



Facultad de Letras y Ciencias Humanas

**LA CRISIS SACRIFICIAL EN LA POESÍA DE JOSÉ MARÍA  
EGUREN**

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con  
mención en Literatura Hispánica que presenta el  
Bachiller:

**JOSUÉ CHAPILLIQUÉN LLERENA**

Asesor:

**Dr. RICARDO SILVA-SANTISTEBAN**

Lima

Agosto - 2011

## ÍNDICE

Introducción	3
Primera parte. La pérdida de la funcionalidad del sacrificio	9
Segunda parte. La indiferenciación y el surgimiento de los hermanos enemigos	35
Consideraciones finales	52
Apéndice	56
Bibliografía	65

## Introducción

Existen poemas que leemos y leemos y volvemos a leer. Sentimos, a partir de la lectura de esos textos, que una verdad difícil, misteriosa y profunda pareciera abrirse a nuestro entendimiento. Sin embargo, el poema yace impenetrable entre nuestra angustia por comprenderlo y nuestra desesperanza por aprehender de él algún tipo de significado. Nuestra desafortunada inteligencia nos conduce a callejones sin salida, pero una parte de nosotros vislumbra que un elemento de vital importancia se esconde detrás de las palabras o quizás en ellas mismas. Lo que separa al lector común de aquel acostumbrado a la poesía por algo más que distracción, es que este último siente la necesidad de rebelarse ante su propia impotencia y trata, por algún medio, de esclarecer la sombra verbal que yace ante sus ojos. Si el lector común abandona fácilmente el juego y la verdad de la poesía, es menester de unos pocos abordar aquella dinámica del leer y del comprender, y arribar, así, hasta la última consecuencia, que no es más que el desvelo de aquella realidad que, al inicio, tan solo entreveían. Aunque la verdad del crítico pueda ser, desde luego, discutida, es ya muy significativo que, por lo menos, haya podido aportar una opción de verdad que esté sustentada y argumentada por el propio texto poético.

Pues bien, es muy sabido que José María Eguren es uno de esos poetas cuya lectura es ardua; de ahí que el espectro de interpretaciones resulte tan amplio como para aventurarse, hoy, en pleno 2011, a escribir una tesis que *dé en la cuenta*, en cierto sentido, de su poesía. Ya desde los primeros comentarios, críticos peruanos reconocían la belleza, pero también la oscuridad, de estos versos: “cual broche de majestad estética, **que atrae e impulsa a descubrir lo que no deja ver**, ha llegado a mí un libro pequeño por sus páginas, pero grande por su contenido” (Zulen,

54).<sup>1</sup>Poesía hermética, que, para el caso de Eguren, pareciera estar restringida a un pequeño círculo de lectores puesto que “se empeña en revelar un mundo oculto que cuanto más se manifiesta en el verbo más se oculta y cierra su secreto” (Ferrari, 127). La poesía de Eguren es, pues, un sistema verbal que busca llegar a lo desconocido, pero que, paradójicamente, “revela una distancia en el mismo momento que nos acerca la lejanía, poniéndonos al alcance de los ojos toda la ausencia del presente (...) trazando y salvando siempre la frontera entre esto, aquí, y aquello, más allá” (128).

Otro tema que se descubre en la crítica, es que Eguren inauguró, de alguna manera, la lírica moderna<sup>2</sup> en el Perú. Además de aquella “fascinación por medio de la obscuridad y de la magia del lenguaje”, y de su “renuncia a toda tradición clásica, romántica, naturalista y declamatoria” (Friedrich, 39), lo novedoso de la actitud del poeta de *Simbólicas* es que valora la actividad literaria “como un estilo de vida alternativo que acarrea el repudio del mundo circundante y de los valores imperantes, y conceptúa la experiencia poética **como un medio de acceder a otro espacio** <sup>3</sup>donde la vida alcanza una plenitud desconocida en el mundo cotidiano”(Higgins, 28)

Ese otro espacio se entiende a partir de la consideración de esta poesía como simbolista. Para empezar, en un sentido estricto, el símbolo:

“supone en su base la existencia y el reconocimiento de la dualidad, de una escisión que separa la realidad en media esfera visible donde operan

---

<sup>1</sup> El resaltado es mío.

<sup>2</sup> Este concepto es un préstamo del libro de Hugo Friedrich, “La estructura de la lírica moderna”.

<sup>3</sup> El resaltado es mío.

directamente los sentidos y media esfera invisible, donde ha de residir el Sentido, considerado uno y cabal; ello implica que toda la realidad sensible no ofrece sino un fragmento de realidad.” (Ferrari, 130)

Ir más allá de lo que nuestros sentidos nos permitan recabar, en pos de una inmaterialidad o espiritualidad absoluta es la manera de confrontar este universo poético según la crítica. No obstante, la complejidad de Eguren es que “el símbolo no refiere unívocamente a una idea, sino que su objeto es un verdadero haz de intuiciones” (131) Por lo tanto, es inexorable que toda interpretación resulte siendo tangencial, “pues lo meramente visual aparece trascendido por un mundo apenas revelado” (Silva Santisteban, 45).<sup>4</sup>

Son, pues, estas dificultades a las que se enfrenta quien estudie a Eguren, pero aclaro: en mi caso, no pretendo dar una exégesis que abarque toda su obra poética, tan solo quisiera arriesgarme en proponer una lectura de algunos de sus poemas, apoyándome, para ello, en el filósofo y antropólogo francés René Girard a partir de la utilización de su concepto de “crisis sacrificial.” Me convenzo de que quedarnos con la idea de que Eguren es un poeta oscuro e inaccesible es una verdad que no debiera desalentarnos:

“Dificultad, decimos, y debiera decirse dificultades, porque son muchas y de varias clases. Eguren no es un poeta fácil. Reconocerlo como una de las voces más originales de la lengua (...) y señalarlo como una figura impar en la poesía,

---

<sup>4</sup> Bowra dice que los simbolistas “tratan de expresar una experiencia sobrenatural en el lenguaje de las cosas visible, y por consiguiente cada palabra es un símbolo y se usa no por función común sino por las asociaciones que evoca de una realidad más allá de los sentidos” (13). Añade más adelante, “pero el poeta que describe su exaltación privada tiene que encontrar sus propios símbolos, y a los demás les puede resultar difícil apreciarlos en su valor pleno” (14).

no ya peruana, sino de lengua castellana no es un descubrimiento.” (Devoto, 203)

Pero antes de entrar de lleno en el tema y en la hipótesis, quisiera presentar las inquietudes de las que parto. Cuando leemos a Eguren, causa mucha extrañeza que, en medio de poemas tan encantadores, aparezca de súbito algún elemento que distorsiona o destruya esa misma encantación. Mejor dicho, muchos de sus poemas exponen la imposibilidad de plenitud en la existencia a partir de un factor que corrompe la belleza o delicadeza de los personajes, o del ambiente mismo. Es cierto, esto no es privativo de Eguren, pero, de todos modos, me llama la atención “la manera ambigua y contradictoria con que el poeta asume su existencia en concreto y la vida en general.” (Sandoval, 18) Por otro lado, pareciera existir una mancha o culpa que perturba a los distintos personajes de su poesía. En Ananké, por ejemplo, se habla de un pecado misterioso que impide que una niña pueda ser feliz. La niña, aquella criatura delicada e inocente, también, en algunos poemas, se reviste de aquella mancha enigmática que corta de raíz todo intento de vida. Es decir, en el fondo, lo que sorprende de esta poesía es la confluencia de lo puro y de lo impuro.

Es esta mi inquietud inicial. Creo oportuno escribir ahora unas breves líneas que contengan la explicación de por qué escogí a Girard para este trabajo; es decir, creo que es necesario que justifique la solución que propongo a aquella problemática que observo en los textos de Eguren. No adelantaré aún el sentido de “crisis sacrificial” porque creo que es mejor que lo haga en cada capítulo, mas debo decir cuál es el ámbito del pensamiento girardiano en el que, también, se ubica mi tesis. En líneas generales, Girard se propone hallar una explicación sobre el origen de las culturas y civilizaciones humanas. Por lo tanto, toda creación cultural, la poesía por ejemplo, tendría un sustrato, un hecho primigenio del cual ha surgido. Para él, esto es

claro: la violencia es la que ha posibilitado la instauración de toda cultura humana; mejor dicho, existe un asesinato primordial que es la matriz de las distintas civilizaciones.

En su libro La violencia y lo sagrado, Girard utiliza un sinfín de mitos y de literatura (la tragedia griega, por ejemplo) de diversas partes del globo con el fin de validar su hipótesis. En lo mitológico, cree entrever, en parte, la clave de su pensamiento. También, los ritos y los sacrificios le proporcionan un fuerte asidero para comprobar su teoría. Sin embargo, él dice que tanto el ritual como la mitología distorsionan aquel motivo fundador; más aún, ni siquiera la tragedia, que es la que más se le acerca según su perspectiva, ha podido reflejar este origen. La violencia, entonces, está camuflada en los textos y signos culturales, pero jamás desaparece por completo. Su labor ha consistido en descifrar, en aquellos textos, los factores que constituyen su sistema filosófico y antropológico. Repito, no indicaré aún el sentido exacto en que utilizaré el concepto de “crisis sacrificial”, pero me parecía necesario aclarar el ámbito de esta teoría: filosófico, pero sobre todo antropológico, en donde se estudian tanto los mitos como los rituales.

Ahora bien, los poemas de Eguren no solo destacan por su calidad como artefactos lingüísticos, literatura de extraordinaria composición que puede brindar un gran placer estético, sino que trascienden su cualidad material y formal, y parecieran abrirse a un tipo de revelación ligada con la esencia de la naturaleza humana. Quizás, mucha de su poesía sea antropológica en el sentido de que roza fundamentos humanos. Aterrizo esta afirmación y preciso que, desde mi punto de vista, aquello que transmite la poesía de Eguren tiene un carácter mítico, ya que, como arguye Mircea Eliade,

“el mito se considera como una historia sagrada y, por lo tanto, una <<historia verdadera>>, puesto que se refiere siempre a *realidades*. El mito cosmogónico es

<<verdadero>>, porque la existencia del mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente <<verdadero>>, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente.” (17).

Entonces, sostengo que Eguren disfraza bajo la forma de mitos, o de poemas-mitos, la violencia humana. Como diría Eliade, la realidad está allí para mostrarla. De ahí que no considere injustificado asociar un sistema antropológico con un poeta catalogado como simbolista. Finalmente, el carácter de mito puede sostenerse, además, por los rasgos narrativos que esta poesía contempla. Como bien señala López Degregori,

“la singular aventura de Eguren aporta la fusión original del simbolismo y la narratividad. En esta perspectiva, el autor de Simbólicas y La canción de las figuras es ante todo un narrador de cuentos en el sentido primigenio del término. Sin ignorar su carácter lírico y musical, Eguren puede ser considerado como un hacedor de mitos y relatos maravillosos que configura un universo crepuscular y tenebroso donde se enfrentan permanentemente fuerzas contrarias” (94)

## Primera parte

### La pérdida de la funcionalidad del sacrificio<sup>5</sup>

Desde la perspectiva girardiana, el sacrificio es socialmente funcional en tanto logra apaciguar *la violencia esencial* de los hombres. Para entender esto a cabalidad, ubiquémonos, con ayuda de la imaginación, en un pasado remoto, antes de que se formaran lo que, hoy en día, se conoce y se acepta por sociedades civilizadas. Imaginémosnos un espacio concreto de la Tierra, donde todos los hombres que habitasen en él se estuviesen matando encarnizadamente unos a otros. Pensemos en una circunstancia tan desmesurada de violencia, en la cual un espectador neutro no tuviese la posibilidad para determinar el origen exacto de las luchas y de las contiendas, ni pueda entrever el término de esa barbarie. Tampoco, nuestro hipotético observador, podrá decir con total certeza quiénes son los “buenos” y quiénes los “malos”, estableciendo, así, una especie de distinción moral. Sin embargo, en un momento dado de nuestra visión, aquella coyuntura de odio, violencia y muerte cesa por completo. Entonces, lo que era odio ahora es unión, lo que era caos ahora es armonía y lo que era violencia ahora es paz. ¿Cómo es posible esto? Descifrar esta interrogante es para Girard llegar a ser conscientes del origen de la cultura humana. Dar con la clave de esta fascinante incógnita es reconocer la función esencial del sacrificio en la vida de los hombres.

Así, pues, el sacrificio, ya sea humano o de cualquier otra índole, es la matriz de nuestras organizaciones culturales. La violencia, camuflada en aquel sacrificio, es la madre de toda forma de sociedad humana y todo lo que ella encierra. Pero, en realidad, más que de sacrificio,

---

<sup>5</sup> Al final de la tesis adjunto los poemas integrales con los que he trabajado para que el lector pueda servirse de ellos.

tenemos que hablar de asesinato, de violencia pura, ya que aquella generación, hasta cierto punto, espontánea de las civilizaciones es previa, justamente, a toda expresión cultural. Por lo tanto, los sacrificios, los rituales, los mitos y, en general, las instituciones religiosas son posteriores a aquel asesinato genésico de las culturas humanas. Lo que viene posteriormente, y que los hombres consagran y perennizan como ritos, mitología o imágenes sagradas son el recuerdo de aquel hecho tan importante y primordial, aunque, ciertamente, deformado. Ahora bien, el ritual, como tradición de una cultura determinada, participa, igualmente, de la naturaleza de aquel hecho originario, en tanto sirve para mantener el orden, la armonía y la paz vigentes. Es la herramienta fundamental que le sirve al hombre para canalizar su violencia natural y, a su vez, no hacer que su mundo tambalee<sup>6</sup>. Es esa, pues, la función del sacrificio y del ritual, de allí que pueda denominarse “violencia sagrada”<sup>7</sup>.

