

1997

Jorge Eduardo Eielson: Noticias biográficas

Martha L. Canfield

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Canfield, Martha L. (Primavera 1997) "Jorge Eduardo Eielson: Noticias biográficas," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 45, Article 34.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss45/34>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

JORGE EDUARDO EIELSON: NOTICIAS BIOGRAFICAS

Martha L. Canfield

Jorge Eduardo Eielson nació en Lima, Perú, el 13 de abril de 1924. Su madre pertenecía a una familia de la capital y el padre era de origen escandinavo: su abuelo había llegado al Perú a finales del siglo pasado, estableciéndose allí definitivamente. Su padre fallece prematuramente, cuando Jorge tiene apenas siete años y la educación del chico, que crece entre su madre y dos hermanas mayores (un hermano menor muere también prematuramente), resulta más bien anticonvencional y liberal. Desde niño manifiesta marcadas tendencias artísticas, que se exteriorizan de varias maneras, ejercitándose en el piano (toda la familia ama la música), dibujando copiosamente, recitando pasos de sus autores preferidos y hasta inventando objetos con cualquier cosa que encuentre a mano. El mismo Eielson, en el curso de alguna de las muchas entrevistas que le han hecho, ha reconocido un nexo entre sus varias raíces étnico-culturales (“mis cuatro culturas — dice — española, italiana, sueca y nazca”) y la variedad de sus intereses creativos, sin excluir su curiosidad científica, filosófica y religiosa.

En aquella época la capital peruana no había sido todavía agredida por la incontenible degradación de los tiempos más recientes (y que Eielson describirá con fantasía visionaria, en los últimos años de la década del 50, en su novela *Primera muerte de María*). Se vivía una relativa estabilidad económica y se podían contar fermentos culturales ricos y abiertos a los estímulos procedentes de los grandes centros internacionales. Nuestro joven se nutre por lo tanto, y sobre todo, de cultura europea. Aprende inglés y francés, lee a Rimbaud, Mallarmé, Shelley, Eliot y otros autores en sus idiomas originales, además de los místicos y los clásicos españoles del Siglo de Oro y los poetas ibéricos del Siglo XX. Lee también a los grandes poetas

americanos del Norte y del Sur del continente: Poe, Whitman, Darío, Vallejo, Neruda, Borges. De carácter inquieto y de inteligencia vivaz y curiosa, el muchacho cambia colegio varias veces, hasta que, hacia el final de sus estudios secundarios, le toca como profesor de lengua castellana José María Arguedas, que entonces empezaba a hacerse conocer. Arguedas, inmediatamente impresionado por el talento del adolescente, se lo hizo amigo y a pesar de su joven edad lo introdujo en los círculos artísticos y literarios de la capital. Asimismo, y esto será fundamental para Eielson, lo inicia en el conocimiento de las antiguas culturas peruanas, desconocidas cuando no despreciadas por la cultura oficial, filo-hispánica y anti-indigenista.

En 1945, a los veintiún años, Eielson gana el Premio Nacional de Poesía del Perú y al año siguiente un premio nacional de teatro. Muy interesado además en el estudio de escritura poética y atraído por el binomio tradición/novedad en su propio país, prepara y publica en Lima, junto con sus amigos Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, el volumen *La poesía contemporánea del Perú* (1946).

A esa época se remontan sus primeras telas pintadas, en las que es evidente la influencia de dos artistas definitivos para su formación: Klee y Miró. Eielson, que ya entonces no creía en el aprendizaje académico, por una especie de concesión a sí mismo y por amistad con el director de la Academia de Bellas Artes de Lima, el famoso artista peruano Ricardo Grau, se inscribe en la Academia y asiste por un tiempo a clases de dibujo y de pintura. Pero muy pronto el mismo Grau — hombre culto y moderno, formado en París en el taller de André Lothe — le desaconseja la concurrencia a las clases, considerando aquellos estudios inadecuados para él.

