

Pontificia Universidad Católica del Perú
BIBLIOTECA CENTRAL
DONATIVO



Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Poética del detalle y plasticidad: constantes rítmicas y sintácticas en 'Simbólicas' y
'Rondinelas' de José María Eguren

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

RENATO ANDRÉ GUIZADO YAMPI

ASESOR: RICARDO SILVA-SANTISTEBAN

Y tú, gran alma, ¿un sueño acaso esperas
libre ya de colores del engaño
que al ojo carnal fingen onda y oro?
¿Cuando seas vapor tendrás el canto?
¡Ve! ¡Todo huye! Mi presencia es porosa,
¡la sagrada impaciencia también muere!

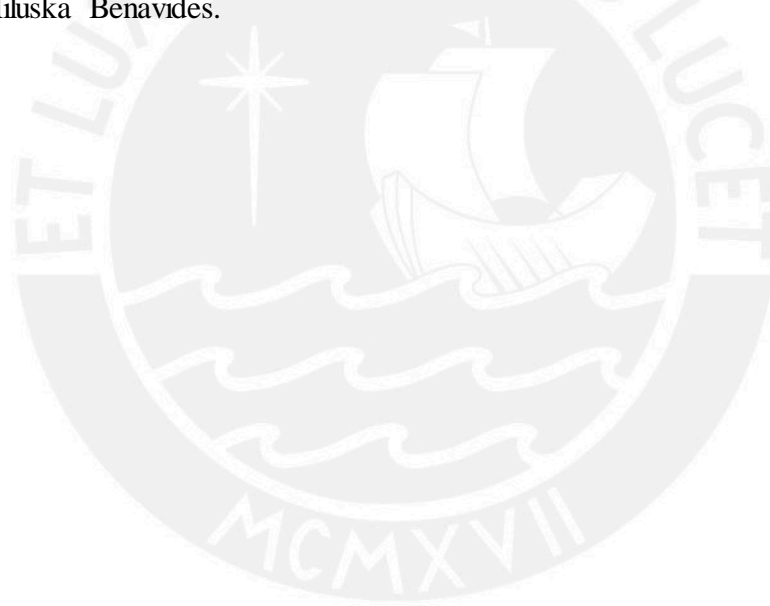
Paul Valéry, *Le cimetière marin*.

A Bella Brusso, Silvia Derrosas y Claudia Yampi



AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primera instancia a mis padres, Oscar y Claudia, y abuelos, Silvia y Raúl, por la constancia que me fue enseñada por ellos, y por apoyar, en la medida de lo posible, mi decisión de estudiar literatura. Este agradecimiento se hace extensivo con mayor énfasis a mi maestro y amigo, Ricardo Silva-Santisteban, especialmente por la experiencia compartida, por sus inestimables consejos y sugerencias, por su apoyo moral y su disponibilidad para ofrecerme excelentes alcances bibliográficos; sus gestos hicieron de esta tesis una tarea más llevadera. Agradezco también a Sebastián Rivera y Paulo Piaggi, quienes me dieron la seguridad de que la redacción final de esta tesis era inteligible y coherente incluso para quienes no están familiarizados con el tema ni con el método. Agradezco, finalmente y del mismo modo, a las personas que, sin saberlo, me alentaron con su ejemplo de trabajo constante y amor por la literatura: Daniel Romero, Julio Isla y Miluska Benavides.



ÍNDICE

Breve presentación y resumen.....	5
I. Capítulo primero.....	7
I.1. Impresiones de lo plástico en Eguren.....	8
I. 2. Las concepciones artísticas de José María Eguren y lo plástico.....	12
I. 3. Posibilidades plásticas del lenguaje: lo imaginativo.....	19
I. 4. La directriz de la síntesis lingüística de la poesía de Eguren.....	23
I. 5. Síntesis, precisión léxica y plasticidad.....	26
I. 6. Estado de la cuestión: la investigación pertinente sobre sintaxis y el estrato sonoro de la obra de Eguren.....	30
II. Capítulo segundo.....	34
II. 1. Subordinación e hipotaxis.....	35
II. 2. Coordinación y parataxis.....	38
II. 3. Yuxtaposición y oraciones independientes.....	40
II. 4. Subordinación e hipotaxis en <i>Simbólicas</i>	44
II. 5. Coordinación y parataxis en <i>Simbólicas</i>	50
II. 6. Yuxtaposición en <i>Simbólicas</i>	55
II. 7. Hipotaxis y subordinación en <i>Rondinelas</i>	61
II. 8. Coordinación en <i>Rondinelas</i>	65
II. 9. Yuxtaposición en <i>Rondinelas</i>	66
II. 10. ¿Conjunciones o marcadores del discurso? El problema de los signos de puntuación.....	68
II. 11. Conclusiones del análisis sintáctico de ambos conjuntos.....	71
II. 12. Parataxis y organización métrica.....	74

II. 12. 1. Función paratáctica de la organización estrófica.....	74
II. 12. 2. Función paratáctica de la organización versal.....	77
II. 13. La poética del detalle: una directriz expresiva con distintas manifestaciones estilísticas.....	82
II. 13. 1. Hipotaxis, poética del detalle y síntesis lingüística.....	88
III. Capítulo tercero: análisis de poemas.....	92
III. 1. El detalle y la estética infantil.....	93
III. 2. La naturaleza musical de los <i>lieder</i> de <i>Simbólicas</i>	99
III. 2. 1. Detalle y retazo: comentario a “Lied I”.....	100
III. 2. 2. La realidad en retazos: comentario a “Lied IV”.....	104
III. 2. 3. Conclusiones del análisis de los <i>lieder</i>	107
III. 3. El detalle como condición del símbolo: “Los reyes rojos” y “Las torres”.....	108
III. 3. 1. “Los reyes rojos” y el sentimiento de lo grandioso.....	111
III. 3. 2. La fuerza amplificada de “Las torres”.....	118
III. 3. 3. Conclusiones de los análisis de “Los reyes rojos” y “Las torres”.....	121
III. 4. La descripción selectiva en “Los alcotanes” y “Casa vetusta”.....	122
III. 4. 1. Análisis de “Casa vetusta”.....	124
III. 4. 2. Análisis de “Los alcotanes”.....	126
III. 5. La “reticencia expresiva” de <i>Rondinelas</i> : una constante sintáctica extremada	128
III. 6. La irregularidad métrica en <i>Rondinelas</i> : ¿esbozo de verso libre?.....	136
III. 7. Lo medieval en la poesía de Eguren.....	151
Conclusiones finales.....	172
Bibliografía.....	174

Breve presentación y resumen

La siguiente tesis tiene como fin profundizar los conocimientos respecto de la plasticidad, sensorialidad de los objetos, seres y escenas, de la poesía de José María Eguren, cualidad principal de esta obra según consenso de la crítica, indagando por los rasgos concretos y constantes de su lengua poética. En pro de tales fines, la investigación y el análisis del estilo se llevó a cabo principalmente en función de dos estratos lingüísticos a los que la crítica no había dedicado la atención suficiente: el metro, enfocándose de manera especial en el ritmo de cantidad (medidas versales y estróficas); y la sintaxis, confiriendo una atención casi exclusiva a las relaciones entre las oraciones (parataxis e hipotaxis). A su vez, fueron consultados libros y artículos especializados con el propósito de adscribir las conclusiones a los planteamientos de la tradición crítica, bien que esto se diera por concurrencia o contradicción.

Como resultado de las indagaciones primeras, se concluye que la plasticidad de determinada expresión reside en primera instancia en el plano léxico: la selección y creación de palabras. De ahí que el sonido y la sintaxis no puedan cumplir más que una función de apoyo, secundaria. Sin embargo, este estudio demostrará dos descubrimientos que se consideran claves para la comprensión del tema descrito. El primero, un fenómeno de estilo que comprende manifestaciones de los dos estratos lingüísticos de interés, es lo que se ha convenido llamar “poética del detalle”. Esta directriz expresiva, o poética, consiste en una actitud creativa propia de Eguren de construir una voz poética sensitiva, capaz de atender las manifestaciones mínimas, de breve extensión, de aquello que contempla y de ofrecer congruentemente un enfoque especial a las imágenes otorgando un realce a las palabras. Tal directriz se concreta, en el plano de la sintaxis, en la independencia de estructuras oracionales ocasionada por el empleo de la parataxis (yuxtaposición y oraciones independientes) y la evasión de la subordinación. Sin embargo, esa peculiaridad se apoya también en la división estrófica y las medidas de los versos que tienden a evitar los efectos de la subordinación incluso dentro de las mismas oraciones, pues separan las funciones sintácticas en la entonación. El segundo descubrimiento consiste en la confirmación de la hipótesis de la síntesis lingüística como directriz del estilo poético de José María Eguren, planteada por César Debarbieri y en la que coinciden distintos críticos.

Por cuestiones metodológicas, esta tesis se divide en tres capítulos que progresivamente se adentran en el problema. Los capítulos siguen el siguiente esquema temático:

- Capítulo primero: A modo de introducción, presenta las opiniones de otros críticos y poetas que dan cuenta del carácter eminentemente plástico de la poesía egureniana, con el fin de confirmar que esta impresión deviene en consenso crítico. Además, se da cuenta de los planteamientos más relevantes llevados a cabo por otros críticos y lingüistas respecto de la lengua poética de Eguren y la posible explicación de su plasticidad. En otro ámbito, en un esbozo teórico, se aborda el tema general de las imágenes y la dimensión imaginativa de la lengua.
- Capítulo segundo: Sobre el análisis cuantitativo y cualitativo del empleo de conjunciones, se llega a la conclusión de la preferencia de José María Eguren por las oraciones simples e independientes; por lo que se plantea la hipótesis del estilo paratáctico y de su influjo sobre las formas métricas. El estudio del empleo de las formas métricas demuestra que existe una actitud paratáctica y que busca la independencia no solo mediante la sintaxis sino también mediante el sonido. Se expone con claridad la hipótesis de la “Poética del detalle”.
- Capítulo tercero: Por medio del análisis de poemas concretos se prueba la existencia funcional de una poética del detalle en sus distintos modos de realización.

CAPÍTULO PRIMERO

Mediante un recuento histórico de las opiniones de diversos comentaristas y poetas, se muestra que el carácter plástico de la obra lírica de José María Eguren es un consenso y lugar común de la crítica desde la publicación de *Simbólicas* en 1911. Asimismo, se lleva a cabo una indagación por las posibilidades imaginativas de la lengua. Por último, y a manera de preparación para el siguiente capítulo, este primer capítulo da cuenta de las indagaciones previas respecto de distintos elementos de la lengua poética de José María Eguren, entre las que se cuentan los alcances de críticos anteriores sobre la sintaxis y el ritmo.



I. 1. Impresiones de lo plástico en Eguren

La visualidad y la sensorialidad de la obra lírica del poeta limeño José María Eguren (1874-1942) son experiencias a las que todo lector, curioso o especialista, se ha visto ineludiblemente sujeto. Esto lo prueba el que la mayoría de sus críticos dedicasen un lugar especial en sus comentarios para referirse a la experiencia sensible que esta poesía ofrece. Así, no bien hubo visto la luz *Simbólicas* (1911), el primer poemario del autor en cuestión, Pedro S. Zulen comentó en una de las primeras reseñas que se harían el mismo año de la publicación del conjunto:

El poeta de ‘Simbólicas’ es un poeta esclavo de unas formas que invitan a meditar por la rareza de sus delineamientos; un poeta que no quiere cantar la vulgar sinfonía de los seres y las cosas, y ha conseguido colocar su numen en el lecho de tapices tan reales como la vida; pero formados solo de las imágenes que selecciona y dispone de un modo tal, que sus versos no arrullan ni la nota jeremiaca de las muchedumbres que desprecia Nietzsche [...] (Zulen 1977: 55).

De aquí se rescata la idea del “realismo” que tales imágenes producen como indicador de su efectividad y nitidez. Por otro lado, aunque no con intenciones de elogio, en otra reseña del mismo año, Clemente Palma, hijo del afamado tradicionista, comenta el impacto que causan las imágenes de esta nueva poesía:

La impresión que queda, después de haber leído el librito de Eguren, es la de haber paseado, en castellano, por un mundo de pesadillas inconexas, fumosas, informes, en que se ve debatirse en tormentosos espasmos todo lo que vive en un mundo subconsciente. Queda la impresión de haberse visitado, durante un ensueño de ‘haschisch’, la mansión de las extravagancias más disparatadas (Palma 1977: 61).

Se puede presumir, entonces, partiendo de las palabras de un comentarista adverso a este arte, que la opinión sobre la eficacia sensorial de esta poesía no se fundamenta en el elogio inspirado en el sentimiento amical que muchos de los comentaristas profesaban, sino de una observación fundada que da cuenta de un rasgo evidente e importante, incluso cuando este resulta, en la opinión del crítico, poco agradable.

Esta propiedad se consagrará como peculiaridad del estilo de Eguren con la publicación de su segundo poemario en 1916, *La canción de las figuras*. Así lo consigna el hispanista inglés John Brande Trend en una reseña que a dicho conjunto hiciera para el londinense *The Times Literary Supplement*, publicada el 25 de agosto de 1921, al agenciar a los personajes de esta poesía la posibilidad de ser percibidos como ritmos y figuras concretas (Brande Trend 1977: 68-69). Por su parte, en 1928, y ya consolidada la importancia de la obra lírica de José María Eguren, Jorge Basadre publica en su libro *Equivocaciones* el ensayo “Elogio de José María Eguren” en el que trata el rasgo concerniente como indispensable para la comprensión del poeta, pero ofreciendo esta vez una perspectiva más analítica y global, capaz de clasificar, propia de quien tiene un panorama mucho más amplio que el de los comentaristas tempranos. Basadre reconoce cuatro facetas esenciales de esta poesía en las que lo plástico participa activamente: lirismo romántico, paisajismo, simbolismo y creacionismo. Por ejemplo, acerca de la faceta simbolista, el autor señala que

[e]n su mundo encantado, poblado de múltiples seres sólo por él vistos [...], cabe hallar un escalofrío cósmico. Poesía de visionario y de intuitivo que ha visto seres y cosas que nadie vio jamás, representando la que se halla en el fondo más íntimo de todos.

