



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Silva-Santisteban, R. (1994). *El simbolismo en la poesía de José María Eguren* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:	El simbolismo en la poesía de José María Eguren
Autor:	Ricardo Silva-Santisteban Ubillús
Año:	1994
Lugar de publicación:	Lima, Perú
Tipo de tesis:	Maestría
Palabras claves:	José María Eguren, corriente simbolista, poema, símbolo, interpretación.
Referencia en APA 7ma. ed.	Silva-Santisteban, R. (1994). <i>El simbolismo en la poesía de José María Eguren</i> [Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

El trabajo pretende explicar el funcionamiento de la corriente estética simbolista dentro de la obra poética del peruano José María Eguren. Para ello, se concretiza una caracterización teórica del simbolismo y el modernismo, a fin de poner al corriente la obra de Eguren con los movimientos artístico-literarios de su época. A continuación, se efectúa una revisión panorámica de su poesía, con el fin de fijar sus propiedades más resaltantes. Las nociones anteriormente dilucidadas son aplicadas después en el análisis hermeneúutico de cuatro poemas particulares de Eguren: "*Syhna la blanca*", "*El andarín de la noche*", "*La canción del regreso*" y "*Noche azul*".

Palabras *Clave:* José María Eguren, corriente simbolista, poema, símbolo, interpretación.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Escuela de Post-Grado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Post-Grado



El simbolismo en la poesía de José María Eguren

Tesis que para optar el Grado de Magister
en Literatura Peruana y Latinoamericana

Presenta

Ricardo Silva-Santisteban Ubillús

Lima-Perú

1994



LE
J02
LT

**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**



Introducción

I. La doctrina simbolista	1
a) Concepto de símbolo	1
b) El gran precursor del simbolismo	7
c) Los maestros del simbolismo	14
d) Esteticismo y simbolismo	25
Notas	30
II. El simbolismo en la poesía de José María Eguren	33
a) <i>Simbólicas</i>	38
b) <i>La canción de las figuras</i>	47
c) <i>Sombra</i>	54
d) <i>Visiones de enero</i>	55
e) <i>Rondinelas</i>	56
f) <i>Motivos</i>	62
Notas	65
III. El símbolo en cuatro poemas de Eguren	70
a) El sentido oculto de "Syhna la blanca"	70
Notas	75
b) El acierto correctivo de Eguren: "El andarín de la noche"	79
Notas	84
c) La reticencia expresiva de "La canción del regreso"	86
d) "Noche azul": el canto de la prosa	89
Notas	94
IV. Conclusiones	96
V. Contribución a la bibliografía de José María Eguren	98





I

INTRODUCCION

La poesía de José María Eguren (1874-1942), gozó de prestigio desde su misma aparición aunque la crítica oficial, como siempre, no supo o no pudo advertir los caracteres de evolución, modernidad, acabado y originalidad que traía con ella. Si puede afirmarse que, para su momento, dentro del contexto universal, la poesía de Eguren es anacrónica, puede afirmarse también que toda la poesía peruana anterior a él es prehistórica y epigonal. Es por ello que grandes contemporáneos suyos, los escritores informados, cultos y de avanzada como Abraham Valdelomar, Enrique A. Carrillo, José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre, etc., supieron aquilatar los valores de Eguren y el aspecto de renovación y originalidad que traía a la poesía peruana. Esta estima por su obra continuó después en estudios mayores, sobre todo parciales, de una obra que no se rinde fácilmente por su inagotable riqueza y múltiples dificultades; sin embargo, existen también varios libros que nos acercan de distintas formas, a sus poemas y cuyos títulos pueden consultarse en la segunda sección de la contribución bibliográfica que ofrecemos al final de este estudio.

El presente trabajo pretende establecer, en una primera instancia, su linaje, razón por la cual, antes de entrar en la interpretación de su poesía, hemos realizado una caracterización de la doctrina simbolista a la que adscribimos a Eguren, deslindando también las peculiaridades del modernismo hispanoamericano en la figura de su máximo poeta; seguidamente, en el capítulo II, hemos realizado una incisión y un recorrido panorámico por la obra poética y los *Motivos* de Eguren para fijar algunas de las características que poseen, deteniéndonos mayormente en el primero y en el último de sus libros de poemas. En el capítulo III intentamos cuatro lecturas en profundidad de otros tantos textos de Eguren, como la mejor manera de ejemplificar las aseveraciones del capítulo anterior. Luego de las conclusiones, ofrecemos una "Contribución a la bibliografía de José María Eguren" dividida





II

en cinco secciones.

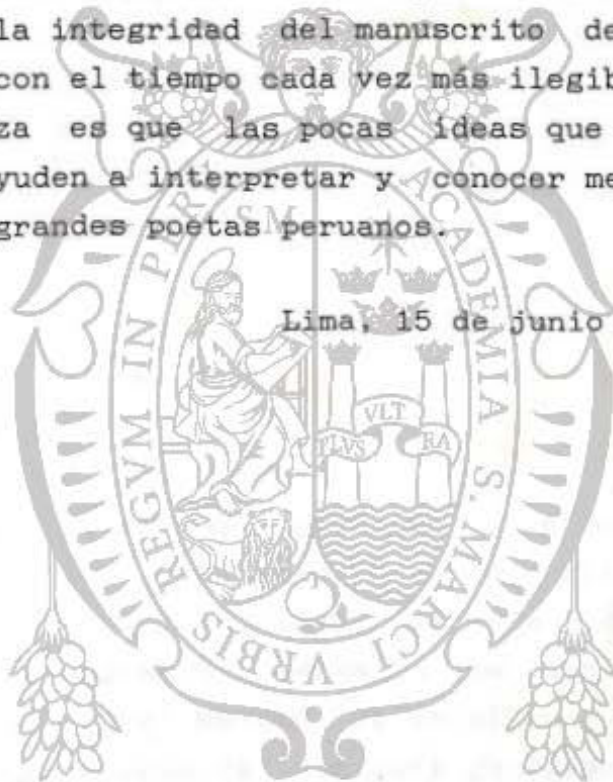
Respecto a las obras consultadas, éstas han sido principalmente las *Obras completas* del poeta que editamos en 1974 y los libros citados en las notas.

Quiero agradecer la cordial asesoría del doctor Marco Martos para con el estudio y las posibilidades que me brindó de exponerlo ante otros compañeros de estudios.

A mi esposa le debo una especial mención por haber mecanografiado la integridad del manuscrito de una letra que se va tornando con el tiempo cada vez más ilegible.

Mi esperanza es que las pocas ideas que pueda contener este trabajo, ayuden a interpretar y conocer mejor la obra de uno de los más grandes poetas peruanos.

Lima, 15 de junio de 1994





I. LA DOCTRINA SIMBOLISTA

Puede retrotraerse el uso del símbolo a las obras poéticas más antiguas de la humanidad por el carácter religioso que las acompañaba y por esa tendencia innata en el hombre de velar algunas de sus manifestaciones. Aunque como corriente literaria el simbolismo solo toma tardíamente carta de ciudadanía en Francia, en el último tercio del siglo XIX, el uso del símbolo ha sido manifiesto en las expresiones poéticas de múltiples idiomas y culturas durante el transcurso de la humanidad.

a) Concepto de símbolo

Antes de hablar de *simbolismo*, veamos primero el significado de la palabra símbolo. Etimológicamente *símbolo* deriva del verbo griego *syballein* que significa "juntar" y del sustantivo *sybalon* que significa "marca", "señal", "signo", en el sentido de constituir tan solo una parte de algo que consta de dos para conformar un todo. El símbolo, pues, es algo incompleto que necesita de otro elemento para adquirir plenitud en sí mismo, para tomar sentido ya que si solo vemos una de las partes del símbolo que se nos muestra, no accederemos a su justa comprensión integral.

Veamos algunos ejemplos representativos. En la misa, el vino y la hostia son dos símbolos que representan la sangre y el cuerpo de Cristo. Aislados, sin el segmento que los integra, carecen de su profundo significado religioso.

Veamos ahora algunos ejemplos tomados de la literatura. Leamos la Oda I, 14 del poeta latino Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.) que cito en la fiel traducción de

Oscar Gerardo Ramos:

Oh nave, nuevas olas te empujan a los mares...
 ¿A dónde vas? Retorna con rapidez al puerto.
 ¿No ves cómo tus flancos
 están sin remos

y abatido tu mástil por insane borrasca
 y tus antenas gimen y apenas tus cordajes
 sostienen el ensamble
 de tu alta quilla?

Está roto el velamen y tus dioses de popa
 descuartizados oyen apenas las plegarias.
 No te vanagloríes
 del maderamen

aunque sea heredero fiel de los bosques pónicos.
 Es inútil tu raza y es inútil tu estirpe.
 No te fíes en tus proas
 flanquibermejas

Cuidate de los vientos o serás su ludibrio...
 Ha poco eras mi angustia y ahora mi desvelo.
 Evita islas hermosas
 entre mar de arrecifes (1).

Entre las tormentas y mares que la agreden y entre los peligros que la acechan, Horacio ha querido pintarnos, a través de las imágenes de la zarandeada nave, la simbolización del Estado o de la República romana envuelta en las riñas, sobresaltos y peligros de la guerra civil. Nada mejor que bajar una abstracción para encarnarla en un objeto concreto y al alcance de cualquier experiencia.

Cuando Dante Alighieri (1265-1321) se encuentra con la onza (o con la pantera o leopardo como vierten otros traductores) al principio de la *Comedia*:

Pero he aquí, al comenzar la cuesta,
 una onza liviana y muy ligera,
 que de piel maculada era cubierta,

y no se me apartaba de adelante,
 antes tanto impedía mi camino,
 que intenté retornar vuelta tras vuelta (2).



Sabemos, por los escoliastas, que el poeta está personificando en la onza la sensualidad y hasta la lujuria. Pero, en el mismo canto, unos pocos versos después, aparecen otros dos animales:

mas no sin que pavor me produjese
la aparecida imagen de un león,

éste hacia mí, al parecer, venia,
alta la frente y con rabiosa hambre,
tanto que el aire parecía temerle,

y de una loba que de grandes ansias
semejaba repleta en su flacura,
y a muchos ya ha hecho miserables (3).

Estas dos nuevas apariciones no son sino otras dos simbolizaciones: el león es la personificación de la soberbia o el orgullo; la loba representa la avaricia o la rapiña.

En *La tragedia de Macbeth* de William Shakespeare (1564-1616), cuando Macbeth se prepara para asesinar al Rey Duncan, recita el siguiente soliloquio:

¿Es una daga lo que veo en el aire,
el puño vuelto hacia mi mano? Ah, llega,
Deja agarrarte. No, no puedo asirte,
y sin embargo te estoy viendo allí.
¿No eres, fatal visión, sensible al tacto
como a la vista? ¿Acaso eres tan solo
una daga ilusoria de la mente,
del cerebro febril, falaz creación?
Te miro aún, y en forma tan palpable
como esta daga que en mi mano brilla;
tú me muestras la ruta que buscaba
y eres tú el instrumento que iba a usar.
Pero, ¡cómo! ¿mis ojos son juguete
de mis otros sentidos, o ellos solos
valen por todo el resto? Te estoy viendo,
y una gota de sangre veo brillar
en tu hoja y en tu puño. No es posible.
Es sólo mi designio sanguinario,
que ante mis ojos toma forma real.
Ya en la mitad del mundo, la natura
parece muerta, y los malignos sueños
turban la paz del lecho; ya las brujas
rinden tributo a la siniestra Hecáte;

y el lívido asesino -a quien el lobo con sus aullidos, como un centinela, le da la voz de alerta- se desliza y a zancadas furtivas de un Tarquino como un fantasma a sus designios va. (4)

Lo que el gran dramaturgo inglés hace es mostrarnos a Macbeth imaginando una daga, en vez del codiciado trono por el cual va a cometer no solo un horrendo asesinato, sino también una vil traición por no respetar la ley no escrita de la hospitalidad. Shakespeare usa un símbolo anticipatorio del futuro de crimen y sangre que le espera a Macbeth a lo largo de la tragedia, y utiliza la imagen de la daga con la cual asesinará al anciano Rey Duncan pero que también será la divisa de su comportamiento al ordenar, en forma incansable, nuevos asesinatos y traiciones.

Llegando a la literatura contemporánea, recordemos la espina clavada en el corazón del conocido poema de Antonio Machado (1875-1939):

Yo voy soñando caminos
de la tarde. Las colinas
doradas, los verdes pinos.
¿A dónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
a lo largo del sendero...
-La tarde cayendo está-
"En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón."

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.

La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:
"Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada." (5)

La espina no es sino un símbolo para significar el dolor producido por el recuerdo de un amor irrestañable.

Si pasamos a las moralidades del teatro medieval inglés o a los autos sacramentales del teatro español del siglo de oro, podemos advertir la utilización profusa de elementos simbólicos llevados hasta el punto de la alegoría, es decir cuando los símbolos se tratan en conjunto. En la alegoría los elementos figurativos se usan con valor de traslación pero se guarda un paralelismo con un sistema de conjuntos o realidades. Es por eso que un poema como el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz puede leerse, a pesar de su título explícito, como un canto de amor profano pero también, según quería su autor, como las bodas de Cristo y de su Iglesia.

Los elementos y recursos simbólicos han sido, pues, de uso constante en la literatura y en el arte en general y los encontramos hasta en la literatura y en la pintura realistas. Por ejemplo, en un cuento puramente imaginativo y popular como "The Fall of the House of Usher" puede observarse cómo Edgar Allan Poe (1809-1849), quizá sin pretenderlo, simboliza con la destrucción física de la casa de los Usher, aquella de la estirpe que la habita (6); Gustave Flaubert (1821-1880) en un cuento del más puro estilo realista, "Un coeur simple" (7), al momento de la muerte de su protagonista, simboliza la visión del Espíritu Santo cuando ésta ve un loro gigantesco sobre su cabeza. Solo en este momento toma sentido el nombre de la sufrida protagonista, Felicité, aparentemente, hasta el mismo instante del final, una simbolización negativa de Flaubert.

Un cuento que podemos llamar naturalista, como "Los gallinazos sin plumas" del gran narrador peruano Julio Ramón Ribeyro (1927), puede leerse con gran retribución literaria, como un relato dueño de un nivel simbólico que lo enriquece aún más como obra literaria (8).

Respecto a la pintura solo citaré este fragmento de un

interesantísimo artículo del poeta peruano Javier Sologuren:

En "La carta de amor" de Vermeer (otra tela analizada por el autor) se presentan tres elementos: una carta, un laúd y el cuadro de un barco en el mar: "elementos que aclaran y refuerzan la significación de cada uno y del conjunto". La combinación de carta y marina decía que se trataba de una misiva amorosa, pues en el lenguaje figurado de la época (en ese código que la iconografía se esfuerza en recuperar) se vinculaba metafóricamente el mar al amor y el barco al enamorado. El laúd es, además, un símbolo erótico (usado en otras pinturas con una clara referencia sexual) que en Vermeer parece haber sido empleado en tanto que símbolo amoroso universal. Esta sería, en consecuencia, la significación emblemática del cuadro. Sin embargo, advierte de Jongh, no toda flauta ni todo laúd poseen necesariamente una significación secundaria erótica en el arte holandés del XVII: "El contexto y la relación recíproca entre las partes siempre son determinantes para la significación de una representación en su totalidad".

Escenas de la vida cotidiana -aparentemente libres de toda alusión, de toda segunda intención- implicaban un sentido que no se advierte en nuestros días, salvo, claro está, para la mirada del estudioso que ha sabido leer (lo que no es lo mismo, descodificar) el contenido latente de la imagen pictórica (8).

Creemos que los ejemplos podrían seguirse multiplicando, pero que con los que hemos ofrecido es suficiente para los límites de este estudio. Todo nos lleva a afirmar con Charles Baudelaire, en un importante soneto que luego intentaremos comentar, que:

L'homme y passe à travers des forêts des symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Desde el punto de vista literario llamamos símbolo a una imagen, objeto o acción que se hallan cargados de significación por encima de su valor literal. Si bien el término ofrece dificultades y debe ser utilizado en forma

cuidadosa y para objetos más bien concretos, no es del todo inapropiado hablar también de un personaje como símbolo. En sus formas más refinadas el símbolo tiende a ser cada vez más indefinido en sus significados, en contraste con el significado fijo de la alegoría. Al hablar de simbolismo nos referimos a un sistema para intensificar la expresividad de una comparación y a un artificio para alcanzar mayores implicaciones de significado.

b) *El gran precursor del simbolismo*

El gran poeta francés citado una línea más arriba, Charles Baudelaire (1821-1867), puede considerarse como uno de los padres del simbolismo en virtud de su conocido soneto "Correspondances". Este soneto excede, como muchas obras literarias, su propio contenido, que trata del principio de la analogía universal, para convertirse en una poética. La analogía universal es una idea de origen platónico y fue retomada en incontables tratados del siglo XVIII que, de una u otra forma, influyeron en Baudelaire. Emanuel Swedenborg (1688-1772), místico influyente y notable, había pretendido establecer en sus obras una correspondencia rigurosa, a la manera medieval, hasta en los menores detalles, entre el mundo espiritual y el mundo terrestre. Veamos lo que afirma Jorge Luis Borges:

No sin vacilación trataré ahora de bosquejar, siquiera de manera parcial y rudimentaria, la doctrina de las correspondencias, que constituye para muchos el centro del tema que estudiamos. En la Edad Media se pensó que el Señor había escrito dos libros: el que denominamos la *Biblia* y el que denominamos el universo. Interpretarlos era nuestro deber, Swedenborg, lo sospecho, empezó por la exégesis del primero. Conjeturó que cada palabra de la Escritura tiene un sentido espiritual y llegó a elaborar

un vasto sistema de significaciones ocultas. Las piedras, por ejemplo, representan las verdades naturales; las piedras preciosas, las verdades espirituales; los astros el conocimiento divino, el caballo, la recta comprensión de la Escritura, pero también su tergiversación por obra de sofismas; la abominación de la Desolación, la Trinidad, el abismo, Dios o el Infierno, etcétera. (Quienes anhelan proseguir este estudio, pueden examinar el *Dictionary of Correspondences*, publicado en 1962, que analiza más de cinco mil voces de los textos sagrados). De la lectura simbólica de la *Biblia*, Swedenborg habría pasado a la lectura simbólica del universo y de nosotros. El sol del Cielo es un reflejo del sol espiritual, que a su vez es una imagen de Dios; no hay un solo ser en la tierra que no perdure sino por el influjo constante de la divinidad. Las cosas más ínfimas, escribirá De Quincey, que fue lector de la obra de Swedenborg, son espejos secretos de las mayores. La historia universal, escribirá Carlyle, es un texto que deberíamos continuamente leer y escribir y en el que también nos escriben. Esa perturbadora sospecha de que somos cifras y símbolos de una criptografía divina, cuyo sentido verdadero ignoramos, abunda en los volúmenes de Léon Bloy y los cabalistas las conocieron (10).

Baudelaire fue un entusiasta de la doctrina de Swedenborg y fue influido por ella. Su divulgado soneto "Correspondances" sigue en forma fiel la idea primordial de la analogía pero, sobre todo, es una excelente muestra literaria.

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles:
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme les chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 -Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 qui chantent les transports de l'esprit et des sens. (11)

CORRESPONDENCIAS

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces algún habla confusa;
y los bosques de símbolos, por donde el hombre cruza,
hasta él le dirigen miradas familiares.

Como los largos ecos de lejos confundidos
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y cual la claridad,
se responden colores, perfumes y sonidos.

Hay perfumes tan frescos como carnes de infantes,
dulces como el oboe, verdes cual prado denso,
-y los hay corrompidos, opulentos, triunfantes,

con la expansión de cosas infinitas vertidos,
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso
que cantan los transportes del alma y los sentidos. (12)

Este soneto de Baudelaire, nos subyuga, en primer lugar, por su música y por sus imágenes. Nos encontramos en él en el reino de la magia. pero el soneto, sobre todo, evidencia la poética de Baudelaire en uno de sus aspectos primordiales, si observamos su afinidad con uno de los pasajes críticos de los "Nuevos comentarios sobre Edgar Poe" que sirvió de prólogo a su traducción de las *Nouvelles Histoires Extraordinaires*:

Es ese admirable, ese inmortal instinto de lo bello el que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como una aproximación, como una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de todo cuanto se encuentra más allá, y que revela la vida, es la más viva prueba de nuestra inmortalidad. Es a la vez por la poesía y a través de la poesía, por y a través de la música, que el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba; y cuando un poema exquisito lleva las lágrimas al borde de los ojos, esas lágrimas no son prueba de un exceso de goce, más bien son testimonio de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto y que querría adueñarse de inmediato, sobre esta misma tierra, de un paraíso revelado.

Así, el principio de la poesía es, estricta y simplemente, la aspiración humana hacia una belleza superior, y la manifestación de ese principio es, en el entusiasmo, la excitación del alma; entusiasmo por



completo independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad que es el alimento de la razón. Pues la pasión es *natural*, asaz natural para no introducir un tono hiriente, discordante, en el dominio de la belleza pura; asaz familiar y asaz violenta, como para no escandalizar a los puros deseos, las graciosas melancolías y las nobles desesperaciones que habitan las regiones sobrenaturales de la poesía (13).

Vemos, pues, que, según Baudelaire, el rol del poeta será observar y discernir en forma intuitiva la afinidad que existe en estas correspondencias para mostrarnos la captación de una parte de su esplendor. Baudelaire inscribe su soneto en un mundo auroral y sugerente en cuyos cuartetos aparecen reminiscencias de la especie humana en un bosque emblemático, en una naturaleza de tipo místico, en un más allá del tacto o de la visión de las cosas.

Por otro lado, tenemos la suerte de un autocomentario del poeta sobre este soneto en el importante artículo "Richard Wagner y *Tannhauser* en París":

¿Se me permite también referir, expresar con palabras en la traducción inevitable que mi imaginación hizo del mismo fragmento cuando lo escuché por vez primera con los ojos cerrados, sintiéndome, por así decir, levantado de la tierra? No me atrevería por cierto a hablar con complacencia de mis *ensueños*, si no fuera para unirlos aquí a los *ensueños* precedentes. El lector sabe qué objetivo perseguimos: demostrar que la música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes. Por otra parte, no sería ridículo aquí razonar *a priori*, sin análisis y sin comparaciones; pues lo que sería verdaderamente sorprendente es que el sonido *no pudiese* sugerir el color, que los colores *no pudiesen* dar idea de una melodía y que el sonido y el color fueran inadecuados para traducir ideas; porque las cosas siempre se han expresado por una analogía recíproca, desde el día que Dios profirió el mundo como una compleja e indivisible totalidad:

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces alguna habla confusa;
y los bosques de símbolos, por donde el hombre cruza,
hasta él le dirigen miradas familiares.



Como los largos ecos de lejos confundidos
 en una tenebrosa y profunda unidad,
 vasta como la noche y cual la claridad,
 se responden colores, perfumes y sonidos. (14)

En el primer terceto, Baudelaire, a través de un tejido sinestésico, nos transporta al segundo en el cual las sensaciones físicas se convierten en la expresión del espíritu. Por otra parte, el tercer verso del primer terceto apunta una correspondencia no con otros sentidos sino con los estados del alma.

La sinestesia fue uno de los recursos primordiales de los futuros escritores simbolistas y vale la pena detenerse un poco en ella viendo su origen. El propio Baudelaire nos dará la pista para llegar a su origen en su famoso estudio de arte *Salón de 1846*, dedicado a una exposición pictórica:

Ignoro si algún analogista ha establecido en forma sólida una gama completa de los colores y de los sentimientos, pero recuerdo un pasaje de Hoffmann que expresa perfectamente mi idea, y que ha de agradar a cuantos aman de un modo sincero la naturaleza: "No es sólo durante el sueño, ni en el ligero delirio que precede al dormirse, sino también despierto, mientras escucho música, que encuentro una analogía y una íntima relación entre colores, perfumes y sonidos. Me parece que todas esas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz, y que todas ellas deben reunirse en un concierto maravilloso. Sobre todo el olor de las caléndulas y castañas, me produce un efecto mágico. Me hace caer en un profundo ensueño y oigo entonces, como en la lejanía, los sonidos profundos y graves del oboe" (15).

La influencia teórica y poética del soneto "Correspondences" de Baudelaire fue inmensa, iluminadora y reverberante. De él solo hay un paso para arribar a otro texto fundamental del simbolismo, me refiero al soneto "Voyelles" de Arthur Rimbaud (1854-1891):



VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
 Je dirai quelque jour vous naissances latentes:
 A, noir corset velu del mouches éclatantes,
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombres: E, candeurs des vapeurs et des tentes,
 Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
 Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
 Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
 Silences traversés des Mondes et des Anges:
 -O l'Oméga, rayon violet de Ses yeux! (16)

VOCALES

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales,
 diré algún día vuestros nacimientos latentes:
 negra A, corsé velludo de moscas esplendentes
 que zumban en redor de hediondeces bestiales,

golfos de sombra; E ampo de nieblas y tendales,
 temblor de umbelas, reyes blancos, lanzas dementes;
 I, purpúreos esputos, bellos labios rientes
 en la cólera o entre sueños penitenciales;

U, ciclos, verdes mares de temblores divinos,
 paz de pastos sembrados de bestias, pliegues finos
 que la alquimia remarca en los rostros profundos;

O, supremo Clarín de estridentes enojos,
 silencios horadados por Angeles y Mundos:
 -¡O, la Omega, fulgor violeta de Sus Ojos! (17)

Puede verse en el soneto de Rimbaud que las sinestesias se llevan a un grado de lo que se ha llamado "hechicería evocatoria" aunque ésta podría ser para un lector lego puramente gratuita si no sintoniza con el mensaje simbólico del poeta francés.

En Baudelaire, pues, encontramos expuestos con precisión, pero sin una forma orgánica, los principios de la doctrina simbolista que luego veremos repetidos (debidamente corregidos y aumentados o glosados) en los grandes maestros del

simbolismo: Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) y Arthur Rimbaud (1854-1891).

El poeta intenta mostrarnos el lado siempre escondido de la vida para el cual nuestros sentidos no son suficientes. Es por ello que se hace necesario buscar las afinidades del mundo natural y el mundo espiritual. Para ejemplificar la lucidez con que Baudelaire advirtió y fijó en una doctrina, en una poética, este pensamiento, citemos dos fragmentos de su comentario a la obra poética de Victor Hugo:

Victor Hugo fue, desde el principio, el hombre mejor dotado, el más visiblemente elegido para expresar mediante la poesía lo que yo llamaría el *misterio de la vida*. La naturaleza que aparece ante nosotros, a cualquier lado que nos volvamos, y que nos envuelve como un misterio, se presenta bajo muchos estados simultáneos, cada uno de los cuales, según que sea más inteligible o más sensible para nosotros, se refleja en forma más viva en nuestros corazones: forma actitud y movimiento, luz y color, sonido y armonía. [...] Los que no son poetas no comprenden estas cosas. Fourier vino un día a revelarnos asaz pomposamente los misterios de la analogía. No niego el valor de alguno de sus minuciosos descubrimientos, aunque creo que su cerebro estaba demasiado prendado de la exactitud material como para no cometer errores y alcanzar de golpe la certeza moral de la intuición. Hubiera podido, con igual preciosismo, revelarnos a todos los excelentes poetas en los que la humanidad lectora se educa tan bien como en la contemplación de la naturaleza. Por lo demás, Swedenborg, que tenía un alma mucho más grande, nos había enseñado ya que *el cielo es un hombre muy grande*; que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, tanto en lo *espiritual* como en lo *natural*, es significativo, recíproco, inverso, *correspondiente*. Lavater, limitando al rostro del hombre la demostración de la verdad universal, nos había traducido el sentido espiritual del contorno, de la forma, de la dimensión. Si extendemos su demostración (no sólo tenemos derecho a ello, sino que nos sería infinitamente difícil hacerlo de otro modo) llegamos a la conclusión de que todo es jeroglífico, y sabemos que los símbolos sólo son oscuros de una manera relativa, es decir, según la pureza, la buena voluntad o la clarividencia nativa de las almas. Pues, ¿qué es un poeta (tomo la palabra en su acepción más amplia) sino un traductor, un decifrador? En los poetas excelentes, no hay



metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta a la circunstancia actual, porque esas comparaciones, esas metáforas, esos epítetos están tomadas del inagotable fondo de la *universal analogía*, y porque ellas no podrían ser tomadas en otra parte (18).

Me atrevería a afirmar que en los breves momentos en que Baudelaire teoriza de una manera cercana a los principios simbolistas, estos quedan descritos a cabalidad:

- a) Correspondencia entre un mundo espiritual y el mundo de la realidad visible.
- b) Interiorización espiritual para expresar lo más recóndito del ser humano.
- c) Expresión verbal oscura.
- d) Sentido del misterio.
- e) Uso de la sugestión.
- f) Busca de la sutileza y de la indecisión.
- g) Busca de la inspiración en la música.

La influencia de Baudelaire, en ambos sentidos, teórico y poético, es incalculable entre los maestros del simbolismo y entre los propios poetas que se autodenominaron simbolistas. No solo por anticipar esta tendencia su obra es importante, gracias a otros rasgos de su poesía, Baudelaire es uno de los primeros grandes contemporáneos. Veamos la obra de sus descendientes: los maestros del simbolismo.

c) *Los maestros del simbolismo*

El simbolismo representa en la literatura francesa una especie de revancha del romanticismo contra el Parnaso que corresponde, en poesía, al realismo que se afirmó, en forma más cómoda, en la novela y en otros dominios literarios. Este último movimiento tuvo también una influencia general del



espíritu positivista, escuela filosófica que se atenia al estudio de los hechos por lo que se confunde con el materialismo. Si entre los parnasianos el yo se eclipsa, el corazón calla y la sensibilidad desaparece, el poeta simbolista realiza una búsqueda del alma humana e intenta expresar lo que ésta guarda de más íntimo y secreto.