En 1948 Eielson expone por primera vez, en la única galería existente entonces en la capital, un grupo de obras que atestiguan su natural versatilidad. La exposición comprende dibujos, acuarelas, óleos, construcciones con maderas pintadas y quemadas, objetos de tipo surrealista y *móviles* de metal en forma de espirales, colgados del techo. Al mismo tiempo escribe para distintos periódicos locales y en colaboración con Jean Supervielle, hijo del poeta Jules, dirige una revista de arte y literatura que lleva el título premonitorio de *El Correo de Ultramar*.

Siempre en 1948 realiza un viaje a París con una beca del gobierno francés. En la gran metrópolis europea el joven latinoamericano se siente inmediatamente cómodo. Concorre al Barrio Latino, entonces en plena efervescencia existencialista, pasa los días y las noches en las *caves* de Saint-Germain des Près, junto con otros escritores provenientes de todo el mundo, en ese extraordinario fulcro de creatividad que es la Ciudad Luz de la posguerra. Es entonces que conoce el arte de Piet Mondrian y poco después, junto con el grupo Madi (dirigido por Arden Quin y que cuenta en Buenos Aires con adeptos como Lucio Fontana, Tomás Maldonado y G. Kosice), es invitado a la primera manifestación de arte abstracto, en el Salón

des Réalités Nouvelles, fundado por André Bloc. Como consecuencia de esta participación, lo invitan a exponer también en una de las galerías de vanguardia más interesantes de París, la de Colette Allendy.

Este es el momento de su acercamiento a Raymond Hains, con el cual mantendrá una larga amistad hasta el día de hoy. Más tarde, a través de Hains, conoce a los otros miembros del grupo de los "nouveaux réalistes", del cual Pierre Restany es considerado guía espiritual y lúcido teorizador.

Eielson concluye entonces su fase geométrica, constructivista y neoplástica y se traslada a Suiza, con otra beca, esta vez asignada por la Unesco a causa de sus artículos periodísticos. Aquí conoce a Max Bill. En Ginebra regresa a la escritura y lo atrae la colocación del texto dramático en un espacio visual, o sea el escenario teatral. Son pocas pero muy originales las pruebas teatrales que ha hecho Eielson. A principios de 1950 manda a Lima una pieza llamada *Maquillaje*, que en seguida se pone en escena, creando un cierto escándalo: como autor teatral se colocaba ya en la línea de Beckett, que es, en efecto, el autor contemporáneo que siente más cercano a su sensibilidad y a su idea de lo que debe ser el teatro.

En 1951 cumple el viaje tal vez más importante de su vida, trasladándose a Italia para unas vacaciones de verano, en compañía del poeta Javier Sologuren. Apenas pisa la península comprende que ha encontrado su tierra de elección. Al llegar a Roma decide quedarse y ruega a su amigo que le haga llegar algunos libros y efectos personales e inicia así la larga e intensa exploración de sus raíces latinas. Digamos en seguida que, entre varios irs y venires y con muchos viajes más o menos breves y numerosos desplazamientos internos y externos, Italia se revela su definitiva sede de residencia: hasta hoy, y hace ya más de treinta años, Eielson divide su tiempo fundamentalmente entre Milán y Cerdeña. En la isla transcurre los veranos, siempre en compañía de su fraterno amigo, el pintor sardo Michele Mulas.

En 1952 gana otro concurso, esta vez organizado por el Centro Experimental de Cinecittà en Roma, para seguir un curso de dirección cinematográfica. Si bien es cierto que el cine ha sido y es una de sus grandes pasiones, a pesar del entusiasmo inicial, no permanecerá mucho tiempo en ese ambiente, del que se retirará disgustado por ciertos aspectos del mismo.