[...] A un lado está el hecho eterno, vital, rudo, y al otro lado, la figulina deliciosa. [...] Para referirse a la lucha que es el fondo de la vida, no prorrumpe en exclamaciones sobre la crueldad de la naturaleza: pinta a los reyes rojos combatiendo desde la aurora. Se ha operado una transmutación mágica. [...] Los muñecos de Eguren se mueven como seres corrientes; pero tienen una innata nobleza estética, un absoluto alejamiento de la imitación realista (Basadre 1977: 103-104).

En 1932, Estuardo Núñez dedicaría su tesis doctoral a tratar ciertos aspectos de la poesía de Eguren desde una perspectiva que pretende ser mucho más objetiva y crítica en sus aserciones. En ella, el crítico sostiene que uno de los rasgos principales de este lenguaje es su carácter plástico, sobre el que se ocupa en tres capítulos: “La palabra y su categoría estética en Eguren”, “Color y colores en la poesía de Eguren” y “Aspectos de la metáfora en Eguren” (1932: 29-57). Y esta perspectiva sobre la importancia de lo plástico se mantendrá invariable en los juicios críticos de Núñez; ya que en un libro

muy posterior, de 1964, sostendrá que “[l]a enseñanza de Eguren se encuentra sobre todo en la construcción y estructura interna de imágenes [...]” (1964: 46-47). Asimismo, es significativo que no solo la crítica literaria especializada sino también la sensibilidad de otros creadores reconocieran la capacidad del barranquino para elaborar figuras y otros efectos sensoriales como un rasgo distintivo e importante de su propuesta. Emilio Adolfo Westphalen apunta en un ensayo dedicado a Eguren y Vallejo que “[e]s reveladora la conjunción por Eguren de ‘música’ y ‘palabra’ y su esfuerzo por establecer los nexos más recónditos que las unen. Subrayemos esa atribución a la música de la palabra de un ‘colorido visible’ y la capacidad de atesorar ‘inflexiones para los seres y las cosas’, para los matices del sentimiento y la forma” (Westphalen 2004: 564); y que existe en esta expresión una intención de enfatizar la presencia de la imagen, pues

[e]l poeta [Eguren] se contenta con mirar añorar recordar soñar. Con frecuencia el cuadro es presentado sin que se haga mención alguna del maestro del retablo. Eguren cuida mucho de no hacerse presente – de mover escondido los hilos de sus títeres – de cambiar las tramoyas sin descubrirse. Sobre la escena salen entonces fantasmas aparecidos [...]. Habría que recordar también las referencias a la campiña idílica – de los seres grandes y pequeños que pueblan montes y espesuras – las aves heráldicas o domésticas o las aves viajeras – las elegías del mar – la de la ‘nave enferma’ – los reiterados nocturnos [...] (2004: 566).

En 1946, los poetas Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren editarían una antología titulada *La poesía contemporánea del Perú*, donde se incluyen diecinueve poemas de Eguren acompañados de una breve pero sustanciosa introducción. En esta publicación, Javier Sologuren no regatea halagos a las cualidades más loables de nuestro poeta, entre las que se halla su capacidad para crear imágenes:

Habíamos de conocer un Eguren acechante de la noche [...] dulce presa a la hechiza solicitud de un paraíso de rara ley y alucinante urdimbre, musical y colorista, donde su furtiva palabra hubo de trazar algún sentido. Pues el poema egureniano [...] deviene vínculo que ciñe a su insinuada música un clausurado saber en el que despiertan los sutiles y desconcertantes símbolos de la infancia (2013: 17).

En la actualidad, esta bondad de la poesía egureniana no ha dejado de llamar la atención de los comentaristas. Ya en nuestro siglo, Ricardo Silva-Santisteban, quien ha editado en varias ocasiones la obra de Eguren con más dedicación y novedad que otros estudiosos, además de contarse entre uno de sus analistas más agudos y documentados, estima la sensación y el color como muestra del nexo esencial, que se profundizará en otra sección de este trabajo, entre Eguren y el simbolismo francés, equiparando los resultados de ambas poéticas y valorando la destreza del barranquino en este punto:

Es fundamental en los simbolistas el uso de la sensación, su arte es eminentemente impresionista; sus impresiones les son muy propias pues se separan de la sensibilidad común en busca de nuevas modulaciones y sus metáforas revelan a menudo sinestesias que emplearon profusamente en sus mundos ideales y alegóricos. [...] [L]os simbolistas tomaron prestado para la literatura elementos plásticos y musicales y el resultado fue, como siempre en lo suyo, original: la música fue música de las ideas y lo plástico el uso nebuloso del color disuelto en sugestivo matices. [...] Con esta estética como trasfondo aparece la poesía de Eguren [...] (2004, t. II: 32-33).

El mismo crítico, además, señala la magnitud que lo plástico tendría en esta poesía a partir de su relevancia para la comprensión del significado, lo que confirma el lazo simbolista. En sus análisis el color y la figura es un elemento importante a considerar para la captación del sentido de los versos. Por ejemplo, en su comentario a propósito de “Los reyes rojos”, advierte que el desenvolvimiento del poema tiene su realización en las gradaciones cromáticas, pues “[s]i en la primera estrofa el poeta despliega colores resplandecientes anunciados por la aurora [...], en las siguientes estrofas el resplandor se va matizando y se va transformando hasta llegar al oscurecimiento total” (Silva-Santisteban 2004, t. II: 56); mientras que en su comentario a “Syhna la blanca”, no duda de la función capital para la interpretación del simbolismo de la figura de la torre (2004: 68 y 76).

Sobre la misma línea de pensamiento, Elsa Tapia Paredes, quien se ha dedicado a tratar el espacio y la miniatura en Eguren como parte de su propuesta plástica en dos tesis de grado, devela lo siguiente en su comentario publicado en el 2012 al poema “Véspera” de *Rondinelas*: “Las poesías de José María Eguren revelan siempre su habilidad espacial

de pintor. Proyecta escenarios donde anima a sus personajes; transforma el ámbito natural en paisaje alegórico, una singular versión plástica del mundo” (2012: 492-493). Y para culminar con los ejemplos de la crítica actual, y a modo de prueba concluyente del impacto de las impresiones sensoriales de esta poesía, resulta importante citar el artículo “José María Eguren y las imágenes técnicas: a propósito de ‘Filosofía del objetivo’” de Alejandra Torres debido a la novedad de su enfoque que demuestra que lo sensorial en el arte de Eguren sigue siendo un eje para campos de discusión más heterogéneos, extraliterarios. Mediante un análisis a la luz de los planteamientos de Walter Benjamin, el artículo propone una convergencia a partir de la consideración de la imagen entre las demás prácticas artísticas realizadas por el poeta, como fueran la pintura y la fotografía. La autora propone una lectura de la fotografía de Eguren partiendo de sus versos y refiere que en estos “se realiza una síntesis como consecuencia de una cultura literaria, pictórica y musical” (2012: 146); fenómeno del que halla muestra en *Simbólicas*, donde “hay una elección deliberada de palabras sugerentes en las que destaca un mundo de ensueños, visiones espectrales y alucinatorias [...]” (2012: 146).

En resumen, tal como prueban las opiniones citadas, el carácter plástico del poema egureniano es, pues, uno de los elementos que mayor efecto estético causa en aquellos que, con el transcurso de los años, se han acercado a sus versos muy a pesar del credo poético o ideológico de la época a la que pertenecen. Se trata de un efecto cuya verdad y potencia son tales que todavía irradia hoy a pesar de los cambios del gusto de los lectores y de los cambios en la estética de los poetas que en más de un siglo han surgido sin lugar a duda. Por último, es menester subrayar que la eficacia de las impresiones sensoriales en la poesía de José María Eguren no puede deberse al azar, puesto que no solo forma parte del conjunto de lugares comunes de la crítica egureniana sino que, además, como permite ver Silva-Santisteban, también cumple un rol primordial en la génesis del significado; por lo que se hace evidente una técnica, una directriz creativa abocada a ese aspecto particular.

I. 2. Las concepciones artísticas de José María Eguren y lo plástico

Tal como se concluye en el anterior apartado, la sensorialidad de esta poesía no podría deber su trascendencia al puro accidente. En Eguren se evidencia con claridad una deliberada intención de dotar la expresión de la capacidad de excitar los sentidos. De

hecho, no es prudente afirmar que lo plástico es un agregado ornamental; sino que la expresión lírica, toda en sí misma, nace de la imagen constituida en estructura verbal. Así, como se indicó, en el poema “Los reyes rojos” el color está íntimamente relacionado con la sustancia lírica y simbólica, configura el sentido total del texto. Distintos factores concretos tanto en los versos como en las consideraciones poéticas de José María Eguren develan que hay una intención creativa detrás de su plasticidad, que por su gran impacto en los lectores no podría sino ser un efecto graduado e intencional.

En primer lugar, una lectura somera de los títulos de las composiciones y libros de Eguren muestra la vital importancia que tiene la percepción en cómo el poeta las concibe. La palabra “simbólicas”, que da nombre a su primer libro, implica la idea de un conjunto de imágenes, en tanto que, tradicionalmente, el símbolo se ha valido de ellas para generar significados. *La canción de las figuras* (1916) y *Sombra* (1929) son nombres que también suponen, y anuncian, la presencia de lo visto. Del mismo modo ocurre con los nombres de la gran mayoría de sus composiciones individuales: “Casa vetusta”, “Los reyes rojos”, “Las torres”, “Diosa ambarina”, “Syhna la blanca”, “Los robles”, “El dominó”, “La niña de la lámpara azul”, “Las naves de la noche”, “Peregrín cazador de figuras”, “Las niñas de luz”, “La muerta de marfil”, “La barca luminosa”, “Negro sayón”, “La silueta”, “La danza clara”, “Viñeta oscura”, “Témpera”, “Tiza blanca”; por citar los ejemplos más evidentes. Y es que la gran mayoría de sus poemas se componen, aunque sus títulos no lo declaren, de comparsas de figuras que surgen una tras otra (“Marcha fúnebre de una marionnette”, “Las bodas vienesas”, “El duque”, entre muchos otros), o bien desarrollan un personaje, ente u objeto (“Juan Volatín”, “La Tarda”, “Hesperia”, “Lied I”, “Lied III”, entre muchos otros). La poesía de José María Eguren se encuentra ataviada de imágenes y personajes, constituyéndose en una constante poética cuyo moldeamiento deviene en proceso estilístico que genera símbolos y/o alegorías; tal lo prueba César A. Debarbieri en su tesis *Los personajes en la poesía de José María Eguren* (1975: 20-26). Como afirma el crítico, es intencional en Eguren el delineamiento de esos seres cuya dimensión plástica resulta inevitable; ya que “[e]l mismo Eguren nos testifica en ‘Motivos Estéticos’ su creencia personal en los personajes, como elementos de su poesía [...]” (1975: 21).

Esta facilidad que tienen los versos de Eguren para crear visiones se debe, básicamente, a la actitud contemplativa que por lo general adopta el yo lírico: el yo poético se plantea como una entidad en principio distante de la realidad a la que se refiere, lo cual se

demuestra en la ingente cantidad de verbos conjugados en tercera persona y la baja cantidad de verbos en primera. El sujeto enunciante suele encontrarse en la posición de un espectador, así de vívida sería la experiencia imaginativa del autor. Pero es un espectador que, a pesar de las formas gramaticales que alejan los objetos para que estos sean avistados, se siente afectado por lo que ve: encuentra significados, muchos de los cuales presentan una concepción del mundo y la vida, que trascienden el plano objetivo sin excluirlo y le generan emociones. Por ejemplo, en “Hesperia”:

¡Lámparas de la abadía!...
¡Cómo me siguen con murientes ojos!
con las cruces azules
y pensamientos rojos.

En la bóveda han llorado;
la ventura se pierde en el vacío...
¡Háblame, Hesperia!
oigo tu aliento frío.

Las lámparas me miran
otra vez; en el templo hay una fosa
que los chispeantes ojos
señalan, tenebrosa.

El motete callado
anuncia en el crucero noche yerta.
¡Oh, amor ensueño!
¡Oh, la pregunta muerta!

(2015a: 174)

Lo visto en la abadía sugiere la muerte de Hesperia como una catástrofe no individual sino cósmica, cuyo anuncio angustia al yo poético al modo de insinuarle el suicidio, el cual establece un paralelismo entre el yo y el Esaco de las *Metamorfosis* ovidianas, como salida a la destrucción universal de lo bello. Hay en el poema un énfasis especial en la presencia de la mirada de las lámparas que estructura un juego de espejo, constituyendo dichas lámparas equivalentes metafóricos del yo poético que las ve, develando la agonía y lo “rojo” en la interpretación de lo que este presencia. Tal énfasis

está generado en el estrato sonoro del poema: las pausas versales obligan al lector a suspensiones reflexivas sobre las palabras “ojos”, que se repite, y “me miran”. El realce rítmico del paradigma de la mirada y el acto de ver es usado por el autor en otras tantas ocasiones desde sus primeros poemas; léase al respecto “Retratos”, “Tardes de Abril”, “Lied I”, “¡Sayonara!”, “Casa vetusta”, “Diosa ambarina”, “Pedro de acero”, “La Tarda”, “Lied IV”, etc:

Y tus ojos
el fantasma de la noche olvidaron,
nublados en la música azul.
(“Lied I”; 2015a: 127)

Deliciosa Mignón con festivos ojos
y con castaño cabello, blonda bebé;
de tu estancia veo mis luceros rojos
que en el espacio mueren ¿dime por qué?
(“¡Sayonara!”; 2015a: 131)

O miramos señales
multiplicadas,
de la siempre escondida
suerte galana.
(“Casa vetusta”; 2015a: 134)

en la quinta iluminada
se ve multicolora
la danza clara.
(“La danza clara; 2015a: 317)

No es violeta de los faros
es la noche de ojos claros.
(“La noche de las alegorías”; 2015a: 331)

Solo por la recurrencia de este realce estilístico ya se podría afirmar el lugar capital que tiene la capacidad sensorial en la captación de lo representado, en la configuración del yo lírico y en la estructuración del poema egureniano. Por otro lado, en “Rêverie” la tensión que da impulso al poema surge del contraste entre dos experiencias sensoriales

de un mismo hecho distanciadas en el tiempo; lo visto se instituye con nitidez como foco de la expresión poética al ser el plano en el que se efectúa la variación de los entes, aunque existe aún una semejanza que une las percepciones y sugiere la esencia de lo sentido. Todo en dicho poema ocurre en los sentidos del yo, quien traducirá en percepciones la vivencia del tiempo:

Y soñé, de un templete bajaban
dos dulces bellezas matinales;
y oí melancólicas hablaban
de las nobles dichas forestales.
Las vi en el blasón de la poterna,
azulinas y casi borradas
despierto años después, la cisterna
las mecía medio retratadas.
Y al fin las divisé lastimosas
por los caminos y por las abras;
y hablaban las bellas melodiosas;
pero no se oían sus palabras.
Así, su memoria me traía
las baladas de Mendelssohn claras;
pero ni Beethoven poseía
la tristísima luz de esas caras.

