y que, por lo tanto, aun si quedamente, están diciendo mucho.

El límite entre la palabra y el silencio, entre la luz y la oscuridad, se extiende hacia el infinito, se hace materia de la obra que se abre hacia el infinito. El no-dualismo se extiende a la materia misma del trabajo artístico, como en “Paisaje infinito de la costa del Perú.” Nudos de palabras, nudos de tela: forma y sustancia, cuerpo y expresión, se descubren en la interpenetración extrema...

Nudos de luces
Y nudos de tinieblas

En otras obras (“Dormir es una obra maestra”, “La escalera infinita”), las telas que envuelven a un cuerpo dormido o de pie, son del mismo material que la superficie en la que se hace una proyección visual; en el “Homenaje a Leonardo”, la tela anudada, también es del mismo material en el que se registran los signos que son palabras, que son nudos que describen otros nudos.

He aquí la diferencia de la obra de Eielson con la de los poetas de la palabra místico-erótica (como Gonzalo Rojas o José Ángel Valente), quienes todavía creen, de algún modo, en la sintaxis de la lengua española. Hay que recordar el enorme entusiasmo que sintió Eielson por los quipus, esos hilos de nudos coloreados que servían en el Perú antiguo —y aún hoy en ciertas regiones andinas— como un registro matemático-verbal...

¿En aquella sintaxis inútil, en aquella matemática gratuita, se ocultaban quizás las leyes mismas de la creación...? En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado...

Estas frases pertenecen a la parte final de la novela *El cuerpo de Giulia-no*. Ha muerto la amante pero el narrador se resiste a idealizar el momento:

No puedo desvirtuarlo con el pretexto de un milagro, de una revelación llameante que en realidad no tuvo lugar... Empleo, por lo tanto, sólo palabras y letras blancas.

La carga del amor físico se desplaza de la figuración literaria tradicional —una idealización de las representaciones del cuerpo amado— hacia el cuerpo del lenguaje mismo, una salida del ciclo petrarquista.

En distintos ensayos de principios de la década de los 50, Eielson concibe un trabajo de limpieza necesaria, para conseguir una salida de lo que más tarde, en *El diálogo infinito*, llamaría:

el gueto de la literatura

De entrada suspende la dualidad expresión/contenido:

El gran problema de las letras modernas es un problema de palabras. Sin riesgo de contrasentido, la supresión de éstas parece el ideal de los escritores.

Y añade:

En el momento del amor, la palabra amor no significa nada (cualquiera puede mentir al pronunciarla) por lo tanto es necesario una demostración física de esta palabra.

El ensayo citado, publicado en 1951, se titula “Palabras de hoy, poesía de mañana” y junto con otro de 1954, “Manual de lectura”, constituye el “plan piloto eielsoniano”. Este planteo es sin duda

paralelo al del movimiento concreto brasileño, con el que coincide en varios puntos: romper con la poesía metaforizante-simbolista, insistir en el lenguaje poético no-discursivo, o abrir el poema a las variaciones del lenguaje de uso cotidiano...

El "manual" suministra una disciplina imaginario-conceptual para llegar a la limpieza. La

higiene intelectual del lector

se consigue entre otras cosas, por la des-metaforización de la palabra. Gran parte de la poesía en lengua española ha insistido en conformar

el mismo guiso lírico posmodernista dentro de la consabida marmita metafórica...

Con esto pone de relieve la fe, aún hoy en día, en la metáfora, elemento que caracteriza una buena porción de la poesía que gana premios. En alguna medida el trabajo de despejar el terreno, ha consistido en desechar el lenguaje metafórico que sustituye los deseos:

cuando entre mis balbuceos poéticos estrella significaba simplemente te adoro; cascada de sombra: estoy solo; terciopelo o sonido: ¿dónde estás?

Y la "gramática" de la lectura, es decir, las concatenaciones del sentido —incluida la sintaxis— ha tenido que deshacerse de la explicación racional, normativa:

Ciertos verbos... me recuerdan... no sé realmente por qué, a las fases de la luna: olvidar, descubrir, perder, beber, incendiar, matar, desafinar, morir. (Sobre todo, desafinar...)

El problema vendría a ser ¿cómo escribir?

¿Con qué palabras empezar ahora?

La pregunta conduce a la figuración negativa del lenguaje.

¿Qué ruido de consonantes, qué grupo sordo de vocales, qué nueva puntuación y qué nueva ortografía?

La idea de la inversión de las características del lenguaje (vocales sordas, consonantes sonoras) se extiende hacia la escenificación conceptual del sujeto de la escritura:

¿Debería ser la botella que guarda un mensaje a expensas del mar, o quizás el mismo mar que sostiene la botella y el mensaje?

como cuando Parra llega a pensar que el poeta es una ameba. En ambos casos se trata de una labor conceptual que permita re-ubicar la relación del poema con ese exterior que lo sostiene o lo alimenta. El ser, hecho de lenguaje, depende de éste para sobrevivir. El poeta, para Eielson, es la botella hecha de lenguaje:

yo sólo 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.

