

ANDRÉS LÓPEZ VELARDE

**LA CONTIENDA SILENCIOSA: UNA INTERPRETACIÓN
DE WESTPHALEN DICE, TEXTO NO RECOGIDO EN
LIBRO DE JORGE EDUARDO EIELSON**

*The silent fight / An interpretation of Westphalen says an
uncollected poem by Jorge Eduardo Eielson*

Resumen:

El *Silencio*, como rasgo aún distintivo de gran parte de la poesía moderna y contemporánea, es uno que, en mayor y menor medida, atraviesa prácticamente toda la obra poética de *Jorge Eduardo Eielson* (Lima, 1924). Es así que, a partir de la interpretación particular de uno de sus poemas no recogidos en libro ("Westphalen dice") se esbozará una reflexión más general acerca de tal aspecto. La cual, contempla las maneras como el silencio se presenta y representa en el poema mismo desde el inicio del acto creativo, hasta la revelación mística a la que el poeta parece aspirar en una imposible fusión con la divinidad de la que provino; pasando por la denuncia de una situación crítica del lenguaje por la cual el poema apenas puede anunciar el fracaso de la escritura poética y una progresiva voluntad de desasimiento de la palabra.

Abstract:

Silence as a distinctive trait in modern poetry is recognizable in the poetic work of J.E.E. Through a particular interpretation of one of his uncollected poems ("Westphalen says") a general reflection about such aspect is here undertaken. It will show the way in which *silence* is omnipresent from the inception of the creative act, progresses as an impossible fusion with the source it came from, denouncing on the way language's critical situation by which the poem announces the failure of poetic writing and a continuous will to get rid of words.

Palabras clave:

La poética de J. E. Eielson, el silencio en la poesía, poesía moderna.

Key words:

J.E. Eielson's poetics, Silence in poetry, modern poetry.

“Puedo decir que la imaginación es una realidad a distancia, una especie de permanente anticipación que se prolonga. Pero no puedo definir la poesía. Cualquier tentativa es creada, parcial, insuficiente, la poesía desborda por todos los costados. De todos modos, si tengo que elegir la que más se aproxime, prefiero la de Howard Nemerov: ‘La poesía es la tentativa de apremiar a Dios para que hable’.”

Olga Orozco¹

Desde que Jacob, en el pasaje bíblico del Génesis (32; 24:32), luchara con Dios mismo o con el ángel divino que negó darle su nombre, la demanda del hombre por escuchar la palabra de Dios no ha dejado de confrontarlo interminablemente con Él. Es en ese apremio en donde el hombre –como el poeta– demanda la revelación del Silencio de Dios, el único lenguaje por el que finalmente la divinidad se manifiesta. Y la lucha, para el poeta, es esa que se lleva a cabo también en silencio, durante el momento inicial del mismo acto creativo: silencio y palabra del hombre contra silencio y más silencio de Dios. El hombre contra Dios que aspira “remontar la noche de la caída hasta alcanzar un estado semejante a aquel del que gozaba cuando era uno con la divinidad.”² La palabra que, en lucha, intenta ensordecirse en el poema para dar lugar a la voz del silencio que finalmente anhela. La eterna contienda que la literatura

¹ En cubierta de OROZCO, Olga. *Relámpagos de lo invisible* (antol. de Horacio Zabaljáuregui, Bs.As.: F.C.E, 1998)

² En OROZCO, Olga. “La poesía es inaprensible”. En: *Revista Hispanoamericana de Literatura*, N°2, 2002, p.131.

actualiza en el mismo acto poético, como ha dicho el ensayista peruano Carlos Rodríguez Saavedra:

*“La literatura es también este combate solitario, en la oscuridad, con ese ángel que no tiene nombre y no tiene rostro porque tiene todos los nombres y todos los rostros. Sus más antiguas creaciones comienzan, por eso, con palabras de sacerdotes o coros que encarnan y dicen, en el umbral del misterio y el logos, su doble naturaleza. Esta es la introducción a la más dura de las batallas: la lucha cuerpo a cuerpo que libran, en “terra incógnita”, la palabra y la poesía. Al fin de la noche, el poeta vence y le pide a su invisible adversario que declare su nombre y lo bendiga. Y, como en el relato bíblico, el ángel bendice al poeta –lo consagra–, pero rehúsa decir quién es. El poeta debe proseguir su tarea. Así, de la antigüedad a nuestros días, de Homero a Beckett, la silenciosa contienda no ha cesado.”*³

Para Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) dicha contienda se ha librado –casi sin distinguo entre su vida y su obra poética– de manera particularmente intensa. Desde el evidente y siempre notable lujo verbal de sus primeros poemarios (v.g. *Canción y muerte de Rolando*, 1943; *Antígona*, 1945; o *Áyax en el infierno* del mismo año), tan llenos de una brillante retórica positiva producto de una *matriz musical*⁴ que según ciertas bases rítmicas y melódicas parecía susurrarle los versos sin mayor dificultad; hasta el ingreso a un progresivo “proceso de desasimiento de la palabra”, de crítica del lenguaje o de la poesía escrita desde la misma poesía escrita; la paradigmática voluntad de silencio se estableció finalmente en él como un estilo radical erigido en poética.

Sea que el rastro de los orígenes de esta desconfianza del lenguaje y del fracaso de todo acto creativo que emprenda el poeta se

³ En RODRIGUEZ SAAVEDRA, Carlos. *La Lucha con el ángel*. Lima: APOYO, 1998, p. 21.