En 1953 expone algunos de sus *móviles* en la *Galleria dell' Obelisco*, entonces el más importante espacio romano de novedades artísticas; y en esta ocasión conoce a Emilio Villa, que escribe una aguda reseña sobre su obra, publicándola en la revista que él mismo dirige, *Arti visive*. Villa le presenta, entre otros, a Ettore Colla y a Alberto Burri, y con este último establecerá una estimulante relación que se prolonga durante su famoso período de las "bolsas", llevadas a cabo en el taller de via Aurora, que Eielson frecuenta. También Giuseppe Capogrossi se interesa por los *móviles* de Eielson y le presenta a Carlo Cardazzo, que está por abrir una

galería en Roma. Pero Eielson, decidido a seguir por su propio camino y en su propia búsqueda, resuelve no aceptar la invitación y, precisamente en ese momento, da por terminada su fase de los *móviles*.

Sigue un período de repliegue interior en la búsqueda visual, durante el cual concurre casi todas las tardes al estudio de Corrado Cagli, en via del Circo Massimo, donde el artista marquesano lo recibe con mucha simpatía y le presenta a Afro, a Mirko, a Salvatore Scarpitta, a Richard Serra y a otros. En esos años conoce también a algunos de los llamados “artistas de Piazza del Popolo”, como Piero Dorazio, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Cy Twombly, Roberto Sebastián Matta, poco antes de la iniciación del pop art italiano, por el cual Eielson no se ha interesado especialmente. En este período escribe intensamente y produce uno de sus poemarios más significativos, *Habitación en Roma*, y dos novelas, *El cuerpo de Giulia-no* y *Primera muerte de María*, que sin embargo se mantendrán inéditos por mucho tiempo. Este es asimismo el período del descubrimiento del budismo zen, a través del cual desemboca en una escritura icónica, visual y conceptual, con el consiguiente rechazo de la “literatura” en su forma más tradicional y elocutiva, con lo cual terminará por acercarse otra vez al ejercicio del arte.

En 1959 Eielson retoma el trabajo visual, dispuesto a explorar ahora sus raíces americanas más remotas. Dejando de lado los excesos de la vanguardia, adopta materiales heterogéneos, como tierras, arenas (a veces incluso haciéndolas llegar directamente de la costa del Perú), arcillas, excrementos animales, polvo de mármol y de hierro, además de cemento, con el cual “esculpe” la superficie del cuadro. Con estos materiales construye un paisaje austero, desolado, abstracto, casi metafísico, como efectivamente es — reconoce él mismo — el paisaje de la costa peruana. Con estas obras — esos maravillosos “paisajes infinitos” que respecto a su literatura encuentran un correlativo tal vez únicamente en sus novelas — Eielson empieza una larga y nada simple relación con la Galería Lorenzelli de Milán y de Bérgamo; varias veces la relación se interrumpe bruscamente, varias veces se retoma, pero en definitiva para él habrá de significar un buen apoyo en la escena artística italiana, antes de su regreso a París y luego al continente americano.

Mientras tanto, aunque el joven poeta haya dejado su país — y de manera definitiva aunque esto todavía no se sepa, cosa que le será reprochada, creemos injustamente, en el futuro, en primer lugar por Salazar Bondy —, en Lima no se olvidan de él. Al contrario el interés por su poesía crece y se difunde especialmente entre las nuevas generaciones. En 1959, cuando él ya está realmente en otra cosa, sale publicado en Lima su bellissimo poema *Canción y muerte de Rolando*, pequeña obra maestra de sus años más juveniles: había sido escrita en el 43.

En el trabajo artístico, sus paisajes empiezan a poblarse gradualmente

con la imagen humana, recabada mediante indumentos de todo tipo: camisas, chaquetas, blue-jeans, trajes de novia, o de gala, medias, zapatos, corbatas, guantes, sombreros, etc. Este interés suyo por la simbología y por la función social del vestuario está presente en parte en las novelas, muy especialmente en el poemario que escribirá a continuación, *Noche oscura del cuerpo* (1955), y se desarrollará aún más en las performances e instalaciones que hará más adelante. Al mismo tiempo, mediante la manipulación de prendas de vestir — arrugando, desgarrando, quemando, torciendo y finalmente anudando esas prendas — Eielson descubre su especial sensibilidad para los tejidos.