Pero ¿qué ocurre cuando este mecanismo falla? Aquí empieza mi reflexión sobre la obra de José María Eguren. En principio, voy a demostrar que algunos poemas de Eguren están estructurados a partir de mecanismos rituales. Sin embargo, son rituales o sacrificios que no destruyen la cadena de violencia, sino que, por el contrario, originan más violencia y muerte. Es decir, entran en la categoría de lo que René Girard denomina la “crisis sacrificial”. ¿Qué es la crisis sacrificial? Por ahora quedémonos únicamente con la idea de que “crisis sacrificial” indica

---

<sup>6</sup> Anthony Storr, en su libro “La agresividad humana”, equipara el accionar humano con la conducta de otros animales gregarios. Dice lo siguiente: “En formas de sociedad anteriores o más primitivas que la democracia occidental, el impulso agresivo pudo muy bien haber tenido la misma función que en otros animales sociales: la de crear una sociedad estable basada en la dominación.” (55)

<sup>7</sup> En síntesis, Girard dice, respecto de la función del sacrificio, lo siguiente: “Se trata siempre de concebir y de ejecutar una violencia que no resulte a las violencias anteriores lo que un eslabón más, en una cadena, es a los eslabones que le preceden y a los que le siguen; se piensa en una violencia radicalmente distinta, en una violencia realmente decisiva y terminal, en una violencia que ponga fin, de una vez por todas, a la violencia.” (34)

la pérdida de la funcionalidad del rito o sacrificio en tanto es incapaz de apaciguar o calmar la violencia humana, y, por lo tanto, no llega a consolidar ningún tipo de comunidad ordenada y estable.

### **Análisis del “Lied I”<sup>8</sup>**

El primer detalle que debemos resaltar de este poema es su rigidez formal. A simple vista, reconocemos el patrón que rige las 6 estrofas que componen el “Lied I”: 6 tercetos, en donde el primer verso es un tetrasílabo; el segundo, un endecasílabo; y el tercero, un decasílabo. Es decir, este poema, formalmente, se nos muestra como una totalidad cerrada en sí misma: un sistema o una estructura, en la cual sus elementos -formales, pero, como veremos más adelante, también temáticos- están unidos intrínsecamente. Ahora bien, ¿cuál es el sentido de esta rigidez formal, evidenciada de alguna manera por la apariencia estrófica del poema?

Cuando hablamos de mitos y rituales, debemos tener en cuenta la ligazón entre el pasado y el presente. Los ritos rememoran, simbólicamente, aquel hecho que sucedió en tiempos muy lejanos. Más aún, lo que rememoran y consagran es el origen de una civilización, de un nuevo orden. En definitiva, el rito rememora los orígenes del mundo. Mircea Eliade dice que “los pueblos arcaicos piensan que el mundo debe ser renovado anualmente y que esta renovación se opera según un modelo: la cosmogonía o un mito de origen, que desempeña el papel de un mito cosmogónico.” (45) Son los mitos, pues, el modelo que estructura los ritos de los pueblos, mitos cosmogónicos que guían la creación de ritos del mismo tipo. Por lo tanto, el

---

<sup>8</sup> La edición que he utilizado es la que preparó Ricardo Silva-Santisteban de las obras completas de Eguren para el Banco de Crédito del Perú en 1997.

pasado mítico y el tiempo ritual se enlazan tan fuertemente a partir de sus estructuras homogéneas.<sup>9</sup>

En el “Lied I”, como en otros tantos poemas de Eguren, asistimos a la expresión de un acontecimiento mítico revivido mediante un ritual; de ahí la necesidad de presentar una estructura rígida. Desde el primer terceto, el poema nos ubica en el tiempo mítico, en tanto se evoca un pasado remoto e indefinido a partir de la utilización del pretérito imperfecto “era”, primera palabra del texto, para, luego, en la quinta estrofa, al inicio también, pasar al presente “es”. Estos dos estados temporales se homologan, ya que contienen un mismo hecho: la muerte o, mejor dicho, el sacrificio de un olmo. Es cierto, algunos críticos como Ricardo Silva-Santisteban señalan, acertadamente, que el tema del poema es la muerte<sup>10</sup>, pero, ahora, debemos circunscribir más esta interpretación afirmando que se trata de una muerte mítica y ritual. La estructura cerrada del poema, tanto desde una perspectiva métrica como a partir del juego temporal de los dos verbos (y quizás palabras) más importantes del texto, que reflejan dos momentos distintos pero muy relacionados, parece ratificar esta hipótesis.

Otro aspecto importante que nos llama la atención es el interesantísimo juego cromático que se corresponde con el amanecer y el anochecer que se suceden intercaladamente. Al alba

---

<sup>9</sup> A propósito, Arthur M. Hocart dice lo siguiente: “Si el mito es más antiguo o no que el ritual, no podemos decirlo, pero el ritual, tal y como lo conocemos, depende en todas partes del mito. El mito pretende relatar la forma en que tuvo origen el ritual, y su conocimiento es necesario para que el oficiante pueda celebrar el ritual en la forma correcta y, por su medio, obtener la vida que el ritual, correctamente celebrado, confiere.” (9)

<sup>10</sup> En verdad el crítico afirma que tanto este “Lied I” como los otros restantes de *Simbólicas*, “Lied II”, “Lied III” y “Lied IV”, a la par de que coinciden en el aspecto musical, también tratan un mismo tema que es el de la muerte; tema, ciertamente, importantísimo en la poesía de Eguren.

inicial le sigue la música azul, metáfora del anochecer<sup>11</sup>. A este momento le sigue el ensueño blanquecino como preludeo del despertar definitivo. La cuarta estrofa nos habla de la noche para terminar con la promesa de una nueva aurora. Es claro, pues, que el poema configura una concepción cíclica del tiempo, visión tan ligada con el pensamiento de los pueblos arcaicos. Para el hombre primitivo, el tiempo no es secuencial, sino, más bien, reversible hacia un acto primigenio. Los mitos nos hablan de un acontecimiento que dio origen a la existencia, los llamados “mitos cosmogónicos”, que, lejos de perderse en la infinidad del tiempo, se reactualiza en cada ritual de los distintos pueblos. En ese sentido, ese pasado primordial prefigura el futuro que se manifiesta en los diversos ritos. Mejor dicho, pasado y futuro, el tiempo lineal en definitiva, se abolen en tanto, para la mentalidad arcaica, lo único importante es ese hecho que vuelve a aparecer cada cierto tiempo en las ceremonias rituales.

Asimismo, en la medida en que se reactualiza ese mito cosmogónico, se tiene la necesidad de repetir la dinámica de la creación. Según los mitos, antes de que los dioses crearan todo lo que existe, tuvieron que ordenar lo que estaba indiferenciado, iluminar la noche, dar forma al caos. Por ello, en los rituales, se da esta dialéctica de muerte-vida: se trata de revivir la estructura total de esos primeros tiempos. Iluminemos estas ideas con una cita de Mircea Eliade:

“Una forma, sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura, se debilita y se gasta; para retomar vigor le es menester ser reabsorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al <<caos>> (en el plano cósmico), a la

---

<sup>11</sup> Interpretación ya advertida por Ricardo Silva-Santisteban: “Véase qué feliz la invención poética de Eguren: con el verbo fenecer, indica tanto el término de los amores como el del día que se nubla en la <<música azul>> que no es otra cosa que una metáfora para la noche que cae.” (1290)

<<orgía>> (en el plano social), <<a las tinieblas>> (para las simientes), al <<agua>> (bautismos en el plano humano, <<Atlántida>> en el plano histórico, etc.).” (85)

En el caso de este poema, las rimas refuerzan esta idea anterior. En primer lugar, sueldan en una unidad mayor a dos tercetos; es decir, las rimas exceden los límites del terceto creando comunicaciones inter-estróficas. Puesto que las rimas contienen ese juego cromático que representa las sucesiones del día y la noche, que dialogan de estrofa a estrofa, cada rima interestrófica, entonces, unifica en un todo aquella compleja dinámica que en el fondo simboliza el engranaje de la vida y la muerte. Como prueba de ello, veamos, por lo menos, un caso:

*luz-azul*

La primera palabra “luz” está dentro del primer terceto correspondiente al amanecer (*era el alba*); mientras que “azul” está incluida en el segundo, que pertenece al ámbito nocturno (*la chinesca tarde*). Como se ha dicho, el azul, que adjetiva a música, bien puede entenderse como metáfora del atardecer. Ahora bien, en el siguiente poema de Simbólicas, “Marcha fúnebre de una marionette”, cuando se describe el cortejo que se encamina al entierro de la marioneta, un rasgo para caracterizar esta atmósfera de muerte es, nuevamente, lo cromático, y leemos, en el verso siete, aquella “azul melancolía”. La sinestesia utilizada en ese poema, cuyo tiempo es una tarde otoñal, es muy parecida a la que encontramos en el “Lied I” con “tristísima luz”, imagen, esta última, ubicada en el despertar del poema. Vemos, pues, que para la cosmovisión egureniana, las fases opuestas del día (el alba y el ocaso), con toda su carga simbólica, están muy relacionadas.

Por otro lado, la “tristísima luz” aparece cercanamente al color rojo de la sangre que el olmo exhala en el *alba* del poema. Según César Debarbieri, la constante onírica de Eguren hace que el rojo sea “...índice del concretar objetos ideales, provenientes de dicho mundo onírico...” (29). Siguiendo esta lectura, podría decirse que la muerte sacrificial de este árbol, gobernada por el rojo, se tiñe del matiz azul, ya que para la mente del poeta es difícil acceder al misterio de aquel evento primordial. Lo que sí parece claro es que Eguren hace equivalentes el alba y el ocaso, puesto que en ambos momentos los hechos del mundo se revisten del aura misteriosa, indeterminada, fuertemente cargada de símbolos y, por lo tanto, ligado a lo trascendente. Más aún, la “tristísima luz” también se relaciona con la visión fantasmagórica de esa “chinesca tarde” que leemos en el segundo terceto. También, el verbo exhalar, ubicado en el primer terceto, aparte de aludir al dolor o a las quejas del árbol que agoniza, dibuja ese escenario vaporoso, creación únicamente en germen, en donde lo cromático no se presenta con una densidad concreta, sino difusa y nebulosa. Por último, la *música azul* sorprende porque une dos sensaciones importantísimas en la obra egureniana: el color y la música. En esta metáfora aludida, el término principal es el de la música que es modificada por el adjetivo azul. Eguren nos dice que la “música es la expresión directa del sentimiento” (193): sentimiento que revela la verdad del misterio mediante la poesía. Este misterio está justamente expresado por el color azul, ya que, acentuemos, más que de la música física, Eguren se refiere a una música metafísica, aquella canción simbólica del “Lied V” que es el objetivo último de toda su obra.

Finalmente, el otro elemento clave para entender que estamos ante un hecho que representa un rito sacrificial es el olmo. El árbol es uno de los elementos simbólicos más utilizados en las diversas culturas humanas. Por un lado, representa la idea del cosmos en perpetua regeneración. Ciertamente, en el “Lied I”, el árbol es el elemento clave que se enmarca

en esta dialéctica del despertar y del anochecer ya comentada en las líneas anteriores. Mejor dicho, es el eje del poema que tendría como finalidad estructurar el proceso de muerte-vida. Es así, pues, que el árbol se constituye en símbolo de vida, puesto que, en su dinámica propia, es capaz de regenerarse, así como de producir vida periódicamente. En segundo lugar, el árbol se convierte en representación paradigmática del ser humano, en un antiquísimo antepasado de la vida del hombre y en la matriz primigenia de la humanidad. Notemos que, en el poema, el olmo posee marcadas características humanas. El olmo sangra y el olmo, por metonimia, también está triste<sup>12</sup>. Estas señales de dolor y sufrimiento se entienden en un contexto mayor, en tanto es indispensable, como ya hemos señalado, morir para renacer como eco del acto primordial en que se gestó la vida.

Finalmente, el árbol unifica los tres niveles del cosmos: el subterráneo, la superficie de la tierra y el aire en perpetua ascensión hacia los cielos. Hunde sus raíces en el subsuelo, se levanta sobre la tierra y sus ramas intentan sobrepasar los aires hacia el firmamento. Junto con la montaña, es el símbolo más destacado, en la mentalidad del hombre primitivo, para significar esta unidad de los tres niveles del mundo, pues contiene en sí mismo al cosmos en su totalidad. Por consiguiente, el árbol se convierte en un *axis mundi*; se inviste de sacralidad ya que es un verdadero símbolo del macrocosmos. Cerremos estas ideas con una cita oportuna de Eliade:

“La vegetación encarna (o significa, o participa de) la *realidad* que se hace vida, que crea sin agotarse jamás. (...)Lo cual equivale a decir que la vegetación se convierte en una hierofanía -es decir encarna y revela lo sagrado- en la medida

---

<sup>12</sup> En realidad, se nos dice que las gotas de sangre de este árbol exhalan una triste luz.

en que *significa* algo *diferente de ella misma*. Un árbol o una planta nunca es sagrado en cuanto árbol o en cuanto planta; llegan a serlo por su *participación* en una realidad trascendente, llegan a serlo porque *significan* esta realidad trascendente. Por su consagración, la especie vegetal concreta, <<profana>>, es transustanciada; según la dialéctica de lo profano, un fragmento (un árbol, una planta) vale por el todo (el cosmos, la vida), un objeto profano se convierte en una hierofanía.” (297)

Todas estas características ingresan en los atributos que Girard propone como esenciales para la víctima ritual: semejanza mas no igualdad con los caracteres humanos (el árbol en tanto antepasado del hombre), poseedor de los factores de la realidad indiferenciados (en él confluye el subsuelo, el mundo y el cielo) y propulsor de la vida a través de su propia muerte (dinámica de vida-muerte-resurrección). Viéndolo así, el olmo, en su papel de víctima ritual, tiene la función de establecer un nuevo orden con su propio sacrificio, con su propio derramamiento de sangre.