(2015a: 132)

Esta imponente presencia de los sentidos en la construcción de la realidad en la lírica de José María Eguren, la cual se realiza incluso mediante referencias literales, se debe a sus bien desarrolladas concepciones artísticas. Estas se expresan en las entrevistas que le realizaron al poeta y, con más desarrollo, en las prosas que se reúnen bajo el título de *Motivos* y que tocan temas tanto de poesía como de música y pintura. En el motivo “La belleza” el poeta expresa la sujeción natural del arte al concepto de belleza como abstracción, realidad ideal que encuentra su raíz en los planteamientos platónicos. La belleza, como tal, no se puede asir ni definir mediante palabras humanas y existe solo como recuerdo presentido:

La belleza es indefinible. [...] La belleza podría demostrarse por sí misma, por el sentimiento en comprensión universal y tácita. El arte es el instrumento para exteriorizarla. El genio la crea en el arte, y la primera causa, Dios, en la Naturaleza. [...] La belleza es de recuerdo. Tiene en su gama la ternura y el espanto, las pasiones de la Naturaleza: las tempestades y las obscuras calmas. [...] La belleza inmanente es inasequible, pertenece a un plano innatural. La belleza excede nuestros sentidos, de presentarse a ellos los apagaría. [...] La belleza sería un movimiento de infinitos espacios, un todo armónico en desarmonía. [...] Como sabemos, la belleza se expresa por el arte que es su figuración o reflejo. El hombre no llega a crear, sólo compone e inventa. El arte es solamente una metáfora y al artista se le llama creador por semejanza (Eguren 2015b: 43-45).

Pero el arte no es la belleza en sí, sino el único camino humano posible para vislumbrarla, un acercamiento velado en tanto que su intensidad anularía al hombre en un posible contacto directo. Es interesante la oposición que marca el poeta entre hombre y Dios, invención y creación: plantea el tópico del artista como modificador de las experiencias que brinda la naturaleza, dándoles una nueva estructura, ritmo y significación; idea, por cierto, propia también de la teoría académica del arte. La belleza, además, es un ente muy relacionado con las manifestaciones que afectan los sentidos y, por consiguiente, en tanto que fenómeno que debe asemejarse, el arte también ha de serlo. Esto debido a que su definición es imposible e incluso es contradictoria (“un todo armónico en desarmonía”):

[La belleza] Podría ser la santidad objetiva de los ojos, el éxtasis del movimiento. Como atrayente de amor, con sus líneas gráciles y colores activos, la belleza sería principio de la vida, la verdad de la vida, y lo que se aparta de ella, negación y muerte. [...] Descorrido apenas el velo misterioso del tiempo, la belleza se nos revela en la música que viene del infinito; porque siempre es lejana y de luz antigua. La sentimos cuando ha pasado; es el arte que más sugiere, indeterminado y trémulo. Siempre mañanera, en actitud de nacer, la música es el lloro y la risa, expresión directa de la sensibilidad [...] La música moderna tiende a lo universal; es un timbre de timbres, una orquesta de orquestas. [...] Varias canciones forman al unísono una canción suprema. [...] La belleza es una síntesis; ya sea la canción

simétrica de los melodistas o las vagancias mañaneras de Debussy [...] (2015b: 43-46).

La belleza, entonces, sería una síntesis de las manifestaciones artísticas humanas. Aunque la prosa analizada solo ofrece referencias musicales para tantear un acercamiento a esta belleza, Eguren considera todas las manifestaciones como válidas para este acercamiento. De hecho, vislumbrar lo bello es un acto solo realizable mediante la síntesis de todas las formas de sensación; lo que parte de su creencia en que la experiencia estética es una sola y puede comunicarse al alma mediante los distintos sentidos; esta idea se basa en la concepción de la belleza como única, haciendo así análogos a todos sus medios de expresión. A propósito, como muestra de esta confluencia de las artes, en sus poemas se halla indistintamente referencias a músicos y pintores:

Así, su memoria me traía
las baladas de Mendelssohn claras;
pero ni Beethoven poseía
la tristísima luz de esas caras.
(“Rêverie”; 2015a: 132)

y de Watteau las pinturas elegantes
y camafeos semejan bostezar.

No lejos del alba Venus de Carrara
junto al grotesco Luzbel en oración,
(“¡Sayonara!; 2015a: 130)

Esta forma de ver la belleza desemboca en la necesidad de una experiencia estética plena que incluya a todos los sentidos, una experiencia sinestésica. Así lo concreta Eguren en su motivo “Eufonía y canción”, donde en lugar de tratar sobre música, como reclama su título, trata de la música de la palabra y su capacidad de ofrecer experiencias visuales:

La música de la palabra es el complemento del canto, marca un colorido visible y atesora inflexiones para los seres y las cosas, para los matices del sentimiento y la forma. [...] Esta música flébil de agilidad y terneza, nos aduerme en la cuna y nos acompaña en la vida como un regalo de Dios.

Rememoro que de niño la oí en mi sueño y la cantaba con el candor de los años, durante todo el día. Su acento me pintaba paisajes en violeta y azul; cada palabra bella me parecía un cuento. Veía a través de las canciones las cosas ledas. En ese tiempo de gracia, miraba las viñetas preciosas de la fosforera, las porcelanas y el confitero y cantaba estas figuras. Veía los dibujos de las piezas de música con indecible placer. [...] Los músicos prueban buen gusto no solamente en los cromos y acuarelas que eligen, sino también en los títulos de sus piezas que revelan elegante fantasía. Luego prendía la canción del recuerdo que veía por la tarde en mis paseos. La melodía y las palabras de una cantinela italiana me recordaban una de ellas. Era una niña de ojos azulinos de luminez incomparable (2015b: 17-18).

De acuerdo, pues, con su credo, hay una estrecha relación que une imagen y sonido, oído y visión, relación que se concreta, según el motivo citado, en la música de las palabras y su poder evocador capaz de lograr la experiencia estética total. Eguren formula en sus textos una teoría coherente sobre la naturaleza del arte en la que traba mediante nexo causal un proceso de acercamiento a la belleza que explica la importancia del elemento plástico de su lírica: ya que inasible por medio de la definición y la conciencia, la belleza es una entidad que apela a lo sensorial y a la emoción; el arte, como metáfora de la belleza, ha de imitar su sustancia ofreciendo una experiencia sensible absoluta, la cual solo se logra mediante la síntesis de todos los sentidos, una combinación que deviene en manifestación sinestésica. El arte para él tiene esa capacidad de aunar visión, música, perfumes y emociones, capacidad que explotará en su técnica poética. Y este movimiento se debe dar en la poesía es la síntesis de las artes como declara Eguren en “La lámpara de la mente”: “La fantasía del corazón es la primera estética; porque de éste fluye el sentimiento que se transmite en la música y en la poesía, síntesis de las artes” (2015b: 25).

Pero Eguren no es el primero en esquematizar esta idea de la belleza ideal que asoma en la evocación de manifestaciones sensibles mediante la poesía. Aunque la discusión respecto de la relación concreta entre José María Eguren y el simbolismo europeo sigue abierta, son evidentes los paralelismos que asemejan el estilo y las concepciones estéticas del barranquino con la teoría y práctica poética de los simbolistas, particularmente en el punto que concierne. Así, si bien lo ubica dentro de un “modernismo tardío”, María Victoria Utrera sostiene sobre Eguren lo siguiente en su

importante investigación *El simbolismo poético*: “La idea simbolista de las correspondencias entre un mundo oculto expresado en formas visibles artísticas aparece en un libro clave del modernismo tardío en 1911: ‘Simbólicas’, de José María Eguren [...]” (2011: 303). Y es que, al igual que el arte de Eguren, la poesía de los maestros del simbolismo era una poesía de sensaciones, sonidos y visiones, tanto en la práctica como por convicción teórica en las correspondencias universales que permitían la expresividad de su lenguaje. Así, C. M. Bowra resalta que “[l]a esencia del simbolismo está en su insistencia de un mundo de belleza ideal, y en su convicción de que ésta se realiza por medio del arte” (1951: 13). No es casualidad, por tanto, que la apreciación que suelen dar los críticos del soneto de Charles Baudelaire, “Correspondances”, en el que la teoría de las correspondencias es enunciada y puesta en práctica, parezca útil para describir un poema de José María Eguren en cuanto a nitidez de imágenes y música se refiere (Silva-Santisteban 2004, t. I: 117).

I. 3. Posibilidades plásticas del lenguaje: lo imaginativo

Pero es menester precisar que lo plástico es, lejos de una determinación poética especial, una potencia propia del lenguaje que es desarrollada en determinados estilos; y asimismo es necesario conocer sus formas de funcionamiento, la definición precisa del término “imagen” que comprenda los usos que en anteriores apartados de esta tesis se hallan, definición que no se corresponde con la que se refiere a la figura literaria formada por una estructura atributiva. La capacidad de evocar imágenes y demás sensaciones es un rasgo que comparte la poesía en general; esto se debe a que se trata de una condición general de la semanticidad del lenguaje. No obstante, existen poetas que explotan con mayor ahínco y maestría esta potencia. Por ejemplo, para Michael Riffaterre Victor Hugo es un poeta que “hace ver” sus imágenes alucinatorias a los lectores por medio del lenguaje (1976: 269). En el libro que dedica a dilucidar cuestiones sobre la vida y obra del poeta norteamericano T. S. Eliot, T. S. Pearce valora sus versos como artefactos capaces de suscitar imágenes en la mente del lector:

His poems are filled with images of great clarity, visual clarity that is, or, even more precisely, mentally visual clarity. His images strike the mind’s eye, which is a combined receiver of all the senses, and of the feelings and thoughts that they promote. When it ‘sees’ an object, it sees it more roundly than the eye alone; it recalls the feel of the object, and perhaps its

taste and smell; it receives various emotives suggestions and remember associated thoughts, and the total impression is a very different one from the one when you actually see the object in question, in the same way that the memory of the smell of a hyacinth is different from the sensation of actually smelling the flower, because the memory includes other things besides the actually smell (1967: 60-61).

De su apreciación se rescatan tres ideas importantes a considerar para una mayor comprensión de dicha potencia. La primera, es lo que diferencia una lengua plástica de otra: la claridad con que las imágenes brotan. Tal sucede con los críticos de la poesía de Eguren citados en la primera parte de este capítulo, la apreciación de Pearce cataloga la lengua de Eliot como un estilo de imágenes debido a que estas se muestran con mayor nitidez en sus composiciones, a que son “sentidas” sin mayor dificultad. La preferencia por las imágenes como signos en los poemas es notable y peculiar tanto en Eguren como en Eliot por su profusión, porque ocupan un lugar axial en los poemas de ambos, y porque se establece como rasgo distintivo frente a otros estilos literarios y, especialmente, los de la norma cotidiana. En segunda instancia, Pearce no solo confirma la experiencia sensorial a partir de la poesía sino que, indirectamente, explica su utilidad comunicativa: una imagen se halla envuelta de otros significados, sugiere otras entidades y no se agota en la evocación de los sentidos. Y por último, y más importante, la precisión acerca de la naturaleza de lo evocado por la imagen que amplía su definición y coincide con la poética de José María Eguren: la “imagen” generada en el lenguaje no se limita al dominio de lo visual, sino que puede apuntar a despertar todo tipo de experiencias sensoriales en la mente de quien lee u oye, sin contar con la capacidad ya referida de ligar lo sensorial con otras ideas. Esto quiere decir que lo plástico puede remitir tanto a una experiencia de cualquiera de los sentidos como a varios de ellos.

Como bien precisa Pearce, la plurisensorialidad y multisignificación de las imágenes se deben a que lo evocado no es una experiencia directa de la realidad sino una entidad psíquica susceptible de entrar en contacto con otros recuerdos, convenciones e impresiones. Aunque desde un punto de vista más estilístico estructural, y más teórico, René Wellek y Austin Warren también presentan planteamientos semejantes en su *Teoría literaria*. Para ambos teóricos, el concepto y dimensión de la imagen apunta a una “particularidad sensorial, o el ‘continuum’ sensorial y estético que vincula la poesía

con la música y con la pintura y la separa de la filosofía de la ciencia [...]” (1966: 221). Deslindan, además, de la definición psicológica y ofrecen una precisión mucho más propia para el ámbito de lo literario en tanto que arte del lenguaje; citando el texto “The analysis of a Poem” de Ivor Richards precisan: “siempre se ha concedido excesiva importancia a las cualidades sensoriales de las imágenes. Lo que presta eficacia a la imagen no es tanto su condición de vívida como su carácter de acecimiento mental relacionado peculiarmente con la sensación’ Su eficacia se debe a que son ‘vestigio’, ‘reliquia’ y ‘representación’ de la sensación” (Wellek y Warren 1966: 222-223). Siendo tal su eficacia y peculiaridad en tanto que herramienta literaria, Wellek y Warren le atribuyen el principio de distintas formas de representación como las metáforas más complejas, etc. (1966: 223).

Si bien la imagen es la forma básica mediante la cual se realiza la plasticidad en la poesía y según las consideraciones de los teóricos de la literatura, esta tiene una forma mínima de llevarse a cabo que comparte con el resto de manifestaciones lingüísticas no necesariamente literarias. Sería maniqueo y poco riguroso pretender que lo plástico es un elemento restringido a la función estética del lenguaje: existen personas muy “gráficas” en su expresión, ya que, como se afirmó, la remisión a lo sensorial es una capacidad propia del lenguaje en general. Y es que el germen de lo plástico se halla en la semanticidad del lenguaje, en la propia dinámica del signo lingüístico como lo piensa en principio Ferdinand de Saussure. Sin embargo, para comprender cómo esta dimensión se puede explicar a partir del esquema dual del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure, cabe esbozar una contextualización donde esta teoría se precisa en pro de una mayor utilidad metodológica para los intereses de la ciencia de la estilística. A pesar de que no todas las acotaciones que la estilística interpone a su exposición del signo de Saussure han tenido la misma utilidad, solidez ni vigencia, los teóricos aciertan al criticar la perspectiva reduccionista del lingüista suizo sobre su idea de “concepto” como única reacción frente a la “imagen acústica”. Al respecto, Dámaso Alonso expone tal prerrogativa con palabras mejores:

Para el maestro de Ginebra, ‘significado’ era ‘concepto’. Los ‘significantes’ eran, pues, simples portadores o transmisores de ‘conceptos’. Es una idea tan aséptica como pobre, plana, de la profunda, de la tridimensional realidad idiomática. Los ‘significados’ no transmiten ‘conceptos’, sino delicados complejos funcionales. Un ‘significante’ (una imagen acústica) emana en el

hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (en algunos casos, por varios; en determinadas condiciones, por ninguno), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas, etc., etc.): correspondientemente, ese solo 'significante' moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica. 'Significado' es esa carga compleja. De ningún modo podemos considerar el 'significado' en un sentido meramente conceptual, sino atentos a todas estas vetas (1971: 21-23).