Inmediatamente localiza la gran energía y la belleza que se encierran en el nudo — que, como él sabe perfectamente, fue usado como un código lingüístico por sus antepasados precolombinos — y empieza, en 1963, la primera serie de “quipus”, usando tejidos de colores vivaces, anudados y tirados en el bastidor. De este modo logra una verdadera síntesis cultural, plástica, mágica y simbólica al mismo tiempo, alcanzando el lenguaje de los antiguos amerindios — entendido en su aspecto más visual — en estrecha armonía con uno de los elementos fundamentales del arte occidental: el bastidor europeo. La dualidad tela — telar, así reconstruida por el artista, se transforma en un objeto estético nuevo que coincide, si bien con un signo distinto, con el “concepto espacial” de Fontana, quien también ha puesto en evidencia la misma dualidad como única protagonista de la obra. Pero el nudo en cuanto tal se puede decir que se encuentra en cada estadio de la civilización y que ejerce desde la más simple función utilitaria hasta encarnar las más sofisticadas concepciones míticas, mágicas y sacras. Eielson es consciente de esto y no pretende reelaborar ningún lenguaje, sino más bien volver a proponer una entidad plástica y cromática, enfocando en ella su contenido arquetípico menos explorado.

Al complejo conjunto de significados que el nudo implica, se debe precisamente el lugar preponderante que Eielson le destina en su personal código expresivo. El nudo es para él un signo gráfico, un fundamento estético y el núcleo del color. Así como es también el punto de soldadura entre el pasado precolombino de su país y su presente histórico y artístico. Otros artistas latinoamericanos han buscado en los códigos maya y azteca, o en otras formas del arte prehispánico, un signo que pudiera modular su lenguaje contemporáneo con la sugestión y la profundidad de las raíces históricas: así lo han hecho, mediante distintas invenciones gráficas, el chileno Matta, el cubano Lam, el uruguayo Torres García y otros. Pero solo Eielson ha sabido encontrar un fundamento artístico y antropológico en el “quipu” peruano y ha sabido transformar el antiguo signo quechua en el núcleo estético y semántico de un lenguaje exquisitamente moderno.

El nudo de Eielson, además, es el momento de encuentro entre sus variados códigos expresivos, de la pintura a las telas, a los objetos, a la

poesía, y también entre las dos dimensiones en las que se desarrolla su propia investigación material y metafísica. Esto último aparece visiblemente atestiguado en dos cuadros que llevan títulos bien emblemáticos: *Nudos como estrellas* y *Estrellas como nudos*. De modo que el nudo es también lo que ata el cielo con la tierra, el cuerpo con el cielo, el alma con las vísceras. De aquí las infinitas variaciones del mismo nudo que ejerce múltiples tensiones, creando espacios dinámicos, diagonales, triangulares o romboidales, que a menudo conducen a oasis circulares donde la energía, liberada por los anudamientos, se difunde y se explora con gran serenidad. Otras veces, en lugar del nudo con sus distintas tensiones, aparecen haces de tejidos retorcidos, que a veces son banderas, a veces prendas de vestir, o puros juegos de tejidos de colores o de color neutro (yute, algodón, lana, terciopelo, etc.), pero que pueden presentarse al mismo tiempo como objetos escultóricos, de tres dimensiones, liberados al fin del bastidor.

A partir de la Bienal de Venecia de 1964, donde expone sus primeros “nudos”, Eielson obtiene prestigiosos reconocimientos internacionales, participando en grandes muestras en museos, como el MOMA o dentro de la Colección Nelson Rockefeller de Nueva York, recibiendo repetidas invitaciones al *Salon de Mai* y al *Salon des Comparaisons* de París y, naturalmente, exponiendo además en numerosas galerías privadas.

En 1967 se encuentra en Nueva York y frecuenta el ambiente del Chelsea Hotel, donde conoce a los más grandes artistas americanos del pop art y del incipiente arte conceptual. Mientras tanto en Lima sale publicado, con más de diez años de atraso respecto a la fecha de escritura, su poemario *mutatis mutandis*. De regreso a París, en pleno mayo del 68, participa activamente en las manifestaciones de ese período, que lo marcará profundamente en su creatividad.

