

Alba Agraz Ortiz
Sara Sánchez-Hernández (Eds.)

TOPOGRAFÍAS LITERARIAS

El espacio en la literatura hispánica
de la Edad Media al siglo XXI

ALEPH – BIBLIOTECA NUEVA

TOPOGRAFÍAS literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI / Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.) – Madrid : Biblioteca Nueva, 2017

616 pp. ; 24 cm

ISBN 978-84-16938-59-9

1. Literatura hispánica 2. Espacio y literatura I. Agraz Ortiz, Alba, ed. lit. II. Sánchez-Hernández, Sara, ed. lit.

DSB

JMRP

3H

3JMG

Composición y diseño de cubierta: Moisés Fernández. Edinnova Taller Editorial

© Los autores, 2017

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2017

Almagro, 38

28010 Madrid

www.bibliotecanueva.es

editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16938-59-9

Depósito Legal: M-17137-2017

Impreso en Grafilia

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

CAPÍTULO 60

«Papel escrito / Papel quemado / Papel higiénico»: la materialidad de la palabra en la poesía visual de Jorge Eduardo Eielson

ANDREA MILENA GUARDIA HERNÁNDEZ
Université Catholique de Louvain

El artista peruano Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924-Milán, 2006) ofrece una obra de alta riqueza y pluralidad materializada en poco más de 30 poemarios, dos novelas, una obra de teatro, numerosas pinturas, instalaciones y performances; así como cuatro ensayos sobre arte precolombino y una colección considerable de artículos breves sobre temas culturales diversos en revistas y periódicos. Eielson se distinguió por su interés en una exploración que trascendiera los límites de las artes y de los géneros al interior de cada una de ellas, así como por una voluntad de búsqueda que no estaba marcada por un deseo de difundir sus resultados. En consecuencia, el estudio de su obra exige flexibilidad en la selección y aproximación al corpus, así como en la búsqueda de herramientas teóricas para su análisis, pues estas deben ser lo suficientemente amplias para responder a este corpus heterogéneo y orgánico, sin que por ello resulten contradictorias o disonantes. Dicho de otro modo, encontrar las líneas de sentido que lleven a una interpretación integral del recorrido artístico de Eielson, desde su poesía de juventud hasta su obra escrita después de veinticinco años de producción no verbal, requerirá del diálogo de referentes que provengan no solo de los estudios literarios sino de la teoría del arte y la filosofía.

Una de estas líneas de sentido que atraviesa la obra diversa y dinámica del peruano es el lenguaje; un eje problemático constituido por la exploración del límite de la palabra que se ofrece al poeta y que resulta insuficiente, una

palabra cuyo significado parece siempre fugaz. Eielson, enmarcado por la generación de posvanguardia¹, hace del lenguaje un medio de exploración que, después del agotamiento del proyecto vanguardista, ya no parece tan poderoso, sino que ofrece más aporías que respuestas. Las grandes guerras europeas, la Guerra Civil española y el surgimiento de las dictaduras en América Latina hacían parte de un panorama social que sofocó la vehemencia de la experimentación vanguardista; por esto, los poetas de la generación de Eielson estaban en tensión entre todos los procedimientos de descomposición de la poesía tradicional heredados de los *ismos* de principios de siglo y el profundo desencanto y desesperanza producto del contexto histórico, en el que ninguna palabra parecía ser suficiente para expresar un proyecto vital de incertidumbre y desconcierto. La posvanguardia implicó «un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. [...] El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; [...] el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección»².

Esta actitud siempre en tensión frente al lenguaje se hace evidente en la transformación que se opera en la obra poética eielsoniana después de los años 70, momento en el que artista deja de escribir poesía y se dedica a su obra plástica durante casi 25 años. Llega con esto lo que parecía ser un profundo silencio que demostraba la renuncia al lenguaje verbal, pero que resulta ser solo una larga pausa que termina con la publicación de cuatro nuevas colecciones de poemas entre el 2000 y el 2005. Desde su inicio y hasta este último giro, la obra eielsoniana sigue un camino que no es un trayecto lineal sino un eslabon, como dice Pierre Restany³; esto es, un recorrido donde hay múltiples transiciones y transformaciones que marcan puntos de articulación en el uso de códigos expresivos, en la actitud frente al lenguaje y frente al cuerpo como lugar de la experiencia vital.

