

Un rito de transformación en *harmonia oppositorum*: *Habitación en Roma* de Jorge Eduardo Eielson*

Franco Cavagnaro Farfán

<https://orcid.org/0000-0003-4133-3912>

Pontificia Universidad Católica del Perú

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

cavagnaroff@gmail.com

RESUMEN

El principio de dos partes que se complementan en dos civilizaciones diferentes (*harmonia oppositorum* / *yanantin*) se reúne en la obra poética y plástica eielsoniana para crear. En su obra, la ciudad de Roma actúa como un centro plataforma que le sirve para reencontrar formas de ver cosmológicas que unen niveles. Para este artículo, nos servimos de *Habitación en Roma*¹ y sus artículos de los años cincuenta, así como declaraciones hechas en los años setenta, ochenta y en el siglo XXI. A partir del vestigio, la creación de objetos se replica en su obra poética, plástica y en sus procedimientos con la materia. Con esta es posible transformar y ser transformado luego de alcanzar momentos de ultraconsciencia.

Palabras clave: Jorge Eduardo Eielson, poesía, Roma, arte prehispánico

* El presente artículo forma parte de uno de los capítulos de la tesis de Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano (UNMSM) del autor: “La *harmonia oppositorum* en el acercamiento y recreación de las formas del arte del Perú antiguo de Jorge Eduardo Eielson”.

¹ A partir de aquí, *HER* por las siglas del nombre del conjunto de poemas.



A Rite of Transformation in *harmonia oppositorum: Habitación en Roma* by Jorge Eduardo Eielson

ABSTRACT

The enunciated principle of two complementary elements from two different civilizations (*harmonia oppositorum / yanantin*) converges in Eielson's poetic and plastic work to create. In his work, the city of Rome serves as a platform center that enables him to rediscover cosmological ways of seeing that connect different levels. For this article, we use *Habitación en Roma*, his articles from the 1950s, as well as statements made in the 1970s, 1980s, and in the 21st century. From the vestige, the creation of objects is replicated in his poetic and visual work and in his procedures with matter. Through this, it is possible to transform and be transformed after reaching moments of ultra-consciousness.

Keywords: Jorge Eduardo Eielson, poetry, Rome, pre-Hispanic art

UNA BREVE CRONOLOGÍA

Para entender el orden en la obra eielsoniana, tal como se aprecia en la última colección poética de Jorge Eduardo Eielson, esta se podría dividir en periodos espaciales (Eielson 2016) a los que les correspondería una ciudad: por ejemplo, al periodo romano le antecede el limeño. En los poemas de la etapa limeña, ya encontramos muchos de los aspectos que estarán presentes en su obra posterior: vestigios de arquitectura clásica (“Reinos”, 1944), referencias a temáticas de la literatura universal (“Antígona”, 1945; “Ajax en el infierno”, 1945), así como la comunicación de lo celestial con lo terrestre. Todo esto se presenta como una posibilidad de construir plásticamente a partir de la materia textual.

Al mismo tiempo, Eielson es un artista que, desde su primera etapa, se expresa con el arte, como lo demuestra su primera exposición junto a Fernando de Szyszlo en 1948 (año de su partida a Europa), donde presenta su pieza más referida de esa etapa: “Puerta de la noche”. Si bien el tema prehispánico no estará presente en su poesía sino hasta los ensayos prehispánicos que van de 1979 a 1988

y en el poema “Nazca” de *Celebración* (1991), la tentación prehistórica vertebrada casi toda su obra plástica, sugerida en sus “Quipus” y sus “Nudos”, así como en sus series “Ceremonia ancestral” y “Cabeza de Chamán”, por ejemplo.

ROMA

Luego de un periplo parisino y suizo, en 1952 Eielson llega a Roma, ciudad donde toma conciencia de la ineficiencia de seguir con el modelo impuesto, en referencia al mundo clásico que en sus primeros poemas es parte de la temática y del rigor de su forma textual. En diversas reflexiones posteriores sobre dicho periodo, Eielson sitúa el descubrimiento en dicha ciudad de estas ansias de originalidad llevadas a lo matérico: “Me asaltó una gran necesidad de contacto con mis propios orígenes, de volver a las fuentes. Me di cuenta que mis búsquedas anteriores estaban demasiado ligadas a una cultura que no provenía de mí mismo, sino que me había sido casi impuesta” (Eielson 2010: 171).

Cuando refiere esa imposición, brinda una relación de lo que vino después de la exposición de 1948: trabajos de “connotaciones dadas y surrealistas” (2010: 171). Posteriormente, durante su estadía en Europa, se vio influenciado por el constructivismo y el neoplasticismo. En *El “paisaje infinito” de la costa del Perú* (1977), Eielson incluye “la gran pintura italiana y flamenca de los siglos XV y XVI” (2010: 168), aunque lo más importante es la referencia al proceso de aprendizaje: “si la técnica es algo que se aprende[,] ¿por qué no utilizar otros procedimientos, aún más antiguos que los europeos, como pueden ser los de la pintura china o japonesa, africana o precolombina? ¿Por qué acatar siempre, servilmente, la hegemonía espiritual de Europa?” (2010: 169). A esta consideración se le une la posibilidad de ejercer influencia en la materia, sin “violentar su propia estructura, sino dejarla actuar” (2010: 169): transformarla en el espacio del cuadro. Así aparece la importancia que le da el artista a este proceso: “He aquí entonces que la materia se transfigura y —por virtud de la memoria— deviene paisaje interior, paisaje

cultural, paisaje total” (2010: 170). De esa manera, artista y materia se ven modificados, estrechamente unidos, siendo memoria y paisaje, como una dualidad complementaria y opuesta que el propio Eielson denomina *harmonia oppositorum* para señalar al individuo artista y su tradición.

Esto se presenta de forma superficial en dicha serie, a través de la línea del horizonte que divide mar y territorio desde una perspectiva aérea. Los planos que se forman espacialmente pueden ordenarse en pareja, de ahí la pertinencia del uso del término *harmonia oppositorum*². Este es empleado por Eielson en “Situación del arte y la pintura en la década de los 80” en el ciclo de los ensayos prehispánicos para referirse al genio universal contemporáneo frente a la tradición: “No el fin de los estilos (individuales), entonces, sino una tentativa por rescatar la tan añorada *harmonia oppositorum* en un estilo mayor” (2010: 259). Este término es, para los platónicos, la complementariedad de los opuestos, es decir, la armonía; por otro lado, en la filosofía de Heráclito, es un concepto alternativo que se refiere a la tensión armónica entre lo transitorio y lo que permanece. Además, se relaciona con el *aurea mediocritas*, es decir, la dorada medianía o punto deseado entre los extremos, o con la justa medida de los términos opuestos: *concordia oppositorum*. Según Martha Canfield, en la plástica de los nudos, Eielson halla “esa serenidad [que] percibe lo que el hombre va buscando desde siempre: la armonía de los opuestos” (Eielson 2008: 4).

Unos años después de la escritura de Habitación en Roma, la cual se da entre 1951 y 1954³, Eielson (2010) expresa en su artículo “El Perú visto desde Roma”, escrito en 1958, que esta ciudad, por su rico pasado histórico, constituye “el más estratégico mirador para la observación del mundo moderno” (2010: 103). En este sentido,

² El propio término tiene su desarrollo histórico en diferentes etapas de la historia: Heráclito, Hegel, Nicolás de Cusa, Mircea Eliade, etc.

³ Sobre esto, hay diversas fechas, incluida la del propio poeta, pues las referencias dentro del poema nos llevarían a pensar en al menos otras dos fechas posteriores a ese tiempo de hechura: el hallazgo de la decapitada de San Gandolfo, un hecho policial de 1955; y, luego, 1966, año de dedicatoria del poema “Llanto obligado (ante una fuente de Roma)” debido a la muerte de Sebastián Salazar Bondy.