En 1969 lo invitan a la histórica muestra “Plans and Projects as Art”, en la Kunsthalle de Zurich, en la que presenta un trabajo intitulado *Escultura subterránea*, una serie de cinco objetos imaginarios e irrealizables, que deben ser sepultados en distintas ciudades del planeta, vinculadas a su historia personal: París, Roma, Nueva York, Eningen y Lima. En la medianoche del 16 de diciembre de 1969, en la Galería Sonnabend de París, se realiza la “inauguración” de la *Escultura subterránea*, estando presente el autor, mientras en las otras ciudades elegidas se desarrollan contemporáneamente las ceremonias de “sepultura”.

El mismo año Eielson propone al ente espacial americano la colocación de una “escultura” suya en la Luna. La NASA contesta sugiriéndole una fecha futura, ya que por el momento, en el ámbito del “Proyecto Apolo”, el acontecimiento es irrealizable. Entonces Eielson propondrá la diseminación de sus cenizas en la superficie de la Luna, considerando desde siempre el satélite de la Tierra como un cementerio ideal para los poetas.

En 1971 sale en México su novela *El cuerpo de Giulia-no*, publicada por Joaquín Mortiz por interés personal de Octavio Paz, con quien Eielson mantiene una cordial amistad desde la época de su residencia en París. La novela, que se desarrolla en Venecia, expresa la perplejidad del autor ante las ambigüedades de la vida (Giulia es y no es Giuliano, el amor y la amistad, al gracia y la vulgaridad) y contiene una referencia fundamental al mundo peruano y al código de los quipus. Es precisamente en esta novela donde aparecen las famosas tréadas simbólicas, ya citadas en catálogos y en otros textos sobre la obra de Eielson:

UN NUDO BLANCO	LA VIDA
DOS NUDOS BLANCOS	EL AMOR
TRES NUDOS BLANCOS	DIOS-EL PARAISO-EL BIEN
UN NUDO NEGRO	LA MUERTE
DOS NUDOS NEGROS	LA GUERRA
TRES NUDOS NEGROS	EL INFIERNO-EL DEMONIO-EL MAL
UN NUDO ROJO	LA SANGRE
DOS NUDOS ROJOS	LA REPRODUCCION
TRES NUDOS ROJOS	LAS ESTRELLAS
UN NUDO AMARILLO	LA FLOR
DOS NUDOS AMARILLOS	EL FRUTO
TRES NUDOS AMARILLOS	EL SOL
UN NUDO AZUL	EL AIRE
DOS NUDOS AZULES	EL AGUA-EL RIO-EL LAGO-LA LLUVIA
TRES NUDOS AZULES	EL CIELO
UN NUDO VERDE	LA TIERRA-LA PLANTA -EL ARBOL
DOS NUDOS NARANJA	EL FUEGO
TRES NUDOS VIOLETA	LA LUNA

Siguen trabajos semejantes a las “esculturas subterráneas”: el *Ballet subterráneo*, en un vagón del Metro de París en movimiento; la performance *Natación*, en la campiña parisiense (las fotos nos muestran al artista desnudo nadando en un inmenso campo de margaritas); el *Concierto de la Paz*, en Documenta N° 5 de Kassel, por invitación de Harald Szeemann; la performance *El cuerpo de Giulia-no*, a partir de la citada novela, en la Bienal de Venecia de 1972; la performance *Gran quipu de las naciones*, en las Olimpíadas de Munich, interrumpida por la trágica acción de terrorismo que todos recordamos; la performance *Paracas-Pyramid*, en la Kunstakademie de Düsseldorf, por invitación de Fritz Schwegler.

En 1973 sale en Lima la segunda edición de *Reinos*, a casi dos décadas de la primera edición, 1945, que le había merecido a su autor el Premio Nacional de Poesía.