De esto se sigue que el signo lingüístico tiene como contraparte del significante un significado mucho más dinámico y denso capaz de contener una dimensión que coincide con las definiciones que Pearce, Wellek y Warren ofrecen de "imagen". Sobre este asunto vuelve Alonso en su explicación introductoria acerca del signo lingüístico desde las consideraciones de la estilística: refiere que se conoce como "valor imaginativo" esta potencia en la cual los significantes reciben un "valor descriptivo" y "casi pictórico" que sugiere "imágenes auditivas" y "casi ópticas"; y, que esta "función pictórica" del lenguaje es tan continua como la conceptual, por lo que no puede ser negada a pesar de no hallarse presente en todos los signos (Alonso 1971: 28-29). De estas afirmaciones de Dámaso Alonso se sigue que la posibilidad de realización de la función imaginativa en la lengua puede darse desde el nivel de las unidades con sentido propio. Esto significa que la forma primordial de lo plástico se halla en el plano morfológico y léxico, en las inmediaciones de la palabra; por lo que los estratos de la obra literaria que conciernen a la presente tesis, sintaxis y organización melódica del discurso, solo pueden cumplir respecto de la dimensión imaginativa una función de apoyo, diríase secundaria.

I. 4. La directriz de la síntesis lingüística de la poesía de Eguren

En la tesis de César Debarbieri titulada *Los personajes en la poesía de José María Eguren* se desarrolla un concepto que servirá para describir la lengua del barranquino y que explicará tanto su capacidad plástica como las observaciones respecto de las constantes sintácticas y métricas observadas en el siguiente capítulo de esta tesis. A saber, Debarbieri sostiene en el preámbulo a sus análisis que los rasgos de estilo constantes de la lengua poética de Eguren delatan que esta es eminentemente sintética;

es decir que tienden a una expresión, en muchos sentidos, sucinta. Este carácter sintético atañe a todos los estratos de dicha lengua:

[...] la síntesis egureniana (el estudio lo empezó a demostrar) no era simplemente un presupuesto; abarcaba todos los límites de su poesía y se encontraba al servicio de otras manifestaciones.

[...] Por ello, establecimos una gradación en los procesos elaborativos de tal síntesis poética: el paso previo era la 'síntesis morfológica'. Se documenta esta, en el empleo de palabras creadas por el poeta en función de significar con una sola, los conceptos de dos, y que morfológicamente hubiera obligado al empleo de ambas; se ejemplifica [...]: así, 'túmidos', por entumecidos; 'nielado', por niebla y helado; 'vagorosa', por vagar y vaho; 'voluptad', por voluptuosidad; 'mago', por mágico, etc.

Agotada la posibilidad sintética en lo morfológico, Eguren nos la dio también sintácticamente. En efecto, atestiguan tanto sus textos poéticos como su prosa, el rechazo sistemático y contundente del uso de artículos y preposiciones, naturalmente que no en aquellos casos (los menos), en que el discurso del pensamiento o un afán presentador de los sintagma nominales urgieran su empleo; en el mismo sentido, sus peculiares giros: 'luna llora', 'alma tristeza', 'músicos sueños', etc., documentan el mismo deseo sintáctico de nitidez expresiva y rechazo de partículas relacionantes.

Sumado a estos dos campos, morfológico y sintáctico, se advierte también la precisión lexical de que hace gala el poeta, para de esta manera emplear en su cabal significado cada uno de los vocablos que utiliza, sin recurrir a frases o giros explicatorios, lo que igualmente deviene en una simplificación de palabras para transmitirnos las ideas.

Sin embargo, agotadas ya en su máximo las posibilidades que una lengua puede brindar en aras de la síntesis expresiva, Eguren pasó a otro plano (y por ello dijimos que su afán sintético no era el mismo que anima toda poética, desde que hace de él un uso consciente y busca su desarrollo). Ese otro plano, ya en el mundo conceptual, lo urgió a la aparición de dos

determinantes de su poética: los personajes y los símbolos (Debarbieri 1975: 18-20).

Debarbieri ejemplifica oportunamente en su definición las distintas manifestaciones concretas de dicha directriz de la síntesis lingüística que se inmiscuye en todos los niveles desde la dinámica entre morfemas hasta la creación de entidades y demás formas de significación. Cabe resaltar que otros críticos coinciden con esta la existencia de una regla general de síntesis en la lengua de Eguren. A saber, Américo Ferrari describe la estructura del símbolo egureniano como una dinámica dual basada también en la síntesis y la condensación trazadas desde las palabras, puesto que la poesía de Eguren “revela una distancia en el mismo momento que nos acerca lo Lejos, poniéndonos al alcance de los ojos toda la ausencia del presente condensada y reducida en unas palabras musicales [...]. Por eso el universo poético de Eguren es estructura [...] sobre la antítesis. Y la antítesis procede de la dualidad pero se resuelve en la ambigüedad, material que el poeta labra en busca de la síntesis [...]” (1977: 128). Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban refiere que es la condensación uno de los rasgos del poeta que se explotan durante toda la producción poética de Eguren: “La tendencia hacia la lejanía en Eguren se complementa con la de la condensación. Este último, precepto imprescindible desde su enunciación por el maestro ecuménico [...] de todos los simbolistas: Edgar Allan Poe. [...] la poesía de Eguren se acerca a la teoría poética de Poe [...] de que la emoción de un poema no puede dilatarse: el poema, por tanto, tiene que ser breve” (2004, t. II: 41-42).

Otro hecho que delata la verdad de la hipótesis de la síntesis en esta poesía, y esta vez con gran contundencia, son las palabras del mismo poeta que, en una entrevista hecha por la revista *Varietades*, n° 768, y publicada el 18 de noviembre de 1922, se afirma próximo a esta a partir de la práctica simbólica de sus versos. De tal manera, cuando en la entrevista se le cuestiona respecto de su opinión sobre su propia obra, Eguren contesta: “He escrito espontáneamente algunas composiciones simbólicas que pudieran ser una innovación de las alegorías clásicas. Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio; pero sin limitarme a las escuelas, he procurado exteriorizar las emociones más intensas de mi vida. ¿Quedarán mis versos?...” (2015b: 312). Los mismos planteamientos sobre la experiencia vital y artística de la síntesis ofrece en sus *Motivos*, especialmente en “Paisaje mínimo”, donde trata sobre la miniatura y su capacidad de condensar las expresiones: “La metafísica de la miniatura es una síntesis, y esta puede

mantener virtualmente fuerzas grandes. [...] La síntesis es la línea y el punto, el infinito y la idea. Reducidos al número, el tiempo y el espacio de la miniatura, contemplaríamos el arquetipo de ella. Síntesis absoluta” (2015b: 87). Por último, y como se aborda con amplitud en el apartado anterior, la belleza misma, fin del arte, es de síntesis para Eguren.

I. 5. Síntesis, precisión léxica y plasticidad

Siendo el plano léxico el vehículo primordial de lo imaginativo en la lengua, raro sería que José María Eguren no hubiese prestado una atención especial a la palabra. El trabajo especial sobre el estrato léxico es advertido por Armando Rojas en su estudio “El lenguaje de Eguren”, en el que describe un trabajo meticuloso sobre la palabra:

La tarea inicial es depurar la lengua y para ello es preciso ir en sentido opuesto al que recorre la palabra, acceder a su origen, asentarse en sus etimologías, en sus formas primigenias: en la oscuridad de la estructura, donde aún la palabra no ha librado su alianza con las imágenes, el poeta enciende una luz que se propaga por su interior. Este trabajo da sus frutos, virgen la palabra se alía con los más insospechados sentidos, navega por las más extrañas superficies a los más velados espacios. [...] Eguren habrá borrado del presente de la lengua los tramos coloquiales y con ellos el acceso de lo diario, lo real, para confinar su poema en formas adecuadas a su visión (1977: 138).

De hecho, esta preocupación por la palabra se registra en las reflexiones que sobre la palabra presenta José María Eguren en sus *Motivos*. El lingüista José Luis Rivarola advierte en el artículo “Las palabras de Eguren” que el poeta esboza en su motivo “Eufonía y canción” unos lineamientos teóricos respecto de las palabras en poesía (1994: 95) en los que el poeta muestra conocer las propiedades de significación imaginativa y afectiva del lenguaje al afirmar que “[l]a música de la palabra es el complemento del canto, marca un colorido visible y atesora inflexiones para los seres y las cosas, para los matices del sentimiento y la forma”. Como se trató en el apartado anterior, en “Eufonía y canción” Eguren reconoce el poder visual, imaginativo, de los sonidos, conforme con su credo de la experiencia sinestésica de lo bello; y esta relación entre sonido y visión tiene claros puntos de contacto con la teoría de Saussure respecto del signo lingüístico y la precisión de Dámaso Alonso sobre lo imaginativo: el sonido

de una palabra evoca con nitidez otras sensaciones distintas de la auditiva. Y su conocimiento de las posibilidades plásticas y emotivas se refleja en los juicios críticos que confirman el uso expresivo de la palabra en su poesía. Ya en 1932, Estuardo Núñez daba cuenta de la posición primordial de la palabra en la creación poética de Eguren:

Estamos ante un nuevo sentido íntimo de la palabra, ante cierto ennoblecimiento y mimo particular de las palabras. Por vez primera se especta la palabra en intensa función estética. Adviene, entonces, para ella un valor plástico y una significación subjetiva. [...] Y el poeta alentaré a la palabra dentro de sí, la adaptará caprichosamente, la estimará y estimulará con nuevos significados y combinaciones, y de esta manera dispondrá de nuevos elementos de expresión (Núñez 1932: 31).

Para Núñez es indudable el trabajo de selección léxica, cuando no de forja, como parte del proceso creativo de Eguren; es esta una muestra de la “depuración” a la que Armando Rojas hace referencia. Concretamente, comenta la preferencia del poeta por la palabra sustantiva y adjetival como muestra de su concepción “visual” de las palabras y la importancia que para él tiene el aspecto evocador del lenguaje. De hecho, continúa el crítico, la palabra que ha de buscar nuestro poeta debe ser plástica antes que musical o eufónica: rasgo curioso de la realización de esta preferencia será, por ejemplo, la sustantivación del adjetivo (Núñez 1932: 32-35). Siguiendo esa línea de pensamiento, Núñez continúa su tesis con un capítulo sobre el lenguaje cromático del poeta. A partir de este estudio, en muchos sentidos germen de la crítica egureniana, otros estudiosos tratarán el fenómeno plástico de Eguren enfocándose especialmente en el plano del léxico. Luis Miranda Esquerre, por ejemplo, desarrolló en 1969 una tesis especializada en el recuento de palabras cromáticas de la obra egureniana. Miranda subraya la importancia y riqueza del léxico egureniano en la construcción del sentido de los poemas (1969: 3-5) y cómo la actitud plástica de Eguren es capaz de dotar de color otras dimensiones de la realidad que no lo poseen por medio de la sustantivación y la verbalización de adjetivos cromáticos (1969: 15-16):

Sueños azulean

la bruna laca;

(“Syhna la blanca”; 2015 a: 159)

y el amor enrojece los jazmines.

(“Preludio”; 2015 a: 327)

Especialmente en el caso de la verbalización de adjetivos se evidencia una mayor expresividad del color y la inclinación hacia la precisión que señala Debarbieri, puesto que se prefiere una sola palabra en que confluyen tanto el concepto del color y la carga semántica de acción de cambio en lugar de la perífrasis verbal. Por ejemplo, “enrojece” o “azulean” suplantando las expresiones normales de “vuelve rojo” o “vuelven azul”. De esta manera, al fundir ambas cargas semánticas la impresión del color se torna un movimiento activo. Núñez y Rivarola documentan también la preocupación del poeta por el dinamismo y la creación del plano léxico. Por su parte, Núñez resalta la eficacia del “nuevo nominalismo” que supone la poesía egureniana, proceso en el que “es frecuente el uso de dos sustantivos contiguos cuya significación resulta distinta de la de los elementos separados y cuyo efecto poético equivale a una figura literaria que entraña efectos metafóricos” (1964: 51). De manera que se sintetizan dos conceptos que motivan sensaciones y significados más complejos. Mientras que José Luis Rivarola refiere que la creación léxica por medio de procesos morfológicos es una constante que alcanza incluso las prosas de *Motivos* y que, como ya se citó, se guía de una poética coherente respecto de la palabra y su valor imaginativo y emocional (1994: 95-97).

La cromática egureniana y otros empleos de lo imaginativo en sus palabras entran en doble relación con la precisión lexical propia de la síntesis poética expuesta por Debarbieri: el uso de palabras que designan figuras, objetos, colores y demás elementos sensoriales con exactitud, fácilmente imaginables y diferenciados; y su capacidad evocativa de condensar otros significados que trascienden lo sensorial, capacidad que evita recurrir a otros elementos más que las imágenes y al empleo de un número menor de palabras. A propósito, nuevamente Núñez ofrece información que se verá perpetuada en la crítica posterior ya planteada: primero, afirma la capacidad sintética del color (1932: 40); y señala que mucho del efecto estético de los poemas del barranquino reside en la “precisión y estrictez de su vocabulario” (1932: 62). La palabra para Eguren, por tanto, deberá ser plástica según sus propios planteamientos de la contención de grandes fuerzas y los hallazgos que al respecto ha trazado acertadamente la crítica especializada en su lenguaje poético. Una muestra mucho más certera de que el elemento plástico recae primordialmente sobre el plano léxico es la función que cumplen las palabras para precisar una idea o sentimiento al dotarlos de dimensiones sensoriales o para resaltar

una sensación precisa de determinada situación: se trata de la sinestesia, figura retórica que José María Eguren emplea con ahínco y maestría en una situación de reutilización creativa de lo recibido del impresionismo y el simbolismo. Cabe resaltar que la inadecuación de la sinestesia confiere esa posibilidad de sintetizar significados mediante la sugerencia:

nublados en la música azul.

