

DE PERÚ A ITALIA, EL LARGO VIAJE DE JORGE E. EIELSON

Giulia Nuzzo¹

Universidad Católica de Colombia

Resumen

El artículo revisa momentos, aspectos y significados globales de la parábola migratoria de Eielson de Perú a Italia, con la intención de aproximarse a un estudio de las complejas relaciones que gobiernan su sincrético y ecléctico universo artístico. El trabajo se centra en el período de sus primeros años en Italia, analizándolos a la luz de una producción aún no suficientemente estudiada de su obra, la de su escritura en prosa. Se intentará, así, reconstruir un autónomo capítulo de la experiencia humana y artística del escritor y artista plástico limeño.

Palabras clave

Eielson, viaje, Italia, Mediterráneo

Abstract

The article reviews some of the moments, the aspects and the meanings of Eielson's migratory parable, from Peru to Italy, with the intention of getting closer to the complicated relationships that rule his syncretical and eclectic artistic universe. The research focuses on his first years in Italy, taking into consideration a part of his literary production not entirely studied: his prose. We will try to reconstruct an independent chapter of the human and artistic experience of the writer and plastic artist of Lima.

Keywords

Eielson, travel, Italy, Mediterranean

* Fecha de recepción 12 de mayo de 2014; fecha de aceptación 29 de septiembre de 2014. El artículo es fruto de un proyecto de investigación desarrollado con el grupo "Aldo Moro" de la maestría en Ciencia Política de la Università degli Studi di Salerno en convenio con la Universidad Católica de Colombia.

1. Graduada en Letras Modernas de la Universidad "Federico II" de Nápoles (Italia), consigue el título de doctorado en Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Salerno. Actualmente es docente e investigadora de la Universidad Católica de Colombia. Una línea privilegiada de sus investigaciones se ha centrado en los discursos identitarios en la literatura de viaje hispanoamericana del siglo XX. gnuzzo@ucatolica.edu.co



No es casualmente que, dentro de mis propios límites, mi esfuerzo por escapar a los condicionamientos de lugar y de tiempo ha actuado siempre en mí como una misteriosa energía para desplazarme de un lenguaje a otro, de una visión a otra, de un país a otro, de una cultura y de una época a otra. (J. E. Eielson, “Situación del arte y de la pintura en la década de los 80”)

El viaje, el desplazamiento, se puede considerar tal vez la clave conceptual más pertinente para acercarnos al universo humano y artístico de Jorge Eduardo Eielson. Cabe recordar que este autor, nacido en Lima en 1924, había sido por un tiempo discípulo de Arguedas, quien, asombrado por el descomunal talento literario del muchacho, decidió introducirlo en los ambientes intelectuales y literarios limeños. Su precoz estreno en la poesía, con una sofisticada lírica de factura neosimbolista, sería en efecto prontamente reconocida por la crítica local, que en 1945 otorgaría a sus *Reinos* el Premio Nacional de Poesía.

Sin embargo, el joven poeta no siguió las huellas telúricas del maestro del indigenismo; subyugado más bien por la literatura “icárica” de Rimbaud, se unió al denso enjambre migratorio de los «escritores-pájaros»² desplazados en Europa, contribuyendo a alimentar desde el extranjero con una ecléctica producción literaria y artística, siempre reavivada por la linfa de las raíces nacionales, lo que Cortázar llamaría con un sugerente oxímoron «el líquido árbol de esta Poesía nuestra».³

De hecho, en 1948, el año en que se realiza su estreno oficial como artista plástico en la Galería de Lima, comienza también una parábola migratoria que lo apartará definitivamente del ambiente natal. Primero, con una beca otorgada por el Gobierno francés, se muda a París, donde se enfrasca en el apasionante espectáculo de las vanguardias de la segunda posguerra; luego, con otra beca, a Suiza; y finalmente, en

2. «Hay escritores-árboles: Rulfo, Lezama Lima, y [...] Arguedas. También hay escritores-pájaros: Vargas Llosa, Octavio Paz, yo mismo. Apoyarse en raíces o en alas, ser sedentario o nómada... ¿cuál es la diferencia vital?». Cfr. “Entrevista a Cortázar”, en *Plural*, n. 7, 1973, p. 52. La frase de Cortázar sellaba el episodio de la conocida polémica que lo enfrentó a Arguedas, sintetizando de hecho, más allá del carácter coyuntural de aquel desafortunado episodio, el significado de un enfrentamiento más amplio que recorre sin cesar la historia de la cultura y las letras latinoamericanas del siglo XX: un enfrentamiento que somatiza en efecto la condición de una íntima disociación identitaria, que opone a las tentaciones universalistas que la empujan a viajar, prevalentemente a la “meca” del saber europeo, un afán introspectivo que la induce a replegarse en su territorio, en el humus rico de semillas indígenas de su geografía aún inexplorada. Para una reconstrucción de la polémica, además del clásico ensayo biográfico de Vargas Llosa (*La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996), puede consultarse el artículo de M. Ostria González, “Sobre árboles y pájaros: la polémica Arguedas/Cortázar”, en *La Licorne*, n. 60, 2002, pp. 341-354.

3. Cit. en B. Vegh, “Encuentros y desencuentros: Cortázar entre Rimbaud y Mallarmé”, en M. Scarano (ed.), *Actas del 2º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura 2004: áreas de literatura española, argentina e hispanoamericana*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2006, pp. 87-93.



1951, llega a Italia, que reconocerá como la tierra elegida de su exilio voluntario, que desde entonces se alternará prevalentemente entre Roma, Milán y la Cerdeña de su compañero Michele Mulas.

En efecto, en Eielson la dimensión del desplazamiento no solo ocupa el centro de una experiencia de vida confiada a la expansión de una curiosidad omnívora, votada a los valores de un alto universalismo cultural, que encuentra precisamente en el “más allá”, en la otredad, su paradigma experiencial. Sino que, como se puede observar en el fragmento citado en el epígrafe,⁴ define la dinámica expansiva de una poética y una praxis estética confiadas al atravesamiento y la superación sistemáticos de las tradicionales barreras lingüísticas y disciplinarias, y de un imaginario estético igualmente peregrinante, dispuesto a romper las fronteras de mundos lejanos en el espacio y en el tiempo.

Su obra se expresa como una audaz trasmigración expresiva entre géneros y lenguajes artísticos distintos, ejercidos con un vigor experimental nunca disyunto de la reflexión de una poética unitaria y coherente: la poesía, la novela y el teatro; la poesía visual y concreta; las artes plásticas, la performance, la instalación, el trabajo audiovisual, el arte conceptual.⁵ Es la suya una «creatividad sin frontera», que transita de lenguaje en lenguaje, de arte en arte, y que, con la misma audacia experimental, hace encontrar, dialogar y chocar los diversos mundos geográfico y culturales por los que transcurre su experiencia existencial y artística: el mundo del Perú contemporáneo, en la dialéctica, conflictiva relación con el remoto del pasado precolombino; el mundo mediterráneo y grecolatino, objeto de la efusiva pasión del poeta juvenil, luego rencontrado, vivido e interpretado en los años de su aprendizaje latino en las tierras de Italia; la cultura oriental, en particular la filosofía del budismo zen, que se volverá central en su recorrido espiritual y religioso, en particular gracias al encuentro, en

4. J. E. Eielson, “Situación del arte y de la pintura en la década de los 80”, en Id., *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005*, edición, introducción, cronología y notas de L. Rebaza Soruluz, Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de Arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2010, p. 257.

5. A pesar de ser demandados, señaladamente a mitad de los años cincuenta, por una aguda crisis de confianza en las posibilidades creativas de la palabra, sus desplazamientos “transverbiales” no se realizan según un proceso rectilíneo y lineal de superación de la escritura literaria y de asentamiento en los lenguajes figurativos, sino que más bien configuran un sistema de trasmigración cíclica entre códigos diversos, que deja fluir los motivos de su búsqueda existencial y de su encuesta estética desde géneros y campos expresivos a otros. Para una reconstrucción de la obra global de Eielson véanse al menos estas contribuciones de sus dos más expertos y reconocidos estudiosos: M. L. Canfield, “Una biografía artística y literaria”, en M. L. Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2002, pp. 17-30; L. Rebaza Soruluz, “Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson”, en J. E. Eielson, *Arte poética*, edición, prólogo y cronología de L. Rebaza Soruluz, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, pp. 9-50.



1970, con el maestro Taisen Deshimaru. Su parábola migratoria se proyectará hacia una cartografía tendencialmente infinita, planetaria, recorrida y explorada con insaciable apetito nómada, con una inclinación a la «desubicación» que –sugiere Tagliaferri– el pensamiento oriental le enseñará a cultivar «no como pérdida dolorosa sino como una condición propicia al vagabundo y al diálogo infinito».⁶

En un incesante “carnaval” transcultural –lúdico aún en la cifra dolorosamente mestiza, latinoamericana, al que remitió los cruces de su arte “huérfano” y “clandestino”⁷– Eielson hace transcurrir cíclicamente temas, arquetipos, símbolos, de un género a otro de su producción, haciendo de su arte una invitación al diálogo de culturas y civilizaciones distantes.

Sus *Quipus* (1964) se han vuelto tal vez la cifra emblemática del arte de Eielson: amalgamando nudos de reminiscencia incaica sobre el “bastidor” europeo de las nuevas vanguardias posbélicas, Eielson entrecruza el gesto arcaico de la antigua civilización peruana con la modernidad vanguardista del arte occidental. Pero en efecto, este gesto artístico conectivo y englobante, modernamente intercultural, se ve incluido en la casi totalidad de las propuestas estéticas del peruano: desde los juveniles poemas dramáticos *Antígona* y *Ájax en el infierno* (1945), que sumergían los mitos de la antigua tragedia griega en la sombría perspectiva contemporánea de la guerra mundial hasta *El cuerpo de Giulia-no* (1971), que proyectará viejos dramas del mundo andino en álgidas utopías futuristas; de la *Pirámide de trapo* (1965), que con el ensamblaje de un cúmulo de vestidos en forma piramidal erigía un homenaje a la antigua civilización mediterránea, a la instalación de *Paracas/Pyramid* (1974) que recuperará aquel antiguo

6. A. Tagliaferri, “Huellas de Jorge”, en M. Canfield (ed.), *Perù frontiera del mondo. Eielson y Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita/Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, Firenze University Press, Firenze, pp. 315-318, p. 317. En una entrevista concedida a A. Cisneros y R. Vargas, contestando a la tópica pregunta sobre la condición de su autoexilio, el artista se define como un «nómada, en todo»: «paso de una forma de lenguaje a otra, de una lengua a otra, de una casa a otra, de un continente a otro, en fin». Cfr. “Entrevista con Jorge Eduardo Eielson”, en J. E. Eielson, *Ceremonia comentada* cit., p. 332.

