

Eielson, Jorge Eduardo: *POESIA ESCRITA*. Prólogo de Ricardo Silva Santisteban. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1977, 326 pp.

Durante varios años la poesía de Eielson ha sido patrimonio de coleccionistas que por relaciones personales en algunos casos, y en otros por un entusiasmo estoico que los llevaba hasta la bulliciosa Biblioteca Nacional, podían leerla con el ambiguo deleite que da la exclusividad. La meritoria edición del INC, con una sorprendentemente sobria carátula de Octavio Santa Cruz y con un prólogo de estilo llano y de ideas, certeras algunas, discutibles otras, de Ricardo Silva Santisteban, viene a terminar con esta deplorable marginalidad, en algún sentido alentada por el propio autor, que venía teniendo vigencia desde la aparición de *Reinos* en 1944, para algunos el libro de poesía más importante de la década del 40 y para muchos (en opinión que no compartimos) el texto que en el Perú habla mejor poética y teóricamente de lo que significó entre nosotros la poesía pura.

En el volumen pueden distinguirse por lo menos tres formas de composición que se entrecruzan pero no tanto como para constituir una misma textura: un modo recargado cadenciosamente, de una compulsiva sensualidad con algunos toques panteístas (pero no místicos como veremos más abajo) donde se advierte el magisterio de Rilke, Rimbaud y Juan de la Cruz; otra manera de versificación aparentemente más descuidada, pero de un alto contenido lírico de poemas que podrían prolongarse indefinidamente en la que versos prosaicos se combinan con hallazgos inesperados y donde la temática es más cotidiana, más avasalladora, más impositiva; y una tercera modalidad, predominantemente visual que viniendo de Apollinaire tiene prosapia latinoamericana en la poesía de Oswald de Andrade hacia fines de los años veinte y más cercanamente en la poesía concreta. Esta tradición a partir de la publicación del libro que comentamos está enriquecida por el propio Eielson y

empieza a dar nuevos retoños en los curiosos textos de César Toro Montalvo, Róger Contreras y el grupo "girángora".

El primer modo de composición cuidadosamente musical y sensorial es el que predomina en toda la poesía que por denominar de alguna manera llamaremos "escrita en Lima" y que abarca los años 42-47 aunque bien puede extenderse hasta "Primera muerte de María" poemas firmado en París en 1949. Esta porción de la obra de Eielson tiene como centro paradigmático a *Reinos*, libro que mereció en 1945 el Premio Nacional de Poesía cuando Eielson tenía recién 23 años. Por eso las observaciones que sobre esos poemas pueden hacerse son válidas para todo el conjunto "limeño" donde también, destaca nítidamente *Canción y muerte de Rolando* escrito en 1943, pero recién publicado como libro en 1959 cuando fue editado por Javier Sologuren en una diminuta edición que es una verdadera joya bibliográfica.

Reinos y *Canción*... han provocado muchos malentendidos; el más difundido es el expresado por Alberto Escobar quien en 1964 sostuvo edulcoradamente que esta poesía agrada por su preciosismo retórico, pero no conmueve ni conduce a la exaltación pues "para ello requiere de esa luz enceguecedora que proviene de la palabra auténtica". Desde otra vertiente, aparentemente con el propósito de exaltar también la factura de los poemas, Ricardo Silva al comentar "Bacanal", poema de 1946, ("El dulce Caco clama entre sus joyas, sus amores y sus heces... / Y los piojos y los lirios de tu santa axila...") dice que estos versos no provocan su rechazo: "Heces queda anulado entre joyas y amores; el lirio, flor maravillosa, anula el asco que pueden producir los piojos en una axila".