Aunque los simbolistas son tan cuidadosos de la forma como lo fueron los parnasianos (como que muchos emergieron de esta escuela), se toman algunas libertades de tipo prosódico y realizan algunas innovaciones, muchas de ellas continuando las libertades ya asumidas por el mismo Baudelaire. Se hace difícil, sin embargo, hablar de una escuela simbolista porque los representantes del nuevo movimiento difieren mucho entre sí. Tanto que los críticos han señalado, con justeza, "la melée symboliste" [la promiscuidad simbolista]. Como bien afirma C.M. Bowra: "La esencia del simbolismo está en su insistencia en un mundo de belleza ideal, y en su convicción de que ésta se realiza por medio del arte" (19).

Veamos las teorías poéticas de los maestros del simbolismo. En primer lugar, Stéphane Mallarmé, el más importante de todos ellos. Desde su primera etapa de creación poética (hasta 1866), este poeta creía que podía acceder a la belleza a fuera de rigor calculado:

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime
-Que la vitre soit l'art, soit la mysticité-
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

me contemplo y me veo ángel, y muero y quiero
-que el cristal sea el arte, o sea el misticismo-
renacer, ostentando mi sueño cual diadema,
a un cielo anterior donde florece la belleza. (20)

Pero Mallarmé, amante de las abstracciones, cuando está trabajando en "Herodías" descubre la Nada:

He encontrado dos abismos que me desesperan -le escribe a Henri Cazalis-. Uno es la Nada a la que he llegado sin conocer



el budismo, y sigo aún demasiado desconsolado para poder creer siquiera en mi poesía y entregarme de nuevo al trabajo que este pensamiento me ha hecho abandonar (21).

Desde este momento la aventura poética de Mallarmé se identifica con la experiencia metafísica. El poeta de esta forma no encuentra ya su individualidad y su conciencia se disipa para expresar el Espíritu del Universo. Así, cada poema se convierte en la revelación del Espíritu Absoluto o simplemente de lo Absoluto, pero para Mallarmé esta revelación no se produce en la experiencia del pensamiento sino que logra su encarnación en una obra de arte: "No existe sino la Belleza -afirma-; y ésta no tiene sino una expresión perfecta: la Poesía", escribió en una carta dirigida a Cazalis (22).

Para Mallarmé, pues, el poeta no inventa, simplemente debe contentarse con descifrar la Belleza oculta detrás de la apariencia de las cosas. Es por eso que en la lectura de sus poemas se produce una operación de ensueño, de magia y de éxtasis cuando logramos transportarnos a su mundo, cuando llegamos a la Idea, que tantas veces menciona en sus escritos, y que no parece sino una concepción de clara estirpe platónica: la Idea como representación de realidades *eternas e inmutables*. Antes que nombrar un objeto o describirlo, Mallarmé opta por sugerirlo. Por eso afirmará en la famosa entrevista de Jules Huret:

Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema que se obtiene al irlo adivinando poco a poco; sugerirlo, ese es el sueño. El uso perfecto de este misterio es lo que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma, o, a la inversa, escoger un objeto y deducir de él un estado del alma, por una serie de desciframientos (23).

A través de un objeto el poeta descifra un estado del alma o también, en forma contraria, un estado del alma descifra un objeto. Pero de ninguna forma estos se describen, sino que ambos son sugeridos a través del otro.



Ahora bien, esta poética de la sugestión, tan importante en la poesía de Mallarmé, entraña una manera muy propia de utilizar el lenguaje. El propio Mallarmé, en un artículo de 1891 titulado "Crisis del verso", afirma lo siguiente:

Decadente, Mística, las Escuelas se declaran o son precipitadamente etiquetadas por nuestra prensa informativa, adoptan, como encuentro, el punto de un Idealismo que (a semejanza de las fugas, en las sonatas) rehúsa los materiales naturales y, como brutal, un pensamiento exacto las ordena; para no conservar sino la sugestión. Instituir una relación entre las imágenes exacta, y que se desprenda de ella un tercer aspecto fusible y diáfano presentado a la adivinación...

[...]

"Los monumentos, el mar, el rostro humano, en su plenitud, nativos, conservan una virtud que atrae una forma distinta a la descripción que la velaría, evocación, podría decirse, *alusión* ya lo sé, *sugestión*: esta terminología un poco al azar atestigua la tendencia, muy decisiva, tal vez, que ha sufrido el arte literario, que ella limita y exime. Su propio sortilegio no es sino liberar, fuera de un puñado de polvo o realidad sin encerrar, en el libro, incluso como texto, la dispersión volátil o sea el espíritu, que no tiene nada que hacer salvo la musicalidad del todo."

Hablar concierne a la realidad de las cosas solo en forma comercial: en literatura basta con hacer una alusión o distraer su cualidad que ha de incorporar alguna idea.

[...]

La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad; se encienden con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuego sobre las pedrerías, reemplazando la respiración perceptible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase (24).





En sí misma la palabra no posee ninguna belleza; no se convierte en bella sino en función de otras palabras que la rodean: de igual forma que en la música una nota, insignificante en sí misma, no logra la belleza sino por su aproximación a la melodía de la cual forma parte.

El llegar a una expresión hermética no es sino la consecuencia de las teorías de Mallarmé, puestas en práctica por medio de su sintaxis torturada, por concentrar y condensar la frase, por un afecto particular a las elipsis, por yuxtaponer frases sin usar cópulas, por jugar con la ambigüedad, por suprimir la puntuación y llenar las frases con largos incisos. Estas dificultades de carácter técnico se incrementan si se recuerda que para Mallarmé el símbolo constituye el uso de la sugestión y que la sugestión no es algo diáfano sino, más bien, muy difícil de captar. Pero ante tantas dificultades (que poco a poco se vencen) la poesía de Mallarmé posee el inmenso atractivo de estar colmada de imágenes, gracias a las cuales penetramos en el espacio del poema, aunque su cabal comprensión, como en gran parte de la poesía simbolista, a menudo se nos vede. Pero, lejos de ser algo decorativo, la imagen constituye el elemento primordial, el elemento de partida del poema.

Conforme avanzamos en forma cronológica por la poesía de Mallarmé, entramos en predios cada vez más difíciles de comprender, en zonas cada vez más herméticas, lo que parece ser el desarrollo lógico de la evolución de los simbolistas. Este tipo de evolución en Mallarmé, y en otros poetas simbolistas, se explica por las siguientes razones: por su refinamiento, que lo conduce al barroquismo, al gusto por todo lo sutil y complicado, por su desdén de lo banal ("lo muy preciso cancela / tu vaga literatura", afirma en el poema "Toute l'âme resumée..."); por su concisión, ya que a Mallarmé le incomoda explicar y desarrollar; por considerar la poesía un lenguaje sagrado, la poesía es un arte solo para iniciados; por obtener el misterio poético, porque es la esencia misma de la poesía; por su rechazo a nombrar los objetos, que solo aparecen en forma indirecta y por alusión, o, también, por



encontrarse ausentes.

El peligro de toda poesía simbolista es convertirse en algo incomunicable y disiparse en el silencio cuando se sobrecarga de hermetismo. Su contrapartida es la necesidad de un estudioso que se encargue de revelar su complejidad ya que los poemas deben, necesariamente, ser glosados: necesitan un cuerpo exegético que acompañe los originales. Pero recordemos esto no es ya privativo de los poetas simbolistas, sino de la gran mayoría de los grandes poetas contemporáneos cuya expresión no se caracteriza por su facilidad.

Tanto el ingreso como la salida de la literatura, en el caso de Arthur Rimbaud, se realizó sin vacilaciones. Por otro lado, el tiempo que ejerció el trabajo poético no pasa de un lustro y la edad en la que la abandonó apenas llegaba a sus veinte años. En Rimbaud, pues, no hubo mucho tiempo para meditar su arte, como en el caso Mallarmé, quien pudo pasarse años pensando cómo iba a escribir. En Rimbaud se unen poética y poesía al momento de la escritura. Pero, además, me parece que la poética de Rimbaud posee otra característica principal: su búsqueda no solo es estética sino también ética. Ante el espíritu de Rimbaud se le plantean dos incógnitas a resolver: la del arte y la de la vida. Su respuesta es una obra poética breve pero destellante; su concepción poética es la de considerar al poeta un vidente y separar al creador de la obra que crea en el momento mismo de su ejecución:

Puesto que Yo es otro. Si el cobre se despierta clarín no es por su culpa. Esto me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: taño el violín: la sinfonía se mueve en las profundidades, o realiza un salto a la escena (25).

Separado de sí mismo el poeta crea a la manera de un *medium* que no hace sino transmitir, pero el poeta debe convertirse en vidente y, de esta forma también, solo transmitir:



El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento, integral; él busca su alma, la examina, la palpa, la conoce.

[...]

El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado desarreglo de *todos los sentidos*. Todas las formas del amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no guardar sino las quintaesencias (26).

En las páginas nerviosas de la "Carta de un vidente" se ofrece una poética que podemos llamar *supernaturalista* y que desembocará, finalmente, en la teoría de las correspondencias de su maestro Baudelaire: "el primer vidente, rey de los poetas, un verdadero Dios" según Rimbaud:

Este lenguaje será del alma para el alma, que resuma todo, perfumes, sonidos, colores, pensamiento enganchando y halando el pensamiento. El poeta definirá la cantidad de desconocido despertándose en su tiempo en el alma universal... (27).

Tenemos, pues, a un Rimbaud seguidor de Baudelaire, pero a quien consideraba que había vivido en un medio demasiado artístico. "Las invenciones de lo desconocido reclaman formas nuevas". En la tentativa poética de Rimbaud vemos la puesta en práctica de sus ideas: la creación misma surgiendo del caos a través del poeta vidente, la experimentación de formas nuevas (el verso libre y el poema en prosa), el destello verbal surgiendo por explosión e implosión, el acercamiento objetivo hacia las cosas, la expresión descompuesta de lo visual, recompuesta en forma verbal, soberana magia del lenguaje que impone su propia lógica sobre la de la realidad.

Es casi seguro que al único de los maestros del simbolismo que leyó José María Eguren haya sido Paul Verlaine. El pobre Lelián, el "Padre y maestro mágico, liróforo celeste" que decía Rubén Darío (28), fue el poeta francés más influyente de fines de siglo y el más difundido en múltiples

versiones al castellano de los poetas modernistas. Para fines de nuestro estudio la figura de Verlaine es capital pues, aunque evidente, su influencia se omite al estudiar el simbolismo de Eguren. En cambio sí se estudia su influencia, confesa por lo demás, en Darío y en el modernismo español.

Verlaine no posee textos en prosa sobre los cuales podamos reconstruir su pensamiento poético, pero, por suerte, compuso en 1874 un arte poética en verso, notable por la claridad expositiva del ideal simbolista y como un logro poético en sí mismo:

ART POÉTIQUE

A Charles Morice

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indecis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!

Prend l'éloquence et torts-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

O qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?



De la musique encore et toujours!
 Que ton vers soit la chose envolée
 Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
 Vers d'autres cieus a d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
 Éparse au vent crispé du matin
 Qui va fleurant la menthe et le thym...
 Et tout le reste est littérature. (29)

ARTE POETICA

A Charles Morice

Lo musical primero que todo;
 y has de elegir los ritmos "impares"
 sin nada en sí de "pose" o de peso,
 más vagos, más solubles al aire.

Urge también que escojas tus voces,
 no sin algún ligero descuido:
 ¡oh canción gris, amable entre todas,
 do a lo Indeciso aunar lo Preciso!

Ojos serán que brillen tras velos,
 temblante sol de luz pura y dulce;
 emjambre azul de claras estrellas
 que una otoñal tibia noche alumbren.

Porque el Matiz queremos, y nunca
 vivo color; ¡matices queremos!
 ¡Sólo el matiz desposa el soñar
 con el soñar, la flauta y el cuerno!

El Aguijón desprecia asesino,
 el chiste cruel, la impúdica Risa,
 que hacen llorar del Azul los ojos
 como ajo vil de baja cocina.

¡A la elocuencia tuércele el cuello!
 Y bien harás, con mano inflexible,
 en retener la Rima sujeta:
 ¿dónde no irás, si dócil la sigues?

Oh, ¿quien el mal dirá de la Rima?
 ¿Sordo rapaz o estúpido negro
 -del relumbrón amante- ha forjado
 ese joyel tan falso y tan hueco?

¡Lo musical primero y por siempre!
 Arrebatado ascienda tu verso
 del corazón hacia otros amores,
 y en fuga alada escale otros cielos.

Por el frescor del alba, a los campos
 huya tu verso en buena aventura,
 todo está en flor y en dulce fragancia...
 Y lo demás es literatura. (30)

Este "Art poétique" de Verlaine es lo suficiente claro como para intentar un comentario del mismo. Simplemente, recalquemos que entre sus preceptos, o consejos, se opta por la música, lo vago, lo impalpable, lo indeciso y lo preciso, el matiz, la muerte de la elocuencia, la rima con sentido, lo demás es retórica según el poeta.

Pero también es importante en Verlaine el mundo creado en alguno de sus tres primeros libros (sobre todo *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes* y *Romances sans paroles*) que contienen algunos poemas de perfecto dibujo y musicalidad en los que se encarnan los consejos de su "Art poétique". La musicalidad de los poemas de Verlaine es notable, por no decir encantadora. El ambiente de parques, jardines, estatuas, avenidas, ponientes y anocheceres, con sus toques de misterio y melancolía, se adaptaron en forma a menudo burda y repetitiva entre los modernistas. Los poetas modernistas fueron aptos para reproducir en forma mecánica y en cuadros objetivos estos ambientes, pero carecieron de las dotes de hechicería de Verlaine para otorgarles el temblor poético necesario, indeciso y sugerente, cuando no francamente un trasfondo misterioso y trascendente a sus creaciones. Veamos un ejemplo, y la hermosa traducción del poeta peruano Enrique A. Carrillo:

COLLOQUE SENTIMENTAL

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
 Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leur lèvres sont molles,
 Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé
 Deux espectres ont évoqué le passé



-Te souvient-il de notre extase ancienne?
-Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?

-Ton cœur bat-il toujours a mon seule nom?
Toujours voix-tu nom âme en rêve? -Non.

-Ah! les beaux jours de bonheur indecible
Où nous joignons nos bouches! -C'est possible.

-Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!
-L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles. (31)

COLOQUIO SENTIMENTAL

En el antiguo parque solitario y helado,
lentamente dos formas borrosas han pasado.

Están sus ojos muertos; sus labios, macilentos,
y apenas en la sombra se escuchan sus acentos.

En el antiguo parque solitario y helado
dos pálidos espectros evocan el pasado.

-¿Recuerdas nuestros éxtasis de gozo sobrehumano?
-¿Por qué quieres que guarde recuerdo tan lejano?

-¿Mi nombre como entonces en tu alma resonó?
¿Me ves siempre en tus sueños, amada mía? -No.

-¡Oh, los hermosos días de dicha indefinible
y nuestra bocas juntas! ¿Recuerdas? -Es posible.

-¡Cuán bello el azul era! ¡Cuán grande mi anhelo!
-La esperanza, vencida, fugó hacia el negro cielo.

Así marchaban ellos por las arenas locas,
Perdíanse en la noche los sonos de sus bocas. (32)

Este notable poema con sus muertos enamorados que dan una nota de misterio en el momento invernal en que transcurre, se abre sugerente y como una expresión netamente simbólica al ofrecer el estado del alma del contemplador que no aparece pero que se confunde con el propio lector que no puede dejar de verter una nota de melancolía.

En la "Chanson d'automne", poema verdaderamente intraducible, Verlaine intenta exorcizar mediante la música la



expresión profunda de su alma. El ritmo del poema se encuentra tejido de angustia y de abandono en versos estrechos en que las rimas adquieren una resonancia musical incomparable:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffoquant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure,

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte. (33)

Si hoy en día se lee poco a Verlaine, solo puede colegirse que es demasiado sutil para oídos que van perdiendo el gusto por la música indecisa que nos conduce a la agonía y para ojos que no advierten las tonalidades de los matices.

d) *Esteticismo y simbolismo*

"*Esteticismo* es un término aplicado al punto de vista de que el arte es algo suficiente en sí mismo, no necesita servir a un propósito ulterior y no debería ser juzgado por normas de carácter moral, político o de cualquier otra especie que no sean de tipo puramente estético. Los proponentes del esteticismo han desplegado a menudo a la misma conciencia en su rebelión contra el didacticismo en el arte, toda vez que han sido, con frecuencia, una minoría en las comunidades que desconfían tanto del arte como de los artistas" (34).



Esta descripción del término *esteticismo* es bastante completa y nos sirve para englobar en ella las corrientes coetáneas del simbolismo e, inclusive, al mismo simbolismo. Términos como decadentismo, poetas crepusculares, prerrafaelismo, postsimbolismo, modernismo, etc. pueden asociarse como movimientos epocales interrelacionados por una red de vasos comunicantes difíciles de discernir en conjunto. Esta parte del estudio solo tiene, pues, el objetivo de incidir en una época creativa de corta vida que, más bien, cierra una etapa de los movimientos artísticos literarios, pero que nos conduce al arte y a la literatura modernas. El escritor se relaciona, además, con otras artes como la música y la pintura y, viceversa, ocurre lo mismo respecto de la literatura con el pintor y el músico. Por ejemplo, la pintura simbolista es un reflejo de los temas tratados por los poetas pero en *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* (1897) Mallarmé intenta el camino contrario: tomar elementos prestados de la música:

Sé que su unión [la del poema] se realiza bajo una influencia extraña: la de la Música oída en el concierto; habiendo encontrado muchos medios que, me parece, pertenecían a las Letras, los recupero (35).

Los músicos, por su parte, se alimentarán con las obras literarias. Pensemos solo en el más grande de todos los impresionistas franceses, Claude Debussy (1862-1918), que escribe un *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892), inspirándose para ello en el poema de Mallarmé, o que compone canciones en base a poemas de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé y que crea su opera *Pelléas et Mélisande* (1902) sobre el texto del drama de Maurice Maeterlick (1862-1949) o la música incidental para *Le martyre de Saint Sebastian* (1911) misterio de Gabrielle D'Annunzio (1863-1938).

Hasta el estallido de la Gran Guerra la influencia del esteticismo es abrumadora y solo se detiene para convertirse en el arte contemporáneo. Pero este arte contemporáneo viene,

debemos reconocerlo, impelido por un movimiento que se origina desde las fuerzas transformadoras del esteticismo que había conseguido una comunión de las distintas manifestaciones artísticas.

Lo que podríamos llamar la segunda (y verdadera) generación simbolista francesa, con manifiesto y todo, se disipa ante nosotros por el poco vuelo poético de sus miembros. Curiosamente, llamamos ahora simbolistas a los maestros que alimentaron a esta segunda generación llamada "escuela simbolista" y cuya acta de nacimiento se encuentra en el famoso manifiesto escrito por Jean Moreas (1856-1910) y que se publicó en *Le Figaro* en setiembre de 1886.

Es esta una época de interrelación de las artes como nunca antes se dio y un movimiento de expansión internacional cuyo aire de época tiene una fuerte individualidad. La Gran Guerra delimita con precisión su término pues el fuerte cambio social y las transformaciones operadas en las sociedades, producen un envejecimiento súbito de su estética aun cuando continúen viviendo todavía buen tiempo muchos de sus herederos.

En el ámbito hispánico el esteticismo sobrevive o se transmuta en el llamado movimiento modernista. Bien visto, este movimiento posee una figura dominante y absoluta en Rubén Darío (1867-1916), pero Darío que, aparentemente, procede de los simbolistas, heredó y reflejó también, sobre todo, la estética parnasiana. El mundo de Darío se encuentra repleto de los oropeles y de la pacotilla de la *belle époque*:

de lo cual es consecuencia que elaborara sus versos a base de objetos y cosas que estimaba previamente "poéticos": rosas, cisnes, champaña, estrellas, pavos reales, malaquita, princesas, perlas, marquesas, etc. Sus versos son un inventario de todos esos artefactos poéticos *ad-hoc* (36).

Recordemos que el mismo Darío definió con precisión su estética en las breves y magníficas introducciones de sus dos



libros capitales:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte -oro, seda, mármol- me acuerdo en sueños...

[...]

Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea, muchas veces (37).

En Darío, y luego en sus seguidores, se da pues esa separación entre lo vulgar y lo aristocrático, como profesión de vida y de arte, y la separación entre lo poético y lo no poético que en sus poemas se va a concretar en la utilización de lo que tan bien designa Cernuda como "artefactos poéticos *ad-hoc*". Estos artefactos del modernismo se encuentran ahora tan desgastados como los artefactos que utilizó posteriormente la vanguardia: las máquinas, los carros, el cine, la aviación, etc. Hay que mencionar, sin embargo, que en el modernismo estos objetos de prestigio aristocrático gozan de preferencia por su cualidad ennoblecedora de quien los posee y porque existe un desprecio del burgués, personaje vulgar e incapaz de comprender el arte y la literatura. En el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* reafirmará Darío:

Podría repetir aquí más de un concepto de las palabras liminares de *Prosas profanas*. Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética apenas si aminora hoy con una razonada indiferencia.

[...]

Yo no soy un poeta para las muchedumbres. pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas (38).



La influencia de Darío es impresionante y devastadora. Como bien afirma Pedro Henríquez Ureña:

su influencia ha sido tan duradera y penetrante como la de Garcilaso, Lope, Góngora, Calderón o Bécquer. De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él (39).

La lección poética de Darío penetra de polo a polo la literatura castellana por su admirable ejecución rítmica y la introducción de nuevos metros que deslumbraron a sus coetáneos por su segura y novísima musicalidad. Rubén Darío se convierte entonces en el paradigma del poeta, pero, a su muerte, que coincide con la mitad de la Gran Guerra, el modernismo se disipa ante el empuje de la vanguardia y los cambios sociales. De todas formas, su poesía guarda una importancia seminal incalculable para los que supieron aprender y asimilar su lección sin continuar siendo discípulos (pienso en César Vallejo y en Vicente Huidobro, no en José Santos Chocano ni en Julio Herrera Reissig) y porque, desde un punto puramente técnico, Darío es admirable e intachable. El nicaragüense cambió la fisonomía y la geografía del verso castellano y abrió nuevos caminos de experimentación (el verso acentual y el verso libre). Por otro lado, acertó plenamente cuando abandonó lo suntuario con el objeto de ser él mismo en poemas admirables como "A Phocás el campesino", "Ay triste del que un día..." y "Lo fatal".



NOTAS

- (1) Horacio. *Arte poética y otros poemas*. Traducción y notas de Oscar Gerardo Ramos. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974, pp. 53-54.
- (2) Dante Alighieri. *La divina comedia*. Traducción, prólogo y notas de Angel J. Battistessa. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1972. t. I, p. 72. La cita pertenece al *Infierno*, I, 31-36.
- (3) *Ibid.* *Infierno*, I, 44-51, p. 73.
- (4) William Shakespeare. *La tragedia de Macbeth*. Versión métrica del original por Juan F. Urquidí. México, Arte y Libros, 1978, pp. 33-34.
- (5) Antonio Machado. *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Edición, prólogo y notas de Geoffrey Ribbons. Barcelona, Editorial Labor, 1975, pp. 81-82.
- (6) Edgar Allan Poe. *The Complete Tales and Poems*. With an introduction by Harvey Allen. New York, The Modern Library, 1965. El cuento se encuentra en las pp. 231-245.
- (7) Gustave Flaubert. *Trois contes*. Texte établi et présenté par René Dumesnil. Paris, Belles Lettres, 1957. pp. 1-47.
- (8) Julio Ramón Ribeyro. *La palabra del mudo. I*. Lima, Milla Batres Editorial, 1972. pp. 3-16. Véase mi artículo "Trasfondo simbólico de un cuento realista", en *La Casa de Cartón de Oxy*, II Época, Nº 1, Lima, invierno de 1983, pp. 38-41.
- (9) Javier Sologuren: "El código secreto del realismo". En *Gravitaciones y tangencias*. Lima, Editorial Colmillo Blanco, p. 353.
- (10) Jorge Luis Borges: "Emanuel Swedenborg. *Mystical Works*". En *Prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975. pp. 160-161.
- (11) Charles Baudelaire. *Les fleurs du mal*. Texte établi par Marcel A. Ruff. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957. pp. 15-16.
- (12) Ricardo Silva-Santisteban. *El ciervo en la fuente. Versiones poéticas*. Lima, Ediciones Pedernal, 1990. p. 219.
- (13) Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. Préface de Claude Roy. Notice et notes de Michel Jamet. Paris, Robert Laffont, 1980, pp. 598-599.
- (14) *Ibid.*, p. 852.
- (15) *Ibid.*, pp. 645-646. El texto del narrador alemán E.A.T.



Hoffmann (1776-1822) pertenece a *Kreisleriana*.

(16) Arthur Rimbaud. *Œuvres*. Edition présentée par Antoine Adam, Texte révisé par Paul Hartmann. Paris, Club du Meilleur Livre, 1957. p. 75.

(17) Ricardo Silva-Santisteban: "Arthur Rimbaud y el descenso a los infiernos". En *Poetas y místicos (Homenaje a Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Arthur Rimbaud)*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, [1992], p. 151.

(18) Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*, p. 510.

(19) C.M. Bowra. *La herencia del simbolismo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951. p. 13.

(20) Stéphane Mallarmé: "Las ventanas". En *Obra poética I*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Ediciones Hiperión, 1980. pp. 42-45.

(21) Stéphane Mallarmé. *Correspondance 1862-1871*. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, avec la collaboration de Jean Pierre Richard. Paris, Gallimard, 1959. p. 207.

(22) Ibid. p. 243.

(23) Stéphane Mallarmé. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris, Gallimard, 1976. p. 392.

(24) Stéphane Mallarmé. *Divagaciones*. Traducción inédita de Ricardo Silva-Santisteban.

(25) Arthur Rimbaud: "Carta a Paul Demeny" del 15 de mayo de 1871, en sus *Œuvres*. p. 266.

(26) Ibid. 266.

(27) Ibid. 267-268.

(28) En el poema "Verlaine" de *Prosas profanas*. En Rubén Darío *Poesía*. Prólogo de Angel Rama. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Cronología de Julio Valle-Castillo. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 218-219.

(29) Paul Verlaine. *Poèmes*. Belgique, Tchou Editeur, 1972, s.p.

(30) Versión de Alfonso Méndez Plancarte. En *Abside* Tomo I, Nº 3. México, marzo de 1937, pp. 34-38

(31) Paul Verlaine. *Poèmes*, s.p.

(32) Enrique A. Carrillo. *Apice. Poesías escogidas*. Lima, Librería e imprenta Gil, 1930. pp. 12-13.

(33) Paul Verlaine. *Poèmes*, s.p.

(34) *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Alex Preminger Editor. London and Basingtoke, The MacMillan Press, 1975, p. 6.

(35) Stéphane Mallarmé. *Obra poética II*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Ediciones Hiperión, 1981. p. 133.

(36) Luis Cernuda. *Poesía y literatura I y II*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, p. 270.

(37) "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, en Rubén Darío *Poesía*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 180.

(38) *Ibid.* p. 243.

(39) Pedro Henriquez Urefia. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 3a. ed. 1964, p. 167.



II. EL SIMBOLISMO EN LA POESIA DE JOSE MARIA EGUREN

Los primeros poemas publicados por José María Eguren (1874-1942) vieron la luz en una revista limeña, casi al acabar el siglo, en 1898. Es decir, en pleno auge del modernismo. Hacia apenas dos años se había publicado *Prosas profanas* quizá el libro más difundido e influyente durante la vida de su autor: Rubén Darío. Pero en estos dos breves poemas de Eguren el aliento y la influencia patente es la de Gustavo Adolfo Bécquer, el poeta romántico español más leído y admirado del momento. Aunque Eguren dejaría de publicar poemas durante casi una década, es en ese lapso que se produce en él una profunda maduración y que, con toda evidencia, conoce la obra de Rubén Darío y de otros poetas modernistas, pero también realiza el conocimiento de la poesía simbolista. Este conocimiento es probable que no fuese directo sino a través de traducciones. Algunos críticos han querido ver a Eguren como un poeta incurso en el modernismo, y, por cierto, que en su poesía pueden encontrarse muchos rezagos modernistas, pero es fácil observar que entre la mayoría de los hispanistas existe dificultad, o cuando menos unilateralidad, para explicarse el fenómeno modernista. Si bien es evidente la influencia de la literatura francesa en Darío y en los modernistas, también es evidente que no son precisamente, los poetas que podemos llamar "modernos" los que más influyen en ellos (y aquí pienso en Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud) sino más bien de segunda fila y que ahora casi no se leen. Los tres grandes poetas citados tuvieron que esperar hasta las generaciones de vanguardia y del 27 para ser apreciados a cabalidad en el mundo de habla hispánica (1).

Se olvida también el linaje parnasiano que gravita en la poesía modernista como un peso muerto de la misma, pero que tanta importancia tuvo en Darío y en sus seguidores. Es fácil diferenciar a los parnasianos de los simbolistas: en los

primeros prima la descripción; en los segundos, la sugestión. Entre el arte denotativo de los primeros y el connotativo de los segundos, se abre un inmenso vacío aunque entre ambos puedan existir muchos puntos de contacto.

El lenguaje de Eguren es depurado y contiene muchas de las características de los modernistas que intentaron una especie de aristocratización del lenguaje de acuerdo a los preceptos de Darío. Por ejemplo, en uno de sus más difundidos poemas como "La niña de la lámpara azul", puede encontrarse la repetida y vituperada rima (por común y utilizada por tantos modernistas) de *tul* y *azul*, pero entre Eguren y los modernistas existe también un abismo, como bien dice un comentarista extranjero y auroral de su poesía: "puede hacer también esto [lo que Darío en el poema "Tarde de trópico"], pero de un modo individual que le es propio" (2). Encontramos puentes tendidos, pero también palpables diferencias porque Eguren, como antes nadie en hispanoamérica, supo asimilar la lección aprendida del simbolismo. Como probablemente no bebió directamente de las aguas de los maestros, con excepción de Verlaine, su estética se deformó con la dosis de singularidad que supo otorgar a su creación.

