

«Ptyx»: Eielson en el caracol

Renato Sandoval

En 1948 o 49, Eielson llega por primera vez a París y habita, por espacio de dos años, una casa muy particular donde suceden cosas absolutamente extraordinarias que, en su opinión, podrían ser contadas no en un poema sino en forma de novela o de pieza teatral. Pero nada fue escrito debido a que por ese entonces Eielson se hallaba sumergido en su obra plástica, aún en estado embrionario y que ahora ha desarrollado llegando a altos niveles de calidad y de tensión sin par. Tres décadas más tarde, de nuevo en París, se aloja en otra casa, bastante diferente de la anterior, pero donde también se producen hechos insólitos, lo que le causa comprensible estupor. «Mi habitación tenía una ventana desde la que veía un jardín muy tranquilo, muy bello, que era casi el mismo que yo había visto cuando vivía en la otra casa. El olor de las habitaciones cerradas era el mismo. Los ruidos los mismos. Todo era igual. La situación se recreó de tal manera que (...) salté de la cama y me puse a escribir casi como si me dictaran; ese texto se llama 'Ptyx'»¹.

1. «JEE: El poeta como transgresor». En *Lienzo* N° 8. Lima, Universidad de Lima, 1988, p. 190.

Este poema –que consta de cuarentainueve estrofas breves o estancias– sólo apareció publicado por primera vez nueve años más tarde en la segunda edición de su *Poesía escrita*². Lleva ese título en homenaje al famoso «Soneto en ix», de Mallarmé, y está dedicado a Octavio Paz, quien lo tradujera y le dedicara un revelador y penetrante ensayo de interpretación³. Evidentemente, el texto de Eielson tiene más de un punto de contacto con el soneto inspirador, tanto a nivel de los elementos icónicos que los habitan como de la anécdota que, como veremos más adelante, en el poema de Eielson continuará de manera extremadamente dinámica y abierta la «historia» más bien estática y hermética propuesta por el autor de *La siesta de un fauno*. Sin embargo, el propósito principal de este trabajo no es tanto constatar las líneas de fuerza que hermanan ambos textos, sino detectar y seguir la línea de fuga que surge desde un primer momento del poema de Eielson llevando en su punta de lanza acaso el mismo misterio anclado en su propio origen, razón de ser de su independencia y especificidad⁴.

-
2. Jorge Eduardo Eielson. *Poesía escrita*. México, Vuelta, 1989. Todas las referencias serán hechas a partir de esta edición. «Ptyx» también apareció publicado en *Lienzo* N° 11. Lima, Universidad de Lima, 1991, pp. 267-294.
 3. «Stéphane Mallarmé. El soneto en ix». Traducción y comentario de Octavio Paz. En: *Diálogos*. México, El Colegio de México, Vol. 4, N° 22, julio-agosto de 1988.
 4. A continuación transcribo, a beneficio del lector, la traducción del «Soneto en ix» debida a Ricardo Silva-Santisteban, publicada en su libro de ensayos *Escrito en el agua* (Lima, Ed. Colmillo Blanco, 1989), por considerarla más fiel y acabada que la de O. Paz:

Con puras uñas su ónix muy alto consagrando,
la Angustia, a medianoche, sostiene, lampadófora,
mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
que ánfora cineraria no acoge en las credenzas

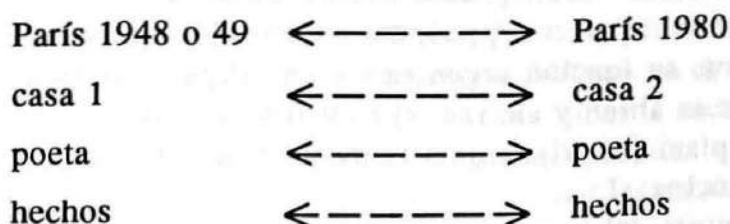
de la vacía sala: ninguna caracola,
bagatela abolida de inanidad sonora
(pues el Maestro lágrimas fue a beber en la Estigia
con aquel solo objeto que a la nada renombra).

Mas cerca al ventanal abierto al norte, un oro
agoniza conforme tal vez al decorado
de unicornios lanzando fuegos contra una ondina

–ella, sobre el espejo, tal difunta desnuda–
mientras, en el olvido cerrado por el marco,
se fija el centelleo de una constelación.

Pero regresemos por un instante a la forma como se generó «Ptyx» —con su significado etimológico de pliegue y repliegue y, por extensión, de caracola⁵—, cuya consideración le proporcionaría indecible placer al fenomenólogo. Según lo declarado por el autor, éste pensó que los hechos fantásticos que ocurrían en la primera casa debían ser narrados en forma de novela o de pieza teatral mas no de poema. Las circunstancias hicieron, sin embargo, que los hechos no se plasmaran artísticamente de ninguna forma y se quedarán más bien flotando en el vacío del tiempo y del olvido. Pero el azar, jamás abolido, hará posible la plasmación del texto, al estar el poeta nuevamente en París, muchos años más tarde, en otra casa en donde, inesperadamente, vuelven a ocurrir sucesos extraordinarios.