Estas transformaciones han sido organizadas por la crítica y han servido para marcar unas grandes etapas en la obra escrita eielsoniana⁴. Una primera

¹ Para una primera versión sobre las consideraciones en torno a la posvanguardia ver R. Fernández Retamar, «Situación actual de la poesía hispanoamericana», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 24, núm. 4, 1958, págs. 321-330. También, O. Paz, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1998. Frente al caso concreto de Eielson como escritor de la posvanguardia, ver I. Salazar, «Goznes y umbrales en la poesía de Jorge Eduardo Eielson», *Guaraguo*, año 18, núm. 45, 2014, págs. 33-56.

² O. Paz, ob. cit., pág. 209.

³ P. Restany, «Eielson, el gran slalom existencial», *More ferarum*, núm. 5/6, 2000.

⁴ Es importante señalar que esta organización privilegia su obra poética y estudia con mayor detalle las producciones hasta finales de la década del 60, dejando por fuera o refiriendo muy someramente la obra escrita posterior a la pausa de los años 70 y 80. Ver: «La poesía de Jorge Eduardo Eielson», *Poesía Escrita*, R. Silva Santisteban (ed.), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976. También, J. M. Oviedo, «Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 417, 1985, págs. 191-196.

etapa corresponde a los textos de juventud, que coinciden con su vida en Lima y que están caracterizados por un lenguaje lujoso de numerosas referencias a la tradición literaria, con un tono neo-simbolista. Aquí reina una actitud estetizante que concibe el lenguaje verbal como una potencia creadora capaz de generar mundos poéticos autónomos. Con el viaje del peruano a Europa, esto es con o después de *Doble diamante*, llega una segunda etapa en su poesía, escrita principalmente en Roma, en la cual existen tres núcleos temáticos fundamentales⁵: la poesía humilde, resultado de una ruptura de la confianza en el lenguaje y del debilitamiento del sujeto como lugar de sentido; la poesía del cuerpo, que refiere la relación contradictoria entre un cuerpo-obstáculo y un cuerpo-amplio; y la poesía autocrítica que lleva a una confrontación con las posibilidades del lenguaje y a un lento desmonte de las palabras para convertirlas en objetos. Finalmente, la poesía última escrita principalmente en Milán, caracterizada por una apuesta por la palabra renovada y el mundo cotidiano como lugar de sentido, que llega después de una larga pausa en la poesía escrita, interrumpida brevemente por *Ptyx* y *Nudos*; una pausa en la que predominó la producción plástica y los textos ensayísticos.

En este marco crítico, el paso de la primera etapa a la segunda, así como las características de los poemarios incluidos en cada una de ellas, ha sido analizado ampliamente por los estudiosos de la obra; pero no así el paso de la segunda etapa a la tercera, ni las características de esta poesía última. ¿Cómo se recupera la confianza en el lenguaje verbal al que parecía haber renunciado el poeta? ¿Cómo es esta confianza nuevamente ganada en el lenguaje verbal? Y, finalmente, resulta de particular interés la pregunta acerca de cuáles serían los factores que jugaron un rol en esta transformación. En la elaboración de una hipótesis que sirva de respuesta a este último interrogante, el tema del espacio gráfico⁶ y la materialidad de la palabra se muestran muy relevantes. El modo en el que Eielson usa la página física en la que se presenta el poema, así como la tinta impresa que la recorre, servirá de punto de apertura para construir una interpretación de la transición que se opera en la actitud frente

⁵ Estos núcleos son propuestos por S. Marcolin, «La poética del cuerpo», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.