Por otro lado, en el poeta se da también un acercamiento enriquecedor a las pinturas prerrafaelistas e impresionista ya que, al igual que Wang Wei, Su Tung Po, William Blake, Victor Hugo, Dante, Gabriel Rossetti, Rabindranaz Tagore o Federico García Lorca, para no mencionar sino a algunos destacados poetas que también fueron pintores, Eguren fue, así mismo, un pintor singular y de gran calidad. La formación musical de Eguren y su gusto por los compositores impresionistas colabora también en su acercamiento al mundo de los simbolistas.

Esto en lo que hace a Eguren tan distinto, y a la vez único y diferente de sus coetáneos modernistas, y porque su obra se abre hacia la poesía del futuro en Latinoamérica aunque haya tenido tan poca difusión en este ámbito si la comparamos con la de otros epígonos modernistas. Para comenzar, en su propio país, como siempre sucede, no fue apreciada por los propios críticos que podemos llamar



"oficiales", aunque sí es notoria la admiración inicial por Eguren de destacados creadores peruanos contemporáneos suyos como la del cuentista Abraham Valdelomar (1888-1919) y la del poeta César Vallejo (1892-1938) y luego la de críticos intachables como Enrique A. Carrillo, Jorge Basadre y José Carlos Mariátegui y por la unánime admiración y lectura de su poesía de la gran generación vanguardista peruana de fines de los años 20, cuyos poetas supieron asimilar el espíritu, no la letra, de la creación poética de Eguren (3).

Pero existe también un hecho fundamental en la poesía de Eguren que, creo yo, es lo que lo distingue en forma tan nítida de los modernistas: sus años formativos en una hacienda cercana a Lima. El paisaje y la naturaleza recorridos en su niñez, aparecen casi siempre como marco de fondo de muchos de sus textos. Los artificiales paisajes de los poetas modernistas se reemplazan en Eguren por una naturaleza genuina que enriquece la visión del poeta quien siempre sabe darnos detalles reales dentro de sus cuadros sugestivos.

Es la hora del nacimiento del día; de nuevos principios y del amor, llama de vida, ley ignota, necesaria que no tiene prueba. El espíritu de las lagunas es insondable. Muestra una vida diferente que le es propia. El pájaro vuela de su cielo de linfa al de la altura. Es un calor que asciende como el vapor que forma la nube. El calor es vida y es vuelo; es llama de amor. Las aves se aman en el cielo; siguen sus parejas con sentimiento de alegría como el amor moderno que es viajero. El placer físico lo resuelven en sus nados, sobre el agua, su otro cielo. Algo sabemos del canto de las aves acuáticas, sus notas de expansión; sus pitidos de amor, su voz de alerta, su acento repetido sin modulación y sin llama. Yo vi a un gorrion que elevó su canto entre un arpegio de jilgueros, trató de dominarlos afinando el trío hasta que enmudecieron sus rivales. Días después el gorrión plagiaba enteramente a los jilgueros hasta formar un solo canto.

("Notas rusticanas") (4)



Recuerdo en mi infancia, cuando la tarde no me permitía correr por la alameda encendida, jugaba en una baranda con mis carritos de hojalata pintados de rojo, amarillo y azul, llenos de paseantes de madera. La vía tenía un palmo de anchura y varias curvas. Yo rodaba mis juguetes con la ilusión de que la baranda larga y clara iba a la ciudad distante donde jugaban niñas y niños, y olvidaba mi paseo real, pues mi camino me parecía encantado. También recuerdo la mañana de la hacienda. El estanque cubierto de madreselvas y jazmines donde flotaba mis canoas minúsculas de hojas secas. Se deslizaban por la acequia entre pequeños golfos de limpia arena. El viaje era largo, llegaba a las heredades vecinas en travesía bella entre las maravillas de los musgos y de las ovas verdes. De convertirme por arte mágico en un Colón atómico, hubiera descubierto Américas de fantasmagoría. Yo seguía con la imaginación este velero luciente que llevaba correspondencia secreta a las beldades infantiles y luminosas de las haciendas ensoñadas.

(Paisaje mínimo") (5)

César Francisco Macera ha narrado un emocionante episodio de la niñez de Eguren en una entrevista con el poeta:

Largas temporadas pasó en las haciendas de Pro y Chuquitanta, y cuando era adolescente, salía de caza con una magnífica escopeta, a grandes zancadas por los caminos llenos de flores silvestres, de acequias e inacabables pircas. Pero un día disparó sobre un cuervo, y como no lo hiriera disparó otra vez. Cayó herido el animal y al acercarse a verlo descubrió maravillado que era un palomo grande, con un pecho metálico y en las alas negras tenía unas líneas blancas limpiísimas. ¡Qué espanto le produjo el haber dado con esta ave extraordinaria que nunca fue vista por aquellos parajes y que a los burdos hombres de la hacienda se les antojó un ave de la Patagonia! Desde luego que, como no la había matado, se dedicó a cuidarla y la salvó, aunque encerrada en la jaula la enorme

paloma se asfixiaba. Desde entonces Eguren dejó de cazar y cuando fue con otros, su escopeta no hizo fuego. Recorría sí, los campos, averiguando el nombre de las flores, las costumbres de los animales, el canto de los pajarillos, anheloso de encontrar algo por sí mismo. Así se ha preocupado por saber por qué las aves más raras buscan los lugares más siniestros. Donde hay árboles retorcidos, con tallos cortos y raíces visibles en montículos secos o corroídos por heridas de tierras metálicas, el poeta ha encontrado animales feísimos, caparazones de ébano, valvas acechantes, bichos que cojean con todas sus patas (6).

No debe olvidarse tampoco la importancia de la música en la formación de Eguren. No cabe duda, por sus propias citas, de su preferencia por los músicos románticos e impresionistas. "La música es el arte que yo prefiero" (7), afirmó una vez. La famosa frase de Walter Pater "todo arte aspira constantemente a la condición de música" (8), se realiza a plenitud en los poemas de Eguren porque toda su poesía se encuentra penetrada por una sutil habilidad sonora. Podría afirmarse que cada poema de Eguren es un experimento con una masa sonora diferente ya sea por medio de ritmos, rimas y conjuntos estróficos, estos últimos en gran parte inventados por el poeta. En cuanto a su seguridad rítmica, ésta es sorprendente y su ejecución se encuentra bordada por el aprovechamiento de armonías vocálicas, rimas internas, y el aprovechamiento de sonidos insólitos y contrastantes que convierten a Eguren en uno de los poetas más musicales del idioma. Sus poemas poseen, por el sabio uso de las rimas y de las asonancias internas, esa música de fondo que Stéphane Mallarmé reclamaba para su poema "L'après-midi d'un Faune" (9). Los poemas de Eguren se conforman como pequeñas joyas con un sustento plástico y otro musical a los que va a completar un lenguaje escogido, extraño a veces, preciso casi siempre, que lo separa de la artificialidad que ronda a menudo a los poetas modernistas. Frente, y a diferencia de los modernistas, Eguren va a beber en las dos grandes fuentes de la poesía moderna: el

romanticismo, en la fase de la modernidad, y el simbolismo. Es evidente que los modernistas privilegiaron en gran medida a los románticos retóricos y a los parnasianos y que solo los poetas de la vanguardia llegarían a estimar a cabalidad a los grandes maestros del simbolismo. Eguren mismo, en algunas entrevistas, declaró su estirpe simbolista y la influencia de la poesía de los maestros de Francia (10).

a) *Simbólicas*

Cuando aparece *Simbólicas* (1911), precedido tan solo por seis poemas del mismo publicados dos años antes en la pequeña revista *Contemporáneos*, desata varios elogios encendidos de algunos amigos, frente al silencio casi total de la crítica oficial. Esta, cubierta por un gran manto de silencio, se pronunció solo en un caso para hacerlo en forma negativa por intermedio de Clemente Palma, hijo del gran tradicionalista y cuentista él mismo de cierto talento. Su nota nos sirve, sin embargo, para entender el porqué siempre ha sido tan difícil en algunos sectores del mundo literario nacional, y de latinoamérica y España, apreciar el talento exquisito de Eguren. Este, sin embargo, es el privilegio de gran parte de la gran literatura: la popularidad y la difusión no van acordes con la calidad y menos aún con la dificultad. Pero existe una gran coincidencia entre la crítica de los amigos y la crítica oficial: ambas señalan el encontrarse ante una poesía extraña.

Si Eguren alcanza con su primer libro un perfecto dominio de sus medios expresivos, marca también con nitidez el nacimiento de la poesía peruana contemporánea, que solo a partir de este libro comenzará a alinearse cronológicamente con los grandes movimientos de la modernidad y no a seguir permaneciendo estancada en forma anacrónica en el pasado. Eguren toma como héroe de su obra al lenguaje o, en forma más precisa, como ha señalado con agudeza Javier Sologuren "se



había arriesgado a representar el misterio del lenguaje" (11).

Este procedimiento puede ligarse con facilidad al intento de los maestros del simbolismo de aprovechar la hechicería evocatoria del lenguaje mediante una expresión verbal oscura, el uso de la sugestión que produce la connotación, y en algunos casos la ambigüedad, de las palabras. Por eso, solo raras veces en la poesía de Eguren, sentimos, como sí ocurre a menudo en Rubén Darío, que se nos dice algo frívolo o superficial aunque engastado en una forma intachable.

Pero, como en gran parte de la obra de muchos poetas, existe en *Simbólicas* la natural tendencia a la lejanía (ya sea espacial o temporal), que no hay que confundir con la evasión de los modernistas. Como bien dice Eguren en uno de sus motivos: "La lejanía es una llamada innómina, una dilatación del espíritu, una palabra errante. [...] Un paisaje sin lejos, es limitado y prisionero [...] Más lejos está una alma de la mente que el misterio nocturno. [...] La lejanía sensorial existe apenas. La sentimental es infinita" (12). La tendencia hacia la lejanía en Eguren se complementa con la de la condensación. Este último precepto imprescindible desde su enunciación por el maestro ecuménico, a partir de Baudelaire, de todos los simbolistas: Edgar Allan Poe.

Desde un punto de vista técnico es preciso señalar aquí la importancia que puede haber tenido para Eguren la lectura de los poemas y traducciones de Manuel González-Prada, romántico tardío, según unos, modernista auroral, según otros, porque es verosímil que parte de la técnica del verso refinado de Eguren se debiera a la lectura de los poemas de González-Prada y a su frecuentación personal. Traductor exquisito de los románticos alemanes, artífice perfecto del verso y de la experimentación estrófica, es el único par poético que es posible ligar a Eguren cuando en el Perú se escriben solo versos tradicionales o desmañados.

Existe en Lima, lugar del que Eguren nunca se movilizó, un fenómeno que no puede dejar de mencionarse porque es una coincidencia con el espíritu simbolista: la neblina limeña. La perenne neblina limeña tiende a difuminar los colores hacia

los matices (tal como pedía Verlaine en su "Art poétique") y, también, provoca en la ciudad un ambiente fantasmal que aparece en tantos poemas de *Simbólicas*, y de libros posteriores. Pero quizá lo más característico, en las piezas mejores del libro, es el haber acertado Eguren a abolir lo retórico. En la composición de sus poemas Eguren explota siempre varios niveles de la sensorialidad no solo por el uso de profusas sinestesias sino por un sabio uso de los colores y del sonido. Veamos el "Lied I" que abre el libro.

Era el alba
cuando las gotas de sangre en el olmo
exhalaban tristísima luz.

Los amores
de la chinesca tarde fenecieron
nublados en la música azul.

Vagas rosa
ocultan en ensueño blanquecino
señales de muriente dolor.

Y tus ojos
el fantasma de la noche olvidaron,
abiertos a la joven canción

Es el alba;
hay una sangre bermeja en el olmo
y un rencor doliente en el jardín.

Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos
que contemplan al árbol morir.

[Lied I]

Es fácil ver que las nítidas y precisas imágenes, apuntan en este poema a algo más que a la mera descripción. Lo meramente visual aparece trascendido a un mundo paralelo apenas revelado. Sin embargo, a través de lecturas sucesivas puede advertirse esa profundidad como más importante aún que la extraordinaria superficie verbal del poema. El extraño conjunto estrófico vemos que posee una perfecta simetría: seis tercetos cuyo primer verso es un tetrasílabo y el tercero un decasílabo que siempre termina en sílaba aguda. Los últimos versos de cada estrofa riman por pares; los versos segundos,

en la primera y en la última estrofa, son dodecasílabos, mientras que de las estrofas segunda a quinta son endecasílabos. Desde el punto de vista de la temporalidad el poema posee dos momentos: un pasado que transcurre del día hacia la noche, en las cuatro primeras estrofas, y un presente en las dos últimas. Pero aunque Eguren nos habla de la muerte de un árbol, ésta se produce en un ambiente de misterio y más bien como un ritual o, cuando menos, como el acto de una ineluctable fatalidad por las fuerzas de lo desconocido. Por otro lado, la simbolización se vuelve compleja desde que la sangre, el más importante elemento humano, le es inherente a este ser del mundo botánico cuya humanidad se sugiere por la contracción de la preposición *a* y el artículo *el*. El yo poético se encuentra colmado de complejidad, porque en la estrofa cuarta no sabemos con certeza si se refiere a sí mismo o a la segunda persona, y parece asistir a una especie de muerte universal o panteísta producida quizá por los misteriosos espectadores que aparecen al final.

Por cierto que, ante sus contemporáneos, la poesía de Eguren debía sonar rara porque su sensibilidad tocaba cuerdas más profundas que las de la simple materia. Los colores y sonidos se matizaban y difuminaban y la visión y el sueño descorrían la cortina del mundo real. Como tan certeramente afirma Carlos Sabat Ercasty hay en "los poemas de *Simbólicas*, la tendencia a palidecer la realidad y a sumergirla en una atmósfera de encantamiento, de lejanía y de enigma" (13). En muchos de sus poemas Eguren opta por la lejanía ya sea espacial o temporal, de ahí su anclaje constante en el pasado y, particularmente, en el medioevo, procedimiento caro desde el romanticismo y al que Eguren algo le debe, con toda probabilidad, a su frecuentación de la poesía de Heinrich Heine tan leída y traducida a fines del siglo XIX (14).

Los poemas de Eguren, a partir de *Simbólicas* poseen una base realista determinada por la propia experiencia del poeta que se vierte en una prodigiosa captación del paisaje que es penetrado y trascendido para llegar hasta una unciosa veneración panteísta. Eguren capta en muchos poemas el



comportamiento dialéctico de la naturaleza en sus momentos de génesis, destrucción y desarrollo. La forma de hacerlo es optar por un proceso de simbolización que se ofrece a veces por medio de la alegoría. Veamos el caso de uno de sus poemas más notables: "Los reyes rojos":

Desde la aurora
combaten dos reyes rojos,
con lanza de oro.

Por verde bosque
y en los purpurinos cerros
vibra su ceño

Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas

Por la luz cadmio
airadas se ven pequeñas
sus formas negras.

Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos.

Anteriormente hemos comentado: "La atracción que ejerce este pequeño poema, enigmático como pocos dentro de la obra de Eguren, se debe a su extrema perfección. Digo extrema porque posee un encanto notable dentro de una obra ya de por sí notable y singular. "Los reyes rojos" es un poema que justifica a un poeta y a una literatura, tanto más cuanto que, con su primer libro y poemas como éste, Eguren estaba iniciando, madura y perfecta la tradición poética peruana contemporánea. Nadie, en la época de la composición de *Simbólicas*, escribía como Eguren en el ámbito de la lengua castellana. El poema "Los reyes rojos" elude el configurarse en una poesía meramente ornamental o de óropel retórico al uso de la época. Luis Cernuda ya ha condenado la flagrante tendencia a la facundia, a la garrulería y a la ampulosidad de los poetas de lengua española (15), vicios, por lo demás, difíciles de desterrar por su resistente anclaje en nuestro idioma a través de los siglos. Por eso, escasa resonancia había de crear un poeta como Eguren que en esos años se

centraba en una búsqueda esencial de lo poético con un tono sobrio y contenido.

"Los reyes rojos" está compuesto por cinco estrofas de tres versos cada una: el primero y el tercero, pentasílabos; el segundo, un octosílabo. La tonalidad asordinada que se desprende de su lectura está lograda en base a sus tercetos de rimas asonantes, en los dos últimos versos de cada estrofa, y a una métrica de arte menor.

El tema de "Los reyes rojos" es sencillo pero misterioso: dos reyes combaten desde que rompe la aurora; llega la noche y todavía continúan combatiendo. [...] Desde la esplendente estrofa inicial, en que observamos a los reyes combatiendo con sus lanzas, pasando por la segunda, panteísta y animista, que nos traslada por sus bosques y cerros, llegamos a la tercera en que, mediante un alejamiento espacial, encontramos a los reyes combatiendo en la lejanía. Por otro lado, este alejamiento es natural pues los reyes no están luchando en la tierra sino por los aires, como indica el sustantivo falcones que en la tercera estrofa está en función de adjetivo. En la altitud su desplazamiento es más veloz, de tal forma que no es forzada ni violenta la rapidez con que los reyes se alejan de nosotros de estrofa a estrofa. Al llegar a la cuarta su alejamiento es mayor pues sus formas solo pueden verse "pequeñas y negras". Cuando la noche nos envuelve con su oscuridad, en la quinta estrofa, es evidente que el poeta ya no los ve; sin embargo, sabe que se encuentran combatiendo todavía. Así parece denunciarlo la vuelta a su color característico -el rojo- que habían perdido en la estrofa anterior pues sólo podían atisbarse en ella "sus formas negras".

Por otro lado, Eguren, gracias a la sabia composición, al juego de los colores y a los alejamientos espaciales, ofrece un cambio de escenario a la vez que un cambio temporal que va del transcurrir del amanecer hasta la noche total. Pero, es posible leer la sugerencia del poema. Fácilmente veremos que Eguren no nos está hablando de una sola jornada (que en las tres primeras estrofas van desde la aurora hasta el mediodía,



mientras la cuarta transcurre durante la tarde y la quinta durante la noche), de un solo día sino, más bien, de una jornada infinita y arquetípica. El poeta encadena el fin con el principio porque, aunque el combate empieza desde la aurora, más parece una continuación que un comienzo y eso se advierte plenamente cuando llegamos a la última estrofa cuando los reyes, indemnes, siguen combatiendo con firmeza, en una lucha inacabable, cerrando y abriendo el círculo. [...] "Los reyes rojos" constituirían fuerzas elementales y equilibradas de la naturaleza que representan el devenir a que está sujeto el cosmos, como actores metafísicos de una obra eterna, inacabable, sujeta solo a transformaciones en una jornada infinita. Su origen panteísta proviene de la experiencia vivida por el poeta inmerso en la naturaleza durante su niñez y juventud. De ahí su concepción poética de muerte sin fin, a la vez que de regeneración. Accedemos al origen mítico de la gran memoria de la especie, no por un medio racional sino por aquel más sabio y certero, pero también el más ambiguo, el de los sueños, ayudado por el poder evocador del poeta visionario. Quizá el color rojo de los reyes, indique, por su evidente connotación, aquel de la sangre y ésta, por tanto, la del sacrificio, sacrificio al cual estarían sujetos los reyes rojos con agentes del tiempo y, desde el punto de vista humano, de la eternidad del universo.

Podríamos seguir haciéndonos multitud de interrogantes o realizar nuevas afirmaciones, pues el símbolo o los símbolos que envuelven el poema guardan mayor riqueza en la sombra mítica y poética que los vela y en su fecunda sugerencia. En un poema como "Los reyes rojos" esta riqueza de significados tiene valor no solo por su ambigüedad sino, precisamente, por la excelente poesía que contiene (sin la cual el poema se desvanecería como pompas de jabón), al igual que por su intención metafísica para penetrar los arcanos de la naturaleza, por su apetencia cósmica del universo y por hacer patente el mundo invisible a través de los sentidos. Lo sorprendente, como siempre en Eguren, es que el poeta diga tanto en tan pocas palabras (apenas 51) pero creo que ahí,



precisamente, radica su valor excepcional, dentro de una obra ya de por sí excepcional, y su maravillosa poesía" (16).

Es pues evidente que, a diferencia de los maestros del simbolismo, Eguren no intenta mostrar un estado del alma al evocar un objeto, como pretendía Mallarmé (17), sino que en sus poemas el símbolo -ese elemento incompleto que requiere de la parte complementaria que le otorgue cabal sentido- se encuentra entretelado por diversos haces de significación, es decir el uso de micro símbolos que se subsumen en el macro símbolo inmerso en los poemas y que se completa por medio de la alegorización. Lo que ocurre es que Eguren, en su intento, debe comprimir muchos de los elementos poéticos como hemos visto en el caso de "Los reyes rojos".

Un procedimiento que encontramos en forma constante en la poesía de Eguren es la presentación de personajes misteriosos, a veces espectrales a cuya aparición le sigue su pronta desaparición una vez cumplida su actuación. Presencia y ausencia se equilibran, gravitando por lo general la segunda y resonando con ecos misteriosos. En estos casos el mecanismo del tiempo que opera en los poemas es muy importante por su potencia destructiva y por el margen que se toma el poeta mediante las vívidas evocaciones del yo poético y el retrotraerse hacia las sensaciones del pasado para transportarlas al presente.

Quizá "El dominó" sea un buen ejemplo como presentación de estos personajes misteriosos cuya actuación aparentemente sencilla se enmarca entre el puro acaecimiento del ser y el perecer o el del perecer en el ser.

Alumbraron en la mesa los candiles,
moviéronse solos los aguamaniles,
y un dominó vacío, pero animado,
mientras ríe por la calle la verbena,
se sienta, iluminado,
y principia la cena.

Su claro antifaz de un amarillo frío
da los espantos en derredor sombrío

esta noche de insondables maravillas,
y tiende vagas, lucífugas señales
a los vasos, las sillas
de ausentes comensales.

Y luego en horror que nacarado flota,
por la alta noche de voluptad ignota,
en la luz olvida manjares dorados,
ronronea una oración culpable, llena
de acentos desolados,
y abandona la cena.

Desde un punto de vista formal el poema es una maravilla. En tres breves estrofas de la invención de Eguren, de seis versos cada una, cuatro dodecasílabos (que son en su mayoría unidades carentes de hemistiquios) en y dos heptasílabos (AA BC bc), el poeta nos presenta una alucinada atmósfera en que un personaje espectral, un dominó, se sienta a cenar solitario. Opuestos de movimiento y de quietud luchan en las estrofas y su sabiduría cromática se desarrolla en una tensión de luces y sombras cuyo punto más alto se da en la segunda. La composición se sucede, como en muchos poemas de Eguren, en un desarrollo temporal de breves escenas en las cuales vemos una lucha entre la presencia y la ausencia pero, finalmente, el agente presente (cuya ausencia se da por su propio vacío espectral) se disuelve en su propia desaparición. Repito: el ser y el perecer se ofrecen en tres momentos en las estrofas: en la primera, el contraste de la soledad del dominó y la bullente vida expresada en la verbena; en la segunda, degradada, la presencia=ausencia (porque se trata de un dominó vacío) frente a los, definitivamente, ausentes comensales; en la última, el sentimiento de horror del dominó frente a la voluptuosidad nocturna y a los manjares que se le ofrecen, pero que solo se resuelve en su propia culpa que lo obliga a abandonar la cena colmada de dorados manjares. El lector se ve ante la escenificación de un extraño rito en que su misterioso personaje desmaterializado no ha actuado sino en el sucederse continuo de la vacilación de su propia existencia sostenida como una llama que el viento amenazara con extinguir. La nítida descripción de cada estrofa torna vividas las escenas pero éstas se encuentran trascendidas por un



hábito metafísico que torna al poema como un ejemplo sin par de la escritura simbolista en castellano y una de las cimas poéticas de Eguren.

La calidad excepcional de *Simbólicas*, libro miliar de nuestra poesía, es el fruto de un artista conciente y genial dotado de la capacidad para liberarse y remontarse sobre un medio literario ramplón y pedestre. Con *Simbólicas* creemos que se aclimata con singularidad el simbolismo en el ámbito de nuestra lengua

b) *La canción de las figuras.*

Luego de la publicación de su primer libro, habría de pasar cinco años hasta la aparición de *La canción de las figuras* (1916). Como conjunto quizá este libro no tenga la importancia ni la novedad que posee *Simbólicas*, por compartir y seguir su misma poética, pero *La canción de las figuras* deslumbra por su lirismo y por el ambiente luminoso de sus cuadros, más patentes aún en un poeta nocturno como Eguren. Menos denso y más sencillo que el primer libro, esta nueva obra posee, sin embargo, las mismas características de audacia técnica expresada con la misma maestría rítmica, sonora y colorista peculiar de Eguren. Por otro lado, muchos poemas notables por distintos conceptos destellan en el libro en el cual el yo poético se muestra con más nitidez pero con gran tendencia al ensueño y a dejar volar la imaginación como se muestra en ese texto capital que es "Antigua" en el cual el presente real y oscuro de una capilla, donde habrá de triunfar la muerte, se contrasta con la evasión temporal del protagonista hacia el paisaje luminoso que se adivina y se sueña en el exterior. Arte de luces y sombras en que se produce la invasión de un mundo maravilloso en el protagonista en la sección final, aunque luego la trágica muerte habrá de producir un retorno a la trágica realidad:



Correr ansiamos con la niña
 y en camelote navegar,
 para sentir, al aire verde,
 un repentino naufragar.
 Y salvarnos en la isla rosa,
 vivienda del insecto azul,
 como en el árbol de los cuentos
 donde canta el dulce bulbul.
 O llegar a gruta vistosa
 con los brillos del zacuaral,
 que habita el hada del estanque,
 que es una garza virreinal.
 Mas ella lanzó agudo grito
 a un pajizo reptil zancón,
 y los orantes la rodearon
 blancos de desesperación.
 En su cara sombras de muerte
 y de amargura descubrí:
 tenía en la pierna celeste
 un negro y triste rubí.

Aunque *La canción de las figuras* es una obra también signada por la muerte, la cual nunca abandona los poemas de Eguren, los momentos de ensueño o de pura contemplación del paisaje colmado por el éxtasis, tornan al libro en algo menos acongojado que *Simbólicas*. Pero lo que ocurre, también, es que la consistencia del símbolo no es tan sólida como en *Simbólicas* ni adquiere la dimensión metafísica y cósmica de algunos de los grandes momentos de este último libro. El símbolo se encuentra diluido en personajes menos trascendentes. Pero no siempre es así: existen algunos momentos de vital importancia poética en el libro como en el caso de los poemas "La sangre", "El caballo", "El dios cansado" o "Los delfines", en los cuales Eguren realiza no solo variaciones respecto a poemas anteriores sino que incluye importantes novedades de carácter temático.

Veamos el caso de "La sangre".

El mustio peregrino
 vio en el monte una huella de sangre;
 la sigue pensativo
 en los recuerdos claros de su tarde.

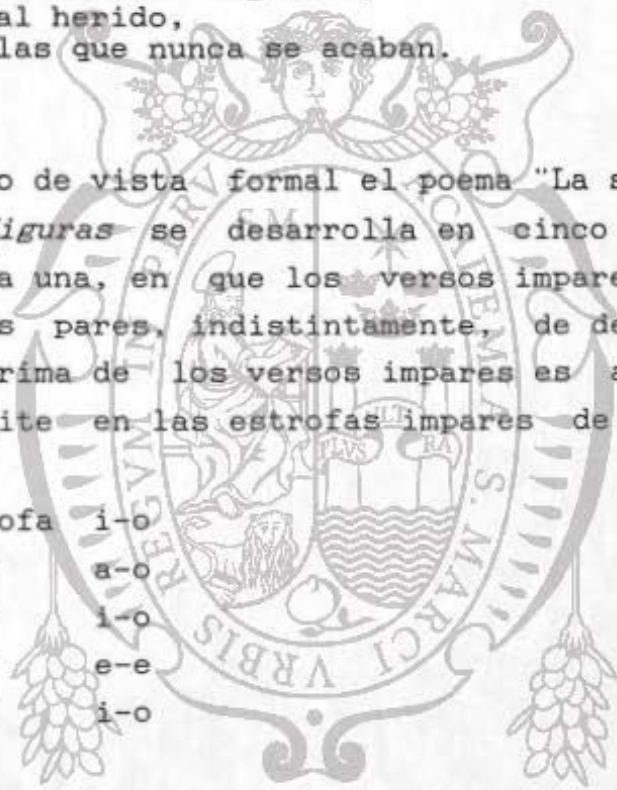
El triste, paso a paso,
 la ve en la ciudad dormida, blanca,
 junto a los cadalsos,
 y al morir de ciegas atalayas.

El curvo peregrino
transita por bosques adorantes
y los reinos malditos;
y siempre mira las rojas señales.

Abrumado le mueven
tempestades y Lunas pontinas,
mas, allí, transparentes
y dolorosas las huellas titilan.

Y salva estremecido
la región de las nieves sagradas;
no vislumbra al herido,
sólo las huellas que nunca se acaban.

Desde el punto de vista formal el poema "La sangre" de *La canción de las figuras* se desarrolla en cinco estrofas de cuatro versos cada una, en que los versos impares constan de heptasílabos y los pares, indistintamente, de decasílabos y endecasílabos. La rima de los versos impares es asonante y el esquema i-o se repite en las estrofas impares de la siguiente manera:

- 
- 1a. estrofa i-o
 - 2a. " a-o
 - 3a. " i-o
 - 4a. " e-e
 - 5a. " i-o

La de los versos pares no guarda la simetría observada en la de los impares:

- 1a. estrofa a-e
- 2a. " a-a
- 3a. " a-e
- 4a. " i-a
- 5a. " a-a

La integridad de las estrofas, pues, no guarda la forma simétrica clásica de la conjunción que ofrecen juntos los endecasílabos y los heptasílabos. Más bien estamos en el terreno de una flexible irregularidad, por la aparición de

decasílabos y por las rimas que se distancian de estrofa a estrofa pero que vuelven a anudarse con grácil singularidad al llegar a la culminación del poema.

El poema comienza presentándonos a un peregrino que, al advertir unas huellas de sangre, comienza a seguirlas. A través de un largo viaje en que no encuentra al personaje que va dejando sus huellas, llega a las más altas montañas y las huellas, que nunca concluyen, se pierden en un más allá al que el peregrino no llega o jamás podrá alcanzar (18).