Hasta aquí, ha quedado evidenciado que este poema, el “Lied I”, está configurado a partir de estructuras míticas y rituales. Sin embargo, como ya indiqué al inicio del capítulo, el sacrificio del olmo no conlleva la instauración de un orden o de una armonía cósmica, sino, más bien, mantiene abierta la cadena irrefrenable de violencia. Si leemos con atención el poema, fijándonos en detalles que pudieran estar escondidos en un segundo plano, se podrá entender lo que propongo.

Los últimos dos tercetos, aquellos del presente temporal, intensifican las imágenes de sangre que se evocaban del pasado. Consideremos los siguientes versos:

***Hay una sangre bermeja en el olmo***

Y en la *bruma hay rostros desconocidos*<sup>13</sup>

No es casualidad que en los dos casos aparezca el verbo haber en su modo impersonal: *hay*. El DRAE dice lo siguiente de las oraciones impersonales: “Se dice de la oración que carece de sujeto o en la que este se omite por desconocido o irrelevante...” La segunda acepción es la que encaja mejor con el poema de Eguren: el yo poético expresa los acontecimientos que ve, pero es incapaz de penetrar en lo profundo del misterio, de ahí que solo diga lo que hay pero no pueda decir nada sobre la causa de dicho acontecimiento. Ahora bien, ¿qué es lo que hay? Lo que se está contemplando, en este quinto terceto, es *una* sangre bermeja en el olmo y *un* rencor doliente en el jardín. Esta indeterminación está reforzada por el empleo del artículo indefinido “un” que singulariza el evento. Recordemos que *esa sangre bermeja en el olmo* ya había sido mencionada en la primera estrofa (*cuando las gotas de sangre en el olmo*). Como sabemos, tanto el pasado evocado como el presente experimentado confluyen en un hecho simbólico: la muerte del árbol que se repite cíclicamente. Pese a ello, no es del mismo hecho del que se habla. Más allá de la diferencia temporal, en este quinto terceto leemos “una sangre bermeja”. Si lo vemos desde un punto de vista gramatical, la frase nominal del suceso evocado en aquel pasado remoto “las gotas de sangre en olmo” tiene como núcleo la palabra “gotas”, mientras que “sangre” es modificador de la frase preposicional “de sangre”; por otro lado, la frase nominal de la visión del presente “una sangre bermeja en el olmo” sí tiene como núcleo el sustantivo “sangre”. Pareciera que el hecho se intensificara más al actualizarse como ritual en el presente y, por ello, conmoviera más el ánimo del hablante poético. Esto parece cierto por la determinación, aún más, de la sangre mediante el adjetivo “bermeja”. Si el derramamiento de sangre tiene como finalidad el apaciguamiento de la violencia y la creación de un cosmos, función del ritual, en el

---

<sup>13</sup> El subrayado es mío

“Lied I”, el rencor se resiste a extinguirse. El ritual no termina ni con el desborde de la sangre, ni con el dolor que provoca ese hecho.

Ocupémonos ahora de un verso importante, ubicado en la estrofa quinta, y centrémonos en su ritmo acentual.

*Y un rencor doliente en el jardín*

La distribución de los acentos es la siguiente: /U/U/UUU/. Es claro el inicio trocaico de este verso que termina en una cadencia anapéstica. Es interesante observar que toda esta estrofa quinta empieza con un acento rítmico: “es”; “hay”; y “un”, intensificando mediante lo sonoro el aspecto semántico y simbólico de las palabras. Lo que se expresa es que hay “un rencor doliente en el jardín”. Nuevamente es la certeza, en el tiempo presente, de lo que se ve o se experimenta, unida a la incertidumbre por el misterio que la rodea. De eso ya hemos hablado, en el párrafo anterior, cuando analizamos tanto el endecasílabo que lo antecede como el que lo sucede en el terceto posterior. Fijémonos ahora en otro detalle. La imagen anterior de la sangre en el olmo, que como hemos visto tiene su correspondencia en el primer terceto, es complementada por este “rencor doliente”, que enfatiza el sentimiento de dolor o de enfermedad. Silva-Santisteban dice lo siguiente:

“En el momento del canto presente aparece un nuevo matiz que no se aprecia en las primeras estrofas: Eguren habla de “rencor doliente”. Este nuevo elemento se suma al recuerdo de amores infaustos porque se añade un resentimiento arraigado y persistente a través del tiempo. ¿Por qué este rencor? Nada nos dice Eguren sino que estos recuerdos no pueden suturarse, pues la herida persiste en el olmo denunciada a través de la sangre, y el olmo, ciertamente, se está muriendo.” (1292)

Efectivamente, se trata de una muerte pertinaz que sucedió en el pasado y vuelve a repetirse en el presente. Se trata, como sabemos ahora, de la instauración de un asesinato que en tanto cíclico se torna en un sacrificio ritual: el sacrificio del olmo. No obstante, se trata de un rencor doliente; es decir, de un apetito desmesurado de sangre, de violencia que no puede ser calmada y que se perpetúa en cada nuevo amanecer.

También comparemos los inicios de los dos bloques temporales del poema:

*Era el alba,*

*Es el alba;*

La coma destaca estos sintagmas en sus respectivas estrofas. Ambos son versos tetrasílabos, los únicos de arte menor en el poema, haciendo muy notorio un ritmo diferente respecto del resto de versos. Esta característica se refuerza al estar la coma en posición final del verso. Intentaré dar una razón de que ello así sea. Es obvio que Eguren quería resaltar lo más posible los momentos temporales en que sucede la muerte del olmo. Tenemos lo siguiente: la singularidad métrica de los tetrasílabos respecto de los restantes versos de arte mayor; el inicio siempre verbal de estos dos versos resaltados, que implica contar con un acento ya desde su primera sílaba; y, ahora, esta pausa doblemente marcada tanto por su carácter versal como por la coma. Ambos versos introducen, hasta cierto punto, la naturaleza simbólica del evento: la muerte de árbol.

Pero es hasta cierto punto, puesto que la primera demarcación temporal –la que se corresponde con el tiempo mítico- es separada por una coma mientras que la segunda –la que se corresponde con los hechos del ritual- es separada por un punto y coma que en principio

indicaría una pausa mayor. Por otro lado, notemos que es en este segundo bloque del poema en donde otro tetrasílabo acaba con una coma. Hablo del último terceto:

*Gime el bosque,*

¿Este triple (puesto que la coma sería doble) reforzamiento de la pausa podría indicar, acaso, una mayor turbación del hablante poético ante este sacrificio que ya no evoca ni rememora sino que contempla en el presente? Es claro pues que el sacrificio abandona su función ordenadora para destilar únicamente la violencia, la sangre y la muerte que se tornan abrumadoras para la voz poética en tanto no pueden contenerse.

Por último, observemos que el poema termina con la muerte, específicamente con un verbo en infinitivo: “morir”. Recordemos que todo ya apuntaba hacia el enigma: el verbo haber en su modo impersonal, ahora la terminación en infinitivo que de por sí suspende la identificación del sujeto y del tiempo para únicamente dejar como elemento vibrante la acción per se. Sumemos también la inquietante mención de esos *rostros desconocidos*, ¿a quiénes se referirán?, ¿acaso será el factor que complementa el sacrificio, en donde es necesario una víctima, pero también una comunidad que la sacrifique y cuya razón de ser dependa de ese hecho? Finalmente, la imagen contenida en el verso “gime el bosque” cierra el poema con la idea de una muerte universal, ya no solo del olmo, sino de todo lo existente, representando, de este modo, una crisis cósmica, una crisis dentro del mecanismo ritual.

### **Análisis de “La muerte del árbol”**

Estamos ante otro poema, en el cual las marcas rituales son aun más evidentes. En principio, igual que en el poema anterior, la víctima del sacrificio es un árbol: ahora, ya no es un olmo, sino un sauce. Ya hemos señalado las características que dicho elemento simboliza dentro

de las distintas culturas. Ahora bien, específicamente, respecto del sauce, Chevalier dice, en su diccionario de los símbolos que “en Occidente se relaciona a veces el sauce llorón con la muerte. La morfología del árbol evoca sentimientos de tristeza.” (916) Efectivamente, el sauce es caracterizado como viejo; es decir, como un ser que por su desgaste vital debe morir.

Por otro lado, llama mucho la atención que, en la obra plástica del poeta, el árbol sea un motivo casi obsesivo. En efecto, 26 son las obras pictóricas que, por lo menos desde el título, aluden al árbol como el componente principal de la representación, destacándose, por ejemplo, una cuyo título es *árboles hombres*, evidenciando, así, el antropomorfismo que Eguren da a este símbolo. Para el poeta, el árbol cumple un papel simbólico, en tanto reemplaza al ser humano. Por lo tanto, Eguren, al igual que el pensamiento mítico y ritual (o quizás, a partir de allí) reconoce los vínculos existentes entre el hombre y el árbol, de los cuales ya hemos hablado.

Otro factor más que nos guía hacia la interpretación sacrificial de este poema es la mención de los druidas. ¿Quiénes eran los druidas? Federico Sainz de Robles nos da interesantes datos respecto a estos personajes. En su *Ensayo de un diccionario mitológico universal* encontramos lo siguiente: el druida era el “sacerdote de los antiguos galos y británicos” cuya raíz etimológica quiere decir “hombre que conoce a fondo todas las cosas”. Dentro de las funciones de los druidas estaba la de encargarse de los sacrificios; en general, representaban la máxima autoridad celta, por lo que “procuraban vivir con cierto misterio impresionante.” Asimismo, apunta un detalle muy relevante: “El culto de los druidas comprendía: la oración, los cantos religiosos, el voto y el sacrificio. El culto era feroz. La teoría de que la vida de un hombre no podía ser rescatada sino por otra, multiplicó los sacrificios humanos.” (208-209) Es decir, la aparición del árbol y de los druidas como elementos relevantes de este poema no solo nos

conduce a la interpretación sacrificial, sino, además, nos abre la sospecha de que la víctima será humana o, en todo caso, “algo” que asuma el papel de lo humano.

Finalmente, Eguren inventa un neologismo muy significativo en este poema: nos referimos a “fetiquista”. Obviamente, alude al concepto de fetichista; es decir, al objeto de culto de los pueblos primitivos, a la deidad simbolizada en algo concreto. El término fetichismo, como apunta Westropp, es la “creencia en que un espíritu está personificado en ciertos objetos materiales”, pueden ser estas piedras, animales o vegetales, por ejemplo. Añade además que por este motivo “tales objetos son tratados como si tuvieran conciencia y poder, y son adorados, reciben oraciones y se les rinde sacrificio.” (304)<sup>14</sup> Es decir, lo sagrado converge en un solo punto que se convierte “en la unidad viviente de una comunidad, la fuente y la condición de su reproducción y de su Bienestar” (Godelier, 12).

Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que en este poema se está representando un sacrificio, un rito religioso: el sauce es la víctima que los elefantes, como ancianos druidas, ofrecen a su dios. Observamos que el árbol está siendo rodeado por una colectividad enaltecida que quiere inmolarlo. Es a esto, justamente, a lo que queríamos llegar. Igual que en el caso anterior, las referencias rituales saltan a la vista. Difieren, tan solo, en que mientras el “Lied I” nos transportaba a un tiempo remoto e indefinido, el tiempo que se ha identificado como mítico, este poema, salvo la primera estrofa, está estructurado en un solo tiempo verbal: el presente. Ahora, lo que nos corresponde es confrontarlo con la categoría teórica que de Girard

---

<sup>14</sup> “...a belief that a spirit is considered as embodied in certain material objects, as a stock or stone, and that such objects are treated as having consciousness and power, and are to be worshipped, prayed to, and sacrificed to.” (la partes traducidas y adaptadas son mías)

hemos tomado prestada. En otras palabras, debemos corroborar que, en este poema, el sacrificio, nuevamente, en vez de apaciguar la violencia, la desborda, la mantiene indestructible.

Un factor clave en este poema es el lamento por la muerte del árbol que se torna universal, cósmico. Ya en el “Lied I”, en la última estrofa, el dolor singular del olmo se traslada hacia un dolor general (“Gime el bosque”), donde la inmolación del olmo deja abierta una herida que trasciende lo particular o individual. Aquí esto es más evidente.

Levantán con pena honda  
la fusca pálida fronda  
de galanuras perdidas.

El llanto, la ululación de los elefantes hace tambalear el lugar en el que se encuentran. Estos animales que son asemejados a aquellos sacerdotes galos-británicos están en un verdadero trance participando de la ceremonia sacrificial. El ruido que produce la alucinación de los personajes y el concierto de gritos elevan la efervescencia del ritual.