Roma es “[l]a más alta y sólida plataforma para la observación de los fenómenos históricos, sociales y culturales que lentamente transforman el mundo” (2010: 103), y, mientras que el resto del orbe aparece así diluido en el tiempo, en dicha ciudad la actualidad es más intensa y más vigente: es un “milagro producido por la vitalidad mediterránea de la urbe, como símbolo de la vitalidad inagotable del espíritu latino, cuyo centro irradiante sigue siendo [ella misma]” (2010: 103).

En mi análisis no solo me referiré a Roma como mirador estratégico, sino que utilizaré, además, equivalentes del mundo andino: en esta discusión incluyo, en particular, el *ushnu*, construcción de forma piramidal —que al parecer cumplía funciones relativas a la administración, el poder militar y el culto religioso— desde donde el Inca presidía ceremonias. Volveremos al *ushnu* cuando la discusión aborde los obeliscos y los ejes axiales que ordenan el espacio. Lo que importa es Roma como alto mirador que se sobrepone a la historia y transforma; su espíritu latino, a pesar de la conciencia de su peso histórico, también está sometido al devenir. Es decir, no solamente es la propia visión la que se transforma sobre la plataforma-*ushnu*-ciudad dirigida hacia el mundo, sino que esto ocurre con el propio punto de mira: “Esto no significa, ni mucho menos, que ella misma, órgano principal de un país en continua evolución como es Italia, no sufra a su vez íntimamente los estragos de dichas transformaciones”⁴ (2010: 103).

La conciencia histórica y material de la ciudad, como se manifiesta en la perspectiva adoptada por Eielson, se convierte en un punto focal para analizar los efectos de la modernidad en plena posguerra. Esta idea se entrelaza con la fragmentación de una ciudad

⁴ Adicionalmente, en el mismo artículo se dice: “Para el italiano medio[,] la civilización comienza y termina en Italia, para el romano[,] en Roma” (2010: 104). En una entrevista de 2005 sobre *HER*, dirá sobre los italianos: “Siendo la cuna de la cultura mediterránea (junto con Grecia) que es también la nuestra, este es un país que[,] por muchas razones, vive en una especie de casi aislamiento aun dentro del contexto europeo. Quizá porque si bien cuenta con varias grandes ciudades, no posee una verdadera metrópoli como París, Londres o New York. Solo recientemente se está metropolizando, con notable retardo” (2010: 456).

en proceso de reconstrucción. La idea del vestigio y la potencial construcción artística que sobrevendrá en la obra del artista ya estaban presentes como un núcleo central en el periodo limeño y serán un punto recurrente dentro de su poética. Roma potencia estos elementos, aunque de modo original: de las ruinas clásicas superficiales, emerge el gran palimpsesto romano y, a su vez, la idea de descubrimiento y originalidad matérica en un mundo moderno en pleno cambio.

Las búsquedas matéricas de Eielson desembocarán en Roma en una forma original que es descubierta excavando en el propio centro de su individualidad. Como él mismo lo describe, “[e]llo sucedió hacia fines de los años 50. O sea después de haber digerido –en la medida de mis alcances– las mayores enseñanzas del pensamiento visual europeo [...]. Tenía que excavar por mí mismo en esa dimensión hostil que la naturaleza y la historia me habían deparado y en la que *–volente, nolente–* había abierto los ojos” (2010: 168-169). Ese proceso lento y paciente que recorre su tiempo desencadenará en el descubrimiento de la materia *in crescendo* (arena, playa, mar, restos de animales, ropas, vestigios del paso del hombre), y, eventualmente, en el juego con esta (anudar, romper, quemar, etc.) hasta el descubrimiento del lenguaje universal de los antiguos peruanos: el quipu. Esto pone la mirada espacial dentro del concepto de *harmonia oppositorum* que ordena su obra poética y plástica.

HARMONIA OPPOSITORUM Y YANANTIN: ENTRE LO CONOCIDO Y LO DESCONOCIDO: EN MEDIO ESTÁN LAS PUERTAS DEL PERÚ ANTIGUO (Y DE ROMA)

A la presencia del término *harmonia oppositorum* en uno de sus ensayos del ciclo prehispánico, se le puede agregar una declaración hecha en 1985, en donde establece la relación con lo que denomina “las sociedades primitivas”: “Creo que, hoy más que nunca, es función primordial del artista y el poeta rescatar la totalidad, la *harmonia oppositorum* que se observa en los grandes momentos de la civilización, así como en las pequeñas, pero no menos armo-

niosas sociedades primitivas” (2010: 242). Así, Eielson equipara esos grandes momentos de armonía con las actividades de poetas y artistas dentro de una sociedad determinada.

Esa mirada en reflejo es una encarnación del orden visual y espacial que establece la *harmonia oppositorum*. En este sentido, es posible comparar este término con el concepto de *yanantin*, y esta equivalencia nos sirve para reunir dos tradiciones: la latina y la andina. Al hablar del *yanantin*, nos referimos a lo siguiente:

la categoría que expresa todo aquello que va en parejas [...] porque entre ellos se concretizan los siguientes principios del mundo andino:

- Relacionalidad: todo debe estar vinculado, nada debe andar suelto.
- Complementariedad: lo impar es lo incompleto y débil, por ello necesita de su otro par para fortalecerse, así sea opuesto o semejante.
- Reciprocidad: los elementos que se encuentran (*tinkuy*) deben dar y recibir, entre ellos circulan fuerzas y sentimientos, nadie acapara el esfuerzo porque su realización es compartir (Mamani 2019: 193).

En la Roma de *HER*, la convergencia espacial de dos partes en un límite central, el *tinkuy*, representado en la división romana por el río Tevere, encuentra su correlato en la presencia de una puerta, la cual es un símbolo de tránsito que separa dos espacios. Para una mejor comprensión de estos principios, queremos remontarnos a 1948, cuando Eielson presenta “La puerta de la noche”, una recreación de la Puerta del Sol de la cultura Tiahuanaco, otra propuesta que nos permite acceder a la tradición andina.

La imaginación plástica y visual del poeta se encontraba en movimiento mucho antes de su llegada a Europa. Sobre este aspecto, nos interesa especialmente la idea de transformación del ser solar que se plasma en la puerta y su vínculo con la transformación del yo poético en *HER* a lo largo de sus recorridos por Roma. Ricardo Bardales propone que portales como el de Tiahuanaco han estado sobre plataformas inundadas en las que la imagen se invertía

y revelaba al iniciado otra forma de ver. Esta visualización forma parte del concepto andino de *yanantin*: “En este contexto, el agua era un elemento simbólico-ideológico-religioso importante [...] es decir, el recurso que brinda la vida” (Bardales 2013: 306). En otros contextos se presentaban espejos de agua que servían como observatorios astronómicos. Para Platt, “el espejo no solo duplica un objeto; más bien y precisamente invierte su imagen, de tal modo que la imagen resultante se relaciona con el objeto original de derecha a izquierda y de izquierda a derecha” (en Bardales 2013: 306). Dicha mirada se presenta en algunos repositorios de agua, los cuales podían ser transportables. Por otra parte, la anatrofía es “el diseño simultáneo normal-invertido [...] [que] constituye un significado visual con un mensaje oculto que para nuestra convención común y corriente (la occidental) no existe y, por lo tanto, carece de significado; sin embargo, ahora sabemos que en el mundo andino sí existe la doble visión, que podemos llamar «biseudoscópica» y no «seudoscópica»” (Bardales 2013: 194)⁵. Esta última “se presenta cuando al girar una fotografía estereoscópica (visión tridimensional) en 180 grados, lo que estaba en alto relieve se representa ahora como bajo relieve y viceversa, fenómeno que tiene que ver con la sombra (iluminación) y la posición del observador” (Bardales 2013: 296). Esto se observa en oquedades hechas en piedras en lugares sagrados o en receptáculos a los pies de portales y estelas, que se llenan de agua y reflejan de forma inversa la iconografía impresa en estas o simplemente el cielo estrellado. Todo esto permite una lectura en varios niveles de imágenes, las cuales tienen como base el reflejo de las mismas, las horas del día y la posición adquirida de quien ve dentro de un contexto específico. Puntualizando estas miradas, encarnadas en objetos concretos, César Sodeberguer señala sobre