En la figura del peregrino, Eguren evidencia su ancianidad con dos claros adjetivos: "mustio" (v. 1) y "curvo" (v. 11) y por los "recuerdos" (v. 4) del pasado que surgen en el seguimiento de las huellas. El recorrido del anciano peregrino se realiza bajo el prestigio de la muerte y del destino ominoso que acecha a los seres humanos:

junto a los cadalsos,
y al morir de ciegas atalayas.

El peregrino

transita por bosques adorantes
y los reinos malditos.

En muchos poemas Eguren se caracteriza por presentar a personajes que realizan determinadas acciones y luego se retiran. En "La sangre" ocurre algo diferente, y ello es lo que lo convierte en peculiar, el personaje buscado nunca llega a aparecer: se produce la presencia de su ausencia al verificarse tan solo la continuidad de sus huellas de sangre (19). ¿Qué quiso representar o simbolizar Eguren en este poema? Esta es una de las creaciones más enigmáticas del poeta por su carácter misterioso, por la omisión de la aparición del personaje principal (toda la acción se desarrolla a través de las sensaciones del personaje secundario que en el poema representaría el peregrino), también por el carácter inconcluso del poema que se detiene en la quinta estrofa aunque, a todas luces, se proyecta *ad-infinitum* en el eterno peregrinar del personaje principal ausente (y también del

secundario) cuando deba detenerse y morir al acabar de desangrarse. Pero, ¿es el peregrino un personaje secundario?

Lo que parece desprenderse del argumento del poema es la búsqueda en que, como muy bien vio Enrique A. Carrillo, "todos los elementos verbales se combinan para crear el símbolo y para comunicarnos la impresión de terror milenarico que de él se desprende" (20). Para poder explicar el sentido simbólico tenemos que preguntarnos primero por la identidad del herido al que sigue el peregrino. A primera vista Eguren habla de dos travesías desarrolladas en forma paralela y que nunca se tocan, y una de las cuales alcanza el mismo espacio en un tiempo distinto despues de la otra: la misión del peregrino en el poema pareciera ser la de verificar la producción de las huellas del personaje desconocido. Pero, debe advertirse la sutileza de Eguren quien, a través del desarrollo del poema, nos conduce a un ascenso producido entre la primera estrofa (en la cual el peregrino ve por vez primera la huella de sangre) y la última (en donde nos encontramos en la elevada altura "de las nieves sagradas"). No creemos que en el poema se trate solo de una ascensión material, sino más bien hacia una de tipo espiritual o de transmutación de la materia.

Para explicarse el sentido simbólico oculto del poema debemos primero comenzar por identificar al herido a quien, en forma tenaz, busca y sigue el peregrino. Si leemos la intención profunda del poema no es difícil llegar a la siguiente interpretación: el peregrino no hace a través del poema sino buscarse a sí mismo. La sangre contemplada en el momento de su vejez, en la primera estrofa, no es sino la suya propia. Es la sangre que ha ido depositando a través del viaje de la vida en camino hacia la muerte. Su búsqueda final, relatado en el poema, no hace sino repetir la figuración de su propia vida durante el peregrinaje de su propio existir. Por eso las huellas se detienen, en forma temporal en el poema, en el punto más alto de la geografía terrestre: "la región de las nieves sagradas" (21), en el punto geográfico más alto a que puede acceder el hombre por sus propios medios y, en ese momento, el peregrino observa que las huellas continúan y se

pierden pero no ve al herido.

El poema, pues, termina en un instante en que las acciones parecen inconclusas: ni aparece el personaje buscado ni las huellas de sangre terminan. Después de la última cumbre terrestre solo nos queda continuar con el ascenso previsible, realizado desde el inicio del poema hasta llegar a su última estrofa: el ascenso a las alturas donde solo puede alentar el espíritu que ya acabó de desangrarse, en forma simbólica, durante su peregrinaje terrestre, o quizá, por el contrario, debe detenerse en forma definitiva sobre la tierra que debe acoger su materia si no existe un espíritu que la acompañe (22).

Poema, pues, de significación más compleja de la que puede encontrarse en su sencilla superficie narrativa, pero Eguren logra siempre suministrarnos en sus mejores poemas diversas posibilidades de lectura gracias a laborar y a utilizar varios niveles de significación desplegados en haz y comprimidos por medio de la simbolización de sucesos elementales perfectamente depurados, además, en el diseño del poema. Parte de su logro se debe a su voluntad de trascender los paisajes que aparecen ante el lector con la posibilidad o, más bien, la certeza de ir siempre allende del mundo real, aunque la manifestación de éste se realice en forma precisa: En "La sangre" la precisión geográfica se da en la parte más alta de la región andina donde vemos culminar la búsqueda por la que ha agonizado el peregrino mientras dura su existencia. A través de la búsqueda del peregrino se produce lo que hemos llamado la presencia de la ausencia. Las huellas son el testimonio de este "ser ausente" buscado con tenacidad, a lo largo del poema, por el peregrino que, al final, solo encontrará a su propio yo y el acceso a su propia existencia, motivo por el cual todo el poema se encuentra penetrado por ese terror ancestral provocado por la experiencia de la muerte que es el tema de tantos poemas de Eguren pero que, en "La sangre", por desarrollarse en forma a la vez singular y magistral, convierten al poema en uno de sus productos más acabados.



Pero existen momentos en que Eguren puede abandonarse a su propio demonio musical en un poema de la diafanidad, concentración y prístina belleza del "Lied V" en que la aparente simplicidad esconde su propia génesis que surge desde la nada hasta atravesar el propio rumor de su creación:

La canción del adormido cielo
dejó dulces pesares;
yo quisiera dar vida a esa canción
que tiene tanto de ti.
Ha caído la tarde sobre el musgo
del cerco inglés,
con aire de otro tiempo musical.
El murmurio de la última fiesta
ha dejado colores tristes y suaves
cual primaveras oscuras
y listones perlinos.
Y las dolidas notas
han traído melancolía
de las sombras galantes
al dar sus adioses sobre la playa.
La celestía de tus ojos dulces
tiene un pesar de canto,
que el alma nunca olvidará.
El ángel de los sueños te ha besado
para dejarte amor sentido y musical
y cuyos sonos de tristeza
llegan al alma mía,
como celestes miradas
en esta niebla de profunda soledad.
¡Es la canción simbólica
como un jazmín de sueño,
que tuviera tus ojos y tu corazón!
¡Yo quisiera dar vida a esta canción!

Evocación, pasado y presente fundidos, música y silencio, emoción y sentimiento. La propia enunciación del poeta: "¡Yo quisiera dar vida a esta canción!", que concluye el poema con una afirmación de inicio, todo confluye a configurar a este romántico poema como una de las más felices composiciones de Eguren tanto por razones poéticas como por razones sentimentales en que canta la dicha del amor evocado y cumplido.

Hay que mencionar que a gran parte de los poemas de *La canción de las figuras* los gana una especie de inmovilidad, de fijeza, frente a los cuadros en movimiento de *Simbólicas*. Esto

es notorio en poemas como en "Nocturno", "La muerte del árbol", "La oración del monte" o "Marginal" en los que el paisaje cobra tanta importancia y que tan bien nombró Enrique A. Carrillo como "la transposición musical del paisaje" (23).

c) *Sombra*

Sombra constituye el más extenso de los libros de poemas de Eguren y en él prosigue casi sin solución de continuidad la estética de su creación poética. Subsiste también ese mundo espectral, llevado en algún momento al clímax, de los libros anteriores. Desde un punto de vista formal, puede advertirse en *Sombra* una gran continuidad con los libros que lo preceden. Es preciso mencionar que en *Sombra*, libro que en vida de Eguren solo se conoció en forma parcial, existen muchos poemas que podrían suprimirse sin dañar su estructura general. Al igual que en *La canción de las figuras* estos poemas son aquellos que están más teñidos de la influencia modernista y que son los que se retrotraen hasta la composición de cuadros parnasianos. En *La canción de las figuras* esto ocurre en un poema como "Jezabel"; en *Sombra*, en poemas como "Alas" o "Incaica", pero Eguren también llega a descender a una frivolidad como "Colonial". En *Sombra* es posible advertir cierto desgaste de la poética de Eguren en lo que quizá haya tenido que ver su declaración de que "compaginando poesías olvidadas formé una colección con el título de *Sombra* o *El libro de los poemas* (24). De todas formas, aparece también el mejor Eguren en poemas como "El cuarto cerrado", "La pensativa", "Gacelas hermanas" o "El andarín de la noche". Este último poema nos permite apreciar, por otro lado, el arte poético de Eguren porque siendo un poeta que, prácticamente, escribía en limpio, este texto nos revela su capacidad para corregir, cuando así lo requería el texto, y mejorar en forma notable un poema (25).



d) *Visiones de enero*

Entre la escritura de *Sombra y Rondinelas* Eguren compuso un notable poema largo, *Visiones de enero* (1922), que no recopiló en su selección poética editada en 1929 pero que fue publicado en revistas dos veces durante su vida. Las características esenciales y diferentes de este poema son su singular longitud y su carácter narrativo resuelto por medio de un diálogo. Si el arte expresivo de Eguren tiende a lo conciso, a lo sintético, a lo condensado, en *Visiones de enero* estas virtudes no se han difuminado. Frente a otras tentativas de Eguren de componer poemas de cierta extensión, en que predomina una técnica parnasiana, en *Visiones de enero* opera con singular felicidad la conjunción de sus temas y obsesiones.

El poema comienza con la precisa descripción del paisaje de una hacienda "remota" por estar distante tanto en el tiempo como en el espacio, para proseguir con el de la casa que fue habitada por una marquesa y una niña blonda. Pero Eguren nos habla en presente:

Allí, una marquesa
blanca, de calesa,
mora los veranos con la niña blonda,
la flor abismada.

Pero, sin embargo, nos damos cuenta que se trata, como lo indica el título del poema, de una visión del pasado revivida en un diálogo entre el poeta y la niña muerta. En este diálogo, remembranza del pasado, el tiempo parece disolverse entre sutiles evocaciones con la consistencia de una telaraña. El poema más extenso de Eguren terminará, como comenzó, con una hermosa descripción de la campiña de la hacienda velada por pinceladas impresionistas:



la campiña estaba como negra fosa;
 en la lejanía
 donde se extinguía
 un fuego morado
 cual luz de santelmo;
 en monte distante,
 en huerto lindante,
 del ave agorera tembló el alarido
 por vallas, taludes:
 tocaban los sauces sus tristes laúdes,
 y en quinta desierta,
 junto a la fontana de llorosas voces,
 me dio la adorable niña sus adioses,
 callados de muerta.

e) *Rondinelas*

Luego de los intentos anteriores, en el último libro reunido por Eguren, *Rondinelas*, y que parece, por la fecha de la portada, haber quedado abierto para nuevos agregados, es posible advertir un gran cambio en la composición de sus poemas. En un buen número de los poemas de *Rondinelas* es posible advertir una mayor concentración del lenguaje y de las imágenes, respecto de los poemas de libros precedentes, y cómo se extrema aún más la reticencia expresiva del poeta. Como consecuencia de esta tendencia Eguren menciona, muchas veces, tan solo una palabra, que puede llegar a conformar un verso, para recrear o sugerir un ambiente y cuyo aislamiento adquiere así una resonancia notable al encontrarse la palabra rodeada de silencio y de vacío.

Noche...
 Junto a los balcones,
 en el vestíbulo celeste
 está la niña de las novelas.

("Antañera")

Luceros.
 El bosque está rezando,
 [...]



Anochece.
 Vienen con sus anteojos
 los pájaros ateos.
 Sombra.

("Hespérida")

Pero el caso es que Eguren era ya un poeta reticente y con tendencia siempre a condensar, a apretar, y a comprimir en el dibujo de los versos y estrofas las imágenes. Este procedimiento se lleva hasta límites radicales en *Rondinelas* en que se extrema la forma alusiva, la sugerencia y la nominación de los objetos por lo que los poemas, si no se leen con atención, pueden difuminar el sentido o parecer disiparse como volutas de imágenes que carecieran de ilación. El paso que se da en ciertos poemas de *Rondinelas* de los libros precedentes es como el de la pintura impresionista al del puro dibujo lineal abstracto, salvadas todas las diferencias de las dos artes. Por supuesto esto no es posible en un arte del lenguaje, como lo es la poesía, en que las palabras llevan una carga de sentido imposible de abolir. Pero, aproximadamente, es el proceso que opera en los poemas de *Rondinelas*. Eguren, por otra parte, prefiere en algunos poemas notables de este libro un verso más liberado de la métrica, de la rima y del conjunto estrófico en que, a menudo, optaba por agruparlo.

En *Rondinelas* existe también la tendencia a desembocar en un hermetismo cerrado por el uso de una expresión casi desnuda de elementos retóricos y, por otro lado, la invasión de las elipsis que dificultan la comprensión.

Veamos uno de los ejemplos más notables de la poesía de Eguren, y de la lengua castellana, "Favila":

En la arena
 se ha bañado la sombra.
 Una, dos
 libélulas fantasmas...

Aves de humo
 van a la penumbra
 del bosque.

Medio siglo
 y en el límite blanco
 esperamos la noche.

El pórtico
con perfume de algas
el último mar.

En la sombra
ríen los triángulos.

Al respecto hemos comentado: "Este poema fue escrito en un momento en que se afinaba la instrumentación de los medios expresivos egurenianos y, a la vez, iba despojándose de las imágenes nebulosas de sus tres colecciones poéticas anteriores. En *Rondinelas* alcanza Eguren la austeridad estricta con que culmina su arte, no atomizando paisajes pero captando lo más íntimo y secreto. Por vía de sugerencia, en estos poemas, Eguren desmaterializa el paisaje para crear un cosmos más personal aún y más cerrado, que es la mutación de la obra de un espíritu acechante de esencias y formas puras. Muy breve, como casi todos los poemas de Eguren "Favila" no solo es importante como logro poético, sino que en él confluyen, llevados a la perfección, su arte y el hermetismo de un peculiar conjunto de sus últimos poemas. El título "Favila", es un cultismo que significa pavesa o ceniza de fuego (26); proviene del latín *favilla* donde tiene el mismo significado (27). Eguren nos indica algo que se agosta.

"Favila" es un prodigio de condensación semántica; el poema comienza presentando el espacio y el tiempo. Si bien es el ocaso, se sugiere la intemporalidad donde se cruzan la vida y la muerte, por medio de dos desrealizaciones: las libélulas son "fantasmas" (28), y las aves "de humo"; es decir, están desmaterializadas. El paisaje se encuentra, pues, poblado de fantasmas, en un ambiente en que revolotean las almas de los muertos. El ocaso del paisaje se confunde con la edad del protagonista. Este ha llegado al medio siglo de vida; al límite carente de color, (el límite blanco). El escenario que Eguren presenta es muy amplio: el mar, la playa, un bosque cercano, el horizonte, el cielo, un río. Eguren no dice río pero está sugerido mediante el pórtico; de otro modo éste sería una puerta invisible y el poeta es bastante preciso con la realidad que presenta en "Favila", que va paralelo con otro



nivel de significación. Si fuera un río, el pórtico sería una ría; la sabiduría de composición de Eguren siempre se evidencia mediante esta clase de sutilezas. La alusión, haya sido consciente o inconsciente en el poeta de comparar la vida humana con el río y la muerte con el mar, es una metáfora constante en la poesía universal (29).

Esta unión del río y el mar, de la vida y de la muerte, es alusiva a la unión con la divinidad; creencia panteísta de las que Eguren no estaba lejano (30). Además, Eguren es muy explícito, no dice "mar", simplemente, sino "el último mar". Hasta llegar a esta penúltima estrofa, hemos ido avanzando desde la vastedad del espacio hasta un paisaje paradisiaco y a la visualización del día muriente. Las algas, de las que sólo percibimos su aroma, son algo desconcertante desde que representan la vida en el estado elemental y/o el elemento primordial de la vida. ¿Por qué las algas están en el pórtico de la muerte? ¿Es quizá una vida más alta o el retorno a los orígenes? ¿Es la alta noche de tantos poemas de Eguren? Si en el pórtico se percibe su perfume, es que están en el mar y éste simboliza lo divino o la divinidad.

Los símbolos, que hasta el momento no han sido de difícil interpretación, cambian abruptamente de tono: el ocaso dorado desaparece por la caída de la noche y la alusión se vuelve hermética. Con los dos versos finales accedemos a lo simbólico hermético: significación plurivalente para el lector, significación personal para el autor. La escritura, cuando es hermética, es la lucha por alguna clase de expresión; puede tratarse de una verdad trascendente, una creencia secreta o un residuo arquetípico. El proceso egureniano, más que frecuente, de simbolización y alegoría -mediante formas, colores, recuerdos, metáforas- avanza al abstraccionismo por la utilización de lo geométrico. Cuando Eguren dice "En la sombra", debemos leer: en la muerte, donde no se ve nada, pero también, como continuidad a las estrofas anteriores, en la noche, en lo oscuro. El último verso "ríen los triángulos", sugiere la idea de burla o de festejo: el triunfo por el desfallecimiento del hombre que se rinde a la muerte. Pero,

¿qué o quiénes son estos triángulos? Por medio de una sutil sinestesia, Eguren les da un carácter muy complejo; el triángulo en un instrumento músico y el verso "ríen los triángulos" sugiere que están sonando, por tanto, en movimiento y, además, emitiendo destellos. Plásticamente imaginamos triángulos brillantes tachonando un cielo negro. Hay otra cosa, también, que debemos anotar para no parecer arbitrarios; entre la sombra del verso segundo y la del penúltimo se cierra el círculo poético de los símbolos accesibles que hallamos en "Favila". A nuestro modo de ver las sensaciones (visuales, olfativas y auditivas) por las que ha pasado el protagonista, y lo delectable de las mismas, nos dan la certeza de que el tiempo entre ambas sombras, aunque el tiempo esté abolido, ha tenido un pequeño transcurso: del ocaso (una imagen con una acción en curso, indicada ésta por su misma brevedad) a la de la noche (una imagen con una acción concluida, indicada por lo que aún ha de durar). Desentrañar el significado de estos versos es una tarea difícil, por no decir imposible. Con el último verso, Eguren utiliza una forma geométrica para expresar un símbolo personal: la geometría le sirve de acceso a lo intemporal. Pero Eguren está corporeizando al triángulo bajándolo desde su abstracción. ¿Cuál es, pues, el significado de estos turbadores triángulos? Es sabido que el simbolismo del triángulo está ligado al del número tres y al de otras figuras geométricas. En casi todas las religiones antiguas y las sociedades secretas, se le concede especial importancia a las tríadas: "Dans toutes les traditions religieuses et presque tous les systèmes philosophiques, on trouve des ensembles ternaires, des triades, correspondant à des forces primordiales hypostasiées ou a des faces du Dieu suprême (31). El número tres es fundamental, tiene un orden intelectual y espiritual, en Dios, en el cosmos y en el hombre (32). Debemos confesar que nunca hemos podido desentrañar el exacto significado de estos triángulos; creemos que lo tuvieron sólo para Eguren y ahora debemos únicamente especular. Por eso, para no fatigar al lector con una elucubración esotérica, la que sólo hemos

pretendido sugerir con las citas anteriores, preferimos arriesgar una interpretación. Los triángulos probablemente significaron para Eguren espíritus incognocibles de una categoría inferior o similar a la de un dios antropomórfico; asumimos esto porque su forma geométrica carece de la perfección del círculo, que es perfecto en sí mismo. Los triángulos de Eguren nos sugieren algo funesto; pensemos que es la muerte a lo que el poeta nos enfrenta y ésta no tiene en el poema un valor positivo (33). Esta interpretación puede parecer muy subjetiva y personal, pero es la imagen que siempre nos hemos formado con la lectura de los versos finales de "Favila". De cualquier modo, la melancolía y el tono de éxtasis, tanto en la visión cuanto en los otros sentidos, opuestos a esa risa que presagia lo funesto, hacen pensar en un festejo por la muerte del protagonista, que podría extenderse aun a la de la especie. El contenido del poema sería, por tanto, una tragedia cuyo último suceso se realiza después de una purificación. [...] La única forma de acercarse a un poema tan elusivo como "Favila", consiste en retraducirlo en nosotros mismos, para así poder interpretarlo y explicarlo. En su última etapa de escritura poética, Eguren utilizó una simbología de tipo muy personal y de carácter hermético para el lector: comprimía el símbolo en lo hermético a consecuencia de la síntesis semántica de su lenguaje. El mismo afirmaba: "La síntesis desmaterializa el dibujo" (34). Así, los símbolos, en su mayoría a base de desrealizaciones de tipo desmaterializante, fueron utilizados en un grupo muy pequeño de poemas: los de mayor resonancia en la última etapa de su vida de poeta. Sólo podemos acercarnos a este tipo de escritura, como cuando nos acercamos a la música; debemos leer, releer y volver a leer, aprehender los versos con todos los sentidos; sólo así llegaremos, quizá, al poema, penetrando a través de fantásticas visiones al sorprendente mundo creado por Eguren" (35).

Podemos considerar que en los mejores poemas de *Rondinelas* se produce la última maduración de Eguren por medio

de una escritura más hermética y compleja pero por momentos alcanza también la diafanidad de los símbolos que se utilizan en forma más evidente. Así como *Rondinelas* podría haber quedado abierto para el añadido de nuevos textos, los *Ultimos poemas* de Eguren no son sino el espaciamiento cada vez más continuo de su ejercicio poético. Muchos de estos poemas, que deben separarse de los *Versos de circunstancias*, en realidad muchas veces rozan también una circunstancia, como por ejemplo la "Romanza de Lima", escrita con motivo del cuarto centenario de la fundación de la capital del Perú. Más que por características estéticas o de expresividad poética, su separación se realiza por motivos de composición cronológica. Podemos dar por concluida la poesía en verso de Eguren con *Rondinelas*. Sin embargo, Eguren aún nos depararía una nueva gran obra que podemos considerar como una extensión de su poesía: la prosa de *Motivos*.

f) *Motivos*

No es extraño en un poeta reconocido como tal el ejercicio de la prosa, cuya ejecución se considera, además, una prueba de fuego de su ejercicio literario. En muchísimos casos la obra poética en prosa de un poeta excede cuantitativamente su obra poética no solo por constituir su ejercicio un arte más dilatado sino porque en un buen número de oportunidades éste se convierte en un medio de sustento; como muestras de esto último tenemos los ejemplos excelsos de Charles Baudelaire, Gérard de Nerval y Gustavo Adolfo Bécquer que, dentro de las limitaciones impuestas por las publicaciones periódicas, logran realizar una obra creativa de excepción. Soy de los que comparten la tesis de John Middleton Murry, que no es la calidad poética lo que configura las características esenciales de la prosa, como, por otro lado, sí lo son la claridad expositiva, la concisión, el movimiento y

agilidad de su avance, colmando y ofreciendo las sinuosidades y sutilezas del pensamiento. Solo convencionalmente llamamos prosa al instrumento de que se vale una novela. Esta última y, con mayor frecuencia, el cuento y el relato, se encuentra en aquella tierra de nadie que comparten la prosa y la poesía. Así, escasamente podemos considerar simplemente prosa las *Divagations* de Stéphane Mallarmé, las *Illuminations* de Arthur Rimbaud, *Les chants de Maldoror* del Conde de Lautréamont, las *Leyendas* de Bécquer o los *Motivos* de Eguren. Todas estas obras, notabilísimas por distintos conceptos, se encuentran por derecho propio en el mismo dominio de la poesía.

Entre el estilo del último libro de poemas de Eguren, *Rondinelas*, o de los pocos poemas últimos que escribió, y su prosa existe una dualidad. Si su poesía se fue desnudando con el tiempo, su prosa, que pertenece en buena cuenta a la última etapa de su vida de escritor, posee un tramado denso. Como toda gran obra, los *Motivos* de Eguren se encuentran colmados de su experiencia estética y vital, pero es difícil recomponer la cultura de un escritor que pasó gran parte de su vida solitario sin dejar apenas testimonio de sus lecturas que debemos ahora deducir de sus escritos (36). Esta forma de llegar a sus fuentes no es fácil de asir porque los recuerdos en la escritura sufren una transmutación literaria, razón por la cual no pueden ser tomados al pie de la letra.

La riqueza de lenguaje de los *Motivos*, por otra parte, impresiona al lector quien se ve llevado a un universo en el cual la naturaleza recobra su virginidad para convertirse en un mundo encantado o en un espacio insólito para quien la frecuenta y a quien conduce a través de la onda musical de su lenguaje y cuyo hechizo solo termina al acabar la lectura del motivo. Preocupaciones estéticas, paisajes encantados, meditaciones filosóficas descripciones e intuiciones de la naturaleza dinámica, breves relatos, recuerdos, evocaciones, anécdotas, sueños y ensueños, reflexiones, lirismo, etc., se entremezclan en los *Motivos*. Por ello, se hace difícil su caracterización genérica definida, además, por el poeta con una palabra que indica movimiento.

Eguren no escribió deliberadamente poemas en prosa, dejaba el arte de la poesía para el verso. Sin embargo, su prosa, a menudo y casi siempre, pierde el sentido del discurso racional que debe dominar ésta (37), para seguir por momentos el sendero del poema y del ensueño. Se afirma que no escribimos lo que queremos, sino lo que podemos. En Eguren no podía ser de otro modo (38), y su prosa, tan rica de agudísimas percepciones, observaciones e intuiciones se resuelve a menudo en pura poesía. Aceptada la promiscuidad de los géneros literarios, creo que en ningún momento de esa obra espléndida que es *Motivos* se acercó tanto Eguren al poema en prosa como en "Noche azul" y en "Ventanas de la tarde".

En castellano es difícil encontrar una prosa similar a la de Eguren porque la poesía española siempre ha estado dominada por el exceso de realismo que impide ese instante del éxtasis y del ensueño con el cual la simple prosa realista puede elevarse a poesía, y en la que Eguren nos envuelve y nos hechiza. Véase, por ejemplo, cómo la prosa cenital de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez carece de esa cuota de misterio y encantamiento onírico que convierte en algo tan absolutamente singular a la prosa de Eguren. Hasta donde se me alcanza, creo que solo en algunos momentos de las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer podemos encontrar los elementos de que estoy hablando.

Para resumirlo: la prosa de la literatura española e hispanoamericana es demasiado racional y casi nunca en el designio de sus creadores se da ese pequeño salto que la convierte, de súbito, en poesía al llevarla al mundo de la maravilla sin que esto quiera decir que esta sea la función principal que deba cumplir la prosa. Solo insisto en la singularidad de un intento al que no le encuentro par. Para la captación del fenómeno poético que interviene en la prosa de Eguren quizá sea necesario indicar la mucha colaboración que debe poner el lector que se acerca a ella para hilar las frecuentes elipsis del discurso. Sin embargo, un lector imaginativo y acostumbrado a frecuentar la poesía, encontrará los *Motivos* riquísimos y seductores y se hallará inmerso, además, en un mundo insólito o, cuando menos, infrecuente.

NOTAS

(1) El poeta español Luis Cernuda afirma: "Recuérdese que los poetas franceses a quienes los modernistas admiran e imitan son Hugo, Musset, Leconte de Lisle, Heredia, Banville, hasta Lamartine en algún caso [...] Es curioso: la mejor poesía del siglo pasado (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud) no interesó a los modernistas y la dejan de lado; si algunos de estos grandes nombres les acuden bajo la pluma, sólo es como 'rareza' literaria". En *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, pp. 80-81.

(2) John Brande Trend, "Perú ignoto". En *José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas*, Lima, Universidad del Pacífico, 1977, p. 67.

(3) Abraham Valdelomar testimonió su admiración por Eguren en distintas ocasiones. En la revista que dirigió, *Colónida* Nº 2, Lima, 19 de febrero de 1916, p. 5, al presentar el admirable "Ensayo sobre José María Eguren" de Enrique A. Carrillo, declara: "El autor de estas líneas reclama para sí solamente ser el más intenso de sus admiradores". César Vallejo, en la entrevista al poeta que publicó en *La Semana* Nº 2, Trujillo, 30 de marzo de 1918, no deja de reconocer su admiración por Eguren. Ya hemos citado, en la presente nota, el ensayo de E.A. Carrillo publicado en *Colónida* y que luego sirvió como prólogo a *La canción de las figuras*; el de Jorge Basadre, "Elogio y elegía de José María Eguren" se publicó en el homenaje a Eguren que le tributó la revista *Amauta* Nº 21, Lima, febrero-marzo de 1929, y luego se reprodujo corregido en su libro *Equivocaciones*, Lima, La Opinión Nacional, 1928, pp. 14-30. El de Mariátegui se encuentra en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1928, pp. 218-226.

(4) José María Eguren. *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Mosca Azul Editores, 1974, p. 271. Citaremos este libro de aquí en adelante como O.C., seguido del número de páginas.

(5) O.C., p. 277.

(6) O.C., pp. 450-451.

(7) O.C., p. 421.

(8) Citado por C.M. Bowra en *La herencia del simbolismo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951, p. 23.

(9) Stéphane Mallarmé. *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 870: "J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue,

une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans le grandes occasions".

(10) "Admiraba los maestros de Francia, aunque sentía llovía en el fondo del alma", en "La iniciación poética de José María Eguren", O.C., p. 401; "Y el simbolismo se ha impuesto ya en América. [...] El simbolismo de la frase, esto es, el francés, existe ya consolidado en el continente; y en cuanto al simbolismo de pensamiento, también, pero con matices muy diversos", en César Vallejo, "Desde Lima: Con José María Eguren", O.C., p. 404; "He escrito espontáneamente algunas composiciones simbólicas que pudieran ser una innovación de las alegorías clásicas. Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio; pero sin limitarme a las escuelas, he procurado exteriorizar las emociones más intensas de mi vida", en "Instantáneas (breves entrevistas de Variedades): José María Eguren", O.C., p. 421.

(11) Javier Sologuren "Comento de Eguren", en *José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas*, p. 123.

(12) O.C., p. 337.