Es decir, “todas mis palabras” serían la poesía anterior, la expresión personal que ya no vale. Sólo están el lenguaje y la intemperie. Hasta allí la reflexión: no es posible llegar a una concepción más elaborada del poema... Esto vendrá después...

Encontramos, sin embargo, la semilla de una idea que se aclarará posteriormente: lo que importa del lenguaje / la lengua es que permitan el intercambio creativo con el entorno. El “fondo

transparente” más tarde se transformará en una serie de superficies de distinta índole, entre las cuales, siempre está presente la del cuerpo del amor.

Como ya señalé, las preocupaciones de Eielson fueron semejantes a las del movimiento concreto brasileño. Su insistencia, sin embargo, fue en otra dirección: hacia el cuerpo y sus superficies visibles e invisibles, hacia la materia y no hacia la palabra considerada como una posibilidad eficaz sin exterioridad. En el ensayo, “Para una poética en preparación” (1955), insiste en que:

la lengua natural del poeta obedece, o debe obedecer, tanto más a los caprichos o estados de su alma cuanto mayor es su necesidad interior y su desapego a las normas de la escritura.

Nótese la equivalencia entre la “necesidad interior” y el “desapego de las normas”. Sin embargo, y no sin ironía, reconoce que:

la poesía... requiere de una vestidura, la menor posible para presentarse en público.

El ropaje, que sería la retórica:

nos permite, muchas veces, un tratamiento más familiar y sin peligros de la poesía...

Entonces cambia el tono:

No todos estamos dotados, ni dispuestos, a la visión de ciertas desnudeces, de ciertas bellezas o deformidades, cuya suprema realidad no haría sino encegucernos.

Las camisas y los blue-jeans de los años 1962-63 (“Blue-jeans”, “Camisa quemada”, etc.) serían entonces ropaje de desnudez

degradada, contraparte de las varias sillas vacías que aparecen tanto en la poesía como en la obra visual, y cuya fuerza es la de ser formas cargadas de ausencia. Pero también sucede lo contrario, ropaje y vestidura se encienden:

¿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?

El ensayo que cito, y que fue escrito después de este poema —“Albergo del sole 1” de *Habitación en Roma*— habla de la deslumbrante desnudez: ropaje-desnudez, superficie que se carga, que se enciende:

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. O, para decirlo mejor, durante un instante de desnudez equivalente a la que produce el instante de la entrega amorosa: la ceguera del cuerpo y del alma que nos transfigura y torna sagrados nuestros sentidos. Violentamente rituales nuestras más oscuras caricias, definitivos nuestros más terrenales deleites.

Frente a esto

la poesía llamada moderna de los poetas a la orden del día carece de problemas que no sean los referentes al vestuario. Basta leer unos

versos de cualquier poeta latinoamericano para apreciar hasta qué grado de atrofia interior puede conducir el excesivo ejercicio retórico. El corazón paralizado.

No se trata de una valorización crítica en el sentido en que se suele entender esta palabra (sopesar el valor relativo de distintos poetas). Por el contrario, se trata de una exigencia frente al poema, una exigencia de la que no se excluye el mismo Eielson:

No hay sino una sola posibilidad para escribir un poema: no caer en las palabras...

Quizás esta afirmación nos ofrezca una clave para entender una de las características más singulares de la poesía de Eielson de *Habitación en Roma* en adelante: el uso de un lenguaje poético relativamente pobre en cuanto a figuras retóricas, sintaxis, sonoridades, requisitos que, todavía hoy, suelen enmarcar el territorio de lo poético. Digo pobre pero, más estrictamente, se trata de un lenguaje poético plano, que carece de "ropaje". Plano pero de superficies muy cargadas, absolutamente encendidas.

Habría que entender esta actitud hacia el lenguaje como un ejercicio ascético:

exigir la mayor desnudez posible en el poema, el mas sucinto y puro vestido para quien nace de una sagrada fuente...

Ascesis = mayor riqueza. Así fue el desprendimiento que Eielson vivió. Igual que el hecho de cargar al poema con el gesto de quitar palabras, como en el hermoso poema 10 de *Mutatatis mutandis*:

borro palabras nuevamente
borro pájaros hojas secas

Cargar más: no como expresión de algo, sino como materia deslumbrante de una poesía sin tema...

...dicen
Que los verdaderos poetas
Se ocupan del amor
De la primavera y de la muerte
Yo solamente escribo
Escribo solamente
Todo es palabra para mí
Palabras centelleantes son los días
Palabras mi corazón y mis costillas
Y los diez mil objetos

El poema "Escultura de palabras para una playa de Roma", que cierra *Habitación en Roma*, construye una puesta en escena del lenguaje. La escultura ocupa el mismo plano que la materia del cosmos, algo visible e invisible a la vez.

apareces
y desapareces
eres
y no eres

El ritmo de ser y no ser surge hasta en los deslices más ínfimos del lenguaje:

eres y no eres
sino sonido silencio sonido
silencio nuevamente
sonido otra vez
hormiguelo celeste
blanco y negro que no cesa.