⁵ Esto recuerda lo que el Eielson articulista afirma en 1954 sobre el océano que rodea la isla de Capri: “sus aguas móviles, transparentes, reverberantes, como si continuamente alguien agitara candelabros encendidos debajo de ella” (2010: 58), y cuyos reflejos hacen pensar en otra isla con otras construcciones antiguas. Esto, sin duda, refleja una visión anatópica del poeta americano: “¿Acaso no reflejan en ellas aún los residuos marmóreos de su gigantesca villa, edificada en lo alto de una roca diamantina?” (2010: 58).

el arte americano antiguo: “es indudable que en las obras no todo lo que se ve es tal cual se ve, encontrándose como norma, pensamientos trascendentes plasmados visualmente y que evidencian el alto nivel intelectual habido tanto filosófico como semiótico y estético” (en Bardales 2013: 305).

Para la comprensión de esta nueva mirada, es necesario enlazar tres ideas: la mirada, secreta e invertida, y sus implicancias con el cosmos; el agua como sostén de la vida; y, finalmente, la idea del reflejo del agua y su relación con la transformación, expresada a través de la iconografía del portal Tiahuanaco. Este, según Jorge Miranda, era una puerta para iniciados en las ceremonias: “La puerta en sí fue la entrada principal y permitía[,] después de la iniciación, el paso simbólico a la esfera causal; estaba orientada hacia el sol (hacia el este)” (en Bardales 2013: 260). Ese umbral refuerza lo que ocurre luego del tránsito de un espacio a otro: la transformación. Esto lo analiza Ricardo Bardales en la iconografía sobre la puerta: el personaje solar que está acompañado de acólitos alados en cuya representación podemos ver la forma acuática, bajo los pies del ser solar, dentro de una suerte de caja en cuyo interior el ser acuático es el primer paso de su evolución plasmada en el portal. El ensayo “Escultura precolombina de cuarzo”, escrito en 1982, nos sitúa en la transformación y el papel que juega el agua. Al referir el éxtasis de quien realiza las esculturas y el material que emplea, el cuarzo, Eielson afirma:

El salto de nivel óptico se realiza ante nuestros propios ojos y nos sumerge paulatinamente en las aguas primordiales, en 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 (2010: 219).

Este primer paso nos sumerge en el origen anterior a la escritura y estas miradas cosmológicas del hombre que no se restringen a Roma, sino comparten órdenes específicos con la mirada andina, uniendo, según Eielson, el quehacer artístico con la tradición

de una sociedad en un todo orgánico. El segundo paso es la forma del felino (que se ve en el traje puesto en el torso del ser), y, finalmente, la transformación invisible, invertida y plegable en el rostro del nuevo ser transformado que Bardales ha descubierto usando esa forma de ver. Son los tres mundos: acuático, felino y solar, y el proceso de transformación a través de ellos del ser. Se puede asegurar que esta transformación es definitiva:

La modalidad como se presenta este personaje en la Puerta del Sol puede correlacionarse con un cambio trascendente del individuo, después de producido el *cuti*, como un acto de gran transformación: se ha dado un “vuelco”, se ha producido un proceso de transformismo. La evolución ha llegado a su última fase o a su máximo desarrollo; se ha ascendido por la escalera de los tres mundos y se ha pasado el umbral de la Puerta Sagrada. (2013: 372)

Cuando se hace referencia a los tres mundos, estamos en el eje vertical que unifica diversos niveles en una tripartición vertical del cosmos, tal como ocurría con el *ushnu*. Según la división del espacio en el mundo andino, el plano superior es el *hanan pacha*; el medio, el aquí y ahora es el *kay pacha*; y al plano subterráneo se le denomina *uku pacha*. Esto no se limita a una organización conceptual, sino que corresponde a espacios visibles y medibles en el paisaje visible. “Lo mismo ocurre con las cuadriparticiones cardinales, que replican en el espacio las coordenadas celestes temporales” (Gavazzi 2012: 23), semejante al *mundus romano*. El orden y la organización del espacio cosmológico antiguo estaban presentes en Roma: “el *mundus* romano era una fosa circular dividida en cuatro: era a la vez la imagen del Cosmos y el modelo ejemplar del *hábitat* humano” (Eliade 1981: 30). Ese círculo estaba, a su vez, dividido por el Tevere.

Entonces, en primera instancia, el portal u otros monumentos podían ser vistos, y revelar pensamientos e información a los que no todos tenían acceso. Estos portales no estaban situados en un lugar cualquiera, sino que formaban parte de un espacio sagrado al que se tenía acceso restringido (y que, se ha propuesto, eran

recorridos por corrientes de agua, *huacas* que hablaban una lengua que solo algunos iniciados podían interpretar como acústica divina) y, dentro de ese espacio, a su vez, existía un punto en concreto que comunicaba las diversas fuerzas del espacio (en este caso, la Puerta del Sol de Tiahuanaco). En resumen, el agua es entendida como un espacio de transformación, un observatorio invertido del cosmos, un oráculo, fuente de vida y alimento.

EL ITINERARIO ROMANO

FELICI FAVSTO
[QVE] INGRESSVI
ANNO DOM[INI] MDCLV
(Inscripción en la Puerta Flaminia)

En *HER*, se organiza la ciudad en dos partes seccionadas por el Tevere. El desplazamiento de la voz poética se da casi por completo en el lado este (cuyo centro invisible es Villa Borghese), mientras que el conjunto inicia en el barrio de San Pedro (el Vaticano del lado oeste) y acaba en la Capella Sistina, antes del emplazamiento de la “Escultura de palabras en una plaza de Roma” (ver Figura 1). Roma está dividida por un límite vivo y que se mueve: el Tevere (Ochoa 2008: 180). Este río representa el principio de vida, el reflejo y la reproducción de la imagen. Así, es la primera dualidad presente en la obra.