⁴ Eielson mismo reconocía en una entrevista que sus poemas más antiguos surgieron casi sin el menor esfuerzo gracias a una matriz musical que le permitía escribir versos sin necesidad de corregirlos luego. (ZAPATA, 1987-88:95-96).

halle en Eielson desde *Bacanal*⁵ (1946) –como cierta crítica y él mismo lo ha reconocido–, o desde *Tema y variaciones*⁶ (1950), como otros críticos han señalado; es un hecho que la voluntad de silencio, de exilio verbal, de renuncia ejemplar a la escritura, se constituye en un rasgo notable que atraviesa con mayor y menor intensidad prácticamente toda la obra poética del autor. Sin embargo, aunque no es la única y definitiva clave de lectura para la obra de Eielson, la *poética del silencio* es una ineludible para su estudio. Así, desde la interpretación particular de uno de sus poemas: “Westphalen dice”, se esbozará una reflexión más general acerca de tal aspecto.

I. Presentación y representación del Silencio: una interpretación

Westphalen dice:

*Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar la vida
Y ya no me quedara más que ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas*

⁵ Él mismo lo ha reconocido en la conocida entrevista que Abelardo Oquendo le hiciera en 1981: “–¿Qué determina el cambio que aparece ya nítido en tu poesía con un poema como *Bacanal*?...– (...) *Bacanal* fue para mí un gozne y un umbral...El fin del poeta ‘bajo montones de basura e inmundicia al llegar la aurora’ es también el fin del lenguaje poético convencional, o sea la abolición de la escritura, de mi escritura, que ya comenzaba a vislumbrar desde entonces.” (OQUENDO, 2002[1981]:405). El umbral que representa *Bacanal* dentro de la obra poética de Eielson ha sido también reconocido por el poeta y ensayista mexicano Alfonso D’Aquino. Según él, después de dicho poema –característico por su “libertinaje erótico-verbal”, “la escritura de Eielson daría un notable giro hacia una expresión más serena, ya desnuda”. (D’AQUINO, 2002:445). La crítica uruguaya Martha Canfield, por su parte, reconoce que en *Bacanal* (como en *Primera muerte de María*) la poesía de Eielson ya ha entrado en una segunda fase animada por el ejercicio surrealista que cambia su lenguaje (CANFIELD, 1998:13,14).

⁶ La profesora española Helena Usandizaga cree ver en dicho poemario, el claro inicio de una *poesía crítica de sí misma*, dentro de la evolución poética de Eielson. (USANDIZAGA, 2002:458). Algo con lo que estaría de acuerdo Canfield, para quien “Tema y variaciones” da inicio a una cada vez más rápida e intensa sucesión de innovaciones poéticas a lo largo de la década del 50. (CANFIELD, 1998:14)

A semejante silencio:

*¿Qué puedo yo agregar sino silencio
y además silencio
y más silencio
tan sólo silencio? (518)⁷*

El conocido poeta y ensayista peruano Eduardo Chirinos ha realizado una aproximación interpretativa de este texto⁸ y ha identificado bien hasta cuatro “silencios” que el yo lírico o hablante del poema añade a los versos citados en cursiva: En primer lugar –señala Chirinos– hay un “silencio” en la totalidad del pre-texto evocado por la “y” inicial. Hay otro en los espacios vacíos que diseña el marco donde se inserta la cita. En tercer lugar, en la ausencia de respuesta a la pregunta del emisor y, por último, en las cuatro repeticiones de la palabra “silencio” de la última estrofa.

Creemos, sin embargo, que hay tres “silencios” más en el poema, que Chirinos no enumera. Uno de ellos es el *virtual* silencio que agrega el hablante del poema al citar literalmente un fragmento del poema “Te he seguido...” de Westphalen. Lo que Emilio Adolfo Westphalen ha *escrito* es presentado por el hablante como lo que *dijo*. Las palabras del yo lírico⁹ del texto de Westphalen *pueden* entonces desvanecerse y condenarse al silencio como todo lo *dicho* y no

⁷ La cita de este poema y del poema “El Silencio” (Ejercicio N°5) se toman de PADILLA, José Ignacio (ed.) *nu/do, homenaje a j.e. eielson*. Lima: Fondo editorial de la PUC, 2002, pp. 518 y 516 respectivamente. Aparecen también en la versión ampliada en formato electrónico de la revista *More Ferarum*, cuya edición N°5/6 publicó un extenso homenaje a J.E. Eielson. [*More Ferarum*. José Ignacio Padilla / Carlos Estela, 2001, N° 5/6 (versión ampliada), <http://eielson.perucultural.org.pe/textos/norecogidos/poemas.doc>, Viernes, 29 de noviembre de 2002, 9.45 horas.] Originalmente “Westphalen dice” apareció en *Creación & Crítica*, N° 20, 1977, pp. 21-22. y “El Silencio (Ejercicio N°5)” en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 14 de junio de 1953, p.3. Entre paréntesis aparecerá, desde ahora, el número de página de donde ha sido tomada cada cita.

⁸ En *La Morada del Silencio* (México D.F. :F.C.E. 1998, pp.102-104)

⁹ En este caso el autor real (E.A. Westphalen) y el yo lírico (de “Te he seguido...”) coinciden puesto que el enunciador de “Westphalen dice” los identifica en la cita. Sin embargo, se preferirá hacer en todos los casos tal distinción.

registrado. En la oralidad *puede* perderse el rigor o fidelidad de toda expresión original y nos permitimos, por ello, cierta suspicacia sobre el detalle verbal *decir*, más aún si consideramos en la atención a dicho detalle, una nueva aparición del rasgo silencioso que nos ocupa.¹⁰

El otro “silencio” que notamos se manifiesta textualmente luego de la cita incrustada por el yo lírico de “Westphalen dice” y luego del “silencio” del espacio vacío que enmarca la cita por su parte inferior; cuando el hablante, paradójicamente, designa en su integridad a la cita *dicha* como silencio, intentando ensordecerla por completo en el verso: “A semejante *silencio*:¹¹ (...)”