El amor es la condición y el pulso que anima a la escultura, vale decir, al poema:

...sólo existes
porque te amo
te amo
te amo
te amo
te amo
te amo

El poema: fuerza y forma, cuerpo y superficie...

Mi cuerpo es humo materia indiferente
Que brilla brilla brilla
Y nunca es nada

Ni la palabra ni la visibilidad son objetos. La palabra:

un vacío entre los labios
una gota en la retina

Tener acceso al otro lado de lo sensible: *heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter* —para citar a John Keats. En un momento Eielson dijo que le interesaba tanto la percepción visual misma como el pensamiento que la hace posible. En “La escalera infinita”, quizá el comentario más completo sobre la totalidad de su trabajo como artista y poeta, habla de su preferencia por la escritura y las imágenes como ejercicios:

que no comunican explícitamente nada sino más bien algo que va más allá de todo lenguaje, y que, por lo tanto, aun si quedamente, están diciendo mucho.

Desde aquí, me parece, deben entenderse sus trabajos visuales —materiales tanto expresivos como conceptuales—, evitando enmarcarlos dentro de cualquiera de estos dos horizontes: “Esta tela es un fragmento del universo” (1988), “Cygnos X21” (1990), “Códice sobre el vuelo de las aves y sobre los anudamientos” (1993), para citar algunos. Trabajos que en lugar de la fusión prematura del concepto y la experiencia, buscan la unidad y la no-unidad simultáneas del concepto y la realidad física.

De manera semejante, en lugar de proponer la identidad inmediata de la palabra y la experiencia, Eielson, opta por una especie de vía negativa para con el lenguaje. No se trata de abandonarse a la esfera de una cotidianidad normativa, ni al lamento nostálgico por su desaparición. Se trata por el contrario, de hacer permanecer el fulgor, aunque éste ya no pase por la plenitud mimética de la palabra. Es más, esta negatividad sería la condición de la permanencia del fulgor:

La poesía del porvenir, que no será hecha de palabras, ciertamente, encontrará en esta poesía de nuestro siglo un simple y valiosísimo carnet de notas para la historia espiritual del hombre...

Afirmaban los poetas provenzales que saber amar era una condición necesaria para componer y oír poesía. Dice un poema de Eielson:

NO ES NECESARIO ESCRIBIR BIEN

Para escribir un poema
Se necesita sólo amar
Y amar solamente
Aunque lo mejor es siempre
No escribir

Decir amor, en el caso de Eielson, no es anunciar el retorno nostálgico a una poesía anterior, lo que produciría una obra cerrada, más

bien es abrirse hacia un horizonte de nuevos significados, como en el magnífico poema “Gardalis”, que escribió hacia el final de su existencia, poema que celebra el amor de toda una vida, amor que abarca el intercambio intenso con la naturaleza —un ecologismo lúcido y cósmico—, además de una experiencia viva de la lengua que desde Garcilaso se prolonga hasta nuestros días.

En el texto “La escalera infinita”, al referirse a la obra de toda su vida, escribió:

siempre he dudado de la eficacia de la escritura para decir lo que quería decir, y esto se transformaba en imágenes poéticas extrañamente suntuosas pero corroídas por el desencanto y la duda. Sólo más tarde, 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. He encontrado allí, finalmente, el silencio que buscaba, el silencio de la meditación extrema.

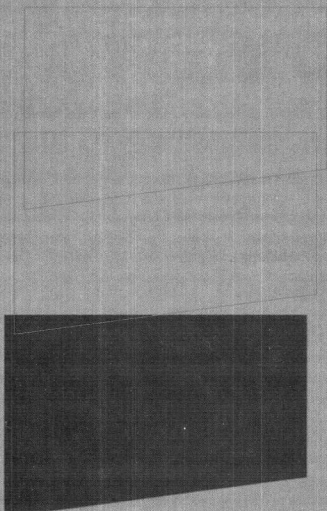
La instalación que lleva el mismo título incluye una silla vacía, una muchacha dormida y otra figura de pie, envueltas en una tela blanca, plegada, torcida y anudada, además de una escalera de remiendos también con tela blanca anudada.

Refiriéndose a las camisas y a los blue-jeans de los años anteriores, el texto dice:

Los viejos vestidos de los inicios de los años sesenta visten ahora toda nuestra realidad cotidiana, la cubren con un fantasmal sudario bajo el cual la vida continúa, pero como en letargo. El velo mismo se presenta extrañamente rígido y flexible a la vez, anudado o deshecho, lleno de sinuosidades, de luces y de sombras, de llenos y de vacíos, de curvas, salientes, suaves vórtices, silencio.

Sólo Eielson.

MEJOR ES CALLAR



CALLAR ES MEJOR

Poema visual de Kurt Folch