Se dice que los elefantes *como los ancianos druidas* están realizando ciertas acciones religiosas. El haber distinguido los elementos rituales del poema nos autoriza a suponer que ese *como* además de ser una comparación (o justamente por eso) indica que ciertos personajes de la comunidad han tomado la apariencia de elefantes para desempeñar funciones sacerdotales. Esta suposición solo es válida si pensamos que, en los rituales, un elemento fundamental es el enmascaramiento de los participantes. Oportunamente, Campbell nos dice que “en un festival primitivo la máscara es reverenciada y experimentada como una auténtica aparición del ser mítico que representa, aunque todo el mundo sabe que un hombre hizo la máscara y que un

hombre la lleva sobre sí. Y el que la lleva es identificado con el dios mientras dura el ritual, del cual la máscara es una parte.” (41)<sup>15</sup>

Este tomar la apariencia de elefantes no es otra cosa que parte del procedimiento ritual. Aquí es importante que nos refiramos a la simbología de este animal. Una asociación muy destacada que se le atribuye por sus características físicas es la de estabilidad e inmutabilidad. No obstante, es una estabilidad e inmutabilidad trascendental en algunas culturas. Me apoyo nuevamente en Chevalier y en su diccionario de símbolos. Allí encontramos esta cita extensa:

“Como el toro y la tortuga, y otros animales, desempeñan el papel, en la India y en el Tíbet, de animal-soporte-del-mundo: el universo descansa sobre un lomo de elefante. Aparece en cariátides sobre numerosos monumentos: es cosmóforo. Se considera también como un animal cósmico en cuanto posee por sí mismo la estructura del cosmos: cuatro pilares soportan una esfera.” (437)

Puede pensarse, entonces, que el llanto de los elefantes simboliza, en el poema, el lamento universal por la muerte del sauce viejo. Mejor dicho, es el llanto por el asesinato de la víctima sacrificial y la violencia que se ejecuta sobre ella. En conclusión, tanto el “Lied I” como “La muerte del árbol” son poemas que entrañan estructuras míticas y rituales. Además, son sistemas sacrificiales que no se abren a la configuración de un cosmos, sino que hacen tambalear el universo en su totalidad para dejar inconcluso el mecanismo de violencia. No obstante, esto debe aclararse más, a continuación, teniendo como perspectiva otros poemas que relacionan en un conjunto mayor la obra poética de Eguren.

---

<sup>15</sup> Más adelante, encontramos lo siguiente: “En otras palabras,, ha habido un cambio de punto de vista desde la lógica de la esfera secular normal, donde las cosas se entienden como diferentes las unas de las otras a una esfera teatral o de juego, donde se aceptan por lo que se *experimenta* que son y la lógica es la de <<hacer creer>>, <<como si>>” (42). El subrayado es mío para insistir en la relación con el <<como los ancianos druidas>> del poema de Eguren.

### Análisis de “La sangre” y “La muerte del ciervo”

El peregrino que transita grandes distancias y vence innumerables dificultades para acceder al lugar santo es un motivo presente en las distintas religiones del mundo.<sup>16</sup> En el poema “La sangre”, sin embargo, la certeza de llegar al encuentro con lo sagrado que gratifique el arduo trabajo de recorrer las grandes distancias está ausente. Más bien, se encuentra la incertidumbre simbolizada en esas huellas de sangre indestructibles pero que no se sabe de dónde proceden o a quién pertenecen.

El mustio peregrino  
vio en el monte una huella de sangre;

Recordemos que el monte -o la montaña- es considerado por muchas culturas como el lugar privilegiado para la manifestación de lo divino.<sup>17</sup> ¿Cómo interpretar, entonces, el inicio del poema? El mustio peregrino ha accedido al encuentro con lo divino. Las huellas de sangre simbolizan la naturaleza sagrada cuyo espacio de manifestación es el monte; es decir, constituyen una verdadera hierofanía para la conciencia de nuestro protagonista. Un detalle importante a considerar es que lo que se presenta, en un inicio, corresponde a un hecho pasado. En realidad, el peregrino vio en el monte unas huellas de sangre, y es el recuerdo de esa experiencia lo que lo impulsa a emprender su camino. Esto explica que su primera

---

<sup>16</sup> Santiago de Compostela para los cristianos, Jerusalén para los judíos y La Meca para los musulmanes serían tres de los casos más representativos del tema de la peregrinación religiosa. Asimismo, se encuentra la creencia medieval cristiana de que el ser humano es una especie de trotamundos cuyo destino sería el paraíso más allá de la muerte.

<sup>17</sup> Eliade afirma que el simbolismo del “centro” implica la idea de una montaña sagrada que une el cielo con la tierra. Dentro de los muchos ejemplos que proporciona el historiador de las religiones, reproduzco el siguiente: “Para los cristianos, el Gólgota se encontraba en la cima del mundo, era a la vez la cima de la montaña cósmica y la localización donde Adán había sido creado y enterrado. De manera que la sangre del Salvador había regado el cráneo de Adán sepultado precisamente al pie de la montaña y lo había rescatado.” (Tratado de historia de las religiones, 336).

caracterización sea la de mustio: alguien que ya lleva mucho tiempo transitando y buscando aquel objeto de su deseo. Sin embargo, no se trata de las huellas de sangre, sino de la compresión de esas huellas. Es decir, como en el caso del poema Lied I, lo que se problematiza no es la experiencia per se, sino la intelección de esa experiencia. Es el esfuerzo desesperado por ahondar en el misterio de la naturaleza sagrada y religiosa.

Luego, el poema cambia de escenario y nos ubica, ahora, en la ciudad, en donde el peregrino sigue buscando las huellas de sangre. En este nuevo espacio, las imágenes asociadas a la muerte y a la violencia se tornan más concretas: los cadalsos y las ciegas atalayas sugieren una ciudad asediada por algún enemigo, a punto de convertirse en ruinas y cuyos habitantes, como derrotados de guerra, serán ejecutados. Por otro lado, a esta representación nefasta de la ciudad, cabría contraponerle el sentido que este símbolo posee. Una ciudad amurallada “antes de ser una obra militar, es una defensa mágica, puesto que reserva , en medio de un espacio <<caótico>> poblado de demonios y de larvas, un enclave, un espacio organizado, <<cosmizado>>, es decir, provisto de un “centro”. (Eliade, 332). La ciudad es sinónimo de una comunidad asentada en un terreno estable, de ahí sus propiedades sagradas pues asegura la continuidad de la vida humana y de su cultura. No obstante, en el poema de Eguren, la ciudad es un eslabón más de una violencia generalizada que se extiende como una mancha inmarcesible que contamina todo escenario por el que transite el personaje del mustio peregrino.

En tercer lugar, el poema nos ubica en las afueras de la ciudad: los bosques y los reinos malditos. Es interesante traer a colación que la mención del bosque la encontramos también en el “Lied I”. Según Girard, la víctima sacrificial es considerada como un elemento externo de la comunidad: un extranjero, un animal de lugares remotos, un dios venido de lo lejos, etc. El espacio de la víctima sacrificial se reviste de sacralidad. El bosque es, justamente, uno de esos

espacios, por lo que se entiende que los rituales de la antigüedad se hicieran en lugares externos a donde vivía la gente. Esos lugares eran ámbitos sagrados, espacios en donde lo profano, lo trivial y lo común no podía darse; eran literalmente santuarios: bosques, montañas, desiertos, etc. En el poema, los bosques son adorantes; es decir, los bosques adquieren un carácter sacro, ligados al culto de la divinidad. Pero también nos habla el poema, en esta estrofa, de reinos malditos. Es decir, lo divino está emparentado con lo maldito: en vez de un culto a un dios protector, es un culto a un dios destructor. El sacrificio que tendría que ser considerado como una acción necesaria en tanto es indispensable en la relación del hombre con un ser trascendental, es considerado como un hecho meramente violento. Las rojas señales, las huellas de sangre, es la constante del viajar del personaje. No se les adjudica ningún tipo de justificación religiosa: la necesidad de un sacrificio o la redención de un ritual. Por ello, la violencia reduce su nivel sagrado a la de un crimen sacrílego.

En la última estrofa, el poema nos coloca en “la región de las nieves sagradas”. Nuestro mustio y curvo peregrino traspasa el ámbito de lo humano. La nieve es un símbolo numinoso, muy utilizado, por ejemplo, en la Biblia, como manifestación de Dios. La imagen final del poema se corresponde con lo dicho anteriormente sobre el peregrino: alguien que, en su transitar, anhela el regreso de lo mundano hacia lo espiritual o trascendente. Lo importante del texto es que aquello último jamás se concreta. Por el contrario, la sangre que tendría que hallar su sentido o su explicación en el ámbito de lo trascendental no se transforman en la visión o en la recompensa por el contacto con la divinidad. El peregrino, al no contemplar al herido, al no saber el origen ni la razón de la sangre, deja abierta la violencia como un hecho maldito, sin

ningún trasfondo religioso. La sangre entonces se mantiene en su impureza y en su cadena interminable simbolizada en aquellas “huellas que nunca se acaban”.<sup>18</sup>

Su sombra vaga en la altura  
donde espejismo se mueve,  
y se destaca en la nieve  
como un pesar su figura

Existen ciertas coincidencias entre el poema “La sangre” y “La muerte del ciervo”. En ambos, el protagonista de la visión -el símbolo principal del poema- es un peregrino: un personaje o animal que recorre grandes distancias. Sin embargo, hay un rasgo importantísimo que los diferencia. En el poema, “La sangre”, el peregrino es un personaje que poco a poco iba muriendo, un ser cuya tarea de salvar grandes caminos lo ha perjudicado enormemente: marchitándolo, envejeciéndolo, etc. Por lo tanto, podemos suponer, también, que la sangre es emanada del propio protagonista. En “La muerte del ciervo”, en cambio, el caminante ya no es un herido -alguien que poco a poco va muriendo-, sino un muerto, en este caso, un animal muerto. Nótese que la imagen del caminar solo aparece en la última estrofa. Antes, el poema sólo nos hablaba de la muerte del ciervo y de sus circunstancias. Es decir, en este poema se establece una continuidad entre la vida y la muerte, en tanto los emparenta la violencia. En el anterior, una criatura que agoniza transita penosamente en busca de la razón de su sufrimiento. Ahora, una criatura ya muerta no encuentra la tranquilidad post mortem y vaga como un alma en pena.

---

<sup>18</sup> Por su parte, Girard afirma que “mientras los hombres disfrutaban de la tranquilidad y de la seguridad, no se ve la sangre. Tan pronto como se desencadena la violencia, la sangre se hace visible; comienza a correr y ya es imposible detenerla, se introduce por todas partes, se esparce y se exhibe de manera desordenada. Su fluidez expresa el carácter contagioso de la violencia” (40).

Detengámonos unos instantes en la procedencia de este animal: el ciervo de la Manchuria. A propósito de Manchuria, Nelson indica lo siguiente:

“mucho de lo que se ha escrito sobre esta región, en cualquier época, ya sea por occidentales o por chinos, es enfocado desde la perspectiva de China. Como resultado, nosotros en occidente estamos acostumbrados a pensar en Mongolia y Manchuria como tierras de poblaciones nómadas que no pertenecían a China, y que se ubicaban más allá de la Gran Muralla” (2)<sup>19</sup>.

El poema nos ubica en un lugar concreto pero lejano, así como externo de un centro, no perteneciente a una comunidad-eje. Si el ciervo es un animal sacrificado, tiene que poseer un elemento que lo haga único, singular. Su lejanía y exterioridad respecto de un espacio urbano-cultural lo hace especial en comparación con otro miembro de su especie. Por otro lado, Manchuria también nos brinda la asociación, desde una perspectiva fonética, con mancha. Podría pensarse que lo impuro es una característica importantísima en este animal que, por tal motivo, también es propicio para ser ofrecido en una suerte de sacrificio-ritual.

Por último, destacemos la mención de la nieve. La sombra, en clara alusión al alma del ciervo, como una imagen difusa o un espejismo, se destaca en la blancura de este elemento. Si bien es cierto, el color rojo de la sangre no está presente en este poema, podría ayudar, nuevamente, la interpretación de este color que ya hemos recogido de Debarbieri. Recordemos que, según su perspectiva, Eguren utiliza esta propiedad cromática cuando quiere concretar los

---

<sup>19</sup> “Much that has been written about this region at any period, whether by westerners or Chinese, is seen from the perspective of China. As a result, we in the west are accustomed to thinking of Mongolia and Manchuria as comparable lands of non-Chinese nomads beyond the Great Wall...” (La traducción es mía)

elementos de una visión difusa o etérea. Pues bien, una circunstancia parecida encontramos aquí, en este destacarse del ciervo sobre la nieve. No es difícil visualizar a este animal vagando mientras su sangre se derrama por alguna herida que sufrió en el pasado. Por otro lado, aunque la presencia de la nieve nos devuelve, una vez más, a *la región de las nieves sagradas* del poema anterior y, por lo tanto, el ciervo debería entrar en una especie de trascendencia, no obstante, es incapaz de hallar reposo. Nuevamente, Eliade nos brinda una gran ayuda cuando comenta el simbolismo de la peregrinación:

“El camino es arduo, sembrado de peligros, porque se trata de hecho de un rito de paso de lo profano a lo sagrado, de lo efímero y de lo ilusorio a la realidad y a la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad. El acceso al “centro” equivale a una consagración, a una iniciación. A la existencia de ayer, profana e ilusoria, sucede una nueva existencia, real, duradera y eficaz.” (342)

Sin embargo, en estos dos poemas de Eguren que acabamos de comentar, el pesar de la muerte perdura más allá de la vida. Asimismo, el peregrino, ya sea humano o animal, es verdaderamente una víctima eterna, cuyo sacrificio no posee ningún trasfondo religioso que lo justifique.

