



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

“¿QUÉ PUEDO YO AGREGAR / A TANTO SILENCIO / SINO SILENCIO?”:
EL SILENCIO COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR DEL POEMARIO *DE*
MATERIA VERBALIS DE JORGE EDUARDO EIELSON

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica

que presenta el

Bachiller:

DANIEL ANTONIO ROMERO SUÁREZ

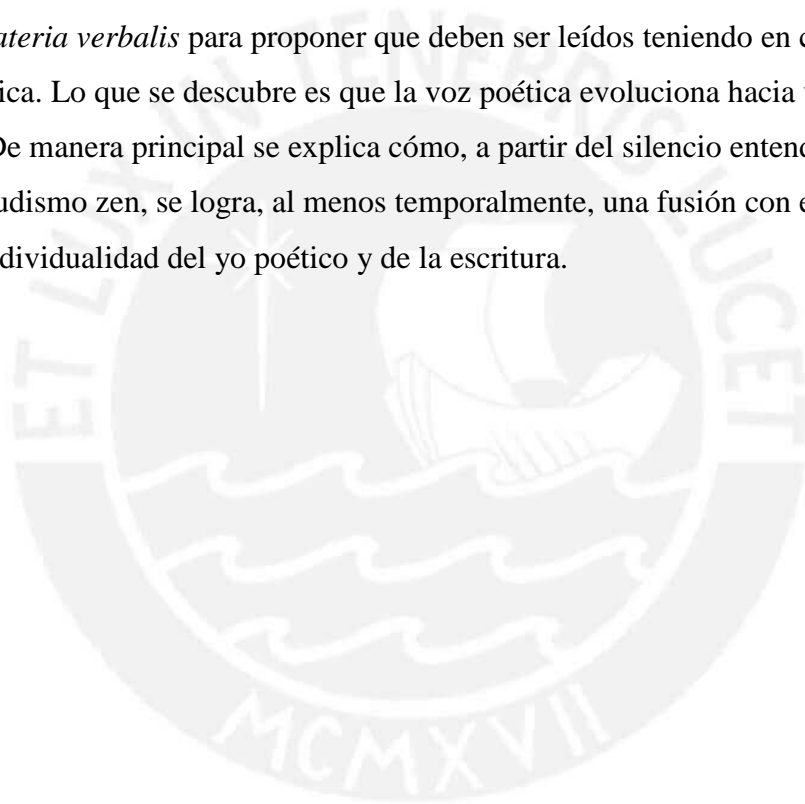
ASESOR: RICARDO SILVA-SANTISTEBAN UBILLUS

LIMA, 2017



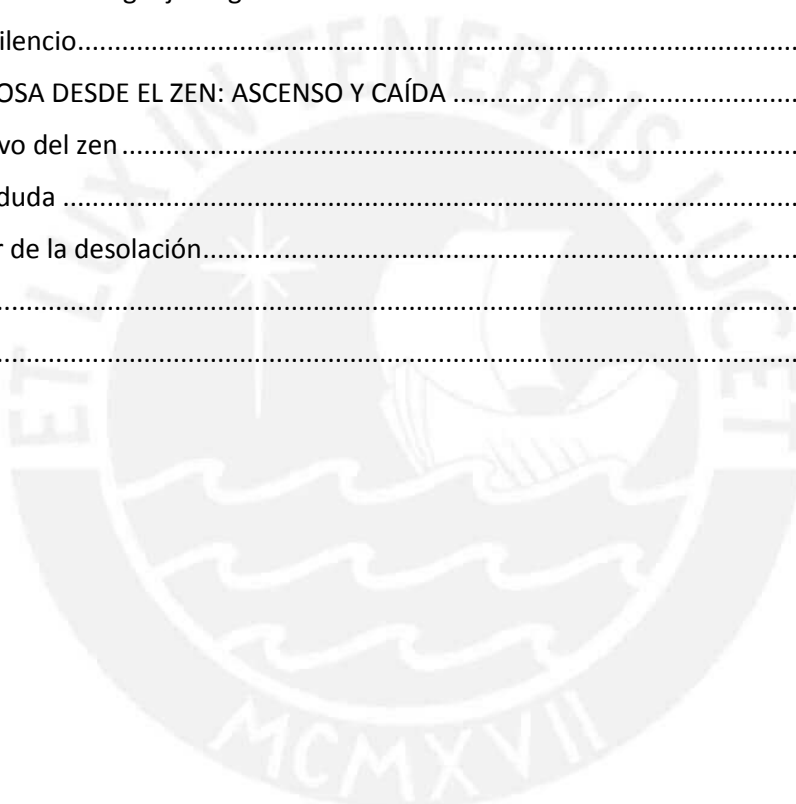
Resumen

El presente trabajo analiza cómo diversas concepciones sobre el silencio son parte importante de la poética del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson y, de manera específica, cómo estas son un elemento estructurador de la significación del poemario *De materia verbalis*. Para cumplir con esto, se parte de una investigación de las perspectivas del silencio presentes en pensamiento creativo del Eielson. De esta manera, se encuentran tres vertientes del silencio: la eliminación o atenuación de la retórica entendida de manera peyorativa, el silencio como anulación del yo propio de la mística cristiana y el silencio-nada de la perspectiva del budismo zen. Luego de establecer esta poética del silencio, se lleva a cabo un análisis minucioso de cada uno de los poemas de *De materia verbalis* para proponer que deben ser leídos teniendo en cuenta la mencionada poética. Lo que se descubre es que la voz poética evoluciona hacia una experiencia afín al silencio. De manera principal se explica cómo, a partir del silencio entendido en los parámetros del budismo zen, se logra, al menos temporalmente, una fusión con el cosmos entero y trascender la individualidad del yo poético y de la escritura.



INDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
EL SILENCIO EN LA POÉTICA DE JORGE EDUARDO EIELSON	6
El silencio retórico.....	6
Silencio como anulación del “yo”	12
CONCIENCIA Y ELECCIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE MARCADO POR EL SILENCIO	24
De materia verbalis: rasgos generales	27
El lenguaje fragmentario.....	28
Las posibilidades de un lenguaje fragmentario	32
La elección del silencio.....	36
LA POESÍA SILENCIOSA DESDE EL ZEN: ASCENSO Y CAÍDA	44
El silencio creativo del zen	44
El retorno de la duda	54
Escritura a pesar de la desolación.....	58
CONCLUSIONES.....	62
OBRAS CITADAS	64



INTRODUCCIÓN

Ciertos autores son indiscutibles dentro de canon de la literatura peruana. Estos son estudiados no solo por académicos especializados, sino que también son conocidos por un grupo de lectores más amplio a través de publicaciones de gran difusión, que incluyen ediciones populares, textos escolares, etc. Como ejemplo, quepa destacar a José María Eguren y a César Vallejo quienes, a inicios del siglo XX, renovaron el panorama de la poesía nacional. Luego, puede pensarse en un grupo más amplio y debatible, del que, no obstante, existe consenso crítico respecto a su estada en el canon. En este sentido, se tiene autores como Martín Adán, Javier Sologuren y Blanca Varela. En estos casos, si bien su importancia y calidad ya ha sido declarada y estudiada por diversos especialistas, no gozan del firme y palmario reconocimiento de los dos primeros poetas que mencionamos. Y una de las consecuencias de esto es la existencia de picos de admiración generados por eventos no siempre intrínsecos a las obras literarias. Así, los aniversarios de fallecimiento son importantes catalizadores de atención y homenajes que, en algunos casos, pueden apagarse poco después.

En el caso de Jorge Eduardo Eielson, parecemos estar en medio de una revaloración de su obra. Alrededor del cumplimiento de diez años de su fallecimiento, se han celebrado diversos homenajes sobre su vida y obra. Además, han vuelto a publicarse ediciones de su obra, aunque no siempre con el mayor rigor crítico. En el ámbito académico, se publicaron diversos artículos y, a finales del 2014, apareció un importante libro para el entendimiento de la obra escrita eielsoniana. Sin embargo, es importante aclarar que, aunque exista un consenso respecto a la importancia de un autor, los acercamientos a este pueden ser muy heterogéneos. Así, algunos poetas jóvenes se decantan por el uso de un lenguaje denotativo, acaso malinterpretando la intención y el contexto del lenguaje desnudo de Eielson. En la academia, diversos críticos interpretan la obra eielsoniana a partir de aparatos teóricos igual de numerosos. Y dentro de estos, se ha hablado de cómo el silencio fue parte de su vida y poesía.

El primer estudio importante en este sentido es la tesis de grado *Una estética harpocrática: silencio y poesía en la obra de Jorge Eduardo Eielson* (2009) de Santiago Cepeda. Luego de un primer capítulo introductorio, el segundo acápite es un acercamiento general de tipo biográfico y analítico a la poética de Eielson. El autor establece etapas de publicación de Eielson y resalta puntos de inflexión o ruptura. En este caso, el acercamiento al silencio es sinónimo de una búsqueda por un lenguaje más depurado, pues, dado que se reconoce que el lenguaje verbal no es suficiente para expresar lo que se quiere, se requiere hacer uso de la sugerencia, de herencia simbolista y budista zen. Respecto al poemario *De materia verbalis*, Cepeda afirma, sin mayor explicación, que es “la primera manifestación plena de su invitación al silencio a ser la llama viva de su poesía; el silencio se asoma tímidamente a través [de] la supresión de títulos para pasearlo luego por todos los poemas” (2009: 26). El capítulo siguiente, “El cultivo del silencio metafórico”, es principalmente una síntesis de las ideas respecto al silencio que Susan Sontag expone en su ensayo *The Aesthetics of Silence* (1967). Esto se complementa con algunas referencias al silencio entendido en otras tradiciones (principalmente, el budismo zen) y con citas de ensayos o declaraciones de Eielson para ligar el proyecto de silencio que explica Sontag con la obra del poeta peruano.

El cuarto capítulo es el más interesante para nuestro interés investigativo. En “La voz de harpócrates”, se intenta relacionar la obra de Eielson a diferentes tradiciones sobre el silencio que se han venido analizando previamente o que se exponen en el mismo capítulo. Y si bien resulta en un acercamiento honesto y valioso, pues sistematiza diversas ideas sobre el silencio alrededor de ciertos elementos de la poética de Eielson, adolece, al igual que los capítulos anteriores, de rigurosidad analítica de textos poéticos. Con esto nos referimos no solo al reducido número de citas de poemas eielsonianos, sino a la falta de análisis detallado de los mismos. Así, toda la investigación se convierte en una exposición de algunas concepciones sobre el silencio o la modernidad poética sin lograr ligarlas de manera verosímil con la poesía de ningún autor. En ese sentido, la segunda parte del subtítulo de la tesis (“en la obra de Jorge Eduardo Eielson”) no se cristaliza. Como indicio de esto, tenemos que se afirma que “con frecuencia Eielson introduce el silencio en el poema haciendo uso, por ejemplo, de los descansos de ritmo” (Cepeda 2009: 85), mas en todo el trabajo no hay análisis métrico o rítmico. De igual manera, no se analizan poemas luego de que se relaciona a Eielson con el uso de la repetición en la práctica budista y se

asevera que “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” (Cepeda 2009: 62).

El segundo estudio importante sobre el silencio en la obra de Eielson se encuentra en *La poética nodal: el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson* (2014) de Alex Morillo. Se trata del quinto capítulo, “Anudamiento silencioso”. Aquí, se recurre, en primer lugar, a la semiótica y a la posibilidad del silencio como “signo” significativo. A partir de estas propuestas, Morillo afirma que la poesía puede tener como motivo o tópico al silencio y, en ese sentido, “una poética como la eielsoniana *dialoga* con el silencio, porque pone atención a la emergencia del sentido, a su fragmentaria aparición en la superficie de los poemas [...]” (2014: 204). En ese sentido, este diálogo con el silencio tendrá una carga de tensión inherente a él.

El objetivo general del libro de Morillo es la lectura de la obra escrita de Eielson a partir del signo nudo, surgido en la obra plástica del mismo. De ahí que afirme lo siguiente:

El silencio en la poesía de Eielson adopta la forma de una huella de aspecto nodal, cuya fuerza gravitacional atrae todo aquello que está a su alrededor. Es nodal también porque signa la proyección esencializante del autor, porque despliega una conciencia sobre la materialidad del mundo (incluyendo la materialización de la palabra en el acto de escribir) y porque revela el hacer poético como un gesto de futuridad, siempre como un inicio, que necesidad de la palabra para impulsarse y entrelazarse con las demás tentativas de sentido del hombre. (2014: 210)

El silencio supone un accionar que engloba o atrae hacia sí diversos elementos. Por ello, más adelante se desarrolla de manera específica que el silencio es una “operación de intertextualidad” (2014: 225). No obstante, dado que el silencio se ve principalmente como un nudo que aglomera, parece desligarse de una de las características propias del silencio: su intento por alejarse de la significación. En otros términos, al intentar con ahínco configurar el silencio no como nulidad o

vacío, sino como un plano en que también puede darse significación activa, se deja de lado la tradición que, frente al “mundanal ruido”, busca silencio.

Teniendo en cuenta lo anterior, la presente investigación parte del establecimiento de una poética del silencio de Jorge Eduardo Eielson. Desde otra mirada, podría afirmarse que se trata de la “reconstrucción” de la poética del silencio del poeta, ya que ha supuesto entretejer ideas, conceptos o declaraciones dispersos bajo un mismo eje: el silencio. Eielson fue cercano a las tradiciones artísticas de occidente y oriente, y, también, se alimentó del silencio como es entendido por ambos mundos, logrando, así, una poética del silencio única. En esta línea, se rastrean tres silencios. El primero, tiene que ver con la eliminación de la retórica, en tanto uso excesivo y artificial del lenguaje. Luego de esto, se ahonda en el silencio de acuerdo a la perspectiva de la poesía mística cristiana. Finalmente, se analiza cómo el budismo zen también propone un silencio ligado a la anulación de la lógica racional. Como se mencionó, este trabajo supuso relacionar esta primera parte conceptual sobre el silencio con ensayos o declaraciones de Eielson, para mostrar la afinidad entre los proyectos modernos del silencio y el proyecto artístico de Eielson. Luego de esto, se analiza a profundidad *De materia verbalis* para indagar cómo se expresa el silencio en este poemario. Lo que se descubre es que este se estructura como una experiencia hacia el silencio, con puntos en que el silencio es ajeno y contrario a la voz poética y momentos en que el silencio permite alcanzar algún tipo de trascendencia. En este poemario, resaltaré el silencio propio del budismo zen como medio para unirse con el cosmos entero y trascender la individualidad de la voz poética y de la escritura.

EL SILENCIO EN LA POÉTICA DE JORGE EDUARDO EIELSON

En este apartado, nos concentramos en analizar las diferentes visiones del silencio que pueden encontrarse en la poética del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson (1924-2006). Estas se amalgaman con poéticas de artistas clásicos y modernos, y también con reflexiones filosóficas propias de la modernidad. La exploración eielsoniana del silencio se revela no solo como respuesta a una inquietud particular, sino también a un interés del hombre occidental en la segunda mitad del siglo XX. De modo particular, veremos cómo el silencio para Eielson no es un “no decir” o un abandono de la palabra en tanto se deja de escribir poesía, sino un insertar diferentes imágenes o nociones de silencio dentro de su creación artísticas. Las formas de silencio en las que ahondaremos serán el silencio retórico y el silencio como anulación del yo, tanto en la vertiente de la mística cristiana como del budismo zen.

El silencio retórico

Ya en el siglo IV a.C., en la Grecia antigua, existía un llamado a utilizar un lenguaje distinto al comúnmente utilizado para lograr un mejor efecto en el receptor; es decir, para alcanzar mayor grado de convencimiento. Específicamente, nos referimos a que en la *Retórica* de Aristóteles –el tratado sobre la materia por excelencia de la edad clásica– se recomendaba el uso de un lenguaje inusual para lograr admiración y placer: “Conviene hacer algo extraño el lenguaje corriente, dado que se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración, causa asimismo placer” (Aristóteles 1990: 487).

Este “extrañamiento” era aconsejable no solo en los contextos comunicativos tratados en la *Retórica* (discursos epidícticos, forenses o deliberativos), sino que también era parte del “arte que imita solo con el lenguaje” (la fracción de la *poiesis* que podría clasificarse contemporáneamente de “literaria”). Ya sea en la tragedia, comedia, canto ditirámico o noma, la composición requería diferir de la lengua cotidiana, pues un ritmo, canto y estructura específicos eran requeridos para el verso (Aristóteles 1974: 130). De igual manera, en la épica, incluida la tradición homérica, también se hacía uso de un lenguaje estilizado (Nagy 2006: §112-113).

Esta búsqueda de extrañamiento se prolongó en la Europa influenciada por la tradición grecolatina. Por ello, se llegó a ápices de poesía oscura, ya sea a través de una intrincada sintaxis o mediante el uso de imágenes ininteligibles en los casos de Luis de Góngora (1561-1627) y Stéphane Mallarmé (1842-1898). Mientras aquel intentó enaltecer el castellano al incorporar rasgos propios del latín, este buscó en la oscuridad de su poesía un mecanismo para alejar a quienes no consideraba “iniciados” en el quehacer poético. En ambos casos paradigmáticos, ápices de poesía afín a la tradición clásica y de poesía moderna respectivamente, puede reconocerse una conciencia de que el extrañamiento del lenguaje cotidiano era necesario para la plenitud artística. Asimismo, incluso en movimientos más actuales como las vanguardias literarias, también existió una intención de usar un lenguaje diferente al cotidiano. Como modelo de esto, pensemos en la propuesta de la poesía surrealista. A pesar de buscar liberar al inconsciente y, por tanto, aprehender una cosmovisión no contaminada por la vida consciente, el resultado era un lenguaje escrito y metafórico, ajeno al uso cotidiano del lenguaje.