(“Lied I”; 2015 a: 127)

de la obscura guerra,

(“Pedro de acero”; 2015 a: 158)

Tienes la frente azul y matutina,
es un goce fatal que la ilumina.

(“Ananké”; 2015a: 136)

Áureas lejanías...;

.....

Brunas lejanías...;

.....

Rojas lejanías...;

.....

Negras lejanías...;

(“Las torres”; 2015a: 153)

Panoramas en la tarde

de los perfumes...

(“Preludio”; 2015a: 327)

la brisa les bebe

su olor aserrín.

(“Balada”; 2015a: 335)

Se concluye, pues, que en consonancia con lo planteado en el apartado anterior respecto del nivel lingüístico en el que se cumple primordialmente la función imaginativa, tanto la crítica como las reflexiones estéticas del poeta apuntan a la palabra y sus inmediaciones como el ámbito primero y principal en que la sensorialidad ha de

generarse. Por tanto, nuevamente, se sigue que la función de la sintaxis y el estrato melódico respecto de este asunto solo puede cumplirse como apoyo, mas no como germen.

I. 6. Estado de la cuestión: la investigación pertinente sobre sintaxis y el estrato sonoro de la obra de Eguren

Es necesario dar cuenta de la carencia de estudios sobre el tema que plantea la presente tesis. Es decir, aunque existen textos que analizan tanto la sintaxis como el metro y el ritmo en la poesía de Eguren, ninguno de estos da verdadera cuenta de la relación con la función imaginativa de su lenguaje. No obstante, los aportes previos resultan precursores e interesantes para este estudio en tanto que demuestran la importancia que Eguren confiere a la sintaxis y a la estructura melódica, así como sucede con las palabras.

Por ejemplo, sobre el ritmo y el metro en Eguren hay un número reducido de comentarios puramente descriptivos dispersos en el tiempo. Pocos son los autores que como Ricardo Silva-Santisteban, Daniel Romero o Fernando Chueca integran los rasgos sonoros a la interpretación en sus artículos y que, sin embargo, no trazan un estudio sistemático sobre el tema. Hace 52 años, en 1964, Estuardo Núñez informaba de un panorama casi tan baldío como el actual a propósito de este asunto: no existía en esa época una investigación detallada de las formas sonoras de la poesía egureniana (1964: 68). El mismo Estuardo Núñez ofrece una perspectiva general y sintética del asunto del ritmo y el metro en Eguren. Sobre la dimensión sonora de la lírica de José María Eguren, la crítica previa poco especializada formulaba dos juicios que resultaban contradictorios: despreocupación por el rigor métrico formal y monotonía y limitación en la variedad de formas (Núñez 1964: 70). No obstante, como explica también Núñez, es referirse al arte métrico de Eguren con los calificativos de “monótono” y “limitado” es insostenible, ya que [l]a poesía de José María Eguren constituye una verdadera ‘summa’ de la versificación castellana silábica y métrica de todos los tiempos. [...] El registro versificador de Eguren es uno de los más extensos de la literatura hispánica: versos de toda medida desde 2 a 18 sílabas; metros binarios, ternarios y cuaternarios; y la insistencia en estrofas de 2, 3, 4, 5 versos” (1964: 70-73).

Esta perspectiva es adoptada en la única investigación abarcadora que se enfoca en este aspecto, la del profesor Eduardo Lino Salvador, quien en su libro *El ritmo y la*

modernización de la lírica peruana estudia la función del sonido en los poemas de *Simbólicas* e integra sus conclusiones a observaciones sobre el ritmo en los poemas de Manuel González Prada y Abraham Valdelomar. Este libro avista una teoría respecto del ritmo en los Motivos de Eguren, los cuales demuestran una clara preocupación del poeta por los sonidos de la lengua y su efecto en la mente humana, lo que se proyecta a la poesía, pues “[s]i la palabra y su dimensión musical resultan vitales para el acto comunicativo, entonces, su importancia se extiende hacia la creación poética” (Lino Salvador 2013: 224). De modo que “para el autor de ‘Simbólicas’ resultan medulares la musicalidad, la palabra y el ritmo inherente” (Lino Salvador 2013: 226). El crítico analiza los poemas “La Tarda”, “Pedro de acero” y “Las torres” y concluye sobre las constantes y tendencias métricas del libro que contiene dichos poemas: “El ritmo en Eguren, el acento de intensidad, dinamiza y tensiona las relaciones semánticas del verso; permite evidenciar las relaciones entre sonido y sentido” (Lino Salvador 2013: 226-227).

Se sigue de la lectura del libro referido que José María Eguren es un autor que instaura en el panorama nacional el lenguaje, las discusiones y las consideraciones de la modernidad poética. Uno de los estratos sobre los cuales la poesía europea de fines del s. XIX se plantea más interrogantes y retos es el del papel del sonido; y es sobre este que también el barranquino llegará a reflexionar y ejecutar. En principio, al igual que en el caso de los simbolistas, la concepción egureniana de la poesía replantea la función del sonido dentro del texto. Para un autor como Eguren, cuya idea de arte está ligada a la de la belleza ideal que solo se puede atisbar levemente por medio de una experiencia absoluta en la cual todos los sentidos intervienen, los recursos técnicos de los que participa más el oído no pueden ser trabajados como moldes estáticos en los que verter ideas o, peor aún, como requisitos de la poeticidad de determinado texto. Tal opinión de la estética de la rima por la rima, del preciosismo de la regularidad y de las resonancias obligatorias, pertenece más bien al ala menos moderna del esteticismo, en cuyos poemas no cuenta el rol de una rima dentro de la significación total, sino su solo brillo y perfección vacía. Tanto para Eguren como para los poetas de la modernidad y más allá, el estrato sonoro cumplirá un papel activo en la génesis del sentido del poema, en la transmisión del estado de ánimo y la voz, sea que esto se dé mediante evocación, o bien procesos miméticos, o mediante realces en determinados puntos. Así, en José María Eguren se hallará a un poeta preocupado más que por la perfección formal de

recurrencia en distintos niveles (regularidad de verso, estrofa y rima), empeñado en la expresividad de los movimientos más mínimos, como prueban los artículos dispersos donde son analizados poemas precisos.

Sobre el plano sintáctico no existe tampoco un trabajo sistemático y amplio que dé cuenta de rasgos de la lengua poética del barranquino. Los alcances son tan escasos como enfocados en aspectos muy localizados de sintaxis. Por ejemplo, Guillermo Dañino Ribatto desarrolló en 1972 una tesis sobre el uso del presente verbal en *Rondinelas* que oscila entre la sintaxis y la morfología. De hecho, suelen ser más los textos destinados a cuestiones morfológicas o morfosintácticas como la tesis de Miranda Esquerre, los artículos de Luis Jaime Cisneros, y apreciaciones dispersas en libros como los de Núñez. No obstante, un tema que suele ser recurrente en la crítica, y sobre el cual se formulan juicios sobre toda la obra de sin que los análisis sean del todo generales, es el hipérbato como constante de estilo. En su *Eguren, el obscuro*, Xavier Abril sintetiza la perspectiva de la crítica sobre el que se cree es el rasgo sintáctico principal de la lírica egureniana, no sin cierto cliché injustificado:

El arcaísmo en el vocabulario parece corresponderse con el empleo del hipérbaton en el orden sintáctico. Eguren, desde el primer momento, echa mano de ambos recursos que representan más que un expediente retórico, una ampliación de las posibilidades dialécticas, estéticas y vitales de la lengua. Como en su maestro Góngora, como en Mallarmé, verdadero inspirador, Eguren restaura el discurso sin prescindir de la tradición y del renuevo que le señalan el clásico y el simbolista (1970: 99).

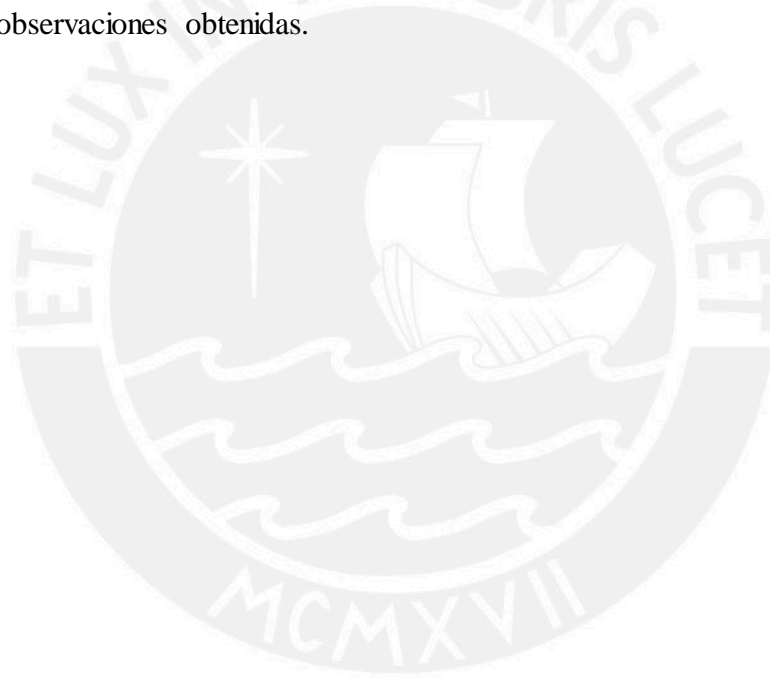
Si bien es cierto que, como ejemplifica después Abril, el repertorio de transposiciones de Eguren es tan variado como inusitadas sus formas de llevarlas a cabo, y por mucho que fuera sin lugar a duda uno de sus recursos más expresivos, no es verdad que el hipérbato sea empleado de la manera en que lo hacen Góngora o Mallarmé. De hecho, varios de sus poemas prescinden de las inversiones sintácticas y en aquellos en los que su aparición es efectiva no ocupan el lugar de norma contextual que sí en las composiciones de Góngora y Mallarmé, sino como desvío de las formas gramaticales. Además, suponer que existe una coincidencia natural entre el español y el francés es muy arriesgado, pues sus resultados son totalmente irreconciliables. Por último, y más revelador todavía, la posible lectura de Góngora no tiene sustento y la lectura de

Mallarmé era imposible pues sus obras no se traducen ni difunden al castellano sino mucho después de la escritura de la obra de Eguren. Hechas estas observaciones, se concluye que aunque no hay un análisis sintáctico previo del que esta tesis se pueda valer para explicar lo imaginativo del lenguaje de Eguren, la crítica ha podido ejemplificar y demostrar que el poeta tenía también una preocupación por la construcción con las palabras.



CAPÍTULO SEGUNDO

Aceptando el hecho de que la plasticidad de la poesía de José María Eguren reside principalmente en el plano de la palabra, este capítulo indaga por el apoyo secundario que a dicho rasgo ofrecen los estratos sintáctico y sonoro de los poemas. Debido a la relevancia que tendrán las conclusiones para fundamentar que también la sintaxis interviene en la vivacidad de las imágenes del poeta, el análisis sintáctico se abocará a evaluar las relaciones de subordinación, coordinación, yuxtaposición e independencia entre las oraciones de los poemas contenidos en *Simbólicas* y *Rondinelas*. Por los mismos motivos, el análisis del ritmo y el metro se limitará a evaluar la función que respecto de tales relaciones oracionales cumplen la organización versal y estrófica. Como conclusión del capítulo, se enuncia la hipótesis de la poética del detalle, donde se conjugan las observaciones obtenidas.



II. 1. Subordinación e hipotaxis

Como indica su nombre, la subordinación es el proceso mediante el cual un elemento se hace dependiente de otro. En lingüística, la subordinación oracional es el proceso que más íntimamente relaciona dos o más oraciones, al punto de volverlas una sola, una oración compleja. José A. Martínez señala que:

La oración compleja consta de una principal a la que, directa o indirectamente (en función oracional o sub-oracional), se subordinan una u otras. Solo la llamada “principal” sigue siendo pura y simplemente oración, mientras que la subordinada, aun manteniendo en la mayor parte de los casos su entidad interna de oración, respecto de la principal se equipara a un sustantivo, a un adverbio o a un adjetivo (Martínez 1999: 46).

Esto quiere decir que el modo en que se traban dos oraciones con verbo conjugado es tal en la subordinación, que una pasa a cumplir el papel sintáctico y semántico de un miembro de la otra, adoptando las propiedades de una categoría gramatical menor además de las intrínsecas, limitando su significación para actuar como complemento del verbo principal del enunciado. Gili Gaya sintetiza esta idea eficazmente: “Toda oración subordinada se halla incorporada a la principal, y guarda con ella la misma relación que guardan con el verbo los elementos sintácticos de la oración simple” (1979: 285). Así, en la oración simple:

José María dijo muchas cosas.

El papel del objeto directo del verbo, función sintáctica, “muchas cosas”, podría ser cumplido por una oración que se subordinara al verbo “dijo”. Como muestran los siguientes ejemplos, la acción principal de la estructura sigue siendo el que José María dijera algo, esta vez un algo más específico gracias a la capacidad de las oraciones de contener mayor densidad semántica:

José María dijo que había estudiado para el examen de sintaxis.

José María dijo cómo le había ido en los exámenes.

No obstante, como refiere Martínez, la relación entre la oración principal y la subordinada también puede ser indirecta. Esto sucede cuando la subordinada aparece dentro de una función sintáctica que es ocupada por otro sintagma al cual se le

subordina directamente. En el caso que se presenta, la oración subordinada aparece relacionada a un sustantivo que hace las veces de complemento circunstancial locativo del verbo:

José María fue a la playa donde casi se ahoga el año pasado.

Los ejemplos muestran otro rasgo importante de la subordinación; y es que en comparación con la yuxtaposición, el nexos entre las oraciones es explícito y, en principio, mucho más preciso. Esto se debe a que la subordinación se expresa mediante conjunciones: “A este cambio de categoría [de oración principal a función sintáctica] se le llama ‘transposición’, y ‘transpositor’ a la unidad que interviene para hacer posible la subordinación. La oración se transpone mediante los relativos (átomos y tónicos o ‘interrogativos’) y las conjunciones subordinativas” (Martínez 1999: 46). Dichas partículas, conjunciones o “transpositores”, predeterminarán la relación sintáctica y de sentido que exista entre la oración principal y su subordinada.