Quede señalado que los extremos críticos son Escobar, quien sólo advierte la capacidad retórica de Eielson y le niega en última instancia condición de auténtico creador, y Silva, quien elogiando la factura poética de los versos, sorprendido por la mundanidad y el afán escatológico (en la segunda y pri-

mera acepción que el diccionario ofrece) de la poesía de Eielson, cree que lo poético se sostiene sobre un acontecer que actúa por una musicalidad verbal e imaginística. Siguiendo esta concepción, Silva ve en los poemas de *eros / iones* (1958) de clara intención sicalipítica, solo aspectos formales: “hemistiquís transparentes que permiten una doble lectura” y siente que algún verso transporta al universo puro de las cosas, al signo que ni siquiera puede rozar las palabras, al reflejo de lo imperceptible.

Otro equívoco frecuente es considerar a esta poesía de Eielson como mística, tal vez por el impacto que ejercen algunos epígrafes y títulos. El primer cuaderno de Eielson que sólo ahora conocemos se llama *Moradas y Visiones del Amor Entero*, es de 1942 y lleva una cita evangélica: “Quedó la muerte aniquilada y convertida en victoria” con lo que queda explicitada una voluntad de acercamiento a lo religioso subrayada por el título de poemario de claras reminiscencias teresianas. De igual manera en *Reinos* abundan referencias a “Señor” y “Dios”. Pero esto es insuficiente para considerar a una poesía como religiosa y más todavía como mística: le falta la intención. Verdad es que, de cuando en cuando, aparecen vocablos tomadas del *Cántico Espiritual*, como el célebre primer verso de *Reinos*: “Sobre los puros valles, eléctricos sotos” pero más importante que la raíz mística de las palabras, (porque las usó Juan de la Cruz simplemente) es la transfiguración de la materia verbal en un verso nítidamente contemporáneo gracias a la precisión del adjetivo “eléctricos”.

Si investigáramos un poco más allá de los epígrafes y versos aislados y comparásemos actitudes vitales expresadas en poesía veríamos como Eielson —consciente o inconscientemente— repite un procedimiento de Rilke quien por un recurso conocido en la poesía amorosa, (elevación del objeto real a objeto ideal en el lenguaje de Freud) a un poema dedicado a Lou Andreas Solomé le coloca el título de “Dios”. Rigurosamen-

te hablando mal hacemos en llamar “mística” a una poesía sólo porque luzca desbordante sensualidad y afán de fundir contrarios. Fácil es, para un lector mediante informado, percatarse que en Eielson ni siquiera se da ese balbuceo triunfal que Juan de la Cruz ofrece, ni noche oscura, ni espíritu ascético. El panteísmo difuso de *Reinos* y *Moradas*... tiene más que ver con las experiencias de una adolescencia particularmente sensitiva, prolongada por un apartamiento deliberado (estimulado a su vez por la idea de soledad que propugna Rilke) que con una experiencia auténticamente religiosa, que hasta donde conocemos, no ha dado frutos en el Perú.

La enseñanzas de Rilke pueden además encontrarse en la concepción de un cielo vacío y lejano en contraposición con un mundo congelado pero lleno de pasión (“En la fronda maldita que un ciervo de vidrio estremece”, *Reino Primero*; “Fantasma mío, en tu espalda ha caído/ La mosca mortuoria con alas de vidrio”; *La tumba de Ravel*). De otro lado, los ángeles de Eielson, como sus obvios modelos, son terribles, distantes; los mismos hombres son de mármol y oscuros y sin amor. Y si continuamos hurgando en la composición de *Reinos* no nos será difícil percibir la impronta surrealista viva en la soltura de los versos y en las imágenes insólitas. Y Rimbaud. De Rimbaud nuestro poeta hubo que aprender la magia de juntar contrarios, pero la suave melodía de *Reinos* o *El Circo* o *Antígona* o *Bacanal* poco tiene que ver con la rudeza expresiva del poeta francés.

Dicho todo esto, procuraremos dar respuesta provisional al interrogante implícito: ¿Cómo es que *Reinos* y todos los poemas de su constelación constituyen algo más que influencias de la literatura europea, Rilke, Rimbaud, Juan de la Cruz, los surrealistas? ¿Por qué algunos —Washington Delgado por ejemplo— consideran a *Reinos* como el libro más hermoso escrito después de la muerte de Vallejo?