(13) Citado por Xavier Abril en su *Eguren, el obscuro (El simbolismo en América)*, Córdova, Universidad Nacional de Córdova, 1970, p. 127.

(14) Eguren pudo leer a Heinrich Heine en multitud de versiones españolas que circulaban a fines del siglo pasado en libros y publicaciones periódicas. Citemos las dos ediciones en castellano más conocidas y difundidas de esa época: *El Cancionero* (Nueva York, 1885), traducido por el poeta venezolano J.A. Pérez Bonalde (1846-1892), y *Poesías de Heine. Libro de cantares* (Barcelona, Biblioteca de Artes y Letras, 1885) traducida por el poeta valenciano Teodoro Llorente (1836-1911). Esta última se volvió a publicar, en la misma casa editorial, en 1890, por lo que es la que tiene más posibilidades de haber sido leída en el período formativo de Eguren. Recordemos, sin embargo, que don Ricardo Palma había publicado su traducción del poeta alemán, *Enrique Heine: Traducciones* (Lima, Imprenta del Teatro, 1886), basado en las versiones al francés de Gérard de Nerval. La resonancia de Heine en nuestro medio puede constatararse en el estudio de Estuardo Núñez "Enrique Heine en el Perú" en su *Autores germanos en el Perú* (Lima, Ministerio de Educación Pública, 1953), pp. 87-101; este libro contiene también una selección de versiones de poemas de Heine realizadas por poetas peruanos, pp. 143-157.

(15) El poeta Luis Cernuda es uno de los pocos en fulminar la tendencia a la retórica en la poesía española: "...esos dos defectos que acabo de indicar, garrulería y ampulosidad, que tan característicos son de nuestros gustos literarios tradicionales", en *Poesía y literatura I y II*,

Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, p. 194.

(16) En Ricardo Silva-Santisteban. *Escrito en el agua*. Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1989, pp 242-249.

(17) Stéphane Mallarmé. *Œuvres complètes*, p. 869: "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par una série de déchiffrements".

(18) Citemos solo a título de curiosa coincidencia dos notas de uno de los libros de apuntes de Nathaniel Hawthorne, textos que de ninguna manera Eguren pudo conocer pero que guardan un notable interés para el estudio de la imaginación creadora entre grandes escritores:

"Seguir la huella ensangrentada de un pie desnudo a través de las calles de una ciudad."

"Un encuentro cuyo personaje central esté en todo momento a punto de entrar en escena pero no aparezca nunca."

Los fragmentos han sido tomados de la traducción de Luis Loayza: Nathaniel Hawthorne: "De los Cuadernos Americanos", en *Hueso Húmero* Nº 7, Lima, octubre-diciembre de 1980, pp. 45-52.

Demás está decir que el segundo fragmento de Hawthorne es también un anticipación de *En attendant Godot* (1953) de Samuel Beckett.

(19) Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt apuntan lo siguiente sobre el peregrino en su *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, H à PIE, p. 371: "Symbole religieux correspondant à la situation de l'homme sur la terre, qui accomplit son temps d'épreuves, pour accéder au moment de la mort à la Terre Promise ou au Paradis perdu. Le terme désigne l'homme qui se sent étranger dans le milieu où il vit, où il ne fait que passer, à la recherche de la cité idéale. Le symbole exprime non seulement le caractère transitoire de toute situation, mais le détachement intérieur, par rapport au présent, et l'attachement à de fins lointaines et de nature supérieur".

(20) Enrique A. Carrillo "Ensayo sobre José María Eguren", prólogo a *La canción de las figuras* (Lima, Tipografía y Encuadernación de la Penitenciería, 1916, pp. 13-14). Este ensayo de Carrillo se encuentra reproducido en *José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas* (Lima, Universidad del Pacífico, 1976, pp. 75-85).

(21) Incidentalmente, apuntemos que no se trata de las "nieblas nórdicas", que decía algún comentarista de Eguren, ni de ningún paisaje exótico, lo que nos muestra el poeta en el viaje del peregrino sino, más bien, de una travesía desde

nuestra costa alta (la zona yunga) hasta la misma jalca serrana. Como muy bien lo vio en una carta dirigida a Eguren el narrador peruano Gamaniel Churata, insospechable de ser un mero artesano y no un verdadero conocedor de la sierra, a propósito de cierto verso del poema "La Tarda": "En ningún poeta peruano, con valores de síntesis, hay aguafuerte tan lleno de naturaleza andina". La carta completa, fechada el 24 de abril de 1929, puede leerse en el libro de César Debarbieri *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima, Ediciones Pedernal, 1990, pp. 168-169.

(22) En poemas posteriores como "El andarín de la noche" o "Los muertos", podemos encontrar algunas concomitancias con "La sangre". El andarín de la noche es también un peregrino que no solo anuncia la muerte sino que, probablemente, es el ser que la produce.

En "Los muertos" se dan dos coincidencias con "La sangre": los muertos también son peregrinos y "van por la avenida / doliente que nunca termina", pero también, al ser "nevados" provocan, con su gelidez, la muerte de lo que tocan.

(23) En *José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas*, p. 89.

(24) O.C., p. 422.

(25) Ver comentario en el capítulo III de este trabajo.

(26) Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 19ª. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 611.

(27) Agustín Blánquez Fraile. *Diccionario latino-español*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1954, p. 466.

(28) En contestación a una encuesta de la revista *Varietades* Nº 907, Lima, 18 de julio de 1925, escribió Eguren "me propuse editar un libro final, que sería de ensueños; pues ante todo soy un soñador. Pensé titularlo *La libélula fantasma*, porque los insectos de este nombre vuelan en los paisajes oscuros, y los japoneses los creen las almas de los muertos, en sus dulces leyendas" (O.C., p. 422).

(29) Vide: Li Po: "Poemas sobre la fugacidad de tiempo", II. En: Marcela de Juan. *Segunda antología de la poesía china*. Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 99 y la tercera estrofa de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

(30) Léanse con cuidado los poemas, "Lied I" (11), "Los robles" (35-36), "La muerte del árbol" (56) y "La oración del monte" (59-60) y el motivo, "El ideal de la muerte" (305-308).

(31) Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1974. p. 332.

(32) *Ibid.* p. 333.



(33) Recordemos cómo en el poema "La Tarda", de *Simbólicas*, este personaje se burla o se ufana, en la segunda estrofa, mediante "una ronca carcajada", por la función de muerte que ejecuta.

(34) O.C., p. 278.

(35) *Escrito en el agua*, pp. 249-254.

(36) Por suerte ha subsistido una bibliografía de libros y revistas que Eguren consultó, o pensó consultar, o que, en algunos casos cuando menos, ya había leído. Son tres hojas escritas por un solo lado, catalogadas bajo la sigla E2326, en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú. Aunque tanto la vida, la experiencia, así como las lecturas, se entretujan en forma indisoluble en *Motivos*, creemos que, en los estudios futuros de este libro, deberá, en forma imprescindible, consultarse muchas de estas publicaciones que deben arrojar bastantes luces sobre el pensamiento estético de Eguren.

(37) Como afirma John Middleton Murry en el capítulo tercero de *El estilo literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, cuarta reimpresión

(38) Eguren le confesaba a César Francisco Macera en la importante entrevista publicada en *Turismo* No. 158, Lima, diciembre de 1940:

La buena poesía y la buena prosa expresan cosas distintas y admirables sin que una sea superior a otra.

[...]

Yo, en cambio, puedo escribir fácilmente sobre estética. Porque se trata de escribir lo que siento. Aunque también reconozco que esto es fácil, demasiado fácil porque no me produzco como filósofo, sino siempre como poeta. Mi divagación crea un clima ávido de descubrimientos. Y sépalo usted, tanto se llega a ellos por el camino frío del pensamiento lógico como por el vasto, desordenado y misterioso de los ensueños poéticos. (O.C. p. 458).



III. EL SIMBOLO EN CUATRO POEMAS DE EGUREN

Como la mejor manera de ejemplificar muchas de las aseveraciones del capítulo anterior, intentamos en el presente la lectura particular de cuatro poemas de Eguren, pertenecientes a sus distintos libros, mediante glosas, comentarios e interrelaciones con otros poemas. Para ello hemos seleccionado algunos de los más representativos, cuya lectura ofrecemos utilizando acercamientos críticos diferentes que se harán evidentes a través de la lectura.

a) *El sentido oculto de "Syhna la blanca"*

SYHNA LA BLANCA

De sangre celeste
 Syhna la blanca,
 sueña triste
 en la torre de ámbar

Y sotas de copas
 verdelistadas
 un obscuro
 vino le preparan.

Sueños azulean
 la bruna laca;
 mudos rojos
 cierran la ventana.

El silencio cunde,
 las elfas vagan;
 y huye luego
 la mansión cerrada.



"Syhna la blanca" es uno de los más destacados y originales poemas de *Simbólicas* y ha merecido elogios, comentarios e interpretaciones diversas, lo cual testimonia su notable riqueza connotativa y simbólica (1).

El poema está escrito en cuartetos imparisílabos con las medidas de 6-5-4 y 6 sílabas, y utiliza la rima asonante en los versos pares (a-a) que se prolonga a través de todas las estrofas. Métrica, pues, de arte menor y con la tonalidad asordinada de la rima asonante de tantos poemas de Eguren. Sin embargo, por tratarse de una estrofa imparisílaba, vemos que la métrica del ya breve verso inicial se estrecha aún más conforme avanza, perdiendo una sílaba en cada uno de los versos siguientes, hasta llegar al tercero, para luego recuperar otra vez su plenitud en cada uno de los versos finales de las estrofas.

En "Syhna la blanca", como siempre en Eguren, el uso de los colores se encuentra al servicio del poema, que se presenta como una escena soñada por el poeta quien, al no poder soportar la realización de los actos sugeridos, observa que la visión contemplada en el sueño se disipa ante su vista. En la primera estrofa el color adquiere múltiples significaciones simbólicas: la sangre del personaje es celeste, por tanto es noble y quizá indique una princesa; su apelativo, Syhna la blanca, indica la condición de la blancura de su piel, pero, en forma simbólica, la de su pureza y por tanto la de su virginidad. Syhna, nombre cuya procedencia buscaremos inutilmente, pues en una creación absoluta de Eguren, se encuentra soñando en una "torre de ámbar". Torre, pues, de marfil que se corresponde con la pureza de Syhna, pero es sabido que la torre tiene, también, además de un significado ascensional o de elevación espiritual, una simbolización fálica. Al tratarse de un recinto cerrado, la torre "aparece también como emblema alegórico de la Virgen (recuérdense en las Letanías, expresiones como 'Turris eburnea')" (2). Syhna la blanca, precisamente, sueña, confinada en una torre de marfil, la torre de su virginidad.

Todo el sosiego del poema termina en esta primera estrofa

densamente simbólica, ya que en la segunda nos enteramos del peligro inminente y brutal que acecha sobre Syhna la blanca. Eguren, sin embargo, rebaja o diluye la caracterización siniestra de los personajes que se nos muestran, al recurrir al hecho de exhibirlos, en su primera presentación, como figuras de comparsa ya que poseen las características de las figuras de una baraja de naipes. Pero muy pronto vemos sus aviesas intenciones al dedicarse a preparar para Syhna un obscuro brevaje. Se está, pues, aprestando a Syhna, a quien ya no volveremos a ver después de esta estrofa, para algún dudoso o perverso ritual.

A partir de la estrofa siguiente aparecen otros personajes siniestros. Los sueños pueden entenderse como los servidores encargados de cambiar, en forma mágica e ilusoria, el ambiente de negrura que ofrecen las paredes forradas de laca (el interior de la habitación presenta un funesto color de muerte y de luto), pero podría tratarse también de los propios sueños de Syhna provocados por el efecto alucinatorio del brevaje que le han administrado. Los mudos rojos poseen, así mismo, una doble significación; son mudos eunucos cumpliendo sus funciones palaciegas al cerrar las ventanas y cuidar a las mujeres, pero también podría tratarse de una aféresis de los "cerrojos" que van a quedar mudos después de clausurar las ventanas.

El cuadro que trae la estrofa final es de enigmático y total silencio, y continúa, además, el acto casi silencioso de la estrofa anterior. Muestra también la aparición de las elfas, divinidades aéreas de origen nórdico. Los elfos son espíritus del aire pero nacidos de la tierra y de las aguas. Simbolizan las fuerzas subterráneas y nocturnas que provocan el terror en los jóvenes y en los adolescentes (3). Eguren recurre a estas divinidades optando por presentar las formas femeninas para sugerir el aura de muerte y de terror que traen con ellas, pero, de improviso, la mansión se disipa ante los ojos del poeta.

La historia de Syhna la blanca se realiza como la contemplación de un sueño, de la visión de un rito de



evidentes connotaciones sexuales que transcurre no en una ordenada sino, más bien, zigzagueante escala cromática en la que pasamos del celeste al blanco, ámbar, verdelistado, obscuro, azul, bruno, para, finalmente, rematar en el rojo, símbolo de la posesión sexual y de la carnalidad en el poeta.

Pero, como siempre en Eguren, la posesión se elude para transformarse en muerte, a la que también alude la utilización del color rojo (4). Es lo que sucede, por ejemplo, en un texto en prosa inmaduro de Eguren como "La sala ambarina" al que apelamos porque puede iluminar con largueza el poema que comentamos, con el que se da la coincidencia de "la torre de ambar" de la primera estrofa de "Syhna la blanca". La coincidencia radica no solo en el título sino, hasta cierto punto, en el mismo argumento del cuento: la promesa no cumplida de una niña por morir antes de su culminación (5).

El ambiente en que se desarrolla "Syhna la blanca" es misterioso, turbador y ominoso, los personajes siniestros que rodean a la doncella, evidentemente prisionera, recordemos que "sueña triste", se comportan con la discreción con que lo hacen cuidadosos asesinos. Pero, ese soñar triste, ¿podría confundirse también con el anhelo amoroso de una amante? Recuérdese, por ejemplo, el anhelo amoroso de la sexta estrofa de "La ronda de espadas":

Tras las celosías,
esperan las damas,
paladines que traigan de amores
las puntas de llamas.

Aquí la intención de Eguren parece, en forma evidente, aludir a la espera ansiosa de las amantes; en "Syhna la blanca", en cambio, la alusión armonizaría más bien con la enfermedad del amor de que se habla en *El cantar de los cantares* (6). De todas formas, aunque la doncella pudiera estar enamorada, la conducta del presunto seductor es reprobable por recurrir a la ayuda del "oscuro vino". Eguren, en sus poemas, utiliza con frecuencia una expresión reticente y tiene tendencia a condensar, lo que da como resultado un amplio abanico de posibilidades de sentido. Los dos rasgos de

su poética de reticencia y condensación, se muestran notorios en un apretado poema como "Syhna la blanca", en el cual la condensación sintáctica va a la par con aquella de las imágenes, que se acompañan con una sutil y precisa adjetivación cromática. La idea de la seducción, y en "Syhna la blanca" aparece muy precisa la de la violación (7), no es infrecuente en Eguren. Por ejemplo, en "Blasón", otro poema de *Simbólicas*, se nos habla de:

A niña que dulces amores sueña
la persigue el Duque de los halcones;
y si no mienten las fablas de dueña,
se acercan doradas tribulaciones.

Aunque una reina coja, a quien acompañan sus contesanos, llega para proteger a la niña, Eguren concluirá el poema con una nota ominosa:

pero las ayas de los fustes dobles
la aurora predicen del sufrimiento.

En "Blasón" se trata, pues, de una seducción malintencionada que habrá de verificarse en lo futuro. Por otra parte, la sugerencia de Eguren es muy clara al presentar la figura del Duque como la de un cazador, evidenciando así sus designios: el Duque no solo se dedica a la caza sino que también, en otro sentido, intenta "cazar" a la niña (8).

En "Syhna la blanca" el lenguaje utilizado y el destino de la princesa se subliman gracias a la condensación simbólica de los elementos que, como en el famoso verso de Góngora, puede decirse que hablan callando; pero, más bien, para ser más precisos, en el lenguaje del poema se opera un proceso de sugestión que se sobreimprime a su puro acaecer. El recurso al que apela el poeta es el de la reticencia continua por cancelamientos sucesivos. Porque ni siquiera en la primera estrofa puede verse con claridad la figura de Syhna, de quien solo se dice que "sueña triste / en la torre de ámbar"; en la segunda solo se menciona, en forma indirecta, que "un obscuro / vino le preparan"; en la tercera, al cerrarse la ventana, se

cancela una escena que ignorábamos estuviese frente a nosotros. En la última estrofa, todo se disipa al no poder resistir el poeta imaginar siquiera el fin a que se ha destinado a Syhna la blanca y la eclipsa al igual que al castillo y a los siniestros personajes que la rodean. Solo se trataba, pues, de una visión sublimada de imagen y lenguaje o el ensueño de la más íntima conciencia vertido en el poema, resultado de un terror príquico profundo, de un terror ancestral.

El poema, entonces, no es tan simple ni desde el punto de vista técnico ni desde la estructura de las imágenes de carácter simbólico (de las más profundas creadas por Eguren) que actúan por alusión para terminar en ilusión. Mediante esta lectura, más que pretender desentrañar todos los sentidos latentes que alientan en "Syhna la blanca", hemos intentado comentar algunas de las resonancias que produce su lectura y que operan en forma profunda sobre la conciencia del lector por su notable conjunción de símbolos e imágenes integrados en el poema.



NOTAS

(1) Existen comentarios a este poema de Estuardo Núñez, Xavier Abril, José Luis Rouillón y César A. Debarbieri. El de Abril es el que se encuentra más cercano al nuestro. El fino comentario de Debarbieri, quien ve al personaje como representación de la poesía, demuestra las posibilidades de lectura que revisten los poemas de Eguren.

(2) J.A. Pérez-Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Editorial Tecnos, 1971, p. 404. Por su parte Carl Jung, citado en el mismo apartado de este diccionario, explica:

El símbolo de la torre se ordena perfectamente en la línea de los símbolos fálicos de que tan rica es la historia de los símbolos... El símbolo de la torre en la letanía lateranense procede de la de misma fuente y ha de basarse, por lo tanto, en parecida significación fundamental. El atributo "ebúrnea" de la torre es de inevitable naturaleza erótica al

referirse al color y a la lisura de la piel.

(3) Es probable que Eguren tomara conocimiento de los elfos a través de la literatura francesa, pero también pudo leer la traducción de la famosa balada de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). "El rey de los Elfos", realizada por Manuel González-Prada y recogida en sus *Baladas* (París, Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1939, pp. 162-164), que se encuentra acompañada en el mismo libro por las útiles notas de su hijo Alfredo González-Prada, pp. 366-372. Manuel González-Prada había realizado hasta dos versiones de dicha balada, aparecidas en publicaciones periódicas. En nota a la traducción del poema "La Sífide" de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), del mismo volumen, pp. 389-390, Alfredo González-Prada copia esta interesante anotación encontrada en un cuaderno de su padre:

En las literaturas del Norte abundan las leyendas de elfos y silfos. En Dinamarca, un caballero empieza a dormirse en la colina de los silfos, cuando dos jóvenes se le acercan para comunicarle el maleficio; pero el gallo canta, las jóvenes huyen y el caballero se salva. En Suecia, el duque Magnus se recuesta para dormir en el interior de una selva; multitud de mujeres, deseosas de tomarlo por esposo, se acercan y le acarician como las ondinas de Heine. "Yo aceptaría vuestros ofrecimientos -dice el duque Magnus- si fuérais cristianas y no los malos espíritus de montes y valles". En Alemania, un caballero se dirige de noche a celebrar su matrimonio; una sílfide intenta detenerle, mas él resiste. Despechada, la sílfide efectúa su maleficio imponiendo su dedo en el pecho del caballero, quien al consumir sus bodas estrecha en sus brazos a una muerta. En la colección de Herder, la balada se titula *Erlkönigs Tochter*, y en algunas antologías va junto con *Erlkönigs* de Goethe. Leconte de Lisle incluye una imitación de sus *Poèmes Barbares: Les Elfes*. Divide la balada en seis estrofas de seis versos, y agrega un refrán o ritornelo siete veces repetido.

Eguren pudo haber conocido este poema de Leconte de Lisle (1818-1894), "Los elfos", en la versión del, en esa época, conocido poeta modernista argentino Leopoldo Díaz (1862-1947), publicada en su libro *Traducciones* (1896).

No nos olvidemos, finalmente, que en otros poemas de Eguren aparecen silfos y silfas ("Juan Volatín" y "Peregrín cazador de figuras"); y, con unas no muy coherentes designaciones, en dos poemas tardíos de *Rondinelas*: "La muerte del ciervo" y "Las alfas".

(4) Véase mi estudio "El universo poético de José María Eguren", en *Escrito en el agua*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1989, pp. 229-232, en el cual cito varios ejemplos de poemas de Eguren en que el rojo es símbolo de pecado y la posesión sexual puede significar un descenso en la escala antropológica.

(5) Los tres párrafos que siguen son suficientemente

ilustrativos:

¡Oh! la sala ambarina pertenece al capítulo de las memorias crueles. Todavía miro en las cercanías aquella figura ensoñada y triste como una tarde otoñal; aquellos ojos con una luz verdosa de los lirios enfermos; y escucho esa voz melancólica que nada decía y sin embargo nos llevaba el efluvio de las cosas muertas y de los dulces rencores desaparecidos. Y es que esas mejillas liliales con el ámbar anunciador de bellezas de ultratumba y el leve brillo de sus ojeras transparentes armonizaban misteriosamente con el acento suave, prestigioso, de aquella virgen marfileña.

[...]

Bien la recuerdo ahora con sus finísimas flores; los jazmines del Cabo, las peonías y azaleas y aquellas flores negras de la India que se elevan en vistosos corimbos; y aquellas otras de un violeta desteñido que nunca se olvidan y aquellas con ojos negros y enormes pestañas y todo esto como fantasmagorías metálicas y aterciopeladas en medio de la luz ambarina de la sala y en esos vidrios tan fríos y en esa atmósfera enrarecida donde los sonidos se quedaban cristalinos ¿qué señor malévoló con alma de nigromante había preparado este dinamismo extraño?

[...]

Ella permaneció a mi lado, pensativa y grácil cual una visión angélica, y sus pupilas brillaban en el aire sutil como luces vesperales y su frente se presentaba con tono suave y con la aureola santa. Pero sus labios no se movían y sus pupilas vivían como si gota a gota la sangre de su faz nacarina cayera sobre ellos con ritmo grave.

-Salgamos de aquí- grité con espanto y cogiéndola en mis brazos corrí con ella hacia la puerta, y vi su frente pálida como la cera, y vi sus ojos que en un azul dulcísimo se movían, y cayó sobre mí como una flor que se dobla por falta de aire en un ocaso de tristeza infinita.

(6) "Stay me with flagons, comfort me with apples: for I am sick of love", II, 5. En *The Holy Bible*, Authorized King James Version. London, Collins Clear-Type Press, s.a., p. 643.

(7) La mengua del aprecio de una doncella que pierde su virginidad es un tópico que puede remontarse a los *Carmina* de Cayo Valerio Catulo (c.87-c.54 a.C.), LXII, vv. 39-47, y rastrearse, entre ejemplos difundidos, en el dístico final de la elegía a la rosa de Décimo Magno Ausonio (c.310-c.395), en el canto primero, octavas 42-43, del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533) y en la canción de Ofelia en el acto IV, escena 5, de *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca* de William Shakespeare (1564-1616), en que el galán de la misma no cumple su promesa matrimonial precisamente por la entrega antelada de la doncella.

El alguno de los poemas de Eguren se transparenta esta obsesión, como en "Balcones de la tarde" vv. 7-8:

Hay tristes en las llanuras, donde desamparada
llora la virgen sola su perdida estrella amada.

Aquí, curiosamente, la niña sigue siendo llamada "virgen".

En el "Lied VII", vv. 9-10, en una especie de sesión espiritista, en que el poeta percibe el alma de la amada, tenemos"

Y pregunta al espíritu rosa
si perdió su gentil mariposa.

(8) En "Blasón" el Duque es calificado como "de los halcones" mientras que la niña "murmura y tiembla como una paloma". La posible agresión sexual "de la blonda / niña celeste" es uno de los motivos principales del poema "Los gigantones" de *Rondinelas*. También parece evidente en "La ronda de espadas" de *Sombra*.



b) El *acierto correctivo de Eguren: "El andarín de la noche"*

EL ANDARIN DE LA NOCHE

El obscuro andarín de la noche,
 detiene el paso junto a la torre,
 y al centinela
 le anuncia roja, guerra cercana.

Le dice al viejo de la cabaña
 que hay batidores en la sabana;
 sordas linternas
 en los juncales y obscuras sendas.

A las ciudades capitolinas
 va el pregonero de la desdicha;
 y, en la tiniebla
 del extramuro, tardo se aleja

En la batalla cayó la torre;
 siguieron ruinas, desolaciones;
 canes sombríos
 buscan los muertos en los caminos.

Suenan los bombos y las trompetas
 y las picotas y las cadenas;
 y nadie ha visto, por el confin;
 nadie recuerda
 al andarín.

Creación notable por varios motivos "El andarín de la noche" nos permite, además, comprobar la seguridad esplendida de Eguren para corregir y mejorar un poema dotándolo de más sentido y significación. No es Eguren un poeta en cuyas composiciones se vea el arduo trabajo que lleva al creador desde un texto embrionario hasta el resplandeciente producto final, como es el caso, por ejemplo, de César Vallejo. Eguren es un poeta que escribía casi en limpio; el impulso creador de la visión y el ensueño brotaban de súbito, aunque quizá ordenado ya mentalmente antes de violar la página en blanco con los rasgos de su bella escritura. Sin embargo, existen unos poquísimos casos, y "El andarín de la noche" es uno muy especial, que nos facultan para aquilatar la seguridad rítmica del poeta para corregir sus versos. Cuando afirmo que Eguren

escribía prácticamente en limpio; me refiero a que en sus textos manuscritos y publicados encontramos solo correcciones menores, como cambios de tal o cual palabra o de signos de puntuación y nada más (1).

Por una carta del 7 de setiembre de 1921, dirigida a Pedro de Zulen, sabemos que, por esa fecha, "El andarín de la noche" fue corregido y, probablemente, remitido a este amigo aunque no existe una indicación concluyente del envío en ese momento. Pero, cuando apareció la selección de los poemas de Eguren en el *Boletín Bibliográfico* No. 15 editado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en diciembre de 1924, el poema aparecía con la extraña indicación de "(Corregido)" (2).

El texto de la primera versión es la siguiente:

El andarín de la noche,

El caminante de obscura noche,
detiene el paso junto a la torre,
y al centinela
le anuncia roja, cercana guerra.

Le indica al viejo de la cabaña
que hay batidores en la sabana;
sordas linternas
en los juncales y obscuras sendas.

A las ciudades capitolinas
va el pregonero de la desdicha;
y, en la tiniebla
del extramuro, tardo se aleja.

En la batalla, cayó la torre,
siguieron ruinas, desolaciones;
canes sombríos
buscan los muertos en los caminos.

Suenan los bombos y las trompetas,
y las picotas y las cadenas;
¡nadie ha sentido, nadie conoce
al caminante de obscura noche!

Como puede observarse la versión original presenta cambios con la definitiva en el primer verso y en los últimos que en la segunda versión se resuelven en tres. Esta versión del poema consta de cinco estrofas de cuatro versos cada una,

(en las cuatro primeras estrofas, decasílabos los dos primeros y el cuarto, y pentasílabo el tercero, que conduce a que la estrofa, al alcanzar su mitad, acabe luego en forma más acelerada). En la quinta estrofa todos los versos son decasílabos. Las rimas asonantes de las estrofas se agrupan en pareados.

La transformación del verso inicial es fundamental entre ambas versiones porque de:

El caminante de obscura noche,

verso que no proporciona ninguna información o característica del personaje principal del poema, y que no añade nada de esencial al ambiente porque las noches son, por lo general, oscuras, se pasa a:

El obscuro andarín de la noche,

verso destellante en que se indica por medio de un adjetivo preciso el carácter aciago, espeluznante o aterrador, del personaje (que conlleva el simbolismo que se desprende de su color oscuro) y que, además, tintinea en la sexta sílaba del verso con un fuerte acento principal intermedio diferente de todos los otros decasílabos del poema, en que el acento principal intermedio cae en la cuarta sílaba. Cuando afirmo que tintinea me refiero, además, a su carácter de acento fuerte de la palabra aguda "andarín" que todavía resuena en nosotros por repetirse en forma muy cercana desde el título "El andarín de la noche". Eguren, pues, utiliza aquí el título como un elemento que, aunque pertenece al poema, también se encuentra de alguna manera fuera de él, al no ser parte integrante de sus versos. La irradiación producida por la cercanía de la palabra "andarín", entre el título y el primer verso, es un efecto sabiamente calculado por Eguren, quien al corregir y construir de nuevo el primer verso del poema, le otorga a la vez, a este nuncio de la muerte, una característica visual más precisa.



En la versión primigenia de los versos finales:

Suenan los bombos y las trompetas
y las picotas y las cadenas;
¡nadie ha sentido, nadie conoce
al caminante de obscura noche!

puede observarse que Eguren rompe la unidad formal de esta estrofa con las precedentes, al constar solo de decasílabos, y el ritmo (que hemos observado que se aceleraba por la utilización de un pentasílabo como tercer verso), se detiene y se hace más lento con un final poco airoso. Es indudable que Eguren, al corregir el poema, o que precisamente por eso fue corregido, debe haber advertido esta incomodidad rítmica del final. Al quedar rota la unidad formal en una versión poco grácil, no importaba tanto continuar la quiebra en la versión definitiva con una estrofa que rompe el molde de los cuatro versos para alargarse a cinco. Eguren, pues, abandona el artificio de clausurar el poema repitiendo en el verso final el inicial (tal como había hecho en la primera versión), y más bien opta por aprovechar la rima fuerte y aguda de la palabra andarín, añadiendo ritmo y sentido con una rima aguda, pero no ya asonante, como el resto del poema, sino con un remate en consonante como la que le otorga la palabra "confín". Con esta palabra, además, añade una cualidad espacial mayor y de ensanchamiento de la lejanía a un poema que, precisamente, se caracteriza por desarrollarse a través de distintas focalizaciones espaciales:

Suenan los bombos y las trompetas
y las picotas y las cadenas;
y nadie ha visto, por el confín,
nadie recuerda
al andarín.