Aunque existe controversia en cuanto a la naturaleza de las relaciones posibles en la subordinación, pues, como explica Salvador Gutiérrez, en el estudio de la subordinación son asumidas con ligereza y existe una indefinición preocupante en cuanto a la clasificación de relaciones (2002: 20-21), para efectos del análisis de los poemas que, como ha de mostrarse, no presentan mayores complicaciones en este punto, sigue siendo útil la clasificación clásica de nexos subordinantes. Estos se nombran en función de la transposición que operan sobre la oración subordinada, el papel categorial que desempeña en la oración:

- Sustantiva: cuando la conjunción de relativo hace que la oración subordinada ocupe una función destinada al sustantivo (Gili Gaya 1979: 286):

Quien me mandó dice que no molestes.

- Adjetiva o de relativo: aquella que cumple la función de complementar directamente a un sustantivo en cualquiera de las funciones que este desempeña en la oración. Estas suelen emplearse cuando no existe posibilidad de expresar su contenido con un adjetivo o participio (Gili Gaya 1979: 301).

El señor que se fue es el padre del chico que rompió la ventana.

- Adverbiales: este es el nombre que más problemas le acarrea a la clasificación clásica y que más revisiones a suscitado; pues bajo este se agrupan relaciones tan disímiles como las locativas, condicionales, finales, etc., y no todas significan una modificación de la acción (López 1999: 3516). No obstante, Gili Gaya ofrece una clasificación plausible y útil basada en las distintas formas en que la oración principal puede ser modificada, a sabiendas de lo inestable del terreno: a) circunstanciales (tiempo, lugar y modo); b) cuantitativas (comparativas y consecutivas); causativas (causales, condicionales y causativas) (1979: 312). Sin embargo, hay otras relaciones no consideradas en esta clasificación como las completivas y las finales.

Él llegó cuando te fuiste.

Esta tesis es mejor que la que sustentaron ayer.

Se murió porque estaba enfermo.

Es menester, sin embargo, apuntar un deslinde para evitar confusiones. El proceso de subordinación en la lengua no solo afecta a oraciones con verbo conjugado, sino que también se presenta entre palabras. De manera que existe la “subordinación” como proceso general y la “hipotaxis” como relación entre oraciones subordinadas y subordinantes: “[...] se usa el término ‘subordinación’ [de origen latino] para tipificar relaciones entre frases o entre oraciones, mientras que con la palabra ‘hipotaxis’ [de origen griego] se alude más bien a relaciones entre oraciones” (López 1999: 3513-3514). Ángel López propone una solución eficaz al problema de la subordinación dentro de la oración basándose en el criterio de implicancia: “Aunque la frase nominal ‘poemas’ de ‘Poemas de mi prima’ pueda suprimirse, lo cierto es que la idea de ‘escribir’ pide un objeto y, en este sentido, podemos afirmar que el verbo la subordina. [...] [E]n la subordinación, la subordinante implica un significado que encarna la subordinada [...]” (1999: 3516).

No obstante, el criterio de dependencia de sentido dentro de la oración, que se condice con el criterio utilizado al describir la subordinación oracional, resulta más certero para las observaciones que más adelante han de abordarse. Y es que el criterio de implicancia no explicaría satisfactoriamente el lugar de un adverbio en función de un verbo que no implica su sentido pero cuyas circunstancias de realización se ven detalladas en este, y en el caso de la subordinación entre oraciones supondría una reconsideración respecto de la implicancia de las oraciones condicionantes, concesivas o causales (López 1999:

3516). Así, hay ciertos sintagmas que se subordinan a otros en tanto que son sus funciones sintácticas, lo mismo que sucede con las oraciones subordinadas. En:

La señora renegona come pan.

El adjetivo “renegona” se encuentra subordinado al núcleo del sujeto “señora”; mientras que “pan” es el objeto sobre el que se realiza la acción de comer, por lo que depende del verbo para tener sentido en la construcción.

II. 2. Coordinación y parataxis

Se entiende por coordinación oracional al proceso que crea oraciones compuestas relacionando oraciones mediante conjunción sin que el enlace haga de alguna de ellas dependiente de otra, ya sea en la sintaxis o en el significado esencial. Al igual que con la subordinación, Ángel López diferencia también dos tipos de coordinación en la estructura lingüística (1999: 3513): el primero, llamado “coordinación” simplemente, se refiere al ordenamiento de frases dentro de la oración que ocupan un mismo nivel en la jerarquía, “ninguna de ellas conlleva semánticamente la presencia de la otra” (López 1999: 3516):

Ángel y María salen a comprar pan.

Renato trajo pan y mantequilla.

En los ejemplos se muestran frases en un mismo nivel y función unidas por la copulativa “y”; no hay entre estas relación de dependencia y son de hecho intercambiables. El segundo tipo es la coordinación de oraciones, la cual posee sus propios mecanismos y se le conoce también como “parataxis”. Como válida en ambos casos, Ángel López ofrece la siguiente definición sobre la base del ya mencionado criterio de implicancia semántica: “la coordinación no supone implicación de un elemento respecto a otros [...]” (1999: 3517). Pese a las acotaciones señaladas en el apartado sobre la subordinación, el criterio de implicancia resulta menos problemático en el caso de la coordinación, ya que incluye aquellas relaciones que los gramáticos previos consideraban como propiamente de coordinación: copulativa, disyuntiva, adversativa, distributiva y explicativa. Así, en los siguientes ejemplos el significado de una oración no reclama el significado de la que sigue:

Se levantó temprano; pero llegó tarde.

Come y habla.

¿Vas o te quedas?

Ya seas rápido, ya seas lento, no llegarás a tiempo.

La tan mentada “independencia semántica” de oraciones en las compuestas por coordinación se precisa mejor como falta de implicancia; término al que debe añadirse el de “independencia sintáctica” pues en la coordinación se hermanan dos oraciones con su propio núcleo y estructura y funciones. Y es que la independencia de significado en las oraciones coordinadas, la idea de que una u otra oración pueden ser prescindibles, es una tesis mal formulada que falsea la realidad. Si bien entre estas no hay implicancia semántica ni una actúa como función de la otra, existe en la oración compuesta por coordinación una complementariedad de sentido indispensable para la comprensión del mensaje; si bien puede existir una sin la otra, se matizan, detallan, aclaran o contextualizan entre sí. Sobre esto se explaya Gili Gaya:

Cuando se dice que en la parataxis las oraciones son separables e independientes [...] se atiende solo a la estructura gramatical, pero se falsea la realidad expresiva. Los componentes de un período no pueden separarse nunca sin mutilación de lo expresado, puesto que ninguno de ellos tiene sentido perfecto más que dentro del período que les dio vida. En la oración “quería ir a verte, pero no pude salir de casa”, no se pueden aislar las dos oraciones sin que se pierda algo más que el sentido adversativo que tienen juntas. Gramaticalmente podemos separarlas y hacer con ellas dos oraciones independientes completas; pero expresaremos ya cosas distintas (1979: 271).

Entre las posibilidades de coordinación, la copulativa es la relación más empleada en textos y el ámbito oral por distintas razones. En primer lugar, porque, tal cual se muestra en los ejemplos, la conjunción que comúnmente sirve para expresarla, “y”, puede unir sin problemas tanto oraciones como frases dentro de la oración. Segundo, por su flexibilidad de significación, tal conjunción puede sugerir distintos tipos de relación entre oraciones dependiendo del contexto. En casos donde determinada relación es obvia, el hablante puede optar entre la copulativa o emplear la conjunción precisa del nexo existente (Gili Gaya 1979: 278-279); se forman oraciones compuestas por cópula donde se sobreentiende otro nexo:

Quiso salir y se rompió la pierna. → Quiso salir pero se rompió la pierna.

No querían y lo hizo. → Aunque no querían, lo hizo.

Se enfermó gravemente y murió. → Se enfermó gravemente, conque murió.

Salió y era ya de noche. → Salió cuando era ya de noche.

Esta flexibilidad se debe a que la copulativa posee un sentido básico de adición de proposiciones: “expresa que lo nombrado se suma, coexiste, se da a la vez y conjuntamente” (Martínez 1999: 41). No obstante, y conforme con lo señalado por Gili Gaya, para que la cópula genere una oración compuesta debe existir una relevancia semántica entre las coordinadas, de modo que sus sentidos se vean mutuamente afectados, incluso tratándose de una simple suma. Así, es muy común el empleo de la copulativa para señalar sucesión temporal de hechos, los cuales pueden o no mantener una relación de causa consecuencia:

Salió de su casa y fue a la escuela.

Tuvo mucho trabajo y no pudo llegar a su casa temprano.

Se casa y toma el vuelo a París.

II. 3. Yuxtaposición y oraciones independientes

Por la etimología, se podría pensar que la yuxtaposición es el acto de ordenar un elemento al lado de otro sin otro nexo que el de compartir una contigüidad espacial o temporal en la pronunciación. Sin embargo, los gramáticos sostienen que en la lengua la yuxtaposición supone algo más que la sola aparición de una oración tras otra; a saber: se considera una de las formas de generar oraciones compuestas o períodos, con la peculiaridad de que no se presenta ninguna partícula que explicita el nexo semántico entre oraciones que poseen sentido por separado pero que juntas tienen uno. De manera que, la yuxtaposición solo ocurre cuando existe una relación semántica no expresada entre oraciones.

Es Gili Gaya quien en su *Curso superior de sintaxis española* expone con mayor cuidado la diferencia entre las oraciones yuxtapuestas y aquellas totalmente independientes. Este deslinde se fundamenta en su definición de oración y el elemento fonológico irreductible que garantiza la unidad semántica de yuxtapuestas. El gramático emplea su definición de oración simple como invariable incluso en casos de oraciones

compuestas: [...] la oración constituye una unidad intencional con sentido completo en sí misma, cuyo signo lingüístico es la curva de entonación. [...] Desde este punto llamamos oraciones a los conjuntos expresivos [tengan uno o más verbos conjugados] limitados por una inflexión de voz descendente, que recorra el intervalo para ser comprendido como terminal” (1979: 261). Se presenta así el término “oración psíquica” para explicar la idea del significado que puede contener una o más oraciones gramaticales (1979: 262), siempre y cuando estas se agrupen en la curva entonativa. Así, las oraciones juntas sin conjunción, asindéticas, se pueden dividir en yuxtapuestas e independientes: yuxtapuestas aquellas que forman un período con un significado que se realiza en la suma de las oraciones, e independientes aquellas que no forman tal período (1979: 264).

Sin embargo, el que dos oraciones juntas sea o no período es un hecho interpretable, y su marca infalible no es que exista un nexo real. Objetivamente, la diferenciación se remite solo a la curva entonativa que cohesionan en el sonido las oraciones y que traba, cuando no fuerza, el significado de la oración compuesta aunque este no se pueda seguir de la relación de sentido entre las oraciones (Gili Gaya 1979: 261-262). Así, en el siguiente caso:

Tengo que salir de mi casa. Tu papá trabaja temprano.

No existe en el significado mismo de las oraciones una marca que sugiera relación; por lo que serían oraciones independientes. No obstante, como señala Gili Gaya, si leyésemos el primer ejemplo “prescindiendo de la puntuación ortográfica y haciendo ascendentes todos los grupos fónicos menos el último [que sería descendente para cerrar la curva], lo habríamos interpretado como una oración compuesta [...]” (1979: 262). Es, al fin y al cabo, la curva entonativa quien porta el distintivo y empuja a generar un significado de oración compuesta; ya que es en tal estructuración fónica que el hablante expresa la intencionalidad semántica de su mensaje: si articula dos oraciones como una, es porque debería haber un sentido entre ambas.

En otro ámbito, el gramático propone que la yuxtaposición es capaz de expresar las dos relaciones posibles de la lengua: subordinación y coordinación oracionales (1979: 262-263). Para probarlo, coloca ejemplos en los que determina nexos entre oraciones asindéticas de uno y otro tipo (1979: 264):

Fui ayer al teatro; volveré mañana. (copulativa)

Quería verte; no pude salir de mi casa. (adversativa)

Escríbame; contestaré enseguida. (condicional)

Tomamos chocolate; estaba muy rico. (relativa o adjetiva)

Esta idea ha podido perpetuarse en el tiempo y las nuevas consideraciones de gramáticos, de modo que, por ejemplo, Ángel López sigue defendiendo en 1999 ambas posibilidades de la yuxtaposición y a Gili Gaya como uno de sus expositores más importantes: “Aunque hubo un tiempo en el que se creía que la simple colocación de una oración junto a otra, separada de ella por una pausa, era históricamente anterior a la parataxis y esta, a su vez, a la hipotaxis, hoy no parecen existir dudas respecto al hecho de que la yuxtaposición las comprende a ambas, pues los matices que expresan pueden darse a entender igualmente con la yuxtaposición” (1999: 3543).

En su libro *Forma y sentido en sintaxis*, que asedia constantemente las certezas de los gramáticos clásicos en función de acotaciones pragmatistas, Salvador Gutiérrez parece mostrarse de acuerdo con Gili Gaya en tres ideas: a) las relaciones subordinantes son posibles entre oraciones yuxtapuestas; b) la curva entonativa es el elemento que constituye dos oraciones sin conjunción como parte de una compuesta; y c) el oyente tiende a buscar nexos entre las oraciones juntas (2002: 50-51). Pero es a partir de la aceptación de la segunda tesis y sus ya comentadas consecuencias que el autor critica la ligereza con que la gramática, y especialmente Gili Gaya, determina una u otra relación entre oraciones:

Pero, si no existe conjunción, ¿qué es lo que nos lleva a la obtención de sentidos como los que señala Gili Gaya?

[...] La unidad entonativa que une a las oraciones yuxtapuestas genera una ‘presunción de relevancia’, es decir, el sentimiento de que ha de existir una relación de sentido entre los segmentos unidos. El destinatario se aplica a buscar en la significación de las oraciones, así como en el entorno cognitivo, un contexto que permita una interpretación relevante, es decir, una interpretación que produzca ‘efectos contextuales’. Esta interpretación no es

unívoca. De hecho, no todos coincidiríamos con los valores que Gili Gaya señala entre paréntesis (Gutiérrez 2002: 51).