Inevitable percibir los paralelismos que se producen en esta historia de dos capítulos: el poeta, París, una casa muy parecida (en los olores, en los ruidos) a la otra casa, acontecimientos maravillosos semejantes. «Todo era igual», dice el poeta asombrado, mientras cada uno de estos elementos parecen alinearse frente a sus pares, reflejándose indefinidamente, como en un espejo del tiempo, mientras la conciencia trata de dar en vano una explicación lógica a esos hechos. Un esquema de lo anterior sería a lo mejor de esta manera:



en donde las flechas punteadas indican la mutua relación causal entre los elementos anotados. Al mismo tiempo serían su transcurso espectral en el espejo del tiempo, siendo el olvido el motor que azarosamente los impulsa hacia su último destino.

5. Sobre el significado de la palabra *ptyx*, cf. E. Noulet. *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1974, p. 454.

Y este destino no será otro que la escritura del texto que ahora nos ocupa. Además, curiosamente, no se trata de una novela ni de una obra teatral, que entonces, hace más de tres décadas, el autor creía la manera más adecuada para dar cuenta de su peculiar experiencia, sino más bien de un texto en estado de poesía, con la envoltura de poema que en un principio su razón negara y que, no obstante, ha terminado imponiéndose a la certeza y a la voluntad del poeta de manera inexplicable. Ha sido un raptó, un impulso irrefrenable el que lo ha arrojado a la máquina para escribir, como si le dictaran, ese poema que ha debido de estar flotando, aún sin forma, en la espiral del tiempo y que de pronto, por iluminación repentina (la conciencia absoluta y deslumbrante de la identidad de los espacios y de hechos), ha reunido sus cenizas esparcidas en el espejo del olvido materializándose cual Ave Fénix.

Dicho de otro modo, al poeta en la segunda casa, como al caracol dentro de su concha, le han llegado súbitamente las ya muy ampliadas ondas de una experiencia distante, el eco repetido infinitamente como una imagen situada entre dos espejos y que ahora, por fin, resuenan con estridencia en los múltiples pliegues de su interior. Además, reminiscencias tal vez de una tercera casa, la de la infancia —la casa por excelencia—, ésa que le surge a principios de los 50 a mitad de un poema escrito en Roma y en donde, precursoramente, aparecen ya algunos elementos que cumplirán, transfigurados, su función regenerativa en «Ptyx»: las puertas y ventanas que se abren y cierran, el torbellino de ceniza, la pelota arrojada, el plato (de frijoles) en la mesa, el mar brotando por el caño de la cocina...⁶.

La escritura del poema es un reencuentro no sólo con la primera casa de París, sino también, especialmente, con la casa de la infancia, que es la casa original. Y en el origen está el misterio del nacimiento y de la vida. Está, sobre todo, ese regreso al útero donde

6. Véase el «Poema para destruir de inmediato sobre la poesía de la infancia y otras metamorfosis», perteneciente al poemario *Habitación en Roma*. En JEE, *op. cit.*, pp. 125-129.

se halla el refugio y el añorado reposo. Las diversas casas funcionan como puentes colgantes que comunican al poeta con su pasado más remoto, con el espacio en donde el tiempo no existe porque no existe tampoco la conciencia de la existencia y porque, al fin de cuentas, se ha llegado a la Nada.

Y, por extraño que parezca, el retorno del poeta al no-ser, a la Estigia del «Soneto en ix», no es un hecho que le produzca el dolor y el desgarró que experimenta el Maestro mallarmeano, quien con la caracola, ausente ahora de la casa de las credencias, al averno ha descendido para beber lágrimas del río del olvido y de la muerte. Por el contrario, en «Ptyx» el lector se habrá de confrontar con uno de los poemas más lúdricos, dinámicos y festivos del universo eielsoniano, sin que por ello deje de percibir la penumbra y el misterio que impregnan la totalidad del poema inundándolo de vitalidad y sugerencia.

Otra razón para el retorno feliz a los orígenes puede ser el reencuentro del poeta con el poema, que no con la Poesía, la cual lo ha acompañado fielmente durante toda su vida de artista. En efecto, Eielson, salvo dos o tres poemas escritos en la década de los 60, había dejado de escribir a fines de los 50, para embarcarse, a partir de *Canto visible* y de *Papel*, en una apasionante aventura dentro de lo que se podría llamar poesía transverbal, semiótica o de códigos múltiples que incluye la música, la escultura, la pintura, la informática, etc. El poeta que ha escrito «Ptyx» no es el mismo de la Angustia creadora del «Soneto en ix» quien a medianoche —la hora crítica— no puede sostener con sus lapidarias uñas de ónix (=uña) la caracola ausente que ha de contener las cenizas del sueño (léase, elán poético) quemado por el propio poeta, portador del fuego y a la vez víctima sacrificial del mismo. El hacedor de «Ptyx» es, en todo caso, el Fénix renacido gracias al acto creador que tiene en la realización efectiva del poema la restauración de su ser y el abandono de la angustia palingenésica por la paz, y acaso la alegría, que proporciona todo acto creador. Para que el Fénix se eleve en la plenitud de su gloria alada, primero ha debido de consumirse hasta las cenizas en el fuego del dolor y del olvido.