Por último, el tercer “silencio” que reconocemos se encuentra en la totalidad de la última estrofa del texto. Ésta no es sino una clave que se reitera, tal cual, en otros poemas de J.E. Eielson. El rasgo de silencio estaría en la mera reproducción de dicha clave para la composición de distintos poemas. Citamos dos de ellos donde se encuentra la mencionada fórmula también como estrofa última:

El Silencio (Ejercicio N° 5)

*Silencioso me pregunto
 en mis ojos de perro
 en mi lengua de perro
 en mi sangre de perro
 ¿qué puedo encontrar sino silencio?
 y a tu cuerpo perfecto a tu rostro perfecto
 ¿qué puedo yo agregar sino silencio?
 y a ese disco perfecto a ese viento perfecto
 a esos pájaros perfectos
 a ese cielo sobre todo a ese cielo perfecto
 ¿qué puedo yo agregar sino silencio
 y además silencio*

¹⁰ Cabe recordar que la *poesía oral* no es ajena al mismo J.E. Eielson. En la entrevista que le hizo Oquendo, llega a señalar que luego de su experiencia con la colección experimental *Papel* (1960): “*La poesía oral me ha ocupado bastante en los últimos años y en el presente estoy haciendo algo que no sé realmente cómo definir.*”

¹¹ Desde ahora, todas las cursivas son nuestras.

*y más silencio
tan sólo silencio? (516)¹²*

DE MATERIA VERBALIS

(...)

*No dice nada la poesía
Que ya no canta ni sonrío
Ni solloza entre las flores
Sino calla simplemente
En el tintero
¿Qué puedo yo agregar
A tanto silencio sino silencio
Más silencio
Sólo silencio? (240)¹³*

No obstante se presenta con ligera variación en el poema “De materia verbalis”; la fórmula que se inserta como estrofa final es la misma en cada poema. Sin embargo, este “silencio” notado en “Westphalen dice” se diferencia de los anteriores porque el autor implícito¹⁴ del mismo ha realizado un trabajo de composición idéntico en los tres poemas citados, un trabajo por el cual se predetermina que el yo lírico enuncie la estrofa-clave y, al hacerlo, revele su voluntad de silencio al no añadir un verso nuevo, sino tan sólo reproducir sistemáticamente una clave. Además, puede deducirse que comparte una poética similar a la del respectivo autor implícito de los otros dos poemas citados: una *poética del silencio*. Y ello es un rasgo notable, si se considera que el autor implícito de cada obra literaria de un mismo autor real no es necesariamente siempre el mismo; puede gozar

¹² *Op. Cit.*

¹³ En *Poesía Escrita* (ed. de Martha L. Canfield), Santafé de Bogotá: Norma, 1998.

¹⁴ En la narratología estructural, el **autor implícito** es una entidad virtual o ideal que no tiene una presencia explícita en el texto, pero se le advierte por marcas resultado de la manifestación subjetiva del sujeto enunciadore. Se le responsabiliza de una actitud de armonización global de la enunciaci3n permitiéndole al lector la percepci3n intuitiva de un todo artísticore completo. (Reis y Lopes, 28-29)

de autonomía propia, independencia y, por tanto, de diversidad en la obra conjunta de un autor real determinado.

II. *Palabra y Silencio, Silencio y Palabra: el acto de creación poética*

“Creo que he empezado gritando y con anécdotas muy precisas, y probablemente lleno de intenciones. De pronto todo eso ha ido desapareciendo...Se trataba de solucionar angustias inmediatas, de crear gritos de ciertos decibeles, era una cosa como de sonidos, de ecos...Han ido desapareciendo todos los conceptos... Yo no pinto por tales o cuales razones...Tú hablabas del silencio...”

Ramiro Llona – Conversación con Blanca Varela¹⁵

¿Cuál es el mecanismo del silencio en el acto creativo? Comencemos por un aspecto del proceso de comunicación lingüística.

La comunicación lingüística es aquella que se realiza mediante enunciados, los que están formados por signos lingüísticos codificados, es decir, ordenados de acuerdo con un código. Debe recordarse que esta codificación de los signos supone dos momentos: 1) la selección de los signos lingüísticos necesarios o apropiados para la expresión de las ideas o conceptos propios de cada sujeto; y 2) la combinación de los signos seleccionados conforme a las reglas de la sintaxis.

La lengua pone a disposición del usuario, entonces, un *eje de selección*, del cual se eligen las unidades a disponerse en el *eje de combinación*. Es decir, la lengua ofrece un *paradigma* en un repertorio de unidades (fonemas y monemas) combinables de donde se toman o seleccionan las unidades que se han de combinar *sintagmáticamente*, en una línea enunciativa. Cada vez que se decide comunicar algo a alguien se realizan las operaciones de selección y combinación para obtener el sintagma que, a su vez, actualiza el sistema lingüístico.