⁶ Frente al tema del espacio en la literatura, tema que dio fundamento al congreso en el que se presentó una primera versión de este artículo, la obra eielsoniana ofrece diferentes perspectivas que podrían ser muy fructíferas para el análisis. Puede mencionarse el exilio voluntario como un factor que determina la relación del autor con el espacio desde donde se escribe y que se describe (ver M. Canfield, «Roma vista y evocada», *Poeta en Roma*, M. Canfield (ed.) Madrid, Visor, 2013). También podría tratarse ampliamente el modo en que Eielson tematiza el espacio en su obra, lo que permitiría hablar de los numerosos espacios que él construye; los cuales van desde espacios estéticos, como los Reinos o el infierno, a espacios geográficos convertidos en lugares de significación poética, como la Mancha, el Perú o Roma. Finalmente, podría analizarse en uno de sus poemarios más conocidos, *Noche oscura del cuerpo*, el problema del cuerpo como espacio, un territorio que se recorre en una labor de reconocimiento y que se atraviesa en un viaje de autoconsciencia (ver M. Canfield, «Largo viaje del cuerpo hacia la luz», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.) Madrid, Iberoamericana, 2002).

al lenguaje; una transición que desemboca en la propuesta poética de su poesía última. En este sentido, mi hipótesis es que la atención que el artista presta a los rasgos materiales del lenguaje (su color, su forma, su tamaño, su sonido) le permite dotarlo de una dimensión plástica, la cual abre una puerta de salida a la esterilidad que inunda progresivamente la palabra.

Esta atención y preocupación por la materialidad de la palabra en el espacio gráfico no es una constante en toda la obra de Eielson. En la poesía de juventud no se observa un uso o manejo particular de la disposición gráfica de los textos; el centro de interés estaba en las cuestiones métricas y en la exploración formal del verso: la manera de escandirlos, las construcciones entre la prosa y la lírica, el recurso a formas tradicionales como el soneto, la proliferación de los versos encabalgados y el recurso frecuente al hipérbaton. No es sino hasta *Tema y variaciones*, poemario de 1950, cuando el texto poético se ve confrontado por los elementos plásticos de la grafía y la distribución en el espacio. La página deja de ser solo un soporte físico de la impresión para convertirse en un lienzo en que la palabra se hace presente; un escenario en el que el signo verbal se materializa en la palabra escrita. Y esta apertura hacia lo plástico trae como consecuencia que la unidad del signo verbal que parecía sólida se vea ahora perturbada de manera intermitente por el carácter plástico del significante. Algunos poemas de esta colección, como «Inventario», «Poesía en A mayor» o «Poesía en forma de pájaro», recurren a una lógica caligramática para fracturar la unión entre significado y significante, en la medida en que ponen en entredicho la jerarquía que se ha establecido entre el ver y el leer. La civilización alfabética, como la denomina Foucault⁷, impone una jerarquía que subordina lo que se ve a lo que se dice, de modo que el significante gráfico está siempre dominado por el significado abstracto que se erige como fundamental y que invisibiliza o deja como irrelevante la naturaleza gráfica de la palabra.

Esta jerarquía es la que se cuestiona cuando el espacio material de la página se convierte en un lugar de sentido en la poesía eielsoniana. Los sonidos aliterados, como en «Solo de sol» o en «Nocturno», ambos de la colección *Tema y variaciones*; así como los espacios en blanco, como es el caso de «Azul ultramar» o «Escultura de palabras para una plaza en Roma» de la colección *Habitación en Roma* de 1952; o los paralelismos y juegos especulares, como el mismo «Azul ultramar», «9» de la colección *Mutatis mutandis* de 1954, o «Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo» de la colección *Ceremonia solitaria* de 1964; son todos concreciones de una palabra que se ha fracturado y que se encuentra ahora en tensión entre el signo para ser leído y el ícono para ser visto, una tensión entre el texto que crea un mundo poético simbólico y la imagen que es externa y pertenece al ámbito de lo visible. Una tensión que aparece cuando la confianza en el poder referencial del lenguaje empieza a

⁷ M. Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 34.

desaparecer y que lleva a una poesía cada vez más crítica de su propio código, más reflexiva de sus limitaciones y de sus alcances.