De otro lado, resulta interesante constatar que la caracola ha sido y es, para muchos pueblos, símbolo de renacimiento y regeneración, lo que dota a «Ptyx» de un poder de sugerencia aún mayor. En ese sentido, a manera de ejemplo, podemos mencionar al padre jesuita Kircher, el cual pretende que en las riberas de Sicilia «las conchas de pescado reducidas a polvo, renacen y se reproducen si dicho polvo se riega con agua salada». El abate de Vallemont cita esta fábula como paralelo de la del fénix que renace de sus cenizas⁷. He aquí, pues, un fénix del agua. Será tal vez por esta razón que hasta la época carolingia, en Europa, las sepulturas contenían a menudo conchas de caracol, alegoría de una tumba donde el hombre va a ser despertado. Lo mismo sucedía en América en las culturas precolombinas (algunas de ellas estudiadas con agudeza y devoción por el propio Eielson), que consideraban a las conchas como uno de los elementos básicos de su parafernalia funeraria⁸.

Como complemento de lo anterior, habría que decir también que para los antiguos la concha era un emblema del ser humano completo, cuerpo y alma. «El simbolismo de los antiguos –dice Charbonneaux-Lassay– hizo de la concha el emblema de nuestro cuerpo, que encierra en una envoltura exterior el alma que anima al ser entero, representada por el organismo del molusco. Así, dijeron que el cuerpo se vuelve inerte cuando el alma se separa de él, lo mismo que la concha es incapaz de moverse cuando está separada de la parte que la anima»⁹.

Pero es el mismo Eielson quien ha intuido de manera clara y distinta ese retorno a la existencia virtual y a la experiencia vivida

7. Abbé de Vallemont. *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*. París, 1709, parte I, p. 189. Citado en *La poética del espacio*, de Gaston Bachelard. México, FCE, p. 160.

8. A este respecto, considérese, por ejemplo, el reciente hallazgo de las tumbas de los señores de Sipán, de la cultura mochica que se desarrolló en la costa norte del Perú, y que ha sido considerado uno de los sucesos más trascendentales de la arqueología mundial. En ellas, aparte de los restos de las esposas así como de los custodios que debían acompañar a los reyes a la otra vida junto con sus riquísimos tesoros, se encontraron también muchas piezas de conchas del tipo *spondylus*, símbolos de poder y de esperanza de resurrección.

9. Charbonneaux-Lassay. *Le bestiaire du Christ*. París, p. 922. Citado en G. Bachelard, *op. cit.*, p. 160.

mediante la composición de este poema, pues al volver a la casa el poeta ha renacido, aun cuando extraviado en el laberinto que se halla en su interior se pregunte por la salida. Arrojado inexplicablemente a un mundo caótico y hostil, el hijo pródigo ha regresado de un largo viaje absurdamente lacerante y ahora reposa agradecido en el vientre protector. A propósito de «Ptyx», el autor, en una entrevista concedida a Martha Canfield, declara: «Se trata de una suerte de *regressus ad uterum*, porque vuelvo a lo que era antes, a lo que ha sido, a lo que quería ser y no fue, pero al mismo tiempo es un retorno placentero, justamente, como un *regressus ad uterum*, que se cumple estando, al mismo tiempo, distante de todo eso, distante en el tiempo y en el espacio. El texto es un laberinto que, tratando de conducirme a la salida, a la luz, no me conduce a ninguna parte. Pero en ese recorrido, renazco, no sólo literariamente, no sólo figuradamente, sino a la verdadera vida; es una resurrección que se realiza con ayuda de la escritura. Después de veinte años de inactividad literaria, con esporádicas recaídas (sólo un par de poemas en todo ese período), ese texto es para mí un objeto extraño, incluso formalmente, que había estado incubando sin que me diera cuenta»¹⁰.

El poeta, pues, ha regresado. Ha retornado a la casa, a la vida, a la infancia; se ha reencontrado consigo mismo y también con lo más propio: el misterio de la poesía y del amor. Luego de un largo y acaso penoso peregrinaje por las sendas perdidas de la existencia en la que nada ha cambiado, pese a la rica experiencia ganada a lo largo de tantos años de hallazgos y extravíos, de logros y fracasos, de esperanzas y desilusiones, el poeta ha vuelto al fin al hogar. Fatigado por el viaje pero dichoso de lo vivido y padecido en el mundo exterior, encuentra allí el refugio perfecto que deberá —eso piensa él— darle paz a su corazón. Apartado de los hombres, a los que ama y a la vez poco necesita, el poeta misántropo vive ahora la conciencia de su propia individualidad, gozándose en ella al