¹⁵ Epigrafiado por Carlos Rodríguez Saavedra en *Op. cit.* p.65

Sin embargo, lo que queremos relieves en este caso, es ese sordo “murmullo” en el que las unidades del sistema y las palabras pugnan por salir. Se libra una *contienda silenciosa* en esa operación de selección que realiza el usuario del sistema en el eje paradigmático que ofrece la lengua. Chirinos identificaría a esta situación como un “silencio del autor”, como un primer silencio que se le presenta al creador al momento de enfrentar sus problemas expresivos. Asimismo, Chirinos cita con pertinencia a Octavio Paz cuando éste, en los *Trabajos del poeta*, aborda el proceso de selección de la palabra en una espléndida prosa que reproducimos a continuación:

“Ronda, se insinúa, se acerca, se aleja, vuelve de puntillas y, si alargo la mano, desaparece, una Palabra. Sólo distingo su cresta orgullosa: Cri. ¿Cristo, cristal, crimen, Crimea, crítica, Cristina, criterio? Y zarpa de mi frente una piragua, con un hombro armado de una lanza. La leve y frágil embarcación corta veloz las olas negras, las oleadas de sangre negra de mis sienes. Y se aleja hacia adentro. El cazador-pescador escruta la masa sombría y anubarrada del horizonte de amenazas, hunde los ojos sagaces en la rencorosa espuma, aguzza el oído, olfatea. A veces cruza la oscuridad un destello vivaz, un aletazo verde y escamado. Es el Cri, que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las profundidades. El cazador sopla el cuerno que lleva atado al pecho, pero su enlutado mugido se pierde en el desierto de agua. No hay nadie en el inmenso lago salado. Y está muy lejos la playa rocallosa, muy lejos de las débiles luces de las casuchas de sus compañeros. De cuando en cuando el Cri reaparece, deja ver su aleta nefasta y se hunde. El remero fascinado lo sigue, hacia adentro, cada vez más hacia dentro”(78)¹⁶

El creador, el poeta, ante el rumor silencioso de las palabras en pugna, sale intuitivamente a cazarlas. Sin embargo, esa aventura literaria está signada por un sino trágico que se nos impone revelar: la seguridad en los poderes expresivos del lenguaje se torna sospechosa cuando éste se muestra insuficiente e incapaz de representar y comu-

¹⁶ En CHIRINOS, Eduardo, *Op. Cit.*[y] en PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Barcelona: Editorial Sol90, 2003, p.157.

nicar determinadas experiencias que son, en última instancia, inexpresables. En tal circunstancia, al poema no le queda sino oscilar entre lo *fable* y lo *inefable*. Ocurre un extravío en la operación de selección y combinación de las unidades del sistema de la lengua. El poeta no siempre encuentra un signo que recupere o represente su experiencia. Su oficio se vuelve estéril: su poema se condena a no ser más que una empresa inútil y, apenas, sus palabras logran designar esa condición.

III. Crisis del lenguaje y fracaso del poema

"No tengo nada que decir, y lo estoy diciendo, y eso es poesía"

John Cage

*"Lo que quiero decir/ Es que no tengo nada que decir/
Que todo lo que digo/ Lo digo solamente/ Solamente lo digo/
Sin decir nada"*

Arte Poética

J.E. Eielson

*"la lengua es un órgano de conocimiento/
del fracaso de todo poema/ castrado por su propia lengua"*

En esta noche, en este mundo

Alejandra Pizarnik

El poeta en conflicto con el lenguaje. Las posibilidades del sistema lingüístico se han desvanecido frente al poeta. La definición funcional del lenguaje como instrumento de comunicación ha dejado de ser cierta. Los signos lingüísticos ya no resultan suficientes para lograr expresar lo que el hablante del poema desea. Sin embargo, a pesar de la relación poco feliz que guarda ahora el poeta con el lenguaje, aquél persiste en la enunciación lírica para realizar dos tipos de manifestaciones. En primera instancia, denunciar esta situación crítica y decadente del lenguaje dotándole a su verso de una *función metapoética* que señala la inutilidad de las palabras, del poema y la desconfianza frente al valor del signo, valiéndose del signo mismo. Desde el propio poema, convierte al acto de creación poética en una aventura incierta.

Los orígenes de esta raigal desconfianza del lenguaje, puesta en evidencia en el rasgo metapoético de la poesía misma, ha sido señalada por Paz. Octavio Paz, recuerda precisamente que “a partir de *Une saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra.” (257)¹⁷ Además, como sugiere Paz, hay una acción revolucionaria en el ejercicio de la poesía que adolece de dicha desconfianza. El poeta se rebela ante la imposibilidad de comunicación que le “ofrece” el signo y decide expresarse, a su pesar, con el mismo, en un “discurso de resistencia” propio, como diría Chirinos.

Es así que, en segunda instancia, la persistencia del poeta en la enunciación lírica, constata la búsqueda de la palabra más pura y cristalina, que verifica la existencia del silencio e idealmente lo promete. En la voz del poeta se establece un tenso conflicto entre enunciación y enmudecimiento, entre luz y oscuridad, lo que convierte nuevamente al proceso del acto de creación poética en *contienda silenciosa*, en aquello que Rodríguez Saavedra identificaba con *La Lucha con el Ángel*, “aquella lucha cuerpo a cuerpo que libran, en ‘terra incógnita’ la palabra y la poesía.”(21)¹⁸

Así como reconocemos que hay centro en la medida que hay márgenes, o luz, en la medida que hay sombra; sólo hay lenguaje (palabra, sonido) donde hay silencio. Es en esta paradoja en que se instaura la relación dialéctica entre el Silencio y la Palabra (poesía); y ésta se presenta como una aporía, como un *impasse* o dificultad lógica que el poeta tiene que superar en el mismo acto de creación poética.