Gutiérrez reafirma el carácter preferentemente oral de la oración compuesta y la absoluta necesidad del contexto para interpretar con precisión la relación entre dos oraciones cuyo nexos no está explícito. No obstante, parece restringir la significación a lo pragmático mucho más que Gili Gaya, pues niega sus ejemplos sobre la premisa de que sin contexto la precisión de la relación es indeterminable. Toda interpretación sería arbitraria si se extrae la oración compuesta de su situación, por mucho que el significado de la relación entre las yuxtapuestas sea reclamado por el sentido interno de las oraciones.

A pesar de adoptar el concepto de yuxtaposición que maneja Gili Gaya como proceso de formación de una oración compuesta con nexos semántico, José Martínez hace una acotación en su estudio sobre las oraciones compuestas y complejas. Este no acepta que existan relaciones de subordinación en la yuxtaposición:

La tradición vacila en considerar las 'yuxtapuestas' [...] como coordinadas o como subordinadas, según que la ausencia original de conjunción [...] pueda permitir la introducción, sin variar la significación relacional, bien de una conjunción coordinativa bien de una subordinativa. En realidad, estas oraciones nunca implican subordinación, aunque en ellas se expresen significaciones relacionales comunes a la oración compleja [...] (Martínez 1999: 38-39).

Para él, entre dos oraciones yuxtapuestas no hay subordinación sino que en la mayoría de casos entre estas debe poder colocarse una partícula coordinante, aunque esta sea la copulativa, sin alterar el sentido e independientemente de si existe una relación lógica mucho más compleja (1999: 39):

¿Vas? ¿Vienes? → ¿Vas o vienes?

José María no salió; Pablo sí. → José María no salió; pero Pablo sí.

La duda de Martínez respecto de la falta de subordinación en las yuxtapuestas se puede servir de la crítica de Salvador Gutiérrez acerca de la arbitrariedad con que Gili Gaya determina la relación entre dos oraciones que al carecer de conjunción pueden ligarse de

muchas formas. Por ejemplo, en el caso de “Ven: te atenderé” las posibilidades de interpretar un sentido de subordinación son muchas:

Ven porque te atenderé. (causal)

Si vienes, te atenderé. (condicional)

Cuando vengas, te atenderé. (temporal)

Ven para que te atienda. (final)

El procedimiento de Gutiérrez para diferenciar yuxtaposición de independencia, que consiste en colocar la conjunción coordinante copulativa “y” en medio de ambas oraciones, resulta, también a nuestro juicio, la posibilidad menos confiada a la libre interpretación. De ahí que sea arriesgado afirmar que hay subordinación entre yuxtapuestas, debido a lo subjetivas que resultan las interpretaciones de tal tipo; más aún en el caso de textos escritos como los que atañen a esta tesis. Sin embargo, cabe advertir que muchas de las oraciones que podrían pensarse normalmente yuxtapuestas por presentar como única posibilidad la interpretación de relación subordinada no son para Martínez tales, pues hace de la prueba del agregado coordinante una restricción; así, si entre dos oraciones no se puede establecer lógicamente una conjunción coordinante, estas serían totalmente independientes.

II. 4. Subordinación e hipotaxis en *Simbólicas*

A continuación se muestra un cuadro que indica la cantidad de veces que José María Eguren subordina oraciones (con verbo conjugado) en *Simbólicas*. El cuadro contiene, además, los tipos de nexos, las conjunciones que los expresan y los poemas donde aparecen.

Nexo / Conjunción	Cantidad	Poemas
<u>Adverbial de tiempo</u> “cuando”	5	“Lied I”; “Marcha fúnebre...”; “Nora”; “El Pelele”
“antes que”	1	“La Tarda”
“mientras”	1	“El dominó”
“en tanto que”	1	“Juan Volatín”
<u>Comparativa</u> “que”	1	“Juan Volatín”
<u>Adverbial de modo</u>		

“como”	6	“Casa vetusta”; “Los robles”; “Blasón”; “Lied IV”; “Pedro de acero”; “Juan Volatín”
“cual”	2	“Juan Volatín”
<u>Causal</u> “porque”	4	“Ananké”; “Nora”; “La comparsa”
“pues”	1	“Los alcotanes”
“que”	4	“Juan Volatín”; “Nora”
<u>Condicional</u> “si no”	1	“Blasón”
<u>Adverbial de lugar</u> “donde”	2	“Lied II”; “La Tarda”
<u>Subordinada sustantiva</u> “que”	5	“Marcha fúnebre...”; “Eroe”; “La walkyria”; “La Tarda”; “Juan Volatín”
<u>Subordinada adjetiva</u> “que”	26	“Lied I”; “Marcha fúnebre...”; “¡Sayonara!”; “Casa vetusta”; “Las señas”; “Ananké”; “Las bodas vienesas”; “Eroe”; “Blasón”; “La walkyria”; “El pelele”; “La comparsa”; “La Tarda”; “El dominó”; “Juan Volatín”; “Hesperia”
“cuyos”	1	“Nora”

Es necesario comentar el cuadro de cantidades de las conjunciones subordinadas. En todo el poemario se evidencian tan solo 61 conjunciones subordinantes, lo que supone que solo en 61 ocasiones hay subordinación oracional. En un libro conformado por 34 textos, esta cantidad resulta considerablemente reducida, con un promedio de 1,8 oraciones subordinadas por poema. Si bien se puede alegar que los poemas de *Simbólicas* son breves en relación con la producción de otros poetas, el hecho real es que este juicio es exagerado y necesita ser contextualizado en tanto que ninguno de los poemas de este compendio posee menos versos que un soneto (14) y que la cantidad promedio de subordinadas por poema resulta evidentemente reducida si se compara con la menor cantidad de verbos conjugados por poema, que es 4 (“La oración de la cometa”). De hecho, tal promedio de subordinadas por poema es simplemente estadístico porque no son pocos los poemas que no presentan subordinación oracional

alguna: “Rêverie”, “Marcha noble”, “La dama i”, “La oración de la cometa”, “Los reyes rojos”, “Las torres”, “Lis”, “Diosa ambarina”, , “Syhna la blanca”, “El Duque” y “La procesión”; 11 de 34 poemas, es decir, casi el 33 %, no contiene subordinación oracional. Por otro lado, aun en el poema que mayor número de oraciones subordinadas presenta, “Juan Volatín” (10), debido a su extensión y a la presencia importante de otros nexos textuales, la subordinación queda en segundo plano. Sin embargo, la distribución de las cantidades de oraciones subordinadas es desigual y pocos de los 23 poemas con hipotaxis exceden las 3, existiendo incluso los que solo poseen una. De este recuento numérico se sigue que el estilo de José María Eguren en *Simbólicas* no contempla la hipotaxis como forma de organización textual dominante.

Pero hay otras evidencias concretas que permiten afirmar que tales cantidades reducidas responden a una intención de evitar la subordinación y/o su efecto de volver secundarias en la significación a las oraciones subordinadas de los poemas. En principio, se halla en algunos versos una deliberada supresión de conjunciones subordinadas en contextos donde estas son ineludibles o usuales. Esto se da en “Eroe” y “Rêverie”:

A Eroe yacente, nos dicen los Eddas,
miraban llorosas las nobles encinas.

(“Eroe”; 2015a: 142)

Aunque se trata de una expresión más ágil y coloquial, es notoria la preferencia por el estilo directo que suprime el “que”, el cual reforzaría el carácter de oración subordinada sustantiva de lo dicho por los Eddas, objeto directo de la acción. Dicho carácter también se disimula interponiendo dentro de la subordinada la oración principal con que se iniciaría la construcción. Mientras que en:

Y soñé, de un templete bajaban
dos dulces bellezas matinales;
y oí melancólicas hablaban
de las nobles dichas forestales.

(“Rêverie”; 2015a: 132)

Donde los objetos directos de los verbos “soñé” y “oí” se introducen sin la conjunción “que”, forzando la yuxtaposición que en primer caso se acentúa por la coma interpuesta. Bajo la misma directriz, en los casos de oraciones modales y comparativas, se produce

en todos los casos documentados una elisión del verbo subordinado, por lo que se oculta la presencia de verbos secundarios, disimulando la subordinación y dando la impresión de que los complementos subordinados pertenecen a la oración principal. En el siguiente ejemplo, debido a la elisión del verbo y del núcleo del sujeto de la oración subordinada, la frase “de incienso”, que era su complemento directo, parece más bien el modificador directo del núcleo del sujeto de la oración principal (“el humo subía”):

Con la calma campesina,
como de incienso el humo subía.
(“Los robles”; 2015a: 161)

Una prueba contundente de este fenómeno es que se documenten situaciones en las que Eguren prefiere no colocar conjunciones subordinantes entre oraciones que presentan relaciones de subordinación, separando oraciones que deberían y suelen tener un nexo explícito en pro de la claridad, lo que en ciertos casos vuelve indeterminables los nexos. En los siguientes ejemplos, la relación causal no se enuncia, produciendo oraciones independientes:

¡Háblame, Hesperia!
oigo tu aliento frío.
(“Hesperia”; 2015a: 174)

pero el Duque no viene;...
se lo ha comido Paquita.
(“El Duque”; 2015a: 162)

Se mira humoso el castillo roquero;
allí principia el cántico agorero.
(“Ananké”; 2015a: 136)

Otro método interesante y eficaz de evadir el efecto de la hipotaxis es el conferir énfasis semántico a las oraciones subordinadas, haciendo que adquieran protagonismo y que no queden en un segundo plano. Según Gili Gaya, muy aparte de la jerarquía marcada por las conjunciones, es posible que una oración subordinada tenga la relevancia de una principal en tanto que posee un interés expresivo que supera el de la información periférica (1979: 273). Así, por ejemplo, Eguren juega con la extensión de las oraciones y su relevancia semántica:

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

(“Lied I”; 2015a: 127)

Donde la subordinada temporal es más extensa que la principal y enuncia un evento mucho más relevante pues contiene la acción con que se inicia la narración. O en la siguiente estrofa:

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

(“Lied I”; 2015a: 127)

Cuyo último verso contiene una subordinada adjetiva que presenta el actuar del objeto habido y contiene el desenlace de la narración del poema, la muerte del árbol. También ocurre que Eguren construye un símbolo colocando rasgos de este en las subordinadas: caso ejemplar es el de “Nora”, cuyas oraciones causales contienen la definición más sustancial de los peligros de los que advierte la abuela y que son el centro del poema. Aquí otros ejemplos donde la subordinada introduce información axial para el poema:

las que vimos festivas formas galantes
se pierden en las luces del alba incierta.

(“La comparsa”; 2015a: 156)

como muertas pupilas
son sus ventanas.

(“Casa vetusta”; 2015a: 133)

brilló con las dos Señas,
que de la tumba asiria, blanca
son vesperales dueñas.

(“Las señas”; 2015a: 135)

Continuaré mi verso desolado;
tú lo puedes oír porque has pecado.

(“Ananké”; 2015a: 136)

De esta observación se concluye otra: Eguren subordina solo cuando es inevitable hacerlo; es decir, sus oraciones subordinadas no son producto de extensiones intencionales y siempre contienen información crucial para el desarrollo del asunto y la estructura del poema. Por ejemplo, en “La walkyria” la oración adjetiva del inicio la presenta como efectora peculiar de la muerte omnipotente, rasgo sobre el que girará el resto del poema y que no se podría comprimir en adjetivos. Acerca de las oraciones de adjetivo, se sugirió en otro apartado que estas se encuentran predeterminadas a expresar cualidades complejas para las que el idioma no tiene adjetivos (Gili Gaya 1979: 301); no obstante, esta cualidad no es absoluta pues existe la posibilidad de la perífrasis:

El trabajo que se completó. → El trabajo completado

De modo que en el caso de las oraciones subordinadas adjetivas no es verdad que existan como única posibilidad de expresión, sino que hay cualidades que pueden contenerse en participios o adjetivos. De esto se puede inferir que Eguren busca intencionalmente para su lengua las oraciones adjetivas necesarias, cualidades irreductibles y estéticas; pues de otra manera se tendría que afirmar que tal irreductibilidad de las adjetivas no es una peculiaridad creativa del estilo sino que es hecho general del sistema castellano.

La naturaleza de los pocos nexos empleados es también digna de comentario. Estos no solo son numéricamente reducidos, sino que en su mayoría son poco complejos en cuanto a su trabazón lógica: solo hay una condicional y 9 causales, mientras que los demás cumplen la función de información agregada sin mayores complicaciones interpretativas. Por otro lado, salvo quizá en las oraciones adverbiales de tiempo, el léxico egureniano no es muy variado en las conjunciones que emplea para expresar dichos nexos. Las relaciones causales, condicionales, locativas, temporales, así como las conjunciones de las oraciones sustantivas y adjetivas, no lucen precisamente por su riqueza o peculiaridad léxica al ser expresadas, pues Eguren utiliza los giros comunes. De hecho, es la conjunción “que” en distintos sentidos (sustantivo, causal, adjetivo y comparativo), de naturaleza general y sin precisión fuera del contexto de la relación que desarrolla (Gili Gaya 1979: 272), la que aparece en 36 de 61 casos de subordinantes. En la poca complejidad y variedad se sigue que el estilo de *Simbólicas* apuesta por relaciones sencillas entre las oraciones, incluso en casos de hipotaxis, lo que se

confirma con hechos como, por ejemplo, la elipsis de verbos en los casos de oraciones modales y comparativas.

II. 5. Coordinación y parataxis en *Simbólicas*

A continuación se muestra un cuadro que indica la cantidad de conjunciones coordinantes entre oraciones (con verbo conjugado) que aparecen en *Simbólicas*. El cuadro contiene, además, los tipos de nexos, las conjunciones que los expresan y los poemas donde aparecen.