10. Martha Canfield. «Conversación con JEE». *Gradiva*, Bogotá, 1990, p. 32.

tiempo que su magnífico exilio interior le permitirá, paradójicamente, fundirse con la humanidad y el universo entero. A este respecto, Eielson se confiesa: «La casa es para mí todo esto: un lugar de aislamiento, circundado de puertas y ventanas, un lugar que me protege, como el útero materno, pero que me aprisiona y me separa de los demás. Mi horror visceral a la muchedumbre es parte de esta sintomatología. Por otra parte, el dolor causado por la pérdida de contacto con el mundo externo, paradójicamente, me acerca cada vez más a mis semejantes, que así logro percibir como individuos, como seres humanos, y no como una cifra, una muchedumbre, una masa. La única muchedumbre que, imperiosamente, me obliga a salir al exterior es el cielo estrellado». Y el autor de *Canto visible* concluye exclamando, arrebatado: «No me avergüenzo ni temo al ridículo diciendo que sólo entre las estrellas, los animales, los árboles, las piedras y las flores, me siento yo mismo, es decir no me siento exiliado»¹¹.

Así, la casa no sólo es lugar de descanso al final del camino, sino también espacio de consolidación de la personalidad en la medida que cobija en su seno a la conciencia del poeta, quien desde su inexpugnable refugio por fin respira a salvo de cualquier posible intrusión en su hábitat impenetrable. Es además el punto axial sobre el cual giran todas las cosas y por el que el poeta accede, sin riesgos de contaminación, al mundo de los seres humanos que se desarrolla, tal vez amenazadoramente, en el exterior. En cambio, los demás seres que habitan el universo (astros, animales, plantas), por pertenecer a otras especies vitales diferentes de la humana, no representarán ningún peligro para su supervivencia, por lo que confiado y anhelante decidirá abandonar su guarida yendo al encuentro del mundo cósmico y natural. Exactamente como cierto tipo de moluscos que por temor a ser devorados jamás interactúan con los de su propia especie entrando más bien en contacto con los de otras distintas¹², el poeta, casero, rehúye el trato directo con sus semejan-

11. *Ibidem*.

12. Paul Valéry. *Les merveilles de la mer. Le coquillages*. Paris, Ed. Plon, 1945, p. 55.

tes prefiriendo una existencia de intensa simbiosis con el resto del cosmos que lo habrá de arrancar de su estado cuasi permanente de exilio interior.

Por fin en su caparazón, el poeta-caracol se felicitará de estar a buen recaudo de cualquier «visita» inoportuna que pueda provenir de fuera poniendo en riesgo la paz y el orden reinantes en su propio ámbito, lo que a todas luces contrasta con la crisis y el caos del mundo exterior. Y, de nuevo, como algunas caracolas en espiral que, a diferencia de otras, escapan más fácilmente cuando las atacan girando en su interior, del mismo modo el poeta sabrá escabullirse aun dentro de su casa por los múltiples pasadizos y corredores secretos que hay en ella cuando se percate de que su defensa frontal ha sido inesperadamente franqueada, ya sea por elementos extraños o incluso por sí mismo:

Para confundir la rabia del Gran Ojo
El Payaso rodó los Muebles del Salón a la Cocina
Y los del Comedor al Jardín
Desvencijó las Ventanas y cambió de lugar las Puertas
Por ejemplo la Tercera Puerta (Comedor)
Fue rodada hasta la Séptima Puerta (Habitación Vacía)
Y en su lugar instaló la Segunda Puerta (Sala de Baño)
Con el espejo cubierto por una densa Nube

(«Ptyx», xx)

Retomando una vez más la génesis del poema de marras, cabría anotar con respecto a las relaciones poema-concha y poeta-caracol que así como la concha brota de las secreciones del molusco, del mismo modo tanto la casa, la experiencia que se tiene de ella –incluyendo la infancia– como el poema mismo brotan del interior del poeta quien en un primer momento, antes de la epifanía poética, ha sabido lo que es que la casa lo habite a uno, que la propia infancia sea adoptada por uno, que el poema se encarne involuntariamente en uno. Todo, pues, rezuma del poeta, creador por excelencia, pues su solo existir, al igual que el caracol, lo lleva a construir, con sus materiales más propios, su hogar, compacto universo que a seme-

janza de un poema tiene sus propias leyes, sendas y aventuras. De allí que el verdadero misterio de la concha, del poema, no esté tanto en su forma como en su formación, mágico proceso de ignotas causas cuyo origen se remonta hasta el nacimiento mismo de los tiempos. Proceso que acaso se verifica de manera insuperable en el «Soneto en ix».

Este, en el sentido más profundo, es quizás un poema acerca de la poesía, acerca de la plenitud del discurso. La imagen final de la constelación remontando la bóveda celeste es análoga al surgimiento de las palabras en la conciencia del poeta, o bien al nacimiento de la idea. Del mismo modo, el Fénix, lampadóforo, expresaría la idea de un poema ascendiendo hacia su completa realización a partir de un aparente vacío y falta de forma. De allí que la ausencia se vuelva una cualidad real y por demás positiva, comunicándole al lector una experiencia de vértigo y de magna plenitud.