### **Análisis de “La silueta”**

Este poema nos sitúa en un lugar cerrado, la *triste estancia*, donde unas lámparas amarillas circundan a unos forajidos que duermen junto al cadáver de una persona. Respecto de esta palabra, estancia, en el diccionario de la RAE, una de sus acepciones es la de “permanencia durante cierto tiempo en un lugar determinado”. En efecto, este vocablo nos remite al verbo estar; es decir, a la duración de ciertos sujetos en un terreno específico, tal como indicaba la definición del diccionario. Esta relación cobra sentido si es que interpretamos la escena como un

ritual. Unas luces amarillas rodean a aquellos forajidos como si fueran las víctimas de un sacrificio que se va a realizar o que ya se realizó. Como hemos venido diciendo, todo ritual tiene sentido dentro de una colectividad; por lo tanto, no se puede hablar del ritual, y de lo religioso en general, al margen del sistema de creencias de una sociedad determinada, que, al fin y al cabo, configura una forma particular del ver el mundo. Podemos pensar, entonces, que la estancia es símbolo del mundo, del aquel estar en un tiempo y espacio determinado del ser humano, en el cual este se explica el sentido de su existir a través de su ligazón con lo sagrado o trascendente.

Destaquemos ahora esos raros temblores de los forajidos. Roger Caillois explica la relación ambigua entre lo profano y lo sagrado. Por un lado, respeto y veneración, pero también temor ante aquella trascendencia sagrada. Por otro lado, son polos que en cierto sentido deben permanecer distantes, ya que lo profano corre el riesgo de ser destruido si es que ingresara en los dominios de la sacralidad. Tiene que estar debidamente protegido por ciertos mecanismos rituales. Esto, de algún modo, ya lo he dicho desde el inicio de mi trabajo, cuando postulaba, apoyándome en Girard, que el sacrificio ritual es el mecanismo para que el hombre canalice su violencia, aquella violencia que él siempre considera, por su majestuosidad y porque origina el milagro de la estabilidad, como algo sagrado. Por lo tanto, “El mundo de lo sagrado aparece como el de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximarse sin poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada.” (Caillois, 18) En el poema de Eguren, los forajidos están en los dominios de lo sagrado; es decir, poseídos por una extraña fuerza que los coloca en una situación de trance. La muerte, mejor dicho, la sombra del asesinato trastoca el ambiente de descanso de aquel sueño de los hombres en un momento de temor, de convulsión, en definitiva, de peligro ante la inminente catástrofe.

El otro punto de interés de este poema es que la muerte no culmina el proceso de violencia, sino que el asesinado, igual que el ciervo de la Manchuria, no logra descansar más allá de la muerte.

Una vez más se observa que, para Eguren, esta no trae el anhelado descanso.

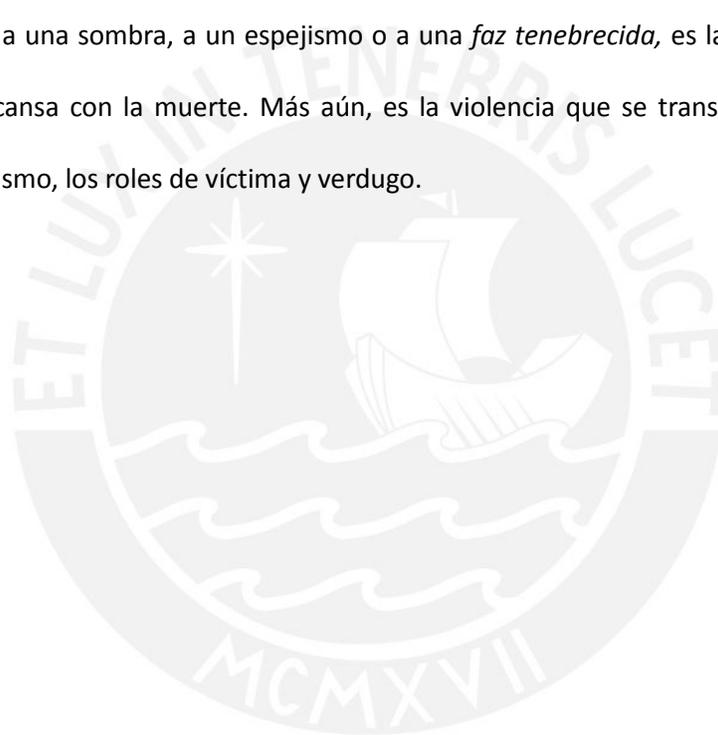
Con el aire altivo,  
faz tenebricida:  
rostro vengativo  
después de la vida

No obstante, a diferencia del poema anterior, en este, los roles que los individuos asumen respecto de la violencia están trastocados. Primero, se presume que un hombre fue asesinado (no se nos menciona el porqué) por estos forajidos, quizás no hace mucho. No obstante, el elemento de peligro ya no lo constituye los bandoleros, sino es la sombra (el alma, el espíritu, etc.) del asesinado que regresa a la vida buscando venganza. Por eso, me parece que la víctima de esta suerte de ritual son los forajidos y no la sombra que anteriormente había sido asesinada. Recordemos además que son estos los que yacen con raros temblores pues corren un enorme peligro ante la divinidad que los habrá de ajusticiar. Es el dios que clama venganza y que se dispone a ejecutarla. Es muy interesante que Eguren diga forajidos. Según, otra vez, el DRAE, esta palabra se vincula con el individuo que ha sido expulsado de su territorio de origen por haber cometido una falta. Creo que no es coincidencia que estos personajes no pertenezcan a la comunidad que los consagra a sus dioses. La violencia tiene que estar canalizada en un sujeto que no esté integrado a la ronda comunal que lo sacrifique. De ahí que el extranjero o el prisionero de guerra sean, en algunos lugares, los elementos más idóneos para ocupar dicha posición dentro de la estructura ritual. Lo importante del poema es, entonces, que los otrora verdugos se convierten en víctimas rituales; más aún, se revisten de características propias del chivo expiatorio como es el hecho de ser personajes externos de una sociedad específica. Nos

debe quedar claro, entonces, que la muerte, de ninguna manera, termina el ciclo de violencia, sino que la desborda en una cadena, al parecer, interminable. Así lo demuestra la expresividad de la voz poética:

Ay, no está en la alcoba  
cadáver presente;  
pero está la sombra,  
con ira doliente!

Ya nos refiramos a una sombra, a un espejismo o a una *faz tenebrecida*, es la certeza de que la violencia no descansa con la muerte. Más aún, es la violencia que se transmuta en venganza cambiando, asimismo, los roles de víctima y verdugo.



## Segunda parte

### La indiferenciación y el surgimiento de los hermanos enemigos

René Girard afirma lo siguiente: “La diferencia sacrificial, la diferencia entre lo puro y lo impuro, no puede borrarse sin arrastrar consigo las restantes diferencias. Se trata de un único e idéntico proceso de invasión por la reciprocidad violenta. **La crisis sacrificial debe ser definida como una crisis de las diferencias, es decir, del orden cultural en su conjunto**” <sup>20</sup>(56).

En el capítulo anterior, definí la “crisis sacrificial” como la inoperancia del sacrificio para calmar la violencia y, por lo tanto, para instaurar un orden y una armonía. La muerte, producto de la violencia, degenera en una cadena interminable de venganza. Aquí arribamos a una nueva definición de este concepto, mejor dicho, complementamos lo ya expuesto sobre la “crisis sacrificial” en el primer capítulo. Hagamos volar nuevamente nuestra imaginación hacia aquel espacio y tiempo remotos. Recordemos: una sociedad, un grupo cultural ha entrado en crisis. La gente se mata y los que mataron son asesinados, a su vez, por nuevos verdugos que serán vengados rápidamente. Hasta aquí, nada nuevo. Pero si acercáramos más nuestra atención, reconoceríamos que aquel individuo que violenta a uno de sus vecinos será violentado por otro. Es decir, no existe, en esta hipotética sociedad que ha entrado en crisis, ninguna clara distinción entre las víctimas y los victimarios, entre los buenos y los malos. Mientras más dure y se intensifique la violencia, las posiciones y funciones en la dinámica de la misma serán más vertiginosas, al punto que cualquier diferenciación será imposible. Es así que llegamos a esta nueva definición del concepto clave de mi trabajo: “crisis sacrificial” significará, en este capítulo,

---

<sup>20</sup> El subrayado es mío.

la abolición de toda distinción entre lo puro y lo impuro. Por lo tanto, es fundamental afirmar que todos los individuos, en “una crisis sacrificial” son partícipes de la violencia.

Ahora bien, para el caso de Eguren, se podría pensar que existen dos tipos de seres que serían los siguientes: aquellos que cometen violencia y aquellos que la padecen, interponiéndose entre ellos una suerte de barrera infranqueable. Esto no es tan cierto, ya que en un poema encontramos cómo un ser realiza una violación de cualquier tipo, pero, en otro poema (ya sea en el mismo libro o en otro), observamos que este mismo ser es ahora víctima de ella. Asimismo, no solo se trata de una homogenización de personajes, sino -y sobre todo- de una indiferenciación de características y de atributos. Por ejemplo, no sería difícil determinar las características de lo divino -o una parte de ellas- en la poesía de Eguren. En gran parte, nos encontraríamos con niñas muy bellas, delicadas, rubias, de ojos claros, inocentes, etc. No obstante, características muy cercanas a estas hallaremos cuando se trate de personajes infaustos como la muerte, o que encierran algún tipo de peligro.

### **Análisis de “El Pelele”**

El argumento de este poema puede sintetizarse de la siguiente manera: un muñeco (el pelele) sufre una especie de manteamiento por parte de unas princesas rubias y, como consecuencia, muere. Este resumen es muy simple, pero tiene la ventaja de poner sobre el tapete un hecho fundamental: el daño y el sufrimiento, ahora, parten de un sujeto femenino hacia uno masculino. En principio, ocupémonos de las rubias princesas. Como bien se sabe, la mujer ideal es un tópico que se repite constantemente en la poesía de Eguren; mejor dicho, Eguren ha abarrotado su obra de niñas-adolescentes idealmente puras. Podríamos coincidir en las características de aquellas niñas: rubia, de ojos claros (azules, por lo general), virgen,

inocente, frágil, etérea y, sobre todo, víctima de algún tipo de violencia. Por ejemplo, en “Blasón”, la víctima es una niña. Al inicio de este poema, se tiene la imagen de un Duque que persigue a una niña bella, de dulce carrillo, de ojos zarcones y aliento de rosa. El poema se cierra con el misterio de un sufrimiento, la predicción funesta de una calamidad que las ayas de esta niña entrevén. Asimismo, en el “Lied IV”, se narra otra violación. El personaje femenino, aquí, únicamente, es mencionado como la bella. Además, los elementos simbólicos del texto nos orientan hacia la lectura de que lo que está ocurriendo es una violación, verbigracia, el florete que vendría a ser la “representación fálica del hombre” hace sangrar la “piedad de la inocencia” de la bella. (Moreano, 315). En definitiva, la belleza y la niñez son, en la obra egureniana, víctimas de la violencia, ya que la “infancia es símbolo de inocencia: es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edénico...” (Chevalier, 752). Asimismo, para Girard, la niñez vendría a representar la pureza dentro del mecanismo de la violencia sacrificial y, por lo tanto, susceptible de ser divinizada.

Ahora bien, empezamos hablando del poema “El pelele” y, como había dicho antes, aquí la violencia es causada por la mujer, a pesar de todos los atributos ideales con las que Eguren siempre la retrata. Lo primero que impresiona, pues, de este texto es la ambigüedad de las niñas: estas son princesas, rubias, destellantes, divinas, ingenuas, núbiles, alegres, frescas, espontáneas y, por otro lado, son las ejecutoras de la burla y del manteamiento del pelele. Otro aspecto que debemos señalar es que lo lúdico está muy asociado a estos personajes femeninos, aunque es una alegría que mata. Por un lado, la ronda es un juego tan característico del mundo infantil en que se combina la música y la danza. Luis Salazar Orsi dice lo siguiente:

“una ronda es una canción porque tiene texto para cantar y es danza porque, cantando, los niños giran en círculo tomados de la mano, aparte de realizar otros

movimientos y gestos que ejecutan mientras giran y cantan, con los personajes que representan. Asimismo, el caminar al ritmo de la canción implica, sutilmente, una marcha rítmica y acompasada.” (16-17)

Esta naturaleza rítmica está altamente plasmada, en el poema, desde su propia estructura métrica. Son 54 versos, de los cuales algunos son hexasílabos –siete a decir verdad- y otros son dodecasílabos conformados por dos hemistiquios de versos de seis sílabas métricas; es decir, el hexasilabismo es la medida que prima a lo largo de todo el poema, configurando, así, un ritmo monótono, propio, pues, del juego que estaría representando. La música, y el juego ligado a ella, complementan la atmósfera lúdica, infantil e inofensiva, en la que estás niñas-princesas ejecutan la ronda fatal para el pelele.