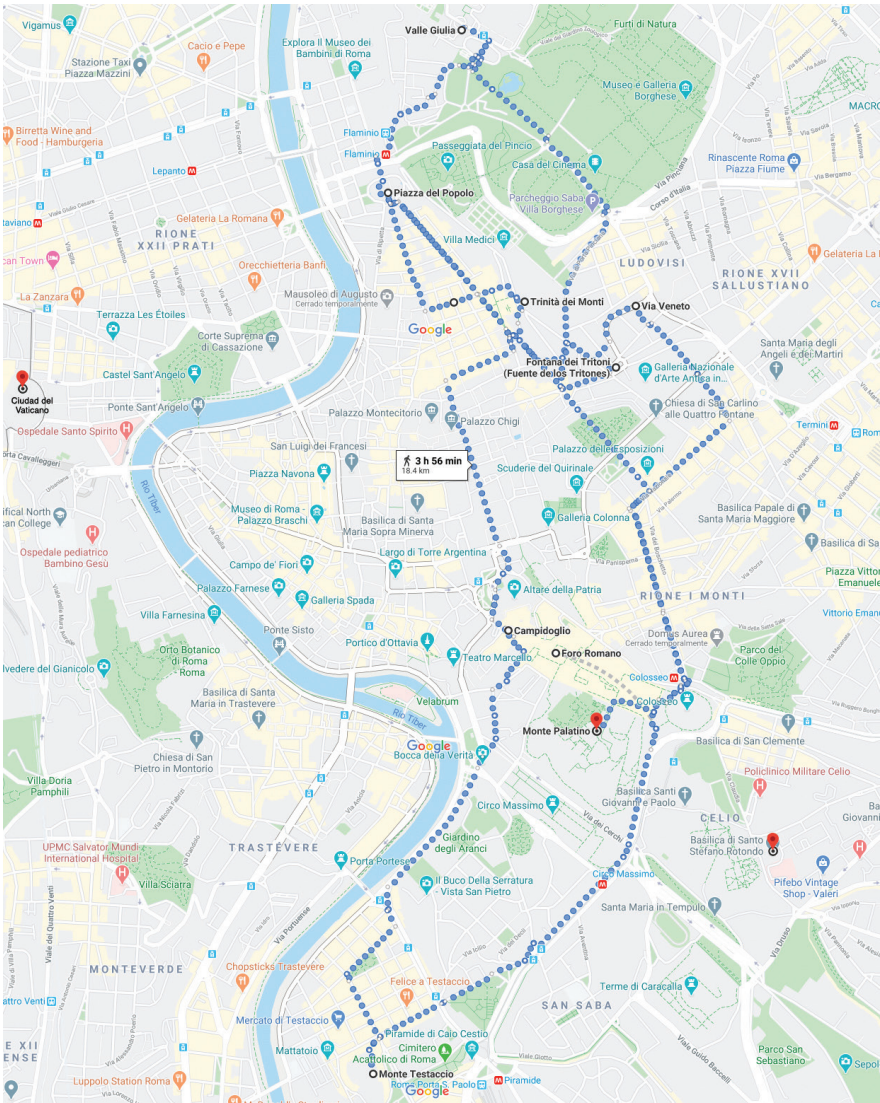
Asegurábamos que el desplazamiento de la voz poética se daba en la parte cultural sobre la religiosa, según nuestro mapa. Este desplazamiento se anuda con la significación de los títulos⁶, originalmente

⁶ Sobre la significación del título en los poemas que Eielson incluye en su libro *Sin título* (2000), Daniela Marcheschi establece una interesante relación con Giuseppe Ungaretti, a quien va dedicado el poema “Valle Giulia”. Queremos extender a *HER* lo aseverado por la autora como un ejercicio significativo, punto de inicio y direccionamiento del significado: “*il titolo diventa parte integrante dei testi, uno dei versi del componimento, la battuta de avvio che determina, indirizza i significati [...]. Si recupera un procedimento tipico dell’Allegria di Giuseppe Ungaretti [...]*” (“El título se convierte en parte integrante de los textos, uno de los versos de la composición, el golpe de inicio que la determina dirige los significados [...]. Se recupera un procedimiento típico de *La alegría*

escritos en italiano, los cuales configuran espacios que algunas veces no coinciden con este: una habitación por un lado, o una calle o lugar público desembarazado de su carga histórica. Entonces, tenemos dos grandes bloques de nuestro corte gráfico: al oeste del Tevere, el Vaticano y el Trastevere, al este Villa Borghese. Cerca a esta última, un poco más al norte está Valle Giulia, donde se encuentran el Museo Nazionale Etrusco y Via della Croce; hacia el sur, Piazza del Popolo, Trinità dei Monti, Piazza di Spagna, la Fontana dei Tritoni y Via Veneto. En la parte central del recorrido, están el Campidoglio, el Foro Romano y el Monte Palatino; en la parte sur de nuestro corte gráfico, el Testaccio y el Cimitero Acattolico. Villa Adriana y Via Appia Antica están fuera del círculo de la ciudad histórica y no se alcanzan a visualizar. Los espacios dentro de este círculo se pueden organizar de diversas formas: si consideramos el eje vertical, podríamos ordenar la ciudad a partir de las siete colinas o montes. Otra posibilidad es considerar la Antigua Roma y la de tiempos del Renacimiento (Barroco). Nuestra enumeración de puntos constituye otro mapa construido a partir del conjunto de poemas que puede incluir estos últimos espacios, además del Vaticano renacentista y el Trastevere.

de Giuseppe Ungaretti [...]” (Marcheschi en Canfield 2013: 162). A estos títulos hay que agregarle el del último de sus ensayos del ciclo prehispánico, originalmente en italiano: “Luce e trasparenza nei tessuti dell’antico Perù” (1988).

Figura 1. *Desplazamiento en Habitación en Roma por el lado este de la ciudad. El Vaticano y Trastevere en el lado oeste se balancean frente a la Villa Borghese.*



El inicio y el término del recorrido se dan en la parte este. En dicho itinerario, se registran los cambios y transformaciones de la voz poética en espacios específicos, a los cuales denominamos “momentos de ultraconsciencia”. Si consideramos el valor que tiene la transformación sobre el ser y la materia en la consideración del artista, como mencionamos anteriormente, el paso itinerante por la ciudad también es transformador y se explica en 1988 del siguiente modo:

En verdad, *Habitación en Roma*, colección a la cual pertenecen esos versos, es mi punto de contacto más estrecho con la realidad circundante, en un sentido más material y contingente. Algo así como la extrema punta de una plomada que desciende desde un andamiaje vacilante y un poco perdido entre las nubes. Un contacto agudo y abrasador, un descubrimiento y una herida, pero también un refugio insospechado para el eterno vagabundo del tiempo, el ensueño y el cielo estrellado [...]. Es por ello que cada poema de *Habitación en Roma* arrastra, por primera vez, un dato autobiográfico, un fragmento de realidad contingente bien precisa. La ubicación de cada tema en un punto determinado de la ciudad corresponde realmente a un momento o un episodio significativo para mí, perceptible a veces en la velada anécdota del poema (Eielson 2010: 273).

Al respecto, hay algunos aspectos por señalar. En primer lugar, si lo anterior había sido impuesto en su poesía por cierta tradición con un andamiaje arquitectónico europeo que el poeta no conocía, en *HER* hay “contacto estrecho” con la “realidad circundante, en un sentido más material”. La propia visión es aérea entre lo etéreo e ideal, “entre las nubes” (el periodo limeño) a un “contacto realista”. Segundo, hay que considerar que Eielson refuerza en dicha declaración el carácter de “vagabundo”, de itinerante, que se puede precisar en un “punto determinado de la ciudad”. Por ello, el paso de un punto de la ciudad a otro evidencia lo que pensamos: es un desplazamiento en busca del contacto con la divinidad, la belleza, la comunicación y, gracias a ese abrasador contacto, la transformación, tal como ocurre en el portal del altiplano. Este cambio instantáneo (a diferencia de la transformación definitiva del ser solar) potencia

el acto de crear algo nuevo, luego de la inmersión en el agua, y la comunicación con las fuerzas divinas de lo alto y lo bajo, reflejadas en *harmonia oppositorum*. Esto tiene que ver con el desplazamiento real a través del espacio, uno que se da a través del recuerdo o de estados de ultraconsciencia, los cuales están relacionados con ver y escuchar, contactar con lo divino, apreciar la sagrada belleza artística (o creer que se es capaz de alcanzarla como si se tratara de un milagro). Cuando esta se manifiesta como un desplazamiento o estática contemplativa que fuerza y considera el acto creativo como realización final, es denominada ultraconsciencia desnuda, instantánea y sucesiva. Esta se presenta en lugares públicos o en estancias privadas (“Via della Croce”, “Via Veneto”, “Campidoglio” o “Foro Romano”). En este último caso, la situación es de inamovilidad dentro de un espacio que puede considerarse claustrofóbico. Como proceso, estamos entre dos extremos opuestos: el desplazamiento o la inmovilidad, pero entre ambos se dan diversas posibilidades.