Así, la página se convierte en un espacio en el que el lenguaje se vuelve progresivamente no verbal. De estos procedimientos experimentales de aire vanguardista, como el paralelismo especular, la aliteración, la paronomasia o el caligrama, la obra eielsoniana se mueve hacia un conjunto de poemas-imagen que compondrán lo que se conoce como su poesía visual⁸. Aquí se ubican colecciones como *Papel* o *Canto visible*, ambas de 1960, las cuales constituyen un desafío para su edición y reproducción por los requerimientos técnicos que demandan; *Papel*, por ejemplo, solo ha sido editada una vez, como parte de la edición de 1976 de *Poesía escrita* hecha por el Instituto Nacional de Cultura en Lima, y esta edición no respondió a tales exigencias técnicas, por lo que Daniel Sobrevilla afirma que *Papel* sigue siendo una colección inédita⁹. En la poesía visual de Eielson, el espacio de la página, que en otros poemas abría el texto hacia la imagen, se amplifica y potencializa al punto en que el poema sale de los límites verbales que lo restringían a ser un signo para ser leído. Ya la página en blanco no es solo un lienzo donde aparece la palabra escrita en su faceta plástica, sino que el poema-imagen es ahora un objeto híbrido en el que el papel en su materialidad es también un objeto poético.

La naturaleza híbrida de los poemas-imagen difuminan hasta la extinción la línea que dividía el ver del leer; el texto pierde su interioridad simbólica para ganar exterioridad y transformarse en un objeto visible. En esta ruptura de la diferencia entre el adentro (textual) y el afuera (real), la referencia se torna ambigua y el lector es confrontado desde el umbral de un poema-imagen que está abierto y fisurado. Las hojas de papel que componen la colección no hacen otra cosa que mostrar los enunciados que ellas alojan; la hoja de papel quemado contiene la frase «papel quemado», así como la hoja de papel higiénico dice «papel higiénico». Pero este enunciado tautológico es el que logra confrontar el afuera del lector que sostiene la hoja quemada; ¿se trata de un objeto descrito por un texto? ¿O es este un texto ilustrado por una imagen? ¿Hay una jerarquía entre estas dos dimensiones? ¿Dónde queda el «poema» como construcción simbólica? Estos interrogantes resultan de la confrontación con este objeto híbrido; la imagen aquí funciona como gozne entre el ver y el leer y exige una lectura igualmente desde esta grieta¹⁰. No es posible anular la imagen que ha

⁸ Poesía visual es una categoría crítica que se opone a la poesía escrita, nombre que da título a las diferencias ediciones que contienen la antología de su obra. Algunos análisis de esta poesía visual se encuentran en A. D'Aquino, «La escritura vacía», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002. También en W. Rowe, «Jorge Eduardo Eielson. Palabra, imagen, espacio», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.

⁹ D. Sobrevilla, «A propósito de "Papel": La poesía de J. E. Eielson», *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*, L. Rebaza Soraluz (ed.), Lima, Lapix, 2013, pág. 76.

¹⁰ La imagen concebida como imagen abierta y que, a su vez, abre y fractura el texto es un concepto desarrollado por G. Didi-Huberman, *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Éd. de Minuit, 1990.

invadido el texto porque la palabra volvería a ser signo exclusivamente verbal y, como tal, estaría condenado a la naturaleza de un lenguaje poético que se había revelado como insuficiente. Tampoco se puede anular lo verbal, porque la imagen quedaría despojada del anclaje casi ecfrástico del texto que irrumpe en ella. La lectura de la poesía visual exige, entonces, mantenerse en el *entre* de lo híbrido, lo que posibilita que ambas dimensiones se transformen y creen códigos mixtos que pueden potencializarse al salir del régimen que se les había asignado¹¹.