Al otro lado de la tradición que se ha descrito brevemente líneas arriba, existen también conjuntos de obras y reflexiones que buscan hacer propias una lengua más cercana al habla popular, no estilizado de manera artificial para adecuarse a contextos artísticos o religiosos. Esto puede verse, por ejemplo, en el habla popular que usa Aristófanes en sus comedias. Y es que la comedia fue uno de los espacios en que, si bien también se construía en verso, permitió mayor espacio y libertad para el uso del habla popular, cotidiana. Una buena síntesis de esta tradición cómica la encontramos en un texto de Lope de Vega, *El nuevo arte de hacer comedias* (1609 [2002]):

Dionos ejemplo Arístides retórico,
 porque quiere que el cómico lenguaje
 sea puro, claro, fácil, y aun añade
 que se tome del uso de la gente,
 haciendo diferencia al que es político,
 porque serán entonces las dicciones
 espléndidas, sonoras y adornadas.

No traya la escritura, ni el lenguaje
 ofenda con vocablos exquisitos,
 porque, si ha de imitar a los que hablan,
 no ha de ser por pancayas, por metauros,

hipogrifos, semones y centauros.
(vv. 257-268)

Por otro lado, posterior al discurso de Lope frente a la Academia de Madrid en que elaboró diversas ideas sobre el lenguaje para la renovación del género cómico, los románticos también se alzaron en contra de un lenguaje que sentían como anquilosado por su artificialidad. Por ello, se alejaron de la estética del neoclasicismo (guiado aún, por ejemplo, por las interpretaciones de los tratados clásicos) para abrazar el espíritu popular y nacional de las baladas en el caso de los alemanes e ingleses. De acuerdo a lo anterior, los románticos buscaron “silenciar” la tradición textual del neoclasicismo al acoger lo que consideraban el espíritu vivo de su época. Y el alejamiento de la retórica hegemónica ya podía interpretarse como una búsqueda de “silencio”.

En esta dirección, Amparo Amorós analiza las maneras en que el silencio se puede hacer presente en el texto, y una de ellas es la “supresión de todo elemento considerado ‘retórico’ –en el sentido peyorativo del término– es decir, de todo elemento no significativo, hueco, superfluo, meramente ornamental” (1982: 24). Y esta búsqueda de silencio no supone solamente el querer que el lector se vea confrontado frente a un texto silenciado, sin una genealogía textual que hable omnipresentemente. Además de lo anterior, una escritura silenciada permite a la voz poética (y, finalmente, al autor) liberarse de las cadenas de la tradición, deseo vital de las poéticas modernas. Eduardo Chirinos, a partir de un poema de Gonzalo Rojas, lo formula de la siguiente manera: “la tiranía de la ‘muchacha lectura’ impide la imaginación del ojo porque lo priva de la posibilidad de ver el mundo de manera inocente, es decir, desprovisto de las continuas capas geológicas de literatura que cada escritor-lector lleva consigo” (1998: 90).

Eielson, lector de la poesía del romanticismo europeo, hereda la búsqueda de una poesía ajena a la “retórica del extrañamiento”. Sin embargo, no se trató solo una enseñanza de poetas del siglo XIX o de César Vallejo (existe en *España, aparte de mi este cáliz* de César Vallejo una búsqueda de un lenguaje menos oscuro y más denotativo que el utilizado en *Trilce*), sino también una búsqueda personal. Y esta se construyó sobre la base de un rechazo a una retórica “sobrecargada” –parte de la tradición de la literatura occidental, según se ha visto– y sobre una exploración espiritual afín al budismo zen oriental. Mas antes de llegar a esta confluencia, debemos profundizar en la relación entre Eielson y la retórica del extrañamiento en el plano occidental solamente.

Respecto a la retórica, Eielson afirma en “Notas para una poética en preparación” (1955):

La dificultad mayor no está, pues, en plantearse problemas que no comprometen a la poesía sino en cuanto esta requiere de una vestidura, la menor posible para presentarse en público [...] El ropaje –la retórica– nos permite, muchas veces, un tratamiento más familiar y sin peligros de la poesía. ¡Tanto menos peligroso cuanto más lejos nos encontramos de ella! Pero, si fuéramos justos, deberíamos agradecer al buen cielo de que ello no 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 encegucernos. (76)

En esta cita, vemos cómo la poesía no encuentra tantas dificultades en su búsqueda de “contenidos”, sino en lo que respecta a la “forma”. Esta distinción tradicional y problemática de la estructura de un texto le sirve a Eielson para hacer énfasis en que la retórica (o, según la imagen que se presenta, la vestimenta) permite acercarse cómodamente a la poesía: la retórica se entiende como un elemento que vuelve más familiar y menos peligrosa la poesía. A pesar de esto, en lugar de que esta familiaridad haga que la poesía sea más plena y cercana para el creador, la oculta: no permite que accedamos a la “suprema realidad”. Y, si bien el acceder a esta podría cegarnos (como en el mundo antiguo), a cambio obtendríamos la revelación trascendente máxima (la llamada “suprema realidad”). Y la posición de Eielson es contraria a evitar este peligro a través del vestido-retórica.

Más adelante, en el mismo ensayo, se ahonda un poco más en las funciones de la retórica. Esta no debería ser un fin en sí mismo, sino ser solo un medio de expresión prescindible. Esto se debe a que solo “superando el medio de las palabras, la poesía reina ilimitada y se confunde con la esencia de las cosas” (78). Lo que debe prevalecer, en cambio, es la subordinación de la palabra del poeta “tanto más a los caprichosos estados de su alma cuanto mayor es su necesidad interior y su despegue de las normas de la escritura” (76). Por ello, podría afirmarse que la palabra debe silenciarse frente a las necesidades interiores del poeta.

Llegado a este punto, cabe preguntarse qué tipo de poesía sería posible sin ninguna “retórica”, ya que no existe un uso de lenguaje “aretórico”, dado que incluso el uso coloquial se rige por convenciones y expectativas. Para responder a esta interrogante, hace falta afirmar que el “silenciamiento de la retórica” no es la anulación de toda retórica. En otras palabras, el silencio

del que venimos reflexionado es selectivo: se anula cierta tradición retórica. Eielson buscará, por lo tanto, acoplarse a la que él considere artísticamente valiosa. Para comprender qué retórica podría ser positiva en la poética de Eielson, recurramos a la siguiente cita: “el estilo de una época –que no es el estilo de una multitud de hombres o de creadores de segundo orden– es el estilo de dos o tres hombres llamados a concebir nuevas y más perfectas soluciones a los eternos problemas del corazón y el espíritu” (Eielson 1995: 71). Así, puede asegurarse que la retórica que Eielson rechaza es aquella que no es propia del estilo que el espíritu de la época exige. En este punto, surge la necesidad de hacer una precisión, pues no sería correcto afirmar que Eielson rechaza la retórica que “no se ajusta” al estilo de la época; más bien, se rechaza la retórica que, al no crear dicho nuevo estilo, se mantiene en un estilo anterior, ya caduco. Este es, en definitiva, aquel que permite un tratamiento más familiar y menos peligroso de la poesía. Anclada en lo ya conocido, dicha retórica es estática.

Esta conciencia de que se requiere un nuevo estilo cada cierto tiempo acarrea “la eterna lucha del hombre con su lenguaje (y la poesía es su esencia)” (Eielson 2002: 406). Una de las primeras evidencias de esta lucha es que la que se enuncia a continuación:

El arte naufraga en la marea enervadora de lo que antaño pareció ser la conquista capital de pensamiento europeo: la conciencia histórica secular [...] Al artista le resulta casi imposible escribir una palabra (o producir una imagen o ejecutar un ademán) que no le traiga el recuerdo de algo no ya logrado. (Sontag 1985: 23).

De esta manera, cada palabra que el poeta conciba, le recordará a la retórica de la que se busca alejar. Cada nueva palabra plasmada en el papel, entonces, será parte de una tradición que ya debería haber sido superada. El lenguaje “se experimenta [...] como algo corrompido, aplastado por la acumulación histórica” (Sontag 1985: 23). En última instancia, no se trata solamente de una incomodidad por escribir de manera semejante a como se hizo en el pasado, sino que el problema de fondo implica una búsqueda por una nueva mirada del mundo a través de silenciar el peso de la tradición.

De modo específico, este liberarse de la tradición se dio en la obra de Eielson mediante un desprendimiento de la necesidad de recurrir a lo mítico y remoto, a lo culto y prestigioso. Según dice el poeta de sí mismo: “el poeta se ha liberado de la fascinación del pasado, de la historia, del

mito o la leyenda, y se encuentra solo consigo mismo. Pero su propia visión del mundo –a través de libertinaje erótico-verbal– se resuelve en un cuestionamiento del lenguaje» (2002: 409). De esta manera, vemos que el desprendimiento retórico también implica el alejamiento de ciertos temas para, en contraste, valorar más “los objetos más elementales y sencillos” (Chirinos 1998: 95). En este caso, el cuestionamiento del lenguaje, el desprenderse de la retórica, deviene en una exploración del yo, ya que el poeta se encuentra “consigo mismo”.

El silenciar la retórica en sentido peyorativo lleva a una nueva actitud del hablante poético respecto a sí mismo. No se busca solo un alejamiento de ciertos mecanismos lingüísticos o tópicos literarios, sino que también se requiere una nueva actitud frente al lenguaje. Sin dejar de lado esta reflexión, Eielson dejó de lado el lenguaje retórico que le era sencillo de usar para apostar por un lenguaje más humano:

Para mí, el lenguaje era una función solitaria; la manera como utilizaba el lenguaje era un secreción –viciosa, si la quieres– que me había sido concedida hasta con cierta facilidad, lo reconozco. Yo no he hecho casi esfuerzo para escribir la mayor parte de los poemas, sobre todo los de Lima. Más adelante, sí. Los poemas de *Habitación en Roma* han sido mucho más difíciles de escribir, justamente porque están ya más vividos, más llenos de sustancias humanas y experiencias. (Eielson 1977a: 154)

En las líneas citadas vemos un caso particular de cómo cierta retórica familiar evita que se pueda alcanzar aquella humanidad, acaso lo que se llamó anteriormente “suprema realidad”. Y es que un lenguaje debe ser humano no por elección, sino por esencia: “emana de lo humano –en cuanto pueblo y en cuanto individuo–, se plasma, se modifica y palpita al unísono con lo humano” (Eielson 2002: 51). Así, el lenguaje no debe responder al artificio retórico fácil; al contrario, debe buscar ligarse con la realidad más íntima de hombre.

A partir de esta necesidad de adentrarnos en lo humano, comenzaremos a entender la necesidad de otro de los silencios que forman parte de la poética de Eielson. Sin la retórica del lenguaje, el poeta ya no encuentra historia o mitos: se halla solo a sí mismo. Este encuentro podría entenderse como un ideal positivo de ascendencia romántica: al alejarse de los elementos artificiales, la poesía nos adentraría primero, a nosotros mismos y, luego, a la naturaleza. En la

soledad, el genio artístico encontraría las verdades ocultas del cosmos entero y reestablecería la unión primigenia con este.

Sin embargo, la soledad puede degenerar si, en vez de intentar responder a aquellos “eternos problemas del espíritu”, deviene una escritura solipsista: “Escribir es una actividad solitaria, burguesa, en gran parte responsable de la alienación cotidiana y factor discriminante en primer grado» (Eielson 2006: 12). En otra entrevista, el poeta afirma respecto a escribir que:

Como cualquier actividad solitaria, puede ser una forma de castrarse. No es ni siquiera una actividad onanística, no provoca placeres que la gente pretende. En la soledad no se puede llegar a nada, imposible. Y vivir con los demás, trabajar con los demás, tener una actividad de conjunto puede ser mucho más estimulante, mucho más vivo. Pero, por otro lado, es la angustia entre el hacer algo y el ser algo. Yo me inclino siempre por el ser, y el hacer me es bastante indiferente. (1972: 153)

El escribir, por tanto, puede también alejar de la “suprema realidad” si es que se convierte en una actividad solitaria ajena a la vida en conjunto con otros seres: no se trasciende hacia otros. Es así que uno de los ideales del escritor occidental moderno, centrado en la escritura y reescritura de su obra, supone un peligro de alienación, pues genera que el “yo” personal tenga una importancia superlativa. Por lo tanto, el siguiente paso será buscar la manera de “silenciar” dicho yo.

Silencio como anulación del “yo”

La primera forma en que puede presentarse el silencio como anulación del “yo” es mediante la desaparición del sujeto del entorno de alguna actividad que lo caracterizaba. El caso paradigmático de esto en lo que respecta a la poesía es el francés Arthur Rimbaud (1854-1891), quien luego de dos obras maestras como *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*, abandonó el quehacer poético para dedicarse al comercio en África. Un caso más reciente, aunque menos radical, es la dedicación al ajedrez de Marcel Duchamp (1887-1968) luego de haber alcanzado gran reconocimiento en el circuito de arte. ¿Qué diferencia estos dos casos de tantos otros en que algún artista anónimo abandona su actividad? Pues que el abandono cobra especial importancia solamente si antes se ha cumplido con un requisito previo: el haber alcanzado plenitud en la actividad, que frente a otros se verá como una superioridad. En palabras de Sontag: “Cuando ya ha superado a sus pares según las pautas que reconoce como válidas, a su

orgullo solo le queda una meta hacia la cual encaminarse. Porque ser víctima del anhelo de silencio implica ser, en un sentido trascendente, superior a todos los demás” (1985: 15). Este silencio, además de ser un hecho histórico de abandono de un quehacer, constituye un signo que otorga otra perspectiva de interpretación de la obra del artista, porque el silencio “otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad. Esta seriedad consiste en no interpretar el arte [...] como algo cuya seriedad se perpetúa eternamente, como un ‘fin’, como un vehículo permanente para la ambición espiritual” (Sontag 1985: 14)¹.

En 1947, Eielson trabajó junto a Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Fernando de Szyszlo en la antología *La poesía contemporánea del Perú*. Los cuatro fueron reconocidos de diferentes maneras (y lo siguen siendo hoy en día), pero en el caso de Sologuren y Szyszlo, Eielson los precedió. Mientras Eielson obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1945 con solo veintiún años, Sologuren no lo obtendría hasta 1960. Respecto a Szyszlo, cabe mencionar que, si bien hoy en día es el artista plástico peruano más reconocido internacionalmente, las obras de Eielson ya habían sido adquiridas en 1965 por el prestigioso *Musseum of Modern Art* de Nueva York. Por otro lado, Eielson obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 1948, solo un año después que Salazar Bondy quien finalmente se dedicaría con mayor intensidad al teatro.

Otros dos poetas también reconocieron el talento de joven Jorge Eduardo. Por una parte, Emilio Adolfo Westphalen, doce años mayor que Eielson, lo convocó para que fuera parte del comité de redacción de la prestigiosa revista *Las moradas*. Por otro parte, Carlos Germán Belli, uno de los poetas peruanos más importantes de siglo XX, se refiere de la siguiente manera a la obra de Eielson:

Nadie ha olvidado cómo nuestra generación del medio siglo fue impactada hondamente por los versos de JEE [...] nadie escapó de la lectura vehemente, reiterada y atenta de las composiciones *Reinos*, *Antígona* o *Canción y muerte de Rolando*. Este poeta de apellido raro [...] era el patrón estilístico que muchos nos

¹ No debe pensarse que, al leer en retrospectiva, a la luz de un hecho biográfico del autor, se estaría violando la autonomía del texto. Como se comprueba, por ejemplo, en la obra de Rimbaud, el silencio biográfico siempre viene precedido por una reflexión sobre la posibilidad de la palabra.

impusimos, sea a hurtadillas, sea públicamente [...] fue la meta siempre inalcanzable en aquellos días, cuando desazonado ponía término a algún intento fallido de imitar la sintaxis y las imágenes, la fluida adjetivación y la sapiencia literaria. (1967: 47)

Es importante notar que, precisamente aquello que elogia Belli y que deseaba hacer para su propia escritura, fue, finalmente, de lo que Eielson intentó deshacerse. La adjetivación, la sapiencia literaria, el estilo recargado de *Reinos* o *Canción y muerte de Rolando* son rasgos que se irían perdiendo en *Temas y variaciones* o *Habitación en Roma*. Tenemos, entonces, que Eielson ha sido reconocido como un artista muy importante por sus pares, pero ¿se exilió por completo de la palabra como Rimbaud o Holderlin? En definitiva, no. Sin embargo, se cree que sí por un malentendido que ha sido causado, en parte, por la tardía publicación de muchas de las obras de Eielson. Es un lugar común en la apreciación de la obra de Eielson establecer una etapa literaria y otra de artes plásticas; de esta manera, la obra de Eielson se lee como un proceso hacia un abandono de la palabra, hacia un silencio no metafórico, sino biográfico, en favor de la pintura, la escultura, la performance, etc.

Se ha hablado de un silencio en su labor escrita aproximadamente entre 1960 y 1967 (Rebaza 2010: XXVII), y un análisis de las publicaciones escritas por Eielson nos muestra un espacio vacío de publicaciones entre 1955 (“La sangre y el vino de Pablo”) y 1966 (“Moradas y visiones del mundo”). A pesar de ello, los estudios y recopilación de testimonios sobre la labor escrita inédita de Eielson nos indican que en ese período aproximado de 10 años continuó escribiendo²: entre 1955 y 1957, escribiría manuscritos o primeras versiones de *El cuerpo de Giulia-no*, *Noche oscura del cuerpo* y *De materia verbalis*. Al año siguiente, habría escrito *Naturaleza muerta y eros/iones*. En 1959, inicia la novela *Primera muerte de María*. En 1960, lleva a cabo los trabajos escritos más visuales: *4 estaciones*, *Canto visible* y *Papel*. En 1964, escribiría *Ceremonio solitaria*. Y, dos años después, publicaría “Moradas y visiones de amor entero” en la revista *Pliélago* 7-8. Por tanto, no es exacto afirmar que existió un silencio total en la producción escrita de Eielson. De forma más precisa, lo que hubo fue un repliegue y actitud solitaria para su producción escrita en tiempos en que se priorizó otras actividades.