Ese desplazamiento lo podemos encontrar en “Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone”. Todos los ingredientes descritos se encuentran en este poema. A la monumentalidad y el lugar público, un portal, la Puerta Flaminia (Figura 2), también conocida como la *Porta del Popolo*, justo frente a un obelisco, *il Flaminio*, se le suma el estado de ultraconsciencia de la voz poética, la cual inicia una lectura mántrica y mental, que está dirigida a quienes están dentro de ese hipotético bus que los llevará casi en línea recta hasta el Tritone en el Testaccio, de norte a sur⁷. Allí

⁷ El uso del espacio público o su reflexión, como ocurre en *HER*, también está presente en el poeta César Moro y en el artista plástico Juan Javier Salazar. A este último podemos relacionarlo con su performance de 28 de julio, día patrio del Perú. El artista salía a vender en los buses limeños sus perúes, con la forma del territorio peruano, y piel de otorongo, con un discurso no leído (semejante a la situación en “Poema para leer de pie [...]”), sino aprendido: “un huayruro para la buena suerte y un Chile de yapa” (la cola hacia el extremo sur del territorio) (ver en [youtube.com/watch?v=FtBPoGuHxlg](https://www.youtube.com/watch?v=FtBPoGuHxlg)). El espacio público y su toma artística nos dan una imagen visual: en la escena final de “Nostalghia” (1983) de Andréi Tarkovski, el personaje principal, el poeta ruso exiliado en Italia Andréi Gorchakov, se refleja en una poza en medio de una ruina italiana. Detrás de él, aunque dentro de aquella, se observa su hogar en Rusia. Adicionalmente, antes de esta escena, Domenico, el amigo de Andréi, realiza una suerte de *performance* definitivo en una plaza que se asemeja al Campi-

lo espera el agua de la fuente al centro de la plaza. En este poema, la lectura es como el reflejo inverso del potencial acto de escritura: “en una habitación tan oscura/ sin puertas y sin ventanas/ pero clave-teada por dentro/ sellada por fuera”, “una especie de sarcófago en suma”. Ese acto potencial y creador, “puedo escribir”, espejea la inmovilidad privada opuesta al desplazamiento de la voz entre dos lugares públicos, dentro de un bus, leyendo ante seres desconocidos, por “las calles doradas/ de roma” reflejadas en “los ojos celestes/ de roma”. Ese desplazamiento “yo estúpido animal/ avanzo siempre siempre/ avanzo siempre siempre/ hasta los últimos rincones” implica el descubrimiento potencial del acto de escribir, el oficio de escribir, la posibilidad de la belleza creativa. Esa lectura va del contacto estelar a través de una puerta y el obelisco Flaminio al agua en dos lugares públicos y aspira a lo celestial, a la renovación dentro del agua. A dicho desplazamiento se le une la movilidad que avanza entre puertas en “Azul ultramar”: “lo vertiginoso se apodera de mi cuerpo”. A su transformación en algo tangible (máquina, astronave) y cromático (dorado), con la posibilidad de transformarse en una ecuación, le sucede el movimiento vertiginoso: “avanza/ avanza/ y caen mil puertas de carne de hueso/ y yo que corro corro corro/ sigo corriendo todavía/ y caen mil puertas más”. La transformación es instantánea y sucesiva: “y caigo nuevamente”. La última posibilidad ante tanto vértigo es la inamovilidad: “y lo vertiginoso es un muchacho/ completamente inmóvil”, imagen que tiene su correlato en “Via della Croce” como estado mental. La inamovilidad sobre una silla despierta la conciencia de la caída hasta lo estelar, otra tentación celeste.

doglio. Al centro se ve la que parece la estatua ecuestre de Marco Aurelio, símbolo de la sabiduría emplazada dentro de la historia y mencionada en “Escultura de palabras para una plaza en Roma”. Domenico se enfrenta a lo público desde la posición más elevada sobre dicho caballo y en balance, gracias al sostén que le dan los hombros de Marco Aurelio. Desde allí, ofrece un encendido discurso que acaba con él mismo echándose gasolina desde lo alto. Mientras el mismo acto y sus consecuencias, que se deduce acabará con su muerte, son, a su vez, una *performance* de la *performance* desde lo bajo, al pie de la estatua, de otro artista. A la razón de un Domenico, que se dice un *pazzo*, la escucha de las personas a su alrededor sobre las escalinatas romanas asemeja la de estáticos e indiferentes monumentos de mármol y esta a la indiferencia frente a lo divino y la poesía en “Piazza di Spagna”.

Figura 2. *La Porta Flaminia para entrar o salir de la Piazza del Popolo. Il Pincio Flaminio al fondo*



Otro espacio al que se aproxima la voz poética se encuentra en el poema “Piazza di Spagna”, el cual tiene un lugar central como mirador y punto de comunicación con lo divino, tal como el propio Eielson declaraba sobre Roma. En esa “plataforma alta y sólida”, la invitación es a desplazarse para adquirir un tipo de perspectiva. Cuando la voz sube desde ese punto va a conectarse con un lugar elevado: Trinità dei Monti, desde allí se puede ver abajo la plaza y en medio de ella la Barcaccia di Bernini rodeada de agua (Figura 3). Arriba, además de encontrarse en un lugar elevado, justo frente y en medio de la Chiesa di Trinità, hay un obelisco *con iscrizioni egiziani, incoronato da una croce* (con inscripciones egipcias, coronado por una cruz). El obelisco de Trinità dei Monti es conocido originalmente como Salustiano⁸.

⁸ Eielson perteneció al grupo de artistas que expuso en la galería romana “L’Obelisco” junto a Piero Dorazio y Mimmo Rotella (2009: 13). Esa conciencia del plano superior e inferior del espacio italiano también se puede deducir del inicio de su artículo “Diálogo sobre Nijinsky” (1955). Eielson está en Positano y señala la posición que adquiere en este

Por lo tanto, estamos ante dos espacios, es decir, una dualidad arriba-abajo. Una vez allí, la voz poética puede apreciar un tipo de acústica acuática, “desde un agudo obelisco”. Ahí el cielo suena y es un color. Es un viejo tambor y el ocazo es una trompeta acompañada de violines (las nubes). Todo ese conjunto es un “increíble sistema de acústica divina”. La voz se puede reconocer desde arriba, en ese espacio que se transforma instantáneamente en uno sagrado: “voces y melodías que ya nadie escucha”. No obstante, lo importante es la posición en la que este sistema divino privado se revela: una plaza pública se presenta como un oráculo que habla o como una *huaca*: “harpa el agua de las fuentes”. En su origen quechua, el término alude a un lugar, una construcción, una sepultura, una imagen u objeto (sacralidades andinas, incluidos los elementos naturales, así como los divinos ancestros); el agua era una huaca. No hay que perder de vista algo más: el obelisco, a pesar de estar en el mundo moderno, conecta esta voz con los elementos celestiales. Este es un *axis mundis* privado, el poste sagrado de las sociedades tradicionales: “Tenemos aquí el prototipo de una imagen cosmológica que ha conocido una gran difusión: la de los pilares cósmicos que sostienen el cielo”, comunican y abren el camino hacia los dioses (Eliade 1981: 23). Los obeliscos cumplían esta función también en su lugar de origen: Egipto.

pequeño pueblo turístico cerca de Nápoles: “Positano que es el mundo de la contemplación dionisiaca [...] En Positano, iba a decir, no hay calles sino escaleras [...] en Positano no se camina sino se sube o se baja” (2010: 67).