7. «Una creatividad sin fronteras, huérfana de toda escuela o movimiento, tránsfuga del espacio y del tiempo, más allá, pero también más acá, de la sociedad y del individuo, profundamente mestiza y desesperada. Un poco como nuestra América Latina: un emblemático, doloroso carnaval, siempre en busca de sí mismo, siempre en estado de alarma». Cfr. J. E. Eielson, “Situación del arte y la pintura en la década de los 80”, *óp. cit.*, p. 259. En otro importante texto de finales de los ochenta, haciendo un balance de su autoexilio, dirá: «se podría decir que desde hace treinta y cinco años vivo escondido en Europa, realizando un trabajo que casi nadie conoce, enamorándome y gozando, siempre a hurtadillas, y padeciendo también en un universo que para mí, carece de fronteras. Esta última es quizás la razón principal de mis continuos viajes por el mundo. Siempre me he considerado una especie de pasajero clandestino en este planeta» (“J. E. Eielson: un doloroso adiós. Entrevista concedida a Roland Forgues”, en J. E. Eielson, *Ceremonia comentada* cit., p. 266).



constructo arquitectónico, declinándolo en el espacio de las antiguas culturas peruanas; y, hurgando entre las obras de los últimos años, no se puede no citar *La última cena* (1993), que extrae un tema de una obra inmortal, expoliándolo de su áureo marco renacentista, reviviéndolo en el efímero espacio expositivo de una instalación, para luego proyectarlo simbólicamente en el lejano mundo de la costa peruana, sugiriendo así una transatlántica continuidad emocional de la cena frugal de ambientación mediterránea con la de los pobres pescadores a orillas del Atlántico. La actualidad de la obra de Eielson, señala Canfield, «reside justamente en este continuo “desplazamiento”», que teje «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».⁸

De estas premisas se desprende claramente la fecundidad de una investigación que, revisando con sistematicidad momentos, aspectos y significados de la parábola migratoria de Eielson de Perú a Italia, profundice las complejas relaciones espaciales que gobiernan su sincrético universo artístico.

Si, como ha sugerido Foucault en una de sus proficuas reflexiones sobre el lenguaje literario, la palabra literaria está destinada intrínsecamente –y a mayor razón en la época de la revolución del tiempo narrativo aportada por Joyce– a moverse en el espacio, a habitar el mundo, porque «es en el espacio donde el lenguaje se despliega desde el comienzo del juego, se resbala sobre sí mismo, determina sus escogencias, dibuja sus figuras y sus traslaciones»;⁹ en el sistema literario hispanoamericano, como anota una estudiosa,¹⁰ el estudio de la geografía literaria y, en general, de la espacialidad asume una importancia más que crucial, ya que estas, desde Bello hasta Lezama Lima y más allá, se imponen como las categorías fundantes de la construcción de la identidad cultural hispanoamericana, como los ejes portadores de la búsqueda y representación del mundo americano: se identifique este, especialmente en el período de las grandes eflorescencias telúricas, en la cifra natural de desiertos, pampas y montañas, o se desplace, en aquellos constante viajes «centrífugos» señalados por Ainsa en su clásico trabajo,¹¹ hacia las formas permeadas de historicidad del viejo mundo.

8. M. L. Canfield, “Una biografía artística y literaria”, cit., p. 29.

9. M. Foucault, “El lenguaje del espacio”, en *Con-textos. Revista de Semiótica Literaria*, n. 5, abril, 1990, pp. 107-113, p. 108.

10. A. Llarena, “Espacio y literatura en Hispanoamérica”, en J. de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2002, pp. 41-58.

11. F. Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.



En esta perspectiva, resulta del más grande interés el estudio de un autor como Eielson que reivindicó el exilio como su «estado natural, geográfico, social, afectivo, artístico, sexual»,¹² que en el «viaje entre países» estableció uno de los vectores focales de su constelación cultural.¹³

Por un lado, su experiencia puede leerse como otro emblemático episodio de los reiterados “redescubrimientos” de América desde la perspectiva europea celebrados a lo largo del siglo XX. En una entrevista de 1985, el autor, revisando el recorrido de su formación desde los años juveniles limeños impregnados de cultura europea —«la otra vertiente de nuestra condición mestiza y latinoamericana»— hasta los años europeos, atribuirá al viaje el valor de un importante viraje en el proceso de definición de las dialécticas identitarias que alimentan su mundo cultural.

Siguiendo un patrón canónico en las experiencias de migraciones culturales de latinoamericanos al “viejo mundo”, el viaje conlleva para Eielson la beneficiosa «desmitificación» de la «fabulosa Europa interior» aprendida en los libros, iniciando el aprendizaje verdadero de «su extraordinario esplendor y madurez»; y, al mismo tiempo, «con la misma claridad», abre al descubrimiento de «la grandeza y la tragedia de mi propia tierra», junto con la mentira y el subterfugio con que todo ello me había sido sustraído en Lima». ¹⁴ Por el otro, el reencuentro de las raíces no afloja nunca el sentido de lo que, con acertada expresión, ha sido llamado el «compromiso cosmopolita» de Eielson, que fundamenta en su premisa universalista, en un proyecto ambicioso de «universalización del arte del Perú»,¹⁵ el mismo compromiso con las raíces nacionales.

De todas formas la relación con aquellos lazos maternos está lejos de ser sencilla y lineal.

12. J. E. Eielson, *Primera muerte de María*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 70.

13. En 1980 la revista *Hueso húmero* propuso a cuatro poetas peruanos de distintas promociones, entre los cuales Eielson, dibujar un mapa espacial de sus constelaciones culturales según el modelo elaborado en 1958 por el poeta Robert Duncan en el marco de su Taller de Técnicas Poéticas Básicas. La versión facsimilar del mapa firmado por Eielson se ha recopilado en la edición de sus textos en prosa. En el firmamento eielsoniano brillan los faros de sus fuentes literarias y espirituales (Rimbaud, Lautreamont, Rilke, Joyce, místicos castellanos, budismo zen), se individualizan los tópicos fundamentales de su recorrido geográfico y cultural (Costa del Perú, Roma), y se esboza un gráfico de sus pasiones preponderantes: entre textiles precolombinos, ciencia-ficción, música jazz y contemporánea, se destacan justamente —unidos con una barra a «Mar Natación»— los «Viajes entre países»: la misma, intrínseca directriz motora, se diría, de esta compleja constelación espacial-cultural. Cfr. “*Presencias e influencias: cuatro constelaciones*”, en J. E. Eielson, *Ceremonia comentada* cit., pp. 194-195.

14. J. E. Eielson, “La creación como totalidad. Entrevista concedida a Roland Forgues”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., pp. 229, 230.

15. L. Rebaza Soraluz, “Ceremonia comentada: Eielson, el chamán contemporáneo, reflexiona en voz alta”, en J. E. Eielson, *Ceremonia comentada* cit., p. XXV.



También en lo que concierne el significado de su búsqueda peruana, Eielson se muestra siempre vivamente preocupado por alejarla de las experiencias de provinciales contenidos folclóricos y angostos patriotismos culturales de tanta literatura peruana pasada y del momento: convencido de que la modernización cultural del Perú –en el camino hacia su anhelada universalización– es cuestión de técnicas y lenguajes, por conectarse con el lenguaje universal del arte y la literatura mundiales, más que de exangües retóricas peruanistas y celebrados “rescates” o “recuperaciones” de su precioso pasado precolombino.

En un importante texto de 1997,¹⁶ sobre el que no parece haberse concentrado hasta ahora la atención de la crítica, Eielson situará el sentido de su propia “excavación” en el pasado nacional dentro del camino de un más amplio proceso de retorno a «las raíces de la especie humana», señalado por el repertorio riquísimo de las obras del arte llamado primitivo y prehistórico: sintiéndose en ese camino compañero de viaje más de los buenos frecuentadores vanguardistas del arte africano o oceánico o americano, que de los colegas continentales empeñados en el descifre del “ser” de América o de los connacionales concentrados en el sondeo de la identidad peruana.

Es un texto en el que Eielson regresa con insistencia también sobre el carácter disperso, desterritorializado, de una obra, la suya, fraguada en la experiencia determinante de un «nomadismo vital y creativo», construida en los márgenes de espacialidades expresivas y geográficas

16. Se trata de hecho de uno de los más compactos episodios de reflexión del peruano acerca de la relación de su arte con los orígenes nacionales, con el problema de la identidad peruana, escrito a raíz de la lectura del único estudio que se ha aproximado con sistematicidad al estudio de su figura desde aquella perspectiva. Me refiero a la importante contribución de Luis Rebaza Soraluz (*La creación de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Bianca Varela*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2000), que sitúa y estudia a Eielson en el marco de la construcción de un nuevo “arte nacional” llevado a cabo por los escritores y artistas de la generación del cincuenta. El texto de Eielson expone sus inmediatas reacciones a la lectura del trabajo: sin evitar de exteriorizar –con el elogio abierto por la profundidad de la aportación al contexto estudiado– cierta expresión de perplejidad respecto de la congruidad de su ubicación dentro de la ilustre formación. Enseguida toma distancia del debate de los sesenta «sobre la identidad y el mestizaje», cuestionando los conceptos de «identidad» y los difundidos ideologías de “descubrimiento” o “desentierro” de las “raíces”. «Si raíces las hay (aunque se trata de una metáfora vegetal que no me convence)», argumenta el escritor, «entonces se trata de las raíces de la especie humana». No se ha tratado en su caso de excavar en el humus del terreno nacional para extraer las raíces de la peruanidad y recuperar –como en los intentos de Salazar Bondy– una mitificada «arcadia ancestral» de esencias precolombinas. Se ha tratado más bien de remontarse a una zona profunda, primitiva, de la creatividad humana, en principio impenetrable de determinaciones nacionales –esta misma en la que se hundieron las búsquedas primitivistas de un Picasso o un Klee, un Moore o un Long– para extraer “técnicas”, “lenguajes”, y elaborar «una novísima gramática universal que –a partir de algunos datos ancestrales– descubre formas de comunicación artística inéditas, que a veces combinan la más avanzada tecnología con viejas técnicas artesanales y manuales». Cfr. J. E. Eielson, “Correspondencia con Luis Rebaza Soraluz”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., pp. 398, 401.



fronterizas —«la frontera, el margen, la tierra de nadie, que me interesa»— emancipada de las viejas visiones biológicas y espiritualistas del «territorio nacional», ya liquidadas —insinúa el autor— en la fragmentada fenomenología espacial del mundo globalizado de la posmodernidad.¹⁷

Entonces, debido tal vez a esta misma condición de “orfandad” y de “clandestinidad”, a su voluntad de explorar y habitar la «tierra de nadie», el “exilio” de Eielson luce por su capacidad extremadamente singular, quizás aproximable solo al destierro igualmente voluntario de Gabriela Mistral, de reconocer y enlazar ligámenes genealógicos, de adquirir deudas de reconocimientos filiales hacia varios «padres» y «madres», diseminados sin jerarquías apremiantes en una geografía fluida: sintiéndose herede de los «anónimos ancestros» fundadores de «nuestra identidad», desde «los ceramistas de Nazca y Chavín» hasta «los escultores Gabón, Baulé o Senufu», desde «los primitivos sieneses» hasta «los artistas de Altamira y Lascaux»;¹⁸ reconociéndose hijo del sucio Tíber romano y del Mediterráneo azul, así como del océano y de las estériles arenas de su Perú originario; homenajean-do la memoria de los tejedores de «Paracas, Huari o Chancay» como la del «Sardus Pater» y la «Sarda Mater» de los antiguos nuragicos; aprendiendo de la enseñanza de la mística castellana, pero también de la del budismo zen, y al lado de Mulas de la del dulce naturalismo mediterráneo de San Francisco.

Ahora bien, para entrar más específicamente en el mérito de la propuesta de esta contribución, avisamos primeramente que aquí se intervendrá sobre una sola etapa y un solo tópico de la parábola migratoria y de la vasta cartografía identitaria de Eielson, enfocando el análisis en los primeros años de su encuentro con Italia, y en particular con la capital romana.

