

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(«*Cero*»)

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

(«*Improntu*»)

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

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

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

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

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

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

UCLA, *Spanish and Portuguese*

LOS ANGELES, California 90024 (USA)