Figura 3. *Trinità dei Monti, el obelisco Salustiano y la Barcaccia di Bernini en Piazza di Spagna*



Lo celeste no es solo ver y escuchar el cielo —contactar lo divino—, sino también apreciar la belleza artística que para Eielson era sagrada: la ultraconsciencia. Esa visión la comparte con los “dulces poetas de albión”: John Keats y Percy B. Shelley. Sin embargo, ya nadie los ve ni escucha su música, solo la voz poética. El “Keats Shelley Memorial House” está precisamente en las escalinatas de Piazza di Spagna. Como se ve en la Figura 1, su morada eterna se ubica hacia el extremo sur de nuestro mapa en el Cimitero Acattolico. Esta posición nos recuerda a otro poeta romántico referido en *HER*: Giacomo Leopardi (1798-1837). En el poema “La ginestra o il fiore del deserto” comparte la contemplación de la naturaleza y las ruinas de una civilización desaparecida ante los embates de la naturaleza representada por otra suerte de *obelisco naturale*, el Vesevo, que une lo subterráneo con lo terrenal y luego lo celestial. Cerca del Cimitero Acattolico, se encuentra la pirámide

de Caius Cestius, que apunta también hacia el cielo, replicando una forma plástica recurrente en la obra eielsoniana: la pirámide, el cono y el triángulo. Leopardi no solamente opone la civilización frente a la naturaleza, “*la dura nutrice*” (“la dura nodriza”), sino traiza la posición “*sul arida schiena*” (“sobre la árida espalda”) del volcán. La voz se coloca frente al firmamento estelado donde el cielo *si specchia* (se refleja) en el mar. El tema de la posición adquirida y la mirada puesta en lo celestial se presenta al inicio del “Poema para destruir de inmediato sobre la poesía y la infancia y otras metamorfosis”, pero esta se ve interrumpida por una pared: “damas y caballeros/ las ventanas abiertas/ ya no dan al cielo/ como hace tanto tiempo/ [...] / una pared muy alta/ de cemento ciertamente/ y una columna de humo/ ocupan el lugar/ que antes ocupaban/ la pálida luna/ leopardiana/ y la retama”⁹.

Espacialmente, también en el poema “Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer”, se presenta la idea de estar dentro de y tener la posibilidad de ver o no a la divinidad o su representación. Esta es otra dualidad dentro/ fuera: si Roma es el macrocosmos, lo que encierra esa pared blanca sin puertas ni ventanas es su centro, separado del resto de Roma al que no tiene acceso la voz poética. Fuera de este centro, solo es posible conjeturar¹⁰. En el límite de dicho centro, la voz poética no está en contacto con las voces de la divinidad ni de la belleza artística, sino con la duda leopardiana. La voz conjetura que allí reside un “animal tan fabuloso/ arrastrando según dicen/ siempre radiante/ siempre enjoyado/ un manto de cristal siempre encendido”. Este animal divino también mencionado de forma indirecta o potencial,

⁹ En “Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos” el cielo se ve interrumpido por la ropa de los ciudadanos romanos: “mientras del cielo en llamas/ de roma/ cuelgan medias y calzoncillos/ amarillos”.

¹⁰ Esto debe recordarnos el propio Evangelio de san Marcos 4, 11-12: “A ustedes se les ha dado el misterio del Reino de Dios, pero a los que están afuera no les llega más que parábolas. Y se verifican estas palabras: *Por mucho que miran, no ven; por más que oyen, no entienden; de otro modo se convertirían y recibirían el perdón*”. Esto se enlaza intertextualmente con Isaías 6, 9 y el final de Hechos 28, 17-31 con la referencia final al triunfo del Evangelio.

“según dicen”, posee plumaje. Y que sea tan etérea su existencia como “ataúdes y estampas y souvenirs de instantes perfectamente/ olvidados bajo un cenicero o una postal de san pedro”, como al final del poema volverá a asegurar, refuerza esa endeblez de la imagen y del símbolo que asemejará la de los versos del “Poema para destruir de inmediato [...]”: “¿cómo pueden reclamar/ lo que nunca han conocido/ sino en los pálidos versos/ de un pálido poeta”. La conjetura se presenta así en el ámbito cultural y religioso, de modo que no deja la posibilidad de espiar por el ojo de la cerradura como ocurre en “Poema para leer de pie en el autobús [...]”. En suma, la voz se pone en consonancia con la voz divina de la bóveda celeste a través del obelisco en una plaza pública, como un *cicerone*, nos guía a través de su perspectiva superior, la escucha divina y cuya instantánea posición le permite la ultraconsciencia.

INVOCATIO AL AGUA: “ELOGIO TRISTE DEL TÍBER”

Los recorridos y las miradas espaciales entre lo de arriba y lo de abajo los podemos encontrar también en sus artículos periodísticos de los años cincuenta. Asumiendo otra mirada superior en el orden espacial, es decir, la de un romano del Aventino, Jorge Eduardo Eielson establece el límite que traza el Tevere en el artículo “Elogio triste del Tíber” (1954). El autor asevera: “Su única misión actual se reduce a dividir la ciudad en dos bandos casi enemigos: el Trastevere y el resto de Roma” (2010: 46)¹¹. Además, asegura que los romanos desprecian el Tevere, por eso este río “no es sino una especie de gran espejo nostálgico colocado a suficiente distancia como para que no refleje nunca los rostros patricios aun prendidos al árbol antiquísimo del imperio y del reino de Roma” (2010: 47).

¹¹ Y luego le otorga otras dos misiones: embellecer la ciudad y consolar a sus más pobres habitantes.

Figura 4. *Las colinas (o montes) de Roma*

A esa distancia, en el Monte Aventino (Figura 4), una de las colinas romanas del lado este de la ciudad, desde lo alto hacia lo bajo, sus ciudadanos evitan su reflejo: una forma visual de eludir la *harmonia oppositorum* por una única forma de ver y de vivir que vuelve invisibles a los otros. No se cumple ni la armonía ni uno de los principios del *yanantin* (“nadie acapara el esfuerzo porque su realización es compartir”). Si los patricios no quieren mirarse en ese río, “los amados proletarios trasteverinos: sus antiguos hijos adoptivos, los etruscos”, sí, y no solo reflejarse, sino hundirse en él. El Tevere deja entrever una sacralidad *sotto l’acqua* (bajo el agua) ya perdida, en la cual otra sacralidad, la del centro de la cristiandad, se refleja. La modernidad ha desacralizado los espacios y los elementos:

Ni la sombra de San Pedro con su rica cúpula de mármol eternamente reflejada en los ojos de este menesteroso romano, ni el pétreo ángel justiciero del Castel Santangelo dividen hoy día su gloria inmutable con el paciente señor que los refleja todos los días, desde el alba hasta las últimas horas de la tarde sin levantar los ojos húmedos y tristes. (2010: 47)

Son dos formas las que se reflejan: la cúpula de mármol de San Pedro y el ángel justiciero, reflejados en el Tevere, que ya perdió toda su paternidad y sacralidad en el mundo profano de posguerra. Cuando en “Piazza di Spagna” se refiere esas “voces y melodías que ya nadie escucha”, se hace evidente que la ciudad aparece para la voz de *HER* como tomada por un (des)balance espacial: entre una sacralidad privada y la profana modernidad. En la Roma moderna, el reflejo promete solo la desarmonía. Sin embargo, para Jorge Eduardo Eielson, se trata no solo de una paternidad asumida, pues el Tevere es el “padre innombrable” de la historia de los etruscos. También es el “padre transparente” a quienes sus herederos agradecen por regar y fertilizar el corazón de los desposeídos. Estos ostentan otro tipo de categoría que el poeta asumirá como propia. Por eso, al recordar una ocasión en la que “mi primer impulso, casi místico, fue hundirme en sus aguas admirablemente claras y tersas, iluminadas por la primavera” (2010: 46), un amigo le advirtió de no hacerlo porque ahí solo se bañaban los desocupados y los vagos.

Por cierto que no pasó mucho tiempo antes de haber alcanzado esta condición indispensable sagrada, ese aire melancólico que poseen quienes ansían algo en secreto, para dignamente hundirme en los brazos frescos del dios y bendecir, durante una canícula abrasadora, uno por uno a sus más tímidos y recónditos pececillos (2010: 48).