Asimismo, si sólo mediante el signo puede conocerse el objeto, la cosa; sólo a través de la palabra, puede manifestarse y darse a conocer el silencio. Heidegger referiría un conflicto dialéctico

¹⁷ En *El Arco y la Lira* (México D.F: Fondo de Cultura Económica., 1998)

¹⁸ En RODRIGUEZ SAAVEDRA, Carlos, *Op. cit.*

similar en su indagación acerca del origen de la obra de arte, aunque en otros términos: “la tierra sólo surge a través del mundo y el mundo sólo se funda en la tierra,¹⁹ mientras la verdad acontece como lucha primordial entre el alumbramiento y la ocultación.”(89)²⁰ Nótese que la esencia de la verdad –que para Heidegger está en la desocultación del ente– está dominada por un rehusarse en el modo de la ocultación. Por tanto, la verdad es en su esencia no-verdad, lo que no quiere decir que la verdad sea en el fondo falsedad, sino que es también siempre su contrario.

Por otro lado, a esa señalada pérdida de fe en la potencia comunicativa del lenguaje puede también dársele una lectura acorde con el estatuto posmoderno del mismo. Éste delata una desintegración de su dimensión referencial. El signo lingüístico ya no *refiere* nada. La perspectiva posmoderna señala más bien un orden simulado que “*imita en el lenguaje* la dimensión referencial; es decir, la relación signo-realidad ha sido reflejada en el puro juego significativo, pero no existe más en relación con la realidad. Su nueva existencia es la del código, la autorreferencialidad.”(06)²¹ Lo que el lenguaje posmoderno configura es una *semiosis infinita* en la que el signo (conformado de un significante y un significado) se convierte en significante para participar de un nuevo hecho semiológico (comunicativo), situación que se reitera sucesivamente sin fin, en un puro juego de valor que jamás llega a *referir* al objeto, al mundo externo o a la experiencia; jamás logra una comunicación *auténtica*. Sólo genera una autorreferencialidad que hace crítico el uso del lenguaje.²²

¹⁹ Para Heidegger, *Mundo* es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, es la estada que nos retiene absortos en el ser. *Tierra* es aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en ese retraerse. Según el filósofo alemán, el ser-obra de la obra de arte está en esa lucha entre el mundo y la tierra.

²⁰ En HEIDEGGER, Martin. *El origen de la obra de arte* (En su *Arte y Poesía*. RAMOS, Samuel (trad. y prol.) México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995)

²¹ En GARCÍA LIENDO, Javier. “Alejandra Pizarnik o el suicidio de la palabra. Poesía, lenguaje y postmodernidad”. En: *Dedo Crítico*. Lima, N° 4, Noviembre, 1997.

No obstante, creemos que la poética del silencio tan sólo se vale de la simulación posmoderna para potenciar su discurso. El uso que dicha poética hace del lenguaje, antes es *irónico*, que vanamente cínico o indolente. El empleo de la *ironía* comportaría además un proyecto serio que el artista hace viable a través de los recursos positivos notables con que la ironía cuenta: La filósofa neoyorkina Susan Sontag recordaba que “a partir de Sócrates, ha habido incontables testigos del valor que la ironía reviste para el individuo: como método complejo y serio para buscar y retener la verdad personal, y como medio para salvar la cordura.”(55)²³ Detrás de la apariencia crítica y decadente del lenguaje poético, habría entonces un guiño irónico que resta solemnidad al discurso, no obstante delata al mismo tiempo un serio reclamo o requerimiento: el poeta quisiera no tener que valerse de la palabra para representar al silencio al que aspira. Quizás preferiría, por el contrario, regodearse en el lenguaje, sentir la garantía de

²² Nótese aquí cómo en J.E.Eielson el puro juego de valor deriva en una *rotación de signos* que evidencia un radical escepticismo frente a los poderes de la palabra, del signo que ya no refiere al objeto o se teme que ya no lo haga:

Caso nominativo
 todavía no todavía
 el cielo se llama cielo
 el perro perro
 el gato gato
 todavía mi nombre es jorge

¿pero mañana
 cuando me llame perro
 el perro jorge
 el gato cielo
 el cielo gato?

¿mañana
 cuando tu pierna se llame brazo
 tu brazo boca
 tu boca ombligo
 tu ombligo nada?

De *Tema y variaciones* (EIELSON, J.E. *Poesía escrita* (ed. M.Canfield) Santa Fé:Norma, 1998, p.132)

²³ En *La Estética del Silencio* (En su *Estilos Radicales*. Madrid: Santillana S.A. (Taurus), 1997).

la comunicación cabal de su intención a través del mismo; o más que eso, preferiría quizás llegar hasta los confines de su trabajo con la palabra hasta agotarlo por completo y dar finalmente con el umbral donde su ideal se le revela; sin embargo, su relación con el lenguaje está destinada a ser siempre conflictiva y trágica.

IV. Tres versiones del silencio en la poesía contemporánea

¿Cómo se vincula el silencio con la poesía contemporánea? ¿Cuál es la procedencia del poema signado por un rasgo notable de silencio? Sea mediante la función metapoética del poema, o sea mediante el balbuceo de la voz del poeta que oscila entre la enunciación y el enmudecimiento, en la búsqueda de la palabra prístina que represente al silencio ideal, ¿cuál es la naturaleza de la condición crítica del lenguaje y el poema?

Enrique Chirinos presenta dos versiones opuestas que responden a tales cuestiones: la del crítico parisino George Steiner y la de Roland Barthes a las que nosotros añadimos la de Susan Sontag.