Por otro lado, Roger Caillois en Los juegos y los hombres explica que los juegos son una totalidad cerrada en sí misma. En otras palabras, “funcionan sin otra intervención exterior que la energía que los mueve...” esto, ciertamente, “constituye una innovación preciosa en un mundo esencialmente en movimiento, cuyos elementos son prácticamente infinitos y, por otra parte, se transforman sin cesar.” (9) De estas ideas, se puede inferir que los juegos se revisten de una estructura semejante a los rituales, en tanto generan mecanismos repetitivos, sometidos a reglas, cuyo fin sería, en un sentido, el de perpetuarse en cada ciclo. Asimismo, la poesía misma, (por lo menos un tipo de poesía,) que para Caillois es indesligable de lo lúdico, es dable de percibirse como una forma, también, emparentada con el rito y, por lo tanto, cíclica. Esa parece ser la idea de Huizinga cuando afirma que:

“el lenguaje métrico surge en el juego de la comunidad, allí realiza su función, tiene su sentido y su valor, y lo pierde en la medida en que el juego de la

comunidad se va despojando de su carácter cultural y solemne o festivo. La rima, el paralelismo de la frase, el dístico tienen su sentido solo en las figuras lúdicas atemporales de golpe y contragolpe, elevación y descenso, pregunta y respuesta, enigma y solución. Se hallan en su origen inseparablemente vinculados con los principios del canto, de la música y de la danza, y todos imbricados en la primitivísima función del juego. Todo lo que se irá reconociendo en la poesía como cualidad consciente: belleza, santidad, hechizo, se halla incluido, desde un principio, en la cualidad primaria juego.”(169)

El poema es juego no solo por su contenido, sino, además, por su estructura. Así, “El pelele” es un texto, como todos los poemas de Eguren, que participa de aquel estado de “arrebato y entusiasmo ya sea de tipo sagrado o puramente festivo” (Huizinga, 157). Es notorio pues que la muerte, la violencia y la impureza se hacen evidentes en esta atmósfera inofensiva que, ya desde la forma, el lector tiene ante sus ojos y oídos. Además, el texto egureniano es semejante al ritual en tanto es una “acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad materiales.” (Huizinga, 157) Podemos estar seguros de que esta ronda obedece a la estructura tanto del juego como del sacrificio. Las rubias princesas se convierten, en ese sentido, en verdugos de aquel chivo expiatorio que es el pelele. Su acción es rítmica y se manifiesta en la música y la danza que ellas ejecutan: las tarantelas, las paralelas, el triste cingano, la monotonía de Weber. Hay un serpenteo que es inherente a la violencia de las princesas hacia el pelele y que no es otra cosa que el rito: la violencia encauzada en moldes rituales.

Dicho lo anterior, el personaje principal de este poema es el Pelele, pues es él quien proporciona la mayor característica ritual al texto. Ya nos refiramos a una marioneta, una estatuilla o una figurilla son elementos esenciales en el sacrificio. Estos símbolos “revestían valor sagrado en relación con el dios o el gran personaje a quien representaban...” (Chevalier, 691). Las marionetas están registradas, en diversas culturas, como imágenes de la divinidad en un sacrificio. Son verdaderamente fetiches que se revisten de sacralidad para una determinada gente. El pelele tiñe significativamente a este poema con cualidades rituales, ya que es la víctima sacrificial que aquellas bellas princesas ajustician en un arrebató místico. No obstante, el rito se cubre de características negativas: las niñas son “las princesas del mal”, que con su veneno musical originan la muerte desoladora del fantoche. El ritual degenera, pues, en un hecho impuro, tal como se había demostrado en el primer capítulo.<sup>21</sup>

La frontera entre lo puro y lo impuro se ha vuelto indeterminada. No obstante, esta indiferenciación no solo se refiere a una cuestión funcional dentro de los poemas; es decir, tanto victimario como víctima pueden servirse de un mismo tipo de personaje<sup>22</sup>. Esto también se cumple respecto de los atributos. Pero no es únicamente que los adjetivos se cumplan en uno o en ambos polos, sino que son características que se relacionan ya sea con lo divino o con lo

---

<sup>21</sup> Luis Monguió, al hablar de los poemas “personalísimos” de Eguren, toma como ejemplos aquellos que ofrecen una “apariencia guiñolesca”. Según él, en la lectura de estos textos, se puede sentir “tras la apariencial superestructura de un juego de niños o de una forma marionetesca, Dios sabe qué experiencia en carne viva, una transposición literaria de algo terriblemente adulto y humano...”. (17-18)

<sup>22</sup> Obsérvese, también, cómo en “La marioneta misteriosa” es otra vez un personaje femenino el que causa violencia a un fantoche:

*En la niebla  
la garzona  
estrangula un fantasma*

maligno. A continuación, comentemos brevemente tres poemas de Eguren y fijémonos en la presencia de divinidades femeninas.

### **Análisis de los poemas “La reina de la noche”, “La diosa ambarina” y “La tarda”**

En “La reina de la noche”, aparece nuevamente el escenario del jardín que ya habíamos encontrado en los poemas anteriormente analizados. Este ambiente está descrito en función de la alabanza del sujeto femenino. Todos los elementos comparten características que, implícitamente, aluden a la belleza de la reina. Podríamos postular que, en cierto sentido, este poema es una apología a una diosa del amor, ya que estas “suelen estar vinculadas al agua y sienten gran debilidad por los objetos brillantes o de vivos colores, sobre todo las flores” (Husain, 102). En efecto, la alegría del jazminero y su aroma, la espuma galante del torrente, los sueños plateados, y el laurel componen esta atmósfera de misterio y encanto que, en el fondo, son atributos del personaje velado del poema. Asimismo, todos estos elementos son seres vivos cuya naturaleza emana de la “reina de la noche”; es decir, se establece una relación del mundo con su divinidad de la cual depende. El jardín, por lo tanto, se tiñe de un carácter sagrado, en tanto santuario o templo de esta diosa.

Sin embargo, este polo de vida contrasta con la potencia tanática que esta misma divinidad infunde en los seres del jardín.

Tras de eucalipto aromoso  
y de laurel,  
cantan los búhos centinelas  
como si nos dieran  
las voces de alerta.

Tanto al inicio como al final del poema, la palidez de las flores sugiere un sentido de descomposición en medio de la delicadez y belleza del paisaje. Además, la voz poética reconoce una amenaza en los signos que observa. Esa amenaza queda plasmada en las imágenes de muerte que encontramos en los últimos versos:

Y entre las corolas sin vida,  
murmura felina  
la reina sombría.

La diosa adquiere, de esta manera, un semblante destructor y animalizado en esta mención de lo felino. El jardín, cuya divinidad es esta reina de la noche, se reviste así de violencia. Una atmósfera de muerte se introduce, paradójicamente, en un ambiente donde parecía primar lo ideal y lo puro.

En el poema “Diosa ambarina<sup>23</sup>”, unos devotos de esta divinidad están haciendo una peregrinación hacia la hornacina de la diosa. No obstante, estos fieles son descritos con rasgos asociados a la vejez y a lo grotesco:

Llegan viejos y zancos,  
en sus mamelucos  
los vampiros blancos.

La blancura y la vejez son indicios de la decrepitud y de la muerte, en tanto que los *signos rojos* aluden a la sangre y a la violencia que entraña el culto a esta divinidad. Asimismo, es importante la mención de la tarde:

Ante la Tarde diosa  
a dormirar empiezan  
y en su idioma desconocido  
le rezan.

---

<sup>23</sup> Respecto del color amarillo y su asociación con la muerte, el lector puede consultar el libro *Los personajes en la poética de José María Eguren* (p.29).

Para Eguren, la tarde es la antesala a la muerte; la tarde, tiempo únicamente para recordar aquellos “ensueños de noche hermosa”, para revivir tenuemente, en las lejanías, la supuesta felicidad de antaño. En uno de sus motivos, el poeta Escribe lo siguiente: “El celaje de la tarde es rezo y remembranza; el de la noche es un sueño. Su primer valor es la melancolía; suprema introspección.” (216) Cabe suponer, entonces, que esta divinidad simboliza el mecanismo del tiempo que acaba con la vida de los hombres, que los condena irremediabilmente a la muerte. La Diosa ambarina es la Tarde diosa igualmente. Son interesantes las similitudes fónicas entre la Tarde y la Tarda. Este último poema nos trae como reminiscencia la figura del peregrino que ya hemos comentado, aunque, ahora, es un personaje femenino el que emprende el viaje. “La tarda”, viene desde las alturas: la rambla, o las montañas de la sierra que es el hábitat del puma. En su transitar, recorre muchos lugares hasta desembocar en la ciudad; es decir, es un recorrido desde lo alto a lo bajo, o desde lo sagrado<sup>24</sup> a lo profano, donde viven los hombres. La asociación con la muerte también es explícita en el propio texto:

Ella del esqueleto madre,

En la tercera estrofa, el poema otorga dos aspectos importantísimos de la Tarda. En primer lugar, la mención de la “extraña belleza” y, en segundo lugar, la concepción de la muerte como una mujer que quiere desposarse con la voz poética. Se encuentra aquí el estereotipo de la “mujer fatal”, aquella criatura que, con su belleza, causa la perdición del hombre. Respecto de esta idea, este personaje, la Tarda, siembra muerte y dolor a su paso, pero, extrañamente, el yo poético sufre su desdén, ya que ella lo rechaza como una novia desdeñosa. A propósito, en una prosa

---

<sup>24</sup> Recordemos el poema “La muerte del ciervo” o “La sangre”, donde la altura aludía al espacio sagrado, una suerte de hierofanía.

conocida de Eguren, “La Esperanza”, el poeta tiñe, en esa ocasión, a la tarde de características positivas, esperanzadoras, cuando la muerte, o la noche, están a punto de cubrirlo. Es la niña pura y salvadora. Cito un fragmento:

“Pero siempre en la bruma cerrada hay una luz. Es la lámpara de la tarde, de la niña de cera que existe como una esperanza e ilumina la sombra con el candor de sus ojos.... Cuando la sombra cae y se han oscurecido los matices amables, en las vísperas del camino negro, donde no se vuelve, herido de la vida implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde; con la piedad creciente, con la piedad florida, como la luz de un sueño: la Esperanza.”  
(235)

En este poema, “La Tarda” (la Tarde, la diosa ambarina), desdeña al sujeto poético y le causa la muerte a su paso. Asimismo, representa a la divinidad “incapaz de conmovirse ante el dolor y sufrimiento que su presencia pueda producir” (Sarmiento, 305). Es que, en un estado de la poesía de Eguren, los atributos de pureza e impureza se confunden, de ahí que lo divino también sea generador de violencia y muerte.

#### **“Los reyes rojos”, “Las torres” y “EL centinela de fuego”**

Hay un segundo aspecto esencial dentro de este nuevo concepto de crisis sacrificial. Si bien es cierto se borra la distinción entre lo puro y lo impuro, surge una suerte de homogenización tan extrema de algunos personajes que bien se podría leer este hecho bajo lo que Girard denomina como los “hermanos enemigos”. Por última vez, centrémonos en aquella sociedad lejana y caótica. La población entre sí se está matando: no hay distinción entre ningún individuo, todos están bajo el dominio de la violencia recíproca. ¿Qué singularidades

encontraríamos entre una persona respecto de la otra? Ninguna. Más bien, cada uno es como un hermano o gemelo del otro, pues todos participan de la violencia. Todos poseen la misma impureza que los domina. Podemos postular, entonces, que el mundo se convierte en una lucha constante entre seres homogéneos. Lo que se da en un bando se responde equivalentemente en el otro. La violencia, aquí también, se configura como un ciclo interminable, en donde el accionar de un golpe hace reaccionar otro de igual magnitud en el bando enemigo. Ilustremos esto con una cita de Girard:

“En la crisis sacrificial, todos los antagonistas se creen separados por una diferencia formidable. En realidad, todas las diferencias desaparecen paulatinamente. En todas partes aparece el mismo deseo, el mismo odio, la misma estrategia, la misma ilusión de formidable diferencia en una uniformidad cada vez más total. A medida que la crisis se exaspera, todos los miembros de la comunidad se convierten en gemelos de la violencia. Llegaremos a decir que unos son los dobles de los otros” (87).

En estos tres poemas escogidos, es el rastro de los dobles violentos el que guiará el análisis. Respecto de “Los reyes rojos”, se trata de una lucha interminable entre dos seres de iguales características. En principio, ambos contendientes no están nombrados independientemente, sino que conforman una unidad: son los dos reyes rojos, los dos falcones reyes. Por lo tanto, los objetos relacionados a su combate les pertenecerán por igual. Ambos poseen lanzas de oro, el ceño los caracteriza, el enojo y la ira los domina a ambos por igual. Es decir, no hay ninguna distinción en el poema que nos haga suponer por un lado un combatiente A y por otro uno B. Cualquier aspecto que se mencione los homogeniza absolutamente. Esta manera de presentar el combate la encontramos, igualmente, en “Las torres”. Allí también se trata de una lucha entre

dos entidades que no se distinguen en ningún aspecto. Ambas tienen siluetas enormes, son monarcas, purpurados son sus clamores y, al final, mueren. Para entender estos, debemos reconocer que “los gemelos nos proponen una representación, bajo ciertos puntos de vista impresionante, de la simetría conflictiva y de la identidad que caracterizan la crisis sacrificial” (70).

Por otro lado, en ambos textos, reconocemos una gradación cromática que representa el transcurrir del día hacia la noche, o, más bien, como señala Silva-Santisteban, se trata de “una jornada infinita y arquetípica.” La claridad se abre desde una *bruna lejanía* para desembocar, nuevamente en la noche, en aquellas “horas cenicientas” donde todo se oscurece configurando, así, un ritmo muy marcado. Pero esta progresión de luces y de colores también representa una escala de violencia que se va intensificando conforme nos acercamos al ocaso del día y entramos en las tinieblas.

Por la luz cadmio, airadas se ven pequeñas sus formas negras.	Rojas lejanía...; se hieren las torres; purpurados se oyen sus clamores.
---	---

El punto culminante del poema simboliza la muerte de los combatientes, aunque es una muerte que, como expuse en el primer capítulo, no cancela las manifestaciones de violencia.