Pero permítasenos aproximarnos un poco más a este soneto que tantas luces nos podría dar no sólo sobre sí mismo y la poesía en general, sino además sobre el poema eielsoniano que ahora nos sostiene y entretiene con sus múltiples réplicas y resonancias sin saber necesariamente a dónde nos habrá de conducir. Pues bien, si se acepta la idea de que un poema tiene su origen en la completa inconsciencia del poeta, tal como lo hemos visto en el nacimiento de «Ptyx» (todo lo que estaría ligado con la imagen del vacío nocturno), su realización o la real composición del poema tendrá lugar en la conciencia plena del poeta, cuando éste repare claramente en todos sus recursos poéticos y en el valor de las palabras. Y esto último correspondería a la fuerza que sentimos en el soneto mismo, aun si está construido en torno a imágenes del vacío. Para conocer el significado total de un objeto, tenemos que diluirlo. Como dijimos más arriba, para que el Fénix se eleve con toda su gloria emplumada, tendrá en principio que consumirse y ser reducido a cenizas. La idea de un poema aparece primero en forma de ruinas o de residuos fragmentarios antes de que sus imágenes sean fabricadas deliberada y artificiosamente por el poeta. Un poema será siempre la unión entre el hacedor y la palabra, pero la palabra, como

dice Wallace Fowlie en su acucioso estudio sobre Mallarmé¹³, es la ausencia de la cosa que ella designa; de allí que el poema sea el ingreso del poeta a un tipo de noche o de oquedad donde él termina siendo prisionero. Apunta Fowlie: «Al abandonar su habitación donde estuvo primero confinado, Mallarmé se vuelve prisionero de su propio poema»¹⁴.

De lo anterior habría que preguntarse si Eielson, pasados los primeros momentos de paz y regocijo por su retorno a la vida, al poema y al hogar, ha empezado a sentirse aprisionado, con una leve inquietud o un asomo de desasosiego al verse inmerso en una realidad demasiado a su medida y que, como la concha del caracol, le va incluso creciendo conforme va creciendo su dueño, transformándose al mismo ritmo de las mutaciones que el poeta va experimentando a lo largo de su nueva vida. El, quien pese a todo se había tal vez habituado a una existencia donde el azar era el motor de todas las cosas y el movimiento, innominado y perpetuo, la prueba irrefutable del ser del azar. Alguna nostalgia habrá sentido de su ágil e intenso trajinar anterior cuando el mundo era algo más que ensueño y acontecer mental, cuando el amor, o el desamor, era un padre ausente, una madre atormentada y tormentosa, la pareja una avalancha de pasiones lacerantes y beatíficas; cuando el cosmos era un violento río de espadas, una viña quemada por el sol o quizás «el centelleo de una constelación». Ahora el mundo es sólo reminiscencia, dulce y serena, pero reminiscencia al fin. ¿Querría el poeta perdurar en ella, conformarse con revivir todos y cada uno de sus recuerdos exactamente tal como alguna vez fueron sin atreverse a modificarlos, a imaginarlos de manera que no sean ya simples recuerdos sino más bien productos de una memoria renovada, de una memoria «imaginada»? Es más, ¿sería capaz de desplazarse dentro de sí, en la medida que su semiinmovilidad debida a su actual condición moluscular así lo permita, para indagar en otras vivencias aún no «recordadas», para descubrir improbables caminos surcán-

13. Wallace Fowlie. *Mallarmé*. Chicago. The University of Chicago Press, 1953, p. 81.

14. *Ibidem*, p. 81.

dole atravesadamente el interior, para rezumar en sus tuétanos ese elán vital que lo urge desde siempre y desde siempre sin miramientos lo escuece?

Lo mismo que el caracol que nunca abandona su casa, viaje por donde viaje, el poeta, amante del camino y la aventura, no podrá sustraerse a sus impulsos más propios e iniciará un periplo de vastas latitudes sin abandonar nunca la morada actual. Consciente de sus designios, aceptará el nuevo desafío sabedor de que la casa alberga el ensueño, hospeda a la poesía y protege al soñador. La casa le permitirá soñar en paz. Y es así que gracias a ella surge un gran número de recuerdos, los cuales tienen allí el albergue que les conviene, y surgen también rutas inexploradas, misterios por descubrir, ambiguos temores y tentaciones cuyo usufructo quién sabe qué de experiencias habrán de depararle:

Si bien era necesario mucho cuidado y mucho coraje
Para atravesar el Corredor Frío y Oscuro
Este no era el único lugar temible de la Casa
En una esquina del Gran Salón dormía
La Serpiente de Piel Tornasolada
Atada por Mil Cuerdas Aureas y pesadas

(«Ptyx», xi)