La versión o postura de Steiner sostiene que *“la poesía proviene de la intensidad y los poderes purificadores del silencio frente a la corrupción moderna del lenguaje por la política, los medios de comunicación, el consumismo e incluso la inflación literaria. El de Steiner sería el clamor frente a un ‘mundanal ruido’”*. Señala que *“al escritor que intuye esta condición crítica del lenguaje le quedan, básicamente dos caminos : tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio”*(55)²⁴

La otra versión, la de Barthes, sostiene en cambio que *“la poesía nace del inmenso ruido al que hay que arrancarle un puñado de palabras. El poema no nacería de un silencio esencial, sino del*

²⁴ En CHIRINOS, Eduardo. *Op. Cit.*[y] tomado a su vez de STEINER, George. “El silencio y el poeta”[1966]. En *su Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1994. p. 80.

habla cotidiana de todos los días, del lenguaje gastado y repetido"(55)²⁵. Roland Barthes recuerda que "*el escritor viene a un mundo ya lleno de lenguajes y sin agujeros para el silencio, donde no queda nada real que no esté ya clasificado por los hombres; lo único que le queda es encontrar ese código ya enteramente hecho y tener que adaptarse a él.*"(56)²⁶

La postura de Steiner data de 1966, mientras que la de Barthes de 1967, año por el cual Susan Sontag también daba a conocer su punto de vista sobre este asunto. Su perspectiva, se refería al lenguaje no sólo como algo compartido, sino como algo corrompido, aplastado por la acumulación histórica. Reconocía al lenguaje como el más impuro, el más contaminado, el más agotado de todos los materiales que componen el arte. Tal corrupción y la saturación en el uso del lenguaje constituiría lo que ella llama la *conciencia histórica secular*, es decir, aquella que fluye a lo largo de los siglos, propia del pensamiento occidental, y que, representa para el artista un *impasse* que le dificulta en extremo escribir una palabra (o producir una imagen o ejecutar un ademán) que no le traiga el recuerdo de algo ya logrado.

El poeta no se siente sino abrumado frente al peso de la tradición literaria que se ve obligado a sobrellevar y de la cual no se puede aislar; por lo que al mismo tiempo, por el contrario, puede verse *estimulado* a continuar en su labor. Creemos, sin embargo, que el hablante del poema "Westphalen dice" es quien, de manera evidente, se muestra mayormente abrumado frente a la tradición del silencio representada por el poema de E.A. Westphalen incrustado en la parte central del cuerpo del poema. La *intertextualidad*²⁷ se pone de manifiesto desde el título y produce un proceso dialógico y

²⁵ *Op.Cit.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Chirinos recoge la definición que Julia Kristeva sostiene acerca de la *intertextualidad*: "es la suma de conocimiento que hace posible que los textos tengan significado, y todo texto literario es una 'escritura réplica de otro(s) texto(s)'"'. "El término intertextualidad –señala Kristeva– denota esta transposición de uno o varios sistemas de signos a otros(...)" (100)

transformativo que el poema establece con aquel que lo precede (“Te he seguido...”, de E.A. Westphalen). La presuposición establecida por el juego intertextual se pone de manifiesto, además, con el comienzo *in medias res* marcado por la “y” inicial de la cita, que provoca una escena silenciada, evoca un texto anterior silenciado que tiene para el lector un carácter de texto ya leído. Como bien analiza Chirinos: “los versos del pre-texto —que se proponen como la admirada experiencia de silencio que marca los límites expresivos del hablante— señalan la inutilidad de cualquier intento de glosa, modificación o paráfrasis, pues están formulados de tal modo que no admiten otra actitud que no sea la de callar con ese mismo silencio, haciéndolo suyo.” (103)²⁸

V. Vida y poesía

*“Poesía es vida en palabras. Me pareció que esa era la única definición...
y resultó que mientras más trabajaba, más me interesaba en la palabra ‘vida’,
y ésta llegó a interesarme mucho más que la propia poesía”*

Nicanor Parra

“...quizá es la vivencia el elemento en que muere el arte”

Martin Heidegger

*“No hay poesía hay solamente/ Vida. Lo que pasa es que la gente/
No sabe que la poesía/ Es vida y sobre todo/ Que la vida es poesía”*

Sin título

J.E. Eielson

*“Empeño manco este esforzarse en juntar palabras
Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,
Que menos transmiten el ajetreo de vivir.”*

Poema Inútil

E. A. Westphalen

²⁸ *Op. Cit.*

“Aquella afirmación de Hölderlin, de que ‘la poesía es un juego peligroso’,
 tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres:
 el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval,
 el precoz silencio de Rimbaud,
 la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y obra de Artaud...
 Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común
 el haber anulado –o querido anular–
 la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida.”

El verbo encarnado
 Prólogo a “Textos de Antonin Artaud”
 Alejandra Pizarnik

La dicotomía entre vida y poesía se presenta en una tensa unidad en la que el poeta, a veces, debe elegir. Paz recordaba que desde la *escritura* de sus primeros poemas se preguntaba si de veras valía la pena hacerlo; si no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida; si, finalmente, sería posible una comunión universal en la poesía (PAZ, 1988:7).

Heidegger, por su parte, estaría intuyendo la renuncia a la actividad productora de poemas, a favor de la vivencia en el *Mundo* que retendría al poeta absorto en el ser (HEIDEGGER, 1995:120).

Por ello, resulta muy útil para nuestro caso, recoger la distinción que hacía el mismo Paz entre Poema y Poesía. Poema no es sino la obra creada por el poeta, quien ha servido de hilo conductor y transformador de la corriente poética. “El poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo”(14).²⁹ “Lo poético –indica Paz– es poesía en estado amorfo (...) El poema no es una forma literaria, sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre”(14).³⁰ El poema es mediación. De ahí que el poeta aspire a un silencio ideal en la renuncia a la labor creadora de poemas, no obstante sea imposible su renuncia a la poesía. Podría abandonar la *escritura* lírica, mas no la *poesía*.