Viene la noche y firmes combaten foscas los reyes rojos.	se oscurecen ¡ay, las torres muertas!
--	--

Más allá de lo que puedan representar aquellos reyes rojos o las torres, la estructura de este combate nos muestra las marcas rituales donde la violencia se ha desbordado. Además, percibimos la indiferenciación de los combatientes, que más que una polaridad simbolizan una

unidad, una suerte de gemelos enemigos. Es que estamos en el terreno de la crisis sacrificial, donde “lejos de aguzar las aristas de unos seres estrictamente individuales oponiendo los unos a los otros, todos los protagonistas se reducen a la identidad de una misma violencia, el torbellino que les arrastra les convierte a todos exactamente en una misma cosa”(Girard, 78). Aunque pudiéramos suscribir que estos poemas reflejan

“nuestro mundo, el nuestro, de sangre derramada, roja, de sangre reseca, negra; en él se oponen inexorables la vida y la muerte, la luz y la sombra, lo abierto, lo ilimitado, las lejanías, y un mundo cerrado, un cuarto cerrado; ahí la esperanza linda con la desesperación, la risa y el llanto se dan juntos pero no conciliados (...) y de pronto la dicha es horrible”. (Ferrari, 129)

mas que una oposición es una paridad de fuerzas, de atributos, mejor dicho, los criterios que decretan la polaridad entre la vida y la muerte o entre la pureza y la impureza se han difuminado.

Esta especie de pelea mitológica es descrita admirablemente en el poema “El centinela de fuego”. Aquí la voz poética tiene la visión de una lucha entre dos divinidades, entre dos personajes mitológicos: el centinela de fuego y la furente sombra. Sin embargo, lo que observamos en este poema no es la lucha en sí, sino los preparativos de un combate que se asume como catastrófica dadas las características de los personajes en disputa.

Ahora, esta preparación también está estructurada con un ritmo constante a lo largo del texto. En efecto, el poema alterna octosílabos y pentasílabos de una manera organizada: tres octosílabos y un pentasílabo, y el orden se repite cinco veces más a lo largo del poema. Asimismo, se establece rimas intercaladas entre los versos pares. Es decir, son los versos más

cortos, los pentasílabos, aquellos que, dentro de la constancia rítmica del poema, rompen la métrica, además de que son versos que contienen la rima. Nuevamente, el ritmo en los poemas de Eguren reflejan las estructuras rituales, que, en este caso, es la antesala de la lid entre los personajes.

Ahora, hagamos una pequeña comparación entre ellos.

En la lejana penumbra

Salvando rías y setos

Tanto el centinela de fuego como la furente sombra vienen de las lejanías, de lugares remotos; es decir, de espacios teñidos como sagrados, como distintos de los espacios de los hombres comunes. A partir del texto, podemos inferir que la lucha ha sido anunciada o se prevé. El centinela de fuego está a la espera de la llegada de la sombra. De ahí que podamos entender que su primera descripción es la de contemplar, como si estuviera al acecho de algo o alguien.

Mira con ojos altivos  
el campo abierto.

Lo mismo puede inferirse de las reacciones de los hombres y de los animales que presienten la inminencia del combate. Es el temor, la agitación, pero también el inicio del rito violento los que anuncian que algo terrible está por suceder.

Por la pampilla nevada,  
trotan aullantes los lobos;  
van hacia él; **lo circundan**<sup>25</sup>  
tristes y roncós.

Ahora bien, la sombra es representada de dos maneras distintas. Por un lado, simboliza al andante egureniano, aquel peregrino que viene desde la lejanía rastreando una señal. “Camina

---

<sup>25</sup> El subrayado es mío.

la sombra tremante”; es decir, la sombra que trema o tiembla, dándonos el sonido de la vibrante una sensación más funesta e intensa.<sup>26</sup> Pero también, por otro lado, la sombra contempla, percibe a su oponente, el Centinela de fuego, y se yergue pálida y torva ante su visión. Es decir, si el peregrinar implica la persecución de algo, la contemplación significa el hallazgo de dicha búsqueda. Por lo tanto, ya desde un inicio, tanto el centinela de fuego como la furente de sombra eran conscientes de que su destino era la lucha.

Y ruda lid ignorada  
principian en giros, quedos,  
la erguida furente sombra  
y el centinela de fuego.

Una vez iniciado el conflicto, la división se rompe y ambos contrincantes quedan unidos en un solo vaivén de combate. En definitiva, ya sea en la antesala del choque o en el mismo choque, existe cierta simetría entre las dos entidades que ingresan en este ritual de violencia.

#### **Análisis de “Las puertas” y de “El andarín de la noche”.**

La lucha simétrica e interminable genera la destrucción del mundo. En el poema “Las puertas”, existen dos tiempos marcados. El primero, en pasado, que cubre las 4/5 partes del poema, mientras que en la última estrofa, el tiempo gramatical es el presente con proyección al futuro. Las puertas simbolizan el tránsito, el acceso a un conocimiento o a un ámbito superior. Es el “lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido...Las puerta se abren a un misterio.” (Chevalier, 855) Sin embargo, las puertas miran hacia el pasado. Recordemos: el pasado es lo evocado. Se recuerda una circunstancia violenta, un contexto medieval de guerras y desastre. Reparemos en unos versos:

---

<sup>26</sup> Recordemos, asimismo, cómo en el poema “La Tarda”, la muerte era caracterizada como una mujer que transita.

Rimaron las puertas  
ornadas de sable y de gules,  
rimaron las puertas  
a las niñas de ojos azules.

Esta estrofa representa a las víctimas, las niñas de ojos azules. Notemos la importancia de los colores en posición de rima: gules-azules, que unifican la belleza e idealidad de las niñas con lo armamentístico, el rojo que se obtiene de una guerra. Asimismo, el verbo principal es rimar, configurando como algo esencial el ritmo dentro de esta perspectiva de caos: el ritual que asienta los límites de la violencia.

Se cierran las puertas  
con sonido triste y oscuro;  
se cierran las puertas  
del Futuro.

La voz poética tiene acceso a lo ocurrido, a las guerras y a los sacrificios; sin embargo, el futuro le es impenetrable. Lo que sucede es que la guerra cancela toda posibilidad de orden, de vida. Es una negación del futuro. En algunos poemas de Eguren, la violencia no permite la creación del porvenir, solo existen la evocación funesta de algunos hechos simbólicos y la visión del presente que perpetúa dicha circunstancia.

En “El andarín de la noche” una vez más reaparece el peregrino egureniano. El andarín es un mensajero que anuncia grandes catástrofes en todos los lugares en lo que pasa. No se nos dice de donde viene, pero dada su asociación con la noche, podemos afirmar que llega desde las lejanías. Recordemos que, en “El centinela de fuego”, se nos hablaba de lejanas penumbras. Ahora bien, este personaje tiene el don de pregonar la desdicha porque tiene un saber. Renato Sandoval afirma que uno de los grandes problemas de esta poesía es la necesidad o el deseo enorme por saber; de ahí que esto sea requisito para hallar la plenitud y la felicidad. Muchos

personajes de Eguren poseen cierto conocimiento del futuro, una visión o una lucidez. El andarín de la noche es uno de ellos.

Sin embargo, el poema da un paso más y nos representa el caos:

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

Se destruyen los hechos humanos. La caída de la torre es el símbolo del colapso de las pretensiones humanas, del eje que le permitía la estabilidad y de sus aspiraciones de trascendencia, es decir, de su visión religiosa. Las culturas y las civilizaciones se han desplomado: solo quedan “ruinas”, “desolaciones”. Ya sea en el ámbito campestre (las cabañas) o en las grandes ciudades, la violencia termina por imponerse. Muchos poemas de Eguren se cierran así, sin ninguna esperanza en restablecer la armonía cósmica.

## Consideraciones finales

La violencia en Eguren es un tema que debe ser estudiado: la obsesión con la que aparece en su poesía debe de ser un estímulo para ello. Lo que he intentado demostrar, en esta tesis, es que esta violencia puede ser leída en términos de la crisis sacrificial, concepto acuñado por René Girard. Por lo tanto, sólo me he ocupado en dos aspectos de esa violencia. En primer lugar, la evidencia de estructuras rituales, en su poesía, no pone fin al ciclo de muertes que el sacrificio como tal debe erradicar. La violencia, en este mundo de “sutiles y desconcertantes símbolos de la infancia” (Sologuren, 121), desencadena más violencia y engendra una gran cadena de interminable venganza. En segundo lugar, la crisis sacrificial borra toda indiferenciación entre los personajes; fundamentalmente, suprime la diferencia entre lo puro y lo impuro. Asimismo, dicha igualdad de los seres, en tanto teñidos por los mismos excesos, los configura como hermanos o gemelos en el mecanismo de la violencia. De ahí que dicha situación lleve al cosmos a su destrucción o a la visión de la voz poética de un futuro calamitoso para el mundo.

Ahora bien, soy consciente de que esto es una parcela de la obra egureniana. La violencia y la muerte no deben opacar los poemas de esperanza y de plenitud que también encontramos en sus libros. Me parece que, en su última poesía y, sobre todo, en sus “Motivos”, la angustia de sus primeros poemas cesa o se atenúa. Girard afirma lo siguiente: “para que el orden pueda renacer, es preciso que el desorden llegue a su punto máximo; para que los mitos puedan recomponerse, es preciso que estén enteramente descompuestos” (88). Insiste:

“si todos los hombres consiguen convencerse de que sólo uno de ellos es responsable de toda la mimesis violenta, si consiguen ver en ella la <<mancha>> que los contamina a

todos, si comparten unánimemente su creencia, ésta quedará comprobada pues ya no habrá en ninguna parte de la comunidad ningún modelo de violencia a seguir o rechazar, es decir, a imitar y multiplicar inevitablemente. Al destruir la víctima propiciatoria, los hombres imaginarán librarse de su mal y se librarán en efecto de él, pues ya no volverá a haber entre ellos una violencia fascinante.” (90)

Quizás la poesía de Eguren, en todo su proceso, busca desesperadamente aquel chivo expiatorio que componga nuevamente la armonía del mundo. Ante todo, considero que no es casualidad que el poema germinal de la obra poética de Eguren, y que se ha analizado en este trabajo, sea el “Lied I”. No es accidental, pues, que el poeta haya empezado su primer libro con aquel hecho evocado, mítico, el de la muerte de un árbol. “Definitivamente la elección de Eguren no es ingenua ni casual: el poema que abre la colección (“Lied I”) nos plantea el alba como tiempo fundamental y fundacional en la poética de *Simbólicas*” (Chueca, 290). Podemos afirmar, pues, que Eguren tuvo la intención de estructurar su poesía como una suerte de cosmogonía: el relato de un hecho primordial que explica la situación actual del mundo y el futuro, en donde el tiempo es cíclico y no lineal e irreversible. Sin embargo, esto contrasta con el hecho de que la poesía de Eguren, en gran parte, no es un cosmos sino un caos, en el sentido de que las muertes y los asesinatos aparecen con mucha frecuencia. Es decir, no hay una solución a la violencia en gran parte de su poesía; de ahí que el ritual y el sacrificio pierdan su funcionalidad.

No obstante, existe un esfuerzo por plasmar en su poesía un mito salvador para la humanidad, un mito que reinvierta la catástrofe que se evoca o se ve. Como sabemos, el mito es posterior al nacimiento de una cultura; es decir, surge después de aquel hecho que Girard

propone como el fundador de la civilización humana. Aquella inoperancia del mito y del ritual que vimos en el capítulo primero es, tal vez, el intento por hallar uno que sí funcione.

“Si existen realmente unas crisis sacrificiales, es preciso que supongan un freno, es preciso que intervenga un mecanismo autorregulador antes de que todo quede consumado. En la conclusión de la crisis sacrificial, lo que está en juego es la *posibilidad* de las sociedades humanas. (...) Es verosímil que esta conclusión constituya para el mito y para el ritual un auténtico punto de partida.” (Girard, 74)

Repito, considero que esta posibilidad es más firme hacia el final de su producción literaria. Sin embargo, esta intuición es tema para otro estudio, aunque debería rastrearse con profundidad las víctimas de los sacrificios en Eguren, qué podrían significar y, sobre todo, en qué momento pareciera que el caos vuelve a dar paso al orden. ¿Cuándo y cómo acaece ese punto en que se combina la clausura de un mundo y la apertura de una nueva creación?

Ese pórtico  
con perfumes de algas,  
el último mar

Si Eguren escribía en uno de sus Motivos que “la belleza es atracción; a la belleza peregrinamos siempre” (274), en una suerte de viaje hacia las inconmensurables lejanías, quizás “un ideal vacuo” (Friedrich), ¿a qué se debe que el sentido de este tema haya mudado, ya que de una peregrinación donde las imágenes de sangre, de violencia y de muerte cubrían todos los escenarios, nos topamos con esta peregrinación esperanzadora y positiva? Y si más adelante, en este mismo motivo, leemos que la esperanza (¿del poeta, del hombre?) “busca en la noche un mundo interminable, el insomne ideal y el corazón” (275), ¿cómo la noche (y por lo tanto, la muerte) se ha despojado, definitivamente, de su cariz perturbador para transfigurarse en un terreno utópico? Quizás de lo que se trate es de perennizar un mito y, entonces, un chivo

expiatorio que calme la sed de violencia que esta poesía exuda indiscutiblemente. Para terminar:  
los últimos versos de “El Padre Guillermo”:

cayó tristes horas  
sobre el alba frente del santo Guillermo;  
ya sus ojos no ven la tiniebla,  
ven la aurora de Dios en el cielo.



## Apéndice

### Poemas del primer capítulo:

#### LIED I

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 rosas  
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.