² De acuerdo a la cronología establecida por Rebaza en *Arte poética* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004), quien afirma haber recibido la cronología del mismo Eielson.

El silencio como anulación del “yo” que puede rastrearse con mayor rigor crítico en la obra de Eielson es aquel que busca la eliminación de la noción occidental del “yo” a través del lenguaje. El primer acercamiento que tendremos a este silencio será a partir de partir de una analogía entre este callar y una explicación del efecto artístico de una de las instalaciones artísticas de Eielson llamadas “escultura subterránea”:

Es una explosión liberadora, un pasar a otra cosa [...] se produce una especie de anuncio de un nuevo mundo, se produce una tabla rasa y todos los conocimientos filtrados a través de la creatividad desaparecen. Pero no quiero decir que se borren definitivamente los cánones de todo el pensamiento, sino que pasan a otra dimensión. Es utópico todo esto, con intensiones muy nihilistas, aparentemente, pero, en el fondo, casi... como una suerte de epifanía. [...] es muy difícil tratar de comunicar algo con palabras que están gastadas... Yo he intentado utilizarlas en otro nivel de significación, haciéndolas explotar; pero no para logra una comunicación de orden poético sino buscando una información que las saque de sus niveles más trillados. (Eielson 1977b: 157)

Cabe resaltar dos ideas de la presente cita. En primer lugar, que a partir de intentar hacer explotar las palabras que ya están gastadas, se logra una suspensión de los conocimientos, lo que podría denominarse como “tábula rasa”. Esto supone un silenciar o vaciar de los conocimientos y, por extensión, de una parte importante de la construcción del “yo” occidental. En segundo lugar, este proceso es propio de un “nuevo mundo”, de un “pasar a otra dimensión”, utópica, nihilista, epifánica. El énfasis superlativo de que se trata de un plano de existencia diferente al de quien habla y sus receptores permite volver a traer la expresión “suprema realidad” para indicar aquella existencia a la que se accede por una revelación. Y para comprender cómo, a partir de una visión lograda a partir del uso de un lenguaje no gastado, se llega a la “suprema realidad”, debemos explorar la mística cristiana y el budismo zen que fueron asimilados, de manera paralela, por Eielson.

La búsqueda de toda utopía requiere una fe (ligada o no a una divinidad en particular) que permita visualizar o confiar en aquello radicalmente diferente a la naturaleza de uno. En el caso de Eielson, la fe no se vincula con un ritual religioso continuo, sino con una revelación que, en la tradición literaria y cultura occidentales, nos remite, en primer lugar, a las musas griegas –hijas de la diosa Memoria y guiadas por el vidente Apolo– que permitían acceder a la verdad del universo a un poeta que perdía control sobre su mente y conciencia. Posteriormente, la anulación

de la individualidad en favor de una revelación se hizo presente en la mística cristiana. Así, por ejemplo, san Agustín de Hipona, uno de los llamados padres de la Iglesia, comenta que a través del camino correcto se ha de llegar a una trascendencia plena, a la verdad o suprema causa:

En la misma visión y contemplación de la verdad, que constituye el séptimo y último grado del alma (no es ya grado, sino cierta mansión adonde se llega a través de los grados), ¿cómo expondré yo las alegrías, el goce del supremo y verdadero bien, la inspiración de su serenidad y eternidad que allí habrá? [...] Nosotros, si observamos constantemente el camino que Dios nos manda y que tomamos para seguirle, hemos de llegar [...] a aquella suprema causa, o al supremo autor, o al supremo principio de todas las cosas, o llámese como se quiera con más propiedad a cosa tan grande. (1963: 514)

Y dentro de la larga tradición de místicos de la Iglesia, que ya desde el obispo de Hipona cuenta con una conciencia de que el lenguaje no nombra con total precisión a “aquella suprema causa”, supremo autor o principio supremo de las cosas, quien ocupa un lugar preeminente es san Juan de la Cruz (aprox. 1542 - 1591). Aunque fue acusado a causa por sus escritos sobre místicos, continúa siendo un modelo de acercamiento místico a Dios. A lo largo de su obra, puede distinguirse que la unión mística requiere una “noche” o anulación de los sentidos y de las llamadas potencias del alma: entendimiento o conocimiento, memoria y voluntad (aunque el tratado de esta última haya quedado incompleto). De esta manera, a partir de este silenciar, el humano puede evitar quedarse atado a lo terrenal y, así, intentar acercarse al Todo. Como se ve en la siguiente cita, el disfrutar de “todo” requiere dejar todo lo demás, pues concentrar o reparar en algo no permite que uno se arroje al todo:

Para venir a gustarlo todo
no quieras tener gusto en nada.

Para venir a saberlo todo
no quieras saber algo en nada.

Para venir a poseerlo todo
no quieras poseer algo en nada.

Para venir a serlo todo
no quieras ser algo en nada.

.....

Cuando reparas en algo
dejas de arrojarte al todo.
Para venir del todo al todo
has de dejarte del todo en todo,
y cuando lo vengas del todo a tener

has de tenerlo sin nada querer.³

Y el “reparar en algo” no se refiere únicamente a la percepción de los sentidos, sino también a la razón, pues para san Juan de la Cruz: “Dios no puede ser conocido tal cual es por ningún conocimiento del entendimiento” (Enomiya 1991: 327). En forma de copla, el poeta místico lo formula así:

Estaba tan embebido,
tan absorto y ajenado,
que se quedó mi sentido
de todo sentir privado,
y el espíritu dotado
de un entender no entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.
[...]
Y es de tan alta excelencia
aqueste sumo saber,
que no hay facultad ni sciencia
que le puedan emprender;
quien se supiere vencer
con un no saber sabiendo,
irá siempre trascendiendo. (De la Cruz 2002: 18-19)

Y estos versos ayudan para comprender que no se trata de abandonar las ciencias en el sentido de desear la ignorancia total, sino de trascender las ciencias terrenales para acceder a la ciencia máxima o “sumo saber”. Y acceder a este será un “no saber sabiendo”, dado que no se sabrá de una manera común o cotidiana. Como hemos desarrollado, se tratará de un saber a través de un proceso de epifanía. Por ello cobra sentido que, anulado el entendimiento, o primera potencia del alma, la revelación no pueda expresarse mediante palabras.

Asimismo, se debe silenciar las otras dos potencias del alma: memoria y voluntad. Respecto a la primera, san Juan formula una crítica a su propia postura sobre este silenciamiento: ¿callar la memoria no es abandonar un don natural dado por Dios? A esto, el místico responde que si bien puede darse un olvido de hechos particulares, conforme el alma se llena de Dios, las potencias del alma se perfeccionarán hasta que “estando la memoria transformada en Dios, no se le puede

³ Transcripción de anotaciones en el primer dibujo de *Subida del Monte Carmelo* o *Monte de perfección* disponible sin referencia del autor de la misma en < <https://www.ewtn.com/library/SPANISH/SUBIDA.TXT> >. Revisado: 10 de mayo de 2017.

imprimir formas ni noticias de cosas” (De la Cruz 1973: 119). Finalmente, respecto a la voluntad, se sigue la doctrina cristiana y de herencia platónica de mortificación de las pasiones: “supone la ordenación de las cuatro pasiones, gozo, esperanza, dolor y temor de Dios” (Enomiya 1991: 335). Desde la espiritualidad mística, por lo tanto, la posibilidad de lograr la plenitud en la divinidad está condicionada a un abandono del “yo”, en tanto se debe abandonar todo aquello que aliene el alma, todo lo “secular, temporal y apetito natural” (Hatzfeld 1968: 89).

Sobre lo desarrollado anteriormente, puede afirmarse que la mística cristiana supone un abandonamiento “yo”, en tanto se silencian los sentidos, el entendimiento, la memoria y la voluntad o pasiones. Por otro lado, Helmut Hatzfeld afirma que la posibilidad de la unión con la divinidad supone “un estado de sencillez y de vacío en donde sólo queda una capacidad, la de ser invadido por Dios” (1968: 86). Este vacío o desnudez no es solamente parte del purgamiento espiritual ascético necesario para la espiritualidad mística, sino que también “en sí misma constituye [...] un medio de la *unio mystica*, porque Dios comienza a reinar en el ‘ala vacío y desnuda’” (1968: 89-90). Si esto nos puede parecer muy alejado del proyecto eielsoniano por las claras referencias religiosas, no hay que olvidar que el arte moderno toma una actitud semejante:

Así como la actividad del místico debe concluir en una vía negativa, en una teología de la ausencia de Dios, en un anhelo de alcanzar el limbo del desconocimiento y el silencio que se encuentra más allá de la palabra, así también el arte debe orientarse hacia el anti-arte, hacia la eliminación de ‘sujeto’ (el ‘objeto’, ‘la imagen’), hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio. (Sontag 1985: 12-13)

En el caso específico de la poesía moderna, su forma más alta estaría en la negación de la poesía, pues se trata de una poesía que puede llegar a ser. De acuerdo a Octavio Paz, el arte poético es “crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo” (2014: 231). El silencio, por lo tanto, permite eliminar al “sujeto” o “yo” que se constituye como un obstáculo para la plenitud del arte, el anhelo máximo del artista.

Puede afirmarse que el proyecto de la poesía mística es afín al proyecto de silencio y de poesía moderna que buscaba Eielson, quien buscaba una “explosión liberadora” que requería otra dimensión del pensamiento. Se ha visto cómo la unión con lo trascendente, con “aqueste sumo saber”, supone un abandono de uno mismo: “se quedó mi sentido / de todo sentir privado”. No

obstante, el arte moderno también requiere un abandono del “sujeto”. Frente a este nuevo estado, el lenguaje es exigido al máximo, y la experiencia trascendente se expresa mediante el oxímoron «un entender sin entendiendo». En el caso del arte, se expresará mediante diferentes usos lingüísticos o rítmicos no clásicos como, por ejemplo, el uso metáforas agresivas, ininteligibles. No olvidemos, además, que Eielson fue un lector declarado de san Juan de la Cruz, como se revela en *Noche oscura del cuerpo* (escrita en 1955). Renato Sandoval ha analizado de qué manera la noche de encuentro con el Amado de san Juan de la Cruz es asimilada poéticamente por Eielson:

En el caso de Eielson la noche es el paulatino descubrimiento del universo que lo rodea, es el encuentro con las entrañas de su cuerpo y las insondables honduras de un cosmos exterior tan infinito como el que transporta dentro de su humanidad [...] Pero su noche es también [...] la propia escritura, luz guía que ilumina los brumosos y laberínticos caminos del pensamiento. (2002: 130)

Si bien el mencionado poemario es la evidencia más clara de la herencia de la mística, ya se había hecho presente en las dos primeras colecciones de Eielson, *Moradas y visiones de amor entero* (1942) y *Cuatro parábolas de amor divino* (1943). Sobre estas, el crítico Luis Rebaza afirma lo que sigue: “En el tratamiento de este universo poético y espiritual, es evidente un aprendizaje cuidadoso de la poesía mística cristiana (carmelita española en particular)” (2004: 11). Más adelante, Rebaza comenta que en Eielson existió una mayor vocación hacia el silencio, pues no daba tanto espacio a las palabras descriptivas de la plenitud y, en cambio, prefería la elipsis:

Diferenciándose de los místicos españoles, quienes dependían del vocabulario del amor humano para formular lo *inefable* de su experiencia espiritual, Eielson produce una suerte de ejercicio ascético en el que se plantea una posible experiencia amorosa humana ‘entera’ cuya forma verbal toma el sentido contrario, pues abreva más bien [el] vocabulario y medios expresivos del éxtasis amoroso o ‘plenitud’ de los místicos. (2010: 11)

Y esta reformulación de la mística coincide con uno de los principios de Eielson, la palabra debe estar no al servicio de la tradición, sino del poeta: “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” (1955: 76). Y dado que el lenguaje de la mística como anulación del “yo” no fue suficiente para las necesidades expresivas de Eielson, este exploró otra

tradición que también le permitía el silencio de la individualidad, el budismo zen, en la que ahondaremos a continuación.

Si bien hoy en día se pueden reconocer diversos rastros del pensamiento oriental en la cultura de occidente, esto no siempre fue así. Como apunta Alex Morillo:

El budismo zen empezó a tener una notoria incidencia en la cultura occidental a partir del siglo XIX. Desde ese momento, las manifestaciones filosóficas, psicológicas y artísticas de dicha cultura se vincularon progresivamente con un modo distinto de asumir la vida y, sobre todo, de plasmarla. Más adelante, la ocupación norteamericana al Japón en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la traducción y la publicación en inglés de los *Ensayos sobre budismo zen* de Daisetz Suzuki fueron los dos factores desencadenantes del paulatino interés por esta fuente de sabiduría oriental, propiciando la instalación de escuelas budistas con el fin de difundir sus principios fundamentales. Un paso importante se dio, sin duda, con la creación de la Asociación Zen Internacional, siendo su fundador el monje japonés Taizen Deshimaru, radicado en Francia desde 1960. (2014: 83)

En el caso de Eielson, su acercamiento al zen habría comenzado entre 1955 y 1957. Luego, a partir de 1970, asistiría al dojo de Deshimaru por varios meses. Años después, en la década de los 90, Martha Canfield le preguntó a Eielson si la enseñanza de su maestro seguía siendo importante para él y respondió lo siguiente: “Hoy más que nunca. Con el pasar del tiempo ese breve encuentro se ha convertido en uno de los más luminosos de toda mi vida. Y lo será cada vez más, a medida que aprenda de la vida misma, de los seres humanos, de los animales, de las estrellas, de las plantas, a compartir plenamente el milagro de la existencia” (Eielson 1995: 17).

El budismo zen tiene su germen en la conciencia del sufrimiento del hombre (Izutsu 2009: 13). Su ética y práctica supone una respuesta frente al problema del mal y del dolor que se concibe en occidente. Sin embargo, este aspecto del zen no es el central en la poesía de Eielson. En esta, resalta más el reconocimiento de que debe dejarse de lado ciertos aspectos del “yo” para alcanzar la plenitud:

El zen quiere que nosotros consigamos un punto de vista totalmente nuevo, que nos permita profundizar en el misterio de la vida y en los secretos de la naturaleza. Esto es necesario, porque el Zen ha llegado a la convicción definitiva de que nuestra manera habitual de pensar es incapaz de satisfacer realmente nuestras necesidades espirituales más profundas. (Suzuki 1979: 79)

El principal problema con la “manera habitual de pensar” como la llama Suzuki es que la razón que ha guiado a occidente “cosifica” al hombre. Este, al pensar sobre quién es (o qué es), al reflexionar sobre su naturaleza, responderá de la siguiente manera: “el hombre es...” o “yo soy...”. Y, de esa forma, al nombrarse de manera racional como un “yo”, se separa la “yoidad absoluta” y se vuelve una “cosa”; es decir, se fragmenta o separa de dicha “absolutidad”. Esta también puede referirse como “pura subjetividad” y se alcanza “cuando el hombre superar la esfera de la actividad intelectual generadora de dicotomías, deja de considerar el propio ‘yo’ desde fuera como un objeto y *llega a ser* inmediatamente su propio ‘yo’” (Izutsu 2009: 15).

Una de las renunciaciones que exige el zen en busca de lo anteriormente citado está relacionada con el principio aristotélico de no contradicción. Este postulado nos permite diferenciar los objetos del mundo (así, por ejemplo, una manzana no es una sandía), pero, al mismo tiempo, reduce nuestro mundo, pues “ver A como A significa delimitarla en su naturaleza-de-A y situarla en un estado de identidad fijo e inmutable” (Izutsu 2009: 23). Así como el pensarnos como un “yo” nos separa de la “yoidad absoluta”, el construir el mundo a partir de la no contradicción reduce cada “cosa” a solamente ella, olvidándonos de que cada objeto puede diluirse en la unidad universal. Cabe puntualizar que esta no es un “mundo de las esencias” platónico que rige el mundo de los objetos fenomenológicos, pues se seguiría categorizando siguiendo la perspectiva de la no contradicción (el mundo fenoménico no es el mundo trascendente de las esencias). Lo que el zen afirma es que aquella otra realidad absoluta no es superior a los objetos, sino que es el único plano de existencia y que, en cambio, este ha sido falseado por la distinción racional: “el budismo zen se refiere a un campo de poder entera y totalmente dinámico, un campo indiviso que no es exclusivamente subjetivo ni exclusivamente objetivo, sino que comprende a ambos, el sujeto y el objeto, en un estado previo a su propia bifurcación en estos dos términos” (Izutsu 2009: 33). De ahí que el ver sin el velo ennegrecedor del raciocinio nos permita ver que “toda cosa del universo es una encarnación única de la realidad absoluta; cada cosa es un espejo que refleja la luz suprema. Y todos los espejos, cada uno de los cuales refleja en sí mismo la luz suprema misma, se reflejan uno a otro, en modo tal que cada uno refleja a todos los demás” (Izutsu 2009: 101).

