

---

---

## Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación

---

---

Que durante más de 30 años el nombre de Jorge Eduardo Eielson (nacido en Lima, 1924) haya conservado siempre uno de los lugares más respetables en la poesía peruana debe considerarse casi como un milagro; hasta 1972 sólo había publicado tres pequeñas *plaquettes*, con un total de 20 poemas; en 1973, una segunda edición, ampliada, de su primer libro, *Reinos* (1945), aumentó ese exiguo total a 27; el resto ha permanecido (y en parte sigue permaneciendo) disperso en revistas y periódicos del Perú y el extranjero. Hay que agregar un detalle más: los otros dos cuadernos, *Canción y muerte de Rolando* (1959) y *Mutatis, mutandi* (1967) fueron ediciones de reducidísima tirada (las imprimió en una «minerva» el poeta Javier Sologuren para su selecta colección «La Rama Florida») que de inmediato se hicieron inhallables. En estas circunstancias es realmente absurdo hablar de «publicaciones»: no hay nada «público» en la obra poética de Eielson; al contrario, lo que el autor ha hecho es tratar, insidiosamente, de resistir en lo posible a esa tentación y mantenerse en la *clandestinidad* como poeta. La indiferencia ejemplar de Eielson por la notoriedad de su obra puede compararse a la de otro poeta peruano, Emilio Adolfo Westphalen, cuyos dos únicos cuadernos de los años 30 (*Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*), no han sido reeditados jamás. Pero, al revés de Westphalen, que después de esos dos libros sombríos entró en un largo período de alejamiento de la poesía, Eielson siguió escribiéndola con cierta regularidad, por lo menos hasta 1960, cuando su actividad plástico-visual (paralela a otros campos en los que también ha explorado: la novela, la música electrónica, el teatro, los *happenings*, los proyectos *multimedia*, etcétera) lo condujo al abandono, quizá definitivo, de la poesía.

De este modo, el público que quería conocer la obra de Eielson no tenía más remedio que recurrir a las antologías nacionales o generales y contentarse con los escasos poemas que ellas recogían. Su obra ganó un poco, no mucho, de atención en el extranjero —donde era prácticamente desconocido— al figurar, bien representada, en la antología *Vuelta a la otra margen* (Lima, 1970), que se reeditó en España bajo el título de *Surrealistas y otros peruanos insulares* (Barcelona, 1973). Fue entonces cuando, desde Bogotá, el crítico Ernesto Volkening lanzó un grito de entusiasmo y deslumbramiento en las páginas de *Eco*; afirmó, lo que es muy probablemente cierto, que *Canción y muerte de Rolando* era «uno de los poemas más hermosos..., no sólo en lengua española, sino de la literatura universal»<sup>1</sup>. Al fin, unos quince años después de haber suspendido su producción poética, Eielson ha aceptado la idea de ver reunida y publicada, por

---

<sup>1</sup> *Eco*, núms. 141-142, 1972.

primera vez, el conjunto de su poesía. Esta reciente aparición de *Poesía escrita*<sup>2</sup> es una buena oportunidad para intentar una aproximación crítica general de su insólita obra y para examinar en particular una de las notas que acompañan toda su trayectoria y mejor contribuyen a darle un intenso perfil propio: la atracción morbosa e irreprimible por la pendiente de la destrucción, la del mundo real primero, la de su propia poesía y la de él como poeta después. En Eielson puede verse cómo la creación es también un camino hacia el grado cero de la negación, que reduce las palabras a sus propias moléculas y átomos y las dispersa luego en el vacío.

El título que ha escogido para su obra presenta una delicada ironía: *Poesía escrita* la llama para señalar, quizá, el carácter accidental que tiene ahora para él el trabajo con la realidad verbal. Como su experiencia estética es plural se complace en mostrar la naturaleza no indispensable de ciertos medios artísticos para lograr ciertos fines; en su poesía, por ejemplo, la palabra puede ser sólo un signo visual, desligado de su carga semántica habitual, y su obra plástica —con sus tensiones cromáticas tan modernas y tan emparentadas a la vez con el arte de los antiguos peruanos— una suerte de grafía puramente sensorial. Eso le ha permitido desarrollar una actitud muy crítica de los lenguajes y usarlos con una versatilidad no exenta de sarcasmo. Finalmente, esa experiencia proteica con los diferentes lenguajes artísticos lo conducirá a un radicalismo experimental urgido siempre por el nihilismo. Aun en las más felices instancias de la escritura preciosista de sus primeros años es posible registrar, velada y discreta, esa fisura nihilista que se cierne con un aire de remota amenaza sobre los espléndidos artificios de su imaginación. Es esta sutil fractura la que minará todos los fundamentos de su visión del mundo y provocará los cambios fundamentales de su quehacer poético.