Dicho bíblicamente, en la casa ideal habrá siempre muchas moradas, y si ésta se complica un poco, si tiene un sótano y una buhardilla, muchos rincones e intrincados corredores, los «recuerdos» de la *psyché* o, mejor aún, de la imaginación creadora, hallarán refugios más caracterizados, más específicos y reveladores de la interioridad del soñador. Obviamente el objeto de este trabajo no es realizar un análisis psicoanalítico y sistemático de los parajes de la vida íntima del poeta, es decir un topoanálisis, según propondría Bachelard¹⁵. Pero, en todo caso, resulta evidente que la casa de «Ptyx», aunque en apariencia sencilla y pequeña, es de una comple-

15. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 41.

alidad sin parangón si se tiene en cuenta no sólo los múltiples obstáculos y engañosas apariencias que hay en ella, sino también por todas las peripecias y hechos ininteligibles que allí se producen. Ambigüedad que aumenta cuando el poeta mismo se rehusa a describirla cabalmente (*sic*). Lo que de otro lado resulta del todo comprensible, ya que las casas del recuerdo se resisten a toda descripción. «Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas! —dice Bachelard—. La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra»¹⁶.

Y podríamos decir que es en la sombra que se expande la mágica historia que encierra «Ptyx», la cual se inicia a medianoche con el sacrificio de la Señora en la habitación vacía de la casa, retomando el momento en que en los dos tercetos del «Soneto en ix», del nocturno Mallarmé, aparece una ondina, recién difunta, al instante en que en el espejo se reflejan las siete estrellas de la Osa Mayor. En «Ptyx» la penumbra se acentuará aún más cuando el aullido de la Señora-ondina haga estallar sin remedio «Las Siete Bombillas Eléctricas del Barrio» (v)¹⁷. Las cuarenta y cuatro estancias que siguen describirán entre las sombras las vicisitudes del poeta en su intento por entrar en la Habitación Vacía de la mano del Payaso, sucedáneo del Maestro mallarmeano que había ido, acaso derrotado, a beber lágrimas a la Estigia. ¿Será «Ptyx», en tanto plausible segunda parte o continuación ampliada del «Soneto en ix», la instancia mediante la cual el poeta logre desentrañar el misterio que lleva desde siempre consigo? ¿Será el poema la confiable barca que lo trasladará a salvo a la otra orilla del río de la muerte y del olvido? ¿Será la llave que abra el cuarto cerrado conduciéndolo a la Verdad, a la luz? Para saberlo, sigamos el húmedo rastro del caracol por los vericuetos de la casa en penumbra. Jamás conoceremos el fin de la historia si nosotros mismos no nos montamos

16. *Ibidem*, p. 46.

17. De ahora en adelante todas las citas de versos son de «Ptyx», correspondiendo los números romanos a las respectivas estancias de ese poema.

en su caparazón y compartimos con él las mismas peripecias que lo han de conducir a su (¿nuestro?) postrer destino...

Si partimos del axioma de que el movimiento es el rasgo fundamental de la vida y que él es sólo posible a partir del continuo enfrentamiento de contrarios, podríamos acaso predecir que el siguiente paso, inevitable, de un ser que como el caracol se ha replegado en sí mismo escapándose del mundo exterior, será salir de vuelta al exterior sumergiéndose en lo más profundo de sí en búsqueda de la ansiada luz. Dicho de otro modo, el ser que se esconde, el ser que se «centra en su concha», prepara una salida que bien podría tener carácter de fuga, de estallido o de explosión. Como señala Bachelard, «el ser prepara explosiones temporales del ser, torbellinos de ser. Las evasiones dinámicas se efectúan a partir del ser comprimido, y no en la mullida pereza del ser perezoso que sólo desea ir a emperezarse a otro lado»¹⁸. De allí el dinamismo de las imágenes de «Ptyx», su carácter absoluto y categórico expresado por el uso de las mayúsculas, que al menos avisado podrían parecerle hasta excesivas. No se percibe que aquéllas se animan en realidad en la dialéctica de lo oculto y de lo manifiesto...

Pero toda fuga implica un desplazamiento no pocas veces lento y penoso por un camino, plagado de riesgos y obstáculos, que debería de conducir al exterior, lo que se complica aún más si la ruta es sinuosa, llena de pistas falsas debido al trazado laberíntico, engañoso, de la construcción en que uno se halla recluido. De allí que se produzcan continuas marchas y contramarchas y que el evasor vea una y otra vez sus expectativas frustradas al comprender que pese a tanto avanzar ha terminado volviendo al punto de partida. Y es justo esto lo que le sucede al poeta de «Ptyx», quien, no obstante contar con la ayuda incondicional de su *alter ego*, el Payaso, que lo guía por el hostil laberinto de la casa al igual que Virgilio a Dante o la Sibila al Eneas de Virgilio en el averno, se da cuenta de que en verdad no es tan sencillo llegar a la Habitación

18. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 155.

Vacía. Más aún si el Mayordomo, sucedáneo del Señor y la Señora (¿los padres del Poeta?), se comporta como el celoso y represivo Minotauro empeñado en evitar a toda costa el rescate de Ariadna, símbolo de liberación, aguardándolo impaciente en la recámara más recóndita de la casa¹⁹.