La ciudad de Roma, como es sabido, asumirá una importancia fundamental dentro de la cartografía de Eielson.¹⁹ La *urbe eterna* —pero también la más modesta y cotidiana ciudad de la posguerra— y sus azules entornos latinos, desde Capri y Positano hasta la «arcadía mediterránea» de la Cerdeña de Mulas, se impondrán de hecho como una

17. Ivi, pp. 400, 403.

18. Id., “La pasión según Sologuren”, en J. I. Padilla (ed.), *nu/do. homenaje a j. e. eielson*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002, pp. 35, 40.

19. Un documento imprescindible para la reconstrucción y comprensión de la estación romana de Eielson es la entrevista concedida en 2006 a Martha Canfield, última pieza de un alta y al mismo tiempo amical conversación entretenida a lo largo de los años con la crítica, biógrafa y traductora eminente del peruano. Cfr. “Roma vista, evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson” (2006), en J. E. Eielson, *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*, Sibila, Sevilla, 2011, pp. 107-128.



estrella mayor de su constelación cultural, y protagonizan un ciclo de textos de su obra en prosa, que necesitan ahora un atento y sistemático sondeo crítico,²⁰ que sería oportuno conducir en una comparación con la producción de la bien conocida fase poética de *Habitación en Roma*.

Se quiere aquí empezar a cumplir esta tarea, proponiendo aquí y allá unos ejercicios de reflexión y análisis sobre la manera de Eielson de representar los espacios, los lugares también emblemáticos del viejo mundo, de afrontar los desafíos del *écfrasis* –la traducción verbal de referencias paisajísticas y figurativas– en una fase de su escritura marcada por una fuerte connotación referencial y al mismo tiempo por un general impulso antirealista y de especulación metalingüística.

Se intentará reconstruir así un capítulo autónomo de la experiencia humana y artística de Eielson, siguiéndola en los nexos entre “nudos lingüísticos” y recorridos identitarios, manteniendo en el fondo la dinámica del paralelo redescubrimiento de un Perú de inmorto desierto arenoso, atávicos males sociales y suntuosa belleza de su pasado precolombino. Nos asomaremos en conclusión con una mirada fugaz al último período de su escritura, pudiendo en realidad en esta ocasión solo bosquejar, más que analizar, la relación que se establece entre el reavivado, “celebrado” recuerdo del Perú antiguo y moderno, y la perpetuada aventura en las formas de un Mediterráneo de embriagante belleza natural y profunda medida histórica.

Debemos comenzar advirtiendo que la aventura italiana de Eielson figura como una de las más cálidas, prolongadas y fecunda de materializaciones literarias que se hayan dado en la rica historia de las relaciones de latinoamericanos con la península mediterránea.²¹

20. Un ámbito que en realidad parece configurar otra importante polaridad –al lado de la de la “poesía escrita” y de la no escrita obra visual– del universo lingüístico de Eielson, hasta ahora sustancialmente desatendido por los estudiosos, con la única excepción se puede decir de Luis Rebaza Soraluz, curador de la edición publicada en 2010 y autor del valioso estudio introductorio ya citado (*Ceremonia comentada: Eielson, el chamán contemporáneo, reflexiona en voz alta*).

21. Se debe renunciar a ofrecer en esta ocasión una reconstrucción de las genealogías de escritores que adelantaron a Eielson en el viaje al Mediterráneo, hacia las fuentes de la “latinidad”. El tema ha sido tratado, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones con Italia, por Giuseppe Bellini (*Storia delle Relazioni Letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica, Milano, 1982). Cfr. también G. Foresta, *L'Italia vista da scrittori e poeti latinoamericani. Dal '700 al '900*, Settimana della Cultura Spagnola 7-12/V/1979, Università degli Studi di Messina, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola, Messina, 1979. Me permito reenviar también a algunos de mis estudios dedicados a representaciones del Mediterráneo en la literatura de viaje de autores latinoamericanos: “Il ritorno alla “madre” latina nella cultura ispanoamericana ed europea tra Otto e Novecento”, en *Cultura Latinoamericana*, Annali 2006-2007, nn. 8-9, I.S.L.A. Istituto di Studi Latinoamericani-Pagani-U.C.C. Universidad Católica de Colombia, 2009, pp. 187-229; “*Castellannidad, africanidad, latinidad, mediterraneismo*: alle origini delle rappresentazioni della Spagna nella letteratura di viaggio ispanoamericana del primo Novecento”, en A. Laserra (ed.), *Percorsi mitici e analisi testuale*, Franco Angeli, Milano, 2011, pp. 61-93; “Il Mediterraneo di Gabriela Mistral”, en *Civiltà del Mediterraneo*, v. 18-19 fasc. IX-X, 2011, pp. 203-282.



Como revelan textos de los primeros años, Eielson se dejó dócilmente llevar por una aventura que consumió como un feliz idilio amoroso, que debía relegar a una presente, pero lejana y desteñida memoria, las raíces atávicas del Perú natal.

En *Saber existir*, de 1955 –una especie de breviario existencial del poeta instalado en la capital italiana, con poca plata en el bolsillo pero inagotables recursos vitales para satisfacerse de lo poco habido– Eielson de manera significativa esgrime el asunto de su destierro, como queriendo anticiparse a las críticas de los connacionales, que aquí resume y simboliza en la expresión canónica atribuida a la voz de un amigo probablemente imaginario. «Eres un desarraigado», le dice este. Pero el viajero contesta oponiendo las razones de unos de estos enamoramientos arrebatados de la juventud, que «escandalizan» a «ciertas personas de corazón duro e inexperto, que nunca han amado»: «mi amor a Roma, declara Eielson, es [...] maestro de mi existencia actual».²² Y, prosiguiendo a la defensiva, argumenta:

¿desde cuándo, por ejemplo, el amor de un joven por una muchacha ha sido una razón para repudiar a sus padres y su tierra? ¿No comprende este buen y simple amigo mío que mi amor por Roma o por Europa es bien diverso del amor que me inspira mi patria, mi pueblo, mi hogar, que no son otra cosa que la propia sangre que corre por mis venas?²³

Unas líneas después, reparándose definitivamente en la condición de su inmadura juventud, el escritor aprovecha para postergar su reclutamiento en el contingente de los encomiables intelectuales comprometidos con el problema nacional.

Agarrándose a una máxima de Simone Weil –«identificarse al universo mismo», nunca a una porción menor de este– y a una enseñanza de Camus –la importancia de una filosofía reflejada en conducta de la vida más que organizada en un sistema de ideas–, el autor parece abocarse en fin por un hedonismo, un «placer de vivir» que –sin mayores reparos morales– puede conducir al «reino de las irresponsabilidad individual y social, de los sistemas filosóficos gratuitos, del arte por el arte».²⁴

En definitiva el autor está volviendo sobre una temática que, como lo ha analizado Fernández Cozman,²⁵ ya había atraído su reflexión en

22. J. E. Eielson, "Saber existir", en Id., *Ceremonia comentada* cit., p. 64.

23. *Ibidem*.

24. Ivi, p. 66.

25. C. Fernández Cozman, *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson*, Latinoamericana Edi-



una serie de escritos periodísticos de los años anteriores a su viaje a Europa: el problema de la *literature engagée*, consagrada en aquellos años por el aval teórico de los existencialistas franceses, y encarnada en las letras continentales por experiencias emblemáticas de poesía militante como la del *Canto general* de Neruda o, en ámbito peruano, de la *Edición extraordinaria* de Romualdo. El joven poeta no deja de pronunciar su neto juicio frente a un problema que en aquel momento focaliza el debate de los medios letrados peruanos. En un artículo de 1946, emblemáticamente intitulado “Literatura de combate y literatura de encanto”, se disocia de los asuntos de beligerancia social de la primera, para afirmar los incontestables derechos expresivos de la segunda.

Sin embargo, como lo comprueba la reconstrucción de Fernández Cozman, la concepción de literatura sugerida por Eielson en esta fase no resulta ajena a una dimensión ética, de cálida proyección humana y social, de atención hacia lo que él llama en una ocasión «la causa del pueblo». En la línea de Mariátegui y de Vallejo, Eielson se muestra preocupado de insertar –lejos de angostos esquemas regionalistas– «la problemática de la nacionalidad dentro de un contexto internacional».²⁶ Su viaje europeo, como se ha visto, está entregado en cierta medida a esta alta misión, en la convicción –expresada en un texto de 1954, *Correspondencia planetaria*– según la cual la «visita relámpago y heroica a los lugares santos» de los clásicos *grand tours* latinoamericanos en Europa ya no puede satisfacer la empresa de este delicado aprendizaje.²⁷

Pronto, en efecto, la realidad del país natal, ecos también de su «realidad social», revivirán en su obra. No tanto en su obra poética, como en las escrituras narrativas, *Primera muerte de María* y *El cuerpo de Giulia-no*, escritas a finales de los cincuenta, pero publicadas muchos años más tarde. Esta última se desarrolla, a través de extenuantes saltos narrativos, alrededor de los dos mundos geográficos y culturales entre los cuales están empezando a escindirse su imaginario y su vidas

tores, Lima-Berkeley, 1996. El trabajo propone un estudio de la poética de Eielson a la luz de los escritos periodísticos de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, y se concentra después en el estudio de *Habitación en Roma*: procediendo primero a un meticuloso análisis de las figuras del discurso desde las bases de la nueva retórica del “Grupo m”; alcanzando luego el nivel de la estructura conceptual e ideológica, que el estudioso propone leer como un cuestionamiento de la experiencia de la modernidad. Sin embargo, en este último escalón del estudio, el estudioso parece perder la brújula del trabajo crítico, sometiendo cada unidad del poemario, con ejercicios de lectura mecánicos y forzosos, a un esquema interpretativo preconcebido y rígido, que arriesga en definitiva un drástico empobrecimiento y violación de la rica dinámica conceptual y simbólica de aquella poesía. Tendremos ocasión de confrontarnos con la propuesta interpretativa del crítico más adelante, cuando afrontaremos la poesía romana.

26. Ivi, pp. 49, 68, 67.

27. J. E. Eielson, “Correspondencia interplanetaria”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., pp. 51.



nómadas: el Perú, prevalentemente un Perú silvestre y de una degradada humanidad indígena, y el viejo mundo, una Europa articulada sobre una triada de ciudades –París, Roma y Venecia– de incontestable prestigio histórico, cultural y artístico. En cuanto a *Primera muerte de María*, su historia se mueve, con la misma dinámica fragmentaria de la otra, en el mundo de la costa y de la playa limeña, sus arenas obsesivas, estériles y sucias, promoviéndose como la asfíctica cifra social de las vidas de sus desdichados habitantes.²⁸

En páginas emblemáticas de la novela, la visión del país se liquida en la perspectiva de un lugar ideal para morir, «un cementerio».²⁹ Bajo la hegemonía del patrón semántico de la “excavación”, empieza a desarrollarse aquí una representación del paisaje que remite a la esfera del subterráneo, de un telúrico profundo, aunque árido y de connotaciones mortuorias, que custodia secretamente los cimientos de la antigua historia biológica (y cultural) del país.