Para alcanzar la mencionada realidad absoluta, el budismo busca no solo el silenciar del principio de no contradicción, sino que también propone la supresión de toda la construcción del “yo”. De ahí que para “poder ver en una sola flor una manifestación de la unidad metafísica de todas las cosas, no solo de todos los denominados objetos sino también del sujeto observador, el ego empírico debe haber sufrido una transformación total, una completa anulación de sí mismo” (Izutsu 2009: 20). A esta abolición se le asocia con la ‘nada’ en el vocabulario budista. Mas no se trata solo de “poner la mente en blanco” o de un estado de inactividad. La nada no solo puede referir al despojarse de las categorías que configuran el “yo”, sino también a la plenitud misma: “en el momento en que el cuerpo y mente, esto es, el ‘yo’, se precipita en la Nada, el mismo cuerpo y mente resucita de la Nada, esto es, el mismo viejo ‘yo’, pero esta vez completamente transformado en un Yo absoluto” (Izutsu 2009: 16). En otras palabras, el encuentro de un no-yo (en ese sentido, de una nada) con la Nada-Absoluta produce un “yo” enriquecido con dicha Nada y que permite una nueva visión del mundo. A este encuentro se le conoce como “satori” o iluminación.

En este punto, puede establecerse un paralelo con el encuentro místico. Al encontrarse el alma con su creador, esta se transformará radicalmente y, habiéndose despojado de todo (en ese sentido, el alma se vuelve “nada”), podrá tener una renovada mirada del cosmos. En otras palabras, si el budismo es una renuncia al “yo” para “mejor confundirse con lo creado”, la unión mística puede pensarse también como una renuncia al “yo” para formar parte plenamente del Cuerpo de Cristo que, en la teología católica, explica la íntima unión entre creyentes y Dios: “los creyentes que responden a la Palabra de Dios y se hacen miembros del Cuerpo de Cristo, quedan estrechamente unidos a Cristo” (Iglesia católica 2013: 790). Si el seguir las verdades de Dios supone una renuncia de sí mismo, más aun la unión absoluta que propone la mística. Estos paralelos nos permiten afirmar que ambas herencias no debieron causar un conflicto en Eielson como si fuera un hombre escindido entre dos mundos, sino, al contrario, como comenta él mismo, fueron complementarias:

A mí el budismo zen me ha acercado más profundamente a mi raíz cristiana, sin ofuscarla ni disminuirla, sino más bien exaltándola y poniendo en evidencia la sublime figura de Jesús. Una prueba más de cuánto amor y cuánta compasión — en el sentido más amplio del término—encierra la pureza aparentemente aséptica del budismo. Una filosofía y una religión que parece la quintaesencia del

individualismo cuando en realidad se trata de una verdadera renuncia al propio yo para mejor abrazar a los demás, para mejor confundirse con lo creado. No me parece que haya ninguna incompatibilidad entre esta búsqueda de la serenidad. (Eielson 2002: 57)

La obtención del silencio o de un no-yo absolutos es una utopía, si es que se quiere plasmar en el arte o en la poesía en particular. El silencio “solo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido fraguado” (Sontag 1985: 18). El silencio se tendrá que construir, inevitablemente, a través de la presencia de las palabras. Al igual que la música necesita de silencios (y estos silencios son parte de la melodía y no entidades exteriores a esta), así la poesía construye el silencio a través de pausas métricas que suponen una lectura oral, sin dejar de lado también los espacios en blanco en la hoja de papel. La anulación del yo, de igual manera, deberá presentarse a través de figuras literarias que muestren o sugieran el debilitamiento de la figura del “yo”. Sin embargo, el receptor deberá ser capaz de asumir dichos silencios sugeridos por el autor para aprehender la obra en su silencio. En el ámbito de las utopías sucede que:

El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Este no le exige al espectador “comprensión”, ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje. En términos estrictos, la contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que, en la práctica, aniquila al sujeto perceptor. (Sontag 1985: 25)

Habiendo reflexionado acerca de la poética de silencios de Eielson, pasaremos, en los siguientes apartados, a analizar cómo estas tradiciones del silencio se hacen presentes en el poemario *De materia verbalis*.

CONCIENCIA Y ELECCIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE MARCADO POR EL SILENCIO

Ya desde el título, el poemario que analizaremos nos ofrece una clave para su interpretación: *De materia verbalis* nos sugiere que la palabra será el tema de reflexión del poemario. En otros términos, se nos sugiere que se expondrá ordenadamente, en el estilo propio de los tratados, reflexiones sobre la materia verbal. A partir de estas, se planteará una nueva manera de entender y usar el lenguaje, pero no de manera suficiente, sino que se tratará de una búsqueda ardua –tarea inherente a la vocación poética– que tendrá como una de sus particularidades el esfuerzo de insertar un silencio que no será estéril o escapista, pero sí creativo, en el texto poético. Como se vio en el capítulo anterior, en la ensayística de Eielson pueden encontrarse reflexiones sobre el silencio en diversos sentidos. A continuación, a partir de un análisis minucioso de los poemas, se mostrará de qué manera particular el silencio se inserta en la obra eielsoniana.

En principio, la búsqueda del silencio en el quehacer poético podría parecer una actitud paradójica. El poeta requiere del lenguaje para expresarse y esto supone perturbar el silencio que existía antes de la enunciación. De esta manera, el poeta se erige como *creador* en medio del vacío. Ya sea en el contexto clásico en que las musas son quienes cantan o en el mundo romántico en que el genio de poeta es el responsable de la enunciación poética, la poesía supone una existencia enunciativa que contrasta con el vacío del silencio. Sin embargo, en la época contemporánea, la condición previa a la palabra del poeta no es la del silencio, sino, al contrario, el exceso de palabra. Esto se entiende como la perturbación de la función humana de comunicación trascendente del lenguaje: “la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fuera un acto numinoso de comunicación que lo válido y lo verdaderamente nuevo ya no pueden hacerse oír” (Steiner 2006: 71). Frente a esto, continúa Steiner en el mismo texto, el escritor puede asumir dos caminos: “tratar de que su propio idioma expresa la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable de acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio (68).

El primer método fue el que siguió Eielson en, entre otros, *Habitación en Roma*. En este poemario, la voz poética denuncia el vacío de la existencia y, por extensión, del lenguaje. Esto

puede constatarse, entre otros poemas, en el decimotercero de la colección, “Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis”⁴. Este inicia con los siguientes versos: “damas y caballeros / las ventanas abiertas / ya no dan al cielo / como hace tanto tiempo / ni la pálida luna / que todos conocimos / alumbra el corazón / de los pastores / una pared muy alta / de cemento ciertamente / y una columna de humo / ocupan el lugar / que antes ocupaban / la pálida luna / leopardiana / y la retama” (185). Aquí vemos cómo temas poéticos por excelencia – el cielo como espacio idealizado para los pastores, o referencias poéticas más modernas, como la luna o la retama leopardianas– se ven violentados por las construcciones e industrias. El lenguaje poético, entonces, se ve impedido de cumplir con su fin dado, pues es obstaculizado por el lenguaje de la modernidad que, en este caso, se sintetiza a través de imágenes que hacen referencia al progreso industrial. De esa manera, al mirar por la ventana se siente una ausencia o un vacío propio del problema existencial moderno. Con mayor dramatismo, el primer poema de la colección formula esta sensación de vacío con los siguientes versos: “señores míos / por favor / traten de comprender / detrás de esa pared tan blanca / no hay nada / pero nada” (155).

El exceso de palabra en la modernidad, entonces, puede ser un obstáculo para que la palabra poética prevalezca. Por ello, el segundo camino que establece Steiner, la búsqueda de la retórica del silencio, cobra sentido. Así, Eielson es consciente de que ahora debe “ganarle un poco de silencio a un mundo lleno de lenguajes cuyo incesante barullo suprime el silencio y hace más ardua la búsqueda del poeta por lograr ‘inexpesar lo expresable’” (Barthes cit. en Chirinos 1998: 56). En esta perspectiva, se debe ir más allá de ese barullo de palabras para poder alcanzar uno de los fines de la poesía, lidiar con lo trascendente e inexpresable. La palabra, por lo tanto, se hace prescindible: “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. Superando 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, religión, magia)” (Eielson 1955: 78).

⁴Todas las citas de los poemas de Eielson serán tomadas de *Poesía escrita* (1998). A lo largo del presente trabajo, se citará únicamente las páginas entre paréntesis o los versos respectivos (v. o vv.) según sea conveniente.

En la obra eielsoniana, podemos encontrar una etapa en que puede observarse la búsqueda de un mínimo del lenguaje escrito. Así, en primer lugar, tenemos *Tema y variaciones* (1950). Este poemario, de diferentes maneras, se acerca a una poética del silencio. Por ejemplo, en “Caso nominativo” se comienza a minar la confianza en que el habla pueda referir la realidad. Asimismo, en diferentes poemas, se rescata el uso del lenguaje mínimo que dice en el no decir, esto último propio de la tradición del haiku japonés o de la sugerencia simbolista. Por otro lado, en los últimos versos del poema “Verbos”, la voz poética comienza a plantearse la anulación de la poesía misma: “escribir un poema / no escribir un poema / escribir otro poema / no escribir nada” (150) y, como se verá adelante, este debate entre la escritura y la nada será uno de los tópicos obsesivos en *De materia verbalis*. El poema en que más claramente se da un aprovechamiento de los recursos del silencio es el conocido “Poesía en forma de pájaro”. Respecto a este, Chirinos afirma lo que sigue: “las pausas [versales] funcionan menos como silencios respiratorios que como espacios visuales que otorgan el necesario contorno para la configuración del caligrama: solo es posible ver/leer la figura de pájaro recortada sobre un fondo de silencio [...] los artificios de composición subrayan continuamente la condición *escrita* del objeto (“pájaro de papel y tinta que no vuela”) y el silencio y la inmovilidad a la que está condenado” (1998: 142).

Posteriormente, también puede encontrarse obras en que, a partir de un uso mínimo de lenguaje, se tiende al silencio: los aforismos de *Naturaleza muerta* (1958) o las “indicaciones” de *4 estaciones* (1960). Asimismo, pueden observarse los juegos con el espacio de la página de *eros/iones* (1958) y *Canto visible* (1960). En todos los casos, se nos muestra una ruptura con el proceso de generación de significación a partir de las palabras escritas en una composición textual. Ahora, se recurre al espacio blanco de la hoja, al no decir mucho (y, así, al silencio) en detrimento de la mención explícita a través de las palabras.

Dentro de esta producción escrita, nuestro principal interés es resaltar *De materia verbalis* (1957-1958) como una obra en que Eielson busca insertar el silencio no tanto con técnicas formales de estilo vanguardista en el uso de la página, sino manteniendo una forma “tradicional” de los poemas (versos libres distribuidos de arriba abajo en una hoja). A continuación, veremos cómo, a

partir de diversos mecanismos, el silencio se hace presente tanto a nivel textual como en el plano de la recepción del lector.

De materia verbalis: rasgos generales

La búsqueda del silencio supone una contraposición frente al bullicio de la modernidad, frente a una “polis [en que] las palabras están llenas de salvajismo y mentira” (Steiner 2006: 72). Aunque exista una abundante producción literaria, esto no asegura el alejamiento de lo salvaje y la mentira; al contrario, incluso una amplia producción poética puede subordinarse a aquella práctica. Por ello, lo que deberá buscar una voz poética que aspire al silencio es que su poema se desmarque de los poemas propios del bullicio inhumano. Una de las maneras más importante de lograr este objetivo será, como se mencionó en el anterior capítulo, el alejamiento de la retórica entendida peyorativamente, como el exceso de formas y artificios textuales ajenos a la espiritualidad de la época. El poema propio del silencio querrá “aparecer espontáneo, desnudo, natural [...] debería esconder no solo su artificio, sino el hecho de que es una expresión verbal, creando la ilusión no solo de espontaneidad, sino de silencio” (Chirinos 1998: 48).

En *De materia verbalis*, de manera general, podemos comprobar que el estilo utilizado es mayoritariamente denotativo, desligado a una elaboración manifiesta de versos, ya sea sobre la base de figuras literarias muy evidentes o con ritmos regulares (métrica). Así, la voz poética habla en un estilo cercano al oral, lo que puede comprobarse en una casi total ausencia de signos de puntuación. Asimismo, no se encuentran cultismos o neologismos propios de la lengua castellana ni extranjerismos.

La voz fluye sin mayores pausas, como si se tratara de un diálogo con un receptor conocido. Además, la voz busca ser entendida fácilmente. Por ello, al inicio de cada poema, aparece una “unidad significativa” que luego será glosada en el resto del poema. Así, se expresa un deseo (§1,4) o se describe una acción (§2, 3, 5, 7, 9, 11 y 12). En §6, 8 y 10 se hace una declaración categórica. Finalmente, el último poema inicia con la mención de un objeto, que no será más que uno dentro de una lista de objetos en un recinto. Ajeno de fórmulas de inicio o de terminación de

poemas, como se mencionó, el lenguaje de *De materia verbalis* se presenta como ajeno a los artificios literarios.

Otro de los medios utilizados para generar una apariencia de no retórica es la ausencia de títulos. De esta manera, el texto se presenta como ajeno a la tradición mayoritaria que titula cada poema. Pero, más importante aun, es que “la ausencia de contenidos anticipadores conduce directamente al poema y funciona como un espacio vacío que es inmediatamente ocupado por el silencio” (Chirinos 1998: 117). De esta manera, ante el silencio inicial de cada poema, el acercamiento a los textos estará marcado por el vacío.

A pesar de lo dicho, no podemos dejar de tener en cuenta que *De materia verbalis* se presenta dentro del horizonte de expectativas de la poesía. Por un lado, porque se publica con el nombre de un autor de poesía en un libro que se presenta como tal (*Poesía escritura* de 1998, por ejemplo). Por otro lado, de manera principal, es claro que se construye con uno de los elementos más tradicionales de la producción poética: el verso. ¿No es el verso una clara alusión a la artificiosidad de los textos que se nos presenta? Si solo nos basáramos en una primera impresión, la respuesta tendría que ser positiva: los versos eliminan la “naturalidad” que hemos venido adjudicando al poemario en líneas arriba. No obstante, luego de una lectura más cuidadosa, se descubre que los versos libres de *De materia verbalis* no suponen una pausa al final de cada uno de ellos, sino que lo que es propio es el constante encabalgamiento entre los versos. De esta manera, la construcción versal pierde fuerza ante una lectura más propia de un ritmo conversacional.

El lenguaje fragmentario

Como se verá a lo largo de la presente investigación, *De materia verbalis* puede ser leído como un “viaje” en busca de un nuevo lenguaje. En esta travesía, lo primero que se genera en el hablante poético es una reflexión sobre el lenguaje con el que cuenta. El primer poema que analizaremos con detalle es el primero de la colección (§1: “Lo que quiero decir...”⁵) puede ser leído en la dirección anteriormente mencionada:

⁵ Para identificar con mayor facilidad los poemas dentro de *De materia verbalis*, señalaremos a cada uno precedido por el signo “§” junto al número que le corresponde en el orden de poemario.

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

El poema inicia con un deseo o declaración en favor del silencio: “no tengo nada que decir” (v.2). En principio, esta declaratoria podría parecer contradictoria o redundante, pues si no se tiene nada qué decir, se pudo optar por el silencio. Sin embargo, es relevante que la voz poética sea consciente de su condición, pues así se anula otra interpretación de dicho deseo: que el silencio le haya ganado a la voz poética (y a esta, derrotada, no le quedaría más que callarse). Con esto nos referimos a que el silencio que se declara es uno que permite continuar expresando palabras. Por ello, la voz poética es capaz de decir “todo lo que digo” (v.3) incluso “sin decir nada” (v.6). Así, desde el inicio de *De materia verbalis* se nos presenta el silencio como plano en que puede articular significancia activamente y no solo como un vacío estéril.

¿Con qué se cuenta para la expresión? Con “palabras” marginales: fragmentos, balbuceos o migajas. En los tres casos, el lenguaje con el que se cuenta es representado como un resto o sobra, una entidad no plena. No obstante, en esta aparente insuficiencia radica una de las características del nuevo lenguaje que se busca: balbuceante y fragmentado se aleja de la retórica oficial propia de la sociedad moderna. Y es que el fragmentarismo, propio de la poética de silencio como apunta Amparo Amorós (1982: 24), por un lado, hace notar que no siempre el lenguaje es pleno (y, por tanto, que el “no decir” puede ser un camino positivo y grato) y, por otro lado, dificulta el acercamiento del lector al poema, creando vacíos de significativo o silencios con los que el lector deberá lidiar. Además, cabe resaltar que el balbuceo remite a la tradición de lo inefable. Chirinos afirma que, en su condición híbrida (entre el decir, palabra, y el no decir, silencio), el balbuceo “ha sido emplead[o] por el discurso poético para poner en escena la cortedad del decir, la suspensión momentánea del habla y las intromisiones del silencio (1998: 156). Así, se forma una retórica que “no está al servicio del lenguaje, sino del silencio que marca los límites del lenguaje” (Chirinos 1998: 158). Finalmente, cabe mencionar respecto al balbuceo que, mediante sus inconexiones lógicas, puede generar en el lector “una falta de sentido [...] generador de evocaciones sonoras, emotivas y culturales” (1998: 165). Entonces, los balbuceos, fronterizos con el silencio, podrán generar significado.

De esta manera, el lenguaje fragmentario sí puede expresar algo. En el poema, se nos indica que, aunque sean solo balbuceos, refieren a “una frase oscura” (frase que solo se menciona, sumiéndola, a través del no explicitar, en el silencio) o “una vieja historia”. Esta última sí se delimita un poco más: en medio del hacinamiento de “personajes”⁶, se camina “bajo grandes cielos mudos” (v. 12). La existencia de aquellos está marcada por el silencio de los cielos, lo que se referiría al vacío de grandes ideales, tópico que ya encontramos en *Habitación en Roma*. Esta interpretación se ve fortalecida con los siguientes versos, en que se muestra que los “personajes” no están más que en una historia que se repite, una y otra vez, de manera circular, sin ser conscientes de dicha condición. Rasgos de individualidad como “sonrisa”, “vestidos” o “huesos” se revelan, ahora, solo como parte de un guion sin autor predeterminado por mucho tiempo.

⁶ Importante que no sean “personas”, pues de esta manera, se reforzará la vacuidad de los “señores y señoras” (v. 11)

En el verso decimooctavo, un punto gramatical crea una pausa ineludible, pues debe tenerse en cuenta que ni siquiera al final de cada poema se utiliza dicho signo de puntuación. En este caso, la pausa de lectura creará un momento de mayor énfasis para lo que viene a continuación. Es decir, se crea un silencio solemne antes de continuar con una declaración de importancia. La repetición de la palabra “fragmentos” (antes en el verso 7), a través del recurso de la anáfora, aumentará el énfasis en la condición de pedazos de la palabra.

De acuerdo a lo que sigue, las palabras son fragmentos de “una catástrofe celeste”. La imagen nos remite a un cambio brusco, infausto, en el orden celeste. El cielo aparece, además de mudo, violentado. El lenguaje fragmentario entonces se nos presenta como una excreción de dicha catástrofe. Y el carácter dramático o trágico de la catástrofe radica en que, a pesar de que parece haber un impulso creativo que remitiría al soplo creador bíblico (aunque presentado de manera paródica con un “estornudo”), no distingue entre la vitalidad (el amor) y la muerte. Volviendo al universo bíblico, la “arcilla”, materia prima de la creación del hombre, no se distingue de la “nada” (v. 24), trivializando su importancia simbólica.

Esta situación que vacila entre la nada y la creación se ha insertado en la realidad cotidiana, de ahí que “[...] nos sorprende cada día / Amarrados a una cama o a una silla / Bajo la misma luz amarilla / El mismo miserable torbellino” (vv. 24-27). Lo miserable del torbellino nos abre la puerta a ver una angustia en la voz poética. Además, la repetición de lo miserable reforzará lo negativo que, entre los versos 13-18, se nos expresó a través de la repetición de acciones de los personajes sin que estos tengan ninguna conciencia de ello.

El estar amarrado, sin libertad, de manera cíclica o constante (“cada día”, v.24) se compara con el “balbuceo de una frase oscura” (v.28). El balbuceo se presenta como un rasgo que restringe al hablante poético; sin embargo, puede llegar a ser “centelleante”. De esta manera, se abre la posibilidad de que el balbuceo trascienda su pertenencia a la “frase oscura” hacia el signo de la luz, que, irremediablemente, nos trae a la memoria el acto creador del Dios bíblico y la realidad luminosa del Paraíso dantesco; aunque, además, a la terminología oriental de la “iluminación”.

Este balbuceo se presenta, finalmente, como un acto de comunicación que “Sin decir nunca nada, todo lo dice claramente”.

El final del poema, abruptamente, nos remite nuevamente al silencio. Al terminar el poema con “Sin decir nunca nada”, el lector se enfrenta a una realidad silenciosa –el fin del poema– en la que deberá reflexionar si se le está “diciendo todo”. Este final abrupto no ha dejado claro qué es lo que se dice “claramente” (y esto genera un espacio de silencio para el lector, quien deberá enfrentarse a la ambigüedad del final del poema), no obstante, nos ha dado algunas características propias de la voz poética que estarán presentes a lo largo de todo el poemario.

Las posibilidades de un lenguaje fragmentario

Este lenguaje fragmentario, por su propia naturaleza, es solo parte de alguna entidad mayor. Incluso si puede aspirar a la luz, a ser “centelleante”, genera una duda sobre su propia naturaleza, sobre sus alcances. En los dos siguientes poemas (§2: “Saludo el mar...” y §3: “Sigo llenando papeles...”), veremos que, a pesar de la promesa de luz, la duda mina finalmente dicha posibilidad. Ahondemos en el segundo poema:

Saludo el mar
 Con una mano
 Y saludo la gaviota
 Que me saluda a gritos
 Con la otra
 Saludo el pez agazapado
 Y sin palabras
 Y saludo la espuma
 Que no sé bien si es la espuma
 O el estallido de mi frente
 Entre las olas
 Saludo el sol
 La diaria fiesta de la aurora
 Y el delfín que la custodia
 Beso las nubes allá arriba
 Y el agua pura en que me hundo
 Con los pulmones henchidos
 Y no sé si es el poema
 Todavía el mar que me rodea
 O la página que mancillo
 Mientras nado a la deriva

Mar que se asoma
 A la punta de mi pluma
 O poema que se extiende
 Entre mis pies mojados
 Y la nada
 Encaje de algas o palabras
 Trampa de sal en que agonizo
 Sin saber si nado
 O si tan sólo escribo

En los primeros ocho versos, se nos muestra que la voz poética está en comunión con la naturaleza. En primer lugar, se saluda con una mano al mar; luego, a una gaviota que grita con la otra mano, y a un “pez agazapado”. Finalmente, se saluda sin palabras a la espuma, que es tal vez la fusión de la frente de la voz poética y el mar (vv.9-11). Aunque esto solo se menciona de manera explícita en el cuarto saludo, es posible inferir que, al referirse a los saludos realizados a través de gestos de la mano, la voz poética se había estado comunicando con la naturaleza prescindiendo de las palabras. Y, así, la comunión con la naturaleza se hace en el silencio. Versos más adelante (12-17), se refuerza el ideal de unión con la naturaleza. Ahora, acaso con mayor intimidad, se besa “las nubes ahí arriba” y, mediante el hundimiento en el agua, el sujeto parece fusionarse con la misma.

La identidad entre el sujeto y el mundo que configuran la imagen de comunión se resquebraja a través de las constantes dudas de la voz poética. En el verso decimoctavo y en el que le sigue, se presenta de manera clara la caída de un ideal de la naturaleza: el poema deja de ser –al menos en potencia– el mar. De ahí que pueda dudarse de que el poema es *todavía* el mar. Si el poema fue alguna vez el mar, la continuidad entre el mundo de la escritura y el mundo natural fue total. Entonces pudo hablarse de comunión entre la voz poética, a través de su escritura, y la naturaleza. No obstante, ahora se invierte esta figura. El poema es solo una hoja blanca (en silencio) que se mancha (v. 20) mientras se nada sin mayor dirección (v. 21). Así, no solo se establece que el accionar en el mundo ya no es una fusión amable con la naturaleza (como el hundirse en agua pura, vv. 16-17), sino un accionar caótico, sin sentido.

¿Es el poema un mar que se asoma (un poema que trasciende y se concretiza en naturaleza, así sea solo a través de un asomo) o solo un poema que se extiende hacia la nada? (vv. 22-26). Esta duda atraviesa todo el poema y se condensa en los últimos cuatro versos. El poema puede ser un

encaje de algas o de palabras, es decir, el poema puede conformarse por elementos naturales o por palabras, siendo la primera posibilidad la anhelada por la voz poética. Este ambiente de incertidumbre genera que la voz poética se sienta agonizar, pues no sabe, finalmente, si la escritura logra convertirse en realidad y generar una comunión con la naturaleza o si solo son palabras que van hacia la nada. Y si esta última opción es la que prevalece, la voz poética podría decir sobre sí misma: “Escribe versos sombríos / Sin razón y sin sentido / Vetustos adjetivos y verbos / Que ya nadie conjuga / Hace muchísimo tiempo / Eran quizá poesía / Que ahora son palabras / Puntos comas y latidos / Quizá poesía” (§4: “Me gustaría escribir”; vv. 18-29). De esta manera, las simples palabras quedan separadas de una realidad más plena, denominada poesía.

Existe otro punto en que el lenguaje se nos presenta como fragmentario. Además de definirse como balbuceo y de mostrarse como incapaz de establecer con seguridad si puede cumplir con una función creadora que permita una comunión que supere la existencia individual del sujeto, la duda se presenta también sobre el origen de la escritura, sobre su causa primordial. Esto es visible en el tercer poema de la colección:

Sigo llenando papeles
 Como si fueran hojas secas
 Sigo escribiendo del cielo
 Sin comprender la tierra
 Y de la tierra
 Sin comprender el cielo
 Sigo escribiendo de todo
 Sin saber nunca nada
 Y mientras escribo
 Mientras respiro
 Mi pluma sigue sin esfuerzo
 El movimiento de los astros
 Y el tambor de mis arterias
 Sigo escribiendo aún
 Y el alfabeto canta finalmente
 Como cantaba entonces
 En mis primeros versos
 Cuando escribía por doquier
 Sobre techos y paredes
 Sábanas tibias todavía
 De mi cuerpo de niño
 Cuando lloraba
 Y lloraba solamente

Sin comprender que un día
 Habría de escribir solamente
 Sin saber jamás por qué

En este poema, vemos que la escritura no resulta problemática para la voz poética (“Mi pluma sigue sin esfuerzo / El movimiento de los astros / Y el tambor de mis arterias”). El inicio “in media res” nos indica que, incluso en una parte de la experiencia de la voz poética a la que no podemos acceder, la escritura estaba presente. Para el lector, se abre un espacio-tiempo no específico, solo mencionado a través del silencio, pero al que tendrá que enfrentarse. Como indica Amorós, “ese vacío operado en torno al texto y su propio carácter sugerente y enigmático ha funcionado como un auténtico vacío físico absorbiendo al lector, devorándolo, incluyéndolo en el poema hasta hacerlo participar en él como co-autor” (1982: 24).

La imagen de las “hojas secas” (v.2) trae a la memoria la caída cíclica de las hojas en otoño. Al igual que los personajes repetidos de §1, la circularidad de la escritura sugiere insustancialidad. Apoyando esto, encontramos que la escritura no tiene ligazón epistemológica con la experiencia de la voz poética. Esto se sintetiza en los siguientes versos: “Sigo escribiendo de todo / Sin saber nunca nada”. La escritura, entonces, se muestra como una actividad trivial.

Esto no es lo que realmente le interesa a la voz poética: la escritura por la escritura no es celebrada. En este sentido, el escribir fácilmente no es un don totalmente positivo, sino, al contrario, es un obstáculo, ya que lo que se busca es música: “Sigo escribiendo aún / Y el alfabeto canta finalmente / Como cantaba entonces / En mis primeros versos”. Hay que dejar en claro que no parece haber relación de causalidad entre los versos 14 y 15. El cantar puede interpretarse como espontáneo, acaso una revelación. La mención de la música, en contraposición de la escritura, es clave ya que existe “el reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música *es* el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición” (Steiner 2006: 60-61). En la música, continúa Steiner, “es donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más de cerca se tocan sus raíces en el inconsciente y en el centro fáustico de la vida misma” (2006: 61). La plenitud del lenguaje, entonces, radica en su

eliminación o, mejor dicho, en su transformación en música. Así, el lenguaje aspira a negarse a sí mismo, a silenciarse, para permitir que fluya la realidad más plena.

El poema, no obstante, no indica que se haya desarrollado un control sobre el cantar. Se cantaba en la niñez y en el verso decimoquinto se nos dice que luego de continuar escribiendo, el alfabeto canta, pero no parece ser una acción que el yo poético pueda lograr cuando desee. Más bien, el tono del poema sugiere que hay una angustia latente por la dificultad de lograr el canto. Es como si este perteneciera a un plano diferente al de la escritura. Y a pesar de la carencia de esta, no se puede dejar de escribir. El no saber, una especie de silencio por ser una pregunta sin respuesta, nuevamente cierra uno de los poemas.

La elección del silencio

Consciente de los bemoles de lenguaje fragmentado, la voz poética intentará refugiarse en una existencia alterna para poder cantar. Se recurrirá a la tradición del “otro” para intentar plasmar palabras con alguna trascendencia, pero se caerá en lo mismo, en escritura vacía:

Me gustaría escribir
 Como si cantara como si bailara
 Como si subiera y bajara
 Una escalera cualquiera
 En una ciudad cualquiera
 Me gustaría escribir
 Como si durmiera como si jugara
 No escribo yo sin embargo
 Sino el otro el que verdaderamente
 Canta y baila sube y baja
 Una escalera cualquiera
 En una ciudad cualquiera
 Siempre rodeado de espuma
 De palpitantes objetos rosados
 Que sollozan y que gozan
 Siempre provisto de una pluma
 Una hoja de papel immaculado
 Miserable criatura
 Que parece de carne y hueso
 Porque respira tose se desespera
 Escribe versos sombríos
 Sin razón y sin sentido
 Vetustos adjetivos y verbos

Que ya nadie conjuga
 Que hace muchísimo tiempo
 Eran quizás estrellas
 Que ahora son palabras
 Puntos comas y latidos
 Quizás poesía

El yo poético quisiera que el acto de escribir sea como cantar, bailar, subir, bajar, dormir, jugar... en una ciudad cualquiera; es decir, quisiera que el escribir sea como el vivir. Por tanto, si asumimos que cada deseo surge de una carencia, al yo poético le faltaría “vivir”, mas no escribir, pues este quehacer puede devenir en un sinsentido. Para clarificar la idea anterior, recordemos que en el poema anterior se decía “sigo llenando papeles” sin poder alcanzar siempre el ansiado cantar. De manera semejante, en §2, la poesía podía frustrar un encuentro íntimo con la naturaleza y convertirse en solo manchas en un papel.

Lamentablemente para la voz poética, el deseo de “vivir” no se cumple. Es un “otro” el que verdaderamente realiza todas las acciones anheladas por la voz poética (vv. 9-12). Y ese otro está en contacto con lo que parece ser una masa de personas, una espuma “De palpitantes objetos rosados / Que sollozan y que gozan”. Así, el otro se ve configurado como un ser que siempre está listo para escribir (vv. 16-17) en un mundo poblado por personas. Por otro lado, el otro ser se humaniza a partir del decimoctavo verso: es de carne y hueso, respira, tose, se desespera, escribe versos sombríos (como el yo poético en §1). Es decir, el otro también sufre lo que sufría el yo poético en los poemas anteriores. Este otro parece humano, pero no es celebrado por haber alcanzado o haberse acercado a la condición humana; al contrario: es miserable (v. 18) y tampoco se libra de las consecuencias negativas de la escritura “sin razón sin sentido”.

De esta manera, el ideal romántico o de la modernidad de que escriba un “otro” (“Yo es otro”, dice Arthur Rimbaud) ya no se presenta como la solución a las dificultades de la creación poética. Incluso este doble o alter ego ahora, también, está alienado, y se debe escapar de esto. No olvidemos que, tanto en la tradición de la mística como del budismo zen, el “yo” se vuelve un obstáculo para alcanzar una realidad superior a la cotidiana. Por ello, en la actualidad, el otro “escribe versos sombríos / sin razón y sin sentido / vetustos adjetivos y verbos / que ya nadie conjuga” (vv. 21-24) que fueron quizá “estrellas”. Al igual que en el poema §3, la poesía se

acerca al campo semántico del cosmos (lo que genera, a su vez, asociaciones con imágenes que comúnmente refieren a algún tipo de trascendencia); no obstante, esa posibilidad no se concreta en el presente, ya que ahora los versos son solo palabras (puntos, comas) y latidos (referencia a las emociones) y esto es solo “quizás poesía”.

Si bien la posibilidad de que la poesía esté asociada a las estrellas existe (y que sea más que palabras y emociones), en este poema vemos que el sujeto poético no es quien podría aprehender de manera plena la poesía, pero tampoco lo podría realizar un “otro” de ascendencia romántica. Así, se descarta una tradición que planteaba la existencia de otro “yo”, pues este también se ve afectado por la devaluación de la palabra.

Una vez que se ha reconocido la condición de silencio y el vacío, y dado que no podrá recurrir a otro, la voz poética deberá optar o no por aquel. Como se afirmó anteriormente, la primera opción con la que se cuenta es la aceptación del lenguaje para criticarlo. El segundo camino es elegir la “retórica del silencio”. En el siguiente poema se observará cómo la voz poética se decanta por esta segunda alternativa:

Alguien dice
 Que en la noche del cohete
 Y la computadora
 Los verdaderos poetas
 Ya no escriben
 Sino piensan solamente
 Avanzan sin tropiezo
 Entre la nada y la materia
 Atraviesan cifras y galaxias
 Que quizás no existen
 Yo mientras tanto
 Escribo solamente
 Solamente escribo
 Otros 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
 Que me rodean como lobos
 Palabras solamente
 Y las diez mil parejas
 Que copulan en la tierra
 Como si fueran pájaros o peces
 Palabras solamente
 Porque la poesía
 Que ahora mueve mi mano
 Mueve también millares
 Y millares de luceros
 Como si fueran cerillas
 No dice nada la poesía
 Que ya no canta ni sonrío
 Ni solloza entre las flores
 Sino calla simplemente
 En el tintero
 ¿Qué puedo yo agregar
 A tanto silencio
 Sino silencio
 Más silencio
 Sólo silencio?

En este poema, se presenta una contienda entre tres maneras de concebir a los poetas. Por un lado, están aquellos que afirman que los poetas “Ya no escriben / Sino piensan solamente” (vv. 5-6). Además, ajenos a dificultades existenciales o estéticas, “Avanzan sin tropiezo / Entre la nada y la materia” (vv.7-8). Parecidos a estos –en tanto se opondrán a la voz poética– encontramos a aquellos que dicen que los verdaderos poetas se ocupan de tópicos clásicos, propios de la tradición occidental de poesía, como el amor, la primavera y la muerte.