En 1976 sale en Francia, publicada por Albin Michel, la traducción francesa de *El cuerpo de Giulia-no (Le corps de Giulia-no)*, con una buena acogida crítica. En el mismo año Eielson va a Venezuela, donde presenta *Paracas-Pyramid* y una exposición de fotografías, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Prosigue hacia Perú, donde el Instituto de Cultura edita una vasta selección de su obra poética con el título de *Poesía escrita* que, por voluntad del autor, permanecerá único e inmodificable en las distintas ediciones que se sucederán de su poesía y a pesar de que existan notables diferencias de una a otra.

En Perú Eielson expone en algunas galerías privadas y se dedica con gran fervor al estudio del arte precolombino, con especial atención a los tejidos, considerados por él entre los productos más extraordinarios del arte textil de todos los tiempos, dotados de una frescura y de una modernidad que no cesan de sorprender, como demuestra la sugestión que ellos ejercitaran sobre artistas de la calidad de Klee, Miró, Picasso, Mondrian, Torres García, Matta, hasta Keith Haring y otros más.

En 1978 se le otorga en Nueva York la Guggenheim Fellowship por la literatura. En 1979 expone en el Museo de Arte Moderno de México. Sigue un período en el que se dedica especialmente a escribir sobre el arte precolombino. Algunos de esos ensayos y artículos (*Puruchuco, El arte y la religión Chavín, Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú*) son publicados en prestigiosas revistas de arte, como la italiana *FMR*, de Franco Maria Ricci; otros, como *Escultura precolombina de cuarzo*, resultan libros, con un extraordinario y original material fotográfico.

En 1983 sale por primera vez y en edición bilingüe, con traducción al francés hecha por Claude Couffon, su poemario *Noche oscura del cuerpo (Nuit obscure du corps)*, escrito en Roma en el 55. Sin embargo, a pesar de la elegancia de las versiones francesas, la edición no convence al autor que considera incompleta la serie. Más tarde se arrepentirá también de haber agregado en el mismo volumen otros poemas que reconoce como partes integrantes de un poemario distinto: *Ceremonia solitaria*.

En el campo de las artes visuales su actividad continúa con exposiciones personales en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1986, en la III Bial de Trujillo en Perú en 1987, en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores en Lima y en la Bial de Venecia en 1988.

En 1987 el Fondo de Cultura Económica de México publica su novela *Primera muerte de María*, cuyo título retomado de su poema del 49, volverá aún en ciertas instalaciones y performances. La novela se presenta como un collage de dos momentos de escritura: la primera versión de la historia, donde el autor había querido manifestar directamente su visión de la

realidad peruana; y la serie de reflexiones que despierta en él en 1980 la lectura de ese viejo texto, creando así una segunda versión intercalada, en la que el problema de la escritura misma, amada y rechazada por Eielson a lo largo de su historia, vuelve a ponerse en primer plano.

En 1989, la editorial mexicana Vuelta, dirigida por Octavio Paz, publica otra versión de *Poesía escrita*, sustancialmente distinta de la precedente edición peruana, en cuanto ésta suprime todo lo que allá se reunía como "poesía visual" y que al lector resultaba extraordinariamente ilustrativo del proceso que había llevado a su autor hacia una poesía cada vez más despojada de sostenes retóricos, cada vez más esencial, desencantada, irónica, y finalmente icónica y visual, hasta llegar a la supresión total de la palabra. Sin embargo, la edición limeña, con todos sus méritos, había demostrado que el pasaje a formas visuales no podía hacerse sin el soporte de una edición de tipo artístico, que pudiera efectivamente ilustrar el proyecto del autor; y para ello se necesitaba algo más que una tipografía de tipo tradicional. El mismo problema se volvía a presentar en los talleres de Vuelta. La decisión fue entonces suprimir las series intituladas *naturaleza muerta, erosiones, canto visible y papel*. En cambio se introdujo la versión completa del poemario *Noche oscura del cuerpo* (1955), pocos meses antes publicada en volumen único en Lima; se completaron las series de *Ceremonia solitaria* (1964) y *Arte poética* (1965), y se introdujo la obra inédita *Ptyx* (1980). Una vasta selección antológica de su poesía, que respeta esta última división, se publicó en edición bilingüe con traducción al italiano, en 1993, fielmente intitulada *Poesía scritta*. Una larga conversación en la que el autor recorre muy variados temas, aclara posibles ambigüedades y define su posición ante el arte, la literatura y la cultura en general, se halla en el bello volumen ilustrado con fotos, publicado en 1995 por la Universidad Iberoamericana de México con el título *El diálogo infinito*. En fin, está por salir, en este año de 1996, la edición completa de sus escritos poéticos (incluido uno para teatro, *Acto final*), publicada por la editorial Norma de Bogotá.