Lo que no significa que en este permanente regreso al principio no se produzcan «pequeñas liberaciones» que harán avanzar al poeta cada vez más hacia el momento o, mejor dicho, el espacio donde habrá de producirse la fuga. Consideremos si no el funeral de la Señora matriarcal cuya desaparición marca el principio de una nueva etapa en la vida amorosa del poeta (vii: «El día del Funeral hicimos el Amor como nunca»); o el hallazgo de la llave que lo habrá de conducir a la Habitación Vacía gracias al Hijo del Pescador (xxviii); ambos cambios signados por el encuentro lúdrico de los amantes, por fin unidos en su amor transgresor²⁰. Piénsese también,

19. Lejos de nuestro propósito, y capacidad, intentar una lectura psicoanalítica de este texto, lo que de otro lado resultaría por demás plausible, ya que muchos poemas de Eielson, por su alto grado de simbolismo, se prestan perfectamente a este tipo de análisis, especialmente el jungiano. Ejemplo palmario de ello es el notable estudio que hace Martha Canfield sobre los poemas de *Noche oscura del cuerpo* (Cf. su artículo «Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza», en *Klaros*, Firenze, 1993).

Nos tiente, sin embargo, citar un largo párrafo del jungiano Joseph L. Henderson al respecto del Minotauro como símbolo de la decadencia matriarcal y del rescate de Ariadna en tanto liberación del «ánima» de las fauces de la temible imagen materna, todo lo que podría enriquecer aún más el escueto análisis que realizamos en estas páginas. Dice Henderson:

«Theseus represented the young patriarchal spirit of Athens who had to brave the terrors of the cretan labyrinth with its monstrous inmate, the Minotaur, which perhaps symbolized the unhealthy decadence of matriarchal Crete. (In all cultures the labyrinth has the meaning of an entangling and confusing representation of the world of matriarchal consciousness, it can be traversed only by those who are ready for a special initiation into the mysterious world of the collective unconscious). Having overcome this danger, Theseus rescued Ariadne, a maiden in distress. This rescue symbolizes the liberation of the anima figure from the devouring aspect of the mother image. Not until this is accomplished can a man achieve his first true capacity for relatedness to women.»

(En: «Ancien myths and modern man», incluido en *Man and his Symbols*, de Carl Jung. London, Picador, 1978, p. 117.)

20. A propósito, Eielson es uno de los pocos poetas latinoamericanos que ha sabido cantar el amor homosexual (lamentablemente para muchos todavía una relación transgresora) con un lirismo elevado de una belleza y una dignidad sin par. Otro ejemplo de ello puede encontrarse en el encuentro amoroso que sostienen Eduardo y Giuliano en la novela *El cuerpo de Giulia-no*. México, Joaquín Mortiz, 1971, pp. 94-97 y 101-103.

una vez superados sus pesares, en el canto luminoso y subversivo del Poeta-Payaso como forma de inicio de una existencia más libre y renovada en cada uno de los actos de la vida:

XV

La Risa Clara del Payaso
Despedazó nuestra Costumbre
Y el Mundo nos pareció fresco e intacto
Como acabado de hacer

Desde entonces
Nunca más nos ocultamos
Para acariciarnos soñar o defecar

Y, por fin, en cómo el Nudo de Materia Escarlata, último gran óbice, se deshizo «Sin que nadie lo hubiera tocado» (xxxxv). Esto último luego de un prolongado compás de espera (xxxI-xxxIV) que posterga larga y angustiosamente el tránsito liberador y que propicia un ambiente de zozobra y desesperación en los amantes enfrentados con las enhiestas armas de sus sexos:

XXXIII

La desesperación nos llenaba de Espuma
y nos lanzaba el Uno contra el Otro
con el Falo de Cristal erguido
como una Espada

Una vez deshecho el nudo²¹, el poeta logrará penetrar al cuarto cerrado siguiendo una de las cuerdas que yacen en el corredor sombrío (Estigia), cuerda como el hilo guía de Ariadna y que al mismo tiempo es la encarnación de la escritura, hilo de palabras²².

21. Acerca de los múltiples significados del nudo, véase el artículo de Aldo Tagliaferri: «La torsione del significante nell'opera di Jorge Eielson», aparecido en *Jorge Eielson. Il linguaggio magico dei nodi*. Milano, Mazzota, 1993, pp. 13-15.