Gracias a la publicación de *Poesía escrita* es posible tener a la vista todo el *corpus* válido de esa producción y reestablecer la cronología del proceso, que generalmente había sido complicado e impedido por cuadernos inéditos hasta ahora o de publicación muy tardía (por ejemplo, *Canción y muerte de Rolando* fue publicado por Javier Sologuren en 1959 pero data de 1943). Tres períodos pueden establecerse con relativa nitidez en esos casi veinte años de actividad poética. El primero se inaugura con *Moradas y visiones del amor entero* (1942) y se extiende hasta *Bacanal* (1946). Abundan en este grupo los poemas relativamente extensos e inspirados en personajes del mito y la literatura universales (Rolando, Antígona, Quijote); domina un lenguaje de raíz simbolista, anclado en la zona profunda y misteriosa de la expresión poética y la experiencia humana; la pródiga fantasía imaginística del poeta se proyecta constantemente hacia una atmósfera suntuosa y como de sueños, de sensualidad e irrealidad, Ecos (o simplemente semejanzas), de Rilke, Rimbaud, Valéry, pero también de la mística, especialmente San Juan de la Cruz, se dejan sentir en muchas partes. Una estrofa de «Parque para un hombre dormido», de *Reinos*, ofrece un buen ejemplo, porque en ella hay una discreta definición del arte poético que orienta toda esa etapa:

---

<sup>2</sup> JORGE EDUARDO EIELSON: *Poesía escrita*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976, 319 págs. El volumen circuló realmente en 1977.

*Labro los astros a mi lado ¡oh noche!  
 Y en la mesa de las tierras el poema  
 Que rueda entre los muertos y, encendido, los corona.  
 Pues por todo va mi sombra tal la gloria  
 De hueso, cera y humus que me postra, majestuosa,  
 Sobre el bello césped, en los dioses abrasado.*

La infalible elegancia de estas imágenes nunca es decorativa: es esencial a una visión poética que se concibe a sí misma como una clave de acceso a un *mundo otro*, reverso y trascendencia de la realidad cotidiana. La poesía es *sagrada*, pero no en un sentido religioso, sino estrictamente existencial: el poeta combate con la muerte y la propia insignificancia humana y por eso puede decir

*... amo la llama  
 Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo  
 Y hacen de mí un muro que separa la noche del día.*  
 («Nocturno terrenal»)

Tras la bella factura de sus versos vibra una nota de desesperación, todavía muy apagada o disfrazada por la opulencia retórica. El único elemento real reconocible en *Reinos* es la casa familiar y ese ámbito está siempre evocado con un dolor insondable, con una angustia que suele revestirse de melancolía:

*... Y rotas chimeneas, caños  
 Abiertos en la noche, tapicería hundiéndose al igual  
 Que un buque de cuero en un océano tibio.  
 Tienen en esta inmensa casa de tablas el rumor  
 De una botella de leche rodando sin cesar hacia la muerte.  
 Yo he venido tan sólo a conocer sus desolados muros  
 Y a morir en ellos, sin sombrero y dorado como el día.*

(«Poesía de la casa entre los pinos»)

Esas oscuras notas tampoco faltan en *Canción y muerte de Rolando*, y menos en *Antígona* y *Ajax en el infierno* (ambos de 1945). Hasta ahora no se ha estudiado ni apuntado siquiera la relación que puede existir entre estos tres poemas, escritos en la década del 40, y la situación de un mundo sacudido por la barbarie de una guerra mundial capaz de arrasar hasta el último residuo de esperanza en el destino de la civilización; ni tampoco se ha analizado el porqué de su afán en renovar la presencia de los antiguos héroes en una circunstancia histórica que podría favorecer otra lectura, esta vez nada esteticista, de tales textos. Las imágenes de Eielson se hacen notoriamente disonantes y operan por un violento roce de materias disímiles, lo que refleja en cierto modo su frecuentación del lenguaje de la vanguardia, especialmente del surrealismo. Aun sin llegar a ningún automatismo verbal, ni menos a perder el control de sus ritmos poéticos, Eielson se familiariza con el lenguaje de la destrucción y la monstruosidad modernas, como en *Antígona*: