

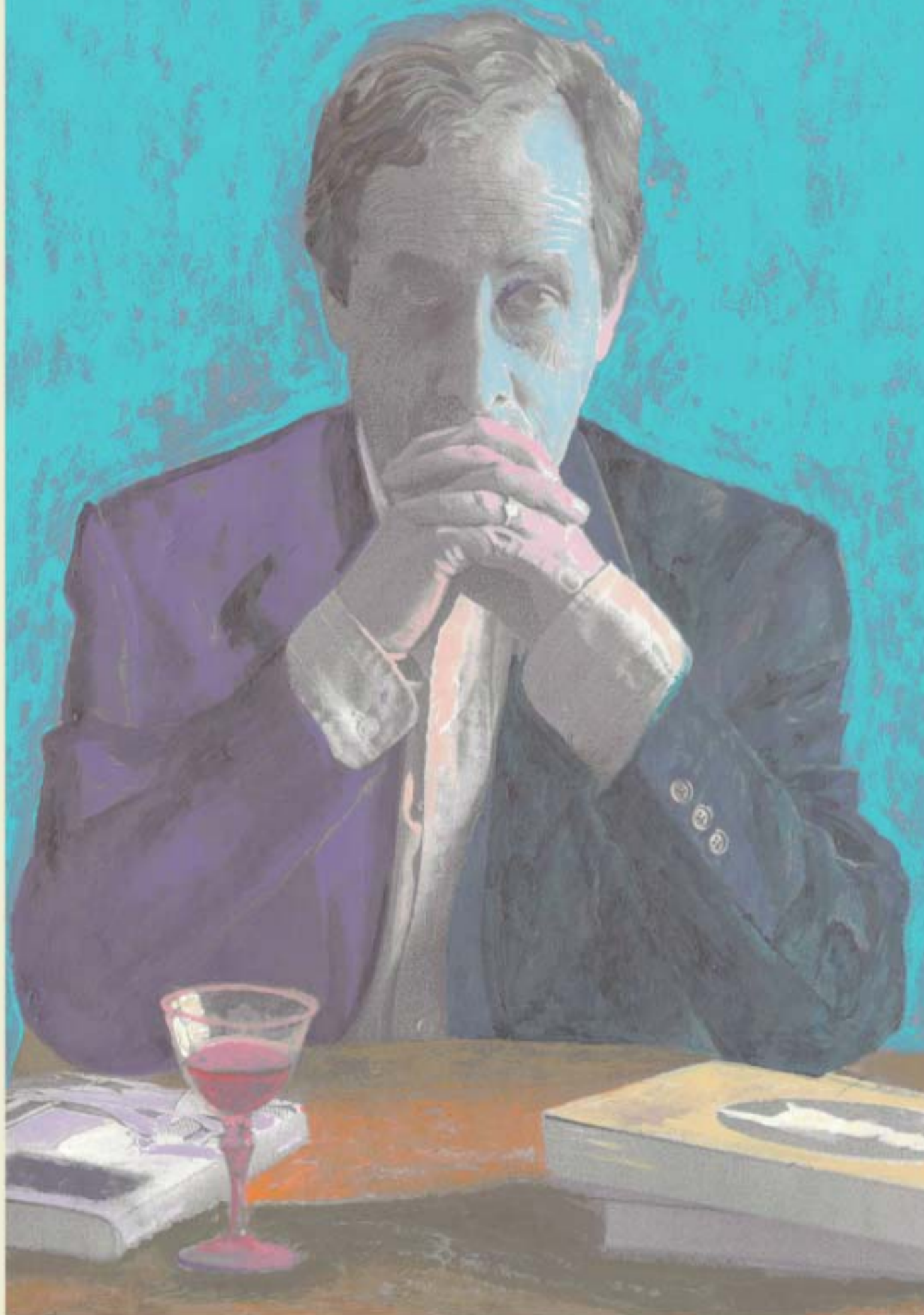
LIBROS & ARTES

No. 14-15

Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú

Julio 2006

Director: Sinesio López



Fotografía: María Molas. Fotografía intervenida por Enrique Polanco.

Eielson en el reino de las palabras

- MARTHA CANFIELD ▪ MARCO MARTOS ▪ RODOLFO HINOSTROZA ▪ PETER ELMORE
- FERNANDO DE SZYSZLO ▪ JULIO RAMÓN RIBEYRO ▪ RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
- JAVIER SOLOGUREN ▪ MIGUEL GUTIÉRREZ ▪ LEONCIO BUENO ▪ CARMEN OLLÉ
- RAFAEL HASTINGS ▪ LUIS FERNANDO CHUECA ▪ ANTONIO CISNEROS

MOZART / Carlos Aranibar

Jorge Eduardo Eielson

EL HOMBRE QUE ANUDABA ESTRELLAS Y PALABRAS

Martha Canfield

Jorge Eduardo Eielson falleció a la edad de 82 años el 8 de marzo de 2006 en Milán, donde vivía desde hacía varios decenios. Su nombre se había vuelto legendario en el Perú y en muchos otros ámbitos del mundo hispánico, tanto por su luminosa arte plástica, sus objetos, sus cuadros, sus instalaciones, como por su extraordinaria obra poética, constantemente renovada a lo largo de su vida con esa rara capacidad que lo caracterizaba de asimilar y hasta de anticipar las novedades.

Su carácter sereno, dulce, disponible y generoso hacia todo aquel que se le acercara, en particular los jóvenes, hacía de él un interlocutor ágil e inmediato. Todo ello, unido a su sencillez y a su excepcional inteligencia multifacética, hará muy dolorosa su ausencia pero tal vez –ojalá– estimulará en muchos el deseo de profundizar y difundir el gran legado que nos deja.

Como artista ha estado o está presente en muchas galerías, museos y eventos de nivel internacional, como la Bienal de Venecia, el Museum of Modern Art de Nueva York, Documenta di Kassel, la Galleria Lorenzelli de Milán, la Galleria Piccoli de Parma, el Museo de Artes Aplicadas de Helsinki, etc. Su obra literaria está publicada en Perú, México, Argentina, Venezuela, Colombia, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y, con distintas ediciones de obras recientes y de antologías, en España.

Nacido en Lima en 1924, Eielson se reveló en seguida como un artista y un escritor muy dotado y precoz: tenía veintiún años cuando obtuvo el Premio Nacional de Poesía del Perú y en la misma época hizo sus primeras exposiciones. Su pintura de entonces mostraba to-

avía la influencia de Klee y Miró. Pero ya surgía una característica que iba a ser constante en él: la multiplicidad de intereses y la capacidad de manejar códigos expresivos distintos. Pocos años más tarde se trasladó a Europa en un autoexilio sin re-

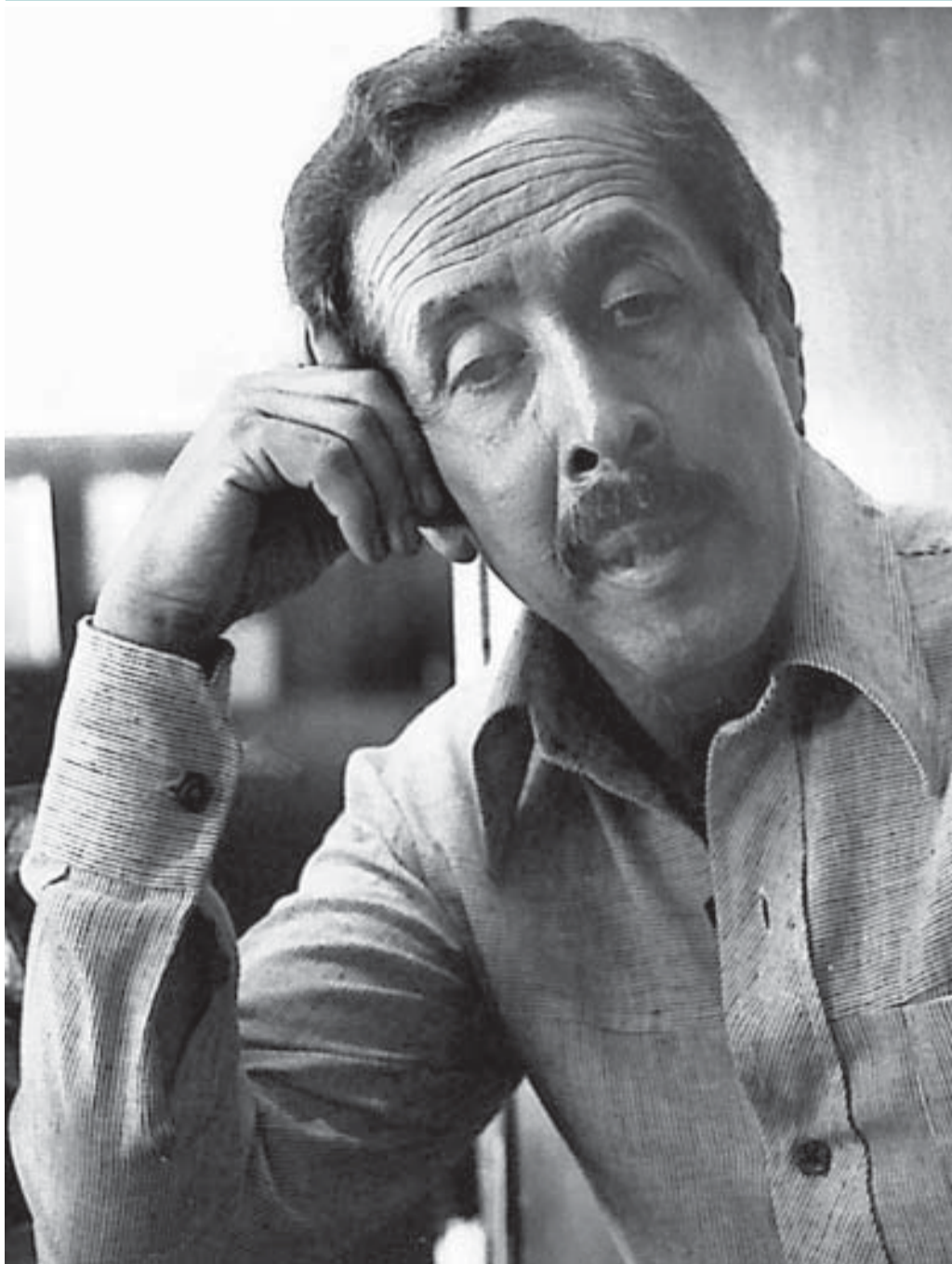
greso. No obstante, su tierra natal permaneció siempre muy presente, tanto en la obra artística como en la literaria. Como se ve, por ejemplo, en la larga serie de cuadros abstractos intitolados *Paisaje infinito de la costa del Perú*. Más tarde el

gesto de desgarrar y anudar prendas de vestir (*blue jeans* y camisas) y luego telas de distinta medida y color confluyen en la recreación del *quipu*, el antiguo nudo de la civilización incaica. En su narrativa el Perú aparece como lugar de la memoria y

como escenario de dramas sociales íntimos y paradigmáticos. En la poesía está presente de manera menos evidente, pero no faltan referencias por asociación con las ciudades de su presente, en especial con su muy amada Roma.

No es fácil definir a un artista complejo y multifacético como Eielson, pero tal vez la cifra que mejor lo presenta está en su amor por la novedad, en su infatigable vena lúdica y, por fin, –no es una paradoja– en su luminosa serenidad. Ella se desprende tanto de la quietud vibrante de sus telas anudadas, de sus famosos *quipus* o nudos, como de su misma poesía.

Del primer lenguaje de rica retórica y de indagación existencial, construido a partir de la distorsión de los modelos clásicos y de ciertas figuras míticas, según la enseñanza de las vanguardias que él asumió desde muy joven (desde *Reinos*, de 1945, a las recreaciones de Ajax, Antígona, Rolando y la María evangélica, esta última de 1949), Eielson pasa a la poesía visual y a las fórmulas lacónicas y sarcásticas, inspiradas por los *koan* del budismo zen; y más tarde a la poesía de autoanálisis, donde predomina la indagación del cuerpo asociado al espacio urbano (véase *Noche*



oscura del cuerpo, 1952, y *Habitación en Roma*, 1955). La última y muy reciente fase corresponde a una poesía atenta al efecto plástico creado sobre el papel impreso, con evidente asociación entre el lenguaje verbal y el lenguaje no verbal (véase *Nudos*, del 2002), mientras de todos modos el impulso lírico lo lleva a recrear paisajes vividos y especialmente amados, como Cerdeña, y a retratar personas cercanas a su corazón, o sea a *celebrar* con un canto nuevo, capaz de volverse *visible* (*Celebración*, 2001, y *Canto visible*, 2002).

Ahora bien, el momento en el que la meta espiritual alcanzada por el poeta y artista Eielson resulta más claro e iluminante es sin duda cuando se configura ese signo emblemático de su código que es el nudo. Con el nudo el movimiento se detiene –o *al massimo diventa lenta inerzia*–, las telas se fijan, el tiempo interrumpe su curso y el alma, por fin liberada de cualquier motivo de zozobra, se concentra en la contemplación. Los nudos de Eielson producen una excepcional sensación de inmovilidad y de bienestar. Según Álvaro Mutis, a través de las telas de Eielson “se entra en un mundo de serenidad y de límpida belleza”. Un mundo que, sin embargo, él no ha encontrado o descubierto, sino conquistado duramente, mediante el difícil recorrido iniciático descrito en la obra poética. En esa larga composición clave llamada *Noche oscura del cuerpo*, después de haber viajado a través de tejidos, glándulas, excrementos, sangre, el yo purificado encuentra las estrellas del cielo inferior: *estrellas como nudos* –como declara el título de un cuadro de Eielson–, las cuales, aferrando la infan-

cia desde el fondo de la memoria, la fijan en el presente para iluminar y confortar. Pasado y presente, *yo* y *no-yo*, unión y separación: la enseñanza que recibimos de Eielson, a través de su constante, vertiginosa y diversificada experimentación, es una enseñanza de serenidad duramente conquistada que desemboca, precisamente, en estas fuentes de deleite inmóvil que son sus nudos. En esa serenidad se divisa lo que el hombre va buscando desde siempre: la armonía de los opuestos. En esa conjunción, vida y muerte se reúnen con la naturalidad de un ciclo circular interminable:

*Sé perfectamente que mi casa
Es una estrella
Que se llama vida*

*Y que esa estrella es la
tierra
Y que después tendré otra casa
En otra estrella
Llamada muerte*

(*Sin título*, 2000)

Finalmente, en la perfecta parábola dibujada en el conjunto de su obra, después de haber creado innumerables instalaciones donde el cuerpo humano aparecía cubierto de abundantes telas terminadas con los inevitables nudos, en los años más recientes él ha preferido presentar el cuerpo siempre inmóvil, en una especie de serena abstracción que podría desembocar en el sueño o en el éxtasis, pero ahora sugiriendo una desnudez cubierta por telas *sin nudos* –y ésta es la gran novedad–, como para in-

dicar la facilidad del despojamiento, signo de esencialidad y de pureza. El espectador participa de esta atmósfera de suspensión y de placer indefinible. Los cuerpos desnudos y cubiertos, pero fácilmente desnudables, se vuelven visión y promesa. *Des-anudar, des-nudar, descubrir*: acaso la dicha –después de que el artista nos había enseñado a contemplar los nudos como objetos de absoluta intensidad energética– se sitúa ahora en la liberación, tanto del vestido-máscara que oculta tergiversando, como del nudo mismo, que contiene y detiene, que aprieta y genera y por lo mismo incita a esperar, estimulando la tensión de la expectativa.

Como un monje budista, a lo largo de su vida

y de su obra, Eielson ha sido capaz de sorprendernos incluso en la repetición y cambiar precisamente lo que acabábamos de aprender. Porque, como sugiere una especie de *koan* que aflora entre las líneas de sus versos, para *anudar realmente* no basta *anudar solamente*.

SI TODO LO QUE SE ANUDA

*Se anuda solamente
Todo se vuelve nada
Si se anuda un zapato
Se anuda también el pie
Y el zapato se vuelve todo
Si no se anuda nada no hay nudo
Ni pie ni nada y en lugar de todo
Hay de nuevo un zapato
cuya medida
Es un número nulo que nos
anuda a la nada
Y nuevamente
Al zapato.*

En una larga conversación que tuvimos hace años, y que luego dio lugar a la publicación de un libro (*El diálogo infinito*, México, 1995), le pregunté la razón íntima por la cual él había solicitado a la NASA la dispersión de sus cenizas en el espacio cósmico con la ayuda de una nave espacial. Y me contestó:

“Como algunos otros artistas, que yo admiro y quiero muchísimo, yo también he intentado hacer de mi vida una obra de arte. No creo haberlo logrado. Tercamente, intentaré hacer por lo menos de mi muerte una obra de arte. Es mi última posibilidad”.

Nosotros, que tuvimos la fortuna de estar a su lado en buena parte de su vida y también en su muerte, podemos asegurar que lo logró: con simplicidad y con esplendor, como era él, natural y maravilloso. ■

LIBROS & ARTES

REVISTA DE CULTURA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Sinesio López Jiménez
Director de la Biblioteca Nacional

Luis Valera Díaz
Editor de LIBROS & ARTES

Irma López de Castilla
Directora Técnica de la Biblioteca Nacional

Benjamín Blass Rivarola
Director Ejecutivo de Ediciones

Diagramación: José Luis Portocarrero Blaha

Secretaría: María Elena Chachi Gambini

Coordinación: Olga Rodríguez Ulloa

Agradecemos al Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) la autorización de la reproducción de la obra artística de Jorge Eduardo Eielson (*Jorge Eielson, teñoquímica 2004. Lima 2005*).

© Biblioteca Nacional del Perú
Lima, 2006

Reservados todos los derechos.

Depósito Legal: 2002-2127 / ISSN: 1683-6197

Biblioteca Nacional del Perú - Av. de la Poesía 160, San Borja. Teléfono: 513-6900.
http://www.bnp.gob.pe Correo electrónico: dn@bnp.gob.pe

 Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Aunque la crítica literaria contemporánea en sus distintas vertientes y escuelas insiste en el carácter descriptivo de sus apreciaciones, muchos lectores acuden a ella con el propósito de encontrar una explicación con algún atisbo valorativo que los oriente en esa selva de textos y autores de un canon literario en permanente cambio. Y casi todos ellos quedan defraudados, sobre todo cuando leen las revistas especializadas. Tiene valor en todo sentido un crítico que difunde y describe la obra de un autor nuevo, sin demasiada bibliografía y sin aura, pero señalar a los que permanecen en una especie de presente eterno tiene sus riesgos. Y eso es lo que procura este artículo, señalar por qué dos autores peruanos, Vallejo y Eielson, permanecen en el gusto de los lectores, como dos hitos de la poesía escrita en español.

PRIMERA
INDAGACIÓN

Buenos poetas hay en toda época y circunstancia y hasta cierto punto es fácil percibirlo. Lo complejo es señalar en ese manojito a un reducido número de los mejores, sobre todo porque no se sabe a ciencia cierta qué criterios con alguna presunción de objetividad podemos aplicar, teniendo en cuenta que el paladeo de la poesía es histórico, es decir depende de cada época y circunstancia, y tiene una dosis de subjetividad que no podemos soslayar. Aun así podemos ensayar algún criterio que nos ayude a dilucidar de un modo social y no individual cuáles son los poetas y los textos que parecen mejores en una tradición literaria determinada. Hemos escogido para esta reflexión una pregunta que puede ayudarnos en nuestro derrotero: ¿Cuáles son los textos y cuáles son los poetas dentro de la lengua española que mejor han ampliado las fronteras del idioma? Pregunta mayor que exige una meditada respuesta.

Sin duda alguna no puede soslayarse al *Mío Cid* como el primer monumento de nuestra lengua en el siglo XII; hubieron de pasar dos centurias para que otra obra verdaderamente memorable se escribiera: *El libro del buen amor*, de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, texto admirable que concentra lo divino y lo humano en versos inimitables. Un siglo más tarde, Jorge Manrique dejó el testimonio del afecto por su padre en versos que aun resuenan como los mejores que hablan de la fugacidad de la vida. En el siglo XVI hay dos poetas verdaderamente innovadores: Garcilaso y San Juan de la Cruz. Garcilaso inventa una música nueva en el idioma español que, si bien tiene reminiscencias de sus maestros italianos, posee acentos únicos, nacidos de su propio magín, donde el sol que se filtra entre las hojas de la verdura de los campos acompaña a los pastores que van explicando sus quejas por los amores perdidos. La poesía de Garcilaso no cede en calidad a la de sus propios modelos y ha quedado como el mejor ejemplo de una época luminosa de la poesía española. San Juan de la Cruz, quien formalmente puede con-

Eielson y Vallejo

DOS POETAS CLÁSICOS
DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Marco Martos

fundirse con el propio Garcilaso, trae por primera vez al idioma español la búsqueda mística, la apetencia de Dios, con profundidad nunca vista. El siglo XVII nos ofrece a dos grandes poetas, Quevedo y Góngora, uno denso y profundo, el otro, buscador perenne de los laberintos de palabras. En los siglos XVIII y XIX, si bien la poesía desplegó sus oriflomas, no hubo ningún poeta, ni Bécquer, ni Espronceda, ni Rosalía de Castro, que dejase su huella de manera indeleble en la poesía española. A fines del siglo XIX, un poeta verdaderamente original, aunque atrapado por la retórica, nació en

América: Rubén Darío. Hubo que esperar hasta el siglo XX para que apareciera un gran poeta, verdaderamente grande entre los grandes, César Vallejo. La sola mención de su nombre convoca a su alrededor a una constelación de orifices de la palabra: Vicente Huidobro, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Pedro Salinas, pero ante ninguno de ellos Vallejo cede la palma. Vallejo significó, entre otras cosas, para la poesía escrita en español en el Perú, el tránsito definitivo de una época de tanteos a otra de logros persistentes, que es el punto en que nos hallamos. Ignorar este

hecho, como algunos de cuando en cuando lo pretenden, nos pone en el terreno de la poesía en una situación adánica, comenzando siempre de nuevo, partiendo de la nada. Vallejo es una mole en medio de nuestro camino literario y su poesía tiene una fuerza y una belleza nunca vistas en el idioma español. Así lo reconoce Jorge Eduardo Eielson en este texto:

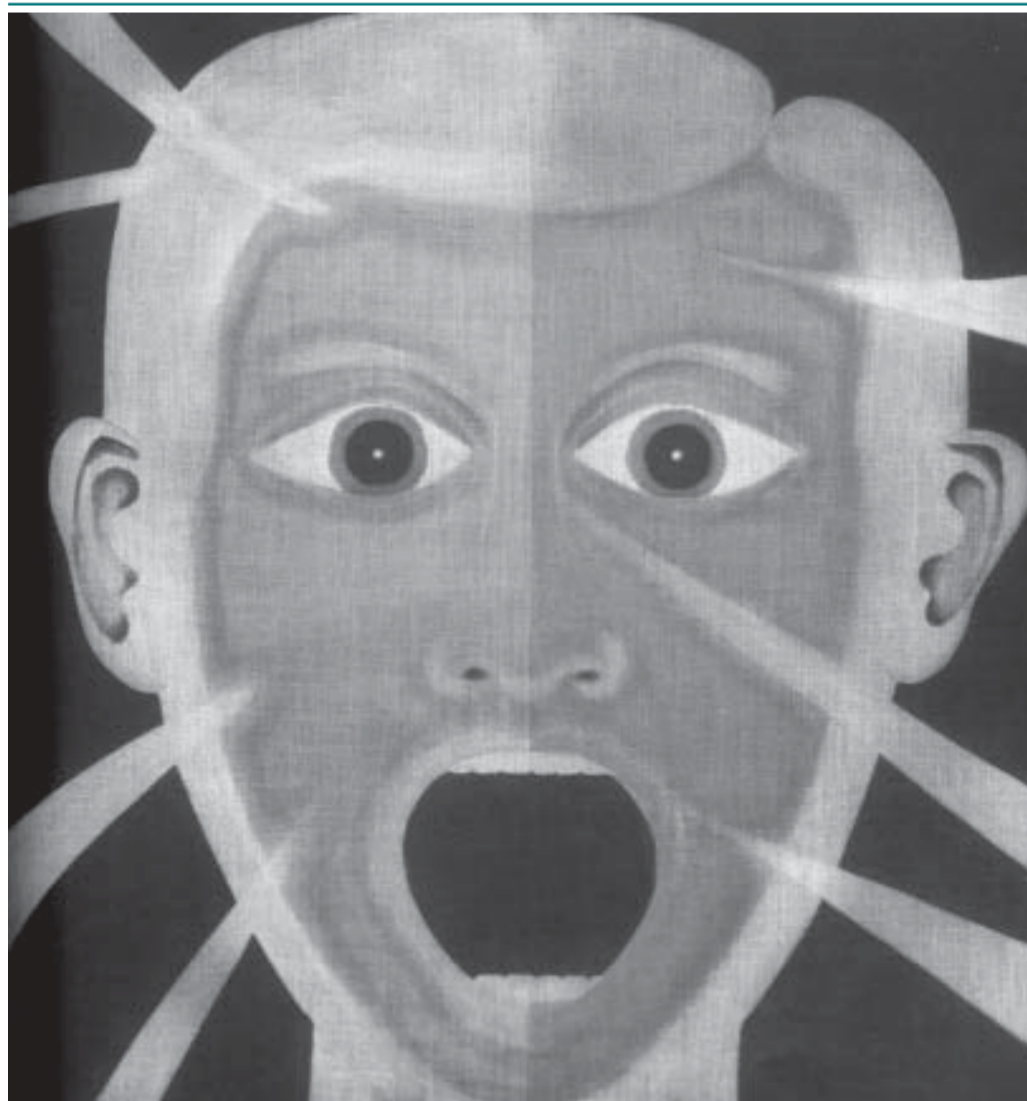
*No me es posible escribir
Sin recordar
Por lo menos tu nariz padre César
No me es posible enterrar tu perfil
En una rima y nada más. El fulgor
Que pone en marcha mi esqueleto*

*Y tiñe mi sangre de rojo
No viene de las estrellas
Sino de ti padre César
Tú que ayunabas noche y día
En este mundo pero te nutrias
De universo ¿cómo hiciste
Para convertir tu sollozo
En pan de todos tu desesperación
En agua pura?**

SEGUNDA INDAGACIÓN

Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) acaba de morir en Milán y, como es natural en estos casos, su poesía está recibiendo una balumba de comentarios encomiásticos de ocasión que no hay por qué desdeñarlos pues los dictan las circunstancias y el corazón, pero de los cuales este artículo quiere diferenciarse, aunque, obviamente tiene en común con ellos la temporalidad y, finalmente, la apariencia. La hipótesis es ésta: aparte de César Vallejo, Eielson forma parte de un grupo privilegiado de poetas que han escrito la más valiosa poesía del Perú en el siglo XX. Esos poetas son, a mi juicio, además de Eielson, Eguren, Moro, Adán, Westphalen, Varela, Bendezu y Belli. Ellos han inscrito sus nombres en la tradición del verso español y son, de diferentes maneras, innovadores.

En la poesía de Jorge Eduardo Eielson pueden distinguirse tres formas de composición que se entrecruzan sin constituir una misma textura: un modo recargado cadenciosamente, de una compulsiva sensualidad con algunos toques panteístas donde se advierte el magisterio de Rilke, Rimbaud y San Juan de la Cruz; otra manera de escribir aparentemente más descuidada, pero de alto contenido lírico de poemas que podrían prolongarse indefinidamente, en la que los versos prosaicos se combinan con hallazgos inesperados y donde la temática es más cotidiana, más avasalladora, más impositiva; y una tercera modalidad, predominantemente visual, que viniendo de Apollinaire tiene prosapia latinoamericana en la poesía de Oswald de Andrade y más cercanamente en la poesía concreta brasileña, tradición que está enriquecida por el propio Eielson.



Autoretrato del artista adolescente. 1984. Acrílico sobre yute 180 x 180 cm. Colección Carlos Runcie Tanaka.

* El texto figura en el libro Sin título de Jorge Eduardo Eielson. Valencia, Editorial Pre-Textos, 2000.

En la primera fase suya Eielson ya domina la versificación y en sus hileras de verso libre puede advertirse, junto con el talento que le es proverbial y que le es reconocido por todos, un conocimiento científico de la métrica tradicional castellana que propicia una poesía musical capaz de apoderarse del ánimo del lector porque seduce con sus acordes hasta el extremo de hacer creer por un instante que al poeta le brota naturalmente. Habría que remontarse a Carlos Oquendo de Amat para encontrar en la poesía peruana del siglo XX un verso más flexible, grato y fluido que el de Eielson en su primer libro, *Reinos*, de 1944. Cumple así Eielson la primera condición del poeta: escribir bien.

Ese escribir bien con imágenes sorprendentes utiliza un recurso bastante original: en el recetario surrealista figura una máxima que expresada con simpleza dice que una buena imagen debe unir objetos extremos con la finalidad de sorprender. Eielson hace lo mismo, sorprende, pero con términos que son vecinos semánticamente, que pertenecen más a la cotidianidad. Máxima calidad de un poeta: juntar palabras que solo a él se le ocurren: fronda maldita, pastor subterráneo, fauno sonoro, augusta polilla, cielo de ciervos, eléctricos sotos. Eielson sabe arrancar belleza insólita a la realidad uniendo palabras en contextos no habituales, ni siquiera por la tradición más heterodoxa; palabras que aisladas pertenecen al habla común. Porque sus términos pertenecen a lo conocido por todos, puede decirse que Eielson es un mantenedor renovante de la tradición, que su poesía es muy occidental, muy antigua y al mismo tiempo muy personal. Da al lector algo que éste conoce y algo completamente nuevo.

Así como *Reinos* caracteriza fehacientemente la fase temprana de Eielson, la segunda manera de poetizar se muestra con más nitidez en los poemas de *Habitación en Roma*, de 1954. Pareciera que el poeta, ensalzado de muchas maneras en Lima cuando obtuvo el Premio Nacional de Fomento a la Cultura, cuando por implícitos homenajes se constituyó en maestro de sus propios coetáneos, enfrentado a la miseria, a la soledad, ya no rilkeana y buscada sino real, de latinoamericano en una urbe europea, por primera vez siente crujir los andamios de su fulgurante retórica, la siente demasiado alquitarada para los nuevos efluvios de la crueza que sufre y que quiere volcar en la página en blanco, y se ve impelido a encon-



La escalera infinita, instalación, 1998, galería Lorenzelli. Foto de María Mulas.

trar la simpleza del verso que fluye y a veces se atasca en lo horrible, en el hastío, en el recuerdo de lo disfrutado y perdido para siempre; y en medio de todo mantiene y levanta en el nuevo edificio lírico una gana ubérrima de vivir. De este conjunto, que cualquier poeta social de los años cincuenta firmaría con gusto, es oportuno resaltar el memorable poema "azul ultramar", que muestra a las claras esa recóndita ansia de inmortalidad que torturaba al maestro Miguel de Unamuno y que se expresa triunfalmente en Eielson:

*mediterráneo ayúdame
ayúdame ultramar
padre nuestro que estás en el agua
del tirreno
y del adriático gemelo
no me dejes vivir
tan sólo de carne y hueso
haz que despierte nuevamente
sin haber nunca dormido
haz que no lllore nunca
haz que no muera nunca
haz que circule tu sonrisa
haz que no haya nada oscuro
nada amarillo
nada rojo
nada violeta ni verde²
(...)*

Simultáneamente con esta línea vital y descarnada, Eielson comienza a cultivar con el correr del tiempo otra que se ha ido constituyendo en la dominante: aquella que pone menor peso en la composición y se centra en el espacio, que busca lo visualmente hermoso; es el dibujo desplazando a la palabra; y en la palabra, delectación en el hallazgo de aliteraciones, especialmente si son simples (y difíciles de hallar por lo tanto); coincidencias todas que de muchas maneras prefiguran la actividad pictórica de Eielson y su experimentalismo tanto en música como en sus propias actividades cotidianas.

Baste mencionar aquí la invitación a comer y cantar que él y algunos amigos suyos hicieron en el Metro de París a varios pasajeros sorprendidos por lo inusitado de tal proposición. No se les podía ocurrir a los soñolientos parisinos que detrás de esa invitación no había subterfugio, ni trastienda ni cobro, sino caridad, en el sentido de amor, como entre los primeros cristianos, como en los textos del Marx juvenil.

En las últimas décadas de su actividad artística, Eielson ha insistido mucho en que él no es un poeta, sino un artista, o mejor, un artesano que construye objetos de arte con palabras o con la materia misma. Aceptemos eso, puesto que de él mismo viene, así ha querido ser reconocido y lo ha conseguido, verdad que lentamente, mientras se hacía un camino en las artes plásticas. Lo que ni él, ni sus panegiristas de su trabajo plástico pueden negar, es la matriz musical en la que se desarrolla todo el arte de Eielson. Esa magia de sonidos que está presente en todo lo que escribió, poesía, artículos sobre otros poetas, sobre las artes plásticas, novelas, relatos, textos dramáticos. Eielson es, como Vallejo, un artista completo de la palabra, alguien de quien podemos sentirnos orgullosos los peruanos. Ahora está muerto, pero siempre estará haciéndonos reír con algunos de sus versos:

*El muchacho se desnuda
La muchacha se desnuda
El muchacho y la muchacha
estornudan
(...)
En la noche
cuando quiero tocar la luna
toco la luna de mis anteojos negros*

Es medianoche, estoy solo, insomne, tanteo en la oscuridad

un libro, es uno de Eielson que en el velador siempre me acompaña.

CODA

En su libro sobre Jorge Eduardo Eielson, Camilo Fernández Cozman³, al referirse a la teoría de la experiencia y el concepto del aura, subraya la presencia de la tecnología en el mundo poético de Eielson, en especial en su poemario *Habitación en Roma*, hecho innegable ciertamente. Desde esta perspectiva resulta difícil llamar clásico a cualquier autor contemporáneo, pues un autor de esta laya está elegido una y otra vez por sucesivas generaciones de lectores. Los clásicos, según la información "blanda" que manejamos, es decir aquella que está en los límites de nuestra conciencia, pero a la que atendemos con diligencia, tienen un sabor antiguo, permanente, y hablan también a nuestra contemporaneidad. Que Vallejo tenía esa doble condición está suficientemente probado y lo está también por una experiencia que se repite día a día con sus textos en diferentes partes del mundo: lectores sin ninguna experiencia previa, sin información sobre el autor, quedan transfigurados, conmovidos, frente a su lectura. En sus comienzos, aquellos del libro *Reinos* y de su etapa limeña, Eielson es insólito dentro de una tradición simbolista-surrealista. Se advierte en sus textos el magisterio de Rilke y el de Breton, es novedoso y antiguo a la vez, pero su antigüedad pertenece a la experiencia contemporánea más reciente: romanticismo, simbolismo, vanguardia. Es justamente a partir de *Habitación en Roma*, de 1954, en que advertimos, en todos los textos que escribió, el sabor de la eternidad. Y eso se extiende ciertamente a su producción plástica. Es en esos tex-

tos y en esos objetos que percibimos lo permanente de la aventura humana, que el ser humano se parece más que se diferencia a lo largo de su historia, que hay algo permanente en su dolor, en sus anhelos y en sus esperanzas. Y en el aspecto formal, ese espíritu clásico lo podemos advertir en la *severitas* latina de la que hace gala Eielson y que comparte con otros escritores peruanos contemporáneos como Edgardo Rivera Martínez, Julio Ramón Ribeyro y Carlos Germán Belli. Explicada en pocas palabras, esta *severitas*, severidad, consiste en llevar a su extremo un don que tenía el latín: condensar una verdad, una convicción, una opinión, con una brevedad impresionante. Y lo sorprendente es que eso ocurra en el Perú, tierra de tentación barroca, desde los tiempos de Juan de Espinoza Medrano, hasta la poesía de Martín Adán y las excesivas novelas totales que buscan desocupados lectores resistentes a la fatiga. Eielson es un clásico porque trasmite luminosidad, porque a pesar de los cláxones que atraviesan su poesía y los automóviles de carreras que aprendió a querer en Marinetti, hay algo elemental y eterno en todo lo que escribió, en especial el mar, el mar siempre recomenzando, como quería Valéry, como la figura de un padre alto y encendido, juntándose a la tierra para crear toda la poesía. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Jorge Eduardo Eielson. *Poesía escrita*. Lima. Instituto Nacional de Cultura. 1976.
— *Sin título*. Valencia. Editorial Pre-Textos. 2000.
— *Celebración*. Valencia. Editorial Pre-Textos. 2000.
Martha Canfield (Editora). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid. Iberoamericana. 2002.
Camilo Fernández Cozman. *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima. Latinoamericana, editores. 1996.
José Ignacio Padilla. (Editor). *Nudo. Homenaje a J.E. Eielson*.

² Este y los otros fragmentos que aparecen en el artículo han sido tomados del libro *Poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima. INC. 1976.

³ Camilo Fernández Cozman. *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima. Latinoamericana, editores. 1996.

Y es que, efectivamente, Eielson disfrutó del mecenazgo de este interesante personaje, que era por entonces jefe del departamento de Interpretación Simultánea de la UNESCO, cuya sede está en París, y Dios sabe que no le faltaba chamba, porque las miles de conferencias que se realizaban a lo largo del año eran obligatoriamente traducidas a las lenguas oficiales de las Naciones Unidas, y a varias lenguas más según los países implicados, y él estaba a cargo de ese pandemónium babélico. Hablaba corrientemente varias lenguas: su ruso natal, alemán –había nacido en Baden Baden–, inglés –se había criado en Londres–, francés, italiano, un poco de español, haciendo honor a la fama de políglotas de los rusos blancos exiliados en Occidente luego de la revolución comunista. Era nieto del conde Leon Tolstoi, y se manejaba un gran porte aristocrático, pero era bien informal, se vestía en el Mercado de las Pulgas, donde me lo encontré varias veces, y habitaba con su mujer, una bella, pelirroja y joven irlandesa, en un apartamento del Barrio Latino, 7 bis rue de Lanneau, contiguo al de Eielson y su pareja, el sardo Michele, quienes ya por entonces llevaban años habitando juntos.

Casualmente teníamos la misma propietaria, que también nos alquilaba a mi mujer y a mí el minúsculo apartamento en que vivíamos, 6 rue Monge, frente a La Mutualité, y ésta era nada menos que Claudine Fitte, ex mujer del pintor Sérvulo Gutiérrez que fue modelo de muchos de sus cuadros. Viajamos con ella en el barco que nos trajo a París, y nos hicimos amigos en esa larga travesía, y así fue que le alquilamos ese apartamento. Este curioso vínculo hacía que nos viéramos con bastante frecuencia, pues Claudine, que era muy sociable, solía organizar comidas y reuniones en ese piso que mucho tenía de pensión española, porque Jorge Eduardo y Michele también organizaban por su lado las suyas, y hasta Paul nos invitaba de tarde en tarde a tomar el aperitivo. Jorge había pintado de blanco el piso de madera de su taller, que lucía impecable y extraño, con sus famosos nudos en las paredes, y unas cajas de embalaje de frutas pintadas de

Mi amistad con Jorge Eduardo transcurrió casi toda en París, desde 1968 en que yo me acercé en esa maravillosa ciudad, hasta que él rompió con su mecenas Paul Tolstoi, y se regresó a vivir a Italia, pocos años más tarde.

CON EIELSON EN PARÍS

Rodolfo Hinostroza

vivos colores, que eran obra de Michele.

Este Michele era la viva imagen del enemigo de Popeye, el enorme y barbudo Brutus, el eterno pretendiente de la flaca Oliva, pero un poco más chico, más guapo y bastante más joven que Eielson. Y, además, era alegre y sonriente, lleno de ganas de vivir. Parece que era hijo del campesino sardo propietario de la casa de campo que Jorge Eduardo alquilaba en Cerdeña para pasar los veranos, y allí se habrían conocido hacía ya bastantes años. Formaban una curiosa pareja, pues Michele no parecía para nada homosexual, y de repente tampoco tenía vocación para ello, porque mostraba un evidente gusto por las mujeres, que Jorge soportaba mal y lo paraba celando y vi-



Michele Mulas y Eielson, Milán, 1998.
Foto de María Mulas.

cho, que ya había expuesto en alguna que otra colectiva.

En esa casa conocí a algunos conspicuos miembros del *Nouveau Realisme* francés,

pasaba la noche entera vigilando una fábrica de embutidos con un pistolón en la cadera. Al rato, cuando ya me iba yo a mi turno, y le comuniqué mis inquietudes a Jorge, me dijo con una sonrisa un tanto irónica: “¿Quieres saber dónde en verdad trabaja? Date una vuelta por la rue Mouffetard, que a esta hora debe encontrarse por ahí”. Y ahí me fui, de pura curiosidad, que esa calle quedaba muy cerca, y cuál no sería mi sorpresa cuando vi a De la Villeglé parado en medio de la calle, delante de un largo muro todo pegoteado de espesores de afiches de todo color y forma, que el pintor desgarraba con meticulosidad y con método, como si estuviera haciendo una obra maestra a largas pinceladas, y sacaba colores, y formas, y le-

“A ninguno de los dos le interesaba el dinero, pero sí la felicidad. De poesía casi nunca hablamos, pero de Jorge aprendí a mirar pintura con la mente, y no solamente con los ojos. Y por eso le estaré eternamente agradecido.”

gilando. La Oliva de la historia terminó siendo una suiza flaca, vieja y fea, amiga de Jorge, con la que un día Michele se escapó y se casó, para consternación de todo el mundo homosexual, pero el matrimonio no duró dos años, al cabo de los cuales Michele se divorció y retornó al redil. Tengo para mí que había más amistad que amor de parte de Michele, que era un hombre muy simple, de sentimientos muy puros, que adoraba a Eielson pero no de la manera explícitamente erótica que se ve en otra parejas. Jorge lo había sacado de aquella granja sarda, y lo había catapultado al sofisticado mundo de la pintura de vanguardia de Occidente, en el que Michele había desarrollado un gusto sorprendente de las formas y colores, y hacía unos trabajos muy bonitos con materiales de dese-

al que Jorge Eduardo adhería sentimental y estéticamente, a la viuda de Yves Klein a falta del pintor, que había muerto antes de los cuarenta años dejando una estela de genialidad y escándalo tras suyo, a De la Villeglé, a Bernard Venet, a Cremonini, que era un amante de Claudine como el respetable filósofo marxista Louis Althusser, que también frecuentaba esa casa y terminó asesinando a su mujer, quién lo diría. Cierta vez De la Villeglé se despidió de una reunión que teníamos en el taller de Jorge, a eso de las 11 de la noche, explicando que ya era hora de irse a trabajar. Yo me quedé muy extrañado, y comencé a imaginarme que de repente trabajaba como guardián nocturno en algún establecimiento comercial, como mi amigo el pintor alemán Max Reithman, que se

tras de aquel inmenso maza-cote, fabricando un enorme collage-palimpsesto que, cuando quedó bien a su gusto, el pintor recortó con unas enormes tijeras que sacó de su bolsillo, lo enrolló con cuidado, y se lo metió debajo de su abrigo. Luego se fue caminando por la rue Mouffetard, con pasitos satisfechos.

Ese era el mundo de Eielson: por él desfilaban los gentiles locos de *Fluxus*, que andaban por ahí pintando los ríos de colores, o los del *Land Art*, que dibujaban en el desierto con las ruedas de la motocicleta, o los artistas conceptuales como el propio Eielson, que expuso en la galería Yvon Lambert unas “esculturas enterradas”, piezas imaginarias que estaban descritas en unos cuadritos de plástico colgados en los muros, aunque en realidad sólo

existían en la imaginación del pintor. Sin duda por eso Eielson había aceptado el mecenazgo de Paul, para tener el tiempo y la ocasión de experimentar esos lenguajes de vanguardia sin tener que preocuparse si sus obras se vendían, o no. Paul llevó su mecenazgo hasta el extremo de ponerles a Jorge y Michele un inmenso taller de pintura en toda una ala del *Manoir* o caserón que se había comprado en la Valle de Chevreuse, y a cuya inauguración asistí, con una treintena de personas más. Era un espacio imponente, con una *loggia* enorme, pero frío, y distante de París, en el que Paul se había imaginado que ambos pintores se encerrarían a crear, cual ascetas, pero que tuvo un efecto contrario al esperado, porque ellos como que no se adaptaron al nuevo espacio, que era bien difícil de calentar en los crudos inviernos. Poco tiempo después Jorge tuvo una famosa pelea, a grito pelado, con su mecenas, por no sé qué razones, pero esto determinó la definitiva ruptura entre ambas partes, y la partida de Jorge Eduardo y Michele de vuelta a Italia, donde Eielson abandonaría la aventura del conceptualismo, para dedicarse a otro tipo de pintura apenas más vendible.

Y es que Eielson no quería repetir sus célebres nudos, que era lo que más vendía, y que eran una especie de marca de identidad de la que estaba harto. Un día que llegué al taller, Michele corrió espontáneamente a mostrarme, ante la reticencia de Eielson, el último catálogo general de los cuadros que se habían vendido en remates y galerías, y que determinaban la cotización del pintor en el mercado. Allí, al fondo de una larga lista que encabezaban los cuadros de Rothko y Lichtenstein vendidos en millones de francos, estaba el modesto cuadro de Jorge, que había salido en un remate por unos pocos miles de francos, pero este hecho les abría una puntita del mercado que les permitiría a los dos vivir y seguir pintando, que de todos modos siempre fue lo principal. A ninguno de los dos le interesaba el dinero, pero sí la felicidad. De poesía casi nunca hablamos, pero de Jorge aprendí a mirar pintura con la mente, y no solamente con los ojos. Y por eso le estaré eternamente agradecido. ■

Habitación en Roma, de Eielson, se cuenta en esa nómina estricta que incluye a Trilce, de Vallejo, Las ínsulas extrañas, de Westphalen, La tortuga ecuestre, de Moro, Travesía de extramuros, de Adán, Valses y otras falsas confesiones, de Blanca Varela, Canto ceremonial contra un oso hormiguero, de Cisneros, y Contranatura, de Hinostroza. Como esas otras entregas, Habitación en Roma es más que la suma de sus poemas: el volumen es una totalidad orgánica donde el poeta da cuenta, en una de las escalas más riesgosas y duras, de su travesía, de su visión del arte y de la vida como aventuras del ser y experimentos de la forma.

Escrito en 1952, Habitación en Roma es, en un sentido peculiar, la crónica de una estadía. Los sitios —calles, edificios, barrios— de la ciudad están con frecuencia inscritos en los títulos de los poemas, pero no son materia de la descripción ni escenario de la anécdota: el arrebató lírico del poeta hace que Roma sea un estado de excepción donde la experiencia —del cuerpo, de la imaginación, de la memoria y de la escritura— se transfigura y exalta. Hasta la negación escéptica de la divinidad (que podría tomarse como una inversión irónica y profana de la fe) da pie a imágenes de esplendor mítico, como en “Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer”: “pero que detrás de esa pared tan blanca/ circule un animal tan fabuloso/ arrastrando según dicen/ siempre radiante/ siempre enjoyado/ un manto de cristal siempre encendido/ y que su vivir sea tan brillante/ que ni la vejez/ ni la soledad/ ni la muerte/ amenacen su plumaje/ no lo creo”.

Habitación en Roma no detalla las circunstancias del poeta, a la manera de un volumen autobiográfico, pero las pone en evidencia: la precariedad material y el desarraigo forman el humus vital del que brotan los poemas. Sin embargo, la carencia extrema no propicia la esterilidad; por el contrario, se convierte en el paradójico sustento del impulso creativo

Habitación en Roma

EL CENTRO DE LOS LABERINTOS

Peter Elmore

Eje del mundo, urbe sagrada y paradero final de todos los caminos: Roma, la ciudad clásica por antonomasia, es también el ámbito —desolado, deslumbrante, grotesco, íntimo y extremo— de uno de los libros capitales de la poesía peruana del siglo XX.

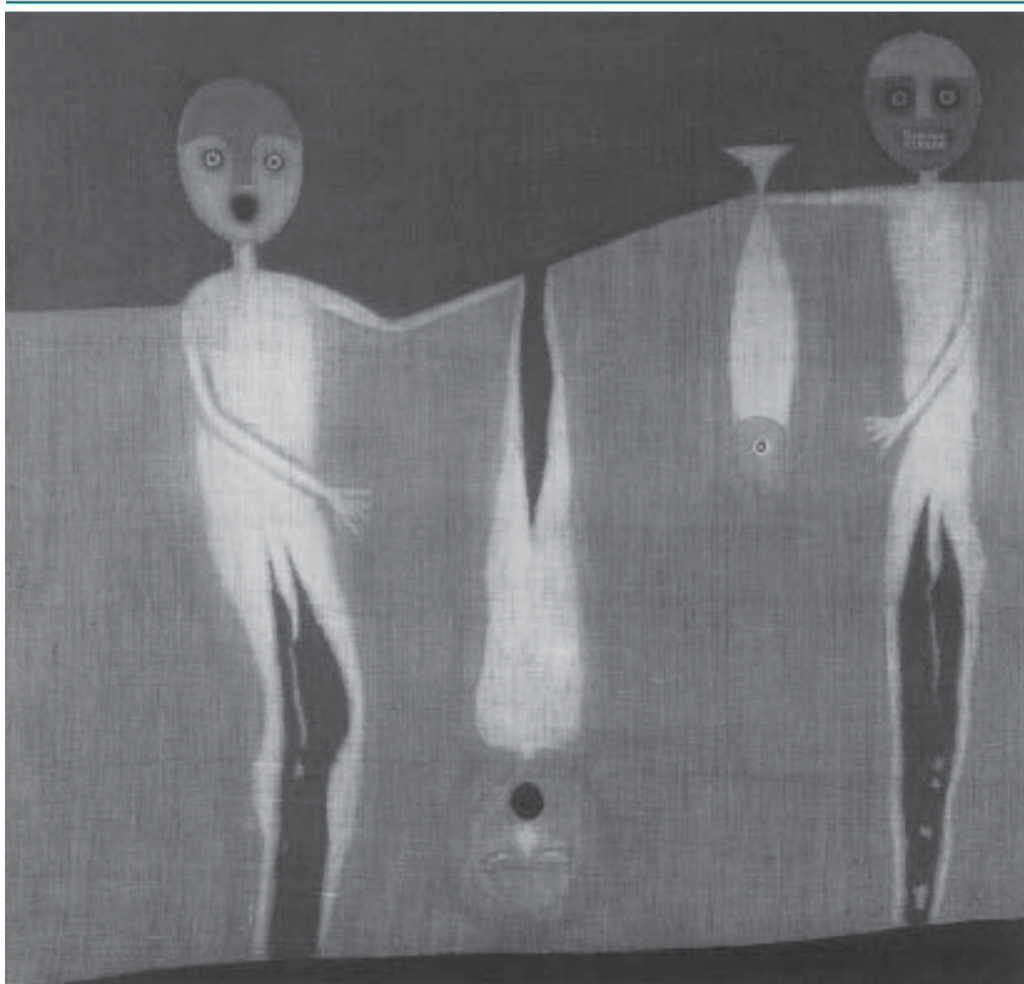
y de la emoción estética, que redimen al sujeto del sufrimiento y lo transportan de la estrechez cotidiana a la apertura cósmica. “Via della Croce” es, en ese sentido, un texto ejemplar: “frecuentemente/ cuando estoy sentado en una silla/ y estoy solo/ y no he dormido/ ni comido ni bebido/ ni amado/ tengo la impresión de caer en un abismo/ amarrado a mis vestidos/ y a mi silla/ y de irme muriendo suavemente/ acariciando mis vestidos/ y mi silla/ tengo la impresión/ de caer en un abismo/ y de improvisamente/ a una remota fiesta/ en el fondo de una estrella/ y

de bailar en ella/ tiernamente/ con mi silla”. Por cierto, es en esa misma avenida donde habitan por una temporada el narrador y Giulia en *El cuerpo de Giulia-no*, la novela que Eielson escribió entre 1955 y 1957, pero cuya primera edición —la de Joaquín Mortiz, en México— es de 1971. En todo caso, el poema de *Habitación en Roma* no tiene un carácter narrativo, sino más bien teatral: la secuencia de acciones e imágenes que expone el yo poético podría convertirse en el guión de un espectáculo unipersonal.

En “Via della Croce”, la caída en el abismo se transforma en un salto sideral: el

deseo vence a la gravedad y, así, el derrumbe se torna ascenso. También la descomposición, siguiendo esta misma lógica que invierte el signo de lo negativo, es capaz de “emitir destellos gloriosos”, como señala el título del décimoquinto poema del libro. No se trata de una mera alquimia optimista ni de una compensación fantasiosa. La *poiesis* —el proceso de la creación artística— es una condición productiva y generadora, pero su fecundidad y su poder transformador no libran al poeta de su trato con el dolor y la pérdida: “heme aquí juntando/ palabras otra vez/ palabras

aún/ versos dispuestos en fila/ que anuncien brillantemente/ con exquisita fluorescencia/ el nauseabundo deceso/ del amor”. Eielson, que injerta en la obra verbal la propuesta plástica, deja entrever cierta reserva frente al poder de los signos lingüísticos: la *forma*, en su sentido más pleno y estricto, tiene para el poeta un carácter visual. De ahí que el poema que cierra y corona el libro sea, precisamente, “Escultura de palabras para una plaza de Roma”. La disposición de los versos sobre el papel sugiere al principio una interpretación abstracta del caligrama “Poesía en forma de pájaro”, que el poeta compuso a inicios de la década del 50. La “escultura de palabras” es, significativamente, un poema de amor a la poesía: “apareces/ y desapareces/ eres/ y no eres/ y eres nuevamente/ eres todavía/ blanco y negro que no cesa/ y sólo existes/ porque te amo”. ¿Cómo no recordar el admirable inicio de uno de los mejores poemas de *La tortuga ecuestre*, de César Moro: “Apareces/ la vida es cierta/ El olor de la lluvia es cierto/ La lluvia te hace nacer/ y golpear a mi puerta”? Así como la poesía se manifiesta en medios y materiales diferentes, el erotismo se ciernen sobre los cuerpos de la letra o de la persona amada: una ética carnal, hondamente hedonista, nutre y penetra la escritura de *Habitación en Roma*. La reflexión sobre el arte es menos una operación analítica que un momento de interpelación mítica: “¿qué cosa eres/ verso sin fin/ alineamiento fugaz/ de vocales y consonantes/ qué cosa eres/ macho y hembra confundidos/ sol y luna en un instante?”. La pregunta que apostrofa tiene una cualidad que, no por azar, se liga con la invocación ritual: a la vez tentativa y celebratoria, la voz del poeta nombra metafóricamente el ser de la poesía, que se revela bajo la forma del mito platónico del hermafrodita. Doble y pleno, el sexo de la palabra se figura como una cópula primigenia, como un tropo radicalmente erótico. ➔



La pesca milagrosa, 1984. Acrílico sobre yute. 130 x 130 cm. Colección particular.

➤ En 1955, Eielson escribirá su *Noche oscura del cuerpo*, donde el verbo de la poesía mística se religa con su origen carnal. A diferencia de lo que entiende la tradición paulina, para Eielson el sujeto no se escinde entre los bajos fondos de la carne y las inateriales alturas del alma: la espiritualidad que anima *Habitación en Roma* es intensa, pero su índole no es metafísica, sino sensorial y terrestre. De ahí que el poeta, a diferencia del teólogo, no se interrogue sobre la existencia del alma; el problema crucial, sugiere con perpleja agudeza en “Via Veneto”, es más bien el de la experiencia del cuerpo: “me pregunto/ si verdaderamente/ tengo manos/ si realmente poseo/ una cabeza y dos pies/ y no tan sólo guantes/ y zapatos y sombrero/ y por qué me siento/ tan puro/ más puro todavía/ y más próximo a la muerte/ cuando me quito los guantes/ el sombrero y los zapatos/ como si me quitara las manos/ la cabeza y los pies”. La extrañeza –se diría, la inocencia extrema– ante el misterio de sí mismo es la vía del reconocimiento de la propia presencia: la ironía y el absurdo –esas maneras de romper con las rutinas de la percepción y de la inteligencia– permiten que el sujeto de *Habitación en Roma* se reencuentre, sin velos ni ataduras, con su condición humana. El asceta, en la soledad del desierto y a través del ayuno riguroso, procura purificarse. El yo poético, en el bullicio de la gran ciudad y acosado por el hambre, accede a la pureza. Esta, sin embargo, no consiste en la negación del mundo y la carne, sino en la depuración de ambos: el limpio goce de los sentidos, no contaminado por la sordidez ni la culpa, es el estado al cual aspira el poeta.

No suscribe Eielson el credo esteticista y decadente del “arte por el arte”, pero es notorio que para él la poesía tiene el poder simbólico, estético y moral que otros atribuyen a la religión. Sacerdotes de ese culto son John Keats y Percy Shelley, los grandes románticos ingleses

a los que rinde homenaje en “Piazza di Spagna”: “juntos los dos y nunca divididos/ ni por las mujeres/ ni por la gloria/ ni por la misma tierra elegida/ dulces poetas de albión/ ¿duermen desnudos todavía/ los estetas/ en una alcoba de roma/ perfecto dúo sin vida que aún murmura/ una divina melodía/ que ya nadie recuerda?”. Estos versos hacen recordar a “Birds in the night”, el poema que Luis Cernuda escribió sobre la relación entre dos grandes creadores y amantes: Arthur Rimbaud y Paul Verlaine. Por lo demás, la celebración desafiante y gozosa del deseo homoerótico marca a *Habitación en Roma*. Una veta surrealista, afín a la explorada por Paul Eluard y César Moro, se revela en los versos que cantan a la persona amada: “dicen que en una noche/ paolo transforma un cordero/ en un suntuoso abanico/ y que llorando luego/ mira el cielo y amanece/ luchando suavemente/ con una vaca pariturienta”. La índole entre onírica y mítica de estas imágenes de “Testaccio”, que deifican con fervor pagano al objeto del deseo, ilustra bien el sesgo fabulosamente espectacular del estilo de Eielson. Esa tendencia eufóricamente imaginativa,

sin embargo, entra en un dinámico contrapunto con la certera aprehensión del vínculo de la pareja: “y que aún viviendo tan distantes/ paolo y yo/ ocupamos el lugar de una hormiga/ y es verdad también que transcurre/ días enteros boca arriba/ mirando y mirando una turquesa/ y que murmura/ todo es inútil todo es inútil/ si pero entonces ¿para qué cómo por qué/ mirar la luna fijamente/ entre las grandes nubes/ de testaccio/ y derramar temblando luego/ sobre el cadáver de la oveja/ el mismo balde de agua hirviendo/ la misma mirada?”.

La enigmática pregunta que cierra “Testaccio” alude tanto al gesto de la ofrenda como a la intensidad de la pasión: la entrega amorosa se plasma en la metáfora del sacrificio, pero éste no se confunde con la elección voluntaria del sufrimiento. De lo que se trata es de vivir peligrosamente, rechazando las convenciones burguesas y las normas tradicionales. El poeta de *Habitación en Roma* es un rebelde de filiación romántica y lenguaje posvanguardista; no es difícil advertir que su filiación y su posición son las de la bohemia, que repudia con vehemencia el estilo de vida y la sensibilidad dominantes. “Los bur-

gueses dicen/ es horrible/ la municipalidad/ no defiende nuestra luna/ nuestro cielo/ nuestras nubes” declara, con irritado desdén, el yo lírico que unos versos más adelante proclama su incendiaria energía, esa doble matriz de la destrucción y el cambio: “(...)/ y es tan grande mi alegría/ que se despiertan los vecinos/ con un balde de agua fría/ considerando un peligro/ el mismo cielo encendido y mi alegría”. Santo y lumpen, iluminado y marginal, el poeta es un antagonista del orden establecido, en la tradición heterodoxa de Baudelaire y Rimbaud. Ciertamente, el temple y la manera de los versos de Eielson –rapsódicos, vertiginosos, enérgicos e irónicos– se sienten más próximos a “Zona”, de Apollinaire, que como los poemas de *Habitación en Roma* involucra intensamente la vivencia urbana moderna; sin embargo, no deja de advertirse la simpatía del poeta por la visión maldita de los simbolistas y postrománticos franceses. Para esa visión, la pasión erótica y la praxis poética son creativamente asociales: no se rigen por la lógica de la utilidad, sino por el impulso del exceso. “Esta mañana de abril/ las hojas verdes cubren/ el corazón de paolo/ que no puede ca-

minar/ ni decir una palabra/ porque la vida pesa/ esta mañana de abril/ como un templo de papel/ en el oxígeno puro/ y si dijera una palabra/ tan sólo una palabra/ ardería el mundo entero”, rezan los versos de “Primavera en la villa Adriana”. La poesía es fuego y su apoteosis es un incendio cósmico: esa concepción delata un ethos vanguardista y revela una imaginación de estirpe mítica. En Roma, el *axis mundi* de la civilización occidental y cristiana, el poeta es el peregrino de una fe alternativa –la del cuerpo– y un inmigrante al margen de la ley. Lo anterior podría sugerir que el yo poético de *Habitación en Roma* es dado a las poses provocadoras y los desplantes estridentes. No es así, en absoluto, pues cuando la persona poética transgresa el orden no lo hace como un criminal, sino como una criatura a la vez cómica y sentimental. Así, por los veinte poemas del libro discurre un yo cuya excéntrica expresividad desarma y desconcierta a los ciudadanos comunes y corrientes: “cuántas veces/ me despierto a medianoche/ con los bolsillos llenos de centellas/ y sin que nadie me descubra/ como es ya mi costumbre/ me pongo a llorar de inmediato/en la retama/ estornudo sonrío/ y hasta fumo un cigarrillo/ entre las flores/ y es tan grande mi alegría/ que se despiertan los vecinos/ con un balde de agua fría/ puesto que a nadie se le ocurre/ que fumar un cigarrillo/ estornudar/ sonreír/ o llorar entre las flores/ sea sólo de alegría” (“Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis”).

En suma, la risa y el llanto, el goce y el hambre, el encuentro amoroso y la soledad, el confinamiento y la apertura, la escritura y el silencio son los polos donde vive los dramas de la forma y la experiencia el hablante de *Habitación en Roma*. Residente precario de los extremos, el poeta encuentra su lugar (¿dónde, si no?) en un libro indispensable y central. ■



Jorge Eduardo Eielson en Cerdeña con el diplomático Hernando Torres. 2005. Fotografía de Hernando Torres.

Jorge Eduardo Eielson es una de las personalidades más singulares del arte peruano. En él se fusionaron dos cosas: precocidad y talento, tanto en poesía como en artes plásticas. ¿Cómo lo recuerda en los años de juventud?

Era un hombre muy dotado, con talento increíble para todo. En esa época, a finales de la década de 1940, nosotros tuvimos amigos mayores importantes como Arguedas y Westphalen. Pero como estímulos también estaban las lecturas. Jorge era enormemente apasionado de la poesía de Rilke y de la de Neruda. En esa antología sobre poesía peruana contemporánea que hicieron Sologuren, Salazar Bondy y él, Jorge escribió la parte de Vallejo y la de otros poetas, pero uno siente allí que el autor no es muy aficionado a la poesía vallejianista. Entre Vallejo y Neruda, él siempre escogió al segundo, sobre todo por la poesía de *Residencia en la tierra*. Vallejo era muy crudo para él. Más bien, sentía mucha admiración por Martín Adán, principalmente por los libros más barrocos como *Aloysius Acker*.

Los inicios artísticos de Eielson se dieron también en la plástica, una actividad que mantuvo casi en paralelo con la poesía escrita.

Le diré que siempre se interesó en hacer pequeños dibujos, que no dejaron de ser, en esa etapa por lo menos, ejercicios laterales. Eran, eso sí, unos dibujos preciosos que coloreaba con lápices de colores o acuarelas...

Era un buen dibujante, entonces.

Era un dibujante muy creador, pero sus dibujos no estaban hechos en profundidad, les faltaba densidad. En esos años iniciales era realmente un poeta, sin duda. El nivel de la poesía con el que comenzó fue tan alto que sus dibujos resultaban humildes ilustraciones. Claro que siempre tuvo mucho empuje para hacer cosas todo el día. Por ejemplo, la segunda exposición que hice en 1948 la llevé adelante con él. Una sala era suya y otra mía. Eran cosas mínimas, casi experimentales, que hoy serían

Fernando de Szyszlo / Testimonio

“EIELSON VIVE SU ÉPOCA DE GLORIA”

Carlos Batalla

Recientemente fallecido, Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) ha dejado un espacio irremplazable en la historia de la cultura peruana. Poeta de alto vuelo creador y artista plástico de fina sensibilidad, el autor de Reinos (1945), Habitación en Roma (1952) y El cuerpo de Giulia-no (1971), entre otras obras, es recordado fraternalmente por otro integrante de la generación del '50, el gran pintor peruano Fernando de Szyszlo.

como pequeñas instalaciones. Pero Jorge no lo tomaba en serio. Ese mismo año, cuando llegó a París, se interesó mucho por las artes plásticas. Yo llegué un año después, en 1949, pero ya por sus cartas me había dado cuenta de que había descubierto la pintura. Al mismo tiempo, recuerdo, Jorge escribió un poema con el título original de “La silla ardiente”. Ese poema lo presentó a un concurso de poesía joven auspiciado por la Unesco, y Ricardo Tenaud lo ayudó a traducirlo al francés.

Me di cuenta allí de la frustración que sentía al ver que su trabajo no tenía la comunicación directa con la lengua de la ciudad donde vivía, que era París. Imagino que eso lo estimuló mucho hacia la pintura. Él quería tener comunicación, tener una respuesta y abrirse camino allí, por eso dedicó mucho más tiempo a la pintura. En esa época hizo un arte abstracto y expuso en París con José Bresiani -un amigo nuestro de la adolescencia peruana- y un pintor, mayor que Jorge, Carmelo Arden Quin,

que aún está vivo con 92 años. Carmelo fue uno de los fundadores del grupo Madi en Buenos Aires (1946) y luego se trasladó a París.

Bajo esa influencia, ¿cómo fue el desarrollo de Eielson?

Empezó a hacer esas camisas enyesadas que las pegaba en un cuadro, digamos que hasta allí estuve cerca del Jorge que vivía en París y que frecuenté... “Frecuenté” es una palabra que queda corta, porque almorzábamos todos los días y lo veía por las

noches. Recuerdo que lo conocí en 1944, por medio de Javier Sologuren, quien fue toda su vida un admirador de la poesía eielsoniana. Sologuren llegaba hasta el desprendimiento de pedir muchas veces que publicaran la poesía de su amigo antes que la suya.

Se sabe que ustedes, es decir, una buena parte de los miembros de la generación del '50, formaron un grupo cercano, que vivía en Lima incluso a pocas cuadras uno del otro.

Entre los amigos cercanos pasan esas cosas curiosas, ¿no? Todos vivíamos más o menos en el mismo barrio, en Santa Beatriz. Sebastián y Augusto Salazar Bondy en la calle Carlos Arrieta; Javier Sologuren en Teodoro Cárdenas; yo en Soldado Desconocido, y Bresiani al frente; Enrique Pinilla en la cuadra 9 de Arenales; Pepe Durand en la cuadra 11; Jorge, un poquito más allá, en el jirón Pumacahua, en Lince; los amigos mayores como Arguedas y Westphalen vivían muy cerca, hacia el Parque de la Reserva, donde también vivían Celso Garrido Lecca y Carlos Germán Belli. Es muy curioso. Seguramente son las circunstancias políticas y económicas que se vivieron durante el gobierno de Leguía, en donde se urbanizó esa parte de la ciudad que antes eran haciendas, y al urbanizarse gente de clase media como nosotros se mudó por allí.

Existe un vínculo del poeta con el paisaje de la costa peruana. Él llega a decir incluso en una entrevista que sólo con la distancia europea pudo entender el sentido de ese espacio simbólico. ¿Cómo lo interpreta usted?

El entendió ese espacio a través del recuerdo, de la imagen del recuerdo, sin duda. Sin embargo, hay algo que no olvido: Jorge era un gran coleccionista. Hacia los años 1945 ó 1946, cuando nos interesamos en el arte precolombino peruano, íbamos Javier Sologuren, Jorge y yo al museo de Magdalena, dos o tres veces por semana. Desde allí empezamos a coleccionar cosas precolombi-



J. E. Eielson con su gata Chiquita. Cerdeña 2005. Fotografía de Hernando Torres.

➔ nas, y yo compraba pero no con la locura de Jorge. Él tenía una colección preciosa de cosas peruanas; después también se interesó por las esculturas coloniales, de madera colonial. Cuando se fue a Europa se llevó todo eso, y junto con eso fue formando una colección de arte primitivo. La vida dura que llevó por esos años en Europa la fue desapareciendo. Había que vender para sobrevivir. Pero Jorge, apenas le fue mejor, otra vez comenzó a comprar arte precolombino. Él vino dos veces al Perú, en ambas ocasiones estuvo muy interesado en adquirir cosas, porque, además, tenía muy buen gusto y buen "ojo".

Ese interés por lo precolombino lo contrastó con su experiencia europea.

Sí, era una persona que desde que llegó a Europa decidió que ese era su sitio. No iba a moverse de allí. Nunca estuvo tentado de regresar. Nunca le escuché decir que pensaba retornar. Se fue definitivamente.

¿Y permaneció allí tranquilo, nunca añoró ni siquiera la selva, un lugar que al parecer tenía que ver con su origen familiar?

Siempre fue un hombre reservado, pero nosotros en esa época lo tratábamos de "chuncho", es cierto, porque así se decía en ese entonces a los originarios de la zona selvática. Como era una persona tan secreta nunca supe por qué le decían o le decíamos así; sin embargo, siempre dijimos que él era de la selva y que llegó a Lima sin hablar muy bien el español (ríe); pero, claro, era una tomadura de pelo...

¿Él nunca lo desmintió?

No, nunca lo desmintió. Y creo que no porque tenía con la selva una vinculación física, había nacido o crecido durante su infancia allí. Recuerdo que Sebastián Salazar Bondy siempre insistía en eso.

Seguramente fue muy doloroso verlo irse de ese entorno tan amical y casi familiar.

Verlo irse, sí, sin duda. Claro

que todos queríamos irnos. Desgraciadamente no he conservado muchas de las cartas de Jorge, pero en ellas siempre daba esa sensación de desesperación por tenernos allá en Francia, en Europa. Me acuerdo que cuando se fue, lo fuimos a despedir Sologuren, Blanca y yo. Se fue en un barco que lo llevó directamente al puerto de La Rochelle. Un año después, Blanca y yo nos fuimos y llegamos también a La Rochelle, de allí tomamos el tren para ir a París, y en la estación estaban esperándonos Bresiani y Jorge.

¿Mantuvieron la amistad a pesar de la distancia?

Sí, muy fuertemente. Éramos amigos de todos los días, aquí en Lima y en París. Allá, el único que tenía un ingreso fijo era yo, por eso en ese pequeño departamento que teníamos en París almorzábamos y comíamos todos los días. Estábamos juntos: Bresiani, Jorge, Blanca y yo.

Como poeta Eielson tiene varios libros publicados. Para usted, ¿cuál es el que resume mejor su personalidad creadora?

Me cuesta trabajo separar su obra en libros. La única plaqueta que puedo separar es *Reinos*, donde hay poemas

maravillosos. También hay poemas hermosos que escribió inmediatamente después de su viaje a París, y aún en Lima, antes de irse, hacia 1947 escribió otros poemas extraordinarios. Creo que el defecto de Jorge, como dije, era que la lengua que hablaba no era la de la ciudad en que vivía. Él siempre tuvo un afán por comunicarse a través de su arte.

Quizás Habitación en Roma (1952) sea ese libro bisagra con el que quería sumergirse en una ciudad.

Descubrir una ciudad, sí. Aunque para esos años ya no lo veía sino esporádicamente. Pero Jorge, después de todo ese tiempo en París, descubrió violentamente Italia, su sensualidad paisajística, su amor a la vida, y entonces su poesía se volvió menos dramática, menos trágica. Se volvió más cercana a sentimientos de goce, de placer, de estar contento de vivir simplemente.

Curiosamente eso mismo le pasó a Rilke al quedarse impactado y seducido por la campiña italiana.

Indudablemente, Italia y España fueron importantes para Rilke. Esa cuestión vivencial es muy interesante. En esos poemas en prosa de "Primera muerte de María"

se siente mucho ese Rilke, cuya figura fue muy importante para Jorge y para mí también. *Cartas a un joven poeta* fue vital para mí, en materia de conducta artística. Jorge era mucho más violento, más desahogado...

Más desafiante...

Más rimbaudiano. Hay un artículo que publicó en el primer número de *Las Moradas*, que para mí es importantísimo para juzgarlo: se llama "Arthur Rimbaud y la conducta fundamental". Uno lee en ese texto la admiración que Jorge sentía por romper con las convenciones y los límites que imponía la sociedad.

Le decía también lo de "desafiante", porque leyendo la biografía que ha elaborado Martha Canfield, uno puede saber que hacia la década de 1960 Eielson tenía impromptus fenomenales, como eso de pedir a la NASA que colocara una escultura suya en la Luna...

Sí, sí, claro, o esos nudos que hizo con las banderas de todos los países en las olimpiadas de Berlín de 1972. Esas cosas románticas, ¿no?, que no eran tan previsibles en una persona como Jorge.

¿Y será verdad también esa otra anécdota que dice que él habría

expresado su deseo que al morir sus cenizas fueran esparcidas en la Luna, porque era el cementerio ideal para los soñadores?

(Ríe)... Seguro, seguramente que sí, eso es muy posible, porque era una típica manera de sentir de Jorge. Es una imagen completamente romántica de la Luna.

¿Qué tipo de romántico fue el poeta?

Fue un romántico del siglo XX, o sea, muy desgarrado, muy violento. Ahora bien, el Eielson que conocí bien, hasta en 1953, era una persona completamente agnóstica, desinteresada, por ejemplo, en las cosas religiosas. Y creo que así lo fue hasta el final de sus días. Cuando leo su novela *El cuerpo de Giulia-no*, no observo ningún tipo de preocupación metafísica.

Cuando hay un gran artista, dicen que siempre salen a flote los epígonos; sin embargo, Eielson pone el cintillo muy alto a este tipo de seguidores, ¿será por ello que no abundan los "eielsonianos" convictos y confesos?

En algún momento, diría que en sus comienzos Romualdo acusó algo la influencia de Jorge. Caso distinto es el de Javier Sologuren, que a pesar de la cercanía con él su poesía es totalmente distinta. Es fantástico que en la generación del '50 haya tantos buenos poetas. Eielson, Sologuren, Salazar Bondy, Belli y Blanca, son un grupo de poetas extraordinarios.

¿Cómo observa el aprecio actual de la obra de Eielson?

Eielson vive su época de gloria. Es un objeto de culto. Me alegro mucho, y me da un poco de pena que Jorge no lo haya disfrutado... Aunque, finalmente, creo que sí llegó a disfrutarlo, porque creo que hay muchos jóvenes que le reconocen ascendencia poética.

¿Con cuál de las imágenes de Jorge Eduardo Eielson se queda usted?

Con la del poeta, la de un gran poeta. ■



Eielson con el pintor Enrique Polanco. Bienal de Trujillo 1987. Fotografía de Herman Schwarz.

Entrevista a Eielson

“ESCRIBIR ES UNA ACTIVIDAD SOLITARIA”*

Julio Ramón Ribeyro

En 1972 la prestigiosa editorial mexicana Joaquín Mortiz publicó el libro *El cuerpo de Giulia-no del poeta Jorge Eduardo Eielson*. Con motivo de la aparición de este, Julio Ramón Ribeyro lo entrevistó en París.

El caso de “poetas pintores” no es tan raro como puede parecer. Tenemos a Miguel Ángel, a Víctor Hugo, a Henri Michaux y, entre nosotros, a Eguren, según creo recordar. Con la publicación de *El cuerpo de Giulia-no* ¿te incluirías dentro de esa familia espiritual de “poetas pintores”?

Incluirme al lado de Miguel Ángel, Víctor Hugo o Eguren me parece de una presunción enorme, aunque fuera el más humilde de sus descendientes. Por otra parte, la pregunta no me parece pertinente en cuanto yo no soy “poeta-pintor” ni “pintor-poeta”, y nunca he comprendido ese término. En cierta época, que no duró sino diez años, escribí poemas y me llamaron poeta. Y en otra posterior me dediqué a las artes visuales y no escribí poemas, ni ningún texto realmente “literario”. Sólo en un cortísimo período estas dos actividades han coincidido, precisamente entre los años 48 y 52. Además, como tú sabes, he escrito artículos para periódicos y no soy periodista. He escrito algunas piezas de teatro y no soy dramaturgo. Hago también escultura y no soy escultor. He escrito cuentos y no soy cuentista. Una novela y media y no soy novelista. En 1962 compuse una Misa solemne a Marilyn Monroe, y últimamente preparo un concierto y no soy músico. Como ves, no soy nada.

De la existencia de *El cuerpo de Giulia-no* ¿sabía yo primero por terceras personas y luego por que tuve ocasión de hojear los originales hace algunos años. ¿Cuándo fue exactamente que escribiste este libro y por qué tardaste en publicarlo?



El cuerpo de Giulia-no. Performance. Bienal de Venecia, 1972.

Empecé el libro en el verano de 1953, en Roma, y lo terminé el verano de 1957, en la misma ciudad, pasando por larguísima períodos de inactividad. En realidad, aunque ello no se note quizás en la novela, mi disgusto por la literatura era ya evidente y, sobre todo, la suerte

de virtuosismo que yo entonces practicaba. Me parecía literalmente como si me rompiera la cabeza ante un estéril muro de palabras. Llegué a odiarlas. Así, de una masa informe de seiscientos a setecientos cuartillas no extraje sino las más legibles, aquellas que podían transmi-

tir más sinceramente al lector algunas de mis experiencias de juventud. En cuanto a su publicación, puedo decir sólo esto: jamás he escrito nada con la intención de publicarlo. Mis primeros poemas, como *Reinos* o *Canción y muerte de Rolando*, es a Javier Sologuren que debo su

difusión y creo que fue él el que envió los originales a un premio nacional, que me fue otorgado. Por tal razón no he publicado casi libros y no he hecho el menor gesto en ese sentido. Me parece francamente sin importancia. Para *El cuerpo de Giulia-no* tuve un contacto –no buscado por cierto– con la casa Gallimard, a través de Jean Genet, en 1955. Nunca contesté la carta, que debo conservar todavía. El libro era un caos, no lo consideraba bien, ni terminado y no tenía ganas de continuarlo. Sólo en 1969 tuve oportunidad de volver a ver a Octavio Paz aquí, el cual me lo pidió para publicarlo en México. Cuando pasé por Lima, en 1967, llevé el original, por si se presentaba alguna oportunidad, así como todos los poemas reunidos en volumen, pero claro está no se presentó ninguna oportunidad. Sólo Javier, magnífico poeta y maravilloso amigo, publicó *Mutatis mutandis* en La Rama Florida en una bella edición. Tales poemas, de 1954, son los últimos que he escrito, junto con *Habitación en Roma*, que forman un grupo mayor y quizás más ambicioso. En los años siguientes hasta el 60, fecha en que reanudo definitivamente mi trabajo pictórico, escribí otras cosas, pero que no considero ya “poemas”. Por lo menos no en el sentido tradicional. Ellos ofrecen dificultades de difusión mucho mayores y, con mucho optimismo, quizás puedan publicarse en 1990. No es presunción ni culpa mía. Son simples razones de orden técnico y económico ➔

* Tomado de la revista Oiga, N° 463 (1972).

➔ que nada tienen que hacer con mi trabajo.

¿Crees tú que tener un doble oficio sea ventaja o una debilidad? Quiero decir que corres el riesgo de no ser tomado en serio en ningún bando y ser calificado de “poeta” por los pintores y de “pintor” por los escritores.

Me tienen sin cuidado los calificativos de los funcionarios de la palabra o la paleta. En cuanto a ser tomado en serio, nada podría ser peor, puesto que yo mismo no me tomo en serio y me siento muy bien así. Puede ser tal vez una debilidad tener un doble oficio pero como yo no tengo ninguno... A lo más se podría decir que ejerzo una actividad múltiple, entre las cuales, desde hace catorce años, no incluyo la literatura, salvo algunas notas sobre artes visuales.

Para haber sido escrito entre 1953-57, tu libro me sorprende, pues se anticipa a una serie de novelas actuales calificadas en Latinoamérica de vanguardia. Me refiero a la preocupación por el lenguaje, a los juegos espacio-temporales, a la presencia, por no decir invasión, de la poesía en la prosa narrativa, etc. ¿Es que tenías consciencia entonces de estar escribiendo algo nuevo o novedoso? ¿Leías muchas novelas? ¿Qué novelas?

Me halaga mucho si me he anticipado a algo, pero creo que esto no es de ninguna importancia, o si la tiene ella es muy relativa y formal. El afán de renovación exterior pueden asimilarlo con frecuencia los espíritus competitivos, y yo no lo seré nunca. Prueba es la siempre tardía y escasísima publicación de mis escritos. Además no es un libro el que hay que juzgar sino todo un trabajo, mejor aún, una vida. En realidad mi preocupación por el lenguaje era ya patente desde mis primeros poemas, a partir de 1944. Por ejemplo en “Parque para un hombre dormido”, en “Genitales bajo el vino”, en “Librería enterrada” y, sobre todo, en “Bacanal”, en donde la do-



Escalera infinita. Galería Lorenzelli, Milán 1998.

lorosa experiencia del hombre que escribe se transforma en un grito de amor y de odio a la palabra impresa. Luego el proceso se agudiza en los “Ejercicios poéticos”, algunos de los cuales fueron publicados en 1953, para terminar con *Habitación en Roma* de manera más consciente. Estos poemas destilan literalmente su propia negación y el hastío y la esterilidad de la letra. Las transposiciones

espacio-temporales he comenzado a usarlas bajo forma de anacronismos desde “Antígona” y “Ajax en el infierno”, de 1945. En cuanto al uso de repeticiones, inserción de lemas, aliteraciones, cortes arbitrarios, lectura en dos planos, fórmulas tomadas de los *scrips* cinematográficos, etc., son juegos de niños para quien ha leído a Joyce. No veo de qué vanguardia se puede hablar en

Latinoamérica. Con excepción de algunos otros grandes nombres que es inútil mencionar, he leído muy poca ficción. Y en los años 50, en Roma, ninguna novela. Vivía completamente al margen de la literatura y no tenía amigos escritores. Menos sabía aún de Latinoamérica. Sólo recientemente he podido apreciar el talento de los jóvenes escritores de nuestros países.

“Me tienen sin cuidado los calificativos de los funcionarios de la palabra o la paleta. En cuanto a ser tomado en serio, nada podría ser peor, puesto que yo mismo no me tomo en serio y me siento muy bien así. Puede ser tal vez una debilidad tener un doble oficio pero como yo no tengo ninguno... A lo más se podría decir que ejerzo una actividad múltiple, entre las cuales, desde hace catorce años, no incluyo la literatura, salvo algunas notas sobre artes visuales.”

Tengo un gran respeto por tu pudor; quiero decir por no hablar jamás de ti mismo, de tu pasado, de tus problemas personales. Me parece advertir, sin embargo, que en este libro te refieres precisamente a tu infancia en la selva del Perú. ¿Qué hay de cierto en ello?

Como tú sabes sin duda mejor que yo, todo es cierto en el mundo de la ficción, y muy poco en la realidad. No he pasado mi infancia en la selva ni mucho menos, sino sólo un periodo durante el cual tomé la costumbre de pasar las vacaciones del colegio en una propiedad familiar de la ceja de montaña. El resto de mi tiempo, hasta mi partida a Europa, lo he pasado en el agua. Mar y piscinas. El agua es el elemento que mejor conozco, como buen limeño. Tengo algún texto por allí que podría ser contrapuesto a *El cuerpo de Giulia-no* sobre el mar y su presencia. ¡Pero todo esto me resulta ya casi arqueológico!

Como has escrito más de un poema y compuesto más de un cuadro, imagino que escribirás más de una novela. ¿Tienes algún proyecto al respecto?

No. Escribir es una actividad solitaria, burguesa, en gran parte responsable de la alienación cotidiana y factor discriminante de primer grado. Pero esta es una convicción personal que no extiende a nadie, evidentemente. La actividad que me apasiona hoy en día es la acción inmediata. Los signos de la escritura están cargados de un simbolismo paralizante. Para la liberación del hombre-instrumento, víctima del Estado o de las grandes empresas privadas, son necesarios otros métodos. Hace poco he presentado un proyecto a las Olimpiadas de Munich en el que me lanzo contra el concepto de patria y bandera a través de una manifestación aparente –artística–. Se que no la aceptarán. No importa. Seguiré insistiendo. ■

*El título de este comentario no apunta únicamente a que intentaremos ofrecer una visión de conjunto de la obra poética de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006). Pone de relieve el alcance totalizante de su poética. No se trata, por cierto, de un equivalente poético de la *Novela Total*, teorizada por diversos narradores hispanoamericanos contemporáneos suyos, entre ellos, de modo paradigmático, el peruano Mario Vargas Llosa (formado dentro del mismo marco generacional de Eielson, la llamada *Generación del 50*, aunque mejor sería denominarla, como hacen Julio Ortega y Marco Martos, *Generación del 45/50*). El designio de una novela que abarque todos los niveles y ángulos de la realidad, así como los grandes temas de la experiencia humana, va por otro camino; puede cotejarse, más bien, con la propuesta de la *Poesía Integral* (formulada por el Movimiento Hora Zero, de la *Generación del 70*), una síntesis lírica-narrativa-dramática-reflexiva que reconoce como fuente principal a Ezra Pound (en su afán de emular el “poema total” de Dante), y sus aclimataciones hispanoamericanas, verbigracia Ernesto Cardenal.*

LA POESÍA TOTAL DE EIELSON

Ricardo González Vigil

Tampoco concuerda con el anhelo desmesurado del Libro según Mallarmé, todas las cosas existirían para ser eternizadas en dicho Libro, tan inalcanzable que Mallarmé elogiaba la perfección de la página en blanco. Al contrario, la poética de Eielson implica una decisiva “inversión” o “vuelta” de la postura verbalista y esteticista (tendente a una Abstracción de cuño platónico, adversa al Cuerpo, éste capital en la aventura creadora de Eielson) de Mallarmé dirigida a la afirmación de una postura vital, sapiencial y realista (aunque no tenga nada que ver con la corriente literaria conocida como Realismo, a la que claramente despedaza en sus novelas y piezas teatrales) en tanto abocada a la mística fusión-con fusión entre el Ser y la Nada.

Al respecto, citemos la aclaración siguiente:

“la poesía no es solamente sintaxis, como tampoco es sólo metáfora, aliteración, hipérbaton o paronomasia. No es sólo un objeto lingüístico. Se puede convenir con Mallarmé que la belleza de un poema reside en sus palabras, pero solo cuando dichas palabras son el resultado final de un proceso y de una visión interior. Algo así como el sistema monetario, cuyos billetes carecen de valor si no tienen un respaldo en oro.”¹

En esta línea asistimos a una visión de la poesía en lo sustancial independiente de las palabras, de la que éstas resultan un medio limitado y precario, un vehículo que se justifica cuando nos invita a ir más allá de ellas, al encuentro con la poesía (recordemos que deriva de la palabra griega *poiesis*, ‘crear’) existente en todas las cosas, en el universo entero. La poesía como la visión creadora que da origen a todas las artes:

“Lo mejor de un poema,

como lo mejor de un cuerpo, no son sus elementos (cabeza, tronco, extremidades, etc.; estrofa, verso, vocablo, etc.) sino la gracia que los visita y los une en una sonrisa, un movimiento armonioso, un llanto desesperado.

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. Superado 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, música, danza, religión, magia).”²

A la luz de esta existencia totalizante de la poesía, se entiende que:

1. Al reunir su poesía hecha con palabras, su “poesía verbal”, Eielson opte por el título englobador de *Poesía escrita*, dan-

do a entender que sus otras actividades artísticas resultan poesía que prescinde de las palabras. La denominación escogida para la edición española del 2003, *Vivir es una obra maestra* (subtitulada *Poesía escrita*), nace igualmente de su convicción de que la poesía “se confunde con la esencia de las cosas”: la vida cabalmente asumida es, debería ser, la obra maestra primordial.

2. A pesar de que Eielson es uno de los mayores artífices de la palabra de la poesía contemporánea en lengua española (y no sólo en ella, en cualquier idioma), un virtuoso del ritmo, las imágenes y la riqueza léxica desde sus primeras composiciones; se trata de un creador que pulveriza el fetichismo del texto definitivo, perfecto, eterno. Inserta modificaciones continuas (textos suprimidos o agregados, secuencias diferentes en la organización de los textos dentro de cada poemario) en sus colecciones

verbales³ y, por cierto, en las tentativas siempre incompletas, siempre mutantes⁴, de abarcar toda su *Poesía escrita* (ediciones de 1976, 1989, 1998 y 2003). Ello lo asemeja a su admirado Martín Adán, compartiendo con él la dejadez para publicar sus poemas, dados a conocer por insistencia de sus amigos y/o estudiosos, el mayor de ellos Javier Sologuren, pero también cabe destacar la labor desplegada por Ricardo Silva-Santisteban, Martha L. Canfield, Luis Rebaza Soralez y José Ignacio Padilla. El propio Eielson ha reconocido el rol crucial de Sologuren:

“a mi vocación clandestina, subterránea, marginal, de eterno exiliado, o como se lo quiera llamar, repugna toda forma de aparición, si no es requerida por el afecto y la amistad. Si algunos libros he publicado, lo debo pues a la insistente bondad de los amigos. Unas palabras de Rimbaud (‘explo-

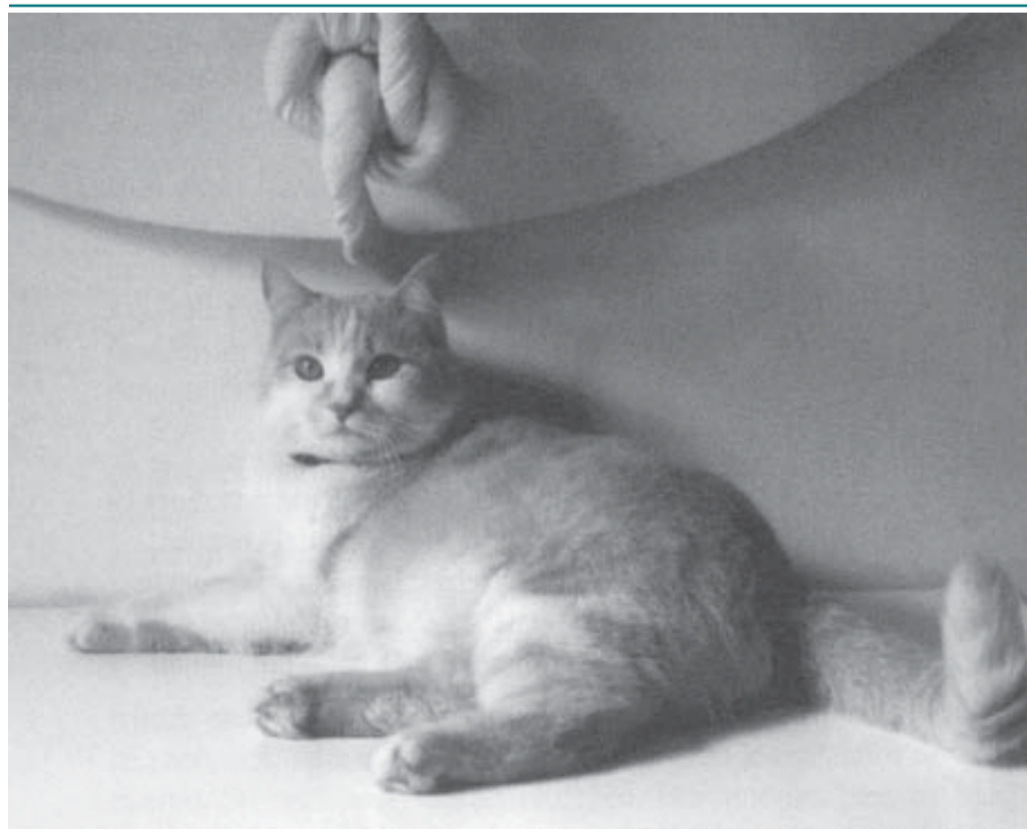
rar lo invisible, escuchar lo inaudito’), unidas a mi vocación por la arqueología y por el pensamiento oriental, explican en parte este amor a lo ignoto, a lo invisible e inalcanzable. [...] sencillamente, a él [Sologuren] le debo la parte visible de mi existencia literaria. En efecto, fue él quien, leyendo mis primeros versos, los dio inmediatamente a publicar en diarios y revistas. Fue idea suya mi candidatura, en 1945, al Premio Nacional de Poesía, que luego obtuve. Aparte de *Mutatis mutandis*, me editó también *Canción y muerte de Rolando* en La Rama Florida. Y ya más adelante, a mediados de los años 70, se llevó a Lima, desde París, el manus-

¹ Eielson, Jorge Eduardo. “La pasión según Sologuren”; en Lienzo, Núm. 9, 1989. Reproducido en: José Ignacio Padilla (editor), Nu / do (Homenaje a J. E. Eielson). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002; p. 38.

² Eielson, “Para una preparación poética”; en *Si*, núm. 398, Lima, 24 de octubre de 1994. Citamos según la reproducción en: Padilla, Op. cit., p. 436.

³ Por ejemplo, Reinos, con poemas añadidos y diversas modificaciones en las ediciones de 1945, 1973, 1976 (*Poesía escrita*) y 1998 (*Poesía escrita*). Un caso extremo es el de *Noche oscura del cuerpo*, con cambios fundamentales (partes enteras que luego se desgajan del conjunto para entrar en otro posterior) entre la primera edición (francesa) de 1983 y las ediciones de 1989 (una mexicana y otra peruana, diversas, a su vez, en más de un punto); véase al análisis realizado por Luis Fernando Chueca en su tesis de licenciatura *La aproximación de los contrarios en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999). Las fechas que Eielson adjudica a cada poemario parecen corresponder a la visión poética que les dio origen, aunque en años posteriores introduzca variaciones de todo tipo en el número de poemas, en los versos, etc.

⁴ “Es por eso que la obra de arte terminada cuenta poco para mí. Lo que me interesa es su gestación, su proceso”. Respuesta de Eielson a una pregunta de Martha L. Canfield, perteneciente a “Hablar con Eielson”; en *Revista Atlántica de Poesía*, núm. 9, Cádiz, 1995. Reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 55.



La gata Chiquita, Milán, 1994.

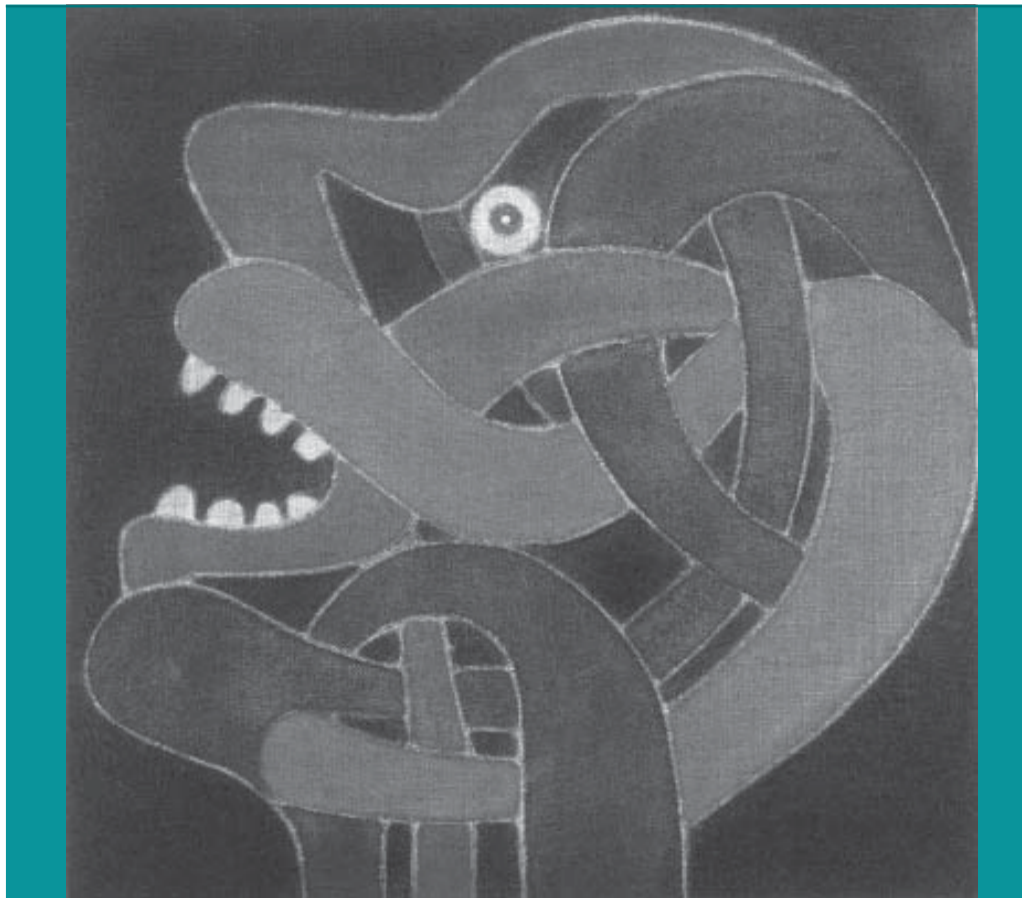
➔ crito de *Poesía escrita* para la edición que luego haría el Instituto Nacional de Cultura.”⁵

Notemos que sólo constituye la “parte visible de mi existencia literaria” (y ésta sujeta a modificaciones continuas, de edición en edición), porque Eielson se complacía en producir incesantemente textos que debían quedar “invisibles”, actitud sumamente ilustrativa de su visión totalizante de la actividad poética más allá del “sistema literario” y del “mercado editorial” (también muchos de sus objetos artísticos han participado del diseño de que sean “invisibles”):

“Algunas de estas ‘obras’ son efectivamente invisibles, y lo serán para siempre. Se trata de poemas, objetos, ideas, simples fragmentos de la realidad cotidiana, pacientemente elegidos o elaborados para ser destruidos de inmediato, sepultados en la arena o arrojados en mares, ríos y lagos, abandonados en templos, teatros, cines, supermercados, trenes, autobuses. Algunas piezas las he mandado por correo a destinatarios pescados al azar en la guía telefónica, o he leído textos o transmitido piezas musicales, siempre a través del teléfono.”⁶

En esa entrega a las “obras invisibles” palpita una valoración del anonimato, en oposición a la ansiedad “moderna” por la fama, cuando no el éxito puramente publicitario o comercial. Toda una cruzada liberadora de la poesía y el arte, frecuentemente alienados, de nuestra época:

“Admiro demasiado a los tejedores de Paracas, Huari o Chancay, a los ceramistas de Nazca y Chavín, a los escultores Gabón, Baulé o Senufo, a los primitivos sieneses, a los calígrafos zen, a los escultores cicládicos, dóricos y olmeca, a los arquitectos egipcios, a los artistas de Altamira y Lascaux, a los pintores maya, chino o etruscos, porque creo que es sobre todo a ellos que les debemos lo que somos, o sea a nuestros anónimos ancestros, a quienes plasmaron para siempre nuestra verdadera identidad. Es con el auge, cada vez mayor, del culto a la personalidad (que nace sobre todo en Grecia, y se difunde en el Renacimiento), al nombre, a la firma, al autor, que comienza la declinación de la creatividad en las artes propiamente dichas. Y si a esta declinación agregamos la más completa comercialización de los objetos artísticos que registra la historia, obra de la sociedad capitalista avanzada, bien se puede decir que la



Cabeza de chamán. 1995. Acrílico sobre yute. 85 x 85 cm. Colección particular.

muerte del arte –preconizada por Hegel y sus seguidores– está ya en acto. [...] En esta situación, defender el anonimato, aunque sea parcialmente, puede ser una modesta contribución en favor del arte, de la poesía, de la verdadera imagen del hombre, antes de su definitiva alienación.”⁷

CHAMÁN INTERDISCIPLINARIO

En la cultura peruana, y hasta donde sabemos en el ámbito hispánico, no existe un caso de tanta versatilidad creadora como es el de Eielson: “escritura poética y visual, narrativa, teatro, ensayos, pintura, escultura, instalaciones, performance, acciones, poesía vocal, jazz, investigaciones sonoras, estudios arqueológicos, cine, fotografía, ciencia y filosofía contemporánea, pensamiento oriental”⁸, según una lista elaborada por él mismo.

A toda la gama de los lenguajes artísticos (verbal, plástico, musical, filmico, etc.) se suma una sólida “cultura universal” en temas míticos, filosóficos, científicos, religiosos, ideológicos de toda laya, sin olvidar la perspicacia con que puede escribir sobre modelos famosas (*top model*) o la belleza de un automóvil. Un mirador interdisciplinario adverso a la mutiladora especialización que se ha ido imponiendo en la “cultura occidental”, iniciada por el racionalismo griego (Aristóteles a la cabeza) y agravada a partir del Renacimiento, hasta esta actualidad en que abunda la información, pero no la sabiduría (ligada ésta a una visión integradora del legado cultural de la humanidad).

Aclaremos que Eielson comprende que debe existir un cierto grado de especialización, dada la acumulación inabarcable de conocimientos en cada rama del saber, y dados los talentos limitados de cada cual. Empero, debe ser una especialización con conciencia interdisciplinaria, donde cada disciplina (sin dejar de tener su campo propio, diferenciado) se beneficie de la iluminación procedente de las otras para otorgar sentido a su lenguaje específico, a su búsqueda particular:

“M[artha]. C[anfield].- No buscabas solamente el arte total, entonces, sino también la vida total. Lo cual te ha llevado a ejercitar una creatividad global, con todos los riesgos que ella supone. J[orge]. E[ielson].- [...] la actual tendencia a la pluralidad del saber y la necesidad de abolir las barreras que separan las diferentes disciplinas. No para mezclarlo todo, indiscriminadamente, sino para enriquecerlo todo, recíprocamente. Paul Feyerabend [...] uno de los epistemólogos y filósofos de la ciencia más brillantes de los últimos tiempos, ha contribuido seriamente a un acercamiento entre ciencia y arte, examinando con gran lucidez todo lo que hay de intuitivo en la ciencia y de racional en el arte. [...] Lo que yo intento, por mi parte, es el resultado de una actitud gemela, especular, de la de Feyerabend, que antes de convertirse en pintura, escritura o lo que sea, es una reflexión sobre la sustancia y el sentido de la existencia.”⁹

Un magnífico ejemplo de

integración multidisciplinaria en la creatividad de Eielson es la importancia que otorga al *Nudo* en tanto “metáfora de la existencia”¹⁰. Lo ha puesto de relieve Canfield:

“el nudo –símbolo privilegiado, además de ser la más antigua y primitiva de las técnicas inventadas en la historia de la humanidad– se puede encontrar tanto en el macrocosmos como en el microcosmos. Las órbitas de los planetas que circulan oscilando alrededor de un centro, describen nudos que se entrelazan; y el ADN es un nudo revelado por el ultramicroscopio, de estructura simple o entrelazada. Mito [alude al mito de la cuerda de Zeus que permitía amarrar o anudar todo el universo] y ciencia se unen y el nudo aparece tanto en esta como en aquel. En la teoría de las ‘supercuerdas’, que trata de unificar la relatividad con la mecánica cuántica, los monopolios en el principio de las cuerdas son nudos microscópicos generados por los campos de Higgs, y las mismas supercuerdas están entrelazadas y forman nudos.”¹¹

En consecuencia, Canfield acierta al consignar que, además de los nudos de su obra plástica, Eielson plasma “anudamientos verbales” (“torsiones y nudos en el discurso poético”) en su *Poesía escrita*, a la par que anudamientos sonoros en sus exploraciones musicales. Añádase que desde 1983 el genial poeta escribió una serie de “poesía verbal” titulada, justamente, *Nudos*; una serie abierta, editada en 1997 y 2002.

De otro lado, en la postura interdisciplinaria de Eielson actúa el diseño de volver al origen de la actividad cultural del ser humano, cuando todo estaba impregnado de un carácter sagrado: matriz del lenguaje artístico *primigenio*, que decía a plenitud la existencia, sin la separación alienante entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo, entre el hombre y el universo, que trajo el racionalismo griego. Surge ahí el paradigma creador del chamán (recordemos que Rimbaud pedía que el poeta fuera un “vidente”), conforme lo resalta Rebaza Soruluz. Citemos el siguiente pasaje:

“Lo que pasa es que han separado todo. Han separado la sociedad y todas las sociedades tienen que separarse y establecer roles. En la sociedad arcaica todo estaba unido, y había un personaje que se llamaba el ‘chamán’, quien era el mago, el curandero, que también era médico, que también era bailarín, el poeta, el hechicero, era todo, el sacerdote; y lo reunía todo.”¹²

En otra ocasión, formula una precisión para no ser mal interpretado:

“[Mi posición en cuanto a un arte total se diferencia de la vieja idea romántica en] todo. Primero porque, repito, dentro de una concepción cíclica del tiempo no hay lugar para ningún sujeto fijo. El uso que a veces he hecho de la palabra totalidad ha sido tal vez mal interpretado. O simplemente no me he expresado bien. Por ejemplo, cuando tomo como modelo la figura del chamán, que reúne en sí al sacerdote, al

⁵ Eielson, “La pasión según Sologuren”, artículo citado en la nota 1. Citamos la reproducción en: Padilla, Op. cit., p. 35-36.

⁶ Ibidem, p. 35.

⁷ Ibidem, p. 40.

⁸ Eielson, “¿Cuál es el futuro del arte?”, en Lundero (suplemento cultural de La Industria), núm. 237, Trujillo, febrero de 1998. Reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 497.

⁹ Entrevista concedida a M. Canfield “Hablar con Eielson” (ver la nota 4). Reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 55.

¹⁰ Eielson, “La escalera infinita”. Traducción de Renato Sandoval: en Fórnix, núm. 1, Lima, 1999. Reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 20.

¹¹ Martha L. Canfield, “Nudos y laberintos en la obra de Eielson”; en: Padilla, Op. cit., p. 248.

¹² Eielson entrevistado por Miguel Ángel Zapata. Hemos tomado la cita de Luis Rebaza Soruluz, “El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson” (de su libro La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela. Lima, Pontificia Universidad Católica, 2000); reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 279.

poeta, al filósofo y al médico, no pretendo el retorno a una cultura arcaica o 'primitiva', impracticable en la sociedad contemporánea. Me refiero solamente a un concepto global de la creatividad humana, ejemplarmente evidenciado en las prácticas chamánicas."¹³

Detrás de ese "concepto global de la creatividad humana" actúa una visión mágica de la poesía y el arte, resuelta con recursos contemporáneos, incluyendo los *mass media*. Se trata de entrelazar, aquí y ahora, el mito (los arquetipos del "inconsciente colectivo", diría Jung), la religión (en su fuente original: unión mística y ceremonias sacralizantes de las actividades humanas) y la ciencia (la matemática del "caos", la geometría de las fractales, la física de las supercuerdas, el código genético, etc.) como, en otro contexto, lo conseguía la perspectiva primigenia del chamán.

POTENCIAL DEL CREADOR LATINOAMERICANO

En esa vuelta a la creatividad primigenia, fue decisiva la adhesión creciente de Eielson a la "cultura oriental". Proceso que llega a la madurez cuando acepta el budismo zen, hacia 1955-1957; estaba preparado por la admiración (cada vez más consciente y orientadora de su creatividad totalizante) que sentía ante las culturas peruanas prehispánicas, sobre todo, las del litoral costero, ligadas al desierto y el mar. Esta admiración supo despertarla José María Arguedas, su profesor en el colegio Alfonso Ugarte, cuya amistad lo llevó a frecuentar desde 1942 hasta su viaje a París (1948) la Peña "Panchito Fierro", animada por las hermanas Alicia y Celia (esposa de Arguedas) Bustamante y el propio Arguedas. A dicha Peña concurrían artistas y escritores indigenistas de la generación anterior a la de Eielson, lo mismo que poetas mayores con enormes conocimientos de la estética contemporánea, como Emilio Adolfo Westphalen (a veces, Martín Adán). Asistían también, artistas y poetas coetáneos de Eielson, pertenecientes a la llamada Generación del 50: Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, etc. La irradiación poética y artística de estas conexiones ha sido estudiada esclarecedoramente por Rebaza Soraluz. Baste recordar que, antes de dejar Lima, Eielson hizo su primera exposición plástica, incluyendo ahí "La puerta de la noche", claro homenaje a la Puerta del Sol, de la cultura Tiahuanaco, conforme estableció Sologuren.

Esa escultura de 1948 oficia como un pórtico a la asimilación plena del legado prehispánico que Eielson recién llevará a cabo en Europa. Allí se dio cuenta, conforme le ocurre al protagonista de su novela *El cuerpo de Giulia-no*, que, a pesar de sus ancestros europeos, y de su aprendizaje en la literatura y el arte "occidentales", su sensibilidad era "mestiza", propia del "encuentro de culturas" que caracteriza al peruano y, en general, al latinoamericano:

"mi particular posición de latinoamericano radicado en Europa desde hace casi medio siglo [...] quiero pensar que es este 'exilio voluntario' el que —sin renunciar a mis raíces— me ha permitido llevar a la práctica una suerte de nomadismo cultural ya substancialmente inscrito en nuestros orígenes. Porque ser latinoamericano es ser hijos de varias culturas, de varias razas y horizontes y —aún con sus terribles laceraciones— tener confianza en el futuro. En otras palabras tener varias almas. Lo que —hoy más que nunca— significa ser todavía verdaderamente humanos, sin dejar de ser contemporáneos".¹⁴

Dicha herencia múltiple impide que un auténtico creador latinoamericano, fiel a sus raíces heterogéneas, se deje envolver por el deterioro alienante que la "cultura occidental", sobre todo en esta época capitalista, ha causado a la creatividad poética y artística, y el carácter sagrado y mágico de la vida. Eielson, en diversas ocasiones, expresó su confianza en el potencial creador de las figuras del Tercer Mundo, en

especial las de América Latina.¹⁵

De haberle otorgado, al comienzo, demasiada importancia al aprendizaje de la "cultura occidental", Eielson pasa a esta conciencia de ser un "encuentro de culturas", donde lo más liberador y humanizante procede de la "herencia oriental", de la cual es un desarrollo peculiar, sumamente inventivo, las culturas prehispánicas de América (nuestros nativos vinieron de Oriente: comparten una visión totalizante, como la que anhela el Tao o el budismo zen). Así lo sintetiza Canfield:

"en Eielson conviven dos almas: una inquieta, inaferrable, fugitiva, que confía al lenguaje escrito su vocación proteica; la otra serena, vibrante, iluminada, que usa las formas plásticas para proyectar la inefable convergencia de todas las cosas en un centro trascendente y personal. Tal vez estas dos almas dependen de las dos culturas que conviven en él: la europea, que siente y asume la tentación experimental y que ha asimilado las experiencias de las segundas vanguardias; y la oriental, que ha conocido, estudiado y practicado mediante el budismo zen, sobre todo a través de las enseñanzas de su maestro Taisen Deshimaru. Allí ha podido encontrar también una relación armónica con ciertas tradiciones precolombinas del Perú"¹⁶.

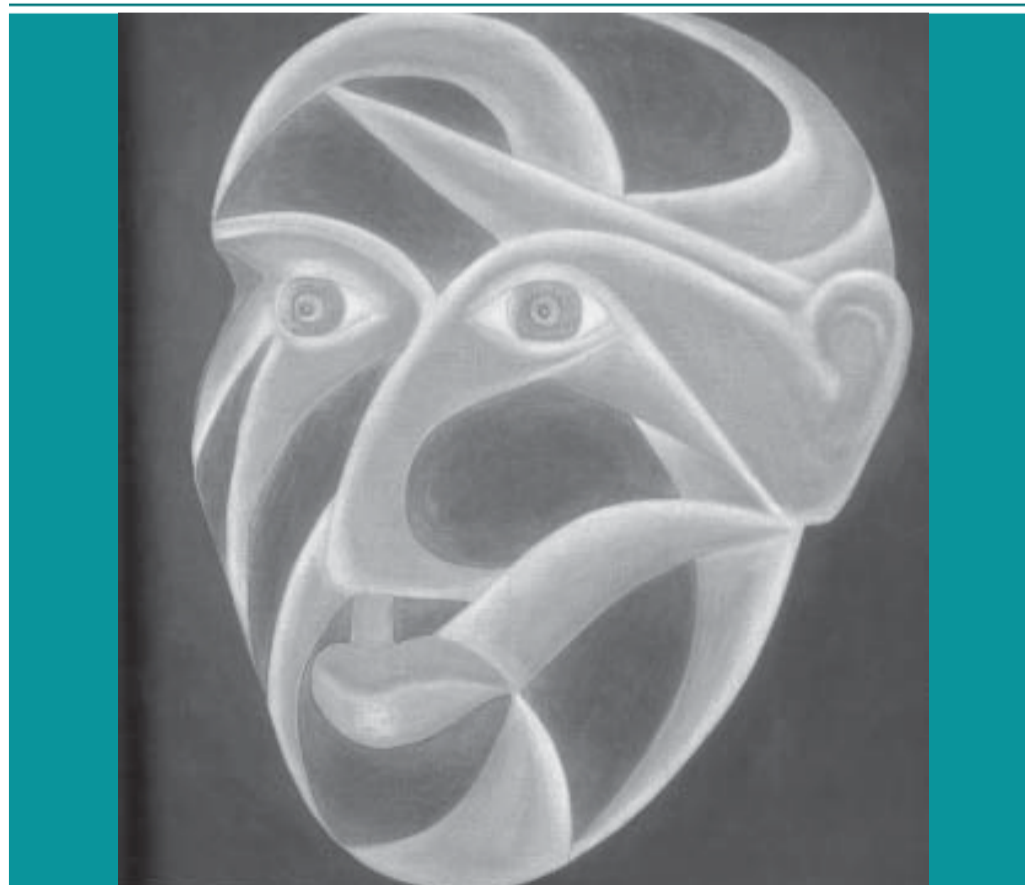
Por resaltar al budismo zen, Canfield subestima la huella prehispánica en la creatividad de Eielson, no sólo plástica —como parece sugerir en la cita anterior (aunque, en otras apreciaciones

suyas, habla acertadamente de "anudamientos verbales" en la *Poesía escrita*). Habría que rastrear con sutileza la huella prehispánica en *Poesía escrita*, tomando como ejemplo la óptica esgrimida por Eielson para detectar la herencia precolombina en el lenguaje poético de Vallejo:

"el *pathos* vallejiano —que es sin lugar a dudas un rasgo atávico de la raza india— es también una visión sincrética de la condición humana, que le llega desde los estoicos y los místicos castellanos, Quevedo y Unamuno, hasta los grandes rusos de fin de siglo. El poeta no ha hecho sino servirnos de guía, de sensibilísima brújula, en este intrincado derrotero de la peripecia humana. Para ello se ha servido de un lenguaje que, por comodidad, seguimos llamando español, pero que ha sido casi completamente inventado, para mejor expresar tan dolorosa sustancia poética [...]. Me pregunto si un expresionismo tan radical no tendrá como matriz una característica peculiar de la cultura mochica, es decir esa inclinación a la representación cruel, a veces excesiva, pero llena de *pietás*, que se observa en ese pueblo, antepasado directo de nuestro poeta. En efecto, a diferencia de otras culturas antiguas del Perú [...] fueron los artistas mochicas los que mejor han sabido representar el drama humano, en toda su maravilla y su miseria, hasta el punto de excluir cualquier otra temática. Y este universo obsesivamente antropocéntrico ha sido expresado con un lengua-

je visual desnudo, escueto, corrosivo, sin ninguna concesión a las dulzuras terrenales, pero con una capacidad de síntesis que no excluye el más crudo realismo ni la más honda ternura. Tal y cual como el verbo vallejiano, justamente. Aun si en este, claro está, el elemento católico, cristiano, español, modifica notablemente la pulsión ancestral. [...] El encuentro de instancias expresivas tan diferentes, unidas a la voluntad del autor de escribir para y en nuestro tiempo —es decir con la absoluta modernidad y libertad de un Picasso, por ejemplo, pero con el *substratum* de una cultura diversa y subyugada—, ha debido ser, para el artista peruano, un desafío grandioso que, nosotros lo sabemos, ha sido espléndidamente coronado"¹⁷.

La cita ha sido extensa, por pertinente, porque nos orienta a calar en el lenguaje mestizo, con una importante herencia prehispánica, de Eielson. Y no sólo en su aventura plástica, donde sobresalen sus quipus y sus nudos, estos inspirados en los maravillosos tejidos precolombinos, se impone investigar el asunto en la "poesía verbal" de Eielson, sin limitarlo a lo señalado sobre los "anudamientos verbales". A nuestro juicio, así como Eielson quiso desalienar la poesía actual, volviendo al chamanismo primigenio de la palabra y de la poesía (creatividad); cabe, también, postular que quiso romper con la "escritura occidental", el alfabeto alejado de todo poder mágico sobre la realidad: escritura esterili-



Autorretrato de cristal. 1984. Acrílico sobre yute. 180 x 180 cm. Colección particular.

¹³ Eielson, *El diálogo infinito* (Una conversación con Martha L. Canfield). México, Universidad Iberoamérica / Artes de México, 1995; pp. 39-40.

¹⁴ Eielson, "Defensa de la palabra; a propósito de *El diálogo infinito*", en Inti (Revista de Literatura Hispánica), núm. 45, 1997. Reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 443.

¹⁵ Consúltense "Diálogo con Michele", "Arte italiano de los años 90", "La transvanguardia o el talón de Aquiles" y "Puruchuco", reproducidos en: Padilla, Op. cit., pp. 26-32, 215-217, 223-229 y 322-331. Una cita: "En nuestro continente —por fortuna aún a la zaga en cuanto a cultura de masa se refiere— el poder alienante de los nuevos 'media' no ha llegado todavía al paroxismo que se observa en las sociedades avanzadas. En esta casi virginal reserva de caza, las imágenes poseen una extraordinaria carga de verdad [...] Millares de peruanos —sobre todo los limeños, con penoso ahínco— aspiran a un europeísmo postizo, y dan la espalda a un auténtico pasado, sin el cual ningún futuro es posible". (p. 328).

¹⁶ M. Canfield, "Nudos y laberintos en la obra de Eielson"; reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 247.

¹⁷ Eielson, "Actualidad de Vallejo"; en Debate, núm. 69, Lima, 1992. Reproducido en: Padilla, Op. cit., pp. 81-82.

➔ zada por el racionalismo, el uso instrumental del lenguaje, depósito inerte de información sin el vuelo de la sabiduría, letra muerta que no espíritu de la letra.

Los antiguos peruanos exploraron la escritura pictográfica o iconográfica. Las muestras más notables son los quipus y, suele olvidarse ello, el lenguaje textil: una escritura de poder mágico, sacralizante, integrador de la dualidad del universo (Hanan y Hurin, así como el pensamiento chino junta el Yin y el Yang). La desalienación de la escritura occidental anima lo que Rebaza Soralez agrupa como “obra visual” (distinguiéndola de la “poesía”, es decir la poesía en el sentido normalmente admitido como tal en el Occidente actual): las colecciones de palabras con fulgor plástico o visual *eros/iones*, *4 estaciones*, *Canto visible* y *Esculturas subterráneas*.

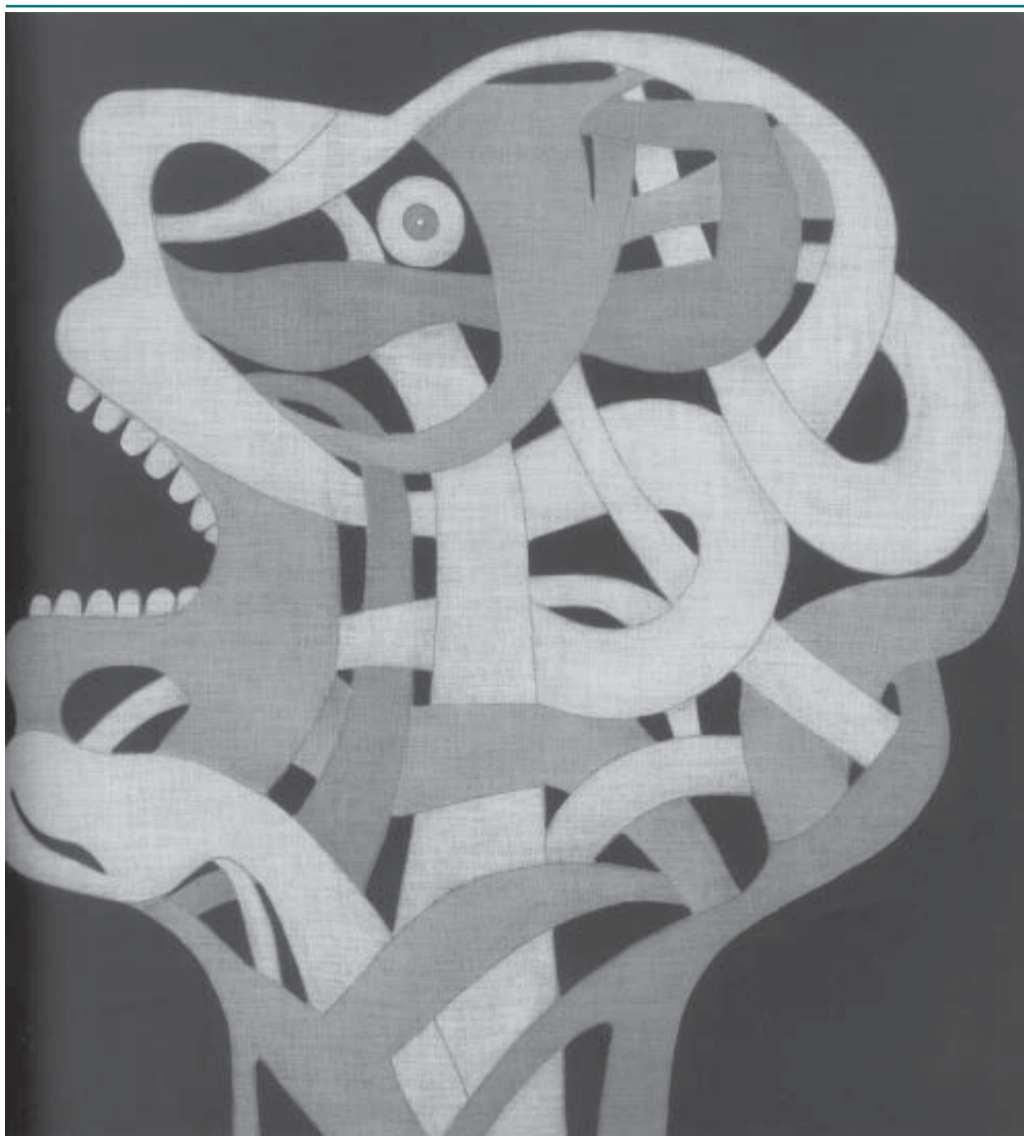
Resulta nítido el elogio que Eielson hace de los tejidos Chancay como una escritura visual:

“Su vocabulario simbólico está completo. Sus divinidades terrestres, aéreas y marinas, más que una iconografía, conforman un alfabeto visual inagotable [...] La transparencia del lenguaje mítico, en un pueblo que no conocía la escritura [como la entiende el Occidente moderno], se vale de un léxico visual que funciona claramente como *escritura*. Y es solamente a través de ésta (que podríamos situar entre el pictograma y el jeroglífico) o más bien en su inter-textualidad, entre un vacío y otro, entre una forma y otra –pájaro, personaje, pez o felino– que se asoma el poema, es decir el mito convertido en poema”¹⁸.

Recordemos que, en su novela *El cuerpo de Giulia-no*, el narrador fustiga a las “Odiosas letras impresas cuyo veneno es la razón, el orden, la discriminación social, la guerra, las ideologías, el mal”. Por contraste, ensalza la matemática del quipu, donde “se ocultaban quizás las leyes mismas de la creación (...) La unidad fundamental de lo creado”¹⁹.

¿POETA PURO?

Varios estudiosos (sobre todo, Silva-Santisteban, Canfield, Rebaza, Camilo Fernández Cozman, Alfonso D’Aquino y Helena Usandizaga) han dividido la *Poesía escrita* en etapas, juzgando que a una fase inicial (*Moradas y visiones del amor entero*, 1942, *Cuatro parábolas del amor divino*, 1943, *Canción y muerte de Rolando*, 1943, *Reinos*, 1945, *Antígona*, 1945, *Ajax en el infierno*, 1945, *En la Mancha*, 1946) sobrevienen cambios con textos de 1946-



Cabeza de chamán. 1995. Acrílico sobre tela. 200 x 200 cm.

1947. Para algunos resulta clave “El circo” (1946), para otros – un número mayor– “Bacanal” (1946), sin faltar quienes prefieren situar el quiebre en el conjunto titulado *Doble diamante* (1947).

A nuestro juicio, todos esos textos escritos en el Perú (antes de su viaje a Europa), y aun el primer gran poema compuesto en París (“Primera muerte de María”, 1949, recién publicado en 1958, en la revista *Literatura*), pueden ser vistos como una primera etapa de la *Poesía escrita*, de la cual el poema más diverso, el que mejor prepara lo que escribirá en Europa (después de “Primera muerte de María”, se entiende) es el que da título al conjunto *Doble diamante*, los otros, en cambio, siguen la ruta de *Reinos*, al extremo que tenemos una amada perdida, “su esqueleto” incluso, y en el último poema el sujeto poético se declara “un rey desvergonzado”, todo lo cual concuerda con el clima de *Reinos* con su “esposa sepultada” y su “príncipe del olvido”. Rebaza subraya el cambio introducido por el poema “Doble diamante”, en una línea que será continuada por *Tema y variaciones* en Europa:

“‘Doble diamante’ despliega una nueva tendencia en Eielson: el dejar de lado el orden sintáctico para preferir el ritmo versal. La puntuación

es reemplazada por una elaborada estructura tanto visual (distribución en la página) como auditiva (anáforas y aliteraciones). En términos temáticos, luego del cuerpo heroico del *Rolando* y del crudo de *Bacanal*, en esta colección se hace presente el cuerpo ‘real’ por vivo y desnudo”²⁰.

Los textos previos tienen en común trabajar con un material de gran elaboración y prestigio en la tradición literaria y mitológica: símbolos místicos (moradas, parábolas, reinos), dioses y héroes griegos (Antígona, Ajax, la subyacente figura de Orfeo en pos de su esposa muerta) y personajes literarios (Rolando, Don Quijote, Sancho Panza, Rocinante). En el cuento “Marta y María” (1947) y el poema “Primera muerte de María” aparecen figuras evangélicas (Virgen María, Pedro, Pablo, las hermanas María y Marta, Lázaro) que tendrán resonancia en una novela, una pieza teatral y performances de las décadas siguientes. Ese material combina las referencias antiguas (correspondientes a sus fuentes originales) con componentes contemporáneos, mezclando lo sublime con lo grotesco, lo refinado y lo vulgar (heces, órganos sexuales, salivas, etc.), a modo de figuras arquetípicas que echan luz sobre el mundo actual, a la par que personas estilizadas has-

ta identificarse con figuras arquetípicas: el Muerte en “El circo”, los rasgos de Baco del poderoso que maneja a su antojo el mercado editorial en “Bacanal”, el “dulce Caco” de “Serenata” (*Doble diamante*).

La deuda mayor es con el simbolismo, pero no el de Mallarmé que conduce a las teorizaciones de la “poesía pura” desplegadas por Valéry; sino el de Rimbaud (uno de los poetas preferidos por Eielson hasta su muerte) con sus “elementos escatológicos, cotidianos y decadentes” (conforme señala Luis Rebaza Soralez), su rebelión frente a las convenciones poéticas y retóricas y su descenso al Infierno (cual Orfeo desgarrado, cual Dante que no obtiene mensajero salvador alguno). Subrayemos que en Rimbaud destacan dos designios que Eielson desplegará en su obra a partir de los años 50: el deseo de “cambiar la vida” (en pos de una vida verdadera, una “Vita Nuova”) y la concepción del poeta como “vidente” (Eielson habla, como expusimos, del chamán); no olvidemos además que la insatisfacción ante la poesía llevó a Rimbaud a dejar de escribirla, lección que Eielson (bajo la sabiduría del budismo zen, salvado del nihilismo en que cayó el francés) rehace planteando un “abandono” de la “poesía escrita” en aras de la Poesía Total.

Destaca la huella, también, de Rilke, heredero del simbolismo, con su versión de Orfeo en *Los sonetos de Orfeo* y la fusión de lo sagrado y lo profano de *Las elegías del Duino*, imbuido de una religiosidad con sincretismo muy moderno. En menor medida, el T. S. Eliot que (hermano en ello de Pound y Joyce) conecta lo cotidiano con arquetipos culturales, desnudando la alienación de los “hombres huecos” en la “tierra baldía” del Occidente en decadencia. Algo, igualmente, actúa del neo-barroquismo de los poemas de los años 30-40 de Martín Adán.

En esos años, este primer Eielson fue encasillado como “poeta puro” por quienes se autotitulaban “poetas del pueblo”, poetas “comprometidos”. Lo vinculaban con Martín Adán y con Westphalen (quien sostenía que había dos líneas centrales en la poesía peruana, la que partía de Eguren, para Westphalen el más grande poeta peruano, y la que partía de Vallejo), y con su mayor amigo, el refinado Javier Sologuren. No fueron capaces de percibir su cercanía al Neruda de *Residencia en la tierra*, ese que plasmó un manifiesto a favor de “una poesía sin pureza”, abierta a todo lo humano (sudores, orina, actitudes vergonzantes, etc.); siempre, hasta su muerte, Neruda y Vallejo fueron los poetas hispanoamericanos que más admiró Eielson (no le conocemos elogios encendidos a Eguren, como los vertidos por Westphalen y Sologuren). *Residencia en la tierra* posee esa perfección rítmica y esa riqueza de imágenes del joven Eielson, propia de la “vuelta al orden” del post-vanguardismo hispanoamericano de 1930 – 1950; comparte la atmósfera de luto y destrucción del primer Eielson. Esos rasgos, aunque con textura distinta al estilo del joven Eielson, existen, sin duda, en Vallejo, en quien lo fisiológico (excrementos, sudores, órganos sexuales, etc.) alcanza un esplendor liberador que supera la irreverencia de Rimbaud.

No se dejó ganar, pues, por el esteticismo de la “poesía pura”. Más bien, de modo figurado, sus poemas aluden al contexto histórico: Rolando es la Francia sojuzgada por el nazismo;

¹⁸ Eielson, “Luz y transparencia en los tejidos del Antiguo Perú”; en *more ferarum*, núm. 5-6, Lima, 2000. Reproducido en: Padilla, op. cit., p. 320.

¹⁹ Eielson, *El cuerpo de Giulia-no*, México, Joaquín Mortiz, 1971. pp. 118-123.

²⁰ Eielson, *Arte Poética*. Edición de Luis Rebaza Soralez. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. p. 20.

Antígona, un llamado a no satanizar a los enemigos; y, de modo general, sus textos connotan la situación de “decadencia de Occidente”. Su tratamiento obsesivo del deterioro y la muerte respondía, igualmente, al contexto limeño:

“Lima no es una ciudad para vivir, sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio. En ningún lugar creo yo, la presencia de la muerte es tan palpable y persistente [...] La población subterránea de Lima es otra invisible metrópolis de huesos que duplica la ciudad visible. Cráneos y esqueletos prehispánicos, a varios metros de profundidad, aderezados de plumas, mantos y collares, soportan otros cráneos y esqueletos de capa y espada, sayo, sotana y crucifijo.”²¹

Su visión crítica de “Lima, la horrible” (expresión acuñada por César Moro y adoptada por Sebastián Salazar Bondy) implica una condena al orden social injusto, asunto abordado claramente al mostrar el sufrimiento de los pobres en el poema y la novela *Primera muerte de María*. Explicará al respecto:

“Si ya desde entonces [años 40] Lima nos parecía tan horrible a algunos de nosotros (opinión que siempre compartí con César Moro y Sebastián, tan es cierto que, hacia fines de los años 50, escribí una suerte de novela sobre ese tema [*Primera muerte de María*]), era porque en ella veíamos el rostro de un organismo enfermo y postrado que se llamaba el Perú.”²²

Indagado por su amor-odio a Lima, respondió a Canfield:

“La verdad es que no amo pero tampoco odio a Lima. La quiero mucho solamente, y sé que ella me quiere; pero sucede que somos incompatibles. Por otro lado, viviendo en Europa, he terminado por descubrir el Perú y darme cuenta del enorme daño que Lima le ha causado. Y el Perú es para mí mucho más importante; lo llevo realmente en el corazón.”²³

MUERTE DE LA PALABRA Y RECUPERACIÓN DEL CANTO

Un poemario crucial en la evolución de Eielson es *Tema y variaciones* (1950), en tanto inaugura “su intención de concentrarse en las posibilidades de representación no-verbal”²⁴; ya incluye el caligrama “Poesía en forma de pájaro”, primer poema enteramente “visual” de su producción. Tan importante como ello, es que la factura de sus versos abandona los signos de puntuación y se lanza a trazar “nudos

verbales”: los versos y las imágenes se entrelazan entre sí. Cabe sostener que el paradigma prehispánico de los quipus y los tejidos, antes que en su obra plástica, le dictó esa “poesía verbal” de anudamientos poéticos.

Le siguió uno de sus logros mayores: *Habitación en Roma* (1952), donde la contextualización histórica y la mención del cuerpo alcanza un relieve supremo, con un aire entre vallejiiano y existencialista de angustia al padecer el “silencio de Dios”, la ausencia del Absoluto, nada menos que en la llamada “Ciudad Eterna”, centro de la cristiandad (la fe de su infancia hecha trizas). Hay una comunión de fondo, que no imitación servil, con el Vallejo de *Poemas humanos*. De otro lado, el abandono de la fastuosidad verbal para cultivar versos breves y encabalgados, con cadencias prosaicas del discurso y lenguaje coloquial, nos hace recordar la evolución de Neruda: de *Residencia en la tierra* (título que parece repercutir en *Habitación en Roma*, además de que Neruda tiene otro libro titulado *El habitante y su esperanza*) a los poemarios de los años 50, de versos cortos y coloquiales, desnudos y cotidianos (*Los versos del capitán*, *Odas elementales*, etc.).

Luego, en 1953, publicó un

texto del ciclo de “Muerte de María”: *La sangre y el vino de Pablo* (1953). Escribió después el conjunto *mutatis mutandis* (1954), anudamientos verbales al modo de *Tema y variaciones*, pero con el lenguaje y la desolación de *Habitación en Roma*.

El siguiente paso es una de sus mayores obras maestras: *Noche oscura del cuerpo* (1955). Da la vuelta al místico San Juan de la Cruz (tan presente en sus primeros textos) y su “Noche oscura del alma”, en tanto propone un ensimismamiento no en el alma o la dimensión espiritual (conforme la terrible separación que los griegos hicieron entre el cuerpo y alma), sino en la condición química y biológica del ser humano: “catorce estaciones de un Vía Crucis al cabo del cual se abrirá el cielo de la memoria, guardia fiel del perdido paraíso de la infancia”²⁵. Al medio está “Cuerpo secreto”, con una muchacha dormida o encantada en el interior más profundo de su cuerpo (así como en la morada más interior de la mística carmelita nos espera el Espíritu Santo, en tanto somos Templo del Espíritu), connotando el principio femenino al interior de su yo, lo que supone la androginia o fusión de lo masculino-femenino:

“El mito del andrógino divi-

no – presente en todas las religiones arcaicas de Oriente y Occidente– que reúne los principios masculino y femenino en una sola persona, no es sino la representación, en forma humana, de la unidad primordial.”²⁶

Conforme sostiene Rebaza Soraluz, con *De materia verbales* (1957-1958), *Naturaleza muerta* (1958) y *eros / iones* (1958) asistimos a un hito en la aventura creadora de Eielson: se retoma la idea de *poiesis* como “creación”, se cuestiona el uso de la escritura y:

“la lectura ya no es para él algo particularmente literario sino que más bien un proceso visual y conceptual, una operación plástica [...] viene acompañada de una motivación al lector para que vaya más allá de lo dicho y ‘descubra’ la estructura dinámica que yace detrás de la formalización literaria, a que simultáneamente lea, vea y sea consciente de las operaciones que realiza”²⁷.

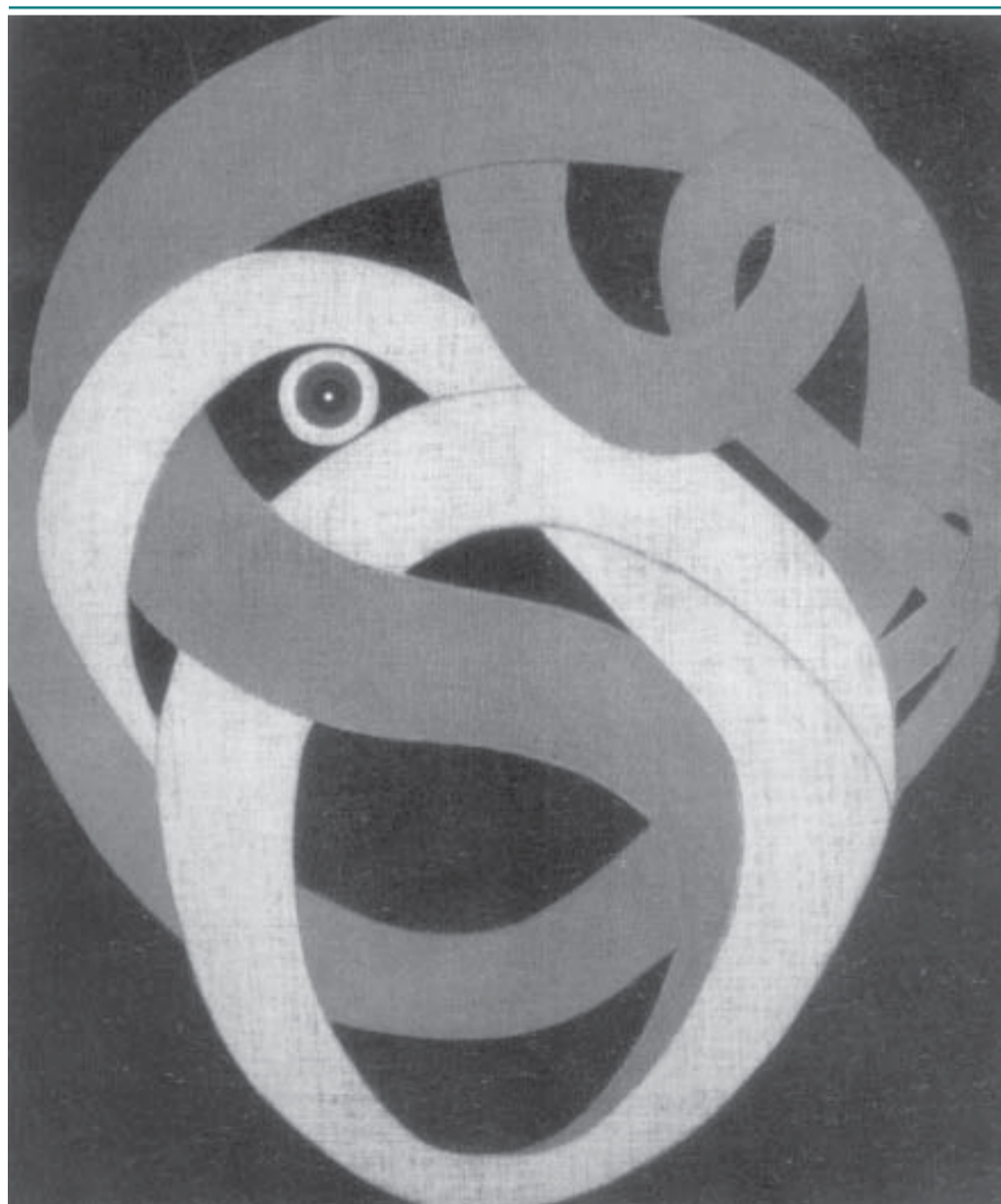
Todo estaba listo para que Eielson juzgara, entonces, que debía clausurar su “poesía verbal” con colecciones de “poesía visual”: *4 estaciones*, *Canto visible* y *papel* (las tres de 1960). No se trata de un desencanto frente a la

poesía, sino de dinamitar el lenguaje poético esterilizado por las convenciones impuestas en la “tradición occidental”: muerte del lenguaje depredado y de la escritura, para recobrar así el canto y el glifo primordial (petroglifo, hiero-glifo) del lenguaje chamánico. Es decir, la totalización de la creatividad poética:

“un rito de pasaje –o, si se quiere, una vasta limpieza de terreno– que permitiría el acceso a un estadio nuevo, a múltiples e impredecibles interfaces entre la palabra y el cosmos, entre la literatura y lo que tradicionalmente excluía. Al perforarse los bordes del poema, cambia el poema.”²⁸

No debe sorprendernos que, en consecuencia, pueda luego seguir produciendo “poesía verbal” de excelente factura: *Ceremonia solitaria* (1964), *Pequeña música de cámara* (1965), el formidable conjunto *Arte Poética* (1965), más *Esculturas subterráneas* (1966-1968) y el texto lírico-narrativo *Ptyx* (1980). El cultivo de la “poesía verbal” alcanzó nuevos brillos con los excelentes poemarios *Celebración* (1990-1992), *Sin título* (1994-1998) y la serie abierta denominada *Nudos* (1983-2002).

Junto con ello, la creatividad desmesurada de novelas, ensayos, piezas teatrales, etc.; y las exploraciones plásticas, musicales, etc. Poeta de la totalidad que no cesará de deslumbrarnos a nosotros y a las generaciones siguientes. Uno de los mayores poetas de Hispanoamérica. ■



Cabeza de chamán. 1985. Acrílico sobre tela, 129 x 146 cm.

²¹ Anotación del 11 de septiembre de 1980, en la novela *Primera muerte de María* (México, Fondo de Cultura Económica, 1988). Reproducida en: Padilla, Op. cit., p. 157.

²² Eielson, “El respeto por la dignidad humana”, en *El Comercio*, Lima, 14 de febrero de 1988. Reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 112.

²³ Entrevistado por M. Canfield, “Hablar con Eielson”. Reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 54.

²⁴ Prólogo de Rebaza a: Eielson, *Arte Poética*, p. 24.

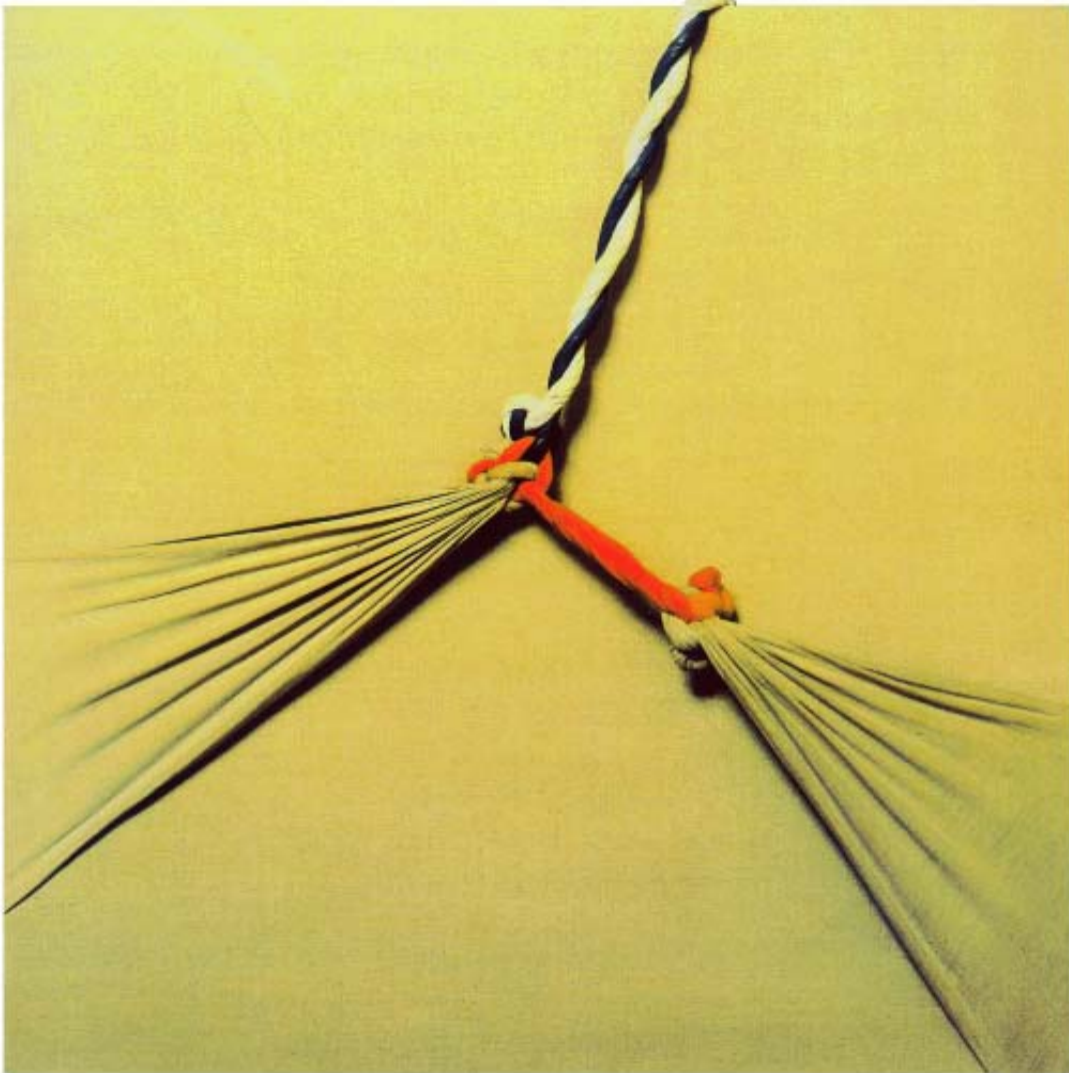
²⁵ M. Canfield, “Largo viaje del cuerpo hacia la luz”; en: Padilla, op. cit., p. 180.

²⁶ Eielson, “Escultura precolombina de cuarzo”; en: Eielson & J. D. Márquez Pecchio, *Esculturas precolombinas de cuarzo*. Caracas, Armitabo, 1985. Reproducido en: Padilla, Op. cit., p. 342.

²⁷ Rebaza en su prólogo a: Eielson, *Arte Poética*, p. 28.

²⁸ William Rowe, “Jorge Eduardo Eielson: palabra imagen espacio”; en: Padilla, Op. cit., p. 410.

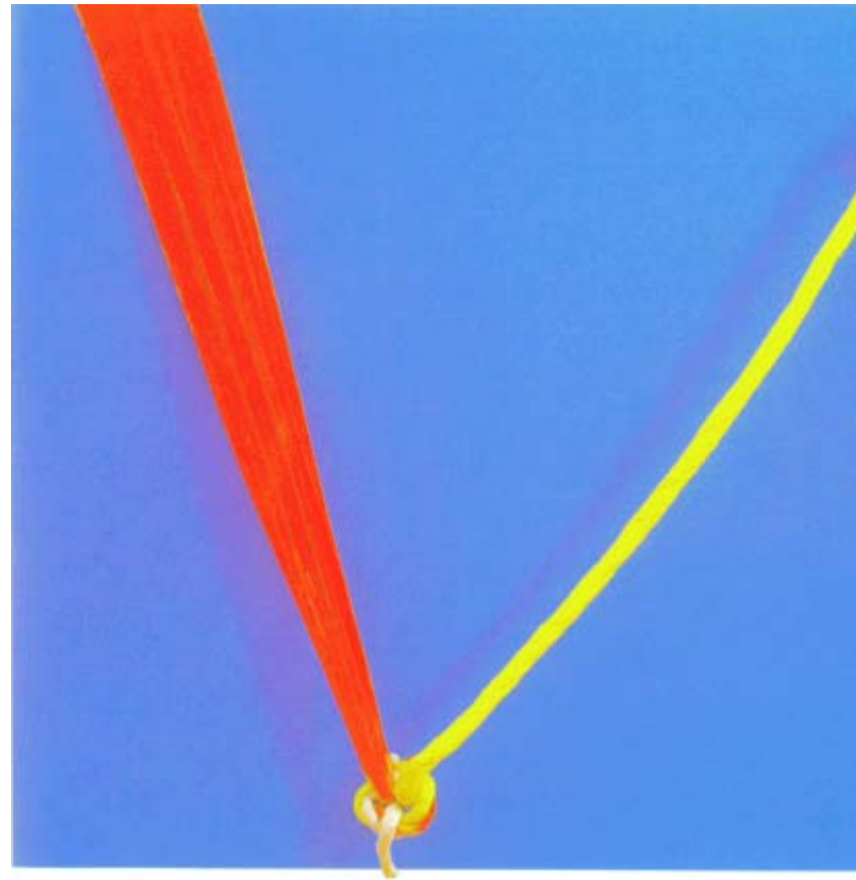
1



2



3



Jorge Edu

MEMORIA Y

Javier S

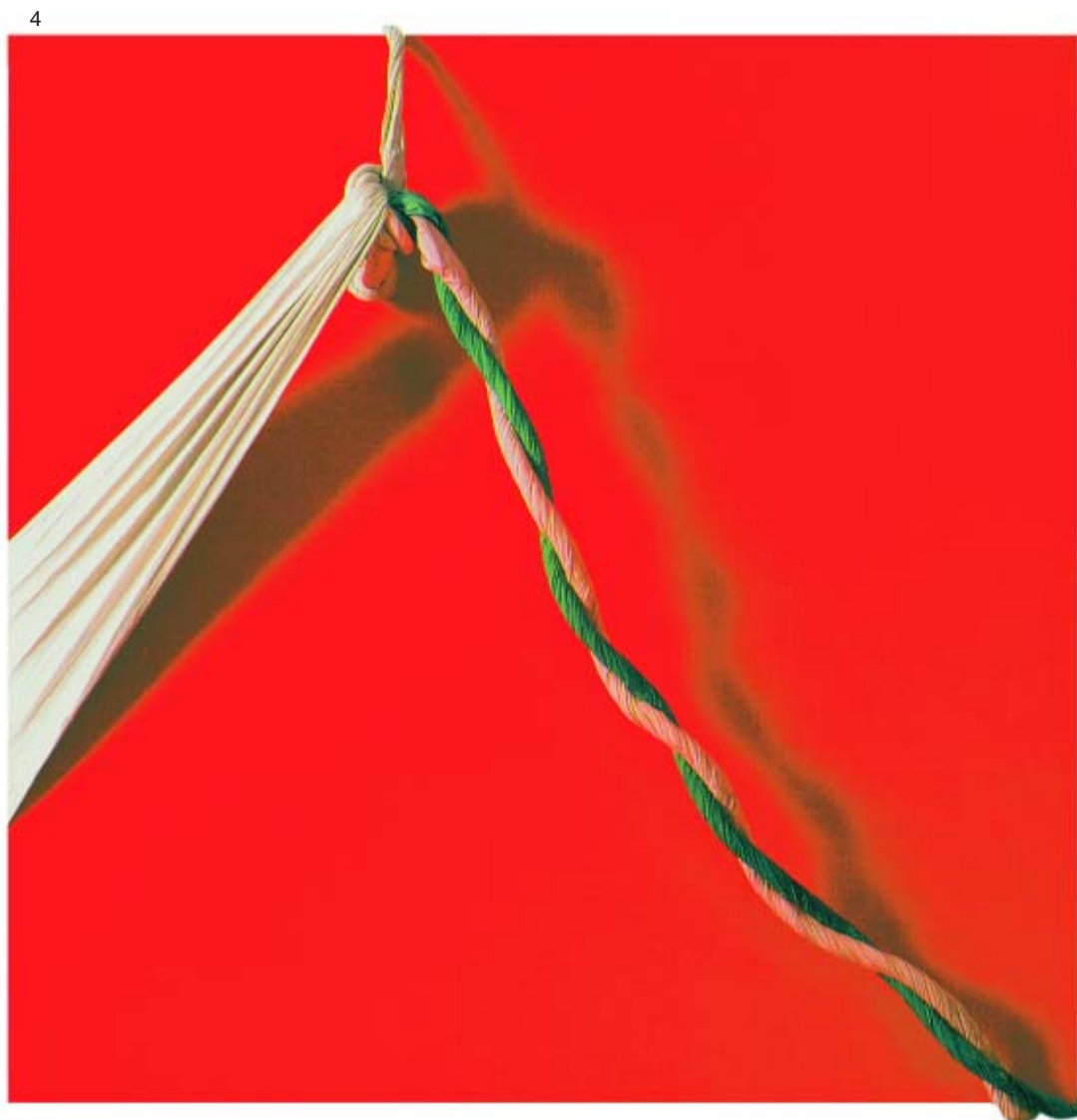
Las primeras obras visuales de Jorge Eduardo Eielson se desprendieron del sueño surrealista. Sobre sus fulgidos escombros soplaban un viento de voces inquietantes. Sugestiones que las emparentaban indisolublemente con un pasado que apenas se dejaba entreoír. Tales imágenes datan de fines de los años cuarenta y entre ellas, tal vez como la más emblemática, se destaca “La puerta de la noche”, madera tatuada por el fuego y mordida por certeras entalladuras, mediante la cual el artista, desde entonces y consustanciado con el poeta, rendía homenaje a la Puerta del Sol tiahuanacuense, una de las más notables manifestaciones de ese enigmático y opulento legado artístico del Perú antiguo. Con ello, Eielson –desde sus primeros pasos– daba claras señas de lo que siempre alentaría en él con hondura: su búsqueda de la gracia en los plurales rostros de nuestro arte precolombino, y la presencia del “paisaje infinito” de nuestra costa desértica, de un lado, y de otro, su visión vivificante y totalizadora de hombre y mundo, explorando sin cesar –a través de alfabetos y códigos, técnicas y sistemas– esa realidad en la que memoria, imaginación y verdad se conciertan definitivamente en un lenguaje universal, llámese este poesía, magia o arte.

Aunque no siempre temáticamente identificable, a lo largo de una evolución de múltiples y sorprendentes facetas, la raíz precolombina se hallaba actuante e iba alimentando su creación plástica. Buena muestra de esto lo tenemos en sus “quipus” o “nudos” en los cuales la materia, asiento de fuerzas y tensiones, está dada por la tela de algodón (el mismo que se cultiva milenariamente en nuestros valles costeros), materia prima de los más espléndidos tejidos artísticos de que se tenga conocimiento, cuales son, sin duda alguna, los creados por nuestros antepasados indígenas.

La contemplación, encontrándose Eielson ya en Europa, directa, viva, de universos visuales tan deslumbrantes como los que se prodigaban en las telas de Joan Miró y Paul Klee, fue el factor desencadenante para que se afirmara en ese suelo de común humanidad y fuente de impulsos liberadores, simultáneamente propicios a la expresión de vuelo ilimitado y a la profundización en la propia sustancia mágica del Perú remoto.



1. *Quipus 27-T-1. 1978. Tela sobre yute. 122 x 122 cm. Colección particular.*
2. *S/T. 1978. Acrílico sobre tela. 116 x 90 cm. Colección particular.*
3. *Quipus 11-A. 1965. Tela sobre madera. 110 x 180 cm. Colección Paul Grinsten.*
4. *S/T. ca. 1965. Tela sobre madera. 110 x 110 cm. Colección particular.*
5. *Alfabeto, 1973. 100 x 100 cm.*
6. *S/T, 1999. Serigrafía. 70 x 70 cm. Colección particular.*
7. *La puerta de la noche, 1952. Madera policromada. 32.5 x 44 x 7cm. Colección Fernando de Szyszlo.*



uardo Eielson

CONCIERTO*

ologuren

Pienso que este hecho reviste de importancia trascendental en la vertiente plástica de Eielson, quien, por su parte, posee, como es bien sabido, un lúcido concepto de las motivaciones y el sentido de su arte. En diversas oportunidades se ha referido a la contemporaneidad de la creación estética precolombina radicalmente original y a sus soterradas esencias sagradas y mágicas, y esa intuición lo ha llevado a producirse a su vez en originales simbiosis con aquella.

Una simple enumeración de las etapas recorridas por Eielson nos dice de su excepcional facultad de invención y renovación, la que ciertamente hace de él el gran artista que es. A sus iniciales dibujos, pinturas y objetos, realizados en Lima, se sucedieron sus móviles y estables y sus construcciones con madera coloreadas, luego vendrían tanto sus “nudos” como su rica serie “Paisaje infinito de la costa del Perú” en la que la participación matérica (arena, huesos, cabellos, pájaros disecados, retazos de tela) es de un poderoso efecto evocador y envolvente, cordón umbilical en cálido trasiego; las huellas de pies humanos, en la arena de esas telas, suscitarían la presencia concreta del hombre en sus performances, la misma que estaría sugerida en sus instalaciones. Ya dentro de su etapa actual, el artista plasma con el acrílico sus fascinantes cabezas de chamán, ceremonias y danzas rituales, así como sus laberintos y escrituras. Una suma de esplendores solares y nocturnos reflejados en el espacio de sus telas donde el color revela las formas obrando con la precisión definidora del dibujo.

Las figuraciones del último Eielson parecen brotar, por decirlo así, de vivencias ancestrales. El pintor se identifica con el chamán y deviene, tal como este, un ser mediador entre dos mundos opuestos y lejanos. Entre lo oculto y lo visible, entre cielo y tierra. Frente a la marea de lo invisible y su canto rodado hasta dar con el hombre que va lanzando sus esperanzadas sondas. Es ese rol chamánico del arte (conciertos y correspondencias, encarnados en una antigua memoria) que intenta restituir, prestándoles una voz contemporánea, la mágica pintura de Jorge Eduardo Eielson. ■

* Tomado de *Kantú*, 5 (1989).



Hace algunos meses, durante una plática en torno al Premio Nóbel, un escritor muy joven me preguntó qué escritor peruano actual merecería realmente esta distinción. Como a lo largo de los años he meditado sobre el asunto, le respondí de inmediato y pronuncié dos nombres, el primero de los cuales era Jorge Eduardo Eielson. Sospecho que con fingido asombro pero auténtica ironía el joven me recordó lo que a propósito de Eielson había escrito en mi libro *La Generación del 50: un mundo dividido*. ¿Cómo iba a merecer el Nóbel alguien del que yo había dicho que no era un gran poeta? Luego el joven citó (de manera casi textual) mi frase: “No, Eielson no es un gran poeta, aunque tal vez sea el mejor entre los excelentes poetas de su generación”. Como lo saben los que comparten la pasión por la literatura, escasos son los escritores que a lo largo de los años no hayan emitido alguna vez (y con el mayor fervor y deleite) opiniones y juicios errados, arbitrarios o injustos sobre libros y autores, casi siempre impulsados por sentimientos en que se mezclan el temperamento y la sensibilidad, el gusto literario propio, los factores ideológicos y hasta las turbulencias del momento político. O también porque algunos son espoleados por pulsiones menos nobles que caen en la esfera de lo demasiado humano. Es probable que yo haya incurrido en errores de esta naturaleza (aunque creo que nunca cedí a los oscuros placeres que procura, por ejemplo, la envidia), pero ninguno ha molestado tanto a mi conciencia como el juicio que emití en el apartado que le dediqué a Eielson en *La Generación del 50...* (un libro que por lo demás fue criticado con encono). Lo extraño es que en principio pretendí escribir un elogio del autor de tantos poemas memorables, como “Primera muerte de María”, con el mismo espíritu con que escribí un entusiasta artículo juvenil que muchos años atrás había pu-

Rectificación obligada

EN BUSCA DE J. E. EIELSON

Miguel Gutiérrez

Como en su poesía escrita, Eielson es un ensayista precoz ya que siendo un joven de poco más de veinte años escribió textos notables y todavía perfectamente legibles y provechosos, entre otros, sobre Vallejo (a quien admiró sinceramente a lo largo de toda su vida), Martín Adán, Rimbaud, Eliot, Melville y Kafka. Con el paso de los años, Eielson va ampliando sus referentes culturales hasta casi causar vértigo. Le interesan por igual las ciencias humanas, las ciencias biológicas, las ciencias formales y la filosofía de las ciencias, al mismo tiempo que es un conocedor del budismo zen y de las filosofías orientales y de las artes comerciales como la publicidad y la moda.

blicado en un diario de Piura, del cual sólo recuerdo que empezaba de esta manera: “Quien lea una vez a Eielson, lo seguirá leyendo por el resto de su vida”. En cambio, el texto concluía con la lapidaria aseveración según la cual Eielson carecía de las dimensiones de un gran poeta.

Ahora trataré de explicar las razones que me llevaron a sostener mi temeraria afirmación. Aunque no puedo descartar las interferencias ideológicas que obraron en

mi valoración de la poesía de Eielson, las preguntas que me planteé fueron las siguientes: ¿Es Eielson el gran poeta que la Generación del 50 ha dado al Perú? ¿Pero qué es ser un gran poeta? ¿Existen diferentes tipos de grandeza? Siempre he creído que la mejor relación que se puede establecer entre escritores es a través de sus obras. Por eso nunca quise conocer a Eielson y tampoco me interesé por conocer su vida y pensamiento estético y vital con miras, por

ejemplo, a preparar un curso sobre su producción lírica, como lo había hecho con otros poetas de su misma generación. ¿Quién era entonces Eielson al momento de escribir mi ensayo? Era el poeta que en medio del deslumbramiento yo había descubierto a los diecisiete años, autor de dos de los más grandes libros de la poesía peruana y latinoamericana, *Reinos* y *Habitación en Roma*, más una veintena de poemas de otros libros suyos, como *Doble diamante*, o de poemas

publicados en *plaquettes* de reducido tiraje, *Canción y muerte de Rolando* era uno de ellos, o poemas publicados en revistas y diarios como *Antígona*, *Ajax en el infierno* o *Bacanal*, algunos de los cuales, por ejemplo, el bello poema “He aquí el amor”, no fueron recogidos en la primera edición de *Poesía escrita* que apareció en 1976 con el sello del Instituto Nacional de Cultura. Recuerdo que este libro (que fue mi única fuente para mi estudio) me dejó sensaciones contradictorias, pues por una parte me permitió reencontrarme con la poesía bella e intensa de Eielson, pero, por otra, los conjuntos experimentales con que se cerraba el volumen, como *Canto visible* o *Papel*, me llevaron a preguntarme si nuestro autor había concluido ya su ciclo creativo. En cuanto a su pintura y otras artes practicadas por él creí, como muchos de sus lectores, que estas eran actividades aleatorias, compensatorias, suplementarias de un notable poeta que siendo consciente del declive de sus facultades líricas había optado por el silencio y la destrucción de la palabra. De modo que cuando me planteé la interrogante sobre la dimensión poética de Eielson partí de una visión limitada y demasiado unilateral de su obra.

II

Pero, ¿qué es un gran poeta? Recuerdo que para lograr una cierta objetividad y para contrarrestar los imperativos ideológicos, deliberadamente uní el concepto de “gran escritor” con el concepto de clásico, pues razoné que todo gran poeta o artista es también un clásico que ha producido obras clásicas. Todos los autores que consulté –como Eliot, Borges y Calvino– parten de la concepción horaciana, según la cual un clásico –obra o autor– es aquel que sobrevive al tiempo. Horacio llegó a sostener, incluso, que un libro que sobreviva a los cien años de su publicación adquiere el estatuto de clásico. Sin embargo, existen otros criterios para definir la grandeza de un autor. Un crea-



Sin título. Performance. Lima, 2005.

dor verdaderamente grande –bardo, poeta o escritor– es aquel cuyas obras están vinculadas a una lengua, a una nación o conjunto de naciones o a comunidades más vastas que implican a la humanidad, como sucede con las obras de Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes ... Todas estas obras recreadas y enriquecidas por la lectura fervorosa de incontables generaciones de lectores se convierten en obras ejemplares, tanto que en momentos de crisis históricas llegan a encarnar la identidad y supervivencia de naciones y pueblos. Por cierto, no todas las obras consideradas como clásicas logran la aceptación unánime. Como dice Borges: “Para alemanes y austriacos, *Fausto* es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del teatro”.

Aunque discutible, esta concepción me confirió una cierta perspectiva para interrogarme sobre los escritores peruanos en cuyas obras –creativas y originales en cuanto a la forma– se manifiesten lo individual y lo social, lo nacional y lo universal. Por lo menos dos nombres me parecieron indudables: Garcilaso de la Vega y Vallejo. Más allá de las críticas que se le han hecho como cronista e historiador y las discusiones que aún suscita lo que podría llamarse la visión garcilasista de la sociedad peruana, la obra maestra de Garcilaso, *Los comentarios reales*, perdura por las maravillas formales y lingüísticas que contiene y por ser –aunque controversial– una obra fundadora en relación al Perú como país. Vallejo, a partir del español andino y de un humanismo que en su etapa de madurez se convirtió en un humanismo revolucionario, creó un lenguaje poético poderoso e intransferible para hablar del drama de la condición humana, vista ésta no en forma abstracta sino tal como se manifiesta y concreta en la vida cotidiana y en las luchas de los pobres y desposeídos del Perú y el mundo. Frente a estos autores, pero sobre todo frente a Vallejo, la poesía de Eielson, suntuosa y desgarrada, me



Bienal de Trujillo 1987. De izquierda a derecha: Antonio Cisneros, Javier Sologuren, Abelardo Sánchez León, Blanca Varela, Rodolfo Hinostroza, María Ofelia Cerro, Guillermo Niño de Guzmán y Jorge Eduardo Eielson. Fotografía de Herman Schwarz.

pareció que palidecía o que le faltaba grandeza. Una de las razones de mi error, ya lo he dicho, fue mi desconocimiento de la obra integral de Eielson. La otra era el resultado de la concepción en que me basaba para valorar a los autores y su obra. Pero a fines de los ochenta

acuerdo a esta propuesta, el ejemplo supremo es el de Tolstoy, un narrador capaz de escribir una novela épica de vastas dimensiones como *La guerra y la paz*, novelas de dimensiones medias o normales, como *Ana Karenina*, novelas cortas como *La sonata a Kreutzer*, *Hadji Murad*

se aventura en otros géneros, como el teatro (*El poder de las tinieblas*, por ejemplo, es una pieza teatral en manera alguna indigna de su obra narrativa) y el género ensayístico, del que se vale para exponer un pensamiento siempre controversial en el campo de la estética, de la

“Pero, ¿qué es un gran poeta? Recuerdo que para lograr una cierta objetividad y para contrarrestar los imperativos ideológicos, deliberadamente uní el concepto de ‘gran escritor’ con el concepto de clásico, pues razoné que todo gran poeta o artista es también un clásico que ha producido obras clásicas. Todos los autores que consulté –como Eliot, Borges y Calvino– parten de la concepción horaciana, según la cual un clásico –obra o autor– es aquel que sobrevive al tiempo.”

se dio a conocer la segunda edición de *Poesía escrita* que incorporaba nuevos conjuntos poéticos, como *Noche oscura del cuerpo* (una memorable serie de catorce poemas que se encuentra entre lo más alto de la poesía en lengua española), y que me obligó a replantear mi valoración de la obra de un autor que (fui descubriendo) había practicado con originalidad los más diversos géneros literarios y otras formas artísticas.

III

¿Con qué otros criterios, entonces, se puede determinar la grandeza de un poeta, escritor o artista? Digamos que un autor puede ser juzgado también por los diversos registros que revela su obra. De modo que un gran autor sería aquel que con igual maestría transita por todas las variedades de un determinado género. De

o *La muerte de Iván Ilich*, así como diversas modalidades de cuentos, entre los que quisiera mencionar *¿Cuánta tierra necesita un hombre?*, un cuento de raigambre popular que Joyce consideraba como el mejor cuento jamás escrito en el mundo. Como ha señalado la crítica, el arte de Tolstoy parece una prolongación de la naturaleza y trasmite una sensación de vida inmediata y plena como ningún otro novelista lo ha hecho. Esta increíble facilidad para contar y componer una historia –lo cual no impedía que trabajase sus textos hasta alcanzar la perfección formal, como ocurrió con *La guerra y la paz*, rescrita y revisada seis veces–, esta habilidad y destreza, decíamos, oculta lo que hay de búsqueda permanente por las formas y de insatisfacción frente a los logros alcanzados. De modo que Tolstoy

política, de la pedagogía, de la moral e incluso de la teología.

Por su dimensión experimental, la búsqueda sin sosiego de nuevas formas en los niveles de composición, lenguaje y técnicas aun es más elocuente en la obra de Joyce. Un escritor de talento que hubiese sido capaz de escribir *Dublineses* –una de las más bellas y perfectas colecciones de cuentos que se han publicado en Occidente– se habría dado por satisfecho y habría seguido escribiendo, seguramente con éxito de público, libro tras libro aplicando la misma forma alcanzada. Para Joyce, en cambio, fue un libro en que, por una parte, se despedía de manera espléndida del realismo del siglo XIX y, por otra, quemaba sus naves para no recorrer caminos ya conocidos. Sus siguientes libros darían testimonio de esta búsqueda sin término y de una

entrega absoluta a la construcción de una obra que revolucionaría la forma novelesca. *Retrato del artista adolescente* es un libro fresco e innovador (además de perfecto en sí mismo) en el que Joyce empieza a romper con las estructuras narrativas tradicionales poniendo las bases para *Ulises*, su obra cumbre que abriría tantos caminos a la novela del futuro. Sin embargo, el ansia creativa y revolucionaria no se sacia y durante catorce años Joyce se entrega a la escritura de su *Obra en marcha*, como la denominan amigos y admiradores, una obra babélica y única que finalmente publicó con el nombre de *Finnegans Wake*, obra, como dijo Curtius, de un gran solitario, y que, al decir de Borges, constituye un monumental fracaso en la medida que requiere un lector que no puede ser otro que el propio Joyce.

En cierta forma, *Los comentarios reales* fue el resultado de una larga búsqueda y preparación, en que por una parte Garcilaso adquiere la cultura del renacimiento europeo que lo provee de un instrumental teórico y cultural, mientras por otra indaga el pasado del Perú en los cronistas y la memoria familiar, y todo ello para poder emprender una historia concebida como tragedia, pues lo que en suma el Inca Garcilaso cuenta es la historia del hundimiento y destrucción de sus dos linajes, ambos nobles e imperiales: el mundo incaico materno y el mundo paterno de los conquistadores. En forma más avasallante también la obra de Vallejo se construye bajo el signo de la búsqueda incesante en cuanto a las formas, el lenguaje y las materias temáticas y que abarca todos los géneros: poesía, narrativa, teatro, crónicas, reportajes, ensayo. Por supuesto, Vallejo es sobre todo un poeta que logró renovarse con creces después de haber alcanzado una cima con *Trilce*. Sin embargo, su incursión en otros géneros no fue en absoluto desdeñable, pues en cada uno de ellos produjo textos que son ya parte del desarrollo de dichos géneros en nuestra literatura. ➔

➔ Ahora bien. La totalidad de la obra literaria y artística de Eielson está construida bajo el signo de la búsqueda perpetua de nuevas formas de expresión, siempre en revisión y movimiento, que no sólo abarcó todos los géneros literarios –poesía, narrativa, teatro– sino que esta búsqueda se extendió a otras artes y a la elaboración de un pensamiento poético. Pues todo esto era para Eielson parte de la misma búsqueda de la poesía y lo poético con materiales distintos al de la poesía escrita. Por ejemplo, *El cuerpo de Giulia* no se inscribe en la tradición de las llamadas “novelas artísticas”, de las novelas poemáticas, siendo al mismo tiempo una novela experimental, que fue escrita entre 1955-1957 cuando en Francia se discutía arduamente sobre el futuro de la novela por los integrantes del movimiento *nouveau roman*, como Robbe-Grillet y Michel Butor. Carezco de competencia para referirme al singular artista plástico que es Eielson, pero observando sus cuadros, esculturas y objetos se puede advertir que el trabajo del artista estuvo regido por la misma voluntad experimental que puso en su escritura poética, y que el peso de lo humano existencial y lo social e histórico lo preserva de caer en un experimentalismo formalista y vacío.

IV

Mención especial merece su obra ensayística en que expone su pensamiento poético y vital. Densos y deslumbrantes, sus ensayos y artículos nos revelan a un autor que desde muy joven reflexionó sobre la poesía y la naturaleza del arte. (En uno de los más hermosos textos sobre la poesía, dice: “Lo mejor de un poema, como lo mejor de un cuerpo, no son sus elementos (cabeza, tronco, extremidades, etc.: estrofa, verso, vocablo, etc.) sino la gracia que los visita y los une en una sonrisa, un movimiento armonioso, un llanto desesperado”). Como en su poesía escrita, Eielson es un ensayista precoz ya que siendo un joven de poco más de veinte años escribió textos notables y todavía per-



J. E. Eielson, isla de Cerdeña, 2002. Fotografía de Hernando Torres.

fectamente legibles y provechosos, entre otros, sobre Vallejo (a quien admiró sinceramente a lo largo de toda su vida), Martín Adán, Rimbaud, Eliot, Melville y Kafka. Con el paso de los años, Eielson va ampliando sus referentes culturales hasta casi causar vértigo. Le interesan por igual las ciencias humanas, las ciencias biológicas, las ciencias formales y la filosofía de las ciencias, al mismo tiempo que es un conocedor del budismo zen y de las filosofías orientales

y de las artes comerciales como la publicidad y la moda. Pero Eielson no se acerca a estos conocimientos con la frivolidad del *dilettante*, sino para nutrir y estimular sus búsquedas creativas. En una conversación con Martha Canfield, Eielson declara: “...lo único que he perseguido siempre ha sido la completa realización de mi propia actividad creativa, para lograr lo cual necesito imperiosamente acercarme a determinadas materias científicas, a la problemática so-

cial, a la historia, a la arqueología y a la antropología, a los deportes, a la cinematografía, a la gastronomía, a la música, a la arquitectura y al *desing*, a la agricultura y al cuidado de los animales, que amo particularmente”. Y añade enseguida de manera reveladora: “Se desprende de todo esto una omnívora y hasta irresponsable necesidad de saber, y de ser una actividad creativa global, constantemente en revisión, constantemente inestable y fluida, como un magma

subterráneo que muy rara vez encuentra su justo canal, su justo cráter volcánico, es decir, su justa expresión”.

Esta insatisfacción por un camino ya recorrido, por una obra maravillosamente lograda, es la que lo llevó en el campo de su poesía lírica a producir textos que culminaron con la destrucción de la palabra (como lo hiciera Beckett con su obra, y menciono al autor de *Textos para nada* porque Eielson declaró en más de una oportunidad que era el escritor vivo que más admiraba). No se trataba, pues, como erradamente supuse en mi ensayo de 1986, de una manifestación de decadencia creativa, sino de la cancelación del camino de lo que él llama “poesía escrita”, para proseguir su búsqueda de la poesía por otros medios más allá de la palabra. Pero para felicidad de todos los que amamos su obra lírica, Eielson entre los 80 y 2005 (es decir, hasta poco antes de su muerte) volvió (pero sin abandonar sus otras búsquedas) a la poesía escrita con conjuntos como *Ceremonia solitaria*, *Celebración*, *Sin título* y *Del absoluto amor y otros poemas sin título*, donde podemos leer tantas composiciones hermosas como el deslumbrante y conmovedor poema “Gardalis”. Y es que como quería Keats, a Eielson le brotaban los poemas naturalmente, como a un árbol las hojas.

Recuerdo que parte de estas razones se las dije aquella vez al joven escritor que me había preguntado sobre el autor o los autores peruanos que merecían el Premio Nóbel. Pero comprendí que todavía necesitaba proseguir con mi expiación exquisita leyendo y releendo más obras de las que en todos los géneros escribió Eielson. Y es lo que he hecho en todos estos meses y he continuado en los días que siguieron a su muerte y en estos días que preparaba estas reflexiones para reivindicarme a mí mismo. Sí, Jorge Eduardo Eielson es un gran poeta, uno de los grandes poetas en lengua española del siglo XX, cuyo sitio en el canon de la literatura peruana debe estar al lado o muy cerca de Vallejo. ■

“En cierta forma, Los comentarios reales fue el resultado de una larga búsqueda y preparación, en que por una parte Garcilaso adquiere la cultura del renacimiento europeo que lo provee de un instrumental teórico y cultural, mientras por otra indaga el pasado del Perú en los cronistas y la memoria familiar, y todo ello para poder emprender una historia concebida como tragedia.”

En los primeros meses de 1944 dejé de ir a la casa de Manuel Moreno Jimeno. Me estaba ganando el asambleísmo sindicalista, me sentía dirigente. Tenía cargos en la Federación Textil, y en la Unión Sindical de Trabajadores de Lima (USTL) y vivía a la carga en la organización de sindicatos, junto a los compañeros del Buró Textil del PC.

Las visitas a la casa de Moreno, su personalidad severa, silenciosa, sin efusiones populacheras, sin campechanismo adulatorio, causaron el impacto de un duchazo de agua fría a mis pretensiones de crearme poeta. Esa exigencia, extraña entonces para mí, de que debía encontrar mi voz, me había sacado de quicio. A fin de cuentas, Manuel Moreno Jimeno había puesto en evidencia, descarnadamente, mi condición de rústico adolescente. Él era un esteta, adhería a la escuela surrealista. Sus poemas eran breves, enérgicos, originales, cargados de una tensión poética que yo alcanzaba a detectar. Mis ojos de ver y mis oídos de oír, todavía permanecían tapiados. Mi receptor estético sólo disponía de una banda, podía captar la onda larga, la del primer nivel.

Pero, hubo una última oportunidad en que acudí a la casa de Manuel Moreno Jimeno. Entonces tuve ocasión de conocer a tres jóvenes poetas que destacaban como los mejores de su generación. Ellos conformaban una promoción especial, escribían y publicaban poemas en *El Comercio* de la tarde: Jorge Eduardo Eielson (1924), Javier Sologuren (1921) y Sebastián Salazar Bondy (1924). Alternamos a los pocos instantes. Habían concurrido para devolverle al maestro los originales de un nuevo poemario que tenía en proyecto. Escuché que lo animaron a publicarlo: “es uno de sus mejores trabajos, una obra que marca un ascenso notable en su camino creativo”.

Moreno, oportunamente, hizo las presentaciones del caso, y dio referencias mías y de mis publicaciones en *Hora del hombre*. Eielson apenas me miró. Era un personaje completamente ensimismado, inexpresivo, de una palidez cerúlea, como si andara con los plomos quemados. A mí sí me impresionaron sus grandes ojos negros, brillantes, como de halcón. Por lo demás, daba la impresión de que vivía en su limbo particular. Pero se esforzó, por lo menos, en ensayar una mirada de escudriñamiento, entonces descubrí que se parecía a un hombre. Javier Sologuren, que parecía más mo-

Fue un gesto en extremo confidencial. No sé por qué me lo dijo, por qué tenía que decírmelo. Era recién el 43. Manuel Moreno Jimeno estaba haciendo un vaticinio a un lego que no entendía todavía de esas cosas. Pero Manuel se gastó esa confidencia conmigo, en estricto secreto. “De los tres, el que estaba en el medio, es el mejor. Será el gran poeta de su generación”.

1943: ENCUENTRO CON EIELSON, SOLOGUREN Y SALAZAR BONDY*

Leoncio Bueno

desto, sin nada de halcón, más transparente y frío, tras sus anteojos distantes, de más pequeña estatura, no dijo nada, ni con la mirada ni con el gesto. Para él, no existía ningún ser humano transvisible, sobre todo con una apariencia como la mía. Me dio la sensación de una mayor y más dolorosa evasión etérea.

El único que sintonizó apropiadamente y captó mi onda aborigen, dejando translucir, para salvar al grupo, cierta humanidad y efectivo receptor, fue Sebastián Salazar Bondy. El único de los tres que, al escuchar mi nombre, hizo un signo de aprobación, discretamente expresivo, pero lo suficiente como para que ese “paisa”, Bueno Bulmaro, se sintiera existente, ánima, habitante... y ululante. Al “Flaco” Sebastián no se le había escapa-

rante la *razzia* que contra ese diario lanzó el “General de la Alegría” para desanimar a sus antiguos socios del golpe del 48 a que siguieran propiciando un amplio frente para exigirle elecciones libres. Pedro Beltrán y buena parte de sus colaboradores pasaron un mes en la isla-prisión. Sebastián se inspiró en esa experiencia para componer su obra de teatro *No hay isla feliz*.

Sebastián nos presentó a varios de sus colegas para que publicaran la fundación del Grupo Intelectual Primero de Mayo. Y él mismo se pronunció en varias oportunidades en su columna sobre el grupo y sus primeros poemarios publicados. Siempre que necesitaba una nota informativa sobre algún libro de un amigo o presentarle algún colega que venía de provincias, lo

al hígado, un caso de mineralización orgánica que lo hacía fijar en demasía los minerales, especialmente el hierro, que todo su cuerpo, su piel, sus huesos, sus vísceras se habían convertido en una mina de hierro, que producía y fijaba hierro con locura, una locura fisiológica parecida a la célula que produce el cáncer.

Unos meses después me enteré de que mi amigo Sebastián había sido hospitalizado. Para entonces habían estallado las guerrillas de 1965. Lucho de la Puente, un día antes de partir a Mesa Pelada, había convocado a una reunión de despedida a la que invitó a muchos políticos e intelectuales amigos para ponerlos en autos de su determinación. Una de las personas invitadas, y que había concurrido al cónclave secreto, fue Sebastián Salazar

“Pero, hubo una última oportunidad en que acudí a la casa de Manuel Moreno Jimeno. Entonces tuve ocasión de conocer a tres jóvenes poetas que destacaban como los mejores de su generación. Ellos conformaban una promoción especial, escribían y publicaban poemas en El Comercio de la tarde.”

do el nombrecito, era buen pescador y mejor captor de ondas vagas. Alimentaba atento su inventario. Había leído mi poema “A un buey”...

A partir de esa entrevista y de esa presentación, Sebastián se convirtió en un buen amigo. Más tarde estuvimos juntos en muchas juntas de carácter político. Sebastián fue adherente del Partido Social Progresista y nos aglutinamos en un frente de varios grupos y tendencias de izquierda para apoyar en el 56 al “Hombre de la Bandera”.

Durante su época de editorialista de *La Prensa*, Sebastián conoció El Frontón, en las finales del gobierno de Odría. Fue du-

llamaba por teléfono, con toda confianza, me respondía en el acto: “¿dónde nos vemos?”.

Cuando nos encontrábamos Sebastián hablaba con su voz ronca y enfática, con mucha seguridad, como si tuviera cien años por delante, siempre opinando sobre arte, literatura y política con precisión, ingenio y humor brillante. Pero en ese momento su aspecto me impresionó profundamente. Parecía más delgado; es decir, más de perfil que nunca, más tieso y encorvado, y con un color tan cetrino y poroso que parecía, todo él, un durmiente de hierro bastante oxidado. Me explicó que su mal era una extraña enfermedad

Bondy. Días después se produjeron las acciones, asaltos a las minas del Centro, voladura de puentes, robos de cantidades industriales de dinamita, para culminar con la emboscada de Yahuarina.

El gobierno de Belaúnde suspendió las garantías y desató una *razzia* contra toda clase de izquierdistas sospechosos. A mí me buscó una mancha de PIP a mi cubil de Restauración 217, interior 8, pero me las había olido y, dos horas antes, ya estaba apacientando en apriscos más seguros. En mi cautiverio voluntario me enteré por los periódicos sobre el deceso de mi amigo Sebastián a la temprana edad de 41 años.

A los otros dos jóvenes poetas, Eielson y Sologuren, nunca volví a tener oportunidad de tratarlos. Tal vez un poco, en los últimos años, a Sologuren, a quien una vez le hice recordar en el Instituto Nacional de Cultura, el INC, ese fugaz encuentro en la casa de Manuel Moreno Jimeno. De Eielson, ni hablar. Jamás nos hemos dado ni siquiera un apretón de manos. Si bien yo sé que él existe, hasta hemos figurado juntos en la antología *Actitud y presencia de nuestros poetas durante la guerra*, de Guillermo Rouillón, él debe seguir ignorando que existo. Manuel Moreno Jimeno, en aquella oportunidad, cuando ya se habían despedido los tres vates, me dijo, confidencialmente: “De los tres, el que estaba en el medio, es el mejor. Será el gran poeta de su generación”. Fue un gesto en extremo confidencial. No sé por qué me lo dijo, por qué tenía que decírmelo. Era recién el 43. Manuel Moreno estaba haciendo un vaticinio a un lego que no entendía todavía de esas cosas. Pero Manuel se gastó esa confidencia conmigo, en estricto secreto. Según los que entienden de generaciones y de esa clase de poesía que escriben los Eielson, Sologuren y todos los de La Otra Margen, Manuel Moreno hizo una predicción exacta respecto al entonces ya autor de *Reinos* y *La canción de Rolando*.

Si eso saltaba a la vista de sobra, ¿para qué siguieron escribiendo poesía Sologuren, Salazar Bondy y todos los demás de “esa generación o de esa margen”? Aquí está lo bueno de la vocación auténtica: uno se entrega a ella por amor, aunque sean bien claros los desaires de la dama presumida. La poesía es como la hembra deseada que enamoran con esperanza de poseerla, aunque sea por un instante fugaz, todos los jóvenes, feos, hermosos, inteligentes o bobos, en una determinada época de la vida. Entregarse a la poesía es una pasión romántica. Hacer poesía es un acto genésico. Lograrlo es la realización de un sueño. Los verdaderos amantes no se desaniman porque sean objeto de imaginación o de desaire. Como dice el vals: “al amor lo adormece un desprecio, más tarde despierta, terrible, incendiario”. Seguimos a la dama de nuestros sueños, a la espera de nuestro momento. ■

* Hijo de golondrino: *Memorias inéditas de Leoncio Bueno*, 2003.

Un mito es siempre simbólico, por eso no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que vive de una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que la rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florescencias.

Cesare Pavese

El poeta francés Charles Baudelaire escribía hace ciento cincuenta años: "Hay cierta gloria en no ser comprendido", y años más tarde Paul Valéry: "Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía". Por su parte, Luis Cernuda declaraba en pleno siglo XX: "Detesto la realidad, como detesto todo lo que ella encierra".

La poesía simbolista francesa del siglo XIX y la impronta –romántica y simbolista al mismo tiempo– del poeta checo Rainer Maria Rilke son marcas en los inicios de la poética de la Generación del 50 en el Perú, a las que se añade la influencia de la poesía española del 27, de Alexandre, Guillén, Salinas; es a partir de estas huellas que nos enfrentamos a una poesía hermética y esteticista que progresivamente se va abriendo a otras fuentes, como la de Blas de Otero, León Felipe, Miguel Hernández, de la Generación del 36, y a la de maestros cuyo influjo es imposible obviar como la de Vallejo y Breton, pero sobre todo Vallejo y su tensión subjetiva entre vida / muerte, desesperación / éxtasis.

Entre la afirmación de Baudelaire y la de Cernuda, la poesía de Jorge Eduardo Eielson ha ido a la aventura de su propia enajenación, de un lenguaje barroco arraigado en los mitos clásicos a uno más sencillo y despojado de sortilegios. Su trabajo con figuras míticas de la antigüedad griega no consistía en reconstruirlas sino en vaciarlas de modernidad, precisamente lo contrario a lo que hicieron otros escritores y poetas con esos mismos mitos. Podemos citar al *Ulises* de Joyce, convertido en un judío cuya cultura milenaria representa el conocimiento que el rey de Ítaca adquirió en su prolongado exilio en la *Odissea* de Homero. Otro caso es *Prometeo mal encadenado* de André Gide; en su reformulación del héroe trágico de Esquilo atado a una roca por haber desafiado al dios Zeus para proteger a los seres humanos, Gide le quita sus cadenas a Prometeo y lo hace aparecer en un pequeño restaurante parisino de nuestra época para repensar el problema causado por Zeus, convertido ahora en un banquero. Siguiendo con los ejemplos

Jorge Eduardo Eielson

SOLEDAD Y NIHILISMO

La poesía de Jorge Eduardo Eielson ha ido a la aventura de su propia enajenación, de un lenguaje barroco arraigado en los mitos clásicos a uno más sencillo y despojado de sortilegios.

Carmen Ollé

de héroes legendarios modernizados, dice el crítico Jorge Dubatti que el Calígula de Camus es ejemplo y contramodelo de una ética absurda.

En la poesía peruana posterior a la Generación del 50 también se han reelaborado figuras míticas con "valor agregado", como en el poema "Imitación de Propercio", de Rodolfo Hinostroza, en el que César representa el poder al que se opone la belleza y el amor. Asimismo, la "Penlopea" de Enrique Verástegui presenta a Odiseo como un estudiante de Letras que recorre el mundo bohemio de Lima.

La poesía de Eielson concibe el poema como una construcción verbal cerrada arquitectónicamente. Los intentos de quebrar el poema como algo rígido en los textos míticos de Eielson derivaron en un tratamiento simbólico y surrealista del mito pese a que simbolismo y surrealismo no compaginaban del todo de acuerdo a los manifiestos de Breton. Para los simbolistas lo verdaderamente im-

portante era el trabajo con la palabra escrita, en cambio en el surrealismo se trataba del lenguaje interior. La escritura automática –en palabras de Breton– aspiraba a desnudar el pensamiento, a enfrentar al espíritu con su íntima verdad.

Antígona no es un canto de guerra (un peán) al estilo clásico, sino una construcción verbal con abundancia de epítetos, metáforas, comparaciones en la que prevalece el dolor y un sentimiento de amargura del poeta hacia los valores heroicos y aristocráticos. Cuanto más avanza en el tiempo en sus recreaciones a otras épocas: *Ajax* (Homero, siglo VIII a.C.), *Antígona* (Sófocles, siglo V a.C.), Rolando (inspirado en *La Canción de Rolando*, canción de gesta creada en el siglo XVI pero ambientada en el siglo VIII), se aprecian menos indicios de un posible trasplante del mito a épocas modernas. Tampoco se trata de hundirse en el pasado y la leyenda con un ánimo histórico. En *Canción y muerte de Rolando* la muerte de Rolando, el caballero caído, evo-

ca más la soledad del poeta que al combatiente de las huestes de Carlomagno en la lucha contra los sarracenos, así la leyenda le sirve a Eielson para encapsularla aún más. Pero sobre todo le sirve de soporte para desplegar –de acuerdo a la definición de Pavese– múltiples florescencias verbales.

Según Julio Ortega, la poesía de Eielson se mira a sí misma: "el poeta busca en el misterio que alimenta de belleza el mundo, y lo hace con suntuosa intimidad (...) así estos poemas son siempre un ejercicio retórico sobre el poder de la poesía como visión que conjuga el misterio y la belleza en su mirada interior".¹ Ortega ve en el poema de Eielson una "suntuosa máscara que es su misma esencia".

Una máscara encantatoria cuyo valor radica en su extrema sensorialidad y en el tono místico que –según Ricardo Silva Santisteban– se debe en gran medida a la herencia que recoge de Rainer Maria Rilke.

De *Antígona* (1945) hasta su poesía concreta y visual, que abar-

ca la serie *4 textos* (1958) y *Papel* (1960), Eielson llega a fundir al pintor con el poeta en una aventura que significa la abolición del significado. Abandona el contenido, la palabra enjorada, las imágenes e incluso la palabra misma en ejercicios como "Textos para mirar" o "Textos para cantar". Su aprendizaje concretista es más ingenuo en *Papel*, pues llega a nombrar "Papel en blanco" a un papel en blanco, y "Papel rayado" a uno con rayas.

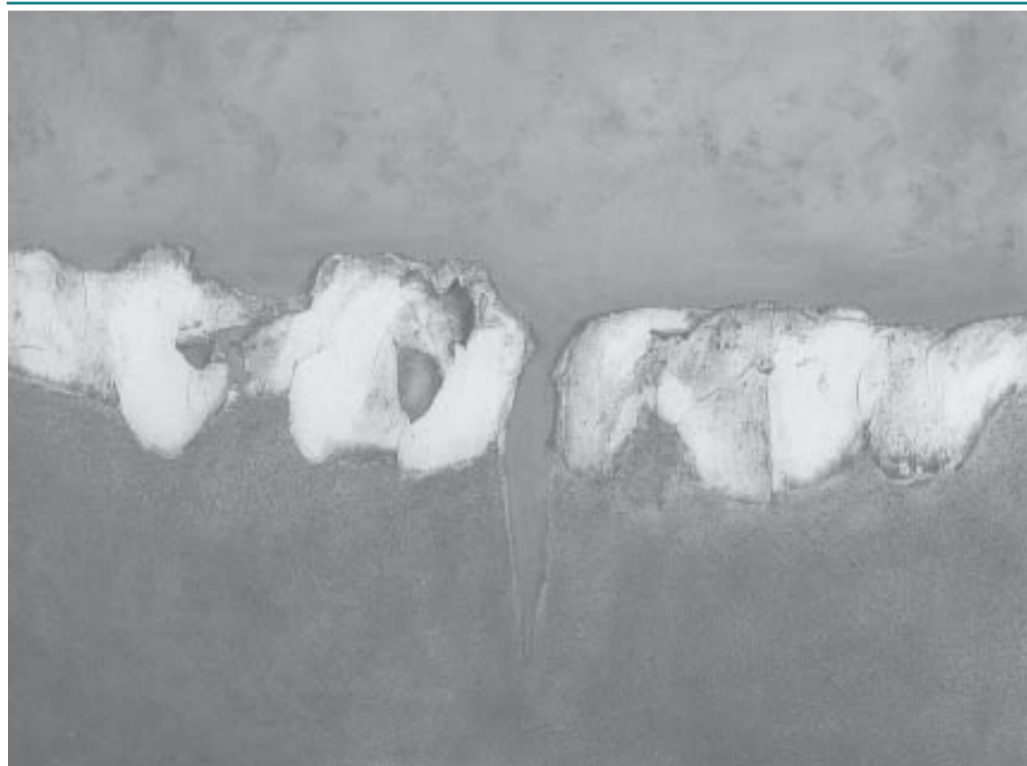
En cambio, en *Noche oscura del cuerpo* (1983), tres décadas más tarde, Eielson pasa de un lenguaje renacentista y barroco a otro mucho más sencillo, y lo erótico insinuado en *Habitación en Roma* (1952) se hace más explícito, aunque su visión siga siendo la misma: descreimiento y nihilismo:

dime

*¿tú no temes a la muerte
cuando te lavas los dientes?*

Eielson extrae la belleza de lo repulsivo y su pesimismo se torna más grávido, punzante para los oídos complacientes de sus lectores. Ahora la misma escritura es un proceso doloroso sin otro fruto que el de hacer un poema o, lo que es lo mismo, añadir palabras en el caos. Después de años de hacer poesía concreta y visual, el erotismo confiere a su poética fuerza y vitalidad. En *Noche oscura del cuerpo*, paráfrasis de un poema de San Juan de la Cruz, "Noche oscura del alma", su poesía se despoja de las viejas metáforas alusivas a la sensualidad de la naturaleza; los poemas nombran las partes del cuerpo y su función fisiológica de manera realista aunque lo obsceno se vea mediatizado por el tono melancólico y la musicalidad hipnótica que nos aleja de lo grotesco en un cuerpo que se masturba, que defeca, cuyos intestinos "vuelven al abismo azul", pero sin golpear con sus ruidos y olores desagradables. Peter Elmore llega a decir de esta mística simbolista del cuerpo que "el poeta equipara el rezo al placer anal: el acto de defecar revelaría al yo poético un inconsciente velado por la represión".²

Aparte de las influencias canónicas de sus inicios, la poética de Eielson tomó de otras expresiones artísticas como la pintura y la poesía concreta, para culminar en la propia visión del cuerpo, en la soledad del cuerpo y su incapacidad de trascender. Para Eielson el hombre no es más que su cuerpo, su páncreas, sus uñas, sus dientes y su neurosis. ■



Paisaje infinito de la costa del Perú. 1977. Acrílico y tela sobre triplex. 100 x 100 cm.

¹ Ortega, Julio. Figuración de la persona. Barcelona: Edhasa, 1971, p.172.

² Elmore, Peter. "Eielson, la mística del cuerpo", en *El Búho*, N°2, marzo 24, 1984, p. 53.

¿Cómo conoció a Jorge Eduardo Eielson?

Hice una exposición en el 70, en París, en la que se apareció. Me acerqué y conversamos. Luego, nos empezamos a frecuentar, pues coincidíamos en todo: en la historia del arte, en lo que nos gustaba ver. La química fue muy rápida.

El hecho de ser peruanos, ¿los unía?

También. Pero en este caso, ni él ni yo antepusimos esto. Nos hicimos tan amigos que Jorge se mudó cerca de mi casa. Nuestra amistad se hizo de 'todos los días'. Íbamos al karate (que a Jorge le gustaba mucho); salíamos a tomar un trago con mi esposa Yvonne (von Mollendorf) y con Michele (la pareja de Eielson). Éramos muy amigos, tanto que pasamos cuatro Navidades juntos en la casa de una amiga de Yvonne, en el bosque más antiguo de Francia, en Normandía.

Es decir, su amistad era 'cotidiana'.

Sí. Lo que nunca hicimos fue hablar de literatura, de arte. Nuestras conversaciones eran absolutamente banales, comunes y silvestres: en dónde comprábamos el mejor conejo, cuál era la mejor salsa.

Siendo artistas, ¿nunca hablaron ni siquiera de su trabajo?

De manera periférica. Sin embargo, hablábamos sobre la luz. Y, al hablar de luz, estábamos hablando de la pintura, de todo.

¿Se recomendaban libros?

Libros, sí, pero de manera esporádica. Por ejemplo, yo le presté *Los siete pilares de la sabiduría* –un libro maravilloso de T.E. Lawrence–.

Uno se imagina a Eielson como un artista total, casi sabio. ¿Cómo era en el día a día?

Como usted o como yo... normal. No era nada sabio, nunca se creyó el cuento de su grandeza.

El pintor Rafael Hastings debe ser una de las personas que más conoció al gran Jorge Eduardo Eielson. No sólo porque coincidieron en una ciudad, París, sino porque allí aprendieron a ser amigos, más allá de los terrenos del arte. Tan grande fue su complicidad que Eielson se mudó para estar más cerca de Rafael... y de su amistad. Pasaron cuatro Navidades juntos y, además, comprobaron que más vale un ser humano íntegro y sencillo que un gran artista.

Rafael Hastings / Testimonio

“UN EXTRANJERO EN TODAS PARTES”

Gonzalo Pajares Cruzado



Natación. Performance. París. 1969.

Muchos ven en él a un ser espiritual, a una especie de ermitaño que vivía reflexionando sobre el mundo..

En absoluto. Tengo una anécdota divertida. Una de estas Navidades en el bosque de Normandía, salimos

a pasear. Caminamos como una hora cuando, de pronto, escuchamos aullidos de perros, que se fueron haciendo

más cercanos. Estábamos en el medio de la nada, rodeados de árboles de más de mil años. Le dije: “Están cazando con perros”. Me contestó: “Vamos a subirnos a un árbol”. Nos subimos al árbol y, en eso, vimos aparecer a una señora vestida de azul, montada en un caballo. En segundos llegaron como ocho personas más, con cornetas y perros. Entonces, la señora le preguntó a Jorge: “¿Quiénes son ustedes?”. Él le respondió: “Somos peruanos”. “Ah, son peruanos”, dijo la señora... y se fueron (risas). Nos reímos dos días. Es decir, lo normal en ese bosque era encontrarse con peruanos en los árboles. Jorge me decía: “¿Por qué le dije que éramos peruanos?” Le salió, lo cual era rarísimo porque no tenía nunca presente esto de ser peruano.

¿Eielson se sentía un extranjero en Europa?

Sí, pero se sentía un extranjero en todas partes. Jorge estaba mal en su piel, era una persona que no se sentía bien en ninguna parte.

¿Se reunía mucho con artistas?

Con algunos. Era muy discriminatorio. Cuando no le gustaba alguno no podía tener un diálogo fluido con él porque estaba el fantasma de su obra, por más simpático que fuera.

¿Qué veía en un artista, su calidad humana o la obra?

La obra.

¿Eielson era consciente de su importancia?

Sí y no. Era consciente de que su escritura era particular, que no le debía nada a nadie. De la plástica vivía materialmente; de la literatura, emocionalmente. Era mucho más consciente de que era un gran poeta.

¿De qué vivía?

De las obras que vendía, de las conferencias que daba, de los seminarios o simposios a los que asistía. ➔

➔ *¿Tenía un oficio que no fuera artístico?*

No. No vivió de la literatura, nunca hizo artículos para periódicos; vivía de vender su trabajo plástico.

¿Vivía bien?

Modestamente. Nunca aparatosamente. Tampoco fue pobre.

¿En Europa, sus obras tenían un valor de mercado considerable?

No. En algunos círculos era apreciado, pero nunca tuvieron un gran valor. Tampoco buscaba esto.

¿Usted cree que su obra, en el contexto del arte mundial, es importante?

Eso no lo puedo decir yo. Eso lo dirá el tiempo.

Para muchos artistas jóvenes, el modelo a seguir es Eielson porque sienten que hizo algo distinto.

No era distinto. Trabajos similares se hacían en Europa mucho antes. El problema es que al Perú las cosas llegan con 30 años de retraso. Ahora están descubriendo el *performance*... pero éste se dejó de hacer hace veinticinco años. Igual con el arte conceptual, que se cierra en 1971, que nunca pretendió ser una forma de arte: fue un movimiento político.

Imagino que debe recordar también alguna anécdota limeña.

En una de sus visitas, en Tacora conocimos a unos huaqueros que nos invitaron a una 'expedición' a Casma. Fuimos con Manongo Mujica. Fue un espectáculo terrible. Vimos a los huaqueros rompiendo cántaros, trabajando sin cuidado y, de repente, escuchamos: "Acá está, acá está". Entonces, levantaron la tela más linda que he visto en mi vida. Pero un minuto después su belleza y su colorido desaparecieron por acción del oxígeno que la hizo marrón. Por nuestra culpa 'el ala de una mariposa' se apagó para siempre.

¿Qué lugares le gustaban de Lima?

Barranco. Incluso estuvo a



J. E. Eielson con los poetas Blanca Varela y Rodolfo Hinojosa. Fotografía de Herman Schwarz.

punto de comprarse una casa en la Bajada de los Baños. Sin embargo, por cuestiones legales, no pudo hacerlo. Esto le afectó mucho porque se había hecho unas ilusiones increíbles. Tenía planes de vivir en el Perú, pero no lo hizo porque se había obsesionado con esa casa y solo esa.

¿Eielson transmitía ternura?

Mucha. Era un hombre muy tierno con sus amigos. Sin embargo, yo sentía que había sido una persona muy golpeada. Creo que fue maltratado o vejado en el Perú.

¿Por su homosexualidad?

Probablemente, siendo joven. En esa época eso era un anatema. Inclusive, a fines de los 70 cuando vivió en mi casa con Michele, su pareja, algunos amigos de su generación lo invitaban a sus casas, pero sin él.

¿Sabe cómo fueron sus primeros años en París?

No. Pero me contó cosas muy divertidas. Por ejemplo, con el músico Paco Pinilla alquiló una casa a unas viejitas. Un día, una de ellas murió. Las otras, como estaban en el aire, no se dieron cuenta. Pasaron dos o tres días y ni Paco Pinilla ni Jorge sabían qué hacer. Vivían con un cadáver y no podían hacer nada (risas). Para solucionar los problemas de la vida cotidiana Jorge era inútil, creo que no se podía amarrar ni los zapatos.

¿Era un hombre que pasaba mucho tiempo trabajando en su taller?

No, para nada. Las cosas las hacía Michele porque Jorge era negado con las manos. Pero Eielson las pensaba. Era una situación muy curiosa: juntos el pensamiento y el hacer, uno no pensaba y el otro no hacía. Esto hacía que uno fuera absolutamente necesario para el otro. Michele era un hombre muy fuerte, del campo, hábil con las manos; Jorge, todo lo contrario. El 'hacer' no le interesaba, sino el pensar. Vendía su arte porque de algo tenía que vivir. Si él hubiese tenido dinero nunca hubiera aparecido nada físico en su trabajo.

¿Vivía para trascender?

Para nada. Estaba totalmente consciente de que lo que hacía era serio, pero la vida se la tomaba a la ligera.

¿Cómo se llevaba con la inteligencia?

Depende. A Jorge no le gustaba la inteligencia académica, el 'inteligente' que está todo el tiempo haciendo frases. Jorge nunca daba pruebas de ser un hombre inteligente, ni demostraba sus lecturas. Su cultura era parecida a la de Borges, vastísima. Jorge podía pasar desapercibido, pues era muy tímido, ensimismado.

¿Cuáles eran sus placeres?

Le gustaba cocinar y comer muy bien. Disfrutaba recitan-

do poesía romana de Terencio. Íbamos al Louvre, una vez al mes, a ver una escultura, alguna cabeza romana.

¿Viajaba mucho?

Sí. Su lugar preferido era Cerdeña. Aquí era absolutamente feliz, porque se encontró con gente de verdad, sin pretensiones. Además, me decía que su río le hacía recordar al de Chacacayo.

En el arte, ¿quién era su dios?

Leonardo, a quien consideraba insuperable, maravilloso, con rasgos divinos.

¿Le gustaba el arte popular?

Sí, pero de una manera selectiva, aquel que no se repetía.

¿Le gustaba el cine?

Sí, mucho. En esa época yo frecuentaba mucho y le presenté a Jean Luc Godard. A ambos nos encantaba su cine. Pero Godard era un tipo insoportable, muy malgeniado. También nos gustaba Tarkovski.

¿Le gustaba la música?

Disfrutaba toda la música: popular, gregoriana, Varese, Tchaikovsky. Era muy divertido porque a Jorge le gustaba tocar el piano, pero no sabía hacerlo; sin embargo, igual lo tocaba, horas de horas; no sabía qué era un arpeggio, no sabía leer, se dejaba llevar por su emoción. Escuchaba música de 11 a 12; y de 6 a 7, que era

cuando oía música concreta.

¿Y la música peruana?

Le gustaban los huaynos, la música de Puno, lo volvían loco los sicuris.

¿Cuál era su visión del arte peruano?

No le interesaba, detestaba al arte peruano contemporáneo. Eso sí, para Jorge, si te gustaba el arte precolombino eras Dios.

¿Y de los escritores?

No hablamos de eso. Era muy amigo de Sologuren, a quien quería y apreciaba.

¿Usted participó en esa performance famosa del 'ballet subterráneo' de París?

Sí, claro. Nuestra idea era hacer una fiesta con mozos, con todo, en el Metro de París. La fiesta duró unos quince minutos. Subimos en la estación Ópera. A los pasajeros les explicamos que era una fiesta, que era un 'ballet subterráneo' y que todos sus 'movimientos' eran de ballet, que éste no solo estaba en la ópera; "está en usted, en sus hijos". Nadie bailaba, solo interactuábamos con las personas. A los pasajeros del Metro les dábamos champaña y bocaditos, lo que estaba absolutamente prohibido. Luego, salimos disparados y nos fuimos a celebrar.

Se ha creado toda una leyenda alrededor de ese hecho, ¿Eielson cómo lo vio?

Jorge se reía. Lo que pasa es que estas cosas tienen que ver más con la vida cotidiana que con el arte. Entonces, mientras más estuviese separado del arte, más interesante era para nosotros, pues no sabíamos bien lo que hacíamos; esto no tenía ni nombre. Ahora, los que quieren ser artistas van a la escuela de arte a estudiar esto... una cosa de locos. Para nosotros esto fue un juego. ■

Desde *Noche oscura del cuerpo*, la poesía² de Eielson puede ser leída ya no como un recorrido cuyo destino final era el nihilismo y la desconfianza radical del lenguaje (que se traducían en el aparente silencio definitivo al final de *Poesía escrita*³), sino como la expresión de un espíritu de experimentación radical, que arriesga incluso con los límites de la escritura poética y de la lógica racional, y que incluye el cuestionamiento permanente de la escritura y de los registros asumidos como aspecto esencial de la actividad poética. *Noche oscura del cuerpo* es, justamente, un libro fundacional en este sentido. En él, el poeta ha plasmado su apuesta por una lógica inusual, que tiene como pilar fundamental la relativización de los principios básicos de *identidad* y de *no-contradicción*. A través de los catorce poemas, el título y el epígrafe que componen el libro, puede observarse que los términos que la sociedad occidental ha canonizado como opuestos casi o prácticamente irreconciliables suspenden su oposición e inician un camino de aproximaciones o conjunciones.

Así, encontramos que los componentes de los pares *cuerpo / alma*, *masculino / femenino*, *luz / oscuridad*, *individuo / Totalidad*⁴, así como *público / privado*, *palabra / silencio*, *humano / animal*, *vestido / desnudo*, *tiempo lineal / tiempo cíclico* se encuentran entre sí mucho más cerca de lo que nuestra razón nos permite, habitualmente, concebir. Estas proximidades, y la posibilidad de ser uno (es decir llegar a la fusión) siendo al mismo tiempo dos, son producto, creemos, en primer lugar, de la gran capacidad intuitiva y la sensibilidad de Jorge Eduardo Eielson; también de su mirada crítica –que lo obliga a distanciarse en muchos niveles de los discursos básicos de la sociedad occidental, racionalista y capitalista–, y de sus importantes vínculos con Oriente y con el budismo zen que, como el mismo autor ha señalado “confiere al hombre una dimensión cósmica que se toca con la mano”⁵. En esa “suerte de ceremonia iniciática realizada con ayuda de la escritura, una ceremonia paralela a los ritos arcaicos y primitivos, pero que obviamente tiene lugar en el seno de nuestra civilización y nuestro *hábitat* cotidiano”⁶ que es *Noche oscura del cuerpo*, un poema que sintetiza, en más de un sentido, la aproximación de contrarios propuesta es “Cuerpo dividido”; en él la división planteada en su título no es, en realidad, sinónimo de escisión; es, más bien, evidencia de la cohabitación en el mismo cuerpo de los con-

Lectura de un poema de Noche oscura del cuerpo

RISA Y LLANTO SIMULTÁNEOS

Luis Fernando Chueca

Noche oscura del cuerpo *representa un momento fundamental en la obra de Jorge Eduardo Eielson, no solo por su extraordinaria calidad, sino porque a partir de su composición y de su lectura¹, permite un acercamiento distinto a los poemas posteriores a 1955.*

trarios, en igualdad de condiciones y en pos de la armonía:

CUERPO DIVIDIDO

*Si la mitad de mi cuerpo sonríe
La otra mitad se llena de tristeza
Y misteriosas escamas de pescado
Suceden a mis cabellos. Sonríe y lloro
Sin saber si son mis brazos
O mis piernas las que lloran o sonríen
Sin saber si es mi cabeza
Mi corazón o mi glándula
El que decide mi sonrisa
O mi tristeza. Azul como los peces
Me muevo en aguas turbias o brillantes
Sin preguntarme por qué
Simplemente sollozo
Mientras sonrío y sonrío
Mientras sollozo*

Dos mitades conforman el cuerpo del Yo lírico en este poe-

te indispensable es mayor en tanto ocurre en los dos poemas en los que la experiencia mística de la integración del *individuo* en el *Todo* se alcanza con mayor claridad: el hombre reconoce en sí, mientras se difunde en la *totalidad* infinita sin dejar de ser hombre encarnado.

“Sin saber si es mi cabeza / Mi corazón o mi glándula / El que decide mi sonrisa / O mi tristeza”, escribe Eielson en el poema. Menciona metafóricamente, de esta manera, tres aspectos centrales del ser humano. “Cabeza”, es decir la razón, el logos ordenador; “corazón” que, como es evidente en “Cuerpo melancólico”, es el punto nodal de los sentimientos, y “glándula”, expresión del deseo erótico. Estos se disputan, en la conciencia del hablante lírico, el decidir los sentimientos de la alegría y la tristeza.

cuerpo: cada parte suya puede ser símbolo del todo. Es interesante comparar este poema con lo que ocurre en “Cuerpo melancólico”. Ahí el sentir nublado del corazón motivaba que el cuerpo entero se oscureciera (“Si el corazón se nubla el corazón / La amapola de carne que adormece / Nuestra vida el brillo del dolor arroja / El cerebro en la sombra y riñones / Hígado intestinos y hasta los mismos labios / La nariz y las orejas se oscurecen”); aquí no es el corazón el único que tiene esa posibilidad. El ser humano ha recuperado su integralidad y luego de la reintegración armónica del *individuo* en el *todo* ha permitido que todas las dimensiones del ser humano estén comunicadas: el alma con el cuerpo, la razón con los sentimientos, el deseo erótico con lo espiritual.

“Noche oscura del cuerpo es, justamente, un libro fundacional en este sentido. En él, el poeta ha plasmado su apuesta por una lógica inusual, que tiene como pilar fundamental la relativización de los principios básicos de identidad y de no-contradicción. A través de los catorce poemas, el título y el epígrafe que componen el libro, puede observarse que los términos que la sociedad occidental ha canonizado como opuestos casi o prácticamente irreconciliables suspenden su oposición e inician un camino de aproximaciones o conjunciones.”

ma. El texto explicita seis veces, además, que una mitad “sonríe” y la otra “se llena de tristeza”. Como también ocurre en “Cuerpo multiplicado”, aquí también la sonrisa y el llanto son fundamentales –al aparecer simultáneamente y cada uno como condición inevitable del otro– para establecer la dinámica de la aproximación de opuestos en lo que respecta a estados anímicos fundamentales del ser humano⁷. Sonrisa y llanto, expresiones de la alegría y la tristeza, no pueden coexistir. La importancia de esta cohabitación de sentimientos contrapuestos, simultáneos

Los sentimientos no se asocian automáticamente al corazón, como se esperaría: la razón puede ser también, contra lo habitual, motor de alegría o de tristeza (una *razón sensibilizada*); y lo mismo el sexo, el supuesto lado animal del hombre. Esta operación supone una expansión en la comprensión del ser humano; los límites estrechos que la tradición occidental ha colocado sobre el hombre-signo (el hombre como *sema*, opuesto a *soma*) se eliminan y la totalidad de la experiencia subjetiva humana (representada por los sentimientos opuestos) se instala en todo el

Lo espiritual, justamente, ingresa en el poema a través de otro de sus símbolos: las “misteriosas escamas de pescado” que suceden a los cabellos. La transformación del hombre en pez⁸ nos remite a la tradición cristiana y, en términos más amplios, a lo sagrado⁹. El hombre múltiple, penetrado por la totalidad y abierto a ella, el ser dual *multiplicado* y *dividido*, asume una cierta condición sagrada. No porque el Yo lírico represente a un ser especial, diferente de los otros hombres, sino porque, en sí, representa una posibilidad humana, el hallazgo de la armonía de

los contrarios. Así, muestra un camino de realización ajeno al del estrecho racionalismo y su afán disyuntivo, y se sitúa en la privilegiada corriente de la mística. Esta multiplicidad de posibilidades del hombre (de cada hombre, del hombre que simboliza a todos, del hombre concreto que sufre y ríe y se integra en el *Todo*), se remarca en el poema por su capacidad de moverse en aguas turbias o brillantes; las aguas fangosas y las aguas transparentes que nos hablan, otra vez, como antes, por ejemplo, en “Cuerpo anterior”, “Cuerpo melancólico” y “Cuerpo mutilado”, de *luz* y *oscuridad*.

“Cuerpo dividido” no es, pues, el poema de la escisión, sino, como quedó dicho, el de la bivalencia (o más bien, polivalencia): el equilibrio y la armonía logrados luego de la intensa y desgarrada ceremonia auscultatoria de las doce estaciones (poemas) previas de este recorrido iniciático. Ahora, cerca del final, el hombre, *uno* y símbolo del *Todo*, microcosmos representante del infinito, se aproxima –sin que eso implique que la felicidad ha sido hallada plenamente– a la sabiduría que supone aceptar su simultánea multiplicidad: “sin preguntarme por qué / Simplemente sollozo / Mientras sonrío y sonrío / Mientras sollozo”. ■

1 Fundamentalmente a partir de la segunda edición (Lima, Jaime Campodónico / editor, 1989), que presenta importantes variaciones frente a la edición bilingüe aparecida en Francia en 1983 (Nuit obscure du corps / Noche oscura del cuerpo. Paris, Altaforte, 1983).

2 Es necesario precisar que me refiero a la poesía escrita, según la llamó el propio Eielson, no a otras posibilidades de poesía como la visual o narrativa, también aceptadas como poesía por el autor y practicadas por él.

3 Lima, INC, 1976.

4 Aspectos que he trabajado en mi tesis de licenciatura: La aproximación de los contrarios en *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson. Lima, PUC, 1999. Las secciones correspondientes a algunos de estos pares han sido publicadas en diversas revistas: “Masculino/femenino en *Noche oscura del cuerpo* de J.E. Eielson” (Intermezzo tropical 2), “Aproximación de los contrarios: cuerpo y alma en *Noche oscura del cuerpo*” (Pelicano 1) y “Aproximación de los contrarios: luz y oscuridad en *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson” (Ángeles y demonios 1).

5 Eielson, Jorge Eduardo. El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield. México, Universidad Iberoamericana y Artes de México, 1995: 30.

6 Canfield, Martha. “Ese misterio que comienza por nuestro cuerpo” (entrevista con J.E. Eielson). En revista Si. Lima, 20 de enero de 1991: 58.

7 Aunque sin tanta insistencia, estos sentimientos también aparecen en “Cuerpo enamorado”, “Cuerpo pasajero” y “Cuerpo vestido” (en este último caso, según la edición limeña. Luego, a partir de la edición mexicana de Poesía escrita, Eielson cambió “sollozan” por “se mueren”).

8 Marie-Madeleine Gladieu (“Images sacrées, images profanes. Noche oscura del cuerpo de J.E. Eielson.” En: Hispanística XX, No. 9) señala que el símbolo figura una “sirena masculina”.

9 Pérez-Rioja, J.A. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, Tecnos, 1997: 348-349.

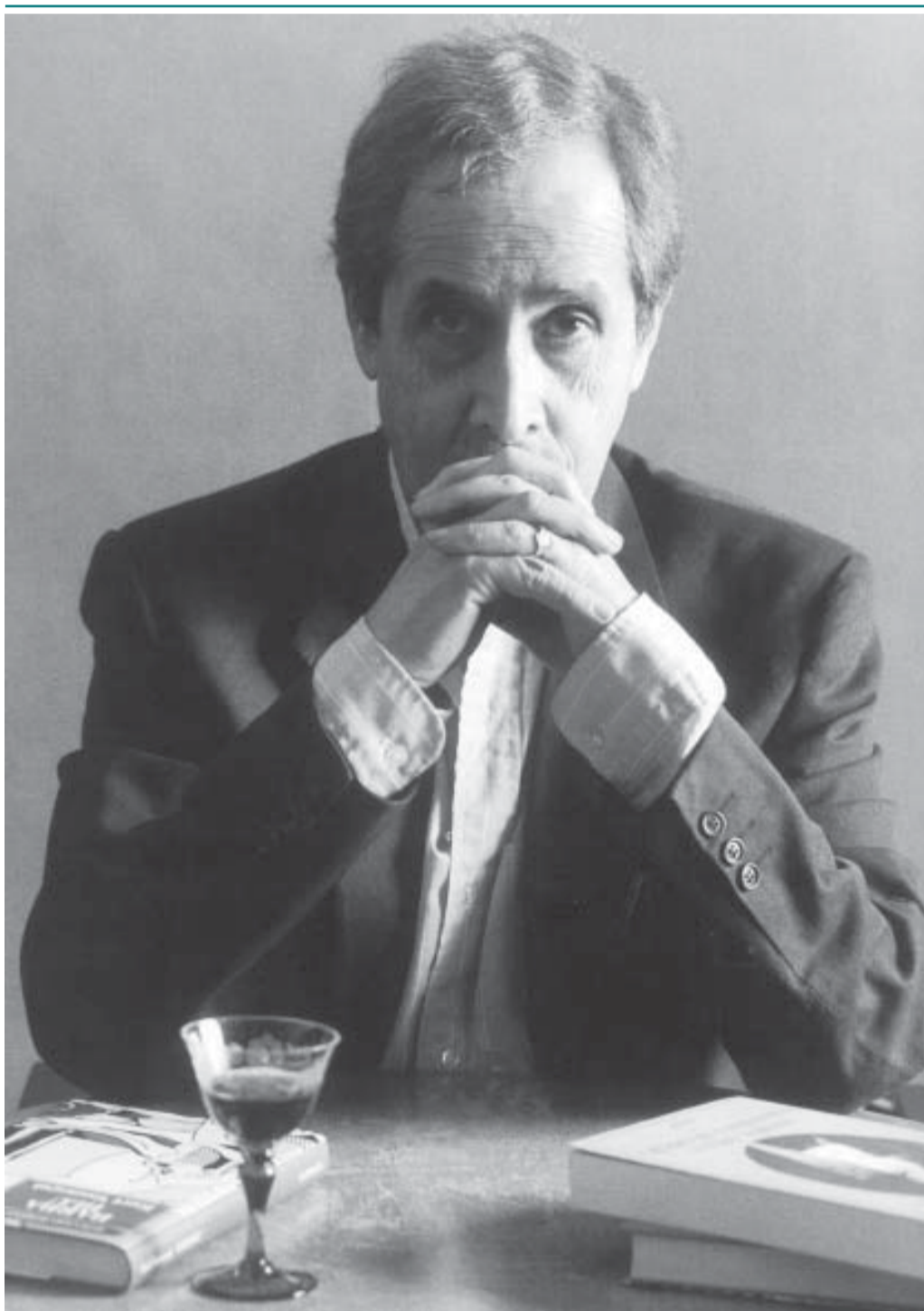
Todos sabemos que es imposible hablar de civismo sin civilización, ni de cultura sin creatividad. Pocos aceptamos que para formar parte armoniosa de la civitas –en su antigua acepción latina de conglomerado humano regido por leyes, derechos y obligaciones recíprocas– es necesaria una buena dosis de altruismo y respeto por los demás.

EL RESPETO POR LA DIGNIDAD HUMANA

Jorge Eduardo Eielson

En una ciudad como Lima, por ejemplo, hablar de dignidad humana parece una broma de mal gusto. Desde los microbuses apiñados de seres humanos, reducidos a ganado, hasta los lodazales infectados donde juegan los niños pobres, se extiende una gama tristemente variada de vejaciones, incurias, explotaciones, discriminaciones, indiferencia y hasta desprecio por el conciudadano menos afortunado, generalmente proveniente de la sierra u otras regiones del país. Así, el cáncer de la urbe asediada por la miseria se extiende rápidamente en una suerte de metástasis, que ya no provoca ningún dolor a sus anestesiados protagonistas.

Yo, que no vivo en la ciudad desde hace casi cuarenta años, y que, por lo tanto, no tengo los anticuerpos materiales, espirituales ni morales necesarios para sobrevivir en medio de tanta contaminación, me desespero ante la vista de tanto desorden, tanto abandono y desamparo del ser humano. Sé muy bien que los orígenes históricos de esta situación son remotos y, muchas veces, no imputables ni a conquistadores ni a caudillos, ni a políticos oportunistas, ni a voraces explotadores del pueblo, como se suele decir en el lenguaje de la demagogia. No. No siempre es fácil individuar la causa de tantos males. La geografía, por ejemplo, que nos ha regalado un país tan vasto y variado, ha deparado también uno de los territorios más difíciles del mundo. No es fácil vivir en el desierto, ni en



Jorge Eduardo Eielson. Fotografía de María Mulas.

las glaciales punas, a varios miles de metros de altura, ni en la tórrida floresta amazónica. Los peruanos han tenido siempre que arreglárselas para sobrevivir en los pocos espacios amables diseminados en esta naturaleza tan majestuosa como despiadada; es decir, entre los escasos valles de la costa y las abras andinas, o en las raras planicies y mesetas de

clima templado. Esto ha determinado, como todos sabemos, una gran variedad de caracteres étnicos y culturales que, desde los tiempos prehistóricos, han permitido la formación de algunas de las más admirables civilizaciones de la tierra. Siempre, sin embargo, en incesante lucha con una naturaleza a un tiempo hostil y generosa, avara y fascinante como pocas.

UNO DE LOS GRANDES MISTERIOS DEL PERÚ

Uno de los más grandes misterios del Perú es, justamente, esta incomprensible proliferación de culturas costeñas y andinas en un territorio que más bien pareciera negado a todo desarrollo cultural. Algo semejante a lo sucedido con sumerios, caldeos y egipcios.

Es verdad también que, según estudios bastante prolijos y rigurosos, dichas regiones gozaban, hace algunos milenios, de un clima más propicio que el actual. Sin embargo, toda mitología y el simbolismo del Medio Oriente están permeados de fervor religioso hacia las divinidades acuáticas, como los ríos y las lluvias. Lo que prueba la importancia que dicho elemento tenía para los habitantes de esas tierras, eminentemente áridas.

En nuestra costa dicho fenómeno se repite tal cual: prácticamente a las orillas de cada uno de los ríos que desembocan en el Pacífico se establecen poblaciones que, en muchos casos, alcanzaron un grado de desarrollo insospechable. Es el caso de las culturas Moche y Chimú en el norte, o Paracas y Nazca en el sur, y, sobre todo, el de las expansiones Chavín, Wari e Inca, que dejaron huellas imborrables de su cruento cuanto imponente despliegue artístico y religioso a lo largo y ancho de todo el territorio peruano, e incluso en grandes porciones de lo que hoy se llama Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina. Y entonces, como ahora, las diferencias telúricas en la costa y la sierra eran las mismas, suavizadas, claro está, por las semejanzas étnicas, sociales y religiosas, que en el antiguo territorio pan peruano eran notables.

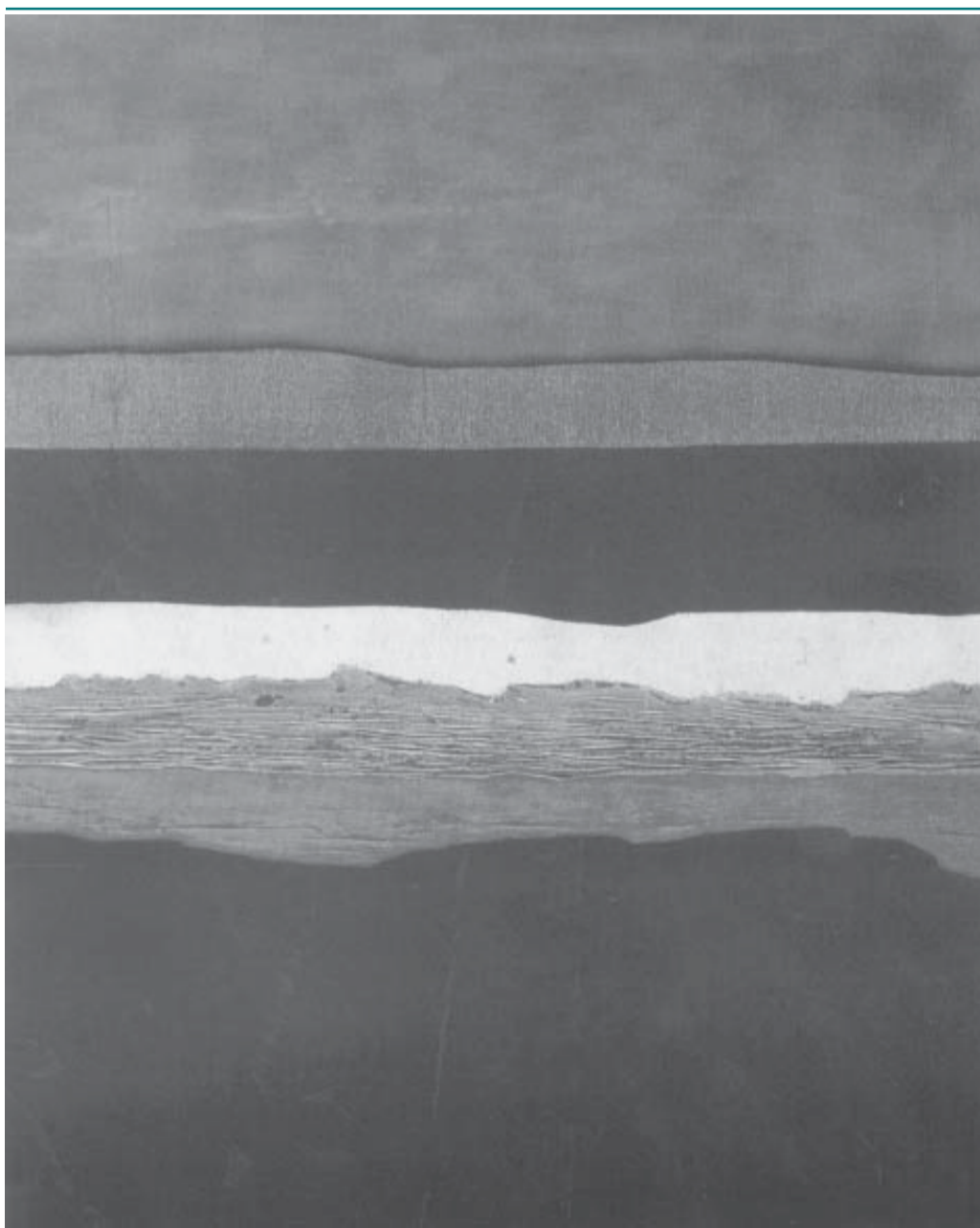
No fue difícil, pues, a los grandes imperios andinos someter a los reinos de la costa e imponerles su propio sello cultural. El verdadero trauma sería el de la conquista por parte de un

puñado de hombres venidos de otro mundo; casi de otro planeta, con caracteres étnicos, culturales y religiosos completamente diferentes.

EL ROSTRO DE UN ORGANISMO ENFERMO

Ahora bien, mi pregunta es esta: ¿no estamos viviendo otro choque cultural irreversible y de proporciones insospechables, del cual apenas nos percatamos? Si el rápido y cruel fenómeno de la conquista y su larga secuela colonial fue el choque de dos civilizaciones –la europea y la indoamericana– el de nuestros días sería la respuesta, tardía, pero inevitable, de una raza y una cultura vencida –hoy marginada en una precaria economía campesina, en una religiosidad y una artesanía– a los obtusos y venales designios de la sociedad industrial, heredera de la supuesta “arcadía colonial” imaginada por Sebastián Salazar Bondy. Si ya desde entonces Lima nos parecía tan horrible a algunos de nosotros (opinión que siempre compartí con César Moro y Sebastián, tan es cierto que, hacia fines de los años 50, escribí una suerte de novela sobre ese tema), era porque en ella veíamos el rostro de un organismo enfermo y postrado que se llamaba el Perú. Y esto por más que los viejos y graciosos afeites de una ciudad cortesana quisieran ocultárnoslo. Para los demás limeños de entonces Lima era, en cambio, una ciudad civilizada, limpia y ordenada y hasta, para algunos, aristocrática. Pero aristocracia como es hoy la minoría blanca, anglosajona de Johannesburg, en Sudáfrica, aún –hay que reconocerlo– sin la violencia racista de los *afrikaners*.

Así como se dice de las personas, que a los 40 años cada cual tiene la cara que se merece, lo mismo podría aplicarse a la capital del Perú, cuyo deterioro es el deterioro de un cuerpo maltratado



Paisaje infinito de la costa del Perú, 1961. Cemento sobre tela, 100 x 85 cm.

durante siglos y que hoy muestra sus atávicas caras en su propio rostro.

La andinización de la ciudad, si bien es un fenómeno

ALTERNATIVA ENTRE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

La alternativa en estos países no es, pues, como ge-

pise un pie, sin perder jamás el sentido de las proporciones, de la libertad y del espacio vital ajeno, y que se resume cortésmente, cuando es

“Solo entonces podrá surgir en todo su esplendor ese milagro de nuestro pueblo –hoy consignado tan solo en el pasado– que se llama religiosidad, arte, sabiduría. Cultura, en una palabra. Una cultura mestiza, consciente de sí misma y orgullosa de sus orígenes. Una cultura nueva, original y central, y no necesariamente tan solo artesanal, folclórica y popular como se la quiere reducir hoy día, en injusto y obtuso cotejo con la cultura hegemónica europea de la cual no se puede prescindir ciertamente, pero cuyos pálidos reflejos académicos siguen llegando a nuestras costas.”

local y muy nuestro, forma parte también de un fenómeno universal que investa todo el llamado Tercer Mundo. En este sentido, y volviendo a lo anterior, el choque entre las viejas culturas locales de América, África y Asia, y la represiva y rediticia sociedad industrial, es el mismo en todas partes, con las peculiaridades implícitas en cada caso.

neralmente se dice, entre revolución y golpe militar, entre terrorismo y régimen policial; sino, a mi manera de ver, entre civilización y barbarie. En donde la civilización es ese conjunto de normas que nos permite vivir decentemente, aunque duramente para todos, como sucede en la viejísima Europa, codo a codo con millares de personas, sin que nadie jamás nos

necesario, con una simple frase: “Permiso, por favor”. Y en donde la barbarie es el atropello cotidiano, la prepotencia del fuerte sobre el débil, la vulgaridad espiritual, la arrogancia, el uso y abuso de ciertos privilegios y, sobre todo, la odiosa convicción, por parte de algunos, de que “en este mundo siempre habrá vencedores y vencidos”. Que es como decir: siempre

habrá ricos y pobres, siempre habrá malos y buenos, siempre habrá blancos y negros, etc. Lo que equivaldría, si tomado en serio, a la negación de todo proceso civilizatorio, de toda base moral y cristiana, de todo afán renovador en los diferentes sectores que conforman una sociedad en desarrollo. Porque es en el juego infinito de posibilidades que nos depara la variedad de nuestros orígenes; en su exacto ajuste a determinadas coyunturas históricas –como la que estamos viviendo en el Perú y en el mundo– que delinea ese proceso que se llama civilización y que, en nuestro caso, como hace siglos en la cuenca del Mediterráneo, es un proceso de mestizaje y de amalgama étnico-cultural de grandes alcances. Y que, a final de cuentas, además y solo sobre la plataforma de una justicia social siempre perseguida y perfeccionada, ello no será sino una de las tantas formas que asume el amor a nuestros semejantes y el respeto por su dignidad humana.

Solo entonces podrá surgir en todo su esplendor ese milagro de nuestro pueblo – hoy consignado tan solo en el pasado– que se llama religiosidad, arte, sabiduría. Cultura, en una palabra. Una cultura mestiza, consciente de sí misma y orgullosa de sus orígenes. Una cultura nueva, original y central, y no necesariamente tan solo artesanal, folclórica y popular como se la quiere reducir hoy día, en injusto y obtuso cotejo con la cultura hegemónica europea de la cual no se puede prescindir ciertamente, pero cuyos pálidos reflejos académicos siguen llegando a nuestras costas. Una cultura, en una palabra, digna de todos nuestros antepasados, comprendidos los geniales tejedores de Wari y Paracas, la majestad de Atahualpa, el coraje de Túpac Amaru, el sublime delirio de Cervantes, la grandeza de Leonardo y, ¿por qué no? puesto que también forma parte de nuestro pasado: la barbarie de Pizarro. ■

El Comercio, 14 de febrero de 1988.

En 1977, en una presentación en el auditorio del antiguo local de la Biblioteca Nacional, y forzado por una pregunta del público a encontrarle supuestos defectos a *Reinos*, Jorge Eduardo Eielson dijo, en tono de crítica, que ya no le gustaba su "lujo verbal". Fue, sin duda, un exceso de modestia, que podía sonar a ironía, para referirse a un poemario fundamental cuyo principal mérito es, precisamente, el uso deslumbrante e inédito de las palabras. Para entonces, Eielson ya había abandonado esa escritura enojada que hizo de *Reinos* un libro de culto y las imágenes asombrosas habían dado paso a un lenguaje despojado de adornos que encontró su mejor expresión en *Habitación en Roma*, otro de los hitos de su poesía. Su estilo cambió, pero conservó siempre la perfección formal, la originalidad sintáctica y el ritmo impecable que han hecho de su obra una de las cumbres de la poesía en lengua española de todos los tiempos. Comprobémoslo leyendo esta selección de sus textos.

UN MILAGRO DEL IDIOMA

Jorge Eduardo Eielson / Antología mínima

PARQUE PARA UN HOMBRE DORMIDO

Cerebro de la noche, ojo dorado
De cascabel que tiembles en el pino, escuchad:
Yo soy el que llora y escribe en el invierno.

Palomas y níveas gradas húndense en mi memoria,
Y ante mi cabeza de sangre pensando
Moradas de piedra abren sus plumas, estremecidas.
Aun caído, entre begonias de hielo, nuevo
El hacha de la lluvia y blandos frutos
Y hojas desveladas hiélanse a mi golpe.
Amo mi cráneo como a un balcón
Doblado sobre un negro precipicio del Señor.

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

Amo así este cráneo en su ceniza, como al mundo
En cuyos fríos parques la eternidad es el mismo
Hombre de mármol que vela en una estatua
O que se tiende, oscuro y sin amor, sobre la yerba.

POESÍA DE LA CASA ENTRE LOS PINOS

Habitaciones dolientes de esta casa mía entre los pinos
Cuyas puertas se abren con sed a las estrellas.
Hay en ellas una madre y una esposa suave
Cuya permanencia en el polvo es como un viejo
Plato de frijoles, una nube o una fruta antigua.
Oscuras personas, tíos, parientes que duermen
Para siempre, vigilan en la noche con su chispa azul
En el semblante. A su acera humilde,
A sus umbríos muebles, que una ola de nieve ha deslumbrado,
Cuán tarde he de llegar hoy día,
Cuán tarde he de morir, con mi vestido agosto,
Cuando ella ya esté hundida y sus palomas
De pobreza hayan volado hacia una negra calle.
Muerto entre pinos, veré nacer el sol debajo de ella.
Corrientes de yedra ¿es éste vuestro río agonizante,
Como un caballo frío, ávido de albergue, ante mis pies,

Y es esta casa mía sin cocina, con su luna plebe, la elegida?
Señor de las cenizas ¿eres tú el que golpea desvelado?
¿No sabes también que esta casa hizo suyos el establo,
El jardín y los astros lejanos? Entablados astros,
Muros, techos fantasmas de los que dormidas aves
Penden dulcemente, sin memoria, como restos
De una antigua caza. Y rotas chimeneas, caños
Abiertos en la noche, tapicería hundiéndose al igual
Que un buque de cuero en un océano tibio,
Tienen en esta inmensa casa de tablas el rumor
De una botella de leche rodando sin cesar hacia la muerte.
Yo he venido tan sólo a conocer sus desolados muros
Y a morir en ellos, sin sombrero y dorado como el día.

NOCTURNO TERRENAL

*Te he buscado, Tesoro,
he cavado en las noches profundas.*
Rainer María Rilke

Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan
Las casas profundas de los muertos, amo la llama
Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo
Y hacen de mí un muro que separa la noche del día.

He visto los rojos campos labrados por el cielo azul,
La antigua naturaleza desflecada y húmeda
De vino, de rocío, mortalmente hecha con racimos
De amor, tal un lecho donde ardiera lo deseado,
Pero debajo de todo, siempre despierta, un agua pura
Pensando por nosotros contra un árbol de dolor.

Y las cosas cuya última luciérnaga ha volado
Con nuestro último sueño, que tienen todavía, como un templo
Majestuoso, el gran consuelo de su polvo donde nada
Ni nadie ha osado penetrar sino los muertos.
Amo todavía aquello que habla lejos, como los astros
De terciopelo, al oído del viento, aun las rosas y la luz
Y todo lo que igual a una plaga, inextinguible pero real
Transcurre entre los hombres y agita su plumaje.
Fosforescencia, día esmeralda de las tumbas,
Sólo tus ojos adivino adorados por lagartos y raíces,
Y tras de ellos casas y crepúsculos, altas montañas
Destronadas contra cielos de nieve en un soplo;
Todo bajo el musgo de sus ojos, blanco Amante,
De cuyo seno mana una leche antigua a cada fruto.
Yo amo por ello este hundido bosque, de brillantes hojas
Donde reposa, inmemorial, el Gran Sol de los Tiempos.



ESPOSA SEPULTADA

Encerrado en tu sombra, en tu santa sombra,
Con el agua en las rodillas, te pregunto
¿Es el peso del manzano, claveteado de estrellas,
Sobre mi corazón oscuro, o eres tú, cabeza
Fugitiva de las horas, novia mía enterrada,
La que arrastras tu cabellera incesante
Como una botella rota, por entre mi sangre?
Yo no sé, señora mía, luto de mi amor,
Si eres tú la que reinas sobre tanta ceniza,
O si es sólo tu sombra, tu velo de novia en el aire,
—Poblado de perlas, naves y calaveras—
El que inunda mi alcoba, igual que un océano.

PRÍNCIPE DEL OLVIDO

¿Soy yo, arenas giratorias, libres astros,
Firmamento hundido, el que se inclina
Y besa su rostro puro entre velos y serpientes?
Mil años dormida junto a un cráneo, un candelabro
De oro, un paño colgado, la he besado.
Sobre mi cabeza avanza su respiración,
Sus labios sordos, como un ruido de tambores.
¡Irrespirable y santo es su castigo, su osamenta!
(Aquí, en la sombra, cráter de terciopelo,
Sabiamente amueblado está el volcán, lo que es suyo
Como el fuego, salones olvidados de espantable encaje,
Sofás donde su cuerpo grita roncamente, degollado.)
Sepultura de la carne, yo os imploro,
Caballos encerrados, polvo incansable,
Un solo instante cálido, perfecto junto a ella,
Un solo instante vivos, y el olvido, la corriente
De mil años destruidos por un beso.
No importa ya su rostro a la deriva, iluminado
Y chorreante de gusanos, los diez dedos
De turquesa en que diluye las edades.
No importa ya su lámpara encendida bajo tierra,
Si antes hubo de rodearme mansamente
Con sus ojos y sus labios aún vivos,
Si antes hubo de asistir, como una sombra, a la caída
De la fruta sobre el mundo. Mansiones vítreas
Con alas de lagarto, entre las nubes,
Lagos aéreos pasan ante mí, batiendo sus cenizas.
Yo sólo sé, reina mía enterrada, gorgona inerte,
Cuál es mi silla y mi corona, cuál mi tristeza.

ULTIMO REINO

Aura suprema, besa mi garganta helada,
Confíerme la gracia de la vida, dame
El suplicio de la sangre, la majestad
De la nube. Que en cada gota del diluvio
Haya tristeza, sombra y amor. ¡Oh, romped
Hervores materiales, cráteres radiosos!
El sol del caos es grato a la serpiente
Y al poeta. Las nieves que ellos funden
Caen al fondo del verano, entre aletazos
De gloriosa lava, de luciérnagas
Y cerdos fulgurantes. Nada impide ahora
Que la onda de los aires resplandezca
O que reviente el seno de la diosa
En algún negro bosque. Nada
Sino los puros aros naturales arden,
Nada sino el suave heliotropo favorece
La entrada lila de las bestias y el otoño
En el planeta. Yo quisiera que así fuera
La alta puerta que me aguarda tras el humo

De mi vida, como una grave dalia en pedestal
De piedra, o un esqueleto deslumbrado.

(De *Reinos*)



HABITACIÓN EN LLAMAS

Perdido en un negro vals, oh siempre
Siempre entre mi sombra y la terrible
Limpieza de los astros, toco el centro
De un relámpago de seda, clamo
Entre las grandes flores vivas,
Ruedo entre las patas de los bueyes, desolado.
¡Oh círculos de cieno, abismos materiales!
¿He de prenderos fuego un día,
He de borrar el sol del cielo, el mar
Del agua? ¿O he de llorar acaso
Ante los fríos ciclos naturales, como ante un ciego,
Vasto, inútil teléfono descolgado?

(de *Doble diamante*)

PRIMAVERA EN VILLA ADRIANA

esta mañana de abril
las hojas verdes cubren
el corazón de paolo
que no puede caminar
ni decir una palabra
porque la vida pesa
esta mañana de abril
como un templo de papel
en el oxígeno puro
y si dijera una palabra
tan sólo una palabra
ardería el mundo entero

CAMPIDOGGIO

usted no sabe cuánto pesa
un corazón solitario
hay noches en que la lana oscura
la lana tibia que me protege
llega hasta el cielo
y mientras duermo mientras respiro
mientras sollozo
se me derrama la leche hirviendo

sobre la cara
y entonces una máscara magnífica
con la sonrisa del rey de espadas
cubre mi llanto
y todo eso no es nada todavía
usted no me creará
pero luchar luchar luchar
todas las noches con un tigre
hasta convertirlo en una magnolia
y despertarse
despertarse todavía y no sentirse
aún cansado y rehacer aún
raya por raya el mismo tigre odiado
sin olvidar los ojos los intestinos
ni la respiración hedionda
todo eso para mí
es mucho más fácil mucho más suave
créame usted
que arrastrar todos los días
el peso de un corazón desolado

ALBERGO DEL SOLE II

un día tú un día
abrirás esa puerta y me verás dormido
con una chispa azul en el perfil
y verás también mi corazón
y mi camisa de alas blancas
pidiendo auxilio en el balcón
y verás además
verás un catre de hierro
junto a una silla de paja
y a una mesa de madera
pero sobre todo
verás un trapo inmundado
en lugar de mi alegría
comprenderás entonces
cuánto te amaba
y por qué durante siglos
miraba sólo esa puerta y dibujaba
dibujaba y miraba esa puerta
y dibujaba nuevamente
con gran cuidado
comprenderás además
por qué todas las noches
sobre mi piel cansada
entre mil signos de oro
y tatuajes y arrugas majestuosas
me hacía llorar sobre todo
una cicatriz que decía
yo te adoro yo te adoro yo te adoro

POEMA PARA LEER DE PIE EN EL AUTOBÚS ENTRE LA PUERTA FLAMINIA Y EL TRITONE

puedo escribir
así
de ti
contigo
sin ti
tal vez
silbando
como quien no
quiere nada
nada nada nada nada nada
o llorando
o comiendo

o bebiendo
o muerto de hambre
resfriado
estornudando
gritando
criatura
que no canto
no pido
no deseo
sino un poco
de alegría
muñeco de las causas
imposibles
monstruo que el rayo ha convertido
en una sonrisa
puedo escribir así
sobre ti
y sobre mí
y nada más
qué tristeza
tú y yo
y nada más
y las calles doradas
de roma
y tú y yo
y nada más
y qué más puede haber
de tú y yo
y los ojos celestes
de roma además
pero qué inútil
tanta luz
entre dos
qué tristeza
tú y yo
y nada más
qué tristeza
escribir y escribir y escribir y escribir
de los dos
hay que ver
prueben
qué harían ustedes
en situaciones tan horrendas
en una habitación tan oscura
sin puertas y sin ventanas
pero claveteada por dentro
sellada por fuera
completamente cubierta de flores perfumadas como los
crisantemos los nardos y otras flores semejantes
una especie de sarcófago en suma
y qué harían ustedes
qué harían
si tuvieran una pierna
en lugar de una nariz
y caminaran con ella
día y noche al pie del tiber
pidiendo limosna a las nubes
desenterrando objetos llameantes
buscando a dios entre las patas
de una mesa
qué harían
a ver
qué harían entonces
seres con rabo
que la sombra
ha pisoteado
respondan temerosos
oh piadosos
maquinarias de rodillas
ante el gran dios fiat
si todo desapareciera bruscamente



por el ojo de la cerradura
del hotel ripetta
o ardieran vuestras propiedades
en un futuro silencio
de uranio
o llovieran carne y huesos
en el vaticano
escupieran pájaros los niños
cruzaran balas
deslumbrantes
flechas
de inusitado poder
afrodisíaco y purgante
y algo más
todavía
yo estúpido animal
avanzo siempre siempre
sin embargo
avanzo siempre siempre
hasta los últimos rincones
donde se orina el sol
se orina la luna llena
se orinan los borrachos
vocifera la mierda
aúlla la soledad
criaturas que arrastráis
un solo
largo
llanto
no tengo nada
nada que ofrecer
ésta es la realidad
mi vida es humo
humo mi casa
y mis amigos
no reconozco
las dos huellas de mis pies
ni mis rodillas
en la arena
pero miro finalmente
el cielo arriba
el cielo abajo
arriba
abajo
arriba finalmente
fijamente
sin temor
ya no por el hueco de la cerradura
por donde miraba entonces
¿recuerdas pobre jorge?
a la puta del hotel
ripetta
creyendo que era celeste
ella también
magnitud ígnea
meteorito cuya caída
es el perfume
cuya memoria
es la memoria
de una joven en el trigo
y no era sino un hocico
pintado
dos bolsas de trapo
tres bolsas de trapo
seis bolsas de trapo
y un estómago sonoro
sonrío ahora ya
finalmente
he aquí mi oficio
pero cuánto me ha costado
he convertido en agua
mi paciencia

en pan
mi soledad
doy de comer
a los muros
de beber
a las sillas
me quema todo
y todo me congela
no sé leer
ni escribir
ni contar
y lo que es claro para todos
para mí es tinieblas
no sirvo para nada
ni para conversar
conmigo mismo
ni para devorar
la televisión
o el cine
no sirvo para nada
no soy nada
esto lo sé
pero cuando me despierto
cosa que hago siempre
antes que los demás
las estaciones brillan
y cuando estoy dormido
es el invierno
generalmente además
soy más alto de día
que de noche
aunque alto no sea
(yo no sé por qué
mi madre hablaba siempre
de mi padre
como de un caballo
grande y silencioso
como un perro
o de un perro grande
y silencioso
como un caballo
la verdad es que mi padre
era tan alto
y encendido
que me era difícil mirarlo
y cuando lo miraba
me caía el sol en la garganta)
pero de nada sirve
de nada sirve escribir
siempre sobre sí mismo
o de lo que no se tiene
o se recuerda solamente
o se desea solamente
yo no tengo nada
nada repito
nada que ofrecer
nada bueno sin duda
ni nada malo tampoco
nada en la mirada
nada en la garganta
nada entre los brazos
nada en los bolsillos
ni en el pensamiento
sino mi corazón sonando alto alto
entre las nubes
como un cañonazo

(De *Habitación en Roma*)



5

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

(De *Mutantis mutandis*)

CUERPO ENAMORADO

Miro mi sexo con ternura
Toco la punta de mi cuerpo enamorado
Y no soy yo que veo sino el otro
El mismo mono milenario
Que se refleja en el remanso y ríe
Amo el espejo en que contemplo
Mi espesa barba y mi tristeza
Mis pantalones grises y la lluvia
Miro mi sexo con ternura
Mi glande puro y mis testículos
Repletos de amargura
Y no soy yo que sufre sino el otro
El mismo mono milenario
Que se refleja en el espejo y llora

(De *Noche oscura del cuerpo*)

GUARDO DE LIMA UNA BOTELLA

Llena de lluvia
Y un puñado de arena
En el pañuelo. A veces recuerdo
La luz de su nublado cielo
Y la acaricio
Como se acaricia una perla
En el bolsillo

(De *Sin título*)

GARDALIS

A Michele, rey de Gardalis

Camino entre mi sombra
Y la sombra de los pinos. Mi cuerpo
Es un puñado de hierba a la deriva
Y el bosque azul que me rodea
Soy yo mismo que respiro. Ya no distingo
Entre el abeto y mi barba crecida. Camino
Y cada resplandor cada penumbra
Cada cereza esmaltada
Son una sola cosa con mi paladar
Y con mi sexo. Gotas brillantes aparecen
Entre mi pupila y los verdes frutos
Del naranjo. Surgen abanicos
De frescura y diamantes que no duran

Sino el tiempo de un suspiro
La mariposa nace alegremente
Donde el gusano muere y nada crece
Sin haber sido antes otra criatura
Que tal vez soy yo tal vez una ardilla
Que se afana en la espesura. Gritos y silbidos
Acompañan el esqueleto que hace poco
Era una gacela asustada
Y que ahora esplende en la corola
De una flor amarilla. Todo vuela
Todo canta o se arrastra sin remedio
Como el repentino sapo de oro
Que también es parte de mi vida
Llora la hiedra por un lado y por el otro
La fiesta de la alondra y la cigarra
Empieza en el fondo de mi sangre
Mi corazón sigue sin esfuerzo
La marcha misteriosa de una hormiga
Que no veo. No hay lucero
Que no brille en mi cabeza pero también
En un charco de agua sucia. Las viejas ramas
Del olivo se confunden fácilmente
Con mis huesos y no hay sabor más perfecto
Que el milagro encerrado
En una gota de agua
Todo es redondo y perfumado
Y hasta mi propio cuerpo es una jungla
Donde el amor es como la lluvia
Mi pensamiento una tortuga
Que apenas sostiene el cielo
En un pedestal de nada. Un efluvio sagrado
De jazmín y madre selva cruza la floresta
Como una esfera celeste
Todo me hiere y todo me ilumina
Yo soy la flecha que vuela
Y también el animal herido
Me desespero por una frágil criatura
Por un pájaro que muere pero me oculto
Tras de una máscara de flores
Sólo comparto mi tristeza con los sauces
Mi alegría con la liebre
Que ahora corre a mi lado. No beberé jamás
La copa de rocío que amanece
Cada mañana entre el follaje
Ni el rayo de sol que tanto espero
En la palma de la mano. Pero abrazo
El viejo roble como si fuera mi hermano
(¡Qué lejos ya qué lejos
Las débiles casas de los hombres
Las infinitas ruedas del dolor
Y la fatiga la oscura llamarada
Que todo lo llena de ceniza!)
Yo soy tan sólo un árbol
Que camina un animal que florece
Una piedra que sonríe
Y la humilde rana que canta junto al río
Canta también junto a mi pecho

Se inclina el sol en la floresta
Sube la luna baja el ciervo al arroyo
Como a una cita secreta
Sigo sus huellas su orina luminosa
Hasta su reino de alabastro
Pero en el fondo del agua
En lugar de su belleza
Lleno de felicidad y de pena
Veo sólo mis ojos que lloran
Puesto que yo soy el ciervo
Pero también el arroyo

(De *Celebración*)



Sospecho que pasan de un centenar mis poemas favoritos del siglo XX en idioma castellano. Sin embargo, voy a atreverme, con los riesgos que esto implica, a elegir 'Primera muerte de María' de Jorge Eduardo Eielson como el más bienamado.

La primera vez que lo leí fue en la secundaria y entonces me deslumbró. Como me deslumbraron muchas lecturas de la época.

Aunque a diferencia de las otras lecturas, este poema, a casi medio siglo de distancia, me sigue pareciendo extraordinario.

Lo primero que me maravilla del poema es que hay una intensidad lírica que se sostiene, sin pausas ni desmayos, a lo largo de setenta y tantos versos. Y eso no es moco de pavo. Por otro lado, 'Primera muerte de María' guarda un difícil equilibrio entre sus libertades de estirpe surrealista y una tremenda capacidad de conmover; tan ajena a las vanguardias y, más bien, propia del gran romanticismo.

Estos talentos, a mi ver y entender, afloran gracias al manejo sapiente del lenguaje, razón de ser de toda poesía. Eielson es un maestro de la imagen. María es un símbolo, pero no una abstracción. Por eso está viva (y muerta) en el poema. Los seres que la rodean, la ciudad, las circunstancias, pese a que se desarrollan en maneras y ritmos aparentemente narrativos, se justifican, y nos justifican, en sólidas imágenes. Imágenes eminentemente plásticas. Tienen forma, peso y color. Se pueden palpar.

Creo que 'Primera muerte de María' es, a la larga, el gran poema de la compasión. (Antonio Cisneros)

Jorge Eduardo Eielson

PRIMERA MUERTE DE MARÍA

*A pesar de sus cabellos opacos, de su misteriosa delgadez,
de su tristeza áurea y definitiva como la mía,
yo adoraba a mi esposa,
alta y silenciosa como una columna de humo.*

*María vivía en un barrio pobre,
cubierto de deslumbrantes y altísimos planetas,
atravesado de silbidos, de extrañas pestilencias
y de perros hambrientos.
Humedecido por las lágrimas de María
todo el barrio se hundía irremediablemente en un rocío tibio.*

*María besaba los muros de las callejuelas
y toda la ciudad temblaba de un violento amor a Dios.
María era fea, su saliva sagrada.*

*Las gentes esperaban ansiosas el día en que María,
provista de dos alas blancas,
abandonase la tierra sonriendo a los transeúntes.
Pero los zapatos rotos de María, como dos clavos milenarios,
continuaban fijos en el suelo.
Durante la espera, la muchedumbre escupía la casa,
la melancolía y la pobreza de María.*

*Hasta que aparecí yo como un caballo sediento y me apoderé de
sus senos.*

*La virgen espantada derramó una botella de leche y un río de
perlas sucedió a su tristeza.*

María se convirtió en mi esposa.

Algún tiempo más tarde, María caía a tierra envuelta en una

llamarada.

*Esposo mío –me dijo– un hijo de tu cuerpo devora mi cuerpo.
Te ruego, señor mío, devuélveme mi perfume, mi botella de
leche, mi barrio miserable.*

*Yo le acerqué su botella de leche y le hice beber unos sorbos
redentores.*

*Abrí la ventana y le devolví su perfume adorado, su barrio
polvoriento.*

*Casi enseguida, una criatura de mirada purísima abrió sus
ojos ante mí,*

mientras María cerraba los suyos

cegados por un planeta de oro: la felicidad.

*Yo abracé a mi hijo y caí de rodillas ante el cuerpo santo
de mi esposa; apenas quedaba de él un hato de cabellos negros,
una mano fría sobre la cabeza caliente de mi hijo.*

*¡María, María –grité– nada de esto es verdad, regresa a
tu barrio oscuro, a tu melancolía, vuelve a tus callejuelas*

estrechas, amor mío, a tu misterioso llanto de todos los días!

Pero María no respondía.

*La botella de leche yacía solitaria en una esquina,
como en un cono de luz divina.*

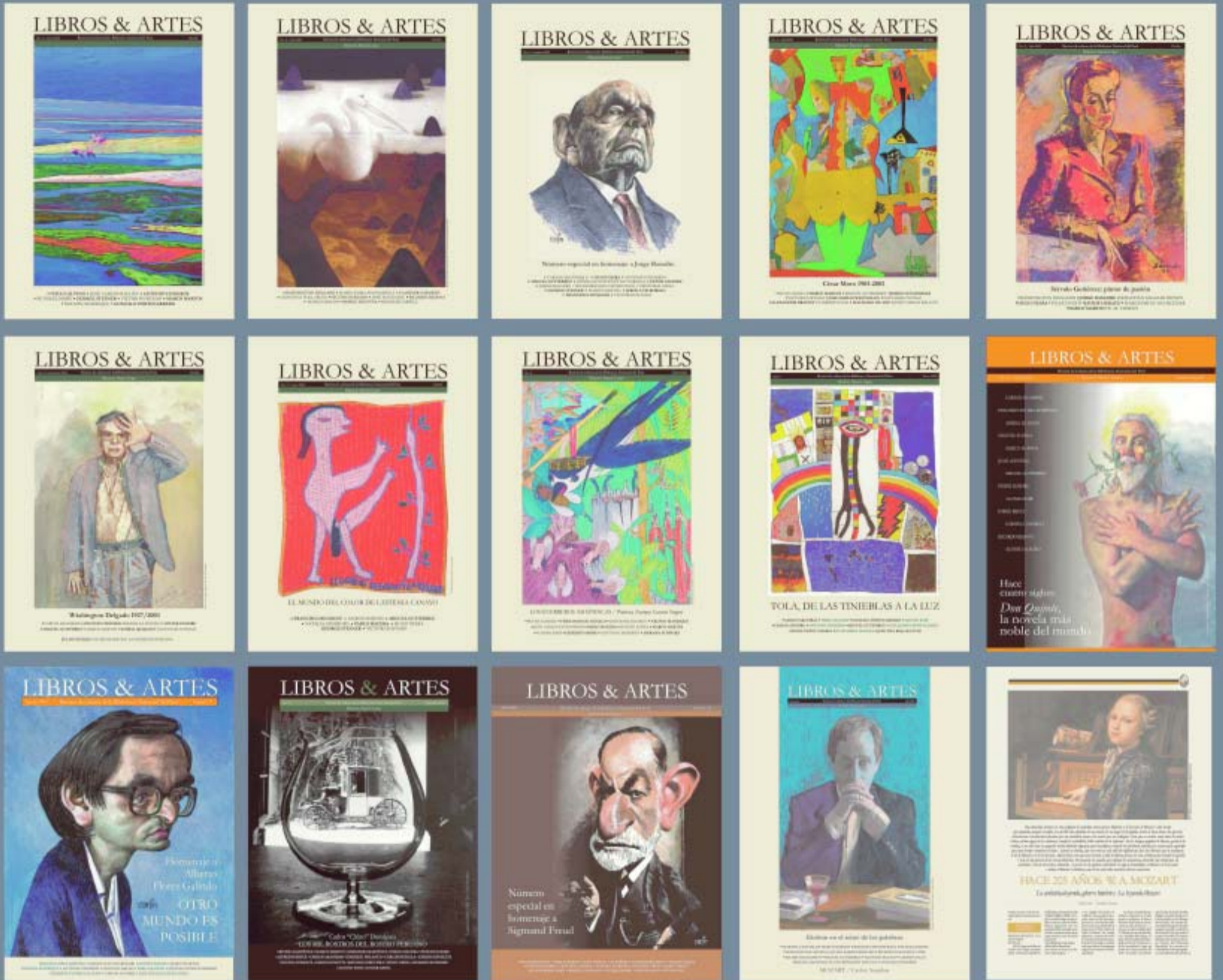
*En la oscuridad circundante, toda la ciudad me reclamaba a
mi hijo,*

repentinamente henchida de amor a María.

*Yo lo confié al abrigo y la protección de algunos bueyes,
cuyo aliento cálido me recordaba el cuerpo tibio y la*

impenetrable pureza de María.■

LIBROS & ARTES 15 números de colección



Ficha de suscripción

Nombre :

Dirección:

Teléfono: Email:

Ocupación:

Me suscribo desde el N° Al N°:

Ventas y suscripción en la librería "Juan Mejía Baca", Av. Abancay Cdra. 4, Lima
teléfono 4287690 anexo 356 - Librería



W.A. Mozart, retrato de Joseph Siffrein Duplessis (Luvre).

Dos abordajes intento en estas páginas: la anécdota como género histórico y la leyenda de Mozart. Cabe leerlos por separado, aunque mi afán era escribir dos capítulos de un ensayo. Si no logré mi propósito, conste el buen deseo. En general, admiramos a los hombres famosos por sus anécdotas como a los santos por sus milagros. Creo que en ambos casos sobre la razón crítica, adusto signo de la madurez, triunfa la credulidad, bello residuo de la infancia. Así, la imagen popular de Mozart, genio de la música, es un clisé con un pequeño núcleo histórico algo gris para el profano, rodeado de anécdotas coloridas, la mayor parte apócrifas pero que siempre cautivan al lector. Aparte su música, que vive eterna más allá de calificativos, hay dos Mozart que se traslapan: el de la historia y el de la leyenda. Ahora bien, creo que una leyenda es sólo la última forma de una anécdota, fase inicial de aquella y uno de los géneros de la ciencia histórica. No conozco un estudio que explique la espontánea atracción que despiertan las anécdotas y me he atrevido a esbozarlo. A partir de él, quisiera contribuir en algo a desmitificar al Mozart de la leyenda e intuir al Mozart verdadero, una de las más altas cumbres del arte universal.

HACE 250 AÑOS: W. A. MOZART

La anécdota-leyenda, género histórico. La leyenda-Mozart

Carlos Aranibar

A Nelly, mi mujer, ex-alumna del colegio Dalton y mozartiana de corazón

RECUERDOS Y ANÉCDOTAS

MEMORIA INFANTIL. UNA ACTUACIÓN ESCOLAR

LIDIA Lagos era de las mayores del colegio primario Dalton. Carirronda, cerquillo

a lo Sybil Jackson, la menuda rival de Virginia Weidler y Shirley Temple, convidaba alegría en los pasillos y recreos contando chistes blancos, ingenuotes. Con voz quebrada y dulce entonaba cuecas joviales o canciones tristes de sus pagos sureños, como la zamba *La palomita*.

“¡Qué linda que corre el agua debajo de las almendras! Así corriera mi amor si no hubiera malas lenguas...”

y era orgullo del equipo de voleibol y muy popular en la escuela mixta de los hermanos Encinas. En 1935 ellos introdujeron en Lima un método afín al Montessori, el Plan Dalton de Helen Parkhurst. Sus *monthly assignments*, ‘contratos de trabajo’, ofrecían al educando el camino atractivo de aceptar o excluir cada mes, dentro de márgenes angostos, los temas de estudio-aprendizaje.

Los lunes al mediodía apiñados los alumnitos en el aula grande cantábamos el himno nacional y el de Panamá (“Alcanzamos, por fin, la victoria...”), país que acogió al exiliado José A. Encinas, ex-rector de San Marcos y fundador del colegio. Alguien refería incidentes de la jornada escolar, de los donosos y de los soporíferos. Luego un profesor resumía noticias del Perú y el mundo. Las había de

cal y de arena: la muerte de Felipe Pinglo, los 5 goles del cañonero Lolo Fernández en las Olimpíadas de Berlín, los extraños juicios de Moscú, la guerra civil que sangraba al pueblo español, las elecciones de 1936 que anuló el cazurro Benavides. El *Anschluss* hitleriano de Austria, los fiascos en Etiopía del infatuado Mussolini, las cortesías de Chamberlain en Berchtesgaden. La nacionalización del petróleo →



➔ mexicano, la reunión-cumbre de Munich que aplazó la guerra mundial hasta la invasión a Polonia. El caso de Lina Medina, de cinco años, la madre más joven del planeta. La caída trágica de Madrid en poder del Caudillo fascista. Y, claro, también teníamos veladas literario-musicales (frase puro siglo XIX, no más cursi que la actual *episodios históricos teatralizados*) y juegos de escena para cada efeméride que lucía en rojo el calendario escolar. En sus vísperas todo era jolgorio, *aini* de chiquillos voluntariosos, faena de equipo celada por la Dirección: designar actores y engalanar el teatrín, preparar disfraces y guirnalda, pintar globos y trenzar quitasueños, envolver chokolatines en papel platina de colores, aprender guiones, ensayar. Y esperar la fiesta.

Mi memoria présbita, que a ratos confunde cosas de ayer, evoca en *zoom* una celebración del 'día de la raza', apodo ya fósil del 12 de octubre. Lidia Lagos, en traje de pana oscuro y pliegues verticales que caían a los pies, maxifalda *avant la lettre*, con la ceñida y áspera toca blanquizca semioculta bajo fulgente corona de cartón, echó mano de vistosos collares, pulseras, arracadas y gemas radiosas que puso en manos de un tímido y esmirriado Colón. Este, alejando de sí desteñidos planisferios y encarrujados portulanos recorridos por líneas de los vientos, rectas y tenues como hilos de telaraña, acababa de probar que es posible parar un huevo sobre la punta. Genuflexo, un poquitín medroso pero firme en sus holgados bombachos, embutido en su protectora casaca de cuero marrón, la peluca rociada en exceso con polvo de tiza, recibió turbado el donativo regio de Isabel. Y, en el instante perfecto, como latigazo que revienta en el aire chasqueó el grito que, así sonase a chillido de infante asustado, fue electrizante: "¡Tierra! ¡Tierra!"

MEMORIA ADOLESCENTE. VIEJAS ANÉCDOTAS

YA SE IBA, no sé cómo, el mundo feérico de las revistas infantiles *Pilucho*, *El Gorrion*, *El Peneca*, *Billiken*, *El Tony* (primer semanario de comics en América), *Marilyn*, *Rataplán*, las series de *Sexton Blake* de Meredith, *Mr. Reeder* de Wallace, *Tarzán* de Borroughs, las lecturas para niños de Vigil, Calleja, de Amicis, Twain, Irving, Wilde, las de aventuras de la *Biblioteca Oro* de la editora Molino, Verne, Salgari, London, Kipling, las policiales de Leblanc, Doyle, Chesterton, que traslapadas con *El tesoro de la*



Litografía de Thiele, según diseño de Stuermer para el estreno en Berlín de *La flauta mágica*. Representa a Papageno que toca la flauta de Pan.

juventud cedían la posta a la *Biblioteca Sopena*, los Clásicos de Jackson y Tor y las novelitas-rosa de *Leoplán* y *Zeta-Zeta*. Por raudales llegaban las horas-luz del fulgor adolescente.

Feliz, anclado al Este del paraíso, aparte la materia escolar aprendí cosas nuevas. Demasiadas, quizá. Y tenté otras fuera de mi alcance. Por ejemplo, abrimme camino a trompicones en la jungla de la fitotaxonomía (la botánica sistemática de hoy), herencia de las obras clásicas de Linneo, Jussieu, de Candolle, Engler y Prantl, Bentham y Hooker, Strasburger, Colunga, Herrera o Weberbauer, goce pedantesco que me atrapó sin remedio. O solazarme en la magia del ajedrez estudiando aperturas, gambitos, defensas, problemas y finales, analizando partidas de Philidor, Andersen, Morphy, Lasker, Steinitz, Tarrasch, Marshall, Rubinstein, Capablanca, Reti, Alekhine, Keres, Botvinnik, tenaz adicción un tiempo, a la que nunca he podido renunciar del todo. O zabullirme a ciegas en un mar de poesías y novelas de todo pelaje y sabor, lo mismo de Tackeray, Sue, Chejov, Espronceda, Segura, Campo-

amor, Palma, Sand, Azorín, Isaac, About, Dumas, France, Melgar, Stormi, Baroja o Chocano que de Corneille, Boccaccio, Cervantes, Rabelais, Tirso, Quevedo, Dante, Goethe, Góngora, Vallejo, Camões, Platón, Molière, Tolstoy, Rubén o Shakespeare. O martirizar el piano indócil tecleando hasta el heroísmo cansadoras escalas de Czerny, estudios del *Gradus ad Parnassum* de Clementi, piezas sencillas de Chopin, Mozart, Beethoven. En tanto mi irremisible manía lectora, a ratos frenética y sin brújula, me exigía desaprender otras cosas, blanquearlas, poner al día mi maletín viajero.

Con el desfile de *los trabajos y los días* fui descubriendo, con una pizca de amargor, que muchas frases célebres y anécdotas que saboreé en los almanaques, miniciclopedias infantiles de ayer, eran fruto adulterino del ingenio anónimo y la distorsión falaz. Vgr. que fueron harto más de 300 los briosos espartanos de Leónidas en las Termópilas. Que Diógenes no fue vendido como esclavo ni vivió en un tonel. Que el cuento del áspid y el suicidio de Cleopatra –no tan bella como

quiere Hollywood– nació con Plutarco y Dion Casio ¡que vivieron un siglo después! y lo eternizó Shakespeare, un alquimista que mudaba en oro lo que tocaba ("Have the asp in my lips? ..." *Antonio y Cleopatra*, V, 2: 288). Que las noches crapulosas de Tiberio fueron ficción de Suetonio en *De Vita XII Caesarum*, a cien años del asunto. Que el incendio de Roma del año 64, que Tácito atribuyó a Nerón, fue accidental: desde Anzio, a 50 km., éste acudió aprisa e inculpó a los cristianos para justificar su persecución. Que Constantino *el Grandenunca* legó el poder y la gloria terrena a la iglesia vaticana, como por siglos fingió creer la Curia romana hasta que el humanista Lorenzo Valla develó la superchería hoy llamada "falsa donación". Que ninguna papisa Juana accedió al solio pontificio. Que Guillermo Tell y la manzana y la flecha son figmentos de una balada del XV que acicaló el historiador suizo Gilg Tschudi –que barajaba sin rubor piezas de archivo con falsificaciones *ad hoc*– y que a principios del XIX remozaron Schiller en las tablas y Rossini en la ópera.

Aprendí que la leyenda colombina quedó herida de muerte tras la embestida de los 14 tomos macizos de la *Raccolta* italiana en el centenario de 1892. La echadiza historia del huevo de Colón ya se había colgado a Filippo Brunelleschi, autor del domo de la catedral de Florencia. En 1492 Isabel la Católica empuñó sus joyas para la guerra de Granada: fue el tesoro judío Luis de Santángel quien proveyó de fondos a la empresa. No hubo tripulante llamado Rodrigo de Triana: quizá vio tierra Rodríguez Bermejo. O por ventura Diego de Lepe, oscuro marinero de quien decían que abjurando de su religión se exilió de su patria para morir en el África, despedido porque el premio de 10,000 maravedises para quien avistase tierra firme lo cobró el ávido genovés. Este, que nunca perdió socialías ni ventajas, no murió en Valladolid en inopia y olvido y por 30 años sus herederos se enzarzaron en los odiosos 'pleitos del almirantazgo'.

Por esa poda libresca e impiadosa con que me daba de bruces, que dislocaba o destruía tantas leyendas favoritas, me enteré a desgano de que "*Tout est perdu fors l'honneur*", la cincelada frase que todo niño francés conoce, del rey Francisco I cuando cayó en Pavía preso del emperador Carlos V, es montaje apócrifo y tardío según demostró en 1936 el acucioso investigador Leon-E. Halkin. Que ningún papel coetáneo confirma que en 1517 clavó Lutero en la puerta de la iglesia de Wittenberg sus *95 Tesis* que forzaron el Cisma, hazaña que sólo adquiere carta ciudadana en el prefacio *pro domo* de su discípulo Melanchthon en el segundo volumen de la edición póstuma de las obras del reformador. Que Shakespeare no fue hijo de un carnicero. Que la muerte de Túpac Amaru I, último inca de Vilcabamba, era *conditio sine qua non* de la política de tabla rasa de Felipe II, que no reprobó al virrey, su fiel agente, con la falsa reconvencción: "¡Idos a vuestra casa, señor Toledo ...!"

Supe que la Bastilla no fue lúgubre mazmorra de revolucionarios sino cárcel dorada para nobles que cometían 'delitos de caballero', prisión venida a menos que en la toma de 14-VIII-1789 albergaba a 7 oscuros huéspedes: ni siquiera al marqués de Sade, 10 días antes trasladado a un manicomio. Que la genealogía de "Si no tienen pan ¡que coman tortas!" asciende hasta el siglo XIII. Que Cambronne no pronunció la frase vigorosa e incivil y sin mayor alharaca rindió en Waterloo su espada y sobre-



vivió 30 años a Napoleón. Que hay que mirar con lupa la arenga de Choquehuanca a Bolívar en Pucará 2-VIII-1825: la cierra una línea copiada de Sterne “*how the shadows lengthen as the sun goes down*” (que, presumo, conoció a través de *Observaciones ...* de Unánue) y menciona “5 repúblicas” ¡y faltaba un año para que Sucre precipitase la creación de la quinta, Bolivia, en 6-VIII-1826! Que Raimondi no escribió eso del Perú “mendigo sentado en banco de oro”. Ni Conan Doyle lo de “*¡Elemental, my dear Watson!*”. Que Huaina Cápac no dividió el país entre Huáscar y Atahualpa y que éste nunca dijo “Usos son de la guerra vencer y ser vencido”. Que pese al moderno aliño de la voz *unancha* ningún cronista del XVI habla de pabellón, estandarte o escudo de armas incaico y que hoy se camuflan y disfrazan de tales, incluida la ubicua y tozuda bandera arcoirisada que ondea en Palacio de Gobierno, las ficciones de Garcilaso y el padre Cobo escritas a 80 y 120 años de la masacre de Cajamarca. Que, a la sombra de un pasaje del novelista-historiador italiano Césare Cantú, la trillada sentencia quechua *Ama sua, ama llulla, ama quella*, que ni por equivocación figura en papel anterior a 1878, la inventó en París un *metéque* imaginativo, el cuzqueño Gavino Pacheco Zegarra (*Ollantai*, París, Maisonneuve & Cie, 1878. *Introduction*, xxi). Etcétera.

Nómina así, deletérea por confesión, es inagotable. Desaborida. Se sitúa en campo minado entre leyenda e historia y la ausencia de un *divortium aquarum* excita a escépticos y crédulos. Pero, pues no va a ningún sitio un catálogo de verdades a tuertas y embustes maquiados, démosle un tiento al asunto. No son errores ni falsedades apostas: es la anécdota como género la que nos sale al frente, esa que ningún historiador desdeña porque es pincelada y garbo que armoniza con cualquier narración, un como su resumen y contera. La anécdota vivida y lozana, burladora y elástica, fácil de asir *in statu nascendi* pero de disección ardua o imposible cuando al calor de mil repeticiones machaconas, como en los citados ejemplos, se ha petrificado en leyenda.

LA ANÉCDOTA, GÉNERO HISTÓRICO

GÉNERO del que ningún historiador prescinde es la anécdota. Quien lee a Heródoto, Salustio o Plutarco, olvidando geografías de niebla y cronologías turbias memoriza con fruición cuentecillos y frases que des-

tilan modernidad. Vgr., el maledicente Suetonio diera buen pasto que rumie nuestra prensa amarilla. Si por miopía incurable o sequeidad de corazón se elimina la anécdota en cualquier historiador clásico –Pausanias, Tito Livio, Tucídides, Diógenes Laercio, Garcilaso, Gibbon, Voltaire, Michelet, Ranke, Macaulay, Trevelyan– se nos caerá de las manos una obra lánguida, sin rostro visible, anémica estantigua fugada de un vetusto museo de cera. Si al principito de Saint-Exupéry no le atraían libros de adultos porque carecen de láminas, le habrían gustado los de historia con anécdotas, que son los dibujos que adornan el texto para mayores. La anécdota emana y pide simpatía porque es donaire y sal del relato, suerte de tibio remanso en el hilo narrativo, refugio pasajero en ese peligroso viaje a través del tiempo que llamamos historia.

Para ser válido el documento, *pièce à conviction*, pide un examen persuasivo. A la anécdota le basta con ser creíble. Si aquel es el modo argumental y académico, la anécdota es la cortesía del historiador. Cual placa de rayos X muestra lo esencial y omite lo accesorio. Frente a lo grave y solemne, lo cordial y sencillo. En vez de latitud, resumen. Como *monsieur Jourdan*, que hablaba en prosa sin haberla estudiado, sin leer los aforismas de Hipócrates intuimos el *Vita brevis, ars longa* en vez de tomar la ruta empinada del camino real, que es la historia, preferimos a menudo la senda corta y el atajo, que es la anécdota.

Tal *flash* que hiere la vista, la anécdota –y su icono, la frase célebre– exige una dosis de ingenuidad. Si la historia impresiona como hazaña de la inteligencia, la anécdota seduce por su fres-

cor y fantasía. La aureola de lo rancio la bonifica con un valor agregado, mas su virtud empática y contagiosa estriba en que los personajes actúan con gestos, palabras y pulsiones que usamos en la vida real. Nos pintan situaciones, actitudes y diálogos que nos resultan familiares, cercanos, porque los agitan las mismas pasiones y anhelos que son herencia y resorte de la humana prole. Nada es teatral, no hay sutura ni deslíz retórico en esas conductas ocurrentes, réplicas sutiles, elusivos desplantes o modales bizarros que en cualquier minuto pudieran ocurrir ante nuestros ojos sin perder un ápice de realismo y calor, porque están tejidos de la misma madeja que nuestro diario vivir.

Si con más frecuencia de la necesaria en el colorido teatro del mundo nos toca un rol grisáceo. las anécdotas de hombres famosos nos los acercan y, en cordial *emfühlung* sin recato ni pudor les expropiamos atributos, cualidades y rasgos de ingenio que bien podrían ser nuestros en algún otro mundo posible. El ser humano es animal que a cada instante se proyecta en los demás y en las cosas. La anécdota, espejo magnánimo, en vez de devolver sin retoque la figura prosaica refleja una amable visión e instila en el lector la añagaza poética de actuar, sentir y hablar como los Grandes. La ciencia de la historia enseña mucho y nos hace, como el albatros al *ancient mariner* de Coleridge, un poco más sabios, un poco más tristes. La anécdota, en cambio, rejuvenece y endulza el espíritu con el impacto cordial de una vivencia ajena que nos coloniza sin agobio.

En el *continuum* de la historia oral se codea la anécdota con sus congéneres: tradición, refrán, rumor, canción popular, frase

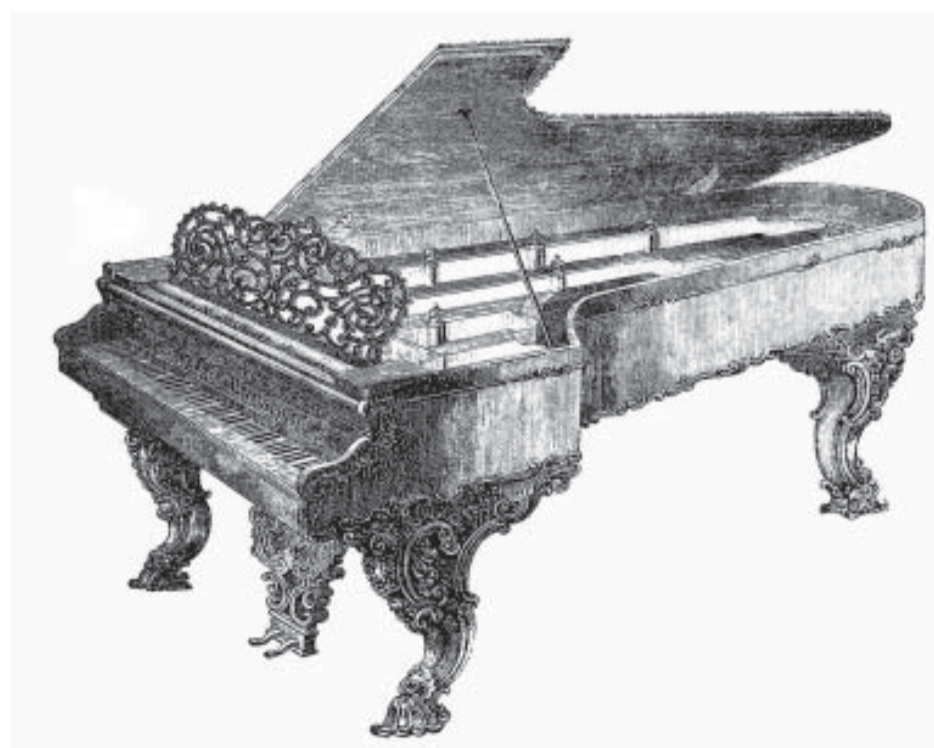
célebre, mito, letrilla, géneros que remiten a un hontanar colectivo, manantial anónimo de sabiduría popular que inventa y transmite. O desecha. Los hermanos Goncourt, recolectores de anécdotas de su entorno, decían que son “*la boutique à un sou de l’histoire*” –lo que banaliza el asunto. La historia es un saber plural y explanativo que indaga sobre los hombres como especie, ligados a tal tiempo y espacio. La anécdota exhibe al hombre como individuo y, borrados los confines de lugar y época, se torna saber intuitivo y vivencial. Historia y anécdota son alfa y omega de ese maravilloso afán que nos empuja a calzar las botas de siete leguas y cruzar los siglos para conocer gentes de tiempos remotos y países lejanos que compartieron otras costumbres, placeres y cuitas, ardores y prejuicios, modos de pensar, de valorar los hombres, las cosas. Por eso la ciencia histórica, que al abrirnos el abanico del mundo nos expone a estilos de vida extraños y ajenos a los habituales, nos educa en comprensión y nos enseña tolerancia. Que es un sinónimo de madurez.

La anécdota, pues, no demanda veracidad sino verosimilitud. Su fuerza reposa en nuestra voluntad de creerlo todo, residuo de una infancia que no quisiéramos abandonar. Por eso no importa mucho que sea verídica. El tiempo la altera y hace rodadiza, la infla o recorta y es inútil rastrear su atuendo original como lo es deducir de su aspecto la protoforma del canto rodado al que el agua limó filos y aristas. La anécdota es fluida o coloidal. Si su don adaptativo y proteico evita que se congele mientras se divulga y corre, a la larga pierde elasticidad, se rigidiza y adopta contornos de figura

conclusa, ya mudada en leyenda y alegoría. Creo que toda anécdota es una leyenda virtual y su metamorfosis mero asunto de reiteración y de tiempo. John Dryden aludió a la vieja regla de calumniar con porfía tal “*that something may remain*” (*Preface to fables ancient and modern*), frase que mal se atribuye a Napoleón. De modo parejo, la anécdota mil veces recontada ingresa oronda y plácida en el emporio del saber público trocada en lo que cabe llamar, forzando el léxico, una verdad legendaria. O una fábula convenida. En la aritmética parada de los credos humanos la anécdota es más un axioma gratuito que un teorema por demostrar y en los casos-límite, cuando la capturan y domestican el fanatismo o la fe, se hace dogma y certidumbre *más allá del bien y del mal* –quiero decir, más allá de toda refutación terrena.

Decía Proust que las creencias y afectos que entraron por el corazón no se extirpan con razones que hablen a la cabeza. La anécdota se nutre de buena fe y candor y no la mella una demostración erudita. El prosaísmo de la prueba documental puede poco y nada frente a lo que ya devino leyenda. Una peregrina *raison du cœur* pascaliana prolonga su vida, aun si repugna a la razón o conflige con la historia. Sin las consejas medievales de reliquias y de santos, como las excesivas pero sabrosas del dominico genovés Jácopo de Voragine en la *Legenda aurea* del siglo XIII, siempre hay plétora de fieles que en la Kaaba dan las siete vueltas de rigor a la piedra negra, blanca al recibirla Adán arrojado del Edén y ennegrecida por los pecados de millones de peregrinos que la tocan y besan. Con parejo fervor, feligreses de otras tiendas hacen visitas rituales al Muro de las lamentaciones en Jerusalén. Y hay muchos devotos creyentes que en cierta capilla de la basílica de san Pedro se humillan y veneran con unción la punta de la lanza con que Longinos hirió el costado de Cristo, un trozo de la vera cruz que la emperatriz Elena llevó a Roma desde Oriente o el lienzo de la Verónica, cuya antigüedad se remonta según el C₁₄ a los siglos XIII-XIV.

Aun en el siglo pasado se mostraba en cierta habitación del castillo de Wartburg la negruzca mancha que dejó el tintero en el muro cuando lo arrojó Lutero contra el nocturno demonio que lo acosaba. No ha mucho había niños españoles que indicaban al turista el sector del río Tajo donde la lujuria de un rey perdió a España (“folgaba el rey Rodrigo /con la hermosa Cava ➔





➔ en la ribera ...”) al propiciar la invasión de Tarik y sus árabes en la península para reinar 800 años. En Cajamarca el visitante fotografía la pared con la raya rojiza que con su sangre trazó Atahualpa en el ‘cuarto del rescate’. Las joyas de Colón aun irradian centelleos en remotas escuelas de Hispanoamérica, el suicidio de Cleopatra y su áspid se repiten en cualquier film taquillero, la flecha de Guillermo Tell vuelve a conmover a los niños del mundo, los franceses aun glosan la frase del rey Francisco. Y en el Perú fingimos creer en un *Inti raimi* postizo de todas piezas y adobado para gringos y, en tono rebañego, aun coreamos la letanía del falso trilogista incaico *ama sua, ama lulla, ama quella*.

Llamamos anecdótico al suceso trivial, efímero, que por irrelevante se desecha sin perder cosa que valga. A lo sumo, en vena rumbosa concedemos a la anécdota un soplo de chispa y agudeza que una barata filosofía doméstica deroga y cancela: nos divirtió un instante, volteemos la página. Pero su huella, como la de un extraño surco antiguo, es muy profunda en la memoria. Se diría que hay una instintiva y secreta urgencia que nos impulsa a acogerla, reconocernos en ella, trasmitirla. Quién sabe si en otra dimensión del saber y el vivir y al modo del perfume invisible y persistente de la flor, a veces la anécdota-leyenda no sea un mero episodio fortuito en el mundo sublunar, sino indicio que apunta al corazón oculto de la diminuta y vanidosa peripeca humana.

LA LEYENDA-MOZART

APARTE un Johann Sebastian, el mayor genio en la historia de la música es Mozart (1756-1791). Niño prodigio que desde los 4 años con su hermana Nannerl lucía en cortes europeas y centros artísticos de Salzburgo, Frankfurt, Colonia, Amberes, París, Londres, La Haya, Milán o Viena sus dotes mágicas en el teclado y el violín, autor de casi un millar de obras refundidas en los 626 ítems del *Índice Köchel*, muchas de suprema excelencia, muerto en pleno furor creativo a los 35 años, “*nel mezzo del cammin*”, Mozart. es símbolo de una vida superior. A su figura la hostiga y corona, como ese halo con que amenazan levitar los santones de antaño, un manojo de anécdotas y fábulas pegadizas. Y a 250 años de su nacimiento hay montaña de obras que escrutan al revés y al

derecho su música, sus cartas, su carácter, sus amoríos, sus ingresos y deudas, sus caprichos y hobbies, sus enfermedades, su muerte. Y su leyenda.

Ya oceánica la bibliografía de Mozart, este año celebratorio aumentan de modo exponencial trabajos críticos, ensayos, artículos difusivos. De lo poco que conozco, me quedo con los viejos y sabios análisis de Donald Tovey sobre sus sinfonías (1936) y los de Théodore de Wyzewa y Georges de Saint-Foix sobre la obra completa (5 vol., 1912-46) y con un puñado de biografías: la clásica de Otto Jahn (ed. inglesa 1970), la de W.J. Turner ceñida al epistolario familiar (1938), la erudita y sagaz de Albert Einstein (versión 1946), la exhaustiva de Maynard Salomon (*Mozart: A Life*, 1995) o la compendiosa y vivaz de Peter Gay (*Mozart*, 1995). Quien sienta avidez y gula sepa que una visita a Internet le regala, si es su día de suerte, ¡unos 79 millones de entradas sobre Mozart!

La leyenda lo acompañó desde niño, en los viajes y alardes virtuosos que su padre Leopoldo explotó al límite. 60 años después, en sus *Conversaciones* con Eckermann el anciano Goethe evocó al pequeño de 7

años que oyera en Frankfurt –“recuerdo con suma claridad al hombrecito con su peluquín y su espada”– y cuya obra artística comparaba sólo a las de Rafael y Shakespeare. Abundan juicios coetáneos: el de Suard sobre la pasmosa capacidad del niño de 6 años, el detallado informe que a la *Royal Society* de Londres elevó en 1764 el científico Daines Barrington sobre el fenómeno de 8 años, los rendidos testimonios de Johann Christian Bach, el viejo Haydn, el caballero Gluck, que el paso del tiempo infló a capricho. Jamás abandonó a Mozart esa aura mágica que es la sombra que persigue al genio. Ni después de su muerte. Convivió con ella y casi era un atributo cuando murió en 1791. Por razones mezquinas la avivaron su viuda Constanza Weber y su segundo marido Georg Nikolaus von Nissen, autor de una *Vida* de Mozart (1828) y su primer biógrafo Franz Xaver Niemetschek (1798), que dio curso perdurable a la fábula del enigmático sujeto de negras vestiduras que visitó a un Mozart casi moribundo para encargarle una misa de *Requiem*.

La música de Mozart es algo tan fuera de lo común que necesitamos que su vida haya sido

también algo fuera de lo común. Lo poco que sabemos del Mozart histórico es como la punta de un *iceberg*. La leyenda nos ayuda a imaginar la porción gigante que queda oculta bajo el agua.

EL FILM AMADEUS, DE MILOS FORMAN

LAS LEYENDAS hacen su camino solas, pero no les mortifica una ayuda eventual. En el caso de Mozart la dieron apetitos materiales de la viuda, el inseguro obituario de Friedrich Schlichtegroll (1793) con mediación y retoque de Albert von Mölk (según análisis de Bruce Cooper Clark, *Anuario Mozart*, 1995), más de un apócrifo papel que en el XIX pasó por verídico, vagos informes de tercera mano sobre su entierro, el hallazgo de su presunto cráneo. Mas el envío decisivo lo dio la pieza teatral de Peter Schaffer que el checo Milos Forman llevó al cine en *Amadeus* (1984), exitoso film que obtuvo 8 Óscares de la Academia hollywoodense. No sé si las ansiadas estatuillas sean algo más que eso. Tantas como *Amadeus* ganaron filmes como *La ley del silencio*, *My fair lady*, *Los mejores años de mi vida*, *Cabaret* o *Gandhi*, por cierto menos que las 9 de

Gigi o las 11 de *Ben Hur*, *West side story*, *Titanic* o *El retorno del rey*, de la saga *El señor de los anillos*. Imagino que el lujoso ritual de entrega del Oscar es acto de promoción y *marketing* que ignora el valor artístico del film y premia sus efectos visuales y sonoros de impacto más o menos tremendista. Supongo que, como ardid de propaganda, también lo mueve el afán de recuperar inversiones de riesgo y expectativas de taquilla.

Aunque *Amadeus* recoge, deforma y abulta lo más de la leyenda mozartiana, no cabe exigirle rigor histórico. Obra fictiva, los autores definieron su postura: “Desde el inicio convinimos en algo: no hacíamos una Vida objetiva de Wolfgang Mozart, no está de más enfatizarlo. Es obvio, *Amadeus* en la escena nunca quiso ser una biografía documentada del compositor. Y mucho menos el film” (Schaffer). Es absurdo privar a un artista del derecho de inventar, recrear, trucidar un tema cualquiera. De hacerlo, mejor cerrar los ojos y borrar de un plumazo cientos de novelas-históricas y de filmes sobre hechos reales y, en aras de no se qué boba fidelidad, abatir linderos entre la historia y el arte. Aquella ansia veracidad y comprensión, éste, belleza y verosimilitud. Hay filmes basados en textos históricos o literarios que mejoran en tercio y quinto al original, como *Lo que el viento se llevó* (1939) de Selznick, venturosa cinta que con un reparto de lujo opaca al temible volumen de mil páginas de Margaret Mitchell, que aunque ganó un Pulitzer ya muy pocos se atreven a leer. O *Ladri di biciclette* (1948), el film neorrealista que Vittorio De Sica extrajo de una oscura novela de Luigi Bartolini. O la forma visual y cinética que a los guiones de Tulio Pinelli y Ennio Flavianio dio Federico Fellini en *La strada* (1954), una de las obras más bellas de la historia del cine.

Nadie encausará a *Amadeus* por usar al tuntún la documentación mozartiana y manipular al antojo su leyenda. Hacerlo sería torpeza igual a la concertada guerra de nervios que en estos días desata con furor una iglesia airada contra el film *El código da Vinci* de Dan Brown, *thriller* quizá algo dislocado, con cabos sueltos y más de un esoterismo de relleno, pero ficción con pirotecnia y estruendo de principio a fin. Tocan en melindres históricos y finezas teológicas es añorar la censura, la Inquisición y el *Index*, resucitar tabúes, cambiar el plano de discusión y –vejamen por vejamen, si tal cupiese– santificar el odioso veto shiita a *The satanic verses* (1989) de Ahmed



Constanza Weber, esposa de Mozart.



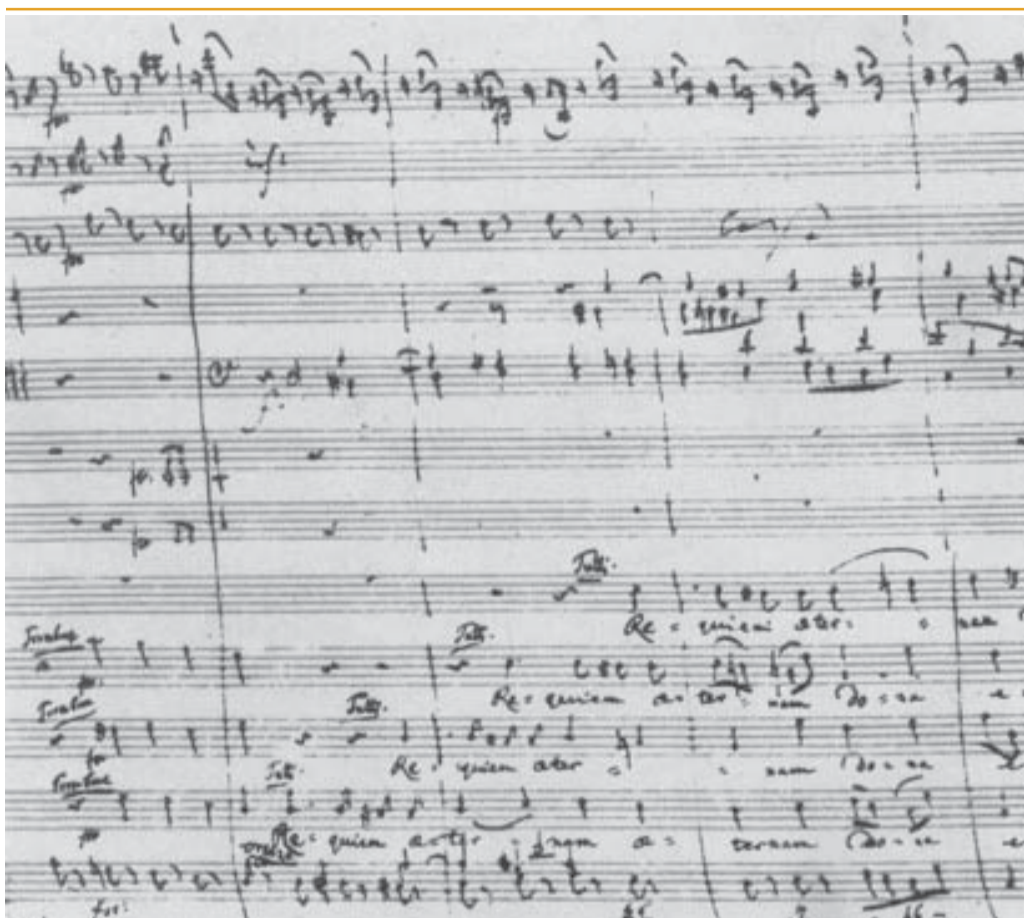
Salman Rushdie, que hace unos años valió al autor un edicto tremebundo del ayatolá Jomeini que lo condenaba a muerte por blasfemo. Aquí *Amadeus* será simple *aide-mémoire* para un escueto repaso de lo más traído y llevado de la leyenda mozartiana: el nombre, el creador de numen celestial que florece en música, su carácter algo estrambótico y su imagen de artista disoluto, el inquietante mensajero de negro que le encarga una misa de difuntos, la muerte del genio al que envenena su rival Salieri. Etc.

EL NOMBRE: ¿AMADEUS?

EN 9-II-1756 Leopoldo Mozart escribió a un amigo: “El 27 de enero, a las 8 de la noche mi mujer dio a luz con toda felicidad un niño ... se llama Johannes Chrysostomos Wolfgang Gottlieb”. La partida bautismal recoge la forma latina *Theophilus* en vez de la alemana *Gottlieb*. En el epistolario familiar es Wolfgang y su padre lo llamó a veces con el diminutivo Wolferl. Muy afecto a jugar del vocablo, Mozart usó formas francesadas (Amadé, Amadée) y alias extravagantes como *Frater Wolfgang Bruder* (carta a Nannerl, 18-XII-1772), su nombre leído al revés *Gnagflow Trazom* (id., 21-VIII-1773), *Wolfgangus Segismundus Mozartus* (id., 16-XII-1774), *Wolfgang Amadé Rosenkranz* (a su prima, 5-XI-1777), *Caballero de los cuernos dorados* (a Nannerl, 22-XI-1777, obvia sátira sobre el título de *Cavaliere dello Sperone d'Oro*, Caballero de la espuela dorada, que a los 14 años le otorgó el papa Clemente XIII), *Wolfgang Amadi Mozart* (a su prima, 24-IV-1780), *Edler von Sauschwanz* [Noble de rabo de cerdo] (id., 10-V-1780). Amadeus, hoy moneda corriente, fue excepcional. En español, una versión más literal de lo justo es Lupericio Teófilo Mozart, que suena horrendo. En fin, saciado el fisgoneo onomástico, lo mismo da un nombre que otro («*What's in a name? That which we call a rose /by any other word would smell as sweet*», Shakespeare, *Romeo y Julieta* II, ii, 1-2).

LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DEL GENIO

SE DICE que fue autor facilista, un genio que creaba música como otros respiran: que en una noche escribió en Praga la obertura de *Don Juan* que se estrenó al día siguiente en 29-X-1787, etc. Tal visión romántica del genio en las artes y letras es típica de finales del siglo XVIII y el XIX: el artista crea en su mente la obra maestra como unidad total y perfecta, sin



Partitura autógrafa del inicio del Requiem, el “Introitus”, uno de los dos fragmentos de la obra de puño y letra de Mozart.

faltante ni sobrante, que solo pide su puesta en acción. Aparte un tácito y culpable consenso en la familia de Mozart y su entorno, afianzó la leyenda una carta que vio la luz en *Allgemeine musikalische Zeitung* (1815). Confesaba Mozart que componía música en un estado como onírico: “toda la obra, por larga que sea, queda casi concluida y completa en mi mente de modo que puedo contemplarla, como una pintura o una bella estatua, de un vistazo”. Autores modernos la glosan y analizan con agudeza, como hizo Heidegger en su día. Pero desde el implacable análisis de Otto Jahn hace más de un siglo, se sabe que esa carta es apócrifa y quien revisa la correspondencia de Mozart se hace cargo de sus fluctuantes ardores creativos y tensiones y se convence de que el proceso compositivo era mucho más complejo.

Mozart tomaba en serio las cosas. Desde muy tierno, guiada su vocación por un padre exigente y severo, con esfuerzo tenaz y continuo adquirió la técnica y estilos de su época, se adueñó de la tradición musical europea, estudió obras de compositores coténeos y absorbió durante largos años múltiples influencias mientras iba moldeando su propio lenguaje. Estudios últimos de Ulrich Konrad, Robert Marshall y Alan Tyson muestran que, aunque Mozart y su mujer destruyeron y arruinaron muchos originales (tal como el fiel Schindler lo hizo con buena parte de los *Cuadernos de conversación* de su maestro Beethoven), subsiste una enorme cantidad de au-

tógrafos, borradores, esbozos, *incipits* y fragmentos de copias truncas. Mozart corregía, borronaba, reescribía, desechaba o dejaba copias en limpio semanas y meses antes de retomarlas para el acabado final. Hay partituras de obras concluidas que luego de un tiempo reusó con visibles cambios o en versiones alternas. Todo habla de un disciplinado y riguroso *work in progress* mozartiano, más auténtico y harto distinto de esa mítica *nonchalance* del genio sonambúlico que produce música como por ley natural, como el manzano da manzanas. Los románticos obviaron una aclaración definitiva del propio maestro en carta de 1785, esta, sí, auténtica: “Mucha gente se equivoca cuando piensa que mi arte me viene por magia de Dios. No es así. No existe ningún compositor famoso cuyas obras no haya estudiado, una y otra vez”.

EL GENIO DISOLUTO

UN TEMA asaz polémico son las 9 cartas que M. escribió a Maria Anna Thekla Mozart (su prima, a la que apodaba Bäsle = primita), en 1777-80. Ellas inspiran la caricatura grotesca de Schaffer-Forman en *Amadeus*, del libertino que corre en torno a una mesa con gestos convulsivos de morón y agitado por una risilla nerviosa, lo que plantea la aporía de que tal espécimen humano pudiese escribir una música sublime. Como fuere, aunque hay quien diga, como el pianista Brendel, que son “exquisitamente escandalosas”, esas cartas son la *bête noire* en la mozartología y

apuntan a facetas íntimas del autor: erotismo, lenguaje procaz propenso a la escatología, coprolalia, sexualidad cruda. Aun en 1914, en la primera edición crítica del epistolario mozartiano Ludwig Schiedermair, púdico, eliminó vocablos y pasajes que pudiesen llamar a sordidez.

En 1931, Stefan Zweig, residente en Salzburgo y propietario de una colección de manuscritos de escritores y músicos famosos, entre ellos *die Bäsle Briefe*, envió a Sigmund Freud una edición privada de cortísimo tiraje. Le decía que esas cartas “arrojan una luz psicológicamente sorprendente sobre su erotismo: manifiestan, con mayor claridad que en el caso de cualquier otro hombre famoso, infantilismo y fuerte inclinación por el lenguaje obsceno. Sería interesante materia de estudio para un discípulo suyo”. Cada editor se echó encima la caritativa faena de suavizar, extraer o suprimir pasajes de aquel espinoso material. La primera traducción inglesa no expurgada (Emily Anderson, 1935), modelo de discreta lectura que alivia la crudeza de los originales, sin mayor lucha ha cedido la plaza a una versión reciente y más audaz, en la selección hecha por Robert Spaethling (2000).

Las cartas contienen cuanto los críticos dicen y cuanto la mala fe espera. Por lo mismo, la lectura sesgada y superficial sólo verá chocantes muestras de salacidad, frases groseras y de doble sentido, gusto por lo soez y morboso. En general, aparte una exu-

berancia nativa, un afán lúdico y un constante y liviano matiz de burla y alborozo que agiliza todas las cartas del propio Mozart, en el epistolario familiar no escasean desinhibidos toques de humor propios del medio salzburgués del XVIII, que aunque llaman pan al pan y vino al vino quedan cortos junto a las cartas a Bäsle. Mas quien ceda al prejuicio y se deje seducir por las apariencias más llamativas, sólo verá en ellas la cara oscura de la luna. No captará la vena de humor que las recorre, juegos de lenguaje, alusiones somáticas como expresión de estados de ánimo, repeticiones léxicas, abundancia de efectos sonoros por rimas, aliteraciones y ecolalias, disloques y torsiones idiomáticas que recuerdan formas coloquiales, proverbios y jitanjáforas de crudo sabor popular. O al Joyce de *Finnegan's Wake*, algo más explícito y vulgarote, claro.

Hay listados gratuitos, como éste en que conservo algo de la ortografía y uso de capitales del original: “Por los Cielos Mil sacristías, maldiciones Croatas, demonios, brujas, druidas [*truden*] Batallones-cruzados y sin Fin, Por los Elementos, Aire, Agua, tierra y fuego, Europa, asia, affrica y America, jesuitas, Agustinos, Benedictinos, Capuchinos, mínimos [*minoriten*], franciscanos, Dominicos, Cartujos y celestes caballeros-cruzados, Canónigos regulares e irregulares ...”, etc. (Mannheim, 13-XI-1877). O este, que baraja verbos afines: “... me escribe, además, sí, lo expresa, lo manifiesta, lo difunde, me lo da a saber, lo aclara, lo señala, me lo comunica, me lo hace notorio, me lo evidencia, lo declara, lo exige, lo anhela, lo desea, le gustaría, quisiera, ordena, que yo le envíe mi retrato ...” (id., 5-XI-1777). Ambos pasajes revelan regodeo infantil, impromptu verbalista y jovial que se agota en su mera lectura y que evoca tantas enumeraciones análogas de Rabelais.

Abundan juegos sonoros en una suerte de gimnasia lingüística, como un pasaje que en una decena de líneas usa 15 veces la muletilla «*warum nicht?*» (¿por qué no?). O este con aires de manual de conjugación del verbo ser. “*ich bin, ich war, ich wär, ich bin gewesen, ich war gewesen, ich wär gewesen, o wenn ich wäre, o daß ich wäre, wollte gott ich wäre, ich wurde seyn, ich werde seyn, wenn ich seyn würde, o das ich seyn würde, ich wurde gewesen, ich werde gewesen seyn, o wenn ich gewesen wäre, o daß ich gewesen wäre, wollte gott ich wäre gewesen, was?*”, que Elsa Aguilar traduce: “Yo soy, fui, he sido, había sido, podría haber sido. O si ➔



El Gran Turco ofreciendo un concierto a su amante, cuadro francés del siglo XVIII. Mozart empleó con frecuencia variaciones alla turca.

➔ fuera que fuese, si dios quisiera que fuese, sería, seré, si yo fuese. O que yo fuese, hubiese sido, podría haber sido o si yo hubiese sido o que yo hubiese sido si dios hubiera querido que yo hubiese sido, ¿qué?». Versión que se roza en la memoria con algunas dudas y cavilaciones mucho más profundas de Søren Kierkegaard.

Hay trozos escritos como para lectura en alta voz. Si una *epokhé* husserliana prescinde de la carga semántica, se oír el puro sonido de las palabras. No es posible duplicar en otra lengua rimas mecánicas y retintines que a cada paso suenan como castañuelas en aquellas cartas: “*gesund hund*”, “*brief schief*”, “*so müssen Sie wissen*”, “*bäse hesele*”, “*bekommen strommen*”, “*sind hind*”, “*Gottes Spottes*”, “*Mannheim ohne Schleim*”, “*Papa ha ha*”, “*Prälat Salat*”, “*Schicken Schlicker*”, “*gruß fuss*”, “*Soll schroll*”, “*fex hex*”, “*Sprechen brechen*”, “*knall und fall*”, “*freund heint*” ...

Mozart era un músico total. Y para un músico las voces, aparte de significado, tienen sonido. Hay casos de acrobacia vocal que hacen difícil o imposible su traducción. Reto diabólico, por ejemplo, trasponer al español este pasaje de una misiva a Bäsle, de Salzburgo 10-V-1780, sin privarlo de su rítmico aire de monótona cantilena: “*so geht und steht es auf der Welt, einer hat den beutel, und der andere hat das geld, und wer beydes nicht hat, hat nichts, und nichts ist so viel als sehr wenig, und wenig ist nicht viel, folglich ist nichts immer weniger als wenig, und wenig immer mehr als nicht viel, und viel immer mehr als wenig, und so ist es, so war es, und so wird es seyn*” [“así funciona y está el mundo: uno tiene la bolsa y el otro tiene el dinero y quien no tiene ambas cosas nada tiene. Y nada, es tanto como poquísimo y poco, no es mucho. Por tanto, no es siem-

pre lo mismo muy poco que poco y un poco, siempre es más que no mucho. Y así es, así fue y así será ...”]. O mantener intacta la implosión de ecolalias en “*erhalten falten, und daraus ersehen drehen, daß der H: vetter retter, die fr: baab has, und sie wie ...*”.

Si por un instante olvidamos a Bäsle, una ojeada al epistolario de Mozart hará obvia la embriaguez auditiva que a menudo lo asalta. Vgr. en carta

escrito demasiado en torno a tema sobre el cual, consciente de mis límites, nada puedo añadir. Con todo, me atrevo a pensar que la común crítica mozartiana otorga peso excesivo al contenido escabroso y picante de esas misivas, a expensas de rasgos menos obvios. Hay todo lo que se quiera en aquellas cartas. Sí, claro. Pero también hay música.

Con ese material, algunos atestados indirectos y argumen-

ta cuenta que un hombre misterioso, vestido de negro, lo visitó en su lecho de muerte y le encargó una misa de difuntos. Mozart intuyó que era una advertencia de su próximo fin y se dedicó, febril, a componer el *Requiem*, que ya no pudo concluir. ¿Así fue?

En 1964 Otto Erich Deutsch, catalogador de Schubert, en su biografía de Mozart dio a conocer un texto

“La paradoja de la música, que discurre en el tiempo, es que es un arte intemporal. De los mil escudos apotropaicos que la humanidad erige contra la Noche oscura, la poesía y la música son los más poderosos y afines a lo eterno, porque sólo ellos pueden transmitir a cada nueva generación el secreto fáustico capaz de derrotar al tiempo. Toda otra cautela es invención efímera y transiente, fugitiva como son también otros símbolos a ras de tierra.”

al barón Gottfried von Jacquin, de Praga 15-I-1787, alude a su logia masónica *Verdad y Concordia* y le dice: “Ahora adios, mi más querido amigo, mi queridísimo amigo Hikkity Horky. Tal es su nombre, como Ud. debe saberlo. Hemos inventado nombres para nosotros mismos durante el viaje. Aquí van. Yo soy Punktititi. Mi mujer es Schabla Pumfa. Hofer [violínista] es Rozka Pumpa, Stadler [clarinetista] es Notschibikitschibi. Josef, mi criado, es Sagadarata. Goukerl, mi perro, es Scho-manntzky. Madame Quallen-berg es Runzifunzi. Mademoi-selle Crux, PS. Ramlo [violínista] es Schurimuri. Freystädtler es Goulimauli ...”. Sobra decir que no se trata, ni de lejos, de apelativos masónicos ni apodos crípticos, sino de frivolidades sonoras de un músico genial.

Tras una brisa de aire fresco, de vuelta a Bäsle siento que se ha

tación *ad usum* el endocrinólogo Benjamin Simkin, en un artículo (1992) y en un best seller de corta vida, *Medical and Music Byways of Mozartiana* (2001), quiso demostrar que Mozart padecía un grave desorden neurológico, el síndrome de Tourette, enfermedad de manías, tics corporales y fónicos y actos compulsivos, que en casos severos acarrea bruscas salidas de tono, groserías y obscenidades. Pero no hubo siquiátra o neurólogo de peso que lo apoyase. Gremios profesionales como la *Tourette Syndrome Association* (USA) refutaron el carácter especulativo de la hipótesis. En fin, si no al Mozart histórico, la diagnosis le cae como anillo al dedo al estafalario e hilarante payaso de *Amadeus*.

EL MENSAJERO DE
NEGRO Y EL
REQUIEM

UNA CONSEJA trillada

hallado en el archivo municipal de Wiener Neustadt, un informe del músico Anton Herzog: *La verdadera y detallada historia del Requiem de W. A. Mozart desde sus comienzos en el año 1791 hasta el presente año de 1839*. Herzog era de la casa del conde Franz von Walsegg, un apasionado melómano que solía comprar a diversos compositores obras que luego pasaba por suyas y que hacía ejecutar en su castillo de Stuppach. El informe de Herzog, rico en detalles sobre la elaboración del *Requiem*, identifica al abogado vienés Johann Sortschan, agente del conde, como el emisario que visitó a Mozart para encargarle una misa que von Walsegg quería dedicar a la memoria de su esposa Anna Flammberg, fallecida a los 20 años en 14-I-1791. Explica, también, que al fallecer Mozart su discípulo Franz Süssmayr se apresuró a concluir la obra, para que la viuda cobrase 100 ducados

pendientes del encargo conda. Calza, en lo sustantivo, con la nota que el propio Süssmayr envió a los editores *Breitkopf und Hartel* (8-II-1800) y con la pulcra información del abate Stadler en su *Defensa de la autenticidad del Requiem de Mozart* (1826 y *addendum* 1827).

Nada de enviados del otro mundo, pues. Ni de angustiosas prisas en su comisión. Cuando el pedido de Walsegg, a mediados de 1791, Mozart concluía la cantata *Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt* (Köchel 619) y trabajaba en su ópera *La flauta mágica* (K. 620). Recibió otro encargo para la coronación de Leopoldo II en Praga y escribió la ópera *La Clemenza di Tito* (K. 621), que se presentó en Viena en 6-IX. Ese mes compuso un estudio de contrapunto (K. 620b, *Anhalt* 78) y un aria para bajo (“*Io ti lascio, o cara, addio*”, K. 621a, *Anhalt* 245). Luego se abocó a dar remate a *La flauta mágica*, estrenada en Viena el 30-IX. De octubre es una de sus obras más bellas, el concierto para clarinete en la mayor (K. 622). Robbins Landon (*Mozart and the Masons*, 1982) ha probado que Mozart trabajó en el *Requiem* pocos días de octubre y 3 ó 4 semanas de noviembre, interrumpidas por una cantata masónica que escribió para la apertura de un nuevo templo de la logia (*Kleine Freimaurer-Kantate*, K. 623), obra que dirigió él mismo en 18-XI. Y también de esos días son unas *cadenzas* para conciertos para piano (K. 626a, ant. 624).

En suma, todo habla de una prolífica temporada de labor creativa y nada de obsesión absorbente ni urgencias agónicas, como dice la leyenda que su viuda propaló para vender, a las espaldas de Walsegg, 2 ó 3 copias del *Requiem* haciéndolas pasar, cada una, como valiosísimo tex-



to original y único. El 20-XI Mozart cayó en cama enfermo y no se levantó más. Falleció el 5 de diciembre. Desde su hallazgo en 1838 en la colección que heredó Joseph Adelpoller, ujier del palacio de Sttupach, la Biblioteca Nacional de Viena guarda la partitura autógrafa del *Requiem*. La contraportada tiene una esquina rota, desde que un orate la mutiló cuando se expuso en Bruselas.

LA MUERTE DE MOZART

LA CUESTIÓN más zaran-deada en la leyenda mozartiana es su muerte. Se han sugerido tantas causas que el lector medio celebraría lo fértil del ingenio humano. Anthony Burgess, autor de *La naranja mecánica*, en que a su modo rinde culto a Beethoven, en otro libro travieso que redimen las emotivas páginas finales sobre Mozart, resume en tono burlesco las posibles causas de su muerte: infección estreptocócica a la garganta, síndrome Schönlein-Henrich, inflamación crónica, glomérulonefritis, insuficiencia renal, neumonía, sobredosis mercurial y "*Salieri poisoning*". El registro histórico del deceso indica "*hitziges Frieselfieber*" (severa fiebre miliar), nombre-paraguas que cubría muchas infecciones epidémicas: tuberculosis, tífus, cólera, fiebre escarlata, viruela, peste bubónica, tifoidea. También pudo contar la práctica de la sangría, tan de moda en la época. Hoy la mayoría de expertos se inclina a señalar como causa una aguda fiebre reumática.

Nada desperdicia la leyenda. Se dice que fue víctima de una venganza masónica por divulgar secretos de su logia. Un biógrafo imaginativo, Francis Carr, ha sugerido que Franz Hofdemel, que el día de los funerales de Mozart dio muerte a su esposa Magdalena y se suicidó, al saber de su adulterio con el enamorado Mozart, su profesor de piano, le había dado *aqua tofana*. Se dice, también, que Antonio Salieri, músico paranoico, lo envenenó por envidia profesional. Descabellado como suena, esto último es núcleo de la pieza dramática *Mozart i Sal'eri* (1831) del poeta Alexandr Pushkin, obra de ficción sobre la que Rimski-Korsakov compuso una ópera de igual nombre (1898), en un acto y con dos personajes. Es tema medular de *Amadeus*, que acoge la fantasía del envenenador Salieri en una simbólica repetición del drama bíblico de Caín-Abel. El desmontaje de esta "licencia literaria", corazón del film, lo hizo Gregory Allen Robbins en un notable ensayo crítico, *Mozart & Salieri, Cain & Abel*.



Palacio de Schönbrunn, Viena, en la época de Mozart.

A Cinematic Transformation of Genesis 4 (Journal of Religion and Film, 1997).

Tras *Amadeus* llovieron lamentos y enmiendas históricas sobre el verdadero Salieri, autor de 40 óperas, músico de la corte de José II en Viena y amigo de Mozart, que no tuvo con éste la odiosa emulación que el film destaca. Se hizo algo por difundir su música y limpiar su imagen de lastre y calumnia y está probada la amistad de Mozart y Salieri, que solía brindarle partituras de la biblioteca imperial difíciles de obtener y que a menudo ejecutó obras suyas. Nombrado *Kapellmeister*, en vez de una ópera propia eligió una de Mozart y la esposa de éste le confió la educación musical de su hijo Franz Xaver. Artista notable y admirado en su época, fue discípulo de Gluck y maestro de Hummel, Beethoven, Czerny, Schubert, Listz. Ciego, sus últimos años en un manicomio, falleció en 1825.

OTROS CAPÍTULO DE LA LEYENDA

SERÍA extenuante deslucir más perlas. Que Mozart murió pobre. Que fue sepultado en fosa común. Que ya se conoce el lugar de la inhumación. Que se han hallado sus restos. Que Salzburgo conserva su cráneo como reliquia. Su afiliación a la masonería se ha usado como prueba de que compartía las ideas de la Ilustración —él, que al

escribió: "el ateo y archibribón Voltaire ha muerto como un perro, como una bestia. ¡Ese ha sido su merecido!" (3-VII-1778). Y no falta quien vea en Mozart, que jamás aludió a la revolución francesa de 1789, a un rebelde social comparable a Lenin (Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart*, 1994).

Aun sus rasgos físicos, tan disímiles en la iconografía subsistente, han sido maquillados más de una vez. En Salzburgo, 1938, en pleno auge nazi, le erigieron una estatua de cuerpo entero. Mozart era de pequeña estatura y muy narigón, un distintivo de familia: la escultura elevó su talla, hizo la nariz respingada y le dio atributos raciales de 'ario'. Ahora hay, un poco por todas partes, chocolates y bombones y gallardetes y *souvenirs* con los rasgos amansados, que nos brindan la simpática figura de un Mozart muy convencional. Y muy comercial.

Sé que el lector crítico, auxiliado de algunos estudios recientes, castigará tales fantasías y despejará esas y otras brumas. Pero hay un timo que vale la pena recordar: el "efecto Mozart".

EL "EFECTO MOZART"

El 14-X-1993 la revista *Nature* publicó un artículo sensacional. Una investigación a cargo de gentes de la Universidad de California probó que la música de Mozart mejora la inteligencia, en especial en niños pequeños. Expuesto el tema como

test de salón, cobró alas aprisa y la estupenda novedad voló con rapidez inaudita. Un actor de cine, Gerard Depardieu, declaró que la música de Mozart curó la tartamudez de su hijo. La ola se hizo imparable. Don Campbell, vecino de Colorado, USA, registró la expresión "efecto Mozart" y publicó una docena de CD con atractivos títulos: *Barroco para su niño, Mozart para los padres*, etc. Logró que algunos Estados los comprasen para uso en guarderías y colegios de infantes y con ello hizo dinero como para reírse de cualquier contraprueba científica.

En manos de Campbell estalló el *boom*. Lo que sólo era leve mejoría del cociente intelectual fue tomando aires de curalotodo prodigioso, eficaz contra un abanico de males: epilepsia, obesidad, cardiopatías, esquizofrenia, estrés, alcoholismo, migraña, Alzheimer, asma, sida... A todo vencía esta panacea mágica, moderno rival del polvo de unicornio, las uñas de la Gran Bestia y el bálsamo de Fierabrás de la caballería andante, de la hidroterapia del jesuita Kneipp del XIX, la *Maravilla curativa* de principios del XX, la apiterapia y la maca de estos días o los homeópatas y el sebo de culebra de cualquier clima y época. Sólo en 1999 Christopher F. Chabris, de la *Harvard Medical School*, descartando el ripio sometió a severa revisión 14 estudios sobre el efecto que la música de Mozart obra en la inteligencia. Concluyó

que, caso de existir algún cambio, sería "estadísticamente insignificante" y que es absurdo hablar de un "fármaco intelectual milagroso".

El gran novelista José María Arguedas, de sensibilidad extrema y agudo sentido del humor, al escuchar algo que no lo convencía engrosaba la voz y, con sonrisa y gesto pícaros y estirando las vocales, comentaba: "¡Se sabría!". Esto, en buen romance, valía por "¡No te creo una palabra de lo que me dices!". Cuando leo algo del "efecto Mozart" me provoca usar la irónica burla de José María. He escuchado la música de Mozart desde niño. Toda mi vida. Y mi cociente intelectual nunca ha sido cosa para lucir, ni siquiera en una modesta reunión de familia. Si fuera de otro modo... ¡se sabría!

MOZART, EL MÚSICO

¿PUDE usar el espacio de otro modo, hablar menos del hombre y más de su música? No me atreví a intentarlo: nada nuevo podría decir. Una antología de encomios al genial compositor colmaría una pequeña biblioteca y no hay músico grande o pequeño que no le haya rendido fervoroso tributo. Mas, para que el naípe no traiga sólo *triumfos*, decía María Callas que "*most of music of Mozart is dull*" y Glenn Gould, pianista virtuoso que no curó su feo hábito de acompañar la melodía con un tarareo nasal, pensaba que "*was a bad composer who died too late rather than too early*". Frases al aire dichas, si lo fueron, por deslumbrar al esnob. Para acallar excéntricos que quisieran negar que el arte de Mozart es incombustible, entre cien gratitudes basta recordar a Joseph Haydn, para quien Mozart era el compositor más grande del mundo, a Gioacchino Rossini: "Su música me causó admiración cuando era joven, desesperación cuando adulto y paz en la vejez", a Emil Cioran, que piensa que la de Mozart es la música oficial del Paraíso, a Cernuda, para quien la palabra Mozart es sinónimo de 'música'. O a Mahler, que murió con su nombre entre los labios.

La música, como esa frágil y tenue *Poesía* del verso de Martín Adán, no dice nada: "se está callada, / escuchando su propia voz". La de Mozart se oye, simplemente. Calificarla es recurrir a adjetivos retóricos y de cortesía: hermosa, excelsa, maravillosa, inigualada, sublime, etc. No conozco otros ni los hay. Karl Maria von Weber escribió: "*Musik ist die wahre allgemeine Menschensprache*" (la música es el verdadero lenguaje universal) y ➔



→ ya Voltaire sabía que es imposible traducir la música. Ni se ve modo de sortear lo redundante: la música es el último y más puro lenguaje del ser humano y para hablar de ella fuera preciso inventar otra lengua. Como en la receta de Monet, “*painter pour impressions*”, es mejor *sentir* la música por los *sentimientos*, aludirla por emociones, recuerdos, ensueños: abrir el cofre de lo subjetivo y lo auténtico y explorar en nuestra alma los ecos que suscita. Adhiero, a mi pesar, a esta incongruencia de hablar de la música, que es un absoluto, con referentes relativos que tanto varían de un oyente a otro. ¡Qué importa! Si para el cavilador Milton “*most musical, most melancholy*” (*El penseroso*, 61), para el hidalgo Cervantes “donde hay música no puede haber cosa mala” (*Don Quijote*, II, cap. 34). Si para Kant es un arte incivil porque invade la libertad ajena, para Nietzsche la vida sin la música sería un error. Si para Durrell es invención que confirma la infinita soledad del hombre, para Robert Browning “quien escucha música siente que su soledad se puebla, de repente”. Etc.

La paradoja de la música, que discurre en el tiempo, es que es un arte intemporal. De los mil escudos apotropaicos que la humanidad erige contra la Noche oscura, la poesía y la música son los más poderosos y afines a lo eterno, porque sólo ellos pueden transmitir a cada nueva generación el secreto fáustico capaz de derrotar al tiempo. Toda otra cautela es invención efímera y transiente, fugitiva como son también otros símbolos a ras de tierra. “*Cosa bella é mortal, passa e non dura*”, decía Petrarca. Mas la música, arte alado y prometeico, le permite a la humana criatura asomarse a un mundo extraño, escanciar los prestigios intactos de la ilusión y la belleza y, ya invadida de un sueño delicado, emprender viaje hacia lo alto remontando el vuelo más allá de todo límite, más allá de las luces y las sombras, *sopra l'verde smalto*, hasta las regiones donde se eterniza la eternidad.

DE TONOS MAYORES Y MENORES

SÓLO me resta decir que en la música de Mozart hay para cada gusto. Es lógico, en un compositor que abrazó todos los géneros posibles: sonatas, conciertos, sinfonías, música de cámara, misas, óperas y siempre en grado superlativo. Sé que los más vendidos *highlights* incluyen piezas muy divulgadas como la *Pequeña música nocturna* (K. 525), la sonata del *Rondo alla turca* (K.



A mediados del siglo XVIII el piano cobró gran importancia. Arriba, pintura del piano de Mozart.

331), la sinfonía *Júpiter* (K. 551), etc. Estoy seguro de que cada oyente puede hacer su propia lista... ¡hay tanto para escoger!

La mía sería una variable, es decir, cambiante. Incluiría obras en que predominan tonalidades menores –hablo de la música preatonal, por supuesto. Dicho de una manera muy simple, el tono menor suele producir la sensación de “música triste”. Aunque no infrecuente en la música popular (huainos y yaravíes, zambas argentinas, taquiraris, sanjuanitos, milongas) es típico en la música sacra y en procesiones. El tono mayor, en cambio, impresiona como “música alegre” y es médula de la música popular, lo mismo tropical o caribeña que del jazz, la cumbia, la cueca, la salsa, el reggae, el reggaeton. También todas las marchas militares e himnos nacionales (excepto los her-

mosos de Turquía, Portugal y alguno más) son en tonalidades mayores, que inspiran marcialidad. Se explica que la música en mayor sea siempre la preferida del gran público.

Creo, sin embargo, que la música clásica más bella está en menor. Vgr., por citar cumbres, están en tonalidades menores la *Misa* en si de Bach (BWV 232), la *Suite* para teclado nº 7 en sol de Haendel (Hww 432), el *Adagio* en sol de Albinoni, la sinfonía 29 en re *Lamentatione*, de Haydn, el *Requiem* en re de Mozart (K. 626), el cuarteto en re *La muerte y la doncella* de Schubert (D 810), la sinfonía 4 en mi de Brahms (*opus* 98), la sonata para piano en do de Beethoven (*opus* 111) o su sinfonía 9 en re (*opus* 125). Por otra parte, con frecuencia el compositor, como si temiese dejar en el oyente un sinsabor final, produce un giro del tono menor al tono

mayor, que se asemeja en algo al *happy end* con que concluyen, en santa paz, las películas de terror y las novelas que cuentan los meandros y peripecias del amor triunfante.

En el propio Mozart hay tales casos. Vgr., el súbito cambio al mayor en su cuarteto para flauta (K. 285). O el final de la ópera *Don Juan*, donde tras el conmovedor pasaje de la condenación y las 3 negativas de don Juan –que tanto recuerdan los 3 ¡No! de las Furias del *Orfeo* de Gluck- llega como anticlimax un sexteto en mayor, espléndido pero fuera de lugar y que, según dice la tradición, eliminaba Mahler al conducir esa ópera. Y en la última sinfonía de Beethoven, pese a los dos primeros e intensos movimientos en menor, el público suele preferir el coral en mayor, el del *Himno a la alegría*, de calidad muy inferior a la de aquellos.

Quitadas las óperas, que son un *embarrase du choix*, mi lista personal de obras mozartianas incluiría muchas en menor, por ejemplo, el *Requiem*, el quinteto para cuerdas en sol (K. 516), el cuarteto para cuerdas en re (K. 421), la sonata para violín y piano en mi (K. 304), el *adagio* para piano en si (K. 540), el concierto para piano nº 20 en re (K. 466), el *divertimento* en Re (K. 334), el rondó para piano en la (K. 511), las fantasías para piano en do y re (K. 475 y 397), las sonatas para piano en la y re (K. 310 y 457), el quinteto para cuerdas en do (K. 406), las 6 variaciones en sol (K.360), la sonata para violín y piano en mi (K. 304)... Para una selección así, caprichosa y libérrima, la única disculpa que me acude a las mientes es una frase rotunda de Chejov, que dividía las obras de arte en dos categorías: “las que me gustan y las que no me gustan. No conozco ningún otro criterio”.

ANÉCDOTA FINAL

MARIA Anna Walburga Ignatia Mozart Pertl (¡qué largo nombre para la pequeña Nannerl!), nacida en 1751, niña-prodigio, compañera de infancia de Wolfgang y su confidente juvenil, le sobrevivió 38 años y falleció en 1829. Aunque al final perdió la vista, daba una que otra lección de piano. Dice la improbable anécdota que, ya vecina de la muerte, octogenaria ciega y sorda, alguien la visitó (¿Vincent Novello?). Falto de palabras se arrodilló ante la venerable anciana, le acarició con ternura las manos sarmentosas y las besó, porque eran manos que habían tocado a Mozart.

Tuve un amigo de juventud, Víctor Humareda, que vivía trocando por cafetines nocturnos y burdeles para bocetar por un par de soles caricaturas y apuntes al carbón, que firmaba como *Aguiles Troyan*. Años más tarde, ya consagrado como un pintor notable, me contó una anécdota. En España, cuando visitó el museo de *El Prado* corrió al salón donde se exhibe el cuadro famoso de *Las meninas* de Velázquez. Frente a él se olvidó *del mundo y sus anarquías* e hincado en tierra –“mudo, absorto y de rodillas”, como decía Becquer- permaneció largo rato inmóvil, silente.

Decía Dostoievski que todo hombre necesita creer en algo ante lo cual se pueda arrodillar. Mi amigo Víctor, el gran pintor puneño, creyó en Velázquez. Y yo, que ni siquiera soy pintor y mucho menos músico, inclino la cabeza y me doy cuenta de que creo en Mozart. ■