#### LA MUERTE DEL ÁRBOL

La muerte del sauce viejo  
miraban los elefantes,  
cerca los montes gigantes.

Al vespertino fuego,  
escuchan, alucinantes,  
la muerte del sauce viejo.

levantan, con pena honda,  
la fusca pálida fronda  
de galanuras perdidas.

Como los ancianos druidas,

lo cercan ensimismados;  
y, en fetiquista concierto,  
Ululan al sauce viejo,  
Gigantes, arrodillados.

#### 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,  
solo las huellas que nunca se acaban.

#### LA MUERTE DEL CIERVO

En medio día azulejo,  
después de lenta penuria  
el ciervo de la Manchuria  
murió de lánguido y viejo.

Distante de las umbrías  
en un rincón palizado,  
el ciervo desamparado  
rumió los últimos días.

Solo, añoraba sus trepas  
por las colinas, vidente,  
y hoy está frío y yacente

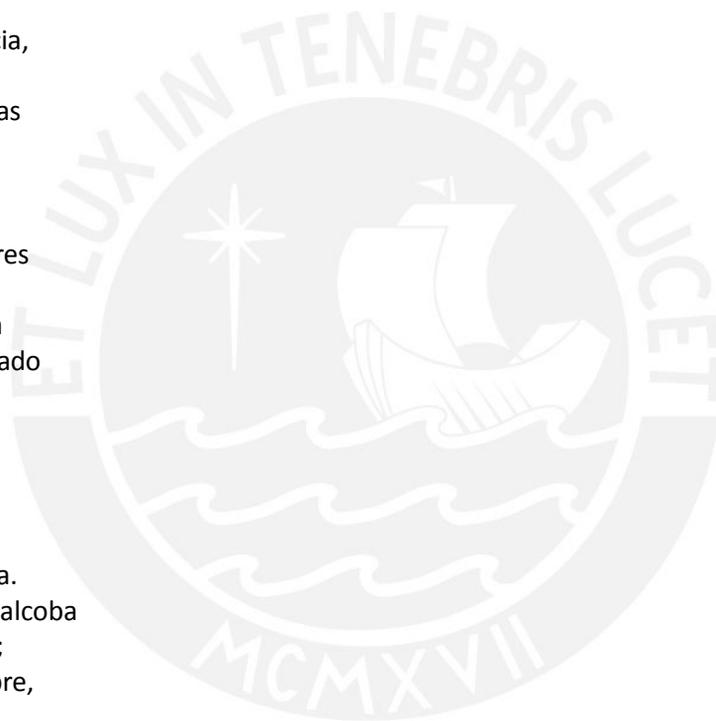
el ángel de las estepas.

Nunca verá la florida  
mansión de silvos y hadas  
y las praderas rosadas  
que quiso tanto en la vida.

Su sombra vaga en la altura  
donde espejismo se mueve,  
y se destaca en la nieve  
como un pesar su figura.

#### LA SILUETA

En la triste estancia,  
esteras, camillas  
alumbran lámparas  
amarillas.  
Bajo cobertores  
están forajidos,  
con raros temblores  
dormidos.  
En pared siniestra  
del fondo alumbrado  
se ve la silueta  
de un asesinado.  
Con el aire altivo,  
faz tenebrecida;  
rostro vengativo  
después de la vida.  
¡Ay, no está en la alcoba  
cadáver presente;  
pero está la sombre,  
con ira doliente!



#### Poemas del segundo capítulo

##### EL PELELE

Las princesas rubias al triste pelele  
festivas marean en cálida ronda;  
y loco se duele,  
veloz acompasa la giba redonda  
y los cascabeles, la turbia mirada,  
la nez purpurada.  
Las gentiles lucen divinos destellos,

vibrando a la vuelta los crótalos bellos,  
con risa ideal;  
y flotan, corriendo, lumbrosas las sayas  
en las rondinelas y las faramallas;  
y canta el aroma azul, virginal;  
en torno gravita la nota sombría  
en ojos gachones que el amor enciende;  
las princesas cantan la peleenía  
que cuentan felices baladas de Ostende;  
al pobre le ciñe sombrosa la duda  
y vuelve a la tierra la nez puntiaguda;  
y pasan en torno la loca matraca  
y los figurones de la polinaca  
con luz capitosa de hiriente metal;  
la luz en el canto, el sueño en las ondas,  
animan ingenuas las núbiles blondas,  
princesas del mal.

El toque principia de las tarantelas  
las danzas caídas y las paralelas,  
memorias trayendo de Weber lejano,  
la monotonía del triste cingano  
y el fugaz amor;  
y baila el remiso temblando de horror.  
Cuando centellea la luz colorada,  
le dan al pelele la zumba palmada;  
recuerdan la ronda: la dúlcida y bella,  
la risa galante sentida en Marsella  
en tiempo remoto del mágico Flor;  
la música dulce, liliál de Dinorah,  
el canto de cielo; Mireya que adora,  
y el son matinal,  
de los provenzales la dicha, la calma;  
y el pobre pelele se muere del alma,  
de escondido mal.

Las princesas rubias pasaron el día  
cantando placeres con la tristecía  
en la rondinela de la juventud;  
y en el gorigori llevando sin duelo,  
del pobre pelele caído en el suelo,  
el triste ataúd.

#### LA REINA DE LA NOCHE

En el nocturno jardín  
verde y azul,  
vive la reina de la noche;  
que tiene su corte

de pálidas flores.

El jazminero da alegría,  
aromador;  
y el espumar de torrentera  
galante nos lleva  
a ver a la reina.

El floripondio que cavila  
y el azahar,  
que duerme plateados sueños,  
le dan al sendero  
florido misterio.

Tras de eucalipto aromoso  
y de laurel,  
cantan los búhos centinelas  
como si nos dieran  
las voces de alerta.

La pálida corte el claro  
ve del jardín:  
y entre las corolas sin vida,  
murmura felina  
la reina sombría.

#### DIOSA AMBARINA

A la sombra de los estucos  
llegan viejos y zancos,  
en sus mamelucos  
los vampiros blancos.  
Por el templo de las marañas  
bajan las longas pestañas;  
buscan la hornacina  
de la diosa ambarina;  
y con signos rojos,  
la miran con sus tristes ojos.  
Los ensueños de noche hermosa  
dan al olvido,  
ante la Tarde diosa  
a dormirar empiezan,  
y, en su idioma desconocido  
le rezan.

#### LA TARDA

Despunta por la rambla amarillenta,  
donde el puma se acobarda;  
viene de lágrimas exenta  
la Tarda.

Ella del esqueleto madre  
al puente baja, inescuchada;  
y antes que el rondín ladre  
a la alborada  
lanza ronca carcajada.

Y con sus epitalamios rojos,  
sus vacíos ojos  
y su extraña belleza,  
pasa sin ver, por la senda bravía,  
sin ver que hoy me he muerto de tristeza  
y de monotonía.

Va a la ciudad que duerme parda,  
por la muerta avenida,  
sin ver el dolor distraída,  
la Tarda.

#### 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.

#### LAS TORRES

Brunas lejanías...;  
batallan las torres  
presentando  
siluetas enormes.

Aureas lejanías...;  
las torres monarcas  
se confunden  
en sus iras llamas.

Rojas lejanías...;  
se hieren las torres;  
purpurados  
se oyen sus clamores.

Negras lejanías...;  
horas cenicientas  
se obscurecen  
¡ay, las torres muertas!

#### EL CENTINELA DE FUEGO

En la lejana penumbra,  
un centinela de fuego  
mira con ojos altivos  
el campo abierto.  
Despavoridos se agitan  
los hombres de monte y vega,  
si alguna tarde columbran  
al centinela.  
Por la pampilla nevada,  
trotan aullantes los lobos;  
van hacia él; lo circundan  
tristes y roncós.  
Salvando rías y setos  
camina tremante sombra,  
y al percibirlo se enhiesta  
pálida y torva.  
Y ruda lid ignorada  
principian en giros, quedos,  
la erguida furente sombra  
y el centinela de fuego.

#### LAS PUERTAS

Se abrieron las puertas  
con ceño de real dominio;

se abrieron las puertas  
de aluminio.

Contaron las puertas  
los tiempos de ardor medioevales;  
contaron las puertas  
con sonido de tristes metales.

Crujieron las puertas,  
en bélico tinte sonoro;  
crujieron las puertas  
a los infantes de yelmos de oro.

Rimaron las puertas  
ornadas de sable y de gules;  
rimaron las puertas  
a las niñas de ojos azules.

Se cierran las puertas  
con sonido triste y obscuro;  
se cierran las puertas  
del Futuro.

#### EL ANDARÍN DE LA NOCHE

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

Le dice al viejo de la cabaña  
que hay batidores en la sabana;  
sordas linternas  
en los juncales y oscuras 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 confín;  
nadie recuerda  
al andarín.



## Bibliografía:

### Obra de Eguren:

- 1) Eguren, José María. Obras completas. Lima: BCP, 1997.

### Estudios sobre Eguren consultados:

- 1) Chueca, Luis Fernando. "Eguren y la cifra del amanecer: aportes para una interpretación de <<La dama i>>". En Lienzo No 20. Lima, 1999.
- 2) Debarbieri, César. Los personajes en la poética de José María Eguren. Lima: Universidad del Pacífico. Departamento de Humanidades, 1975.
- 3) Devoto, Daniel. "Dificultad de Eguren, el contenido del poema <<Barcarola>>". En José María Eguren: aproximaciones y perspectivas. Lima: Universidad del Pacífico, 1977.
- 4) Ferrari, Américo. "La función del símbolo en la obra de Eguren". En José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas. Lima: Universidad del Pacífico, 1977.
- 5) Higgins, James. Hitos de la poesía peruana, siglo XX. Lima: Milla Batres, 1993.
- 6) López Degregori, Carlos. "José María Eguren: una sangre terriblemente cierta". En Humanitas. Lima: Universidad de Lima –No 22-23 (Abr.-jun. 1992).
- 7) Monguió, Luis. La poesía postmodernista peruana. México, D.F.: FCE, 1954.
- 8) Moreano, Cecilia. "Notas en torno al <<Lied IV>> de José María Eguren". En Lienzo. No 20. Lima, 1999.

- 9) Padilla, José Ignacio. “Lied IV a propósito de ¿una imagen de Eguren?” En More ferarum.  
Lima, Año 1, no. 1 (agosto, 1988).
- 10) Sandoval, Renato. El centinela de fuego. Lima, Instituto peruano de Literatura, artes y ciencias. 1988.
- 11) Sarmiento, Giannina. “La representación de la muerte en la Tarda de José María Eguren”.  
En Lienzo. No 20. Lima, 1999.
- 12) Silva-Santisteban, Ricardo. “El universo poético de José María Eguren”. En Escrito en el agua II. Lima: PUCP. Ediciones del rectorado, 2004.
- 13) ----- “El poder de la sugestión en el Lied I de José María Eguren”. En Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo / Margarita Guerra Martinière, Oswaldo Holguín Callo, César Gutiérrez Muñoz, eds. -- Vol. 2 -- Lima: PUCP. Fondo Editorial: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2002.
- 14) Sologuren, Javier. “Comento de Eguren”. En José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas. Lima: Universidad del Pacífico, 1977.
- 15) Zulen, Pedro S. “Un neosimbolismo poético”. En José María Eguren: aproximaciones y perspectivas. Lima: Universidad del Pacífico, 1977.

#### Obras teóricas consultadas:

- 1) Balbín, Rafael de. Sistema de rítmica castellana. Madrid: Gredos, 1975.
- 2) Bowra, Cecil Maurice. La herencia del simbolismo. Buenos Aires: Losada, 1951.

- 3) Caillois, Roger. Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- 4) ----- . El hombre y lo sagrado. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- 5) Campbell, Joseph. Las máscaras de Dios: mitología primitiva. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- 6) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1986.
- 7) Eliade, Mircea. Aspectos del mito. Barcelona: Paidós, 2000.
- 8) ----- . Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor, 1985.
- 9) \_\_\_\_\_ El mito del eterno retorno. Madrid: Emecé Editores Alianza Editorial, 1972.
- 10) \_\_\_\_\_ Tratado de historia de las religiones. México: Ediciones Era, S.A., 1964.
- 11) Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- 12) Freud, Sigmund. Totem y tabú. Madrid: Alianza, 1972
- 13) Girard, René. La violencia y lo sagrado. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- 14) Godelier, Maurice. Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas. México: Siglo XXI, 1974.
- 15) Hocart, Arthur M. Mito, ritual y costumbres: ensayos ortodoxos. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1975
- 16) Huizinga, Johan. Homo Ludens. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

- 17) Husain, Shahrukh. La Diosa. Köln: Taschen, 2001.
- 18) Navarro Tomás, T. El arte del verso. México, D.F. : Compañía General de Ediciones, 1964.
- 19) Nelson, Sarah Miledge. The archaeology of northeast China: beyond the Great Wall.  
London: Routledge, 1995.
- 20) Oldrich, Belic. En busca del verso español. Praha: Universita Karlova, 1975.
- 21) Sainz de Robles, Federico. Ensayo de un diccionario mitológico universal. Madrid:  
Aguilar, 1958.
- 22) Salazar Orsi, Luis. Talán uno: 100 rondas infantiles. Lima, Tarea, 1996.
- 23) Storr, Anthony. La agresividad humana. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- 24) Westropp, Hodder M. "Notes on fetichism". Texto extraído de la siguiente dirección  
electrónica:  
<http://www.jstor.org/pss/2841919?searchUrl=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dfetichism%26gw%3Djtx%26acc%3Don%26prq%3Dfetichismo%26hp%3D25%26wc%3Don&Search=yes>