El escritor bucea en la realidad de la «metrópoli de huesos», de «cráneos y esqueletos prehispánicos» ahora en pacífica convivencia con «otros cráneos y esqueletos de capa y espada, sayo, sotana y crucifijo», que descansa bajo la superficie de la ciudad. A la «secreta» «pasión» por la ciudad escondida, de «majestad subterránea», –confiesa Eielson en este sugerente fragmento– corresponde pues el inevitable «alejamiento» de la de la superficie, del «obtusos oropel hispano, hoy convertido en cemento, harina de pescado, frustración, patética soberbia».³⁰

Eielson quiere sortear, en un evidente acto de repudio, la indeseable Lima del presente, aquella hipócrita y soberbia «arcadia colonial», «la ciudad de la deplorable falsificación criollista», contra la cual intervendrá pocos años más tarde Salazar Bondy en *Lima la horrible*.³¹ Y se dispone así a excavar con gesto de arqueólogo en las profundidades

28. En esta perspectiva véase la lectura de *Primera muerte de María* realizada por G. Chiappini, “El ‘polvo enamorado’ en J. E. Eielson (en *Primera muerte de María*)”, en M. L. Canfield, *Perù frontera del mundo* cit., pp. 319-336. Otra contribución sobre la representación de la ciudad en esta obra –en una comparación con la Lima literaria de Vargas Llosa (y con una rápida mirada inicial hacia el marco de los escritores de la generación del cincuenta)– es propuesta, en el mismo volumen, por G. Minardi, “La Lima literaria de Jorge Eduardo Eielson y Mario Vargas Llosa”, pp. 361-370.

29. J. E. Eielson, *Primera muerte de María* cit., pp. 70-71.

30. Ivi, pp. 70, 72.

31. S. Salazar Bondy, *Lima la horrible*, Era, México, 1964, p. 33. Vale la pena anotar que un texto de 1988 se encuentra una referencia a la idiosincrasia “generacional” por la capital peruana explícitamente conectada con la simbología urbana de *Primera muerte de María*: «si ya desde entonces Lima nos parecía tan horrible a algunos de nosotros (opinión que siempre compartí con César Moro y Sebastián, tan es cierto que, hacia finales de los años cincuenta, escribí una suerte de novela sobre ese tema), era porque en ella veíamos el rostro de un organismo enfermo y prostrado que se llamaba Perú». Cfr. J. E. Eielson, “El respeto por la dignidad humana”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., p. 302.



del país natal, resucitando ahora el botín un poco funéreo de sus antigüedades fósiles, remontando más tarde hasta la secreta belleza del arte precolombino –los textiles, la esculturas de cuarzo, etc.– objeto de la serie de textos ensayísticos de los ochenta, y de sus búsquedas de coleccionista de arte.³²

Pero ahora, en los primeros años cincuenta italianos, no pueden no protagonizar imágenes, representaciones y balances de su «iniciación al mundo latino», que vivifica y al mismo tiempo cuestiona su juvenil infatuación por el «paganismo grecolatino», dominante en los años limeños en la forma de una verdadera «adoración» religiosa.³³ Si ya para entonces, el nacionalismo indigenista, la «utopía arcaica» – como la definió Vargas Llosa– de quien fue por un tiempo su maestro, Arguedas, no pudo hacer brecha en las proyecciones universalistas del joven artista, ahora, en los años italianos, el mundo peruano retrocede, se disuelve y proyecta en la dimensión trascendental de un paisaje cósmico, trabajado en el ya citado texto de *Correspondencia planetaria*, en la visión ya no telúrica, sino más bien celestial, de «un planeta salvaje, lleno de una música remota de innumrables riquezas siderales perdidas en el espacio y en el tiempo».

Una figuración sideral que sin embargo en el curso del discurso tiende a humanizarse en la imagen no solo de un planeta habitado –y quizás portador de una civilización que algún día «asombrará el espíritu y la inteligencia de Occidente»– sino de la tierra maternal que ha imprimido «sus primeros efluvios» en la «materia tierna» de su niñez. La tierra de los amores familiares, «traicionada» en el «sacrificio» necesario cumplido en la consecución de «un orden más extenso y definitivo: la cultura».³⁴

Instalado tenazmente ahora en el orden de la cultura europea, la visión del Perú refluye en esta solitaria altitud sideral, o se agruma en el capullo de las tiernas raíces maternas; o se ahonda en las arenas

32. La faceta del Eielson coleccionista de arte se explora en el volumen al cuidado de Martha Canfield e Antonella Ciabatti, que ha coronado la exposición realizada en 2013 en Florencia de obras del artista peruano y de su colección de arte precolombino, en particular de textiles, que hoy se conserva en el “Centro Studi Jorge Eielson”. Cfr. M. Canfield, A. Ciabatti (eds.), *Eielson artista e collezionista*, Palazzo Medici Riccardi, 6 mayo-2 junio 2013, Centro Studi Eielson, Firenze, 2013. Con respecto a la relación de Eielson con el arte precolombino, en particular en la experiencia del coleccionista de arte –apunta Tagliaferri en uno de los textos recogidos en el volumen– esta es sometida siempre a la lúcida conciencia de un autor que «guarda un papel activo hacia con los objetos recogidos», que en ellos infunde «significados en vilo entre la actualidad y tradiciones sepultas», lo que le permite entonces alejarse de «modalidades más comunes» de un coleccionismo comercial, «de natura meramente especulativa o esnobista». Cfr. A. Tagliaferri, “Sotto il tessuto nulla”, Ivi, pp. 23-25, pp. 24-25.

33. J. E. Eielson, “La creación como totalidad. Entrevista concedida a Roland Forgues” cit., p. 230.

34. Id., “Correspondencia interplanetaria”, cit., pp. 50, 51.



inmotas de un desierto-cementerio. Y Roma se levanta en cambio como «la más alta y más sólida plataforma para la observación de los fenómenos históricos, sociales y culturales que lentamente transforman el mundo»: posición estratégica que procede «paradojalmente» de la misma antigüedad de su «subsuelo histórico», desde el cual se ve como por escorzo y como «diluido en el tiempo» el resto del mundo, argumenta el visitador extranjero en un texto de 1958.³⁵

El autor empieza entonces su exploración de las riberas mediterráneas, ratificación, se puede decir, del mundo marino fantaseado en la obra perdida *Prosa dulce de las riberas de Italia*, versos que –recuerda el propio Eielson– desde una «retardataria» adolescencia limeña ya «lamían amorosamente las costas italianas» a las que lo conduciría después su «destino mediterráneo».³⁶ *Carta de Capri, Isla de Capri, Diálogo sobre Nijinsky*, publicadas en el diario *El Comercio* de Lima bajo la columna “Cartas de Occidente”, son algunas de las prosas que testifican estos primeros vagabundeos mediterráneos.

En un marco exquisitamente cosmopolita –en el escenario marino de Positano– se tiene el *Diálogo sobre Nijinsky*, entretenido con famosos veraneantes del pueblo de la costa amalfitana, el bailarín y coreógrafo Massine y el músico Stranvisky, entre otros. La conversación de los artistas se centra en la reconstrucción de la inquieta, maldita vida del bailarín ruso recién fallecido en circunstancias trágicas, un delicadísimo y genial espíritu artístico que de manera significativa Eielson, apoyándose en una lectura de Max Scheler, atribuye a la estirpe de la criaturas afectadas por la «intolerancia de los lugares», a los «tránsfugas de la tierra» –expresión con la que, como se ha visto, se definirá a sí mismo en un texto posterior– como «los Van Gogh y Rimbaud» «“enemigos de todo espacio, iluminados enemigos del tiempo”».³⁷

Aquí y allá el peruano esboza los rasgos de una naturaleza de sugerencias «dionisiacas», luciendo figuras de un inquieto imaginario clásico, de mitos marinos («la túnica añil» del mar «agitada por misteriosos tritones en celo») y esfumadas esencias pastoriles («báquicas higueras y océano espumante», «rocas pobladas de machos cabríos»), a tono con los «acordes embriagadores» de *L'après-midi d'un faune* de Debussy al que Nijinsky prestó su «alucinante coreografía».³⁸

Carta de Capri, en estilo epistolar, anuncia a un desconocido destinatario el descubrimiento de una isla paradisiaca exenta de los signos

35. Id., “El Perú visto desde Roma”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., p. 103.

36. Id., “Prosa amarga de las riberas de Italia”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., p. 361.

37. Id., “Diálogo sobre Nijinsky”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., p. 71.

38. Ivi, pp. 67, 72.



de las fatigas y de los dolores humanos, fuera del tiempo, del amor y de la muerte, espacio de iniciación privilegiado a un hedonismo pagano de antigua especie romana. La «reina de roca» celebrada por Neruda se anima de una fuerza cósmica sobrenatural, que al elemento de la perfección mineral suma por oxímoron la vitalidad animada de un vegetal como malignamente carnívoro («piedra de lujo, diamante carnívoro fabulosamente ornado de árboles»), que trasuda champagne y seda, que genera una descendencia placentera («jovenzuelos capreses, con la boca llena de uvas rojas y de vino») y una mundanidad fuera de lo común («palacios y criaturas cuya belleza y cuyo cuerpo asusta y cuyo vestuario pasajero y deslumbrante hace palidecer el plumaje de las grandes aves mitológicas»).³⁹

Conviene aquí empezar a evidenciar algunos de los fundamentales procedimientos narrativos que parecen gobernar su prosa, con respecto a las relaciones instauradas entre palabra y dato referencial, entre la escritura y el inmediato contexto paisajístico. Dicha relación se ve aquí particularmente estimulada por el registro genérico en el que se inscribe esta escritura –de enfoque cronístico, como se ha dicho, y de abundantes posibilidades pictóricas y plásticas–. Pero, más allá de la restringida circunstancia de las prosas viajeras, es una relación que merece examinarse en toda la producción escrita y visual de un autor que ha continuamente sometido a reflexión y a prueba las esferas de comunicación, transferencia y ruptura entre las dos áreas expresivas.

En efecto, la crítica eielsoniana se ha empeñado con esmero en analizar los procesos transversales de su recorrido artístico, descifrando las intrincadas configuraciones “reticulares” o “anudadas”, o “labe-rínticas”, dibujadas por su estética interlingüística; sin embargo, hasta ahora aún no ha acuñado un estudio que enfrente el tratamiento del dato visivo, de las presencias pictóricas, escultóricas, arquitectónicas, en su escritura. ¿Cómo funciona el *écfrasis* en la literatura de Eielson? ¿Cómo responden por ejemplo la prosa o la poesía del peruano a las insinuaciones visivas procedentes del lujoso mundo pictórico, escultórico, monumental de Roma? A primera vista, se diría que avaramente, dejando intuir una mirada siempre atenta y concentrada sobre aquellas delicias naturalistas o arquitectónicas, pero ocultando la escena al lector y retrayéndola sobre los recorridos interiores de sus vivencias íntimas.

Se puede decir que es una prosa intelectual, más que visiva, que de alguna manera resiente del camino especulativo que está tomando su experimentación expresiva, encaminada a socavar las facultades

39. Id., “Carta de Capri”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., p. 60.



conceptuales, o simplemente fónicas y gráficas, de la escritura literaria. En este camino Eielson, como el Magritte interpretado por Foucault,⁴⁰ cabalga una estética del *trompe-le esprit* más que del *trompe-l'oeil*. Con *Naturaleza muerta* y luego más radicalmente con *eros/iones*, *4 estaciones*, *Canto visible*, *Cuatro poemas virtuales*, *4 textos* y *Papel* (1958-60), Eielson se entrena en experimentos verbales que pretenden devolver la palabra a «su calidad de signo puro», el lenguaje a su esencial función gráfica, icónica y fónica: «un lenguaje mínimo, esencial, que no describe ni interpreta nada, sino que simplemente indica procedimientos, acciones, cosas, funciones, y cuando ello no les es posible, recurre a otros códigos visuales, lingüísticos (lenguas orientales), matemáticos, musicales».⁴¹ Y no es casualidad si en el trabajo plástico de esta fase se acompaña una búsqueda visual entregada, aún en una obra de sugerencias paisajísticas como el *Paisaje infinito*, a un lenguaje rigurosamente abstracto y matérico (por cierto favorecido también por la confesada incapacidad del poeta limeño en el manejo de los instrumentos figurativos, en el arte pictórico tradicional).