Cuando Eielson empieza a publicar el panorama de la poesía peruana no te-

nía la exultante variedad que ahora luce; los libros de Vallejo apenas si eran leídos pues no se les encontraba en librerías, se difundía mucho una lírica de inspiración lorquiana; los poetas populistas propiciaban composiciones declamatorias abundosas en buenas intenciones y malos versos. Eielson por contraste domina la versificación y en sus hileras de ritmo libre puede advertirse junto con el talento que le es proverbial y que le es reconocido por todos, un conocimiento científico de la métrica tradicional castellana que propicia una poesía musical capaz de apoderarse del ánimo del lector porque seduce con sus acordes hasta el extremo de hacer creer por un instante que al poeta le brota naturalmente. Habría que remontarse a Carlos Oquendo de Amat para encontrar en la poesía peruana de este siglo un verso más flexible, grato y fluido que el de Eielson en *Reinos*. Cumple así JEE la primera condición del poeta: escribir bien. La calidad de su verso no sufre mengua aunque la comparemos a Xavier Abril, Francisco Benítez, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, lo mejor del arte purismo-simbolismo-surrealismo en el Perú.

Ese escribir bien con imágenes sorprendentes que arriba hemos relacionado con el surrealismo es por supuesto muy consciente, (como también lo era el arte de Breton) pero además utiliza un recurso bastante original: en el recetario surrealista figura una máxima que expresada con simpleza dice que una buena imagen debe unir objetos extremos con la finalidad de sorprender. Eielson hace *lo mismo*, sorprende, pero con términos que son vecinos semánticamente, que pertenecen más a la cotidianidad. Máxima calidad de un poeta: juntar palabras formando imágenes que solo a él se le ocurren: fronda maldita, pastor subterráneo, fauno sonoro, augusta polilla, cielo de ciervos. JEE sabe arrancar belleza insólita a la realidad uniendo palabras en contextos no habituales, ni siquiera por la tradición más heterodoxa, palabras que aisladamente pertenecen al habla co-

mún. Porque sus términos pertenecen a la fabla de todos puede decirse que Eielson es un mantenedor renovante de la tradición, que su poesía es muy occidental, muy antigua y al mismo tiempo muy personal. Da al lector algo que este conoce y algo completamente nuevo.

Si a Moro o a Westphalen se les debe ubicar como afines al movimiento surrealista internacional, con muy pocas posibilidades de advertir en su poética rasgos latinoamericanos, a Eielson, inclusive en la época de *Reinos*, se le puede reconocer como nuestro a pesar de que no encontramos en su primera época ni una sola mención toponímica peruana, ningún uso de peruanismos, salvo ese hablar fino que no reconoce fronteras entre prosa poética, letra de música, lírica pura, juego de niños que conocen las reglas del juego que juegan: poesía—poesía. Cuando dentro de muchos años, con más elementos de juicio se haga un nuevo balance de la literatura peruana, alejado de los maniqueísmos que hasta hace poco tiempo estuvieron en boga, seguramente se podrá precisar esta hipótesis de trabajo: la poesía de Eielson tipifica a un estilo de escritura en el Perú que ya está de alguna manera viviendo en otros escritores, pero que en él se condensa de manera más pristina.

La visión del mundo propuesta en *Reinos* (y en toda la obra de Eielson si escuchamos todavía la voz de Spitzer) es desconsoladora y en ella los elementos de carga negativa van, respetando los claros-oscuros de una tela, adquiriendo importancia sobrecogedora, inclusive cuando aparecen rasgos humanizados:

*Tras las ciudades que un ángel
diluye
En el cielo cargado de heces
sombrias y santas
El joven oscuro deftende a la
joven*

Pero este y otros textos similares no son fruto exclusivo de la enfebrecida sensibilidad de un joven poeta: los referentes son ciertos y sombríos: la segunda guerra mundial que tuvo fuer-

te repercusión en la vida peruana, —como puede corroborarse en la abundante y disímil información que las publicaciones peruanas traían— la muerte de un hermano recordado en *piano de otro mundo*. Por estas y quién sabe por qué más razones, la muerte aparece y reaparece en muchos poemas escritos en Lima, en algunos de ellos como corolario al amor o más extensamente a la afectividad. Si tenemos presentes estos contextos tal vez podamos leer con ojos menos “literarios” *Canción y muerte de Rolando y Primera muerte de María*.