Desde un punto de vista formal Eguren liga, así mismo, con sabiduría poética la pausa producida por el punto y coma que cierra el segundo verso de la última estrofa, con la repetición (casi anafórica) de "nadie" en el verso cuarto.

En el poema, pues, se ha realizado un prodigio, gracias a

una eficaz corrección, una transmutación de música y de sentido y podemos afirmar, sin ninguna duda, que el argumento que desarrolla adquiere más plenitud y trascendencia.

Respecto al símbolo en el poema, podemos decir que este es relativamente sencillo, si lo comparamos con otros poemas más complejos y herméticos de Eguren. Desarrollado como una balada, no se precisa en él ni el tiempo ni el lugar, pero el poeta ofrece suficiente información para indicarnos que se trata de un tiempo remoto, quizá medieval, al mencionar "torres" y "picotas". El andarín de la noche es el nuncio de la muerte y de la desgracia, "el pregonero de la desdicha", precisa Eguren con claridad en la tercera estrofa.

"El pregonero de la desdicha" se detiene para anunciar una guerra que se avecina y advertir también la muerte que traerá con ella mediante el ominoso color rojo que la simboliza. Recordemos que un poema como "La sangre", de *La canción de las figuras*, mantiene cierta correspondencia con el que aquí comentamos, y se encuentra cercano por sus imágenes. En "La sangre" también domina el color rojo producido por las huellas de sangre y la estela de la muerte interminable que lo colma. En "Viñeta obscura", de *Rondinalas*, el capitán difunto es también otro nuncio de la muerte:

Siempre llega la vispera nefasta,
siempre enlutado
de su muerte

Cuando en "Las torres" de *Simbólicas* éstas se hieren, la lejanía enrojece y luego mueren. En los poemas amorosos de Eguren que acaban en muerte el color encarnado es frecuente (3).

En la segunda estrofa, el andarín cumple con avisar los signos de peligro que acechan sobre la comarca por la que cruza y da aviso de la guerra mortal que se avecina. La tercera estrofa, situada como escena central, cumple dos funciones dentro del poema: servir como última aparición del personaje y darnos a conocer que este peregrino debe continuar su eterna tarea de nuncio de la muerte en nuevos lugares como

en las ciudades de importancia rodeadas de murallas.

Si en las dos primeras estrofas se describe el recorrido del andarín dando a conocer su anuncio, en la tercera, este personaje, como tantos otros de Eguren, después de cumplir su acción o su cometido, desaparece para luego actuar por ausencia. Así, en las dos últimas estrofas, una vez desaparecido el andarín, se encontrará presente cuando contemplemos el efecto de su anuncio: la ruina, la desolación y la muerte se apoderan de la comarca, pero nadie, en absoluto, puede dar testimonio del andarín, ni siquiera recordarlo. Y aquí viene la pregunta que entonces se hace el lector: ¿el andarín es solo el nuncio de la muerte o se trata de una personificación que la provoca?

Creo que existe al final de la lectura una enriquecedora polisemia en su concepción poética, pues si en las dos primeras estrofas posee solamente la calidad de nuncio, en las dos últimas, la vivacidad del efecto del anuncio y el olvido de este posible ejecutante de la muerte, le otorga al andarín una importante dosis de ambigüedad al convertirlo, de simple mensajero, en el verdadero agente de la muerte. Al terminar el poema el andarín de la noche se pierde ante nuestra vista tras un velo de misterio e incertidumbre. Llegamos a un mundo ignoto donde irrumpe, como una sugerencia irresistible, el terror elemental y universal que siempre provocará el estremecimiento del hombre: la muerte.

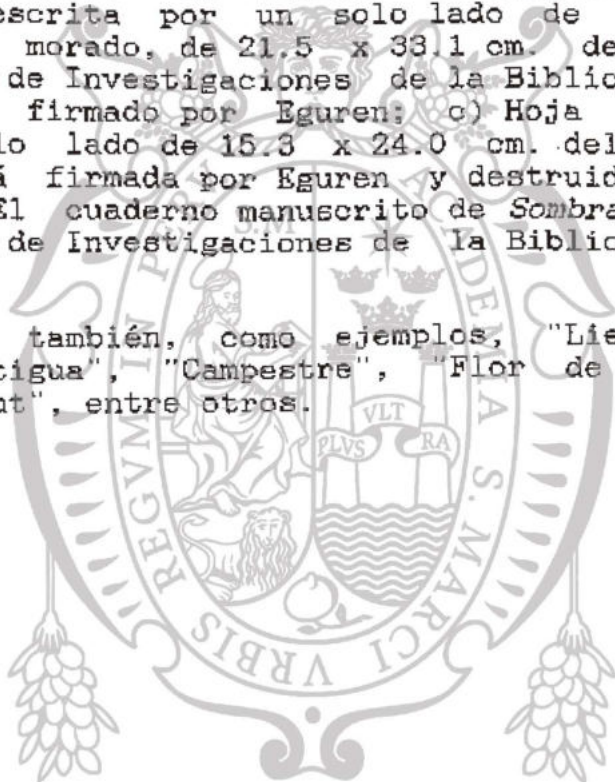
NOTAS

(1) Además de "El andarín de la noche", solo conocemos otro poema con correcciones de importancia similar: "Las risas de ayer" de *Rondinelas* al que, ya copiado en limpio, se le agregó posteriormente otra estrofa. Otra corrección saltante, entre las de Eguren, es la supresión del dístico final de "La noche de las alegorías" (también de *Rondinelas*) mediante cuatro tachaduras.

(2) Eguren le indica a Zulen, que recibió en Cambridge,

Massachusetts, los originales de lo que luego se convertiría en *Sombra*: "He corregido "El andarín de la noche", se lo enviaré corregido". Los originales de la primera versión, uno autografiado y otro mecanografiado, se encuentran en el Donativo Pedro S. Zulen en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú; a) hoja autografiada a tinta negra escrita por un solo lado de 14.0 x 21.7 cm.; y b) hoja mecanografiada por un solo lado, de color amarillo, copia al carbón negro, de 21.7 x 28.1 cm. De la versión definitiva se conservan los siguientes manuscritos: a) hoja autografiada a tinta negra escrita por un solo lado, de 21.8 x 27.2 cm., del Donativo Pedro S. Zulen; al lado derecho, entre el título y el primer verso, se indica "Corregido"; b) Hoja mecanografiada, escrita por un solo lado de color blanco, copia al carbón morado, de 21.5 x 33.1 cm. del legajo F-331 del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú; está firmado por Eguren; c) Hoja autografiada a tinta por un solo lado de 15.3 x 24.0 cm. del archivo Juan Mejía Baca; está firmada por Eguren y destruida en el borde superior; y d) El cuaderno manuscrito de *Sombra* depositado en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú.

(3) Véanse también, como ejemplos, "Lied I", "Eroe", "Lied IV", "Antigua", "Campestre", "Flor de amor" y "El paraíso de Liliput", entre otros.



c) *La reticencia expresiva de "La canción del regreso"*

LA CANCION DEL REGRESO

Mañana violeta.
 Voy por la pista alegre
 con el suave perfume
 del retamal distante.
 En el cielo hay una
 guirnalda triste.
 Lejana duerme
 la ciudad encantada
 con amarillo sol.
 Todavía cantan los grillos
 trovadores del campo
 tristes y dulces
 señales de la noche pasada;
 mariposas oscuras
 muertas junto a los faroles;
 en la reja amable
 una cinta celeste;
 tal vez caída
 en el flirteo de la noche.
 Las tórtolas despiertan,
 tienden sus alas;
 las que entonaron en la tarde
 la canción del regreso.
 Pasó la velada alegre
 con sus danzas
 y el campo se despierta
 con el candor; un nuevo día.
 Los aviones errantes,
 las libélulas locas
 la esperanza destellan.
 Por la quinta amanece
 dulce rondó de anhelos.
 Voy por la senda blanca
 y como el ave entono,
 por mi tarde que viene
 la canción del regreso.

En "La canción del regreso" los versos oscilan, en las dos terceras partes del poema, de cuatro a diez sílabas, y se encuentran reunidos sin ningún agrupamiento formal o estrófico. Sin embargo, los últimos nueve versos (de los treinta y seis de que se compone el poema) constituyen en su totalidad heptasílabos. El poema, pues, diseña su camino desde una muy flexible libertad métrica hacia el rigor de la

utilización de un solo metro en los versos finales.

Me atrevería a afirmar que, en este poema, Eguren no crea ninguna nueva imagen, sino que retoma otras muchas de su obra poética anterior: las aves, los insectos diurnos y nocturnos, la aparición del nuevo día, los aromas, las retamas, la terminación de la noche y de la fiesta nocturna, el encanto de la música, etc. Se trata, pues, de un poema en el que abundan lo que podríamos llamar los lugares comunes de la poesía y de la prosa de Eguren. Sin embargo, "La canción del regreso" dentro de la aparente simplicidad de su desarrollo y de su repetición temática e imagística, no constituye un poema más dentro de los de Eguren sino uno de tipo muy especial que destella con luz propia, y con las de la poesía, porque se encuentra infundido por ese toque mágico indescriptible que le otorga el soplo vivificante de su proyección sentimental. Su peculiaridad, además, la constituye en instituirse en una suma del arte poético de Eguren. Si se lo compara, por ejemplo, con el "Lied V" de *La canción de las figuras*, apreciaremos que en "La canción del regreso" la musicalidad del verso es mucho más tenue y diluida y el sentimiento se encuentra, prácticamente, subyugado frente a la contemplación objetiva. A Eguren no le interesa tanto en "La canción del regreso" explotar lícitos recursos expresivos, como los de la tonalidad del verso, el efecto cromático o la expresión de un apasionado sentimiento romántico. No; en "La canción del regreso" el verso fluye casi sin ningún artificio retórico, con un tono que tiende a la uniformidad (sin esas aristas destellantes a las que Eguren nos tiene siempre acostumbrados) y a una extrema naturalidad. En el poema el yo poético se encuentra de regreso, luego de mucho tiempo, a un paisaje de infancia, y expresa este retorno con una descripción empática de lo que va contemplando durante su caminar. Ante nuestros ojos aparece desde el momento en que rompe el alba hasta la plenitud del día y a un probable o ambiguo atardecer. Sin embargo, el yo poético sí se encuentra, sin duda alguna, en el momento del ocaso de su vida y en su caminata compone "la canción del regreso" al encontrarse de nuevo en los lugares de sus dulces recuerdos que, reunidos,



producen en él un feliz reencuentro con el paisaje que una vez fue parte de su vida.

En este poema podríamos decir que el símbolo o los símbolos que pueden advertirse se encuentran diluidos en la textura de una expresión cercana a la contemplación objetiva. A primera vista "La canción del regreso" parece un sencillo poema descriptivo, pero, si lo leemos con cuidado, no será difícil observar que el protagonista aún, en sutil analogía en que se cruzan dos temporalidades, el despertar del día y del paisaje con el propio renacimiento interior que induce al yo poético al canto. Por eso las imágenes de tristeza y de deterioro quedan ahogadas o anuladas por aquellas de esperanza, renacimiento, luminosidad y música:

En el cielo hay una
guirnalda triste...

Todavía cantan los grillos
trovadores del campo
tristes y dulces...

mariposas oscuras
muertas junto a los faroles...

Pasó la velada alegre...

Así, el poema se convierte, al llegar a su conclusión, en un verdadero canto de alegría, como muy pocas veces encontramos en los poemas de Eguren. Su adelgazamiento simbólico y la simplicidad lineal de su dibujo, constituyen una nueva maduración en el arte expresivo del poeta quien opta por una nueva manera de decir las cosas casi sin decirlas. En "La canción del regreso" puede advertirse que la perdurabilidad de la poesía está dada por la capacidad del poeta para producir ese momento de fragilidad en que se unen la contemplación y el sentimiento, en que a menudo consiste el efecto lírico, entendido este último como la evocación presente que en nosotros provocan las cosas pasadas.



d) "Noche azul": "El canto de la prosa"

NOCHE AZUL

La témpera nocturna se extendi a verde azul, con claridades mates de media sombra. Daban las once. Brumas saladas vestian el malecón del mar. El son de tumbos se adormi a abajo como un dios profundo de sonrisas blancas. Un haz de niebla se asom o por el acantilado y transpuso la baranda. Era mi amada, del pasado; un arrayán de sueño, un vaporoso anuncio de otros días. La tenue luz de una llegada. Aquí est s otra vez, como ayer, como toda la vida. Otra vez se ha estremecido la noche, ha apresurado su tren de sombra.  A dónde nos llevaría esta noche? Hablas tan cerca de mí y tan lejana que tus palabras no pueden morir. Quedarán en el infinito; cuando te siento a mi lado me parece estar en él;  qu  cerca est ! No tienes los mismos ojos, ni los labios de todas las mujeres, y de no ser tan suaves, serias terrible. Tienes la frescura de cera de los azahares; linda con el azul de la noche. Un beso tuyo es el principio incógnito, la creación de algo muy bello. En ti se juntan los colores para trazar un ala blanca; gaviota de todos los cielos. Todos los espacios te esperan y las avenidas asombradas. Todos los caminos tienen nombre, pero hay uno innominado. Debe ser bello hasta el espanto. T  disipas el terror de la noche; porque eres una luz. Cuando caminas azuleas las sombras. Al resplandor meridiano se te ve imprecisa, como el jazmín de la tiniebla y el verde azul de la mañana. Pero eres una luz que me ha alumbrado los ojos. Me guiar s por el sendero en bruma, como un  ngel dormido. Has callado; no s  tus remembranzas, nunca llegar  a saberlas. Eres misteriosa como la misma vida. Un cariño que fuera en todo instante una promesa. Eres la mujer que vio Chopin cuando compuso su balada; un beso dado en un jardín aparecido. Dios y t  saben la verdad que me infundes. Nada s  de este amor que ha existido desde el ensueño del mundo en el corazón de Dios. Ha sido determinado como esta noche y esta baranda; como la avenida donde se ven las luces y se oye una canción también desconocida. La noche baja su música propia.  Su música errante no es el campanil de los insectos, ni las síncopas negras, ni el son del parque! Es el rondó que surge de un brocal infinito, la voz más pálida de los idiomas. No la sientas. Quien oye el verso de la noche se torna para siempre triste. Est s junto a mí en las sombras, pero es matutino tu perfume. Eres un clavel que Dios me ha dado para consolarme de las miradas grises. Una noche como ésta, en la baranda, te hablé de amores de otros días.  Por qué mi sentimiento tan lejano, en vez de estar contigo? Dios lo permitió de esta manera. Vamos a preludiar la vida ignota, la emoción primera y última, que seguir  en lo eterno más allá de la vida, donde las almas no pueden olvidar, por no ser



densas y espaciales. No pueden olvidar el sentimiento, pues al perder su forma, se vuelven un amor. Un muerto es una pasión que perdura. En esta noche, aquí, con la sal del mar tendemos la mirada sobre los tumbos blancos. Hay una luz poética; la canoa del cuento, donde voló la rubia que se tornó gaviota. Tú también tienes el cabello rubio, y obscurecido cual si fuera quemado por el pensamiento. Es un nubló violeta. Tu figura es de Botticelli, llena de coquetería y celestidad. Creo haber visto tus ojos en una estampa antigua, pero eres gala modernista. En la vastedad nocturna se unifica el espíritu y vuela vagaroso en las sombras. La noche cierra el pasado y se prepara a la venida del nuevo día. Todos los principios están en movimiento; no es un final, que sería la muerte, sino la cuna de ébano, la dulce mecedora azul de Brahms. Así nos mece ahora, con sus brisas el mar; nos sugiere un vals de ternura, con sus glorias suaves y sus besos de amor. No besar en la noche es un peligro; se ven sus negros ojos titilar de rencor. Como la mañana para los ojos, la noche ha sido creada para el corazón. Es la confidente de las promesas; es amor integral: Virginia y Sacuntala. Toda mujer tiene algo de la noche; un lucero ignorado la ha pintado con su luz. Nadie sabrá la esencia de tu mirada. Dios ha escogido para ella una insondable estética, como esta noche imprevisible que ha sido forjada tal vez para nosotros. Parece que el mundo sumido en letargo durmiera sin soñar y que nacieran los sueños para nuestro encanto. Presentimos los finales de todas las ideas, como nuevos principios. Miramos los ojos de los ángeles de esta noche, que es un sueño. Cuando adivinemos el amor de la tiniebla, sabremos, para siempre, el celestial insomnio. Por la avenida del mar se obscurece el nublado, donde parpadean los faroles de amarillo limón. Hay un verde antiguo donde vuelan las enfinges. Una de ellas se ha acercado, tal vez, por la luz de tus ojos. No te inquietes con sus rondas; porque son amigas de la juventud y morirían por ti. Son un símbolo místico de la Naturaleza; salen diversamente de su seno obscuro. No son cual la de Tebas, que ha tocado el espíritu del hombre, semejan una joya pintada, un viviente jaspe. La que ha venido es verde, quizá la primera del verano. Será pintoresca y dulce la dicha que nos trae. También hay una estrella que nos mira; parece encendida para nuestra ilusión. Está en la tierra y en el cielo; brilla en este instante como tu mirada; si tuviera corazón sería para tí. Sí, estaremos un día, en su luz, por sus parques alegres. Hallaremos un amor distinto al de la tierra, y el pensamiento irá más lejos, a los luceros de colores. Eres la flor plateada de la luna, un cariño, una verdad de amor que está en los ojos, en la sonrisa y el beso. El beso es una llave abierta a la profundidad del ser y al infinito; porque el ser es inmortal. Mira cómo se encienden las luciolas; son lámparas que velan en jardín dormido; son las cortesanas lucientes que van a las bodas de la reina Falena. Así irán a nuestras bodas estos entes primorosos de la Naturaleza agradecida. Cuando te vi en la tarde, me pareció que alguna cosa, una emoción inenarrable ocurría en las cannas y las adelfas del parque. Quizá la emoción estaba en mí pero fue una realidad, simplista pero bella. La belleza como el amor, es lo único serio de la vida;

serio en la sonrisa. El amor idealizado no es únicamente cerebral, pues hay pasión de fantasía. En la síntesis creadora del sentimiento, se unen enervados el corazón y la mente. El amor es silencioso y su ritmo sin palabras dice la canción inexpresable, la que se adivina en el sueño de la infancia; la canción Presentimiento, que se oye inesperada en la noche de gala y las sombras de verano. Se acerca la estación de los amores. Un árbol caído ha levantado su cimera; quiere sentir las dichas nuevas y la flor nacarina se engalana y apresta para la noche ardiente. Hay anuncios de fiesta en los salones y figuras que tremen armoniosas. Aquí, en los barandales, trazaremos el programa de esa noche; nuestra fiesta, la danza de los besos y la canción de soledad, bajo el perfume del laurel, sin un sueño de gloria; pero sí de perduración. Tu música es mi ritmo; tu novela es la mía. La romanza de Primavera, el amor sin palabras lo llevamos en lo íntimo, en esta noche de constante amanecer; que es infinita en el ensueño musical del corazón.

Pocas lecturas más placenteras que los *Motivos* de Eguren; ardua tarea, sin embargo, comentarlos porque esto implica un gran conocimiento del arte y de la estética de varias épocas, de música y pintura, al igual que conocimientos botánicos y zoológicos. Queremos, por eso, centrarnos en solo uno de ellos, "Noche azul", uno de los más hermosos *Motivos* y de los más singulares, al que sostiene un vivificante aliento poético. El motivo, en suma, que, junto con "Ventanas de la tarde", es el que más se acerca a esa forma literaria llamada poema en prosa, "búsqueda cara de nuestro tiempo", según afirmaba el soñador de Tournon (2). Aceptada la promiscuidad de los géneros literarios, creo que en ningún momento de esa obra espléndida que es *Motivos* se acercó tanto Eguren al poema en prosa como en "Noche azul".

"Noche azul" (3) se inicia con una breve introducción narrativo-descriptiva que sirve para fijar el escenario en que luego se ha de desarrollar el motivo:

La témpera nocturna se extendía verde azul, con claridades mates de media sombra. Daban las once. Brumas saladas vestían el malecón del mar. El son de tumbos se adormía abajo, como un dios profundo de sonrisas blancas. Un

haz de niebla se asomó por el acantilado y transpuso la baranda. Era mi amada, del pasado; un arrayán de sueño, un vaporoso anuncio de otros días. La tenue luz de una llegada...

El preludio es, pues, de franca evocación por el uso del preterito imperfecto. Pero en esta breve introducción, la evocación concluye para transformarse en forma súbita, y sin solución de continuidad, al presente y al inicio de un canto de amor. Como que Eguren, una vez fijado el escenario que le sirve de fondo a "Noche azul", se desembarazara del tono narrativo para comenzar un diálogo en el que se expresa tan solo uno de los interlocutores:

Aquí estás otra vez, como ayer, como toda la vida. Será toda la vida. Otra vez se ha estremecido la noche, ha apresurado su tren de sombra. ¿A dónde nos llevará esta noche? Hablas tan cerca de mí y tan lejana que tus palabras no pueden morir. Quedarán en el infinito: cuando te siento a mi lado me parece estar en él; ¡qué cerca está! No tienes los mismos ojos ni los labios de todas las mujeres, y de no ser tan suaves, serías terrible. Tienes la frescura de cera de los azahares; linda con el azul de la noche...

El motivo repite algo que es un tópico en la obra de Eguren: la amada muerta (4). La imagen de la muerte es obsesiva en el poeta y se relaciona con el mundo crepuscular y nocturno de su obra poética. En múltiples poemas, también, aparece la muerte en forma alegórica simbolizada por diversos personajes (5). En "Noche azul" se trata de la llegada de la amada que ha retornado, como un fantasma, convertida "en un haz de niebla". La amada, la niña (solo una o dos veces aparece la mujer en los poemas de Eguren), se trasforma en la obra del poeta no en una personificación precisa, sino en un ser arquetípico (6). Por otra parte, deben citarse algunas concomitancias de "Noche azul" con la primera y más extensa versión del motivo "Visión nocturna", que se titulaba en un principio, precisamente, "La noche", como se da en los casos de los temas del beso y de la personificación de la amada como una niebla:



Una noche fui invitado a presenciar un castillo de fuegos. El artefacto se levantaba en una plataforma a flor de agua. La terraza estaba oscura, colmada por amistades alegres y desconocidos. Tenía a mi lado una niña de doce años, color de espuma. Era blonda y tan festiva que llevaba risueños a los espectadores inmediatos. Disipaba la vulgaridad de los fuegos y sus ojos brillaban en la sombra como diamante fino. Yo tenía dieciocho años, me agradaban las insinuaciones de la niña y las contestaba con palabras leves. Distráidos los animadores con las guirnaldas encendidas pude deslizarme a ella, en silencio intermitente -"No permito que me beses" me respondió, alejándose con rapidez. Sorprendido de su respuesta anticipada pero comprensiva, traté vanamente de acercarme a ella, -"No quiero verte prójimo con una mirada de amor" -Qué nombre tienes, le pregunté con anhelo. Me llamo "Noche" -me dijo-. Varios amigos se interpusieron involuntariamente y dejé de verla. Los fuegos terminaban e iluminó el espacio verde una gloria de luz. Nuestros amigos se despidieron. Sentí unos brazos muy suaves que me ceñían y una voz que susurraba "Te quiero" y nada más. La busqué toda la noche entre la multitud. Ningún amigo me dio razón de ella. Estos me afirmaban que no la recordaban, que la había imaginado. No la he encontrado en la vida ni he sabido su nombre. Era una criatura incognoscible: una niebla hermosa. Tengo el remordimiento de no haber besado a la noche (7).

Existe, pues, una identificación entre la amada y la noche, proceso de alegorización que se da en forma frecuente en Eguren (8). Sin embargo, en "Noche azul", y de allí mi afirmación de que es el motivo que más se acerca al poema en prosa entre los de Eguren, se desarrolla en forma de canto o de canción, lo que lo emparenta a textos de un lirismo evidente, como algunos de los *lieder*, cuyo tema es, precisamente, el diálogo amoroso con la amada. Pero, repito, la amada es un ser ideal y arquetípico, como se desprende de las características que le asigna el poeta: "En ti se juntan los colores para trazar un ala blanca; gaviota de todos los sueños", "Eres la mujer que vio Chopin cuando compuso su balada", "Eres un clavel que Dios me ha dado para consolarme de las miradas grises", "Tú también tienes el cabello rubio, y oscurecido cual si fuera quemado por el pensamiento", "Tu figura es de Botticelli; llena de coquetería y celestidad", [La noche] "es amor integral: Virginia y Sacuntala", "Eres la flor plateada de la Luna", etc. Pero este amor ideal o idealizado se desarrolla o se cumple en el sentimiento del cosmos, en el ensueño de lo eterno que significa el renovarse

de las estaciones:

El amor es silencioso y su ritmo sin palabras dice la canción inexpresable, la que se adivina en el sueño de la infancia; la canción Presentimiento, que se oye inesperada en la noche de gala y las sombras de verano. Se acerca la estación de los amores. [...] Tu música es mi ritmo; tu novela es la mía. La romanza de Primavera, el amor sin palabras lo llevamos en lo íntimo, en esta noche de constante amanecer; que es infinita en el ensueño musical del corazón.

Eguren perpetúa en "Noche azul" su visión de la amada con sus bodas que se realizan bajo el prestigio de la Naturaleza y de los seres que la pueblan. Se trata de una visión que podemos llamar panteísta y que resuena con frecuencia en otros poemas y motivos. En forma analógica, se realizan las mismas bodas místicas de la Naturaleza que se regenera a sí misma. Bajo una noche poblada de astros, el poeta nos revela la inmortalidad del ser por causa del amor y la dualidad equilibrada de las potencias cósmicas pero cuya experiencia se clausura en el umbral del misterio y de lo desconocido.

NOTAS

(1) Por suerte ha subsistido una bibliografía de libros y revistas que Eguren consultó, o pensó consultar, o que, en algunos casos cuando menos, ya había leído. Son tres hojas escritas por un solo lado, catalogadas bajo la sigla E2326, en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú. Aunque tanto la vida, la experiencia, así como las lecturas, se entretujan en forma indisoluble en *Motivos*, creemos que, en los estudios futuros de este libro, deberá, en forma imprescindible, consultarse muchas de estas publicaciones que deben arrojar bastantes luces sobre el pensamiento estético de Eguren.

(2) En el Prólogo de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

(3) "Noche azul" se publicó por vez primera en *La Revista Semanal* No. 180, Lima, 12 de febrero de 1931 y de este texto se conserva una copia en el Archivo Mariátegui con correcciones manuscritas de Eguren que es el que seguimos. Posteriormente, "Noche azul" se reprodujo en la revista *Varietades* Nº 1,256, Lima, 30 de abril de 1932, pp. [6-7].

(4) En la poesía de Eguren es interminable la aparición de la amada o la niña muerta en trance de muerte; por ejemplo "Ananké", "Marcha noble", "Eroe", "Lied II" y "Lied IV" de *Simbólicas*; "Antigua" y "Noche I" de *La canción de las figuras*; "Campestre"; "La muerta de marfil", "Noche II", "El horóscopo de las infantas", "Lied VI" y "Lied VII" de *Sombra*; *Visiones de enero*; "Campesina" y "Balada" de *Rondinelas*. De la prosa citemos tan solo la versión primigenia de "Visión nocturna", en la cual el segundo de los dos párrafos luego suprimidos, trata de la niña muerta y se relaciona con el poema "La muerta de marfil". El primero de los párrafos suprimidos se relaciona, como veremos luego, con el motivo que comentamos.

(5) Por ejemplo, en uno de los manuscritos de "La Tarda" de *Simbólicas* (el del legajo F-419 del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú), Eguren acota debajo del título: "-La muerte-"; en "Véspera", de *Rondinelas*, Eguren concluye el poema: "y en el perfume de la noche / canta Amara, la que se extingue la vida", que evoca una especie de Parca o Norna de las antiguas mitologías.

(6) Como por ejemplo en el "Lied V", "La barca luminosa", "Lied VIII" o "El romance de la noche florida".

(7) Esta primera versión de "Visión nocturna" fue publicada por César Debarbieri con una nota de presentación: "Una prosa oculta" en *Kuntur* No. 6, Lima, julio-agosto de 1987, pp. 37-41. Ya mencionamos en la nota 5 que "Noche azul" se publicó en *La Revista Semanal* No. 180, Lima, 12 de febrero de 1931; "Visión nocturna", poco después en el diario *La Noche*, Lima, 29 de febrero de 1931. Es probable que "Noche azul" se escribiera casi simultáneamente como un desarrollo del fragmento cancelado, pero tampoco es improbable que se trate de un tema repetido y que, por eso, fue eliminado luego de "Visión nocturna".

(8) Recordemos, dentro de su prosa, ese fragmento magistral del motivo "Metafísica de la belleza" en que la niña color de nieve contesta al poeta cuando este le pregunta su nombre: "Me llamo Despierta" y, como obedeciendo a su nombre, se despierta de su sueño maravilloso, (O.C., pp. 250-251).



CONCLUSIONES

1. El símbolo es la imagen, objeto o acción que se hallan cargados de significados por encima de su valor literal.
2. El símbolo no es sino una metáfora truncada, una metáfora a la que le falta el primer término para que pueda ser comprendida.
3. El simbolismo en el arte y en la literatura, se trata de un sistema para intensificar la expresividad de una comparación, y es, al propio tiempo, como toda metáfora, un artificio para alcanzar mayor implicación de significados.
4. La poesía de Eguren se distingue de la de los otros poetas modernistas, respecto a la naturaleza, por la autenticidad de sus cuadros que quedan enriquecidos por su visión de poeta.
5. La música y la pintura tuvieron una indudable importancia en la formación poética de Eguren, reflejada en la sutil habilidad sonora de sus versos y en la plasticidad de sus imágenes.
6. Eguren mismo declaró su estirpe simbolista.
7. El procedimiento técnico de "representar el misterio del lenguaje" en la poesía de Eguren se liga al intento de los maestros del simbolismo de aprovechar la "hechicería evocatoria del lenguaje" mediante una expresión verbal oscura y por el uso de la sugestión.
8. La lectura de la poesía de Manuel Gonzalez-Prada puede haber tenido importancia para Eguren gracias a su maestría técnica.