Continuando a concentrar por el momento la mirada sobre los textos italianos, podemos decir que Eielson tiende –así como lo hace en el frente poético de *Habitación en Roma*– al alejamiento sistemático del discurso narrativo de la realidad extratextual, que viene a ser como invadida, atropellada por el protagonismo del egocéntrico autor, que escenifica sus movimientos, sus excentricidades, sus disposiciones psicológicas y metamorfosis anímicas, en espacios narrativos de concentrado espesor temporal. Regresemos a la prosa de Capri: pocas pinceladas para evocar el azul leyendario que rodea la entidad rocosa de la isla y las reminiscencias regresas de su legendario pasado de rituales orgiásticos, y desde ya el autor se vuelve, con su invasiva presencia también corporal, con sus desgarradas reacciones fisiológicas y espirituales (al paganismo deshumano emanado por la isla), el protagonista soberano de la narración.

Ninguna concesión, por lo tanto, a la crónica tradicional de los lugares del *tour*, de la ruta viajera; sino más bien énfasis en los encuentros empáticos, retóricamente subrayados, del yo íntimo con específicos espacios, con los que se instaura una relación de afinidad electiva, de complicidad emocional: lugares elegidos como escenografías ideales para la teatralización, a menudo juguetona e histriónica, de su propia figura.

40. M. Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, traducción de P. E. Rodríguez, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.

41. “J. E. Eielson: un doloroso adiós. Entrevista concedida a Roland Forgues”, cit., p. 275.



Toda esta fase de su escritura puede ser leída en la cifra del contraste, de una fragmentación que llega hasta a la escisión, a la inversión metamórfica, a la subversión lógica. La misma Capri, anunciada inicialmente como una isla paradisiaca, exenta de los signos de las fatigas humanas, se transforma en la polaridad opuesta de la infelicidad de lo que no conoce las determinaciones del sufrimiento, del amor, y se invierte en tierra de llanto y de infelicidad para sus mismos habitantes.

El régimen disociativo que Ortega ha señalado para su poesía – con las operaciones recurrentes de «permutaciones en serie (esto por aquello), definiciones contrastivas (es esto y lo otro), ilaciones negativas (ni esto ni es otro; canjes, redefiniciones y disyunciones)»– también se encuentra en la prosa de este período, continuamente torciendo el ritmo de una escritura que responde a un ansia interrogativa, a una voluntad de «reseñalamiento», más que de «narración», de la realidad circundante.⁴² Se trata una narración que se construye a través de un laborioso proceso de reajustamiento, reconfiguración de los datos del real, que evidencia en sustancia el debilitamiento epistemológico del sujeto narrador, y el cuestionamiento de las mismas posibilidades expresivas del lenguaje, al centro de toda la fase de la poesía de reflexión metalingüística posterior.

Eielson no nos da los datos de una realidad organizada de una vez en un sistema semántico estable, sino que más bien expone –en coloquio constante con el destinatario, con un afán conativo que se refleja a menudo en la elección del estilo epistolar– los varios estadios interpretativos de sus encuestas fenomenológicas.

Ejemplar en este sentido *Elogio triste del Tíber*, prosa que ya remanda plenamente al período “neorromántico”, entre éxtasis y desesperación, de *Habitación en Roma*. El autor se asoma al texto otra vez desde la máscara del llanto, un llanto que ha sido misericordiosamente escuchado y absorbido por el Tíber, que viene así presentado, otra vez a través de una desbordante, “posesiva” nota afectiva, como «un río sagrado»: «solo un río sagrado puede consolar a quienes padecen de males sagrados o simplemente inexplicables. He aquí un río que me conoce mejor que el Sena, el Rimac, el Arno, el Rin o el Danubio».⁴³ Pero, acantonada temporáneamente esta primera configuración –digamos afectiva– del río romano compañero de llanto, Eielson remonta a la visión inicial que lo había sorprendido inesperadamente en «un día de primavera romana».

42. J. Ortega, “Anudamientos”, en M. Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, cit., pp. 219-223, p. 221.

43. J. E. Eielson, “Elogio triste del Tíber”, en Id., *Ceremonia comentada* cit., p. 46.



Aquí el peregrino se beneficia de una majestuosa plástica clásica, movilizada por un declarado toque de amaneramiento “helenístico”: «un gran señor con las barbas de plata y los cabellos y los muslos salpicados de amorcillos, tal cual lo había visto en un museo romano entre las obras maestras de la decadencia helenística». Y la diáfana visión se conyuga con la reacción del asombrado visitador: «mi primer impulso, casi místico, fue hundirme en sus aguas admirablemente claras y tersas, iluminadas por la primavera».⁴⁴

Empieza entonces la rectificación, con una metamorfosis de la representación que deja atrás el drapeado clásico de las barbas argentadas y el esplendor de las aguas cristalinas en el que el poeta desea celebrar su bautismo latino: «en realidad, aunque no sé en realidad a que realidad me refiero, el Tíber es un río sucio y pagano», cuya «única misión actual se reduce a dividir la ciudad en dos bandos enemigos: el Trastevere y el resto de Roma».⁴⁵ La imagen mítica del «gran señor de la barba rizada» sucumbe así en el pasaje sucesivo a la prosaica entidad de «un simple, democrático ciudadano neorrealista», proyectado hacia el pequeño mundo burgués-proletario de la orilla izquierda, y excluido de la «jerarquía de las colinas clásicas», de la gloria de la «rica cúpula» de San Pedro o del «pétreo ángel justiciero» de Castel Santangelo que bañan en sus aguas sus sombras eternas.⁴⁶

Un río sagrado pero pobre, «pariente pobre» de otros ríos inmortales y debidamente venerados (el «Nilo, el Ganges, el Éufrates y el Tigris»), humilde río que ha pacientemente reflejado y alimentado la historia de la ciudad del Lazio, desde los Etruscos a los Césares. Sin embargo, ahora se regocija el extranjero, el mismo recibe la devoción de los «miseros amorcillos que en él establecen su balneario durante el verano», entre estos el propio poeta peruano, desde luego; pero también, cabe observar, en aquellos años toda la legión proletaria de los *Ragazzi di vita* di Pasolini —él también sistemático frecuentador del río⁴⁷—.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*.

46. Ivi, p. 47.

47. En una de las escenas iniciales del libro se celebraban los rituales de los baños al *Ciriola* de la juventud de las *borgate* de Roma: «*Dal Cupolone, dietro ponte Sisto, all'isola Tiberina dietro ponte Garibaldi, l'aria era tesa come la pelle d'un tamburo. In quel silenzio, tra i muraglioni che al calore del sole puzzavano come pisciatoi, il Tevere scorreva giallo come se lo spingessero i rifiuti di cui veniva già pieno*». Cfr. P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Einaudi, Torino, 1979, p. 14 [«Desde la Cúpula de San Pedro, tras el Ponte Sisto, hasta la Isla Tiberina, tras el Ponte Garibaldi, el aire estaba tenso como el pellejo de un tambor. En aquel silencio, entre los muros que al calor del día olían como urinarios, el Tíber se deslizaba amarillo y como empujado por las basuras que venían en la corriente». Cfr. P. P. Pasolini, *Muchachos de la calle*, trad. de A. Dabini, Planeta/Compañía General Fabril, Barcelona/Buenos Aires, 1973, p. 22]. Y según un testimonio del propio Eielson fue justamente ahí, a orillas del río, donde se conocieron los dos escritores, si bien de estos encuentros



Por lo tanto no sorprende que Eielson otorgue a la comparsa de un «joven romano de origen patricio» la tarea de salvarlo del ansiado baño en las aguas envenenadas, con un salvataje en realidad solo diferido en el tiempo, deja entender el escritor, que al final de la prosa –tras haber recordado con satisfacción los veranos allí disfrutados «en la más perfecta y clásica desnudez del cuerpo y del espíritu»– vuelve a describir el río «como un gran padre trasparente, que todavía riega y fertiliza el corazón de quienes sufren y no poseen sino a ti por confidente!».⁴⁸

Como se puede ver, del río clásico inicial, el «Dios de barbas de plata» con los muslos trepados de «amorcillos», se pasa al «Río sucio y pagano», caracterizado después en la figura del «ciudadano neorrealista» y profundizado en el escorzo histórico como un pariente desdichado de los ríos sagrados de otras milenarias civilizaciones. Se regresa, entonces, a la figuración del ídolo de los míseros veraneantes proletarios, reagrupados en la retomada referencia mítica a los «amorcillos», llegando finalmente a la imagen protectora y nuevamente «transparente» del «gran padre», donde la virtud de la claridad se recupera desde la esfera no biológica, sino espiritual, de una noble disposición anímica, del río menesteroso con los transeúntes que en él encuentran amparo y consolución, en el llanto nocturno o en el gozo diurno de las canículas estivales.

En esta fenomenología de la representación, la lógica contrastiva, antinómica de la escritura de Eielson es evidentemente puesta al servicio de una lectura del espacio urbano que, con evidentes connotaciones sociológicas, según señalan los estudiosos, domina también en *Habitación en Roma*. La afiliación del autor al bando de los «míseros amorcillos» de la ciudad neorrealista perfila evidentemente una opción topográfica que se expresa también en la semántica urbana de la poesía. La condición de la fragmentación del sujeto y de los espacios de la metrópoli romana, ya evidenciada por los estudiosos, podría ser entonces ulteriormente atravesada y comparada con las escrituras de su producción en prosa, tarea que se aquí apenas se puede empezar a desarrollar con algunas reflexiones.

tiberinos no fructificaría una larga amistad: «Conocí a Pasolini en un establecimiento de baños al pie del Tíber, que ambos frecuentábamos asiduamente, durante los veranos de 1953/54/55 [...] En una de estas ocasiones me mostró sus poemas y la relativa indiferencia de mi reacción fue suficiente para que nuestra incipiente amistad se enfriara sin remedio». La prosa continúa en la evocación de la figura de Pasolini, valorada por la lucidez profética de los diagnósticos sociales, reconocida como un «verdadero poeta del cine», pero censurada en lo que se refiere a su literatura, agobiada, opina nuestro peruano, por un desbordante, aunque auténtico, impulso “populista”. Cfr. J. E. Eielson, “Prosa amarga de las riberas italianas”, en Id. *Ceremonia comentada* cit., p. 361.

48. J. E. Eielson, “El logio triste del Tíber”, cit., p. 49.



En esta poesía todo se remite al elemento de la fractura, del contraste. Fractura antes de nada de la escritura que, virando decididamente hacia lo que más de un estudioso ha llamado la fase «neovanguardista» de Eielson, propone un «discurso fragmentado», «entrecortado con interrupciones y enlaces imprevistos»,⁴⁹ que desarticula los mismos «ejes estructurales» de la sintaxis y puntuación, remplazándolos por «patrones visuales y auditivos».⁵⁰ La fragmentación afecta, luego, la representación del espacio, del contexto referencial al que, como subrayó el propio Eielson, se encuentra por primera vez agarrada su poesía, también con una fuerte proyección hacia los problemas humanos, sociales. Como se evocará en la conversación con la Canfield, la Roma que acogió al peregrino peruano era un universo de contrastes «extremos», entre «la ciudad clásica, antigua» y «la ciudad moderna»,⁵¹ una ciudad que exhibía en el seno de su espléndido patrimonio monumental las heridas todavía abiertas de la guerra, de sus secuelas de escombros y pobreza.