Frente a esto, por otro lado, el hablante poético no declara una poética general ni de tintes universalistas. En contraposición, solo se describe a sí mismo como ya lo había hecho en §3. Esto se ve cuando la voz poética dice “Escribo solamente / Solamente escribo” (vv. 12-13) y, versos más adelante, “Yo solamente escribo / Escribo solamente / Todo es palabra para mí” (vv.18-19). Como ya hemos visto, la sola escritura no asegura el ideal artístico o existencial de la voz poética, pues aquella puede degenerar en un exceso de escritura. Por ello, al negarse la palabra (a través del canto o del balbuceo), pudo aspirarse a alcanzar al ideal o “suprema realidad”. Aquí, debe tenerse en cuenta que el silencio total (realizable tal vez a través del

pensar) no es un camino sin problemas, pues la eliminación total del escribir no concuerda en absoluto con la accionar activo que supone la escritura (vv. 11-13; 18-19).

La estructura del poema puede plantearse como una contraposición entre “poesía” y lo que solo son palabras. En este último grupo, entran diversos objetos, animales y personas (vv. 23-30). A pesar de la luz de las “palabras centelleantes” (v.21), la plenitud (como en §4) no la hayamos en las solo palabras, sino en la poesía, de la que se nos habla a partir del verso 31. Mientras escribe, la voz poética se siente movido por la poesía y la fuerza de esta mueve también “millares de luceros / Como su fueran cerrillas”. Y así, la imagen del centelleo del verso vigesimoprimeros se vuelve hiperbólica cuando se trata de la poesía. Pero esta no se caracteriza por su poder colosal que permite mover dichos elementos cósmicos, sino, al contrario, se indica que “No dice nada la poesía / Que ya no canta ni sonrío / Ni solloza entre las flores / Sino calla simplemente / En el tintero” (vv. 36-40).

En estos últimos versos citados, puede encontrarse uno de los planteamientos poéticos principales de *De materia verbalis*: la poesía puede sobrevivir de manera “oculta” en el silencio del tintero. Esto se comprende partiendo del “ya” (v. 37) que establece que terminó un espacio temporal previo. Antes, la poesía sí cantaba, sonreía y sollozaba. Sabemos por §3 que el alfabeto antes cantaba. Por otro lado, en §5, las referencias a la poesía como oficio que se ocupa del amor, la primavera y la muerte (vv. 16-17) dejaban intuir un rasgo emocional en la poesía. Ahora, estos rasgos han desaparecido de la poesía, mas esta no desaparece por completo. Es clave comprender que la poesía *todavía* existe, así sea solamente de manera velada. Y para determinar esto cabe detenerse en que la poesía calla “*en el tintero*”: la poesía está ahí, permanece de manera latente en el lugar que parece pertenecerle.

Ante esto, en los últimos cinco versos, la voz poética se decide por el silencio para consagrarse a la poesía. Pero no se trata de una decisión celebratoria, sino que, más bien, existe un tono de resignación ante la imposibilidad de otra opción. Además, el efecto sonoro de la repetición de “silencio” en los últimos cuatro versos genera una sensación de ser avasallado por el silencio. Ante este, la voz poética solo responde con más silencio.

La pregunta que se planteó al final del poema queda sin responder por completo. La mención explícita del silencio en el poema también abre el silencio para el lector, pues se trata de una pregunta sin respuesta que involucra al lector. La duda, como se mencionó anteriormente, es un lugar no afirmativo, y, en ese sentido, no completo, vacío. Pero lo que más resalta en este final abrupto es que, como lo califica Chirinos, estamos frente a un poema autofágico: “el proceso de construcción textual de estos poemas (presentados por un hablante en tiempo presente) está permanentemente asediado por la tensión entre silencio y escritura: 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: 199). De manera específica, vemos que, si el poema se había construido haciendo referencia a que se escribía constantemente, al final, se establece la anulación de dicho proceso a través del silencio. A través de este mecanismo, el poema que se anula a sí mismo, se hace palpable la elección de la voz poética por el silencio en detrimento del lenguaje de “solo palabras”. De esta manera, el poema que alguna vez dijo, lo deja de hacer.

El poema siguiente (§6: “Nada más claro para mí...”) también mostrará un final que se destruye a sí mismo como elección por el silencio:

Nada más claro para mí
 Que el misterio de la muerte
 Ni nada más oscuro
 Que la misma luz del sol
 La sombra brota de mi pluma
 Y alcanza el cielo entero
 Dama de traje infinito
 Baila a solas con la luz
 Siempre detrás de las cosas
 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

En este poema se inserta el pensamiento paradójico. Si anteriormente podría pensarse que estar entre la nada y lo celeste ya nos insertaba en lo contradictorio, no debe olvidarse que era angustiante para la voz poética. En ese sentido, la paradoja se presentaba como una alteración en

un orden presumiblemente deseado por la voz poética: sin angustia. En cambio, ahora la contradicción resulta natural e, incluso, necesaria. La muerte es acaso la única experiencia inaprehensible para el hombre, pues adentrarse a ella supone el abandono de la existencia humana. Sin embargo, la voz poética indica que no hay nada más claro para ella. Por su parte, la luz del sol –paradigma de claridad– representa, para la voz poética, lo más oscuro. Como se verá con detalle más adelante, este poema es un eje que establece una evolución en la voz poética al aceptar el pensamiento paradójico.

Retornando al poema, se ve que, a partir del verso quinto, se inicia un nuevo proceso de escritura. Desde la pluma de la voz poética, la escritura “alcanza el cielo entero” que ya no se presenta “mudo” como en §1. Nos interesa resaltar que la “sombra” (v.5) que brota de la pluma nos remite al “tintero” del poema anterior, en que callaba la poesía. Creemos que es posible interpretar este poema como una reflexión sobre el carácter silencioso y de vuelta-sobre-sí-misma de la poesía. La poesía, en el tintero, es una “Dama de traje infinito / Baila a solas con la luz / Siempre detrás de las cosas / Siempre a la espalda de todo / Con su gran cola vacía” (vv. 7-12).

Si es que la poesía baila sola con la luz (con lo centelleante que se deseaba en poemas anteriores), es esperable que esté de espaldas a todo lo demás, que viva solo para sí. Esto podría parecer contradictorio pues, al estar disponible para el lector (por ejemplo, en el poema §6) no podría afirmarse que esté de espaldas a todo, dado que, en última instancia, el lector accede a ella. Sin embargo, en el penúltimo verso, se nos advierte que el poema al que accedemos no está completo, sino que solo se ha presentado en parte, de ahí que se diga “apenas logro escribir[lo]” y que luego se transforme en “nada”. Por lo tanto, estamos frente a uno de los mecanismos a través de los cuales el silencio se hace presente en los textos: la “sumarización”. Esta implica que un poema se construye a partir de otro que no se presenta de manera inmediata, pero del cual “se aluden sus contenidos, sus efectos o intenciones, pero nunca sus versos” (Chirinos 1998: 168). Así, el poema “sumarizado” queda en silencio.

En otros términos, los tres últimos versos nos revelan que el poema al que accedemos mediante la lectura no es el poema deseado, en el que la poesía baila a solas con la luz, pues este se

desvanece mientras la voz poética termina de contar, en forma de poema, una nueva experiencia de escritura. Así, el poema §6 es solo un reflejo de un poema mayor al que no logramos acceder, pues se escribe en el silencio, en la “nada” como indica el último verso. En este caso, nuevamente, estamos frente a una “autofagia” que indica que la autodestrucción del poema es un camino en favor de la poesía ideal.

Esta elección por el silencio, a pesar de que deja intuir lo centelleante, no puede dejar de pensarse como una inclinación a un abandono o renuncia total. Aunque el silencio sea necesario para el acto comunicativo (es el silencio el que, como en una composición musical, permite la diferenciación de signos y tonos), puede confundirse con una neutralidad estéril. Ante las constantes menciones y mecanismos de silencio, así como la elección por el silencio de la voz poética, cabe preguntarse cómo se hará para construir un ideal poético en dicho silencio que no sea únicamente una enunciación de la imposibilidad:

La renuncia a hablar, el silencio como único pronunciamiento, son formas de resistencia que limitan peligrosamente con la abstención, la indiferencia, la desaparición, un dejar de decir que puede entenderse como un dejar (de) hacer. Sólo es posible suponer o presumir, sin verificar, un gesto heroico pero que, por no verbalizado, pasa ignorado o, más bien, no pasa. Es cierto que la palabra no alcanza, pero el silencio menos. ¿Cómo hacer para superar la vigencia del conflicto? (Block de Behar 1994: 17-18)

Como se verá en el siguiente apartado, Eielson recurrirá a un silencio que permite ser “positivo” o “creativo”, propio de la filosofía del budismo zen. De esta manera, el llamado al silencio no se entenderá solamente como contraposición al desorden y abundancia del lenguaje moderno, sino también como una actitud íntima e espiritual, trascendente y afirmativa.

LA POESÍA SILENCIOSA DESDE EL ZEN: ASCENSO Y CAÍDA

El silencio creativo del zen

Respecto a §6 (“Nada más claro para mí...”), se afirmó que era un poema clave porque se insertaba el “pensamiento paradójico”. Los primeros cuatro versos de aquel poema introducen este nuevo sistema de pensamiento:

Nada más claro para mí
Que el misterio de la muerte
Ni nada más oscuro
Que la misma luz del sol

La claridad del misterio de la muerte o la oscuridad de la luz solar suponen una anulación de las categorías del sentido común del razonamiento occidental. El enfrentarse a este fragmento supone un esfuerzo para intentar salvarlo de la contradicción total. Sin embargo, desde la perspectiva zen que se hará más palpable en los siguientes poemas, dicho intento de entender es considerado nocivo para alcanzar la plenitud (“la conciencia trascendental” o “conciencia no-discriminante”) a la que puede aspirar una persona:

El *cogito* cartesiano, que bien puede ser eficaz y válido en el campo apropiado, desde el punto de vista del zen está lejos de ser un medio eficaz que nos conduzca directamente a la conciencia de la realidad de la existencia humana; al contrario, el *cogito* es considerado la fuente misma de todos los engaños acerca de la existencia; el *cogito* es una distracción que nos aleja de una comprensión inmediata de la realidad tal como es efectivamente. (Izutsu 2009: 128)

¿Qué suponen estos “engaños” de los que nos habla el fragmento citado? El zen entiende que la concepción común del hombre no es plena (en ese sentido, no es real), ya que supone una “cosificación” a través de la razón. El problema con esta mirada racional es que diferencia entre el objeto observado y el sujeto que observa. Esta bifurcación de la realidad supone una limitación de la conciencia humana:

Las personas ordinarias ven todas las cosas a través de los velos de su propio ego relativo y determinado, sea cual sea la cosa que vean, la ven como si fuera una ensoñación. Sin embargo, están firmemente convencidos que la flor que ven efectivamente, como un ‘objeto’, en el mundo exterior, *es* la realidad. [...] su ego empírico debe ser transformado en algo más. Solo entonces serán capaces de afirmar [...] que el objeto no es otro que el sujeto mismo, y que el objeto y el sujeto se funden en un modo indescriptiblemente sutil y delicado en una sola cosa. (Izutsu 2009: 20)

A la luz de estas nociones, los versos anteriormente citados obtienen una nueva significación. De esta manera, la “claridad” del entendimiento sobre el misterio de la muerte anuncia que se está más allá del conocimiento racional común. Y, de la misma manera, la luz –imagen de la verdad racional desde la Ilustración– deja de ser aprehensible, pues la conciencia ha virado hacia otra realidad.

Dentro del zen, una de las maneras para desligarse de la razón es encontrar un uso del lenguaje que evite la articulación propia del “plano secundario”, donde este último se entiende como “la visión de la realidad del sentido común que aparece a los ojos de los hombres ordinarios” (Izutsu 2009: 91). Solo a través de un lenguaje “no articulado” se podrá referir la *sunyata*, “la unidad originaria, no articulada, de la realidad que puede compararse a la luz suprema” (Izutsu 2009: 102). Uno de los medios para abrir la mente a esta realidad primaria es el “koan”, comúnmente estructurado como una anécdota de maestros o una estrofa sin sentido lógico aparente, que sirve para lograr uno de los máximos fines del zen: “sacrificar las conclusiones lógicas usuales y que nos son tan queridas y abrirnos un nuevo camino de la meditación, en la que nosotros huyamos de la tiranía de la lógica e igualmente de la parcialidad de nuestro uso corriente del idioma” (Suzuki 1979: 78). De esta manera, el sinsentido apunta a provocar un “colapso” de las capas racionales de la mente y nos abren a la suprema realidad buscada por el zen. Para entenderlo mejor, citaremos un fragmento de un koan que tiene como personaje principal a un maestro que,

frente a cualquier pregunta respecto al zen, solo levantaba el dedo. Un joven aprendiz, viéndolo actuar, comenzó a hacer lo mismo y respondía preguntas sobre el zen en ausencia de su maestro. De esta manera, el discípulo pudo obtener reconocimiento de diversas personas, lo que duró hasta que este hizo algo al respecto:

Un día, el maestro se escondió un cuchillo en la manga, llamó al joven a su presencia y le dijo: “He sabido que has comprendido la esencia del budismo. ¿Es verdad”? El joven respondió: “Sí, es verdad”. Entonces el maestro preguntó: “¿Qué es el Buda?”. El joven en respuesta levantó un dedo. El maestro Chü Chih, de pronto, agarró al chico y le cortó con el cuchillo el dedo que acababa de levantar. Cuando el joven huía de la sala chillando de dolor, el maestro lo llamó: “¿Qué es el Buda?”. Casi por reflejo condicionado, podríamos decir, el joven levantó la mano para alzar el dedo. Ahí no había ningún dedo. El joven alcanzó inmediatamente la iluminación. (Izutsu 2009: 83)

El koan puede pensarse como un acertijo que debe ser resuelto a partir de claves o pistas, mas estaríamos interpretando desde una mirada racional que busca “una” respuesta frente a una pregunta. Sería mejor, por lo tanto, “resolver” el koan mediante el “llegar a ser el *kōan* o identificarse completamente con el *kōan*” (Izutsu 2009: 151). Y esto es lo que hace en *De materia verbalis*. A partir de esa primera aceptación de la sinrazón en los primeros versos de §6, en el siguiente poema, la voz poética se convierte en un sinsentido.

A partir del poema §7 (“El poema que ahora escribo...”), podremos ver cómo, a partir del abandono de la “yoicidad” y del sentido lógico, la voz poética se pliega hacia una existencia trascendente:

El poema que ahora escribo
 No soy yo que lo escribo
 Sino los pájaros y las nubes
 De mi lejana patria
 A ella le debo el misterio
 De mi corazón y mis ojos abiertos
 A ella le debo la luna
 Que todavía brilla y brilla
 Tiernamente en mi pupila
 Y me empuja cada día
 A desafiar el mundo entero
 Con una hoja de papel
 Y un lapicero

A ella le debo también
 Mi amor a las cosas sencillas
 A jugar con las hormigas
 En la tierra
 Y con las estrellas
 En el cielo
 A ponerme un sombrero de nubes
 Cuando lloro
 Una máscara de flores
 Cuando sonrío. Pero sobre todo
 Le debo estas palabras
 Que no son sino residuos
 De otro centelleante poema
 Escrito en mis entrañas
 Lleno de llamas azules
 De misteriosos abuelos celestes
 Que me llaman y me llaman
 Desde su patria de luces
 Como si la muerte fuera para ellos
 Tan sólo una palabra
 Una estrella de ceniza
 Que ya nada dice
 Que ya nada dice
 Que ya nada dice

Frente a la razón que diferencia falazmente entre “sujeto” y “objeto”, el zen propone una continuidad entre estos dos. Si se está frente a una flor, la razón dirá que la flor es aquella que está allá, distante espacial y substancialmente del sujeto que la ve. En cambio, para el zen:

La flor en su verdadera realidad es una flor que no es distinta, ni es distinguible, del hombre que la ve, del sujeto. Lo que está acá en discusión es un estado que no es ni subjetivo ni objetivo –un estado en que el sujeto y el objeto, el hombre y la flor, se funden en un modo indescriptiblemente sutil en una unidad absoluta. (Izutsu 2009: 19)

En el poema citado, vemos que dicha unidad entre sujeto y objeto se presenta a través de la autoría del poema. Quien escribe el poema no es un yo individual, sino “los pájaros y las nubes” que provienen de la lejana patria de la voz poética. Aquí no solo se logra una unidad con otros elementos de la naturaleza y del yo poético (la luna, corazón, ojos abiertos, el amor a las cosas sencillas, etc.), sino que, al provenir de la patria, en sentido de ‘origen’, se logra también una unidad que recupera el pretérito. Se trata, en definitiva, de un retorno al estado original de plenitud, previo a la dicotómica razón.

En lo que resta del poema, la voz poética indicará qué le debe a su lejana patria, a manera de agradecimiento. En primer lugar, menciona la luna que brilla “tiernamente en mi pupila”. La patria lejana también ha permitido “Mi amor a las cosas sencillas”. Este amor muestra una cercanía íntima con el mundo natural, porque se nos indica que, como un niño, la voz poética juega con hormigas en la tierra y con estrellas en el cielo (vv. 16-19). Las diferencias espaciales, entonces, también desaparecen. Es muy importante notar que los sentimientos de la voz poética están ligados a la naturaleza, estado que se presenta a través de las imágenes de los versos 20-23. Cuando se llora, se necesita un sombrero de nubes para ser un símil de la lluvia de la naturaleza. De igual manera, la felicidad de la sonrisa se muestra con una máscara de flores. En este caso, la flor no solo simboliza la felicidad de manera metafórica; sino que *se vuelve uno* con el yo. La distinción entre sujeto y objeto (lluvia, flor) se debilita, a favor de una continuidad entre el sujeto y la naturaleza.