En esa confesión, Jorge Eduardo Eielson asume que ya esto es un recuerdo, que ya adquirió esa condición indispensable: una sacralidad privada e instantánea que no es elevada, sino subterránea. Esa inmersión en las aguas del Tevere es un paso paralelo, real y tangible no a una voz poética, sino al Jorge Eduardo que firma el artículo, y a las transformaciones poéticas de *HER*, pues la gran

misión del Tevere es “consolar a quienes padecen de males sagrados o simplemente inexplicables” (2010: 46). Es claro que el poeta es, desde su perspectiva, quien hace la distinción entre lo alto y lo bajo, desde una concepción espacial, pero creemos que la diferencia entre lo alto y lo bajo se apoya más en un sentido sacro y paternal que solo él puede discernir. Entonces, ese sentido cambia a la realidad colectiva de un río “sucio y pagano”, región baja¹², semejante a la mirada superior que evade el reflejo desde el Aventino. Allí en el agua, Jorge Eduardo, el articulista, puede iniciar otra de esas transformaciones sucesivas que dentro de *HER* hemos identificado. El sonido y la invocación al padre sagrado y subterráneo se reproduce en “Azul ultramar” en *HER* por parte de la voz poética, al tiempo que otra música aparece desde el otro plano complementario al cielo de Piazza di Spagna: “tambores bajo el tiber/ trompetas en el foro”, esa música divina es la que manifiesta esa presencia. Del mismo modo, las aguas del Tevere que, como un brazo introducido, han seccionado la ciudad eterna y cuyo ruido subterráneo, los tambores del *uku pacha*, acompañan las diatribas de la voz poética, mientras para la voz el *invocatio* a lo subterráneo y acuático es un deseo de regresar a las aguas primordiales: sin forma, ahistórico, para renacer un instante (sucesivo y eterno).

El recorrido del Eielson articulista por Roma y la inmersión en esas aguas lo acogen para consuelo, pero, sobre todo, en la búsqueda de la purificación; contacto divino, transformación (en *HER*) y regreso al origen como productor de formas nuevas verbales y plásticas (como artista y articulista). Según Eliade, “Las aguas existían antes que la Tierra [...] Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades; son *fons et origo*, el depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación” (1981: 79). Es decir, la transformación es alcanzar lo supe-

¹² En 2017, Giulia Nuzzo hace una interesante reflexión sobre partes esenciales de la obra de Eielson. Específicamente, sobre “Elogio triste del Tíber”, tiene una interpretación de “evidentes connotaciones sociológicas” (305), fracturas entre pobreza y bienestar, lo cual también señala para otros momentos en *HER*. Paulo Peña Puyo (2012) tiene, a su vez, otra interpretación social de este mismo instante.

rior o lo extremo inferior o disolverse en el agua un instante, pues lo mismo es lo de arriba que lo de abajo, un reflejo indecible. Tras una transformación expresada por Eielson, se regresa bajo la presión del mundo real a la situación previa de forma casi instantánea¹³.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA MATERIA

Roma es el lugar en el que ocurre esta transformación artística y, además, el despojamiento de cierta tradición por las formas potenciales de la materia. Si esto ya estaba expresado en su fase limeña, se hace carne en su época romana. De la pesantez de la piedra y la monumentalidad romana, en una ciudad museo, ciudad plataforma, se mezclan, como vimos, sus propias ideas sobre las propiedades de la materia. Por ejemplo, en Lima, en la “Puerta de la noche” de madera pirograbada se asume otro material más leve para la forma de la piedra incaica. En “Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis”, se refiere a una puerta de madera y otra de cristal que reúne en un mismo estado dos tiempos como *axis mundis* personales, desmaterializándose los recuerdos también en “un torbellino de cenizas”. En Roma y su pesantez histórica, la materia se aliviana en los momentos de ultraconsciencia, por ejemplo, en la frágil-sólida “pompa de jabón” en “Valle Giulia”, cuya propiedad se puede comparar con la fragilidad y la posición superior de “la gran pompa celeste” en “Elegía blasfema para los que viven [...]”. Allí habitan seres distintos. En el segundo poema, al potencial acto de salir volando de “una bestia semejante”, se le opone estar “cómodamente tendido/ en la gran poma celeste”, encerrado, provisto de alas, plumaje y membranas. A su hermosa liviandad y fragilidad se le contrapone su prisión arquitectónica dentro del centro de Roma. En el caso de “Valle Giulia”,

¹³ En “Carta de Capri” se describe una metamorfosis en dos etapas. En la segunda, Eielson (2010) dice: “pero bien pronto el éxtasis se convirtió en rutina. Inadvertidamente, todo lo que había en mí de torpemente viril, de insatisfecho, de altivo, paso a paso ganó mi corazón y lo llenó nuevamente de deseos” (60). Luego, viene el llanto desde la habitación con vista mediterránea “al viejo monasterio de los cartujos”.

incluso el paralelo se establece dentro del propio poema entre las escaleras que surgen y vuelven al huevo fragilísimo. Visualmente, dicha composición se parece a una *chakana*, la cruz andina, escalera hacia lo más elevado, símbolo astronómico y lunar, pirámide escalonada reproducida cuatro veces con centro circular. En ese vacío central, se puede ver la forma del huevo. Las representaciones de Wiracocha tienen dicha forma: “se tiene la representación en forma ovoide de Wiracocha en el dibujo de Juan Santa Cruz Yamqui Pachacuti” (Bardales 2013: 429). A ese inicio y fin en los recorridos de este ser, desde el huevo y hacia el huevo, ese hombre “cabeza de reptil poeta” es un ser liminal entre reptil y pájaro, que une a sus recorridos dentro de espacios abiertos (“silba por las calles día y noche”) y cerrados (“atraviesa el comedor y la cocina”) su frágil transformación final: “su cuerpo/ sube al cielo convertido/ en un reptil alado que se aleja/ en una pompa de jabón que no se quie/ que no se quie/ que no se quie/ bra”. Esa pompa es el frágil-resistente estado, que le permite ese momento de ultraconsciencia.

Otro ejemplo lo encontramos en uno de sus artículos. Eielson enumera de forma exhaustiva sus posesiones en “Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad” (1954). Allí, imagina otro habitáculo, que de forma concéntrica empieza a crecer a través de la imaginación poética, vistiendo los alrededores de dicho centro (que no es la habitación en la que está encerrado) con una ciudad entera. Otra *harmonia oppositorum* entre la aspiración a “acarrear ladrillos para la construcción de una casa [...] ¡Maravillosa tarea! Cada trabajo me aproximará más y más a mi silencioso proyecto” (2010: 54) y la precaria realidad de la propia habitación. No hay monumentalidad allí, sino transparencia imaginativa, desnudez: la gran pompa celeste que no se quiebra. En esa elucubración, lo tangible progresivamente se hace etéreo hasta plantearse como una construcción transparente (semejante a las columnas de humo y de ceniza, al templo de papel de una Roma que también se desmaterializa en *HER*, un reflejo de la búsqueda de la originalidad opuesta a la tradición), para luego culminar con la idea del centro mágico de dicha ciudad en donde Eielson “elevaría un cono permanente

a la alegría” (2010: 54); un *piccolo obelisco immateriale* (pequeño obelisco inmaterial) que es el centro microcósmico del orden transparente que se ha establecido. Dicho como es producido por el giro de un triángulo rectángulo alrededor de sus catetos. Ese centro está en movimiento vertiginoso, creando.