9. La poesía de Eguren sonó extraña a sus contemporáneos por sus cualidades sonoras y por poseer varios niveles de significación.

10. El paisaje y la naturaleza que aparecen en los poemas de Eguren poseen una base realista trascendida por su veneración panteísta.

11. Eguren capta en muchos de los poemas el comportamiento dialéctico de la naturaleza, optando por un proceso de simbolización que se completa en lo alegórico.

12. Los personajes alegóricos de los poemas de Eguren son de carácter misterioso y luego de aparecer en la escena del poema, y cumplir determinada función, optan por desaparecer.

13. El arte poética que va de *Simbólicas* y *La canción de las figuras* hasta *Sombra* y *Visiones de enero*, cambia en *Rondinelas* por extremarse las características de la reticencia expresiva del poeta.

14. Aunque Eguren no escribió poemas en prosa, por dejar el arte de la poesía para verso, su prosa sigue a menudo el sendero del poema y el ensueño.

15. La prosa de Eguren accede a lo poético por sus características de misterio y encantamiento onírico.

16. Para la lectura y develamiento de los símbolos en los poemas de Eguren son necesarios acercamientos críticos diversos.



CONTRIBUCION A LA BIBLIOGRAFIA DE JOSE MARIA EGUREN

I. OBRAS DE EGUREN

Simbólicas. Lima: Tipografía La Revista, 1911.

La canción de las figuras. Prólogo por Enrique A. Carrillo. Lima: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1916.

Poesías: Simbólicas, La canción de las figuras, Sombra, Rondinelas. Lima: Editorial Minerva [Biblioteca Amauta], 1929.

Poesías. Presentación de Manuel Beltroy. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad [Antología Peruana], 1944.

Poesías completas. Presentación de Delfín A. Ludeña. Nota preliminar de Jorge Basadre. Estudio crítico de Manuel Beltroy. Barranco-Lima: Colegio Nacional de Varones "José María Eguren", 1952. Ilustraciones de: Teófilo Allain, Camilo Blas, Enrique Camino Brent, Julia Codesido, Alberto Dávila, Alejandro González (Apu-Rimak), Emilio Goyburu, Raúl Pro, Carlos Quispes Asín, José Sabogal, Ricardo Grau, Sabino Springett y Ugarte Eléspuru.

Poesías escogidas. Selección de Manuel Scorza. Prólogo de José Carlos Mariátegui. Lima: Patronato del Libro Peruano, 1957.

Motivos estéticos. Recopilación, prólogo y notas por Estuardo Núñez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1959.

Poesías completas. Recopilación, prólogo y notas por Estuardo



Núñez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1961.

Antología. Selección, prólogo y notas de Julio Ortega. Lima: Editorial Universitaria, [1966].

Campestre. Introducción y nota de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Ediciones de La Rama Florida, 1969.

La sala ambarina. Lima: Ediciones de La Rama Florida, 1969.

Poesías completas y Prosas selectas. Recopilación, introducción y notas de Estuardo Núñez. Lima: Editorial Universo, 1970.

Primeros poemas. Simbólicas. Anotaciones de Luis Miranda E. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 1970.

Antología poética de José María Eguren. Selección y prólogo de Américo Ferrari. Valencia [Venezuela]: Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 1972.

Obra poética completa. "Prólogo a Eguren" por Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial Milla Batres, 1974.

Obras completas. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Mosca Azul Editores, 1974. [Citamos este libro en entradas posteriores, en la parte III de esta bibliografía, como O.C. seguido del número de páginas].

Antología poética. Nota y selección por Manuel Mejía Valera. México: Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1974.

Symbolische. A cura di Roberto Paoli. Bologna: Il Libri di in Forma di Parole/Marietti, 1991. [Prólogo: "Eguren tra elegia



e parodia", pp. 7-37. Edición bilingüe].

De Simbólicas a Rondinelas. Antología. Edición de Gema Areta.
Madrid: Visor de Poesía, 1992.

II. LIBROS, TESIS Y FOLLETOS SOBRE EGUREN

ABRIL, Xavier. *Eguren, el obscuro*. (El simbolismo en América).
Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1970.

ARMAZA, Emilio. *Eguren*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca,
1959.

CISNEROS, Antonio: *El transcurrir: un mecanismo básico de Eguren*.
Tesis de Bachillerato. Universidad Nacional Mayor de San
Marcos. Lima, 1967. 66 h.

DANINO RIBATTO, Guillermo: *El presente verbal en los poemarios de
José María Eguren*. Tesis de Bachillerato. Pontificia
Universidad Católica del Perú. Lima, 1972. 161 h.

----: *El universo significado de 'Rondinelas' de José María
Eguren*. Tesis de Doctor. Pontificia Universidad Católica del
Perú. Lima, 1972. 202 h.

DEBARBIERI, César. *Los personajes en la poética de José María*



Eguren. Lima: Universidad del Pacífico, 1975; 2a. ed. aumentada con el título: *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima: Ediciones Pedernal, 1990.

INSUA, Martha. *José María Eguren*. Lima: Librería Studium, [Grandes personajes para pequeños lectores], [1969].

JIMENEZ BORJA, José. *José María Eguren, poeta geográfico*. Lima: Separata de la revista *Letras* Nº 47, 1952.

José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas. Galería de Exposiciones Banco Continental, 9 abril-3 mayo, 1986. Lima: Biblioteca Nacional/Banco Continental.

MIRANDA ESQUERRE, Luis Eduardo: *El léxico cromático en la poesía de José María Eguren*. Tesis de Bachillerato. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1969. 78 h.

NUNEZ, Estuardo. *La poesía de Eguren*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1932.

---- *José María Eguren: Vida y Obra-Antología-Bibliografía*. New York: Hispanic Institute in the United States, Columbia University, 1961.

---- *José María Eguren: Vida y Obra*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1964.

RIVAROLA RUBIO, José Luis: *Lengua y creación en la prosa de Eguren*. Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1966. 106 h.

ROUILLON ARROSPIDE, José Luis. *Las formas fugaces de José María Eguren*. Lima: Ediciones Imágenes y Letras, 1974.



SANDOVAL B., Renato. *El centinela de fuego, agonía y muerte en Eguren*. Lima: Instituto Peruano de Literatura, Artes y Ciencias. 1988.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo [ed.] *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, 1976. [Citamos este libro en entradas posteriores, en la parte III de esta bibliografía, como *Aproximaciones* seguido del número de páginas].

---- *José María Eguren*. Lima: Biblioteca Visión Peruana, 1987.

TENTORI MONTALTO, Francesco/PAOLI, Roberto. *Omaggio al poeta simbolista peruviano José María Eguren*. Estratto da "L'Albero". N.º 57. Edizioni Milella, 1977.

VENEGAS JARA, Adolfo: *"La abadía" de Eguren: del lenguaje literario al televisivo*. Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1977. 115 h.

III. ESTUDIOS Y ARTICULOS SOBRE EGUREN EN LIBROS Y PUBLICACIONES PERIODICAS

ABRIL, Xavier: "Traducción estética de Eguren". En *Amauta* N.º 21. Lima, febrero-marzo de 1929; pp. 12-15.

----: "Tres recuerdos al borde del tiempo (José María Eguren)". En *Principios* N.º 4. Lima, abril de 1948.

----: "José María Eguren o la poesía simbolista". En: *Entregas de la Licorne* N.º 4. Montevideo, 1954-1955.



- : "La evolución de la poesía moderna". En *Cuadernos* Nº 19. París, julio-agosto de 1956.
- : "José María Eguren, un poeta hermético". En *Fanal* Nº 53. Lima, 1957; pp. 23-29.
- : "Páginas escogidas. (Un poeta hermético, José María Eguren)". En *Cultura peruana* Nº 109. Lima, julio de 1957.
- : "Eguren y Vallejo". En su *Vallejo*. Buenos Aires: Ediciones Front, 1958; pp. 138-141.
- : "José María Eguren". En su *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1959; pp. 57-59.
- : "José María Eguren, poeta simbolista". En *Le lingue Straniere* Anno XV. Nº 1. Roma, Gennaio-Febbraio, 1966; pp. 3-23.
- : "Exégesis del poema 'El dominó' de José María Eguren". En *Creación & Crítica* Nos. 8-10. Lima, noviembre-diciembre de 1971; pp. [25-27].
- : "Breve glosa a un poema intenso, 'Pedro de Acero'". En *Oráculo* Nº 2. Lima, junio de 1981; pp. 73-74.
- ALAYZA Y PAZ SOLDAN, Luis: "El arte de José María Eguren". En *Turismo* Nº 162. Lima, abril de 1941.
- : "Discurso del Dr. Luis Alayza y Paz Soldán". En *Mercurio Peruano* Nº 182. Lima, mayo de 1942; pp. 271-275.
- : "El mensajero". En *Social* Nº 267. Lima, mayo de 1942; p. 4.
- : *Historia y romance del viejo Miraflores*. Lima: Ediciones Cultura Antártica, 1947; pp. 95-108.
- : "Donativos: Mi entrega". En *Boletín de la Biblioteca Nacional* Nº 28. Lima, Cuarto Trimestre de 1963; pp. 77-79.
- ALBERTO MORAN, seud. de Luis Alberto del Pozo: "Plumas paralelas: Eguren-Sologuren". En *La Tribuna*. Lima, 2 de febrero de



1964.

- ALEGRIA, Ciro: "Eguren, un ministro y una simbólica indumentaria". En *El Comercio*. Lima, 26 de febrero de 1960; p. 2. Reproducido en O.C., pp. 430-432; luego, parcialmente en su *Mucha suerte con harto palo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1976; pp. 149-150.
- : "Conversación con José María Eguren". En *El Comercio*. Lima, 4 de marzo de 1960; p. 2. Reproducido en O.C., pp. 432-434; luego, en su *Mucha suerte con harto palo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1976; pp. 152-153.
- : "Eguren versa sobre palabras, poesía vallejeana, colores..." En *El Comercio*. Lima, 11 de marzo de 1960; p. 2. Reproducido en O.C., pp. 435-438; luego, en su *Mucha suerte con harto palo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1976; pp. 153-155.
- ALMA JOVEN, seud.: "Vida social: Elogios para el alma-lira de José María Eguren". En *Balnearios* Nº 265. Lima, 2 de julio de 1916; p. 3.
- ALVARADO SANCHEZ, Jerónimo: "Algo más sobre José María Eguren". En *Social* Nº 81. Lima, 5 de julio de 1934; pp. 5 y 33. Reproducido parcialmente en O.C., pp. 413-414.
- ARAMBURU LECAROS, Helena: "Lo que piensan las mujeres: Pregunta de U.D.V.E.U.- R. de H.A.L." En *El Comercio*. Lima, 10 de mayo de 1948.
- ARANGO, Daniel: "Noticias de la poesía peruana". En *El Tiempo*. Bogotá, 1942.
- ARMAZA, Emilio: "El 'ser' en la poesía de Eguren". En *El Comercio*. Lima, 15 de octubre de 1958.



- BARRIONUEVO, Alfonsina: "La diminuta cámara de Eguren". En *Caretas* Nº 321. Lima, 10-22 de noviembre de 1965.
- : "Las acuarelas de José María". En *El Comercio*. Suplemento Dominical, Lima, 5 de junio de 1966.
- BASADRE, Jorge: "José María Eguren y la nueva poesía". En *Amauta* Nº 3. Lima, noviembre de 1926; pp. 5-7.
- : "Elogio y elegía de José María Eguren". En sus *Equívocasiones*. Lima: La Opinión Nacional, 1928; pp. 14-30. Reproducido con correcciones y con el título reducido a "Elogio de José María Eguren", En *Aproximaciones*, pp. 95-110.
- : "Elogio y elegía de José María Eguren". En *Amauta* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; pp. 21-31.
- : "Un cuarto de siglo de literatura". En *Variedades* Nº 1096. Lima, 6 de marzo de 1929.
- : "Los libros de la vida: La poesía lírica de Chile, Argentina y Perú". En *Variedades* Nº 1169. Lima, 30 de julio de 1930.
- BAUDOQUIN, Julio: "Numen poético de José María Eguren". En *El Comercio*. Lima, 29 de abril de 1942; p. 6.
- BAZAN, Armando: "Con José María Eguren". En *Libros y Revistas* Nº 1. Lima, febrero de 1926; pp. 2-3.
- : "La pureza en la vida y en la obra de José María Eguren". En *Cultura Peruana* Nº 107. Lima, mayo de 1957.
- : "Pureza de la poesía de Eguren". En *La Crónica*. Lima, 6 de abril de 1959.
- BELTROY, Manuel: "Discurso del Dr. Manuel Beltroy". En *Mercurio Peruano* Nº 182. Lima, mayo de 1942; pp. 270-271.
- : "Eguren, Barranco, el recuerdo". En *El Comercio*. Lima, 17 de enero de 1964; p. 4.



- BELLI, Carlos Germán: "Tres raros hispanoamericanos. (Escenas literarias, I)". En *La Nueva Crónica*. Lima, 31 de agosto de 1971; p. 6.
- : "La poesía de José María Eguren". En *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* Nº 17. Lima, 1982; pp. 27-41.
- : "En alabanza de los seres etéreos". En *El Comercio*. Lima, 14 de abril de 1986; p. 2. Reproducido en su *El buen mudar*. Lima: Editorial Perla, 1987; pp. 13-14.
- : "Eguren, de la pluma al pincel". En *Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 18 de mayo de 1986; pp. 12-13.
- : "Remordimiento de un viajero". En *Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 5 de agosto de 1990.
- : "Dos limeños especiales". En *El Comercio*. Lima, 13 de setiembre de 1991; p. 2.
- : "Eguren, poeta recóndito". En *Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 19 de abril de 1992; p. 9.
- : "Eguren en italiano". En *El Comercio*. Lima, 26 de abril de 1992; p. 2.
- : "Carta de Lima". En *Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 3 de mayo de 1992.
- BERNINZON EGUREN, Teresa: "Recuerdos familiares de Eguren". En *Egurino* Nº 2. Barranco, julio de 1974; pp. 52 y 12.
- BOLANOS, Federico: "Nuestros grandes valores: José María Eguren". En *Flechas* Nº 2. Lima, 13 de noviembre de 1924.
- BRION, Marcel: "Eguren". En *Les Nouvelles Littéraires*. Paris. Août, 1930. Traducido como "Eguren, el poeta pintor". En *Presente*, Nº 2. Lima, 29 de enero de 1931; p. 15.
- BUENDIA, Felipe: "La conspiración del silencio: Los reyes rojos de Eguren". En *Expreso*. Lima, 29 de enero de 1969; p. 13.



- BUSTAMANTE, Norka Tatiana: "Teoría literaria, Eguren". En *Folklore* Nº 22. Lima, diciembre de 1949; pp. 660-661.
- BUSTAMANTE Y BALLIVIAN, Enrique: "Hacia la belleza y la armonía, I y II" En *Balnearios* Nº 54, Lima, 22 de octubre de 1911; p. 2 y Nº 56, Lima, 5 de noviembre de 1911; p. 1. Reproducidos en *Aproximaciones*, pp. 45-53.
- : "Nota sobre José María Eguren". En *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* Vol. I, Nº 5. Lima, diciembre de 1924; pp. 223-224. Reproducido en *Repertorio Americano* Tomo XVII, Nº 8. San José, Costa Rica, 25 de agosto de 1928; p. 123; luego, en *Aproximaciones*, pp. 71-73.
- : "La fantasía de Eguren, en línea y color: las interpretaciones de Isajara". En *Presente* Nº 1. Lima, julio de 1930; pp. 1-2.
- CALVO, Eduardo: "Barranco y José María Eguren". En *La Crónica*. Lima, 28 de setiembre de 1958.
- : "José María Eguren, poeta del misterio". En su *Barranco, su paisaje y su gente*. Lima: Librería e Imprenta "Minerva"-Miraflores, 1960; pp. 95-98.
- : "Centenario de Eguren". En *Suplemento Cultural* Nº 19 de *La Prensa*. Lima, 23 de junio de 1974; pp. 31-32.
- CARRILLO, Enrique A.: "Ensayo sobre José María Eguren". En: *Colónida* Nº 2. Lima, 19 de febrero de 1916; pp. 5-12. Reproducido como prólogo de la primera edición de *La canción de las figuras*; pp. 7-20. Luego, en *Aproximaciones*, pp. 85-94.
- : "Viendo pasar las cosas". En *Mundial* Nº 437. Lima, 26 de octubre de 1928. Reproducido en *O.C.*, pp. 423-426.
- : "Sobre: Poesías". En *Mercurio Peruano* Nos. 133-134. Lima, setiembre-octubre de 1929; pp. 542-545. Reproducido en



Aproximaciones, pp. 75-80.

CASCABEL: "José María Eguren". En *Cascabel*. Lima, 25 de abril de 1942.

CASTILLO, Teófilo: "Semblanzas de artistas: José María Eguren". En *Variedades* Nº 590. Lima, 21 de junio de 1919; pp. 499-502. Reproducido en O.C., pp. 406-413.

CESAR MORO, seud. de Alfredo Quispez Asín: "Peregrín cazador de figuras". En *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* Vol. XXVII, Nos. 1-4. Lima, julio-diciembre de 1957; pp. 110-113. Reproducido en su *Los anteojos de azufre*. Lima: Editorial San Marcos, 1958; pp. 62-65.

CISNEROS, Luis Jaime (y) RIVAROLA, José Luis: "Para el vocabulario de Eguren". En *Sphinx* Nº 14. Lima, 1961; pp. 217-224.

CISNEROS, Antonio: "El mecanismo del transcurrir en un poema de Eguren: 'El bote viejo'". En *Aproximaciones*, pp. 179-195.

CISNEROS, Luis Jaime: "Lengua y creación en José María Eguren". En *Revista Hispánica Moderna* Nos. 3-4. New York, julio-agosto de 1967; pp. 330-332.

CLAEYSSEN S., Consuelo: "Imagen de Eguren". En *Bronce* Nº 3. Lima, junio de 1942; p. 3.

COLONIDA: "La canción de las figuras". (Reseña). En *Colónida* Nº 4. Lima, mayo de 1916; p. 34. Reproducido en *Aproximaciones* pp. 63-64.



- CORNEJO POLAR, Jorge: "Eguren, el obscuro de Xavier Abril". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Nº 1. Lima, Primer semestre de 1975; pp. 210-213.
- COSIO, José Gabriel: "Sobre César A. Vallejo". En *Revista Universitaria* Nº 78. Cuzco, 1940; pp. 136-144.
- CULTURA: "Eguren, poeta de retaguardia". En *Cultura* Año I. Lima, 1936; pp. 130-131.
- CHAMPION, Emilio: "Poesía limeña". En *Excelsior* Nº 65. Lima, 28 de julio de 1928; pp. 18-19.
- : "Breve ensayo sobre el sentimiento de la poesía peruana". En *Letras* Nº 11. Lima, Tercer Cuatrimestre de 1938; pp. 459-474.
- CHARIARSE, Leopoldo: "Chocano, Eguren y Vallejo o la actitud y destino del poeta". En *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana (Comunicaciones y Ponencias)*. Salamanca. Tomo X, Nº 1, 1956 (Acta salmaticensi); pp. 395-404.
- CHAVEZ COSTA, Augusto: "José María Eguren: el poeta incomprendido". En *La Crónica*. 3ª edición. Lima, 8 de abril de 1974; p. 18.
- D'ANGELO, Giuseppe: "Profilo di José María Eguren". En *Le Lingue Straniere*. Anno XIV, Nos. 5-6. Novembre-Dicembre, 1965.
- DEBARBIERI, César: "Un personaje de la poesía egureniana". En *Mercurio Peruano* Nº 431. Lima, marzo de 1963; pp. 97-106.
- : "El poema 'El dominó' de José María Eguren" y "'El caballo', personaje egureniano". En *Aproximaciones*, pp. 169-177.



- : "José María Eguren: Tres poemas inéditos". En *El Comercio, Suplemento Dominical*. Lima, 25 de noviembre de 1979; p. 14.
- : "Un poema inédito de Eguren". En *Cielo Abierto* Nº 18. Lima, diciembre de 1981; pp. 52-54. [Contiene la reproducción facsimilar del poema publicado].
- : "José María Eguren: 40 años y un inédito". En *El Observador*. Lima, 19 de abril de 1982; p. 13.
- : "Poemas inéditos de José María Eguren". En *Lienzo* Nº 6. Lima, [1986]; pp. 63-67.
- : "Dos prosas inéditas de José María Eguren". En *Kúntur* Nº 6. Lima, julio-agosto de 1987; pp. 37-43.
- DELGADO, Julia: "La música, su mayor afición". En *Suplemento Cultural* Nº 19 de *La Prensa*. Lima, 23 de junio de 1974; p. 37.
- DEUSTUA, Raúl: "La poesía de José María Eguren". En "3" Nº 9. Lima, setiembre-diciembre de 1941; pp. 119-128.
- : "Cualidades plásticas y líricas en la poesía de Eguren". En *Bronce* Nº 3. Lima, junio de 1942; pp. 1-2 y 15.
- DEVOTO, Daniel: "Dificultad de Eguren". En *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brásilian*. Nº 8. Toulouse, 1967; pp. 67-78. Reproducido con supresiones y con título "Dificultad de Eguren, el contenido del poema 'Barcarola'". En *Aproximaciones*, pp. 203-212.
- : "Seis poemas de Eguren". En *TILAS* Nº X. Strasbourg, 1970; pp. 441-446.
- : "Dificultad de Eguren". En su *Textos y contextos: Estudios sobre la tradición*. Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 474-504. [Al estudio de *Caravelle* se le agrega el de *TILAS*].
- DIAZ HERRERA, Jorge: "Contra el Eguren que no es". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Nº 13. Lima, 1981; pp. 84-



91.

EL COMERCIO: "En la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Un acto de homenaje a José María Eguren, destacado poeta nacional fallecido hace diez años". En *El Comercio*. Lima, 30 de abril de 1952.

ESPINOSA, Carlos: "Una edición de 'Poesías completas': Eguren conserva sus secretos". En *Expreso*. Lima, 21 de diciembre de 1961.

----: "Pensamiento para José María Eguren". En *Expreso*. Lima, 19 de abril de 1962; p. 11.

ESPINOZA SALDANA, Antonino: "La poesía en color de José María Eguren: Acuarelas y gouaches". En *Social* Nº 6. Lima, 20 de mayo de 1931; pp. 47-48. Reproducido en la misma revista Nº 267. Lima, mayo de 1942; pp. 10-11.

ESTEVEZ CHACALTANA, Adolfo: "En torno al simbolismo y personalidad estética de José María Eguren". En *El Comercio*. Lima, 27 de mayo de 1942; p. 6.

FALGAIROLLE, Adolphe de: "Lettres hispano-américaines". En *L'Age Nouveau* Nº 35. Paris, Mars. 1949.

FERRERO REBAGLIATI, Raúl: "Eguren por Ferrero". En *Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 19 de abril de 1992; p. 12.

FERRARI, Américo: "Eguren: símbolo y poesía". En *Imagen* Nº67. Caracas, 15-28 de febrero de 1970; pp. 2-3.

----: "La función del símbolo en la obra de Eguren". En *Insula* Nos. 332-333. Madrid, julio-agosto de 1974. Reproducido en *Aproximaciones*, pp. 127-134; luego, en José Olivio Jiménez [ed.] *El simbolismo*, Madrid: Taurus Ediciones, 1979, pp.



283-289; finalmente, en su *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 1990; pp. 28-34.

FLORIT, Eugenio: "José María Eguren". En *Revista Hispánica Moderna*. Año III. Nos. 1-2. Enero-abril de 1946; pp. 41-43.

FOUCHER, Jean, seud.: "Relámpagos: Eguren". En *La Prensa*. Lima, abril 21 de 1942; p. 7.

GAMALIEL CHURATA, seud. de Arturo Peralta: "Valores vernáculos en la poesía de Eguren". En *Amauta*. Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; p. 43. Reproducido en su *Antología y valoración*. Lima, Ediciones del Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 285-286.

GIBSON PARRA, Percy: "La poesía de Eguren". En *La Prensa*. Lima, 26 de abril de 1942; p. 10.

GOLDBERG, Isaac: "José María Eguren". En sus *Studies in Spanish-American Literature*. Introduction by Prof. J.D.M. Ford. New York: Brentano's, 1920; pp. 296-306.

----: "José María Eguren". En su *La literatura hispano-americana*. Versión castellana de Rafael Cansinos Assens. Prólogo de Enrique Díez Canedo. Madrid: Editorial América, [1922 ?]; pp. 331-343.

GONZALEZ POSADA, Luis Javier: "José María Eguren y el simbolismo". En *La Tribuna*. Lima, 9 de agosto de 1964; p. 4.

GUARISCO, Claudia: "Testimonio de una época en las páginas de un álbum". En *Kúntur* Nº 1. Lima, julio-agosto de 1986; pp. 32-33. [Contiene la reproducción facsimilar a colores de un



poema de Eguren con un dibujo].

GONZALEZ VIGIL, Ricardo: "Obras completas de Eguren". En *Postdata* Nº 6. Lima, octubre de 1974; p. 13.

----: "Viaje al centro de Eguren: el motivo 'Noche azul'". En *Aproximaciones*, pp. 245-271.

----: "Eguren, un panorama crítico". En *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 8 de mayo de 1977; p. 20.

----: "Viaje al centro de Eguren: El motivo 'Noche azul'", "Obras completas de Eguren" y "Eguren: un panorama crítico". En su *Retablo de autores peruanos*. Lima: Ediciones Arco Iris, 1990; pp. 275-303.

----: "Modernidad de Eguren". En *Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 19 de abril de 1992; p. 12

GUILLEN, Alberto: "José María Eguren (De un libro en prosa)". En *Balnearios* Nº 429. Lima, 24 de agosto de 1919; p. 1.

----: "José María Eguren". En *Variedades* Nº 643. Lima, junio de 1920.

----: "Letras peruanas". En *Mundial* Nº 83. Lima, 16 de diciembre de 1921.

----: "Retratos: José María Eguren". En *Variedades* Nº 816. Lima, 20 de octubre de 1923; pp. 2977-2978.

GUTIERREZ, Marco: "José María Eguren: poeta rebelde". En *Cultura y Pueblo* Nos. 19-20. Lima, julio-diciembre de 1970.

GUTIERREZ N., C.: "Contribución a la crítica de Eguren". En *Universidad* Nº 3. Lima, 1930; pp. 5-9.

HERNANDEZ N., Pedro: "El hambre mató al poeta: José María Eguren". En *Suceso*, revista dominical de *Correo*. Lima, abril de 1972.



- HIDALGO, Alberto. "José María Eguren". En su *Muertos, heridos y contusos*. Buenos Aires: Imprenta Mercatali, 1920; pp. 47-59.
- HIGGINS, James; "The rupture between poet and society in the work of José María Eguren". En *Kentucky Romance Quarterly* XX, 1. Lexington, 1973: pp. 59-74.
- : "Eguren: alienado y visionario". En *Tierra Adentro* Nº 3. Lima, agosto de 1985; pp. 59-88.
- IBERICO, Mariano: "La poesía de Eguren". En *Social* Nº 267. Lima, mayo de 1942; p. 4.
- ISAJARA, seud. de Isabel Jaramillo: "José María Eguren, un día me dijiste". En *Social* Nº 267. Lima, mayo de 1942; p. 4.
- : "Palabras y recuerdo de José María Eguren". En *Mercurio Peruano*. Año XVII. Nº 182. Mayo de 1942; pp. 261-263.
- : "Conversaciones con José María Eguren" y "Los últimos días de José María Eguren". En O.C., pp. 438-449 y 465-471.
- JIMENEZ, José Olivio: "Eguren". En su *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1985; pp. 371-390. [Contiene una antología de poemas de Eguren].
- JIMENEZ BORJA, José: "Cien años de literatura". En *El Comercio*. Lima, 4 de mayo de 1939.
- : "José María Eguren". En *La Prensa*. Lima, diciembre de 1942.
- : "José María Eguren". En *Turismo* Nº 98. Lima, febrero de 1944.
- : "José María Eguren, poeta geográfico". En *Letras*. Nº 47. Lima, Primer Semestre de 1952; pp. 9-24. Reproducido en su *Obra selecta*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 1986; pp.



178-195.

----: "La poesía en el Perú". En *Perú en cifras*. Lima, 1945; pp. 902-909.

JUAN DE SALINAS, seud. de Edgardo Rivera Martínez: "Eguren: Aproximaciones y perspectivas". En *Suceso* Nº 499. Lima, 22 de mayo de 1977; p. 12.

JULIAN PETROVICK, seud. de Oscar Bolaños: "Prosa para José María Eguren". En *Amauta* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; p. 44.

----: "José María Eguren". En *Repertorio Americano* Tomo XX, Nº 14. San José, Costa Rica, 12 de abril de 1930; pp. 209-210.

----: "José María Eguren". En *Mundial* Nº 548. Lima, 28 de setiembre de 1930.

KAPSOLI, Wilfredo: "José María Eguren y Pedro Zulen". En *El Caballo Rojo*, Suplemento dominical de *El Diario*. Lima, 3 de setiembre de 1981. Reproducido en su *Literatura e historia del Perú*. Lima, Editorial Lumen, 1986, pp. 15-27.

LA CRONICA: "Ha muerto el gran poeta peruano. José María Eguren". En *La Crónica*. Lima, 20 de abril de 1942.

L[ANA] S[ANTILLANA], P[ilar]: "José María Eguren". En *Social* Nº 267. Lima, mayo de 1942; p. 4.

LA PRENSA: "Ha muerto José María Eguren". En *La Prensa*. Lima, 20 de abril de 1942.