Esta lectura realizada desde esta grieta permitirá acercarse a la producción plástica de la pausa y la poesía última del artista peruano como parte de un mismo proceso de reflexión. Con esta apuesta interpretativa, el silencio que parecía amenazar la poesía se convierte más bien en un silenciamiento de lo verbal que permite la emergencia de otros códigos pero que no significa la caída en la aporía ni la destrucción. Se trata aún de juegos del lenguaje y con el lenguaje; por ejemplo, las pinturas de la serie *Esplendor* o las diferentes variaciones de los *Quipus*¹². Pero estos juegos ya no operan en los ejes lingüísticos de lo vertical o paradigmático ni lo horizontal o sintagmático¹³, sino en una suerte de eje diagonal que lleva el juego a la pregunta por la referencia en el mundo real en el que está el lector. La anomalía o inconsistencia generada por esta tridimensionalidad del texto¹⁴, es decir, por la fractura de su interioridad y su desplazamiento al mundo de los objetos, no solo cuestiona la oposición entre ver y leer, sino también la oposición entre espacio poético y espacio real, entre la realidad interna (texto) y la realidad externa (lector). Esta fisura abierta en el texto por la imagen hace posible la continuidad del análisis hacia otras formas artísticas practicadas por Eielson, como las acciones de arte o las *Esculturas subterráneas*, dado que estas constituyen prácticas igualmente híbridas provenientes de la mista fractura de lo verbal sin que ello implique una anulación o destrucción del lenguaje.

Los poemas-imagen corren el riesgo de ser leídos desde la unidimensionalidad del texto o de la imagen; en otras palabras, siempre se arriesga caer en la lectura que Rowe llama «tradicional»¹⁵ y ver en ellos el agotamiento de lo verbal que no deja en la poesía sino el silencio, la destrucción y la aporía. Si se adoptara esta perspectiva, los 25 años de producción plástica serían el resultado de una renuncia o una fatiga de la poesía escrita y la obra última implicaría un regreso radical a aquello que se había abandonado. Pero si se mantiene la

¹¹ Al respecto de la interacción entre texto e imagen, ver J. Game, «Genealogies of the Porous. The Text/Image Relationship from Representation to Differentiation», *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, J. Game (ed.), Frankfurt am Main, Lang, 2007.

¹² Parte de la obra plástica de Eielson puede consultarse en A. Boatto y L. Barbero, *Jorge Eielson*, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 2003.

¹³ Sobre las lógicas lingüísticas de los juegos de palabras ver P. Guiraud, *Les jeux de mots*, Vendôme, PUF, 1976.

¹⁴ Respecto de la tridimensionalidad del poema ver W. Rowe, «Jorge Eduardo Eielson, Boundaries of the Poem», *Poets of Contemporary Latin America. History and Inner Life*, W. Rowe (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2000.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 201.

hipótesis de la fisura que la imagen abre en el texto y que permite un juego con el lenguaje desde lo tridimensional, es posible entonces tender un puente interpretativo hacia los nudos (quipus) que Eielson realiza durante los 25 años de producción plástica y verlos como dispositivos poéticos que también se ubican en esa grieta. Dispositivos que actúan en el lector/espectador desde un contexto anacrónico, configurado por el llamado de lo precolombino confrontado con el presente de quien los ve, y que ganan la potencia de significar fuera del campo verbal, pero sin abandonar la exploración con el lenguaje.