Y en este sentido la misma inserción del sujeto poético, con su invasiva presencia anímica y corporal, en las formas cambiantes que la ciudad produce –como ya en las prosas viajeras, subrayamos– una ulterior disociación dentro de aquel contexto de realidades contrastantes. Como declaró el poeta en una entrevista de 1977, *Habitación en Roma* entrañaba ya la operación estética que años más tarde, con el auxilio solo «accesorio» de la palabra, se realizaría en los proyectos imposibles y antimonumentales de las *Esculturas subterráneas*, la primera de las cuales, vale la pena recordar, se estrenaría en el Monte Palatino en 1966,⁵² el de introducir

un elemento extraño y perturbador (que soy yo mismo) en un medio ultratípico, como puede ser el Palatino en Roma, con sus estatuas, columnas,

49. C. Fernández Cozman cit., p. 19.

50. L. Rebaza Soralez, «Una escalera sostenida sobre la arena», cit., p. 22.

51. «Roma vista, evocada y cantada...», cit., p. 109.

52. Con una operación endeudada a la práctica de la instalación o del *performance*, el autor escenificó, durante una serie de viajes realizados entre 1966 y 1969 en las ciudades de Roma, París, Nueva York, Eningen y Lima, el entierro virtual de objetos inexistentes y, por otra parte, de imposible o al menos improbable concepción, como se desprende de los textos –que el escritor propuso también llamar «esculturas para leer»– reunidos en *Esculturas subterráneas*. Paradoja conceptual e intercambio de competencia entre las esferas expresivas de distintas artes: el acto del tradicional homenaje escultórico o del más moderno gesto vanguardista de la instalación es afirmado, escenificado y al mismo tiempo negado y ocultado en la profundidad subterránea del espacio urbano; la anunciada presencia monumental de la escultura se abisma en la ausencia de la forma, escondida, en realidad inexistente. La escritura sustituye, compensa, la falta de aquella visibilidad, afirmándose como vano ejercicio retórico “instalado” en la huella de la ausencia, que dice y expone lo que en efecto no está, no existe y es imposible realizar.



mármoles, etc. [...] perturba desde el momento en que hay una introducción anímica fuera de contexto [...]. Me parecía absurdo que alguien pusiera una escultura moderna en medio de las esculturas antiguas de Roma; tenía necesidad de hacerlo de todas maneras, pero que fuera invisible, solo una idea.⁵³

Entonces, en *Habitación en Roma*, desde el horizonte exclusivamente verbal de la poesía, Eielson “proyectaba” ya –de acuerdo con una de las dos tendencias fundamentales que se estaban configurando en su horizonte expresivo⁵⁴– la desbordante, para nada invisible, presencia de su «propio cuerpo» y de su «presencia anímica» en la escritura, con propósito iconoclasta haciéndola chocar, como se verá después, con los lugares prestigiosos del circuito antiguo, o asimilándola, absorbiéndola, en los espacios más humildes y siniestros de un submundo urbano marginal.

En su compleja escenografía de esencias monumentales y domésticas, la ciudad es capturada desde una mirada también fragmentada e inconexa, que no devuelve la unidad de un «itinerario» o de un «viaje dentro de la Urbe», sino más bien, con una zigzagueante visión cinematográfica, el sucederse de «los múltiples episodios que dan lugar sus variados aspectos: barrios, plazas, templos, estatuas, fuentes, museos, cinemas, tiendas, hoteles, etc.».⁵⁵ Cabe observar, además, que si –como pretendió el poeta– es poesía, esta, que marca en su trayectoria expresiva el «punto de contacto más estrecho con la realidad circundante», de aquella «realidad contingente bien precisa»,⁵⁶ en lo que a la descripción de los lugares se refiere, no queda mucho en la pulpa de los poemas. Las referencias a los lugares, que mediante el título hacen de telón de fondo a los varios poemas de la antología, se mantienen en la mayoría de los casos como meras ventanas, marcos escenográficos, declarados, pero apenas esbozados y descritos, para el desfile de la melancólica, «neorromántica» *flânerie* eielsoniana.

Es la *flânerie* extraviada e histriónica de un poeta que arrastra «todos los días/el peso de un corazón desolado» (“Campidoglio”), ocultado su

53. “Itinerario de Eielson. Entrevista concedida a Ricardo González Vigil”, en J. E. Eielson, *Ceremonia comentada* cit., p. 152.

54. En la ya mencionada entrevista a Forgues, Eielson reflexiona sobre la existencia de dos tipos de verdades distintas, o por lo menos dislocadas, en las que se mueve su expresión verbal: «de una parte la realidad objetiva del lenguaje (*Naturaleza muerta, Canto visible, Papel*); y de la otra, la realidad cotidiana, el entorno físico, el padecimiento y el goce material, con la consecuente proyección del propio cuerpo en la escritura (*Habitación en Roma, Noche oscura del cuerpo*, y algún otro poema suelto)». Cfr. “Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós...”, cit., p. 268.

55. “Roma vista, evocada y cantada”, cit., p. 118.

56. “Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós”, cit., p. 273.



llanto por «una máscara magnífica/con la sonrisa del rey de espadas»,⁵⁷ la odisea de un sujeto también fragmentado, afectado por un proceso de expoliación, psíquico, intelectual, físico –concomitante con la “mística corpórea” de la coeva escritura de *Noche oscura del cuerpo*⁵⁸– del cual resultan diversos autorretratos jugados sobre la disolución de la integridad física o la transformación en figuras antropomorfas.

Véase la representación de coloreado gusto surrealista que abre “Via Appia antica” («heme sin cabeza y sin calzado/esperando tu llegada/con una mano azul y otra amarilla/para ocultar mi tristeza»);⁵⁹ o la figuración de sugerencias cubistas del “poema para leer de pie...” («qué harían ustedes/qué harían/si tuvieran una pierna/en lugar de una nariz/y caminaran con ella/día y noche al pie del Tíber»);⁶⁰ o consideremos el metamórfico sujeto que protagoniza “Valle Giulia”, en donde la figura del poeta se abstrae en las entidades cambiantes del «pájaro amarillo», del «reptil amarillo», y en conclusión, como en un liberatorio vuelo chamánico final, en el «reptil alado» librado en el cielo.⁶¹

El poeta que habla en estas páginas es un sujeto verborrágico, que expresa, grita sus penas y sus gozos entre impotencia lingüística y veleidades proféticas; dictamina con pose teatral, guía a los pobres en provocativas reflexiones teológicas, señala con menosprecio los movimientos mecánicos de los ciudadanos burgueses. Orgullosamente alienado de un mundo satisfecho de su bienestar económico, arrodillado «ante el gran dios fiat», se mezcla en los desechos de la ciudad opulenta, embriagándose de la «putrefacción» exhalada por el Tíber, rescatando las huellas sucias y los rostros siniestros de la ciudad marginal.

57. J. E. Eielson, “Campidoglio”, en Id., *Poesía escrita*, cit., p. 177.

58. Con un endeudamiento de la literatura mística de San Juan de la Cruz claramente denunciado en el título, el poema representa un camino iniciático en el labirinto del cuerpo encontrado al final como órgano de conexión con lo metafísico. Como sugiere una estudiosa, es una poesía que está íntimamente emparentada con «la línea de búsqueda en lo humilde, en lo cotidiano, en el cuerpo individual y social» iniciada en *Habitación en Roma*. Cfr. H. Usandizaga, “Símbolos ígneos en la poesía de Eielson”, en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, óp. cit., pp. 31-44, p. 39. En el mismo volumen señalamos, entre los varios trabajos dedicados al estudio de la obra, un ensayo de la Canfield, que propone un minucioso análisis del sistema simbólico (cfr. “Largo viaje del cuerpo hacia la luz”, pp. 97-126), y otro de Silvia Marcolín que extiende el estudio de la «poética del cuerpo» eielsoniano al horizonte novelístico y a otras posteriores fases de su *Poesía escrita* (cfr. “La poética del cuerpo”, pp. 63-82).

59. J. E. Eielson, “Via Appia Antica”, en Id., *Poesía escrita*, cit., p. 169.

60. Id., “Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone”, en Id., *Poesía escrita*, cit., p. 163.

61. Id., “Valle Giulia”, en Id., *Poesía escrita*, cit., pp. 158, 159.



Es escritura, esta, deudora de la poesía urbana decadentista, en la que el poeta peruano juega con una exhibida máscara de maldito a proponerse como un nuevo Baudelaire o Rimbaud, celebrando su pequeña “estación en el infierno” en las calles de una compleja Roma de expiaciones neorrealistas, destellos de esencias monumentales y rebosamientos de basura de un mundo fragmentado entre pobreza y bienestar.⁶² El sujeto de *Habitación en Roma* merodea frecuentemente o más bien marcha en los más «humildes rincones» de la ciudad, en el ya citado “Poema para leer de pie...” haciendo coincidir en una inédita unión metafísica –ya es el logro de la mística corpórea de la *Noche*– los residuos excrementicios de una población deyecta con los orines celestiales de la luna y el sol: «avanzo siempre siempre/hasta los últimos rincones/donde se orina el sol/se orina la luna llena/ se orinan los borrachos/vocifera la mierda/aúlla la soledad».⁶³

En el íncipit de “Junto al Tíber...” el poeta se desprende de la tutoría clásica de la «cúpula impasible» y de la sombra de «una estatua/ que sonrío», para ir al encuentro de los «barrios horribles/de Roma», «lamer las llagas de un borracho», «desfigurarme la cara/con botellas rotas/y dormir luego en la acera/sobre los excrementos tibios/de una puta o un pordiosero».⁶⁴ De acuerdo con la opción socio-topográfica, esbozada en la prosa tiberina, el recorrido alcanza la zona popular de Transtevere para insertar un trozo de la vida sumida en la «inmensa pobreza» de Pablo,⁶⁵ personaje que vuelve a asomarse en “Testaccio”,

62. Una Roma mucho más compleja que aquella reducida por Fernández Cozman, mediante un forzoso ligamen “metonímico”, a «mundo tecnológico» y a «tecnocratismos»: «*Habitación en Roma* quiere decir, en principio, *habitación en el mundo tecnológico*, pues la presencia de los medios audiovisuales, de los avisos luminosos, de la tecnología atómica configuran una de las problemáticas medulares de la modernidad. “Roma” está en vez de *tecnocratismos*» (C. Fernández Cozman, *óp. cit.*, pp. 115-116). Agarrado a esta preconcebida interpretación de la Roma eielsoniana, el autor aplica rígidamente los conceptos de las teorías de la modernidad de Benjamin y Kosik a la estructura semántica del poemario, avizorando en cada poema la escenificación de la pérdida del aura, la denuncia de la cosificación de la experiencia humana en el mundo de la racionalidad utilitarista o la representación de la destrucción de la “pseudoconcreción” de Kosik... Dejando de ver, en último, la mirada también fascinada del peruano por este mundo en expansión entre las formas de la urbe eterna. Eielson al fin de cuentas es un artista que supo cabalgar con inédita capacidad de fruición experimental la nueva ola mediática de la sociedad tecnocrática, participando con una viva curiosidad intelectual a los desafíos científicos y cognoscitivos del tiempo en el que le tocó vivir. Los *performances*, las instalaciones, los proyectos imposibles de las *Esculturas subterráneas*, las experimentaciones fonéticas sobre cintas magnéticas, el requerimiento a la NASA del transporte de una escultura suya a la luna... Con una nostalgia grande de las experiencias místicas, del éxtasis chamánico de los artistas primitivos, el peruano supo lanzarse con desenvoltura en la aventura de la modernidad hipertecnológica de la sociedad de la segunda posguerra. Por cierto, sin perder una lúcida, a veces desconsolada, percepción del empobrecimiento de la experiencia humana en el nuevo mundo mecanizado y cosificado; pero continuando a atribuir con optimismo romántico al arte la función de salvar al individuo de derivas deshumanizantes.