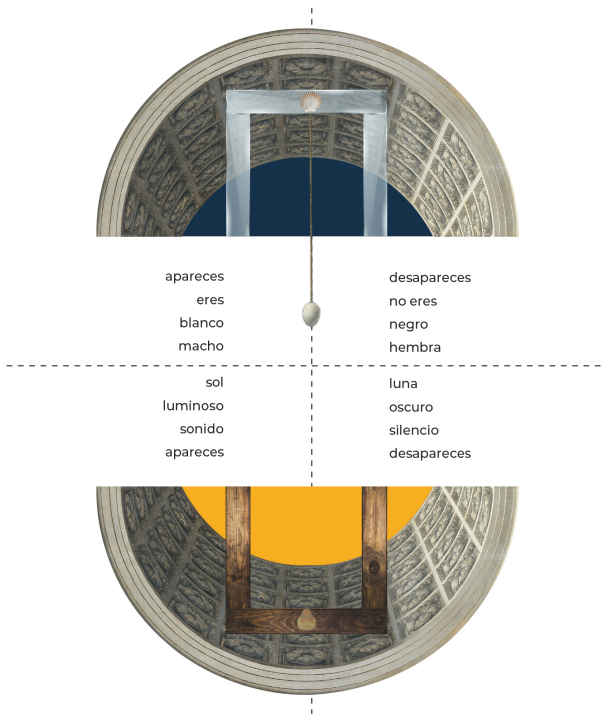
En la parte final denominada “Y retorno a la realidad”, la descripción inicial es como sigue: “Pienso en mi habitación de la calle Torino, en Roma: en ella duermo todas las noches, hago el amor y como algunas veces” (2010: 54). La austeridad del mobiliario, los objetos higiénicos y los vestidos hacen *harmonia oppositorum* con la potente imaginación constructora. El afán de construcción presente en el potencial “Tal vez la próxima semana” con el que abre su artículo, y que recuerda al “puedo escribir” del “Poema para leer de pie en el autobús entre la Puerta Flaminia y el Tritone” en *HER*, nos sitúan en el acto que establecíamos para los espacios recorridos de esta voz, tan potenciales o rememorados como este proyecto de construcción, que como vemos se da dentro y fuera de la poesía, como un paso más allá del estado de ultraconsciencia.

El gran impulso hacia la construcción de un proyecto tangible, luego de la reunión de esos estados, se expresa hacia el final de *HER* en “Escultura de palabras para una plaza de Roma” y se dirige todo hacia un centro. Desde este, la imaginación del poeta se desplaza concéntricamente, creando, ya no conjeturando fuera de la pared blanca sin puerta ni ventanas del barrio de San Pedro, ni por “el hueco de la cerradura”, sino desde su propia centralidad individual de artista. Aunque el resultado es insatisfactorio, en su cierre final engloba el universo entero “miserable pelota de papel/ que ahora arrojé al canasto”. El orden de lo que el poema opone y complementa es perfectamente dual, en *harmonia oppositorum*, aunque su disposición en la página en blanco sea la repetición de esas tres palabras: “escultura de palabras”¹⁴. En esa disposición espacial, el centro

¹⁴ Los juegos con las palabras son una aproximación que se centra en el significante, un desarrollo que ya estaba esbozado en “4 poemas virtuales” (1949), “Tema y variaciones” (1950) y continúa en orden cada vez más ascendente en Roma en “Naturaleza muerta” (1958), “Eros /iones” (1958), “4 textos” (1960), “4 estaciones” (1960), “Canto visible”

es “un hueco encendido”, “un vacío entre los labios” que destruye la linealidad del lenguaje, ese “alineamiento fugaz” por dicha “escultura de palabras”. A aquel hay que oponerle la materialidad expresada, porque a ese vacío que es un hueco encendido se le presenta “tu escultura de diamante/ que nos llama/ que nos llama/ que nos llama/ que nos llama/ desde alfa centauro”. El correlato estelar de estas palabras está en el cosmos y proviene de alfa centauro, es luz, es inmaterial y material, como la mención dual de pares opuestos del poema (Figura 5). Su encarnación material es de diamante.

Figura 5. *Homenaje a una “Escultura para una plaza en Roma” (Elaboración propia. Concepto y diseño: F. Cavagnaro, A. Regis)*



(1960) y “Papel” (1960). Se puede revisar de manera conjunta en *Esplorare l’invisibile. Ascoltare l’inaudito. La ricerca poetica di Jorge Eduardo Eielson. Antologia verbo-vocovisuale 1949-1998* (Canfield y Minarelli 2014).

Como este objeto sintetizado en el cosmos, muy parecido a ese cono volátil, siempre en movimiento, ese objeto que apunta al cielo como un *piccolo obelisco* (pequeño obelisco) de diamante es el reverso igualmente intangible de la “Escultura de palabras”. En el centro de esta, si la pensamos visualmente, está el vacío o la plenitud creativa sintetizada, en la reunión total de la *harmonia oppositorum* que no es posible más que bordear con palabras como bloques de construcción.

A la consideración material y sus propiedades, se le une la idea de la transformación. El descubrimiento de la capacidad de crear se encarna en una propiedad de la materia: la masa. Sus extremos se complementan y oponen: pesantez / liviandad. Por ejemplo: Roma es pesada, el artista y su imaginación deben ser leves. La piedra cusqueña es pesada, así que su representación en la “Puerta de la noche” es más liviana (madera). Como voz poética y hombre, dicho proceso se intuye dentro y fuera de la poesía. La transformación es un paso previo a la creación. En el vertiginoso movimiento dentro de Roma, se unen lo alto y lo bajo. La ultraconsciencia lo hace elevarse levemente en espacios públicos o descender a las aguas amnióticas. Esta transformación no se sostiene en el tiempo: es sucesiva e instantánea. La liviandad de la materia se parece a dichos estados de ultranconsciencia encarnados en el artista que permiten la elevación. Por eso, busca y considera la propiedad más liviana de la materia. El triángulo (cono, pirámide, *ushnu*, *chakana*) es la suma de esa representación, pues simboliza el proceso de ascenso hacia la cúspide de una potencia creadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDALES, Ricardo
2013 *Wiracocha. El código de Tiwanaku y Machu Picchu*. Lima: Universidad Nacional del Altiplano.
- CANFIELD, Martha
2013 *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita*. Firenze: Firenze University Press.

- CANFIELD, Martha; y MINARELLI, ENZO
2014 *Esplorare l'invisibile. Ascoltare l'inaudito. La ricerca poetica di Jorge Eduardo Eielson. Antologia verbo-voco-visuale 1949-1998*. Firenze: Centro Studi Jorge Eielson.
- EIELSON, Jorge Eduardo
2008 *Habitación en Roma*. Lima: Lustra.
- EIELSON, Jorge Eduardo
2009 *Poeta en Roma*. Madrid: Visor.
- EIELSON, Jorge Eduardo
2010 *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946 - 2005)*. Lima: Institut Français d'Études Andines.
- EIELSON, Jorge Eduardo
2016 *Poeta en Lima / Poeta en Roma/ Poeta en Milán*. Lima: Librería Anticuario Sur, Lustra.
- ELIADE, Mircea
1981 *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama / Punto Omega.
- GAVAZZI, Adine
2012 *Microcosmos: visión andina de los espacios prehispánicos*. Lima: Apus Graph Ediciones.
- MAMANI, Mauro
2019 "Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino". *Estudios de Teoría Literaria*. 8, 16, 191-203.
- NUZZO, Giulia
2017 "De Perú a Italia, el largo viaje de Jorge E. Eielson". *Cultura Latinoamericana*. 20, 2, 287-318.
- OCHOA, Antonio
2008 "Poetics of Presence: The Work of Oliverio Girondo, Jorge Eduardo Eielson and The Noigandres Group of Concrete Poetry". Tesis de Doctorado. University of Edinburgh.
- PEÑA PUYO, Paulo
2012 *La comunión entre individuo y territorio en el ensayo "Elogio triste del Tiber" (1954). Primeras aproximaciones a la obra ensayística de Jorge Eduardo Eielson*. <https://www.academia.edu/11841360/La_comuni%C3%B3n_

entre_individuo_y_territorio_en_el_ensayo_Elogio_triste_
del_T%C3%ADber_1954_Primeras_aproximaciones_a_
la_ensay%C3%ADstica_de_Jorge_Eduardo_Eielson>.
Consultado: agosto de 2020.

Recepción: 02/05/2022
Aceptación: 25/02/2023