En consecuencia, la aparición de la poesía última no es un regreso desde el silencio sino una nueva transformación en el eslabon de exploración con el lenguaje, de manera que estas colecciones pueden considerarse como un movimiento más del mismo gesto artístico. De este modo, el análisis del manejo del espacio gráfico en la obra eielsoniana permite trazar líneas de interpretación entre la poesía de juventud, donde el espacio era totalmente poético; a una poesía escrita en el exilio, donde la atención se vuelca progresivamente sobre el espacio gráfico y la exploración plástica se acrecienta a medida que el lenguaje va perdiendo, a los ojos del poeta, su potencia significativa. Este entorno de lo verbal donde ha irrumpido la imagen se conecta con la poesía visual, donde el espacio ha desbordado el texto y ha llevado al poema ser a un objeto híbrido, un lugar en el que la tridimensionalidad del poema abre la posibilidad de crear otros dispositivos de significación que pueden dar un nuevo aire al lenguaje. Proceso que permite, así, la llegada a la poesía última en la que el lenguaje ha abandonado la tensión de la jerarquía alfabética y puede volver a resignificarse en la vida cotidiana.

Entonces, la pregunta por los factores que juegan un rol en la transformación del lenguaje entre la poesía antes de la pausa y después de la pausa en la obra eielsoniana, puede responderse a partir de una lectura que aborde la poesía y el poema desde una perspectiva amplia que no los restrinja a lo verbal. La consideración de la confrontación entre el texto y la imagen, así como las consecuencias que este diálogo tiene para los dos códigos, permite trazar una lectura que conecte entre sí las transiciones y movimientos de la exploración artística eielsoniana. Esto sin que tal proceso orgánico se vea constreñido por el límite de las disciplinas o los géneros; y, al mismo tiempo, dando cabida a la llegada y experimentación con otros códigos y otros materiales, sin que esto implique una ruptura con el lenguaje ni con lo poético.

BIBLIOGRAFÍA

- BOATTO, A.; BARBERO, L., *Jorge Eielson*, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 2003.
- CANFIELD, M., «Largo viaje del cuerpo hacia la luz», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.
- «Jorge Eduardo Eielson. El hombre que anudaba estrellas y palabras», *Libros & Artes*, núm. 14-15, 2006, págs. 2-3.
- «Roma vista y evocada», *Poeta en Roma*, M. Canfield (ed.), Madrid, Visor, 2013.

- DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Éd. de Minuit, 1990.
- EIELSON, J. E., *Poesía escrita*, R. Silva Santiesteban (ed.), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- *Canto visibile*, Prato, Gli ori, 2002.
- *Vivir es una obra maestra: [Poesía Escrita]*, Madrid, Ave del paraíso, 2003.
- *Del absoluto amor y otros poemas sin título*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R., «Situación actual de la poesía hispanoamericana», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 24, núm. 4, 1958, págs. 321-30.
- FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1997 (1.ª edición de 1973).
- GAME, J., «Genealogies of the Porous. The Text/Image Relationship from Representation to Differentiation», *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, J. Game (ed.), Frankfurt am Main, Lang, 2007.
- GUIRAUD, P., *Les jeux de mots*, Vendôme, PUF, 1976.
- MARCOLIN, S., «La poética del cuerpo», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.
- MARTOS, M., «Poesía Escrita by Jorge Eduardo Eielson», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 3, núm. 6, 1977, págs. 151-155.
- OVIDO, J. M., «Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 417, 1985, págs. 191-96.
- D'AQUINO, A., «La escritura vacía», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.
- PAZ, O., *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- RESTANY, P., «Eielson, el gran slalom existencial», *More ferarum*, núm. 5/6, 2000.
- ROWE, W., «Jorge Eduardo Eielson, Boundaries of the Poem», *Poets of Contemporary Latin America. History and Inner Life*, W. Rowe (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2000.
- ROWE, W., «Jorge Eduardo Eielson. Palabra, imagen, espacio», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.
- SALAZAR, I., «Goznes y umbrales en la poesía de Jorge Eduardo Eielson», *Guaraguao*, año 18, no. 45, 2014, págs. 33-56.
- SILVA SANTIESTEBAN, R., «La poesía de Jorge Eduardo Eielson», *Poesía Escrita*, R. Silva Santiesteban (ed.), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- SOBREVILLA, D., «A propósito de "Papel": La poesía de J. E. Eielson», *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*, L. Rebaza Soraluz (ed.), Lima, Lapix, 2013.