Lo que más se le debe a la lejana patria son las palabras del poema que se lee, “Que no son sino residuos / De otro centelleante poema / Escrito en mis entrañas / Lleno de llamas azules” (vv. 25-28). Si bien el zen destaca de manera enfática la existencia de una “macro realidad” en que no existen distinciones entre sujetos y objetos, esta se realiza en cada ser individual. En otras palabras, el plano supraindividual “sólo puede existir en cosas concretas individuales y sólo puede ser percibido en la conciencia de una persona concreta individual” (Itzusu 2009: 131). A partir de esto se entiende que el poema centelleante se encuentra en el interior de la voz poética. Además, las palabras como “residuos” ya no tienen una carga negativa como en §1, pues el poema centelleante ya está dentro de uno. Las llamas de este interior son azules, mientras que los abuelos son celestes. A través de las tonalidades cromáticas, se sugiere una continuidad entre el “yo” y sus antepasados, así como antes se estableció una continuidad entre el “yo” y los pájaros y las nubes.

Para estos abuelos, la “muerte” es tan solo una palabra “que ya nada dice”. Esta nulidad podría interpretarse como muestra de la aniquilación total del ser que produce la muerte; mas es pertinente no olvidar que, en el poema anterior, se nos dijo que la muerte era un “misterio” que era claro. Y esto se debe a que, fuera de la racionalidad, la muerte ya no es un problema

existencial: “Nacimiento y muerte no nos atormentan más, pues en realidad no existe en ninguna parte del mundo tal dualismo” (Suzuki 2006: 81). La muerte como misterio para la mentalidad occidental se “ilumina” desde la no-lógica zen. Por ello, la claridad de la muerte se expresa a través del silencio, del no decir. Esta palabra que “ya nada dice” es como estrella (en tanto es clara, afirmativa) pero también como una ceniza (en tanto niega luminosidad alguna). En otros términos, se logra una luminosidad de la “nada”, una luz de la negritud de la ceniza. La nada de las palabras, por tanto, son palabras luminosas. Así, la repetición de los tres últimos versos crea un énfasis en la nulidad luminosa que ahora son las palabras.

Y esto cobra mayor sentido, pues, si bien comúnmente se asocia la palabra “nada” con la práctica del zen, aquella no supone una anulación de la conciencia en el sentido de la inacción total o la desidia que supondría malinterpretar el “zazen” (sentarse en meditación con las piernas cruzadas). La nada “se refiere al estadio último y definitivo en la realización de la conciencia zen, en la que el yo, al dejar de proyectarse como un ‘objeto’ para sí, ‘llega a ser’ el yo mismo, y de un modo tan completo que ni siquiera *es* más su propio yo” (Itzutsu 2009: 35). La ansiada iluminación es, entonces, un llegar a la nada. Así, cuando el yo llega a ser plenamente él mismo “excede sus propios límites y determinaciones, entonces, paradójicamente, se encuentra su propio Yo en el sentido más real y absoluto” (Itzutsu 2009: 35). La nada o vacío de zen, entonces, supone alcanzar la plenitud de la conciencia humana, así no se sea consciente de esto en el sentido occidental y racional.

Y esto nos ayuda a comprender mejor los versos de “El poema que ahora escribo...” que no hemos mencionado aún: “Y me empuja cada día / A desafiar el mundo entero / Con una hoja de papel / Y un lapicero” (vv. 10-13). Si bien la palabra de los abuelos celestes que están dentro de la voz poética no dice nada y, a pesar de que las palabras con las que se cuenta son “residuos” (v. 25), existe un compromiso afirmativo de la escritura. Es decir, el silencio o nada que habíamos visto anteriormente, al leerse a partir del zen, no es un vacío significativo, sino un plano diferencial que permite, por ejemplo, ver con claridad el misterio de la muerte (§6) o de su corazón (cfr. nuestra explicación del poema §9: “Cuando pienso o pienso...”). Por lo tanto, la voz poética asume de la vertiente zen un concepto como la “nada” para, a continuación, hacer suyo el compromiso activo de artistas occidentales de mediados del siglo XX. La nada entendida

desde el budismo zen opera como un mecanismo que permite renovar las palabras y, en ese sentido, la praxis artística de la voz enunciativa.

Lo anterior se entiende mejor si tomamos en cuenta que Eielson, antes que nada, era un poeta, un creador. De ahí que toda su experiencia vital sea volcada hacia tal vocación. En el caso específico que venimos analizamos, vemos que el zen no desliga a Eielson de su labor poética escrita, del uso de la palabra, sino que la reelabora, dotándola de una nueva orientación. Esta persistencia de la poesía la vemos de manera clara en el poema §8: “Que somos todos poetas...”:

Que somos todos poetas
 No cabe duda alguna
 Y no sólo los humanos
 Sino también el cocodrilo
 Las hormigas y los monos
 Son poetas. El mismo sol
 Que parece el más grande de todos
 Es un poeta menor
 Que nos alumbra débilmente
 Y no nos deja ver
 Más allá de nuestros ojos
 Pero hay también personas
 Que jamás han escrito
 Una sola palabra
 Porque ellos mismos son
 Confusas palabras balbuceos
 De ese brillante adefesio
 Que llamamos universo
 Insolentes criaturas
 Que atraviesan nuestro mundo
 Con un zapato en la cabeza
 Y un sombrero en los pies
 Siempre en busca de algo puro
 De incandescentes bicicletas
 Que según afirman
 Llevan a las estrellas
 Puesto que para ellos
 Dios pasea diariamente
 A través de sus galaxias
 Y sus átomos azules
 Siempre en bicicleta
 Sin darse cuenta ¡oh inocentes!
 Que nada de eso existe

Que no hay ninguna bicicleta
 Y que lo que ellos buscan
 Sin escribir nunca nada
 Ni llamarse poetas
 Se llama simplemente
 Poesía

Ya hemos mencionado el plano “supraindividual” de la existencia. ¿Pero qué significa esto para la voz poética? Los primeros seis versos del poema citado nos lo revelan. El plano supraindividual trascendente es la Poesía. Esta es el plano cósmico en que todos los seres se unen. No obstante, la poesía no debe ser entendida solo como una realización escrita de una sensibilidad individual, sino, al contrario, no olvidemos que para Eielson “superado el medio de las palabras, la poesía reina ilimitada y se confunde con la esencia de las cosas” (1955: 78). En otras palabras, la poesía supone “la unión del alma con el universo” (Eielson 1955: 78).

Todos los seres son poetas, ya que, en el interior de cada uno de ellos, en su esencia, está la poesía. Sin embargo, a pesar de que todos tienen en potencia a la Poesía dentro de sí, no todos son igual de plenos. De ahí que el sol sea solo un “poeta menor” que ilumina débilmente (vv. 6-11). La luz que nos da, además, no deja ver lo realmente trascendente, lo que está más allá de la capacidad de nuestros ojos. Esta característica del sol nos permite entender la oscuridad que se le asignó en §6.

Así como el sol es un poeta menor, existen personas que no son poetas. Estos son solo “confusas palabras” (v. 16), desligadas de la vocación creadora universal y trascendente que propuso el inicio del poema. Además, que sean “palabras” implica que son producto de otra entidad, es decir, son cosificados, pues solo al ser poeta se es parte del plano supraindividual (en este caso, la Poesía) en que no hay distinciones entre sujetos y objetos. De igual manera, son solo balbuceos del universo, “brillante adefesio”. Nuevamente, como hemos visto en otros poemas, vemos que se configura una antítesis entre la brillantez y otro elemento adverso. En este caso, nuevamente, podríamos interpretarlo como un haz mínimo de luz que existe incluso en un universo que se califica negativamente. No obstante, si las personas son solo balbuceos de esa luz mínima, se reduce su cercanía a la brillantez.

El poema §8 continúa y las personas del verso decimosegundo son calificadas, duramente, de “insolentes criaturas” que están “siempre en busca de algo puro”. Esta búsqueda de “substancias” repugna el zen, pues desde esta cosmovisión las esencias no existen y son solo una ilusión de la razón occidental: “el budismo es un sistema basado en la categoría de *relatio*, en contraposición, digamos, con el sistema platónico-aristotélico, que se basa en la categoría de *substancia*” (Itzusu 2009: 32). La *relatio* se hace presente cuando se revela que todos los seres del mundo son poetas, pero no cuando unos cuantos buscan esencias, de un camino que los lleve a las estrellas a través de las cuales “Dios pasea diariamente” (v. 28). La búsqueda de Dios ha sido la búsqueda por la esencia en sí misma, por quien simplemente “es”. Además, Dios estaría en el cielo, entre sus galaxias y sus átomos del color del ideal (azul), sobre un vehículo de transporte individual moderno como la bicicleta (vv. 29-31). Sin embargo, la voz poética nos hace saber que no es más que una búsqueda ilusoria: “Sin darse cuenta ¡oh inocentes / Que nada de eso existe” (vv. 32-33).

Finalmente, la Poesía es aquello “trascendente” que se busca (vv. 35-49). Solo que en este caso, la Poesía no es una esencia estética o de sensibilidad, sino una relación de identidad con el cosmos en su totalidad. La poesía en este poema va más allá de una técnica o un concepto: entreteje el plano supraindividual del zen y una casi sacralización cósmica de la poesía.

Si nos adentramos en el poema §9 (“Cuando pienso o pienso...”), nos daremos cuenta que se nos muestra que el vacío de la mente permite la acción del corazón. Pero no para acciones o sentimientos “comunes” (cantar, sollozar), sino para escribir:

Cuando pienso o pienso
 Que estoy pensando
 Y mi cabeza es una jaula vacía
 Pájaro es mi corazón
 Que no canta ni solloza
 Sino escribe
 Y pájaro el poema
 Que aparece en el papel
 Sin plumas y sin sentido
 Al igual que mi vida
 Ave encerada entre mis sienes
 Y mi camisa tibia
 Dulce pájaro niño
 Parecido a mi pasado

Y a mi glande solitario
 Que alguien me ha regalado
 Como me ha regalado el mar
 Y el aire que respiro
 Si solamente pienso o pienso
 Que estoy pensando
 Es porque tan sólo pienso
 En este pájaro mío
 Que ahora vuelva de mi pecho
 Y se posa suavemente
 En su jaula de palabras

Cuando la cabeza es una jaula vacía, el corazón escribe. La escritura, entonces, requiere una “nada” en la mente. En este caso, si bien el corazón se inserta en la tradición de ver en ese órgano una base de sentimentalismo, el verlo como un “pájaro” (v. 4) nos da un matiz claramente eielsoniano, al mostrar a un pájaro ligado a la plenitud (ya visto en §7) y que puede ser también asociado con el ansiado canto de §3 (y no con un canto de tinte sentimental). En el verso séptimo, se nos dice que el poema que aparece en el papel también es pájaro (vv. 7-8), mas es un ave sin plumas y sin sentido. Si bien en principio estos podrían parecer rasgos negativos, tengamos en cuenta, en primer lugar, que estamos frente a un “poema” y no “palabras” como en el poema anterior. Además, si el pájaro no tiene sentido, es un ave liberada de la razón lógica. Finalmente, la falta de plumaje podría asociarse a la humanidad de la voz poética, pues esta relación entre el ave y la voz poética se resaltará en el resto del poema. La voz poética, entonces, no tiene plumas ni sentido.

El poema continúa con la imagen del pájaro. Se dice que es ave encerrada en el espacio entre la cabeza (las sienes) y el corazón (la camisa tibia), y el animal que escribe comienza a debatirse entre ambos polos. El pájaro, además, es dulce y niño (v. 13) y, por ello, se asemeja al yo poético, quien, asimismo, se construye sin posibilidad reproductiva y, en ese sentido, solitario (v. 15). No debe olvidarse que, si el pájaro escribe, podemos intuir que se asemeja a la voz poética en el pasado en tanto la escritura es constante (§3, §12). Sin embargo, al igual que la espontaneidad del canto en §3, el pájaro no depende de la voz poética, pues en este caso ha sido un regalo. Esta ave es un don de quien le ha regalado el mar y el aire. Y pájaro, mar y aire no pudieron haber sido otorgados sino por una entidad trascendente que, intuimos, es la Poesía, de acuerdo al poema anterior.

Los últimos versos nos presentan una semejanza con los primeros. En principio, los dos primeros versos parecen repetirse (vv. 1-2; 19-20), mas existe una diferencia radical que inicia una nueva etapa en el poemario. Entre el segundo y tercer verso, existe una elipsis (otro de los recursos propios del silencio retórico). De un momento a otro, luego de estar pensando, la cabeza se vuelve una jaula vacía. Y el poema continúa con los efectos y descripciones del pájaro. Frente a esto, en el verso vigesimoprimer, se nos da una explicación de por qué se está pensando: se está pensando en el pájaro que ahora tiene dueño, es de la voz poética (v. 22). En otras palabras, en los primeros versos tenemos que la cabeza se vacía del pensamiento de manera abrupta (elipsis entre los versos segundo y tercero), mientras que en el segundo caso no existe un vaciamiento de la cabeza sino, al contrario, una afirmación del pensamiento. El pájaro, alejándose del pecho de la voz poética, ahora vuelve a estar encerrado en la jaula de palabras. En síntesis, el poema nos presenta que el pájaro, imagen de la libertad, don supremo y escritor, vuela por un momento, mas, finalmente, vuelve a ser prisionero de las palabras. Así, el pájaro se cosifica. El lenguaje, nuevamente, se presenta como obstáculo para una plenitud de la existencia. Y esto ya que el zen, así como considera que la razón es un estorbo para el hombre, el lenguaje también puede esclavizarnos (Suzuki 2006: 83).

El retorno de la duda

El último poema mostró que el pájaro, finalmente, vuelve a estar preso. A partir de esto, los siguientes poemas tendrán un tono menos afirmativo, más cercano a la duda de los poemas analizados en el capítulo anterior.

En el poema §10 (“Somos y no somos...”) la paradoja inicial ya no es vista como un punto de partida para una nueva visión afirmativa de mundo propia del zen, sino que muestra la angustia de la (pos)modernidad occidental frente a la imposibilidad de un ideal identificable:

Somos y no somos
 Cuando somos no sabemos
 Lo que somos y cuando no somos
 Tampoco sabemos
 Si ya fuimos o si seremos
 ¿Seremos sólo un instante

Que no cesa una eternidad
 Que ya es ceniza y que bosteza?
 ¿Somos sólo una cometa
 Cuya cauda luminosa es una mueca
 Tan sólo una sonrisa
 De la nada? ¿Somos quizá palabras
 De un poema que se escribe
 Y que se borra a cada instante?
 No somos nada
 Cuando nos sentimos todo y todo
 Cuando nos sentimos nada
 Las trompetas que nos llaman
 Al amanecer todos los días
 Y los tambores que acompañan
 Nuestro anochecer
 La telaraña de palabras
 Que nos une y nos separa de todos
 Las estrellas y las nubes
 Los animales y los árboles
 Que nos siguen por doquier
 ¿Son el mismo pálido torrente
 que a veces brilla a veces duele
 A veces es tiniebla
 A veces todo a veces nada?

La duda por el ser o el no ser que muestra el poema nos vuelve al pensamiento dicotómico, a la “dicotomía ontológica” que debe ser anulada para lograr la visión plena, trascendente. En los primeros cinco versos, además, vemos que existe una imposibilidad epistemológica que también es propia de un pensamiento arraigo en la razón dicotómica (saber/ no saber).

A partir del verso sexto, el poema presenta una serie de imágenes de incompletitud que, en conjunto, serán un lamento de la condición fragmentada de la voz poética y, por extensión, de la humanidad. El ser instante que no cesa o, su contrario, eternidad que ya es ceniza, muestra una existencia falsa. La contradicción, en este caso, se carga de negatividad por el bostezo que muestra el aburrimiento de una existencia de este tipo (vv. 6-8). Luego, nuevamente en forma de pregunta sin respuesta que crea un silencio angustiante, la voz poética se pregunta si nuestra luminosidad no es solo “una mueca / Tan sólo una sonrisa / De la nada” (vv. 10-12). En este caso, la nada ya no parece tener el matiz positivo que le otorgaba el budismo zen y, por tanto, la sonrisa ha perdido la identidad con la naturaleza de §7 (vv. 12-14). La siguiente pregunta sin

respuesta nos convierte en “palabras” (ya no poetas como en §8) que son descartadas a cada instante.

Al igual que al inicio del poema, el verso decimoquinto y los dos siguientes cuestionan el estado de sentirse algo. El sentirse “todo” deviene en ser realmente nada y viceversa. De esta manera, en cualquiera de los dos polos, el ser se engaña al creer que es algo que no es. Y de manera más específica, el poema construye una vida moderna a partir del verso decimoctavo que será la que pueda pensarse como “nada” o “todo”. En este tipo de vida, la existencia del hombre está marcada ya no por una comunión con el mundo natural, sino, al contrario, la vida está regida por obligaciones a lo largo de todo el día (vv. 18-21). Ahora la palabra se ha desvirtuado y, en vez de significar vitalidad, se rodea de un aura de caducidad y vejez: “telaraña de palabras”. Estas, además, si bien tiene algún potencial de unión, “nos separa de todos” (v. 23). Como se mencionó anteriormente, la relación de la voz poética con el mundo natural también se nos presenta en crisis. De igual manera, ahora la naturaleza ya no está en comunión con el yo poético si no, que al contrario, este parece huir y, por tanto, aquella tiene que seguirlo, evidenciando su separación (vv. 24-26).