¿Es vacía una poesía bien hecha que tiene tema al amor, la muerte, la sensorialidad, la tradición literaria occidental? ¿Qué tiene que ver este desbordante Eielson con Mallarmé?

Así como *Reinos* caracteriza fehacientemente la fase temprana de Eielson, la segunda manera de poetizar se muestra con más nitidez en los poemas de *Habitación en Roma* de 1954. Pareciera que el poeta de muchas maneras ensalzado en Lima cuando obtuvo el Premio Nacional o cuando por implícitos homenajes se constituyó en precoz maestro de los poetas jóvenes (Romualdo por ejemplo en su primer libro *La torre de los alucinados* de 1949), enfrentado a la miseria, a la soledad, ya no rilkeana y buscada sino real, de latinoamericano en una urbe europea, por primera vez siente crujir los andamios de su fulgurante retórica, la siente demasiado alquitarada para los nuevos efluvios de la crudeza que sufre y que quiere volcar en la página en blanco, y se ve impelido a encontrar la simpleza del verso que fluye y a veces se atasca en lo horrible y el hastío y el recuerdo; y en medio de todo mantiene y levanta en el nuevo edificio lírico, una gana ubérrima de vivir. De este conjunto que cualquier poeta social de los años cincuenta firmaría con gusto es oportuno resaltar el memorable poema *azul ultramar* que muestra a las claras esa recóndita ansia de inmortalidad que torturaba al viejo Unamuno y que expresa triunfalmente Jorge Eduardo Eielson. También de ese li-

bro son los delicados versos que rememoran una arcadía familiar: “yo no sé por qué/ mi madre hablaba siempre/ de mi padre/ como de un caballo/ grande y silencioso/ como un perro/ o de un perro grande/ y silencioso/ como un caballo/ la verdad es que mi padre/ era tan alto/ y encendido/ que me era difícil mirarlo/ y cuando lo miraba/ me caía el sol en la garganta”, o estos otros no menos nostálgicos: “recuerdo los veranos/ de mi infancia en el Perú/ recuerdo una puerta de madera/ un grupo de caballos empapados/ y la luz de un lamparín/ en el ocaso/ recuerdo todavía/ un viejo loro adormecido/ en una silla/ dos o tres caballos más/ bajo la lluvia/ y un plato de frijoles/ en la mesa/ pero no recuerdo bien/ a qué hora/ un torbellino de ceniza, me arrebató todo eso...” Hasta la aparición de *Poesía Escrita* que revela de una vez por todas los distintos matices de la lírica de Eielson, los lectores peruanos, oscuramente encandilados por el sortilegio de *Reinos* no podíamos conjeturar la variedad de registro de la que es capaz este poeta.

Simultáneamente con esta línea vital y descarnada que más que juzgar hemos procurado evidenciar a través de dos ejemplos pequeñísimos, Eielson empieza a cultivar otra que con el correr del tiempo se ha ido constituyendo en la dominante: aquella que pone el mayor peso de la composición en el espacio, que busca lo visualmente hermoso; es el dibujo desplazando a la palabra; y en la palabra, delactación en el hallazgo de aliteraciones, especialmente si son simples (y difíciles de percibir por lo tanto); coincidencias todas que de muchas maneras prefiguran la actividad pictórica de Eielson y su experimentalismo tanto en música como en sus propias actividades cotidianas. Baste mencionar aquí la invitación a comer y cantar que él y algunos amigos suyos hicieron en el Metro de París a varios pasajeros sorprendidos por lo inusitado de tal proposición. No se les podía ocurrir a los soñolientos parisinos que detrás de esa invitación no había subterfugio, ni trastienda ni cobro.