63. J. E. Eielson, “Poema para leer de pie”, *cit.*, p. 164

64. *Id.*, “Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos”, en *Id.*, *Poesía escrita*, *cit.*, p. 192.

65. *Id.*, “Trastevere”, en *Id.*, *Poesía escrita*, *cit.*, p. 195.



desde la sanguínea ambientación del tradicional barrio de carniceros, entre cuchillos, «vacas parturientas» y cadáveres de oveja.⁶⁶

No se quiere sugerir con eso una rígida repartición entre una y otra ciudad, como la que se diseña a lo largo de la línea demarcadora del Tíber en la prosa antes analizada. Más bien registros altos y bajos, monumentales y populares, dialogan y chocan constantemente en la correría de sabor rimbaudiano del poeta en Roma. Las presencias monumentales de la ciudad eterna conviven ambiguamente con el mundo sin lustro de una cotidianidad replegada en su más elementales hechos fisiológicos o con las prosaicas y disonantes presencias de un mundo burgués y consumista: el carrusel urbano transcurre de las figuras inmortales de Keats y Shelley, soles eternos de la geografía espiritual de Roma (“Piazza di Spagna”) a las imágenes de borrachos, mendigos y prostitutas, arquetipos imperecederos de la imaginería romántica y decadentista; siluetas de «personas correctamente vestidas de gris/con camisa y corbata» se levantan contra «la pantalla atroz de la Sixtina»;⁶⁷ el «wáter closet», a la orilla del Tiber, se sitúa cerca de «la sombra/ de una cúpula impasible»;⁶⁸ «el caballo de marco aurelio» se erige irónicamente «*contro il logorio de la vita moderna*»⁶⁹; «el efebo de villa adriana» convive con «la dentadura de Marilyn Monroe»;⁷⁰ etc.

El encarcelamiento dentro de este mundo fragmentado y cosificado aparece, por otro lado, siempre rescatado por la opción de un escape místico, celestial, que proporciona al desconsolado peregrino el refugio trascendental en las perspectivas del espacio sideral, hacia el cual siempre se extiende la mirada, el anhélito cósmico del poeta “exiliado”. La habitación del poeta, base de los peregrinajes urbanos, siempre está comunicada por los potentes hilos fantásticos del arte de Eielson con los espacios galácticos, aunque estos se logren alcanzar solo en instantáneas, frágiles epifanías líricas.

En este sentido, buscando todavía en los escritos en prosa del primer período romano –para probar nuevamente la fecundidad de una más sistemática investigación comparativa sobre los dos registros expresivos– nos encontramos con un texto, este también publicado en la serie “Cartas de occidente”, “Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad”, de 1954, que se podría considerar como el esbozo preparatorio del edificio conceptual, entre tierra y cielo, excre-

66. Id., “Testaccio”, en Id., *Poesía escrita*, cit., pp. 180, 181.

67. Id., “Cappella Sistina”, en Id., *Poesía escrita*, cit., p. 197.

68. Id., “Junto al Tíber...”, cit., p. 192.

69. Id., “Escultura de palabras para una plaza de Roma”, en Id., *Poesía escrita*, cit., p. 199.

70. *Ibidem*.



mentos y centellas estelares, de la “habitación” romana. El articulista expone ahí lo que se podría llamar en síntesis un experimento de ingeniería metafísica, una propuesta de ciudad fantástica, en el estilo de las *Ciudades invisibles* de Calvino, la construcción de «una ciudad sin límites al borde del firmamento». ⁷¹

El ingenio del joven autor se proyecta con indómita energía futurista en el proyecto estelar. He aquí algunos detalles del diseño de las casas: «muros flotantes de gases», «articulaciones invisibles, en cada casa, en juego con el paisaje y con las posiciones celestes», «esferas transparentes y escaleras metálicas como los anillos de Saturno», etc. ⁷² Hasta llegar a la alta meta final, la ciudad infinita librada en el firmamento, el hombre flotando en la pitagórica música original de los planetas. Pero a este punto, cerrado el viaje futurístico, la prosa regresa bruscamente al plano de la realidad de la habitación de la calle Torino en Roma, arrastrando a ras de tierra una descripción meticulosamente realista del cuarto espartano (la ventana, el lecho, el lavabo y sus «objetos higiénicos»), de las menudas operaciones fisiológicas diarias (“dormir”, “despertarse”, “respirar”, “toser”, “bostezar”, “evacuar”...), y de los escasos objetos e vestuario poseídos por el artista.

Regresemos a la poesía, para recordar de paso un fragmento de ya mencionado “Poema para leer de pie...”, en el que la representación de la habitación se lleva a cabo a través del patrón semántico de un encerramiento, hermético hasta la condición de una clausura carcelaria y sepulcral: «en una habitación tan oscura/sin puertas y sin ventanas/ pero claveteada por dentro/sellada por fuera/completamente cubierta de flores perfumadas como los/crisantemos los nardos y otras flores semejantes/una especie de sarcófago en suma». ⁷³

Se pueden advertir aquí ecos del imaginario crepuscular de la poesía de *Reinos*, salpicada de metáforas pertenecientes a una semántica del enterramiento y de una clausura tumbal, aunque evidentemente la representación de los interiores domésticos se haya despojado del ostentoso aparato decorativo de entonces. La sobremesa burguesa de «candelabros/de oro, platos vacíos» «orlada de coles, antigua y triste/cristalería» ⁷⁴, «los salones olvidados de espantable encaje» ⁷⁵ cede el lugar a una descarnada escenografía –ajustada, se diría, a la sobria

71. Id., “Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad”, en *Ceremonia comentada*, cit., p. 54.

72. Ivi, p. 53.

73. Id., “Poema para leer de pie...”, cit., pp. 162-163.

74. Id., “Poesía” (*Reinos*), en Id., *Poesía escrita*, cit., p. 64.

75. Id., “Príncipe del olvido” (*Reinos*), en Id., *Poesía escrita*, cit., p. 66.



conducta de vida del poeta en Roma—, así como el inflado lenguaje de la juventud se ha depurado —en el severo ritual casi ascético de despojo verbal señalado por los estudiosos— de los preciosos recursos estilísticos y figurativos del manantial simbolista.

En el “Poema para destruir de inmediato sobre la poesía...” solo quedan un «catre de hierro», una «silla de madera», y una «puerta», otra vez señalados como malévolos instrumentos de contención de la vida del poeta, aunque la libertad creativa de éste se reafirme en la visión sucesiva de los «bolsillos» que se llenan de «centellas»,⁷⁶ con una metáfora que reúne lo contingente (negado en su función utilitarista, señalada por el referente del “bolsillo”) y lo trascendental. En “Via della Croce”, luego, en la misma dirección de superación mística de lo contingente, la silla y el traje se vuelven los enganches a partir de los cuales se realiza un viaje metafísico, el *aquí* terrestre y cotidiano y el *allá* cósmico y sideral coincidiendo y conviviendo pacíficamente.

En la misma línea, “Foro Romano” enmarca un escenario lírico en el que se cruzan lo doméstico y lo apocalíptico, lo cotidiano y lo absurdo, pausados por la presentación de misterios trastoques temporales. El poema arranca con una escena de confiada ritualidad, el despertarse en la mañana asolada, en la espera del café con leche que «humea en la cocina», pero en pocos pasos la placida tranquilidad matutina es perturbada por misteriosos fenómenos atmosféricos, grávidos de avisos cósmicos, emanados, se diría, de las eternas materias arquitectónicas de la ciudad antigua. En el interior de la habitación romana de repente anochece y se materializan fragmentos del recinto clásico de la ciudad: «una silenciosa columna se desploma entre mis brazos/convertida en cenizas/bruscamente el sol vuelve a elevarse/y a declinar rápidamente/en una tempestad de hojas y pájaros rojizos/dentro de mi habitación el crepúsculo brilla un instante»⁷⁷.

Cabría una comparación del imaginario clásico de las obras anteriores de ambientación griega, *Antígona* y *Ájax en el infierno*, actualizaciones de los mitos antiguos en el escenario contemporáneo perturbado por la tragedia de los conflictos bélicos mundiales. Se construye allí en una sintaxis acumulativa y exclamativa un mundo de formas fragmentadas e inquietas, permeadas por los destellos eléctricos y metálicos de la guerra: las siluetas de «incandescentes panteones, criptas rojas de cabellos o granadas en la arena», la vibrante figura del «yelmo eléctrico del muerto» introducen a este mundo descompuesto

76. Id., “Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis”, en Id., *Poesía escrita*, cit., pp. 188-189.

77. Id., “Foro Romano”, en *Poesía escrita*, cit., p. 178.



por «tumores de fuego», en el que deambula solitaria, como «un ángel de aluminio», *Antígona*⁷⁸.

Donde el fuego no ha dejado su metálica impronta, las figuras aparecen como dormidas en una doliente rigidez, embalsamada en el tiempo de la tregua o de la agonía inmóvil. Las energías de los heroicos atletas, arquetipos de la proverbial vitalidad corporal de la civilización clásica, guardan penosamente su perímetro de paz en los estadios asediados por el sol: «estadios bajo el sol [...] y calcinados atletas a sus gradas, guardando la paz en su recinto»⁷⁹.

Naturaleza y arquitectura se extenuan en un luto solidar, como en el recuerdo de una antigua vitalidad solar y terrestre, perdida: «olivos desmayados y dolientes capiteles contemplan al lagarto antiguo»⁸⁰. Las columnas, tangibles símbolos arquitectónicos de la antigua armonía griega, se desploman, como en “Foro Romano”, convertidas en «columnas de pólvora», en «pórticos de hielo», y en el último párrafo «columnas trucas y caídos bloques» escenifican el apoteosis de la «carnicería» y de la absurda «gloria» de la guerra.⁸¹

Ahora pues, en “Foro Romano”, el ya fragmentado imaginario clásico del autor de *Antígona* parece renovarse concorde con la sintaxis quebrada del neoclasicismo ruinoso de De Chirico, con cuyo repertorio plástico se compone la silueta plástica de un amante desnudo: “pedazos de mármol”, “montañas de polvo”, “columnas” y “reloj de ceniza”,⁸² un inventario figurativo que parece beber de la plástica mediterránea del artista italiano, y también de las perspectivas siderales del surrealismo de Dalí.

El Mediterráneo protagoniza por otra parte uno de los más interesantes poemas de la obra romana. En los cromáticos versos de “Azul ultramar” el poeta lo invoca, en una emblemática apropiación pagana del “padre nuestro” cristiano, como un numen marino, como una trascendente y paterna entidad protectora:

padre nuestro que estás en el agua
del tirreno
y del adriático gemelo⁸³.