22. Alfonso D'Aquino. «La scrittura vuota». *Ibidem*, p. 29.

Pero escritura entendida ahora como proceso de renacimiento y liberación: a medida que Eielson avanza en la redacción de «Ptyx», el poeta experimenta en carne propia las profundas contradicciones del referido proceso liberador, dialéctica que ha de continuar en la vida misma una vez que se haya puesto punto final (?) al poema, el cual, sin embargo, seguirá su rumbo de espiral fatídica hacia lo desconocido:

XXXXIX

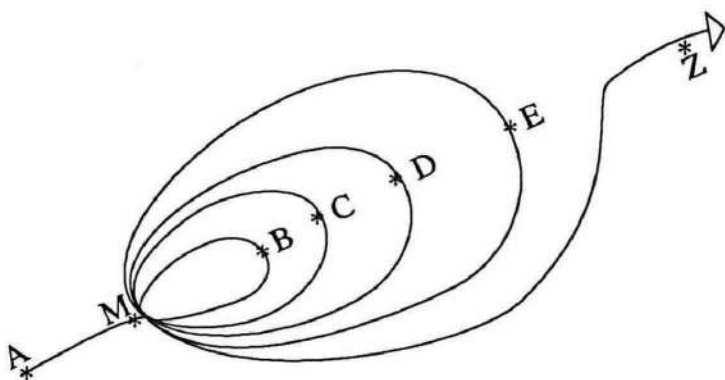
Las Cuerdas prosiguieron
Dibujando una suerte de Espiral Sangriento
Alrededor de la Mesa
y desaparecieron por el Hueco de la Cerradura (...)

¿Y la Habitación Vacía? ¿Qué había en ella? Paradójicamente, como sucede siempre con la realidad, no está vacía. Aunque desvaída, es la copia exacta del cotidiano comedor en donde se satisfacen las necesidades más primarias del hombre. Para desilusión nuestra, ni siquiera es misteriosa y solemne como la del «Soneto en ix», lo que hace aún más tristes e inútiles los arduos trabajos que ha tenido que realizar el poeta para llegar hasta ella. Un aire de decadencia y vulgaridad envuelve la recámara prohibida (xxxxvii: «La misma Alfombra de Flores Marchitas / La misma Botella de Vino Vacía / Sobre la misma Mesa cubierta de Polvo / Y Restos de Comida»). Y, por cierto, también está adentro el ubicuo Mayordomo-Minotauro, el supremo represor, el superego por excelencia, quien hasta lo último tratará de impedir el rescate de Ariadna, es decir la redención del poeta, a quien amonesta severa y cínicamente, sin importarle que los ojos de éste vean lo contrario de lo que se le dice:

XXXXIX

(...)
¿Para qué ha venido?
¿Ve usted que no hay nada?

Un esquema tentativo de todo este proceso abierto al infinito, en donde acaso nunca habrá un claro vencedor, podría ser como el que se propone a continuación. En él, A-M es el segmento correspondiente a la parte inicial del poema (I-VI), es decir donde se habla de la Señora y del Señor, que es su contraparte (léase reflejo) indiferenciada. M sería el sacrificio de la Señora (la ondina muerta de Mallarmé) (VII) y, al mismo tiempo, umbral de muerte, punto muerto o de fracaso adonde se retorna una y otra vez luego del momento de pasaje o de liberación. M es también el verdadero punto de partida del poema «Ptyx» en tanto prolongación del «Soneto en IX». Los puntos B, C, D y E, que aparecen en el extremo opuesto de M dentro de sus respectivas elipses conectadas en espiral ascendente, corresponderían a esas pequeñas liberaciones previas o ritos de pasaje hacia ninguna parte, a las que ya se ha hecho referencia. Y Z es la línea de fuga, la punta de lanza de un poema, de una experiencia, de una aventura ambigua e inquietante que nadie sabe adónde se dirige ni cuándo acabará:



Visto ya el esquema propuesto, ahora otra revelación nos golpea y sorprende. Así como misteriosas son las sendas que transita el hombre, misteriosas son las rutas que traza cansinamente el poeta montado en su caracol, quien sin apercebirse de ello, luchando

como estaba abriéndose paso por la laberíntica selva espesa de su alma en busca de la nueva vida, ha terminado por confirmar una vez más las visionarias palabras de Borges que más o menos dicen así: «Si se trazara en un papel todas las rutas que un hombre ha transitado a lo largo de su existencia, aparecería en él su propio rostro». La baba que ha rezumado el molusco en su larga marcha hacia el infinito de la nada ha reproducido inesperadamente su propia imagen (la del poema), cumpliendo de este modo con una insondable ley natural de la que sólo pueden dar cabal cuenta el sueño y el arte en la vida. Pero hay también otras coincidencias inefables tanto en el cosmos como en la literatura: los siete puntos que en «Ptyx» conforman la silueta del caracol se corresponden con las siete luminarias de la Osa Mayor, lo que hace que el poema sea reflejo de un soneto y, a la vez, de una constelación. En el olvido encerrado por el marco del espejo se fija, pues, la constelación del caracol.

Como Mallarmé, quien explica su soneto como un texto invertido que a sí mismo se evoca por un espejismo interno de las palabras mismas²³, Eielson, mediante la escritura, ha aprehendido el arcano orden del universo reproduciéndose infinitamente en todos los elementos que lo componen, a fin de reafirmarse en su propia identidad que es lo opuesto al Todo y también el revés de la Nada.

23. Cf. carta de Mallarmé a Henry Cazalis (julio de 1868). En *Correspondance*, 1 (1826-1871). Paris, Gallimard, 1959, p. 88.