²⁹ *Op. Cit.*

³⁰ *Ibid.*

El itinerario artístico tanto de J.E. Eielson, como el de E.A. Westphalen ha estado signado por tal revelación: es conocido el notable silencio que Emilio Adolfo Westphalen mantuvo durante 45 años entre sus cuadernos de poemas de 1933 y 1945 y la aparición de *Otra imagen deleznable*, de 1980. Westphalen mismo confiesa su apartamiento de la poesía en los siguientes términos: “*Terminaron así para mí los años treinta e igualmente mis actividades relacionadas directamente con el ejercicio continuo de la poesía. Durante largos años no escribí un solo poema. Sólo esporádicamente me ha venido luego uno que otro*” (118-119).³¹

Por su parte, Jorge Eduardo Eielson, quien inicia su labor poética en 1942 con *Moradas y visiones del amor entero* y la suspende en 1960 con la colección experimental *Papel*, donde se hace evidente su disgusto por la literatura; abandona desde ese año la poesía *escrita* para dedicarse a las artes plásticas.³² No obstante haber seguido escribiendo, en años posteriores, poemarios como *Ceremonia Solitaria* (1964), *Pequeña música de cámara* (1965) y *Arte Poética* (1965), o *Ptyx* (1980); y en años recientes, poemarios como *Sin Título* (2000) y *Celebración* (2001).

Como puede observarse entonces, ambos poetas no sólo han retornado, aunque esporádicamente, a la escritura poética, sino que desde el propio poema proclamaron el fracaso del mismo y evidenciaron su radical desconfianza del lenguaje. Quizás sin proponérselo, lo que definitivamente sus versos metapoéticos hicieron simultáneamente fue declarar también la consagración del lenguaje. La crisis misma del uso del lenguaje para la actividad poética, le confiere al mismo tiempo a éste, un renovado valor.

³¹ En la semblanza personal de Westphalen, “Poetas en la Lima de los años 30” (1974), insertada como apéndice en WESTPHALEN, Emilio Adolfo. *Otra imagen deleznable*. México: F.C.E., 1980, pp.101-120.; y citado en CHIRINOS, Eduardo (*Op. Cit.* p.20).

³² Así lo reconoce él mismo frente a la pregunta de Oquendo: “—¿Por qué no escribes ya más poemas? —Después de *Papel* era imposible seguir escribiendo tranquilamente libros de poesía. Entonces, todo lo anterior no tendría sentido.” (en OQUENDO, 2002[1981]:407)

VI. *El mito de la palabra y el misticismo*

"Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo"

César Vallejo

"...llegará un momento en que haremos poesías cansadas, vacías de promesas, precisamente las que marcarán el final de la aventura."

A propósito de ciertas poesías todavía no escritas.

Cesare Pavese

"El silencio es tentación y promesa"

"Fuga en lila"

El infierno musical

Alejandra Pizarnik

Creemos que la poética del silencio se encuentra en la persecución del mito de la palabra para desembocar más allá de su propio límite y así tener acceso al silencio. La palabra, como conocimiento, razón o logos, sucede al mito, intuitivo e irracional por naturaleza. Y es en el mito que antecede al logos, a la palabra, donde se encuentra un lenguaje más esencial, más próximo, incluso, al silencio anterior a la Creación universal.

De esta manera, se reconoce que en la obra del poeta, el silencio que se encuentra más allá del lenguaje y de cualquier representación, es aquello que se ambiciona finalmente. Y tal ambición responde a la perspectiva del arte tomado como *ejercicio de ascetismo* o, como *acto de ascensión mística*. El acto creativo se configura entonces como sufrida preparación espiritual en la que para alcanzar el Absoluto prometido (el éxtasis, lo divino), al poeta se le hace necesario recorrer, hasta el final, el camino arduo e inarmónico del discurso poético. Debe exigir de su escritura que supere quizás la prueba más difícil, que consiste en "*decir el silencio*", superar los límites de su escritura para adentrarse en un territorio que, por definición, no le pertenece. Es así que la poesía se presenta para el poeta como el inevitable destino al que debe confiarse para conocer el silencio mismo y volver a apoderarse de él.

Por ello, es que se ha comparado a la actividad del artista signado por esta poética, con la actividad del místico que se conduce a través de la llamada *vía negativa*, que guía al poeta o al místico a través de un elevado camino de perfección, en el que es necesario el progresivo y total despojamiento, y el hundimiento absoluto en la oscuridad. La vía negativa se manifiesta no sólo mediante la negación implícita en la dialéctica Palabra-Silencio que ensombrece el discurso poético, sino también, mediante el abandono de sí del poeta, el despojamiento interior, y el hundimiento en la oscuridad o silencio que el yo lírico manifiesta en distintos momentos. En ocasiones aun, surge implícitamente en la expresión del yo poético una oferta de sí mismo que se vuelve autoanulación, renuncia total de sí, a fin de que el silencio, en lugar suyo, adquiera un cuerpo al tomar la palabra, y hable desde la palabra: *silencio/ yo me uno al silencio/ yo me he unido al silencio/ y me dejo hacer/ me dejo beber/ me dejo decir*.³³

Bibliografía

Primaria

- Eielson, Jorge Eduardo. *Poesía Escrita* (ed. de Ricardo Silva-Santisteban). Lima: INC, 1976.
- . *Poesía Escrita* (ed. de Martha L. Canfield). Santafé de Bogotá: Norma, 1998.
- . *Antología* (antol. y prolog. de Rafael Vargas). Lima: Fondo Editorial de Cultura S.A. 1996.
- . (et.al.) "Por qué no vivo en el Perú" [encuesta realizada por la revista *Hueso Húmero*] En: *Hueso Húmero*, N° 8, Ene.-Mar. 1981, pp. 112-113.