La vida que calificamos de moderna, entonces, se forma por actividades repetitivas a lo largo del día en que las palabras y la naturaleza están alejadas del ser humano. Y los últimos cuatro versos se preguntan sobre la esencia de estas características: “¿Son el mismo pálido torrente / que a veces brilla a veces duele / A veces es tiniebla / A veces todo a veces nada?”. Pálida, la vida ofrece cierto brillo, pero duele, evidenciando uno de los grandes problemas de occidente, el sufrimiento o angustia, dejado de lado por la mirada del budismo zen. La duda sin respuesta cierra el poema, existe la posibilidad de ser todo o nada, mas sin ninguna certeza.

La duda respecto a la posibilidad de trascender se plasma no solo en reflexiones de tipo filosóficas. Al contrario, en el siguiente poema (§11: “Puedo escribir que lloro...”) vemos cómo el yo poético se ve afectado en su accionar y en su corporalidad:

Puedo escribir que lloro
Mientras sonrío o que sonrío
Mientras lloro. No tengo ideas

Ni sentimientos ni sombrero
 Y en lugar del corazón
 Me duele el páncreas solitario
 Tengo solamente letras
 Silenciosas hormigas
 De papel y tinta
 Interminable desfile
 De vocales y consonantes
 Que no cesan
 Marcha triunfal
 De mi zapato y mi cabeza
 Hacia la nada
 Puedo escribir de todo
 Pero no puedo escribir
 Sin tropezar con mi esqueleto
 Con mi pie derecho
 Y con mi pie izquierdo
 Puedo escribir de todo
 Pero todo lo que escribo
 Aunque sólo sea de mis huesos
 O del cielo estrellado
 No soy yo el que lo escribo
 Sino mi lapicero

Si recordamos §7, el llorar y el sonreír se complementaba, al menos simbólicamente, con elementos naturales⁷. En cambio, ahora, ni siquiera existe una continuidad entre el sentir y el accionar de la voz poética. Su escritura no está en comunión con su sentir. Esta contradicción no debe verse como un nuevo sentir afirmativo; al contrario, se trata de caos y desorden en el plano del sentir. La voz poética no tiene ideas (lo que podría ligarla a la no lógica zen) sentimientos, sombrero ni corazón (vv. 3-6). En vez de un corazón que pueda albergar el pájaro de la lejana patria (§7, §9), se tiene un páncreas. Si no existe ni razón ni corazón, en el interior de la voz poética reina la vacuidad. No obstante, no será el vacío positivo del zen, sino, al contrario, el vacío de la esterilidad: la voz poética tiene solo letras (v.7), ya no poemas ni palabras. Y así se entiende que las hormigas, con las que se antes se jugaba (§7), ahora son solo de papel y tinta, evidenciando su estado inerte y artificial. Las palabras-hormigas son solo conjunciones de vocales y consonantes, sin fin. Todo esto nos lleva a ver cómo, cínicamente en marcha triunfal, las letras se encaminan hacia la nada.

⁷ “A ponerme un sombrero de nubes / cuando lloro / Una máscara de flores / Cuando sonríó [...]” (vv. 20-23)

La escritura se ha vuelto insustancial, pues, aunque se puede escribir de “todo”, como en §3, se trata de una escritura que no es positiva ni trascendental, pues siempre fracasa, tropieza con el cuerpo de la voz poética (vv. 18-20). No olvidemos que la conciencia del “todo” muestra una conciencia dicotómica, al igual que en el poema anterior. Toda esta escritura no es siquiera un retrato fiel de la voz poética y no solo porque la escritura puede no corresponder con la voz poética (vv. 1-3), sino porque el verdadero autor es un simple lapicero (v. 26). En este punto, la escritura de un no-yo ya no implica una comunión con el cosmos. Ahora, la autoría de la escritura y, por extensión, la escritura misma, se reducen a entes inertes, sin conciencia ni sensibilidad. Por lo tanto, el acto de escribir, así sea de los huesos de la voz poética o del cielo estrellado (v. 23-24) no podrá tener vitalidad.

Escritura a pesar de la desolación

El penúltimo poema de *De materia verbales* (§12: “Sueño que escribo y mientras sueño...”) nos indica cómo la voz poética, en medio de una confusión sobre lo que puede calificarse de real, se refugia en un pasado que no parece mostrar una fuerte señal del centelleo o canto al que se aspira:

Sueño que escribo y mientras sueño
 Escribo este poema
 Sueño que soy niño todavía
 Y que mi hermana viste noche y día
 Una muñeca de cabellos rubios
 Sueño una abuela dormida en una silla
 Y mi hermano mayor en bicicleta
 Sigo soñando que escribo
 O quizás escribo cuando sueño
 O sueño mientras escribo
 O quizás soy viejo y mi pasado
 Es un telón que suba y baja sin reposo
 Un incesante torbellino de átomos azules
 Que mi corazón y mi cabeza no comprenden
 Pero yo siempre veo a mi hermana
 Vistiendo una muñeca de cabellos rubios
 Una abuela dormida en una silla
 Y mi hermano mayor en bicicleta

Sueño que escribo pero quizás
 No sueño y ni siquiera duermo
 Y no hay ninguna hermana vistiendo
 Una muñeca de cabellos rubios noche y día
 Ninguna abuela dormida en una silla
 Ningún hermano mayor en bicicleta
 Sino tan sólo yo que escribo
 Y que soy niño todavía

Los tres primeros versos nos indican que el poema que estamos leyendo se está escribiendo en el mundo del sueño. Y en este, la voz poética nos lleva a su niñez. Aquí, una familia (ausente en todo el resto del poemario, incluso en §3 en que también se recordaba la niñez del yo poético) vive en tranquilidad. Una niña juega con una muñeca, una abuela descansa y un hermano monta bicicleta (vv. 4-7). Esta idealización se ve interrumpida por la pregunta dicotómica sobre el plano de la realidad en que se está dando: “Sigo soñando que escribo / O quizá escribo cuando sueño / O sueño mientras escribo” (vv. 8-10).

Y a continuación, la duda abre una senda desesperanzada y de sufrimiento en la voz: “O quizá soy viejo y mi pasado / Es un telón que sube y baja sin reposo” (vv. 11-12). La vejez se construye mediante una imagen común en el Barroco del mundo como teatro. En el caso de este poema de Eielson, no se da importancia al presente (el mundo falaz, según la alegoría de la vida como teatro) y, en ese sentido, podría pensarse que está vacío. Lo que se resalta es el telón, que se identifica con el pasado. Este, por lo tanto, se muestra como un obstáculo para la representación, pues sube y nada constantemente, “sin reposo”. Además, dicho telón también se muestra como “Un incesante torbellino de átomos azules”. A partir de su aparición parcial en otros poemas (v.27 de §1; v.30 de §8), puede aseverarse que aquella imagen resalta el caos de un color del ideal (azul) que resulta falso, además de incomprendible tanto para la cabeza como para el corazón que, desde el poema anterior, ya habíamos visto reducidos a una función de secreción, propia del páncreas.

Esta falsedad se reafirma en los versos siguientes en los que, luego de traer nuevamente el pasado al presente (vv. 15-18), se inicia una negación de todo lo esbozado anteriormente. Ahora, se socava la posibilidad de sueño y, por tanto, de la escritura del poema (vv. 19-20); pero lo principal es que, finalmente, tampoco existe el pasado: ni hermano, ni hermana, ni abuela.

Si el lenguaje-poema pudo construir, en el sueño, un pasado idealizado en que el amor familiar constituía las relaciones de la voz poética, finalmente se nos presenta que todo fue una ilusión. Este desengaño doloroso, no obstante, no elimina todo lo soñado. Lo único que prevalece es la escritura. Ya eliminados los lazos familiares del pasado, a la voz poética solo le queda la soledad de su labor de escritura como si fuera todavía un niño, “sin saber jamás por qué [escribo]” (§3). En este caso, vemos cómo la voz poética se desliga de diferentes capas que podrían ser un inconveniente para la anulación del yo. No obstante, el tono nostálgico y de sufrimiento del poema nos hace comprender mejor que la voz poética se ha desligado de la visión no dicotómica del mundo.

Esta soledad instaurada en el poema anterior, se agudiza en el último texto de la colección *De materia verbalis*, pues se construye una sensación de vacío, caducidad y fracaso, salvo quizá por los últimos tres versos:

Una silla de paja
 Junto a una ventana abierta
 Junto a una mesa de madera
 Junto a una pared desnuda
 Dos o tres sillas más
 Un viejo mueble adormecido
 Un par de zapatos en el suelo
 El brillo de un objeto cualquiera
 Cuando nadie lo mira
 Un pantalón y una camisa
 Convertidos en ceniza
 Un caballo de lata que respira
 Un resplandor que atraviesa
 El comedor y la cocina
 Semejante a un cuchillo
 Una toalla sucia y amarilla
 Como la primavera
 El reflejo tembloroso de la luna
 En el espejo del baño
 Una pelota tornasol que no regresa
 Un infinito dolor de cabeza
 Un corazón que tropieza
 Una mano que escribe
 Un poema que empieza

Otro que se acaba

El poema se estructura con una lista de objetos descritos dentro de lo que parece ser una casa. Gramaticalmente, la falta de verbos núcleos de oraciones resalta la inacción o estancamiento del recinto. Este no tiene signos de vida, solo se observan restos de una presencia humana anterior: mesas y sillas, un mueble adormecido, zapatos en el suelo, ropa quemada, una toalla sucia (vv. 1-7; 10-11; 16). La casa muestra la decadencia producida por el irremediable paso del tiempo.

No obstante, en este ambiente de deterioro, existen destellos de luz. Lo triste o angustiante es que, en todos los casos, no se puede acceder a aquella luminosidad, símbolo de algún ideal contrario al estado de las habitaciones. Así, por ejemplo, un objeto brilla, pero cuando nadie lo mira (vv. 8-9). De forma análoga, hay un resplandor que atraviesa habitaciones, pero muy fino como un cuchillo (vv. 13-15). De igual manera, el reflejo de la luna ha dejado de ser tierno y cercano a quien ve (§7) y, ahora, es tembloroso y se refleja en un ente inerte, un espejo (vv. 18-19). La luz de la pelota tornasol se va y no regresa (v. 20). Frente a esto, la voz poética sufre un “infinito dolor de cabeza”. Este ambiente que solo deslumbra la luz pero no permite acceder a ella genera una angustia no solo epistemológica, sino corporal. Asimismo, el corazón se vuelve torpe.

Sin embargo, como a lo largo de muchos poemas de *De materia verbalis*, la escritura no desaparece. En este caso, un nuevo poema comienza a escribirse, acaso como esperanza de retornar a la armonía cósmica a través de la poesía presentada en §8. La escritura es constante y otro poema termina de ser escrito (v. 25). Pero el efecto que genera es el del silencio. El “otro” poema podría referirse precisamente al que estamos leyendo. Y si este fuera el caso, lo que le queda al lector es un silencio total, el fin del poemario. Ya no hay “otro poema” que empieza. En ese sentido, el final sería desolador. No obstante, este reconocimiento del fin, de un silencio, puede ser un punto de partida para otra aventura poética. Y en este caso, se une tanto el silencio del zen no estéril, así como un silencio previo a una nueva búsqueda.

CONCLUSIONES

1. La poética del silencio de Jorge Eduardo Eielson engloba tres tradiciones del silencio. La primera supone el anular la “retórica” (entendida de manera negativa) para permitir el afloramiento de significados ajenos a la tradición de occidente que busca y celebra el extrañamiento del lenguaje como una de las cumbres de la literatura. En segundo lugar, la mística cristiana en su vertiente escrita ve en la “anulación del yo” y el silencio de la palabra un camino de purificación hacia la unión con la entidad divina. En tercer lugar, el budismo zen abraza el silencio teniendo en cuenta que permite, metafóricamente, el silencio del ser o, al igual que la mística, la “anulación del yo”, aunque haciendo énfasis en el silenciamiento de la razón lógica propia de occidente.
2. La tardía publicación de varios de los poemarios de Eielson ha permitido que se sobredimensione el lugar del silencio en la vida de Eielson. Dado que muchas obras se publicaron mucho después de haber sido escritas, se construyó una imagen en que Eielson abandonaba la palabra poética escrita en favor de otras actividades. Por ello, se ha relacionado a Eielson con la tradición occidental del silencio como abandono de la escritura (por ejemplo, el caso de Rimbaud), cuando, más bien, en ese “silencio biográfico” se trabajaba retraídamente, cual practicante zen, en una obra poética que indagaba en las posibilidades del silencio.
3. Los primeros poemas de *De materia verbalis* muestran una conciencia angustiada por la fragmentación o vacío del lenguaje. Esta angustia surge del saber que se puede acceder a un “centelleo” trascendente, pero que, en el presente, la voz poética no puede acercarse a él fácilmente. En otras palabras, se trata de la angustia occidental moderna de no poder alcanzar un ideal que se anhela.
4. Sin embargo, la voz poética logra aprehender positivamente aquel lenguaje y lograr una trascendencia, representada como una fusión con el mundo natural –el cosmos, en definitiva– cuyo eje es la Poesía. Esto se logra a partir del surgimiento de una conciencia afín al budismo

zen, entendido como una cosmovisión que, mediante el silenciamiento o la anulación de la razón, permite abrazar verdades antes no vistas.

5. Finalmente, luego de haber conquistado la trascendencia a partir del silencio, la voz poética olvida sus aprendizajes y retorna a una conciencia occidental de angustia y desolación, producto del pensamiento dicotómico. En los últimos poemas de *De materia verbalis*, observamos que la escritura no se detiene, mas retorna a los tanteos ciegos iniciales por alcanzar el ideal.



OBRAS CITADAS

Amorós, Amparo

1982 “La retórica del silencio”. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 16: 18-27.

Aristóteles

1990 *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos.

1974 *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos

Belli, Carlos Germán.

2013 “Poeta y pintor: Eielson, un creador”. En *Ceremonia comentada. Otros textos pertinentes*. Lima: Lápix editores. 47-48

Block de Behar, Lisa.

1994 *Una retórica del silencio. Funciones de lector y procedimientos de la lectura literaria*. México D.F.: Siglo XXI editores.

Cepeda Revollo, Santiago.

2009 “Una estética harpocrática. Silencio y poesía en la obra de Jorge Eduardo Eielson”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado: 11 de mayo de 2017. <<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis97.pdf>>

Chirinos, Eduardo

1998 *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

De Hipona, Agustín

1963 *Obras de san Agustín III. Obras filosóficas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

De la Cruz, Juan

2002 *Poesía completa y comentarios en prosa*. Ed. Raquel Asún. Barcelona: Planeta.

1973 *Subida del Monte Carmelo. Noche Oscura. Cántico Espiritual. Llama de Amor Viva*. México D.F.: Editorial Porrúa.

De Vega, Lope.

1609 “Nuevo arte de hacer comedias”. En: Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Recuperado: 11 de mayo de 2017.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0

Eielson, Jorge Eduardo.

2002 “Hablar con Eielson” [entrevista concedida a Martha Canfield]. En *Nudo. Homenaje a J.E. Eielson*. Ed. José Ignacio Padilla. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 49-60.

1998 *Poesía escrita*. Bogotá, Norma.

1995 *El diálogo infinito: Jorge Eduardo Eielson. Una conversación con Martha L. Canfield*. México D.F.: Artes de México y Universidad Iberoamericana, A.C.

1981 “Eielson: remontando la poesía de papel” [entrevista concedida a Abelardo Oquendo]. En *Nudo. Homenaje a J.E. Eielson*. Ed. José Ignacio Padilla. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 407-411

1977a “Itinerario con Eielson” [entrevista concedida a Ricardo González Vigil]. En *Ceremonia comentada (1946-2005). Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010. 152-155.

1977b “Eielson: después del silencio” [entrevista concedida a Luis Freire]. En Rebaza Soraluz, Luis, ed. *Ceremonia comentada (1946-2005). Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010. 156-162.

1972 “Escribir es una actividad solitaria” [entrevista concedida a Julio Ramón Ribeyro]. En *Libros y Artes. Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú* 14-15 (2006). 11-12.

1955 “Notas para una poética en preparación”. En Rebaza Soraluz, Luis, ed. *Ceremonia comentada (1946-2005). Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010: 76-79

Enomiya-Lassalle, Hugo M.

1991 *Zen y mística cristiana*. Madrid: Ediciones Paulinas.

Hatzfeld, Helmut

1968 *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.

Iglesia católica

2013 *Catecismo de la Iglesia católica*. Lima: Conferencia Episcopal Peruana y Editorial Paulinas.

Izutsu, Toshihiko

2009 *Hacia una filosofía del budismo zen*. Trad. Raquel Bouso García. Madrid: Editorial Trotta.

Morillo Sotomayor, Alex

2014 *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM y Paracaídas Editores.

Nagy, Gregory

2006 “The Epic Hero”. Center for Hellenic Studies: Washington, DC. Recuperado: 30 de mayo de 2016. < <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/1302> >

Paz, Octavio

2014 *La casa de la presencia: poesía e historia. Obras completas I*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

Rebaza Soralez, Luis.

2010 “Ceremonia comentada: Eielson, el chamán contemporáneo, reflexiona en voz alta”. Prólogo. En Rebaza Soralez, Luis. *Ceremonia comentada (1946-2005). Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos. XXV-LIII.

2004 “La escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson”. Prólogo. En Eielson, Jorge Eduardo. *Arte poética*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sandoval, Renato

2002 “El cuerpo y la noche oscura”. En Canfield, Martha. *Jorge Eduardo Eielson: nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert: 127-139.

Sontag, Susan

1985 *Ensayos radicales*. Barcelona: Muchnik.

Steiner, George

2006 “El silencio y el poeta”. En *Lenguaje y silencio*. Ed. George Steiner. Sevilla. Gedisa editorial: 53-72

Suzuki, Daisetz Teitaro

2006 *Introducción al budismo zen*. Bilbao: Ediciones Mensajero.