Digamos para terminar que en 1990 Eielson viajó a México, invitado por Octavio Paz, para participar en la exposición "Los privilegios de la vista", en el Centro Internacional de Arte Contemporáneo, y que a su regreso presentó una exposición personal en el Instituto Italo Latino-Americano de Roma (IILA). Con esta exposición selló su regreso a la actividad artística en Italia y puso fin a un nomadismo geográfico y cultural que, por una parte, sin duda, ha enriquecido y diversificado sus modos de expresión; pero, por otra, le ha procurado incomprendiones, tanto en el campo artístico como literario, no permitiendo que se enfoque en la debida manera la gran ansia de variación, de movilidad, de innovación y de sorpresa que, tanto en su obra plástica como en la literaria, atestigua simplemente la búsqueda infatigable y auténtica de una personalidad pluriforme y multitudada. Baste pensar en

la cantidad y variedad de sus propuestas visuales: siendo el “quipu” su invención central, Eielson practica también una pintura muy personal que es una brillante visitación del arte textil prehispánico; realiza objetos e instalaciones inspirándose en sus propios escritos pero también, aunque en medida menor, en textos de otros autores. En el plano literario Eielson, que ha pasado con elegancia y originalidad de un género a otro, es hoy considerado uno de los mayores poetas de lengua española y sus poemas están traducidos en doce lenguas. Por cierto él no acepta la definición de “poeta”; en primer lugar, porque no ama las etiquetas; y en segundo lugar, porque prefiere que lo consideren simplemente, según el trabajo que realiza en cada momento, “un trabajador de la palabra”, “un trabajador de la imagen”, “un trabajador del color”, “un trabajador del espacio”...

Eielson ha tratado varias veces de aclarar su posición, que no es simplemente la de impugnar un sistema que requiere siempre el mismo “producto” por ventajas de mercado, sino que más profundamente corresponde a una fidelidad a sí mismo y a su libertad interior. Una libertad que le ha permitido moverse de un campo a otro de la expresión artística contemporánea con extrema naturalidad y que le ha dado la oportunidad de desarrollar una visión global, cosmopolita y planetaria. La actualidad de su obra reside justamente en este continuo “desplazamiento” con el fin de crear una especie de red de relaciones interactivas entre racionalidad y magia, entre sagrado y profano, entre afectividad y concepto, entre visual y verbal, entre arcaico y moderno. Un universo gemelo del que nos revela la física contemporánea, que no admite ninguna jerarquía, ningún punto fijo, ningún “ladrillo fundamental”.

En el campo de las artes visuales (pero fácilmente podríamos parafrasearlo aplicándolo a su literatura), Eielson contestó así a la clásica pregunta sobre cuáles son los artistas de todos los tiempos con los que él se considera en deuda o con los que tiene más afinidades:

¡Qué pregunta enorme! Podría distinguir entre artistas-padres, artistas-madres, artistas-hermanos, artistas-amigos... Quisiera decir que amo mucho esta grandísima familia mía, que comprende los artistas cicládicos griegos, los artistas prehispánicos de América, los artistas zen de Kioto, los escultores del Africa negra, los pintores del siglo XV florentino y flamenco. Y luego Leonardo, Goya, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Miró, Malevich, Mondrian, Klee, Schwitters, Torres García, Duchamp, Pollock, Burri, Calder, Brancusi, Rothko, Fontana, Klein, Hains, Manzoni, Beuys, algunos artistas conceptuales y del arte pobre de Italia. ¿Qué mejor familia se podría desear?