³³ En PIZARNIK, Alejandra. *Obras Completas. Poesía completa y prosa selecta* (Edición de Cristina Piña). Buenos Aires: Corregidor, 1994, p. 61.

Secundaria

- Canfield**, Martha L. “Las fuentes del deleite inmóvil”. En EIELSON, Jorge Eduardo. *Poesía Escrita* (ed. de Martha Canfield). Santafé de Bogotá: Norma, 1998, pp.13-19.
- Chirinos Arrieta**, Eduardo. *La Morada del Silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. 1ª ed., México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- D’Aquino**, Alfonso. “La escritura vacía”. En PADILLA, José Ignacio (ed.) *nu/do, homenaje a j.e. eielson*. Lima: Fondo editorial de la PUC, 2002, pp. 444-455.
- Escobar**, Alberto. “La lengua poética de los cincuenta” En: *En pocas palabras. Ensayos de lengua, estilo y cultura*. Lima:IEP, 1996, pp.35-45.
- Fernández Cozman**, Camilo. *Las Huellas del Aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima: Latinoamericana Editores, 1996.
- Oquendo**, Abelardo. “Eielson: remontando la poesía de papel” (entrevista) En: *Hueso Húmero*, N° 10, Jul-Oct. 1981, pp. 3-10 [y] en PADILLA, José Ignacio (ed.) *nu/do, homenaje a j.e. eielson*. Lima: Fondo editorial de la PUC, 2002, pp. 403-407.
- Padilla**, José Ignacio (ed.) *nu/do, homenaje a j.e. eielson*. Lima: Fondo editorial de la PUC, 2002.
- _____. [y] Carlos ESTELA (eds.) *Homenaje a J.E. Eielson en More Ferarum.*, 2001, N° 5/6 (versión ampliada), <http://eielson.perucultural.org.pe>, Viernes, 29 de noviembre de 2002, 9.45 horas.
- Usandizaga**, Helena. “Entre los astros y la ceniza: la poesía de Jorge Eduardo Eielson” En: PADILLA, José Ignacio (ed.) *nu/do, homenaje a j.e. eielson*. Lima: Fondo editorial de la PUC, 2002, pp. 456-466.
- Zapata**, Miguel Ángel. “Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson”(entrevista). En *Inti. Revista de Literatura Hispánica* N° 26-27. Otoño 1987 – Primavera 1988, pp.93-100.

Complementaria

- Cruz Pérez**, Francisco José. “Alejandra Pizarnik: el extravío en el ser”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* N°520, Octubre, 1993, pp.105-109.
- García Liendo**, Javier. “Alejandra Pizarnik o el suicidio de la palabra. Poesía, lenguaje y postmodernidad”. En: *Dedo Crítico*. Lima, N° 4, Noviembre, 1997.
- Heidegger**, Martin. “El origen de la obra de arte” p. 35-123. En su *Arte y Poesía*. (trad. y prolog. de Samuel Ramos) México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

- López Degregori**, Carlos. "Las funciones del lenguaje" pp. 79-84. En: *Introducción a la comunicación*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1998.
- Malpartida**, Juan. "Alejandra Pizarnik". En *Cuadernos Hispanoamericanos* N°5, Mayo, 1990, pp. 39-41.
- Molina**, Enrique. "La hija del insomnio". En *Cuadernos Hispanoamericanos* N°5, Mayo, 1990, pp. 5-6.
- Muschietti**, Delfina. "Poesía y paisaje: exceso e infinito". En *Cuadernos Hispanoamericanos* N°538, Abril, 1995, pp.81-88.
- Ojeda Zañartu**, Erlita. "La comunicación lingüística" p. 55-64. En: *Introducción a la comunicación*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1998.
- Orozco**, Olga. "La poesía es inaprensible". En: *Revista Hispanoamericana de Literatura*, N°2, 2002, pp.125 -131.
- Pavese**, Cesare. *El oficio de vivir. El oficio de poeta* (Trad. Esther Benítez). Barcelona: Bruguera S.A. Octubre, 1980.
- Paz**, Octavio. *El Arco y la Lira*. 12ª reimp., México D.F: Fondo de Cultura Económica., 1998. (Col. Lengua y Estudios Literarios).
- _____. *Libertad bajo palabra*. Barcelona: Editorial Sol90, 2003
- Peri Rossi**, Cristina. "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte". En *Cuadernos Hispanoamericanos* N°273, Marzo, 1973, pp. 584-588.
- Pizarnik**, Alejandra. *Obras Completas. Poesía completa y prosa selecta* (Edición de Cristina Piña). Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Reis**, Carlos y Ana Cristina M. LOPES. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Colegio de España, 1995.
- Rodríguez Saavedra**, Carlos. *La Lucha con el Ángel*. 1ª ed. Lima: APOYO, 1998.
- Sola**, Gabriela de. "Aproximaciones místicas en la Nueva Poesía Argentina (Acercas de la obra de Alejandra Pizarnik)". En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 219, Marzo, 1968, pp. 545-553.
- Soncini**, Anna. "Itinerario de la palabra en el silencio". En *Cuadernos Hispanoamericanos* N°5, Mayo, 1990, pp. 7-15.
- Sontag**, Susan. "La Estética del Silencio" p.13-56. En: *Estilos Radicales*. 3ª ed., Madrid: Santillana S.A. (Taurus), 1997.
- Steiner**, George. "El silencio y el poeta"[1966]. En su *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1994. pp. 63-85.
- Vallejo**, César. *Poemas Completos* (ed. Ricardo Gonzáles Vigil) Lima: Ediciones COPÉ, 1998
- Westphalen**, Emilio Adolfo. *Otra imagen deleznable*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.