LA REVISTA SEMANAL: "A favor de Eguren". En *La Revista Semanal* Nº 175. Lima, 1931.

LATCHAM, Ricardo: "La literatura peruana". En *Peruanidad* Nº 12.



Lima, 1943; pp. 987-995.

LATINO, Simón: "José María Eguren, poeta olvidado". En *Cuadernos de Poesía* Nº 29. Buenos Aires, s.f.

LAUER, Mirko: "Eguren otra vez incompleto". En *Expreso*. Lima, 21 de julio de 1974.

LEFORT, Daniel: "José María Eguren: Deux motifs esthétiques". En *Pleine Marge* Nº 14. Paris, décembre 1991; pp. 19-30.

LETRAS: "La canción de las figuras por José María Eguren". En *Letras* Nº 44. Quito, diciembre de 1916; pp. 261-262.

LEVANO, César: "El Eguren inédito y secreto". En *Caretas* Nº 502. Lima, 28 de agosto-10 de setiembre de 1974; pp. 51-52.

LOPEZ RAYGADA, Jaime: "El poeta en su empleo". En *El Comercio*. Lima, 30 de abril de 1952.

LOPEZ DEGREGORI, Carlos: "José María Eguren: Una sangre terriblemente cierta". En *Humanitas* Nos. 22-23. Lima, abril-junio, julio-diciembre, 1992; pp. 93-95.

MACEDO C., María Rosa: "Eguren, poeta de la penumbra". En *La Crónica*. Lima, 11 de julio de 1953.

MACERA, César Francisco: "José María Eguren, todo un poeta: reportaje". En *Turismo* Nº 158. Lima, diciembre de 1940. Reproducido en O.C., pp. 450-459.

----: "La partida de Eguren". En *La Frensa*. Lima, 4 de mayo de 1972; p. 8. Reproducido en O.C., pp. 472-475.

MAC KEE DE MAURIAL, Nelly: "Cartas inéditas de tres escritores



peruanos a Carlos Sabat Ercasty" [Cartas de Juan Parra del Riego, José María Eguren y José Santos Chocano]. En *Boletín de la Biblioteca Nacional* Nº 22. Lima, Segundo Trimestre de 1962; pp. 1-10. [De Eguren: pp. 7-10].

MAC LEAN Y ESTENOS, Roberto: "Con nuestros grandes poetas: José María Eguren". En *Mundial* Nº 129. Lima, 3 de noviembre de 1922. Reproducido en O.C., pp. 415-420.

MANCO CAMPOS, Alejandro: "Tres personajes disímiles y representativos en el Perú". En *Garcilaso* Nº 16, [José Carlos Mariátegui, César Vallejo y José María Eguren]. Lima, 1942.

MARIATEGUI, José Carlos: "Eguren". En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928; pp. 218-226. [Hay múltiples reediciones de este libro].

----: "Poesía y verdad", "Peregrín cazador de figuras" y "Contribución de la crítica de Eguren". En *Amauta* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; pp. 11-12, 16 y 35-40. Los dos primeros reproducidos en su *Peruanicemos al Perú*. Lima, Biblioteca Amauta, 1970; pp. 158-161. [Hay múltiples reediciones de este libro].

MARTIN ADAN, seud. de Rafael de la Fuente Benavides: "Eguren". En *Mercurio Peruano* Nº 182. Lima, mayo de 1942; pp. 246-260. Reproducido en su *De lo barroco en el Perú*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, pp. 333-354; luego, en *La casa de cartón. De lo barroco en el Perú (Peralta, Melgar, Chocano, Eguren)*, Lima: Ediciones Peisa, pp. 161-182; finalmente, en sus *Obras en prosa*, Lima, Ediciones EDUBANCO, 1982, pp. 599-615.



- MARIUS MCINTOSH, seud. de Mario Montalbetti Solari: "Una nueva lectura de 'Los reyes rojos' de José María Eguren". En *La Imagen Cultural*. Lima, 25 de diciembre de 1977; p. III.
- MARTOS, Marco. "Los caballos en la poesía peruana". En *La República*. Lima, 25 de enero de 1987; pp. 45-46.
- : "Eguren, ensueño y maravilla del verso". En *La República*. Lima, 19 de abril de 1987; pp. 42-43.
- : "La música de José María Eguren". En *Gestión*. Lima, 21 de mayo de 1992.
- : "El poeta postergado". En *El Peruano*. Lima, 10 de julio de 1992.
- : "José María Eguren y nuestros sueños". En *Punto Crítico* Nº 3. Lima, octubre-diciembre de 1992; pp. 62-65.
- MAURIAL, Antonio: "José María Eguren poeta". En *Lectura y Libros* Nº 2. Lima, setiembre de 1992; pp. 10-11.
- MEJIA BACA, José: "Ausencia de José María Eguren". En *Feruanidad* Nº 7, 1942; p. 236. Reproducido parcialmente en O.C., pp. 461-462.
- MEJIA VALERA, Manuel: "Siempre a lo desconocido". En *Cuadernos Americanos* Vol. CLXXXIX, Nº 2. México, marzo-abril de 1975; pp. 223-229. Reproducido como prólogo a la selección: José María Eguren. *Antología poética*. México: Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1974, pp. 7-23.
- MERCURIO PERUANO: "Nota Editorial" En *Mercurio Peruano* * Nº 182. Lima, mayo de 1942; p. 236.
- MIGUEL DE LOS SANTOS, seud. de Alfredo Muñoz: "Libros nuevos: *Simbólicas*". En *Balnearios* Nº 44. Lima, 13 de agosto de 1911. Reproducido en *Aproximaciones*, pp. 43-44.



- MIRO, César: "Anécdota y flor de la hora simbolista". En *Garcilaso* Nº 17. Lima, mayo de 1942; pp. 27-31.
- : "Voz y sueño de José María Eguren". En *El Comercio* (Edición de la tarde). Lima, 4 de junio de 1947; p. 3.
- MIRO QUESADA SOSA, Aurelio: "Despedida de José María Eguren". En *Cultura Peruana* Nº 7. Lima, abril de 1942.
- MONGUIO, Luis: *La poesía post-modernista peruana*. Berkeley and Los Angeles-México: University of California Press, 1954. [Trata de Eguren en varios capítulos].
- MORE, Ernesto: "Charlas al humo: donde aparece José María Eguren, cazador de figuras" En *La Revista Semanal* Nº 175. Lima, 8 de enero de 1931. Reproducido en O.C., pp. 426-429.
- : "Anecdótico: Donde el cronista invita al lector a evocar, gracias a los datos suministrados por Isajara, la figura de maravilla de José María Eguren". En *Revista Semanal* "1952". Lima. Año VI, Nº 28. 14 de julio de 1952; pp. 16-17.
- : "Anecdótico: Capítulo en que se refieren algunas de las relaciones más íntimas del poeta Eguren, así como de su deseo de llegar a ser Alcalde de Barranco, únicamente para poder pintar a los gallinazos de diversos colores y alegrar así el cielo y el ambiente gris de la ciudad". En *Revista Semanal* "1952". Año VI, Nº 32. Lima, 11 de agosto de 1952; pp. 14-15.
- : "Anecdótico: Donde José María Eguren revela tener un seráfico espíritu de socarronería franciscana, únicamente con el objeto de descubrir a los pazguatos, sin molestarlos en su tránsito por el mundo; y donde se verá también la extraordinaria comedia de que hubieran de valerse sus generosos amigos para ayudarle discretamente a salir de sus apremiosas necesidades". En *Revista Semanal* "1952". Año VI, Nº 34. Lima, agosto 29 de 1952; pp. 14-16.



----: "José María Eguren". En su *Huellas humanas*. Lima: Editorial San Marcos, 1954; pp. 111-124.

MOSTAJO, Francisco. "José M. Eguren". En *El Aquelarre* Nº 4. Arequipa, 27 de enero de 1917; pp. 11-12.

MURILLO G., Percy: "Eguren, el acuarelista". En *Suplemento Cultural* Nº 20 de *La Prensa*. Lima, 30 de junio de 1974; pp. 31-32.

NOIL, seud.: "Lo que me hizo sentir la poesía de Eguren". En *Social* Nº 53. Lima, 5 de mayo de 1933; p. 8.

NUNEZ, Estuardo: "Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren". En *Amauta*, Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; pp. 32-34.

----: "Eguren, poeta simbolista". En *Bolívar* Nº 9. Madrid, 12 de junio de 1930; p. 3.

----: "Panorama de la literatura peruana contemporánea". En *Turismo* Nº 133. Lima, noviembre de 1938.

----: "Semblanza de José María Eguren". En *La Prensa*. Lima, 26 de abril de 1942; p. 10.

----: "El sentimiento de la naturaleza en la poesía de Eguren". En *Mercurio Peruano* Nº 182. Lima, mayo de 1942; pp. 237-244.

----: "Vida y presencia de Eguren". En *Turismo* Nº 107. Lima, mayo de 1945.

----: "Esquema sioptica (sic) de la literatura peruana". En *La Crónica*. Lima, 28 de julio de 1945; pp. 12-13.

----: "José María Eguren". En: *El Comercio*. Lima, 4 de mayo de 1952; p. 10.

----: "José María Eguren, poeta clásico". En *El Comercio*. Lima, 8 de mayo de 1952; p. 5.

----: "José María Eguren, poeta clásico". En *Letras* Nº 47. Lima, Primer Semestre de 1952; pp. 25-35.



- : "John Ruskin y José María Eguren". En sus *Nuevos estudios ingleses*. Lima: Publicaciones del Instituto de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1957; pp. 91-94.
- : "Silencio y sonido en la obra poética de José María Eguren". En *Cuadernos Americanos* Vol. XVII, Nº 3. México, mayo-junio de 1958; pp. 236-251.
- : "Emilio Armaza: Eguren". En *Letras* Nº 62. Lima, 1959; pp. 133-135.
- : "Eguren revela sus secretos". En *Expreso*. Lima, 23 de diciembre de 1961; p. 11.
- : "La inspiración germánica en un gran poeta peruano". En *Humboldt* Nº 14. Hamburgo, 1963; pp. 68-70.
- : "Vida de José María Eguren" y "La verdadera prosa". En *Aproximaciones*, pp. 15-37 y 217-223.
- : "Al encuentro de José María Eguren". En *Dominical* suplemento de *El Comercio*. Lima, 19 de abril de 1992; p. 8.
- O'HARA, Edgar: "José María Eguren bajando la ola modernista" En *Cielo Abierto* Nº 32. Lima, abril-junio de 1985; pp. 9-17.
- OLIVAS, Antonio: "Hacia la formación de una bibliografía sobre Literatura Infantil Peruana". En *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* Vol. X, Nº4. Lima, diciembre de 1940; pp. 389-396.
- [ORREGO, Antenor]: "Los versos de César Vallejo y el poeta José María Eguren". En *La Reforma*. Trujillo, 21 de julio de 1917; p. 3.
- ORTEGA, Julio: "En recuerdo del gran poeta José María Eguren". En *La Prensa*. 7 Días del Perú y del Mundo, suplemento dominical. Lima, 18 de abril de 1965; p. 26.
- : "José María Eguren". En Luis Alberto Sánchez. *José Santos*



Chocano/Julio Ortega. *José María Eguren*. Lima: Editorial Universitaria, Biblioteca Hombres del Perú, XXX, 1964; pp. 69-130.

----: "José María Eguren". En su *Figuración de la persona*. Barcelona: EDHASA, 1971; pp. 89-116.

PALMA, Clemente: "Notas de artes y letras". [Crítica a *Simbólicas*]. En *Ilustración Peruana* Nº 117 [sic, el número correcto es 118]. Lima, 3 de enero de 1912. Reproducido en *Aproximaciones*, pp. 61-62.

PAOLI, Roberto: "Eguren, tenor de las brumas". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Nº 3. Lima, Primer semestre de 1976; pp. 25-53. Reproducido con ampliaciones y correcciones con el título "Las raíces literarias de Eguren" en sus *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti, 1985; pp. 7-53.

----: "Nota su Eguren". En: F. Tentori Montalto/R. Paoli. *Omaggio al poeta simbolista peruviano José María Eguren*. Estratto da "L'Albero" Nº 57. Edizione Milella, 1977; pp. 126-127. Traducido por Javier Sologuren, con el título "El alma neogótica y romántica de J.M. Eguren", en *El Comercio*. Lima, 22 de junio de 1978; p. 10. [El homenaje contiene una selección de poemas de Eguren traducidos al italiano por ambos colaboradores].

PENA, Enrique: "Aspectos de la poesía de Eguren". (De *Indagación de la intimidad*). En *Letras*. Nº 6. Lima, Primer Cuatrimestre de 1937; pp. 68-78. Reproducido con correcciones y ampliaciones con el título "La poesía de José María Eguren". En *Bitácora* Nos. 11-12. Caracas, marzo-abril de 1944; pp. 67-81.

----: "Aspectos de la poesía de Eguren". En *Aproximaciones*, pp. 111-120. [Artículo completamente reescrito y diferente de



los anteriores].

PENA BARRENECHEA, Ricardo: "Doctrina y estética de paisaje. (Apuntes críticos sobre la obra poética de José María Eguren.)". En *La Prensa*. Lima, 23 de octubre de 1938.

PINTO GAMBOA, Willy: "Cuatro poemas de Eguren". En *Suplemento Cultural* Nº 19 de *La Prensa*. Lima, 23 de junio de 1974; pp. 35-36.

----: "Eguren y el joven Palma". En *Suplemento Cultural* Nº 20 de *La Prensa*. Lima, 30 de junio de 1974; p. 38.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl: "El periodismo en el Perú (Ciento treinta años de periódicos)". En *Mundial* Número Extraordinario. Lima, 28 de julio de 1921.

----: "La literatura peruana". En *Variedades* Nº 841. Lima, 12 de abril de 1942; p. 932.

----: "El sentido tradicional en la literatura peruana (esquema de historia literaria del Perú)". En *La Prensa*. Lima, 28 de julio de 1946; pp. 11-15.

PORTOGALO, José: "Encuentro con José María Eguren". En *Columna* Nº 12. Buenos Aires, 1938; pp. 46-50.

PORTUGAL, Ana María: "El gran encantador: José María Eguren". En *Correo*. Lima, 11 de julio de 1967; p. 4.

----: "Xavier Abril, testimonio de Eguren y Vallejo". En *Correo*. Lima, 4 de agosto de 1970; p. 8.

PRADO, Julio del: "José María Eguren y el mar". En *Amauta*. Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; p. 44.

PUCCINELLI, Jorge: "Tributo lírico a José María Eguren". En *Letras*. Nº 47. Lima, Primer Semestre de 1952; pp. 37-40.



- RECAVARREN DE ZIZOLD, Catalina: "José María Eguren". En *La Crónica*. Lima, 26 de abril de 1942.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: "Un discurso simbólico sin 'clave': 'Gacelas hermanas' de José María Eguren". En su *Predicación metafórica y discurso simbólico*. En *Lexis* Vol. I, Nº 1. Lima, julio de 1977; pp. 82-88.
- RIVA-AGUERO, José de la: "Discurso pronunciado en el cementerio en elogio de José María Eguren". En *La Prensa*. Lima, 21 de abril de 1942; p. 7. Reproducido en *Mercurio Peruano* Nº 182. Lima, mayo de 1942; pp. 269-270. Finalmente, con el título "Elogio de José María Eguren", en su *Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962; pp. 575-577.
- : "[Carta a José María Eguren]". En *Kuntur* Nº 6. Lima, julio-agosto de 1987; p. 48. [Reproducción facsimilar].
- RIVAROLA, José Luis: "La prosa de Eguren: carácter y estructura". En *Aproximaciones*, pp. 227-244.
- RODRIGUEZ, Miguel Angel: "Una carta desconocida de Eguren". En *Lexis* Vol. XVI, Nº 1. Lima, 1992; pp. 113-115.
- ROJAS, Armando: "El lenguaje de Eguren (Tras el reino de las alegorías)". En *Aproximaciones*, pp. 135-140.
- ROMERO DE VALLE, Emilia: "José María Eguren, poeta preterido". En *Boletín de la Biblioteca Nacional* Nº 29. Lima, Primer Trimestre de 1964; pp. 16-21.
- SABELLA, Andrés: "Homenaje a José María Eguren". En *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 16 de abril de 1945.



- SABAT ERCASTY, Carlos: "Recuerdos e impresiones: el poeta peruano J.M. Eguren". En *El Día*. Suplemento Literario. Montevideo, 1942.
- SALAZAR BONDY, Sebastián: "Eguren visto por Armaza". En *El Comercio*. Lima, 26 de mayo de 1959.
- SANCHEZ, Luis Alberto: "La poesía en el Perú". En *Mundial* Nº 63. Lima, 8 de julio de 1921.
- : "Cien años de literatura". En *Mundial* Número Extraordinario. Lima, 28 de julio de 1921.
- : "José María Eguren". En *Mundial* Nº 324. Lima, 27 de agosto de 1926.
- : "'Ramona' y José María Eguren". En *Amauta* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; pp. 29-31.
- : "Datos para una semblanza de José Carlos Mariátegui". En *Presente* Nº 1. Lima, julio de 1930; p. 1.
- : "Presencia de la muerte en la poesía de Eguren". En *Bolívar* Nº 37. Bogotá, marzo de 1955; pp. 353-360. Reproducido en su *Escafandra, Jupa y atalaya*. Lima, Banco Industrial del Perú, Fondo del Libro, 1986; pp. 259-265.
- : "José María Eguren". En sus *Escritores representativos de América*. Madrid: Editorial Gredos, 1963, tres tomos; tomo III, pp. 106-115.
- : "Pulgarcito Peregrín" y "[Nota]". En *Suplemento Cultural* Nº 19 de *La Prensa*. Lima, 23 de junio de 1974; pp. 34 y 36.
- SANDOVAL B., Renato: "Eguren, poeta agónico". En *El Nacional*. Lima, 10 de febrero de 1986; p. 11.
- : "Agonía y muerte en José María Eguren". En *Kúntur* Nº 6. Lima, julio-agosto de 1987; pp. 49-55.
- SCHEHEREZADA, seud.: "Isajara y Eguren: impresiones de una exposición" En *Presente* Nº 2. Lima, enero de 1931.



- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: "José María Eguren: la realidad y el ensueño" y "Favila", un poema hermético de Eguren". En *Aproximaciones*, pp. 141-160 y 197-201.
- : "Los reyes rojos" y la conciencia mítica". En *Kúntur* Nº 6. Lima, julio-agosto de 1987; pp. 44-47.
- : "El universo poético de José María Eguren" y "José María Eguren: Dos lecturas en profundidad". En su *Escrito en el agua*. Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1989; pp. 215-254.
- : "Una carta inédita de José María Eguren". En *Semana* 7 Nº 74, revista semanal de *Expreso*. Lima, 14 de setiembre de 1991; pp. 1-2. [Contiene la reproducción facsimilar de la carta].
- SOLARI SWAYNE, Manuel: "Soledad y crepúsculo de Eguren". En *El Comercio*. Lima, 26 de abril de 1942; p. 12. Reproducido en O.C., pp. 463-465.
- SOLOGUREN, Javier: "Eguren". En Eielson, Jorge E., Salazar Bondy, Sebastián y Sologuren, Javier. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946; pp. 15-34. [Contiene una antología de poemas de Eguren].
- : "Eguren y la edición del centenario". En *La Crónica*. Lima, 31 de agosto de 1974; p. 4.
- : "Los dos primeros poemas de Eguren". En *Nueva Revista de Filología Hispánica* Tomo XXIV, Nº 2. México, 1975; pp. 510-514.
- : "Comento de Eguren" y "Los dos primeros poemas de Eguren". En *Aproximaciones*, pp. 121-125 y 163-168.
- : "Eguren: en la pantalla crítica". En *La Imagen Cultural* Nº 110. Lima, 8 de mayo de 1977; p. 22
- : "José María Eguren". En Fernando Lecaros. *Historia del Perú y el mundo, siglo XX*. Lima: Ediciones Rikchay, 1977.
- : "Comento de Eguren", "Los dos primeros poemas de Eguren" y "Afinidades poéticas: Eguren y Palazzeschi". En sus



- Gravitaciones y tangencias*. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1988; pp. 202-217.
- : "Eguren el encantado". En *Caretas* Nº. Lima, 19 de abril de 1991; pp. 66-67.
- : "Eguren y la naturaleza" y "Bengalas sobre Rajika Putri y José María Eguren". En *Lienzo* Nº 13. Lima, diciembre de 1992; pp. 13-14.
- SPELUCIN, Alcides: "El simbolismo en el Perú". En *Letras* Nº 1. Lima, 1929; pp. 181-188.
- STEPHAN, Ruth: "Nuevos poemas del Perú". En *Cultura Peruana* Nº 42. Lima, mayo-junio de 1950.
- TAMAYO VARGAS, Augusto: "Ruta posible para llegar a Eguren". En *Cultura Peruana* Nos. 38-39. Lima, diciembre de 1949.
- : "Corrientes contemporáneas en la literatura del Perú". En *La Prensa*. Lima, 28 de julio de 1950; p. 18.
- : "Un recuerdo de José María Eguren". En *El Comercio*. Lima, 26 de febrero de 1959.
- : "El sugerente mundo de José María Eguren". En *Garcilaso* Nº 109. Lima, 19 de abril de 1978; pp. 12-13.
- TEALDO, Alfonso: "Recuerdo de José María Eguren". En *Turismo* Nº 71. Lima, abril de 1942. Reproducido parcialmente en *O.C.*, pp. 460-461.
- : "Una tumba azul". En *El Observador*. Lima, 2 de febrero de 1982; p. 15.
- TENTORI MONTALTO, Francesco: "Appunti di lettura su Eguren". En: F. Tentori Montalto/R. Paoli. *Omaggio al poeta simbolista peruviano José María Eguren*. Estratto da "L'Albero" Nº 57. Edizioni Milella, 1977; pp. 127-128. [Contiene una selección de poemas de Eguren traducidos al italiano por ambos



colaboradores].

TORO MONTALVO, César. "La pequeña cámara de Eguren". En *Kúntur* Nº 2. Lima, setiembre-octubre de 1986; pp. 35-40.

[TREND, John Brandel]: "Undiscovered Peru". En *The Times Literary Supplement* Nº 1023. London, August 25, 1921. Traducido por Ricardo Silva-Santisteban con el título "Perú ignoto" en *Aproximaciones*, pp. 65-69.

UNDURRAGA, Antonio de: "José María Eguren". En *La Prensa*. Lima, 24 de mayo de 1942; p. 10.

URETA, Alberto: "Notas: Poesías por José María Eguren". En *Nueva Revista Peruana*. Lima. Año I, Nº 3. Lima, 19 de diciembre de 1929; pp. 425-426. Reproducido en "José María Eguren". En *Repertorio Americano* Tomo XX, Nº 14. San José, Costa Rica, 12 de abril de 1930; pp. 209 y 213; luego, en *Aproximaciones*, pp. 81-82.

VALDELOMAR, Abraham: "Brillantes inconexiones estéticas". En *La Prensa* Lima, mayo 24 de 1917; p. 3.

----: "Nuestra poesía de hoy" y "Brillantes inconexiones estéticas". En *Fénix; revista de la Biblioteca Nacional* Nº 15. Lima, 1965; pp. 91-93 y 98-105. Ambos reproducidos en sus *Obras*, Edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima: Ediciones EDUBANCO, 1988; tomo II, pp. 582-587 y 592-601.

VALLE, Rafael Heliodoro: "La sombra de Eguren". En *Palabra*. Epoca II. Nº 6. Lima, julio de 1944; p. 6. Reproducido en su *Visión del Perú*. México: Ediciones Llama, 1943; pp. 17-18; luego, en O.C., pp. 459-460.

VALLEJO, César: "Desde Lima: Con José María Eguren". En *La Semana* Nº 2. Trujillo, marzo 30 de 1918. Reproducido en: Juan



Espejo Asturrizaga. *César Vallejo: Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1965; pp. 215-216; luego en O.C., pp. 403-406; finalmente, en: César Vallejo. *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*. Edición de Enrique Ballón Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984; pp. 108-111.

----: "[Carta a José María Eguren]". En *Kuntur* Nº 6. Lima, julio-agosto de 1987; p. 47. [Reproducción del manuscrito autografiado y transcripción].

VARALLANOS, José: "Constatación de la fauna en la poesía peruana (fragmento)". En *El Argentino*. La Plata, 4 de mayo de 1936; p. 6.

----: "Eternidad de José María Eguren". En *Meridiano* Nº 2. Huancayo, 1942; pp. 6-7.

VARIEDADES: "La vida literaria y artística. [Sobre: *En la sombra*]". En *Variaciones* Nº 1037. Lima, 14 de enero de 1928.

VICENTE AZAR, seud. de José Alvarado Sánchez: "José María Eguren en su propio país". En *Social* Nº 267. Lima, mayo de 1942; p. 9.

----: "Muerte de José María Eguren". En *La Prensa*. Lima, 20 de abril de 1942.

----: "Canción de amor en los temas de Eguren". En *La Prensa*. Lima, 26 de abril de 1942; p. 10. Reproducido en *Revista de las Indias* Nº 43. Bogotá, julio de 1942; pp. 262-266.

----: "Puente de plata". [Sobre: la traducción al inglés por H.R. Hayes del poema de Eguren: "La barca luminosa"]. En *La Prensa*. Lima, 8 de agosto de 1943.

VILLANUEVA T., Elsa: "Medio siglo de poesía peruana". En *La Prensa*. Lima, 23 de julio de 1950.



- WESTPHALEN, Emilio Adolfo: "La poesía y los críticos". En *El Uso de la Palabra*. Lima, diciembre de 1939; pp. 1, 7 y 8.
Reproducido en *La Prensa*. Lima, 26 de abril de 1942; p. 10.
- : "Poetas en la Lima de los años treinta". En: Emilio Adolfo Westphalen/Julio Ramón Ribeyro. *Dos soledades*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974; pp. 13-48. Reproducido con algunas modificaciones en su *Otra imagen deleznable*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980; pp. 101-120.
- : "Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares". En *Diálogos* Nº 84. México, noviembre-diciembre de 1978; pp. 3-7. Reproducido en *Debate* Nº 37. Lima, marzo de 1986; pp. 47-52.
- : "Pintura y fotografías de Eguren - el Poeta". En *Debate* Nº 38. Lima, mayo de 1986; pp. 53-55.
- WIESSE, María: "Elementos de la poesía de Eguren". En *Amauta*. Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; pp. 41-42.
- XAMMAR, Luis Fabio: "La noción de la música". En *La Prensa*. Lima, 26 de abril de 1942; pp. 10.
- : "Eguren y la música". En *Alpha* Nº 4. Lima, setiembre de 1943; pp. 46-47.
- : "Eguren y Ravel". En *Cultura Peruana* Nos. 26-27. Lima, setiembre de 1946.
- : "Semblanza de Enrique Bustamante y Ballivián". En *Excelsior* Nº 169. Lima, abril de 1947; pp. 22-24.
- YEPES MIRANDA, Alfredo: "Nuestros poetas: Los románticos". En *Revista Universitaria* Nº 71. Cuzco, Segundo Semestre de 1936; pp. 33-49.
- : "Pasado y presente de la literatura peruana (décimo período)". En *Revista Universitaria* Nº 82. Cuzco, Primer Semestre de 1942; pp. 35-80.
- ZULEN, Pedro S.: "El neo-simbolismo poético". En *Ilustración*



Peruana Nº 112. Lima, 22 de noviembre de 1911; pp. 1482-1483. Reproducido en *Aproximaciones*, pp. 54-60.

Señalemos, por último, diversos números especiales de publicaciones periódicas dedicadas a Eguren:

- Amauta* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; pp. 9-44 y 53-56.
La Prensa. Lima, abril 26 de 1942; p. 10.
Social Nº 267. Lima, mayo de 1942; p. 3-13.
Mercurio Peruano Nº 182. Lima, mayo de 1942; pp. 235-275.
Letras Nº 47. Lima, Primer semestre de 1952; pp. 1-105.
Kúntur Nº 6. Lima, julio-agosto de 1987; pp. 35-55.

IV. POEMAS DEDICADOS A EGUREN

- ABRIL, Xavier. "A José María Eguren". En *Creación & Crítica* Nos. 9-10. Lima, noviembre-diciembre de 1971; pp. [15-16].
 Reproducido en una versión aumentada en *Oráculo* Nos. 3-4. Lima, diciembre de 1981; pp. 116-118.
- CARRILLO, Enrique A. "Billete a Eguren". En *Mundial* Nº 437. Lima. 26 de octubre de 1928. Reproducido posteriormente, en una versión más completa, en su *Apice, Poesías escogidas*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1930; pp. 38-39.
- CHARIARSE, Leopoldo. "Rey sonámbulo". En *Alpha*. Nº 5. Lima, enero-febrero-marzo de 1966; p. 14.
- HERNANDEZ, José Alfredo. "Poema a la muerte de José María Eguren". En *La Prensa*. Lima, 26 de abril de 1942; p. 10.



OQUENDO DE AMAT, Carlos. "El ángel y la rosa". En *Amauta* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929; pp. 55-56.

PENA BARRENECHEA, Enrique: "A José María Eguren". En *Mercurio Peruano* Nº 182. Lima, mayo de 1942; p. 245.

PETROVICK, Julián (seudónimo de Enrique Bolaños). "Prosa para Eguren". En *Amauta* Nº 21, Lima. febrero-marzo de 1929; p. 44.

ROJAS, Armando. "Tumba de Eguren". En: *El Comercio, Suplemento Dominical*. Lima, 7 de julio de 1974; p. 26.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "Diecinueve de abril de 1942". En *El Comercio, Suplemento Dominical*. Lima, 7 de julio de 1974; p. 26.

V. BIBLIOGRAFÍAS

PAREDES RUIZ, Eudoxio Benjamín. *Bibliografía de Don José María Eguren*. Escuela Nacional de Bibliotecarios. Lima, 1958.

ROUILLON, Guillermo. *Bio-bibliografía de José María Eguren*. En: *Letras*. Nº 47. Lima, Primer semestre de 1952; pp. 67-105.