78. Id., “Antígona”, en Id., *Poesía escrita*, cit., pp. 71, 72.

79. Ivi, p. 72.

80. Ivi, p. 74.

81. Ivi, pp. 76, 77.

82. Id., “Foro Romano”, cit., p. 179.

83. Id., “Azul ultramar”, en Id., *Poesía escrita*, cit., p. 170.



Lo invoca el poeta para que vele sobre el destino de su criatura, de «su ciudad», Roma⁸⁴, en seguida definida como «suya» en un pasaje que muy bien restituye el sentido del «compromiso cosmopolita» de Eielson, aquí expresado desde la perspectiva donjuanesca de un perseverante coleccionista, amante de ciudades y hasta de espacios siderales y planetas celestes:

haz que amanezca nuevamente
esta ciudad que es tuya
y sin embargo es mía
esta ciudad que beso día y noche
como besaba lima en la niebla
y luego besé parís
y mañana besaré Moscú
nueva york y Tokio
Londres y Pekín
y enseguida besaré la luna
y más tarde Marte
Venus y Saturno
y toda la vía láctea
hasta las últimas estrellas⁸⁵.

Y no podemos dejar de mencionar la simétrica oración poética, rezada cincuenta años más tarde en *Celebración* (2001), un homenaje evidentemente especular al de *Habitación en Roma*, ofrecido a la otra primigenia divinidad de su Perú natal:

Madre nuestra que estás en la arena
Y en el aire del desierto
Tú que modelas nuestra vida
Y nuestra muerte con la arcilla
Y con el fuego de los siglos
Ciudad invisible que quizás no existes

84. Y el renacimiento deseado, se entiende un par de páginas después, es de una Roma que está empezando a ofuscarse detrás de la prosaica cara de la laboriosa civilización consumista de la Italia del *boom*, incendiada de «avisos luminosos [...] con deslumbrantes criaturas/ de papel policromado/que devoran coca-cola», enfatuada por las promesas del «technicolor», ensordecida por el «ruido de mil klaxons/y motores encendidos» (cfr. “Azul ultramar”, *op. cit.*, pp. 173, 174). Una realidad que volverá a asomarse en la representación de Milán ofrecida en la poesía de *Sin título*, una fase sobre la que interviene un breve artículo de A. Melis (“Ser y tener en los últimos poemas de Eielson”, en M. L. Canfield (ed.), *Perù frontiera del mondo...*, cit., pp. 275-282). Se pueden leer también las páginas del ya mencionado texto “Prosa amarga de las riberas italianas”, enmarcadas sobre el proceso de desaparición de la Italia campesina denunciado por Pasolini.

85. J. E. Eielson, “Azul ultramar”, cit., pp. 170-171.



Pero vives en mis células antiguas⁸⁶.

Por un lado, la entidad masculina, paterna del mediterráneo, instalado en el agua, en el mar – el elemento conductor de sus «viajes entre países», el fluido vehículo de su nomadismo cultural; por el otro, la entidad femenina de la «Costa del Perú», «madre nuestra» que está en la arena, la polaridad materna que está paradójicamente situada en el elemento estéril del desierto.

Esta madre, su lejano Perú, ha reconstruido Canfield, volverá «prepotentemente» a dominar sus visiones⁸⁷ en los poemarios de los últimos años - *Sin título* (2000), *Celebración* (2001), *Canto visible* (2002), *Del absoluto amor* (2005).⁸⁸ resurgiendo como la potente divinidad materna de la arena y del viento, emanando el abrasante calor de sus arenas «cruelas», «atroces», o el inquietante efluvio marino de su «purgatorio de plateadas olas»,⁸⁹ o difundándose en la armonía terrena y cósmica de las líneas de Nazca.⁹⁰

En otro poema de *Sin título*, se “desentierra” la metáfora de la excavación, y el poeta vuelve a hurgar en las arenas de su «dorado Perú», extrayendo ahora de aquella profundidad una surreal galería de figuras preciosas que reconducen al final a la imagen de partida de la sepultura, de la arena cuna/tumba del mismo poeta, planteada en las páginas de *Primera muerte de María*: «Y es mi osamenta que hallo ahora/Y el trono ensangrentado/Que allí me espera»⁹¹.

Y, al lado de Michele Mulas, continúa también su excavación en el universo paterno del Mediterráneo. En una prosa de 1988 lo invocará como «mar de mares, mítico mar de los dioses, padre Mediterráneo cuyo baño es bautismo, ablución, agua sagrada de la historia». El peruano extasiado por el encanto de una Cerdeña mágica, se arrodilla

86. Id., “Nazca” (*Celebración*), en Id., *Arte poética*, cit., p. 271.

87. M. Canfield, “El cielo con le mani”, en M. L. Canfield, A. Ciabatti (eds.), *Eielson artista e collezionista*, cit., pp. 9-14, p. 12.

88. Comparto el duro juicio crítico de un estudioso sobre este regreso eielsoniano a la escritura, con una poesía en la que el protagonismo de «un espiritualismo de baja resolución» se combina con resultados generalmente desfavorables a un general empobrecimiento de los instrumentos formales. El crítico propone que tal vez el autor peruano está pagando el descuido, durante décadas de dedicación al trabajo plástico y visual, de un don poético indudable; y que la difusa pobreza temática de los nuevos poemarios se debe a una «excesiva ideologización y espiritualización a que se sometió el artista» en la ausencia «de una praxis concomitante y absolutamente necesaria para una asimilación cabal de aquellos saberes». Cfr. V. Coral, “Celebración sin título: la poesía última de Jorge Eduardo Eielson”, en *Escritura y Pensamiento*, Año XV, N° 30, 2012, pp. 157-168, p. 167.

89. J. E. Eielson, “Hoy me despido de mi patria” (*Sin título*), en Id., *Arte poética*, cit., p. 301.

90. Id., “Veo las líneas de Nazca” (*Sin título*), en Id., *Arte poética*, cit., p. 293.

91. Id., “Excavo en mi dorado Perú” (*Sin título*), en Id., *Arte poética*, cit., p. 295.



devotamente ante «el *Sardus Pater* y la *Mater Mediterránea*»: ellos, recuerda el escritor, «son también nuestros antepasados y su estirpe y sus raíces penetran en la misteriosa civilización de los nuragicos que se remonta a unos 2000 años antes de Cristo»⁹².

Este alejamiento de la mirada del escritor hacia los oscuros ancestros históricos y prehistóricos del mundo mediterráneo debe explicarse a la luz de la presencia de una estética primitivista que, si alumbra desde temprano el nostálgico camino del arte eielsoniano hacia una creatividad “originaria”, permeada de gestos sapienciales y mágicos, se profundiza significativamente en los años 80, adquiriendo un evidente protagonismo en la producción ensayística, en particular la de enfoque arqueológico. En estos textos la anterior excavación cultural en las profundidades nacionales continúa desde la improvisada afición científica por una arqueología y una antropología ejercidas como contacto embriagador con los misterios lenguajes simbólicos de culturas desaparecidas, un regreso regenerativo a los albores creativos de la humanidad, una especie de baño atemporal en las formas del inconsciente colectivo.

Escultura precolombina de cuarzo es quizás el escrito que mejor restituye este gozoso primitivismo de Eielson. La prosa se desarrolla por momentos como una deleitación visual de estos objetos que devuelven como el fervor ancestral de la materia: una verdadera experiencia iniciática de abandono a un «terremoto ancestral», un baño rejuvenecedor en «las aguas primordiales, el líquido amniótico de la prehistoria, antes que la inteligencia, el logos, la razón, la producción y el ansia de dominio sobre la naturaleza separaran las criaturas entre ellas, y a ellas de los fenómenos cósmicos»⁹³.

Las «Venus esteatopígicas de la Edad de la Piedra», «la múltiples “Mater Mediterránea de las Ciclades, Chipre, Cerdeña» - recordadas, al lado de la cristalina «Rana-Mujer» precolombina, en *Escultura precolombina de cuarzo*⁹⁴- el «*Sardus Pater* y la *Mater Mediterránea*»: a estos tótems ancestrales llega el itinerario mediterráneo de Eielson, un recorrido *a rebours*, y por expoliación, como se ha dicho: desde el precioso arsenal figurativo de la poesía de la juventud, subyugado por el itinerario griego-romano, pasando por el fragmentado repertorio clásico de *Habitación en Roma*, alcanza la simplicidad de unos ancestros antiguos, de duras formas líticas, de misteriosa sustancia espiritual.

92. Id., “Cerdeña, paraíso de piedra y silencio”, en Id., *Ceremonia comentada...*, cit., pp. 339-340.

93. Id., “Escultura precolombina de cuarzo”, en Id., *Ceremonia comentada...*, cit., p. 219.

94. Ivi, p. 225.



Pero el Mediterráneo de Eielson es también una madre de suntuosa, euforizante, belleza natural, que se resume perfectamente en la «arcadia» de Gardalis en la que se zambulle uno de los últimos viajes poéticos de Eielson, un viaje otra vez del cuerpo, pero de un cuerpo ahora libremente fusionado y proyectado en la naturaleza, en el cosmos. Es el último tierno y extasiado homenaje a la Cerdeña de Michele Mulas, «rey de Gardalis», ya fallecido, y mucho más: escrito desde el horizonte de la enfermedad y de la muerte inminente, el poema suena como un testamento depuesto de la trepida perspectiva sensorial de un naturalismo, se diría, de una dulzura franciscana, de un antiguo misticismo pagano, más que oriental⁹⁵.

Todo el poema se rige sobre el patrón semántico de la indistinción, de la ecuación ontológica entre el «yo mismo» y la naturaleza. La sombra del transeúnte se absorbe en la sombra de los pinos, su «barba crecida» no «se distingue» de las hojas del abeto, «las viejas ramas/del olivo» «se confunden fácilmente/con mis huesos», la «cereza esmaltada» se engloba hasta coincidir con «el paladar» y con el «sexo», el mismo cuerpo del poeta configurándose como «una jungla». En algunos momentos parece quebrarse esta armonía de fluidas analogías, asomándose la ságoma franciscana de un sujeto que se «desespera» por el destino de «una frágil criatura», «por un pájaro que muere», pero prontamente lo sostiene la cómplice y tierna comunión instaurada «con los sauces», «con la liebre»:

(¡Qué lejos ya qué lejos
 Las débiles casas de los hombres
 Las infinitas ruedas del dolor
 Y la fatiga la oscura llamarada
 Que todo lo llena de ceniza!)
 Yo soy tan sólo un árbol
 Que camina un animal que florece
 Una piedra que sonrío
 Y la humilde rana que canta junto al río
 Canta también junto a mi pecho⁹⁶.

95. La figura de San Francisco recurre más veces en la conversación con Martha Canfield, asociada con la «humildad» de Michele Mulas, y, como sugiere la lúcida entrevistadora, con un misticismo emanado por las cosas humildes peculiar de *Habitación en Roma*. Cfr. «Roma vista, evocada y cantada...», cit., pp. 114-115 en particular. En «Diálogo con Michele», de 1985, proyectado sobre el telón de fondo de la «arcadia mediterránea» de Gardalis, con la figura escultórica de Michele como un «Hércules mediterráneo», la lección de humildad del compañero es leída desde las enseñanzas de Deshimaru y del santo de Asís. Cfr. J. E. Eielson, «Diálogo con Michele», en Id., *Ceremonia comentada...*, cit., pp. 244, 246, 253, 254.

96. J. E. Eielson, «Gardalis» (*Celebración*), en Id., *Arte poética*, cit., pp. 279-280.



El cuerpo de Jorge parece haber definitivamente salido de la “noche oscura” de la juventud, del laberinto de la fisicidad y de las constricciones de habitaciones, sillas y vestidos, y migra, fluctúa, transpira, entre las formas metamórficas de una naturaleza en continua renovación de muertes y renacimientos, finalmente absorbido en la respiración pánica del universo.