Tal vez el más logrado texto de esta tendencia visual sea la *poesía en forma de pájaro* que reproduce palabra por palabra, pictóricamente, la imagen evocada. Lo interesante de esta experiencia es que efectivamente se trata de un poema, pues demasiado fácil es, teniendo un mínimo de gusto, llenar con una ruma de palabras sin ton ni son, una forma dibujada previamente. Otro texto que llama la atención es *texto para cantar*, uno de los últimos legibles o mejor, admirables, del volumen. Las composiciones que cierran el libro, las de *Papel* (1960) son de una ingenuidad artística considerable. La única explicación para incluirlas en *Poesía Escrita* es un plausible capricho de poeta que Eielson, con los años que lleva en el oficio, tiene el derecho de hacerse perdonar. Si cualquiera de estos arrebatos gráficos hubiera sido publicado por un joven al comienzo de su tarea poética, no habría recibido ni siquiera un piadoso ataque.

Cualquier artefinalista, el más desvalido de recursos que podamos imaginar, hace afiches mejores.

Deliberadamente para el final hemos dejado el comentario de un texto de *Mutatis Mutandis*, el brevisimo poemario de 1954 que condensa los méritos de la poesía de Eielson:

porque tu cuerpo es de tierra
y mi cuerpo es de tierra
de qué sirve la tierra sin tu
cuerpo
de qué sirve la tierra sin mi
cuerpo
de qué sirve mi cuerpo sin tu
cuerpo
y mi cuerpo y tu cuerpo de qué
sirven
si tu cuerpo y mi cuerpo son de
tierra
tierra más tierra nuestros hijos
tierra con redondez la tierra
y todo lo que existe sobre la
tierra
tierra tierra tierra tierra

Esta poesía conserva de la primera época la precisión rítmica y recuerda con

certeza al fantasma de Ravel evocado en *Reinos*; de la segunda manera de componer tiene esa desnudez lírica, ese pesimismo adentrado en la carne y la eliminación de adjetivos; de la tercera modalidad de escritura, ese mapa de alteraciones a través de un número limitado de palabras, que no son ni una más, ni una menos, de las necesarias.

El disciplinado lector sabe, leyendo *Mutatis Mutandis*, que Eielson está cerrando su actividad de poeta, listo para dedicarse a otra cosa, como lamentablemente ha ocurrido. Nada impedirá, suponemos, más adelante considerar a Eielson como un clásico de estos años.

Marco Martos

Lihn, Enrique: *PARIS, SITUACION IRREGULAR*, Santiago, Ediciones Aconcagua, Colección Mistral, 1977; 126 pp. (Prólogo de Carmen Foxley).

De reciente aparición, está ante nosotros el último libro de Enrique Lihn, poeta chileno de fructífera influencia sobre las nuevas generaciones de poetas hispanoamericanos, por el profundo cuestionamiento al concepto tradicional del poeta y la poesía que entraña su obra; así como por la introducción plena de la cotidianidad, el lenguaje 'antipoético', la palabra común, y —correlativamente— por la poetización de todas las instancias de la realidad contemporánea. Lecciones algunas —como el tono coloquial y narrativo— aprovechadas de la tradición moderna de la poesía anglosajona.

La renovación del lenguaje de la poesía hispanoamericana, la simpatía y la fe en la construcción de un Orden nuevo, pero también el grito contradictorio de la libertad personal, hacen del *Escrito en Cuba* un hito en nuestra poesía: un hermoso documento revolucionario —en todo sentido— inyectado de un hondo humanismo, campo abierto en que la poesía reclama por la estricta realización del hombre y su ser colectivo: el socialismo. *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) contiene un trabajo de