Nexo / Conjunción	Cantidad	Poemas
<u>Disyuntiva</u> “o”	1	“Casa vetusta”
<u>Adversativa</u> “pero”	4	“Rêverie”; “Blasón”; “El Duque”
“mas”	2	“¡Sayonara!”; “El Duque”
<u>Distributiva</u> “ya... ya”	1	“Blasón”
<u>Copulativa</u> “y”	--	Su presencia es casi total en el libro, excepto en “Nora”, “La oración de la cometa”, “Las torres”, “Pedro de acero”, “La procesión” y “Hesperia”.
“ni”	2	“La walkyria”; “Nora”

En comparación con las cantidades del análisis de la subordinación en *Simbólicas*, el empleo de la coordinación es importantemente más amplio, a pesar de ser menos variada la gama de conjunciones utilizadas. En sentido estricto, tan solo 5 de 34 poemas se estructuran sin nexo alguno: “La oración de la cometa”, “Las torres”, “Pedro de acero”, “La procesión” y “Hesperia”. No obstante, y pese a la innegable presencia del nexo copulativo en el poemario, no se podría afirmar con ligereza que la coordinación es la relación preeminente en el estilo de Eguren; ya que, un análisis detenido lleva a considerar ciertas acotaciones y matices al respecto.

Cabe anotar que los tipos de nexos coordinantes desarrollados en el libro no son variados; únicamente hay tres y, exceptuando el copulativo, su presencia es reducida: solo hay 6 oraciones adversativas y una disyunción. En otro aspecto, de estos tres nexos, solo el adversativo implica una verdadera trabazón lógica y forma oraciones compuestas

coordinadas donde si bien una oración mantiene su independencia de significación frente a la otra, sus sentidos se complementan matizándose y formando uno nuevo.

y hablaban las bellas melodiosas;
pero no se oían sus palabras.

.....
Así, su memoria me traía
las baladas de Mendelssohn claras;
pero ni Beethoven poseía
la tristísima luz de esas caras.

(“Rêverie”; 2015a: 132)

Viene la coja reina y los nobles;
raudo el Duque procura alejamiento;
pero las ayas de los fustes dobles,
la aurora predican del sufrimiento.

(“Blasón”; 2015a: 142)

Y en la capilla está la bella,
mas no ha venido el Duque tras ella;
.....
ya el gran cortejo se irrita?...
pero el Duque no viene;...

(“El Duque”; 2015a: 162)

Reír te miro, con tu sonrisa clara,
entre exóticos juguetes de cartón;
mas ¡ay! el terrible y dulce ¡Sayonara!
en tus ojos se presenta de Mignón.

(“¡Sayonara!”; 2015a: 130)

Como se aprecia en los ejemplos, las relaciones adversativas son nítidas y tienen densidad y relevancia en *Simbólicas*. Así, son capaces de la antítesis lógica sugerente en “Rêverie”, donde la dualidad de lo sentido por el yo es un rasgo fundamental del símbolo, al punto que la adversativa es indispensable para conocer el modo en que “las bellas” existen. Algo semejante, aunque en menor grado, se da en “¡Sayonara!”;

mientras que en “Blasón” y “El Duque” la adversativa porta la resolución del asunto que en ambos textos desestabiliza la realidad propuesta.

Evaluando la extensa utilización de la copulativa con los mismos criterios, esta amerita también un comentario detenido. Sucede que si bien en el apartado anterior se muestra la gama de posibilidades de significación de dicha conjunción, en *Simbólicas* esta se emplea en su sentido más básico, no pocas veces forzando el significado e incluso al borde de vaciar su significación. Solo en ocasiones excepcionales, la “y” se usa para expresar una trabazón lógica compleja o donde exista una verdadera complementación de sentido entre oraciones. En los siguientes ejemplos, la relación de las oraciones aunadas por la copulativa expresan algo más que una simple contigüidad:

Lanza el oboe vespertina queja;
y vagamente la virtud se aleja.

(“Ananké”; 2015a: 136)

vi un mágico verde con rostro cenceño,
y las cicindelas
vistosas le cubren la barba de sueño.

(“Las bodas vienasas”; 2015a: 137)

Las princesas rubias al triste pelele
festivas marean en cálida ronda;
y loco se duele,

(“El pelele”; 2015a: 150)

En la casi totalidad de contextos, la copulativa no aparece sino entre oraciones cuyos sentidos no se complementan ni parecen necesitarse, de modo que no devienen en un significado nuevo resultante, como sucede con las oraciones compuestas por coordinación: aquí la copulativa implica adición pura. No se cumple en muchas de las copulativas de *Simbólicas* el requisito del “sentido perfecto” de los miembros de la oración compuesta que señala Gili Gaya (1979: 271). Si bien podría parecer riesgosa la afirmación, la realidad es que en muchos de estos casos las oraciones unidas por “y” actúan como oraciones independientes. Los casos más complejos son aquellos en los que señala secuencia de sucesos, pero sin que las oraciones establezcan relación consecutiva. Aquí algunos versos donde la copulativa significa secuencia de eventos:

Vienen tímidos y erguidos palaciegos borgoñones
y los siguen arlequines con estrechos pantalones.

.....
Con silente poesía
va un grotesco rey de Hungría
y lo siguen los alanos;

.....
Y en tristor a la distancia
vuelvan goces de la infancia,

(“Marcha fúnebre...”; 2015a: 128)

y flotan, corriendo, lumbrosas las sayas
en las rondinelas y las faramallas;
y canta el aroma azul, virginal;

(“El pelele”; 2015a: 150)

Y soñé, de un templete bajaban
dos dulces bellezas matinales;
y oí melancólicas hablaban

(“Rêverie”; 2015a: 132)

Y las rubias vírgenes muertas,

.....
vertían sus celestes lágrimas.

Y con sus nacaradas manos,
en los musgos y setos buscan
las purpúreas florecillas,

(“Marcha noble”; 2015a: 139)

Y el rey colorado de barba de acero,
su padre, la llama con queja amorosa;
y un llanto de fiera, un llanto sincero
se pierde en la duna de Islandia brumosa.

(“Eroe”; 2015a: 140)

Luego se hallan aquellas oraciones unidas por copulativa que señalan algún tipo de contigüidad entre las acciones coordinadas: simultaneidad, bien temporal, espacial o situacional. En ciertas ocasiones, como en “Lied IV”, esta contigüidad se genera en la conjunción al no hallarse con claridad entre las oraciones que se coordinan. Por otro lado, existen ciertos poemas donde se observa una “falta de sentido” de la copulativa, especialmente en aquellos donde su presencia es perceptiblemente abundante, ya sea en sentido de sucesión o de simple simultaneidad, especialmente en los poemas que desarrollan el motivo del desfile simbolista: “Marcha fúnebre de una marionette”, “Las bodas vienesas”, “Marcha noble”, “El pelele” y “La comparsa”.

Allí están, con pieles de bisonte,
los caballos de Lobo del Monte,
y con ceño triunfante,
Galo cetrino, Rodolfo montante.
Y en la capilla está la bella,
(“El Duque”; 2015a: 162)

Dos infantes oblongos deliran
y al cielo levantan sus rápidas manos,
y dos rubias gigantes suspiran,
y el coro preludian cretinos ancianos.
(“Las bodas vienesas”; 2015a: 137)

En tales poemas, la constante repetición de copulativas que no aportan al sentido crea una expectativa en el contexto según la cual el lector llega a normalizar la falta de relevancia semántica de la “y”. Debido a la temática de figuras guiñolescas, absurdas e infantiles de los poemas de desfile simbolista, la reiteración de la “y” adquiere el cariz de uno de los juegos fónicos que Eguren también usa dentro de tales y otras composiciones:

a la una, a las dos, a las diez;
que se casa el Duque primor
con la hija de Clavo de Olor.
.....
dan sus gestos, sus gestos, sus gestos;
(“El Duque”; 2015a: 162)

Juan Volatín rodó sobre el cojín,
Juan Volatín, el duende vida vana,
comienza su enojoso retintín:

(“Juan Volatín”; 2015a: 166)

Además, la falta de contenido de la “y” se condice con la impresión de falta de lógica normal que busca el yo lírico para estos poemas. *Simbólicas*, pues, ostenta un uso estilístico de la copulativa que se dirige al plano afectivo cuando carece de todo sentido conceptual. Otra prueba de esta carencia de contenido son aquellos poemas que, como “Lied II”, comienzan utilizando una “y”, de modo que no une la primera oración a ninguna otra:

Y soñé, de un templete bajaban

(“Rêverie”; 2015a: 132)

Y las rubias vírgenes muertas

(“Marcha noble”; 2015a: 139)

El efecto se genera justamente en la ausencia de un miembro al cual adherir estas oraciones: los poemas parecen comenzar *in media res*, como si fueran fragmentos, la continuación de otro texto ya iniciado, produciendo sorpresa pues se espera que estos tengan un inicio natural. La “y”, además, otorga un impulso especial en la entonación propio de su función inherente como anunciante del miembro final de la enumeración, que supone un ascenso en la curva entonativa antes de cerrar el período. En los poemas que tratan el motivo del desfile simbolista, esta fuerza conferida por la “y”, copulativa tanto de oraciones como de frases dentro de la oración, es perceptible también, da la impresión de vitalidad y movimiento sucesivo a los personajes que van apareciendo progresivamente, produce la sensación de un verdadero desfile.

II. 6. Yuxtaposición en *Simbólicas*

El ordenamiento de oraciones sin nexo expresado ni explícito es una constante sintáctica absoluta en *Simbólicas*; es decir, su presencia es notoria y abundante en todos los poemas del libro. Pero la yuxtaposición en el sentido estricto de la palabra no se presenta con gran frecuencia; lo que se debe a que los poemas se encuentran formados por aquel fenómeno que Gili Gaya cataloga como “oraciones independientes”,

oraciones sin conjunción ni relación obvia. Sirva como caso de análisis el poema “Lied IV”:

La noche pasaba,
y al terror de las nébulas, sus ojos
inefables reían la tristeza.

La muda palabra
en la mansión culpable se veía,
como del Dios antiguo la sentencia.

La funesta falta
descubrieron los canes, olfateando
en el viento la sombra de la muerta.

La bella cantaba,
y el florete durmióse en la armería
sangrando la piedad de la inocencia.

(2015a: 175)

Exceptuando las oraciones unidas por copulativa de la primera y la cuarta estrofa, las demás se encuentran seccionadas por pausas oracionales. A pesar de que se podría intercalar estas oraciones con una copulativa que implicase progresión temporal o bien simultaneidad, como podría hacerse en todos los casos, el sentido de cada oración es tan disímil o poco contiguo en relación con las otras que resultaría impostado, tal cual resulta con las oraciones que sí están unidas por la “y”. Debido a tal independencia de sentido, que puede llegar a incompatibilidad semántica, en muchos de los poemas de *Simbólicas* es imposible hallar yuxtaposición pues no existe nexo interpretable. Tal independencia semántica varía su intensidad en los poemas: los hay como “Lied IV” que parecen no presentar una línea temática; otros en los que la progresión del asunto se evidencia muy tenuemente, intercalando entre oraciones con alguna relación y otras que parecen escapar de la línea; y, por último, aquellos que en su total independencia desarrollan claramente de un mismo tema. Aquí algunos de los casos señalados:

La dama i, vagarosa
en la niebla del lago,
canto las finas trovas.

Va en su góndola encantada
de papel a la misa
verde de la mañana.

Y en su ruta va cogiendo
las dormidas umbelas
y los papiros muertos.

Los sueños rubios de aroma
despiertan blandamente
su sardana en las hojas.

Y parte dulce, adornida,
a la borrascosa iglesia
de la luz amarilla.

(“La dama í”; 2015a: 145)

Lanza el oboe vespertina queja;
y vagamente la virtud se aleja.

Se mira humoso el castillo roquero;
allí principia el cántico agorero.

Vuelve hacia mí tu labio purpurino
que ríe los silencios del Destino.

(“Ananké”; 2015a: 136)

Tal independencia le permite a Eguren construir poemas sobre paralelismo. Así ocurre, por ejemplo, en “Los reyes rojos” y “Las torres”:

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

Áureas 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 oscurecen
¡ay, las torres muertas!

(“Las torres”; 2015a: 152)

No obstante, Eguren presenta ciertas formas de mantener la cohesión del texto sin mermar la ejemplar independencia entre las oraciones. La elipsis de sustantivos y la deixis pronominal y de determinantes sirven para tales efectos. Estas resultan indispensables para evitar la anáfora o la reiteración de palabras cuando no poseen utilidad estética en el texto, sino todo lo contrario. Estos son algunos versos en los que Eguren emplea tales formas de cohesión sin borrar la independencia de oraciones:

Las vi en el blasón de la poterna
azulinas y casi borradas
despierto años después, la cisterna
las mecía medio retratadas.

(“Rêverie”; 2015a: 132)

el vuelo tienden
los alcotanes.
Con rojas plumas,
con vista grave
y azules sombras,
van con donaire.

(“Los alcotanes”; 2015a: 172)

Deliciosa Mignón con festivos ojos
.....

Reír te miro, con tu sonrisa clara,
 (“¡Sayonara!”; 2015a: 131)

Sobre la base de los recuentos numéricos anteriores y otras observaciones, se puede sostener que en este libro el estilo de Eguren busca suprimir nexos y crear “oraciones independientes”, ya que no necesariamente yuxtapuestas. Como ya se demostró en otro apartado acerca de la evasión de la hipotaxis en *Simbólicas*, algunas de las relaciones de subordinación son transformadas en oraciones sin conjunción. Sumado a los ejemplos extraídos de “Eroe” y “Rêverie”, en “Pedro de acero” los complementos del verbo se convierten en oraciones independientes obligados por la pausa que indican los signos de puntuación y comparten el verbo conjugado con la oración a la que naturalmente deberían pertenecer, el cual se suprime mediante elipsis:

Pica, pica
 la metálica peña
 Pedro de Acero.

En la sima
 de la obscura guerra,
 del mundo ciego.

Pesarosas,
 como trenos y llantos,
 se sienten voces.

De hora en hora
 los primitivos salmos
 y maldiciones.

(“Pedro de acero”; 2015a: 158)

Segundo, y como ya se había abordado y ejemplificado también en el referido apartado anterior, cuando se presenta la posibilidad de relaciones subordinantes el nexo que uniría a las oraciones solo es presentado y no se muestra debido a la carencia de conjunción. A continuación, algunos ejemplos de oraciones que podrían admitir distintos tipos de relación que las haría oraciones complejas: causal, final, concesiva, condicional, etc.

¡Háblame, Hesperia!

oigo tu aliento frío.

(“Hesperia”; 2015a: 174)

pero el Duque no viene;...

se lo ha comido Paquita.

(“El Duque”; 2015a: 163)

Abre antiguo betel su broche

que verde luz destella...

¡Ah, purpúrea, festiva noche,

te pasaré con ella!

(“Las señas”; 2015a: 135)

Se mira humoso el castillo roquero;

allí principia el cántico agorero.

.....

Tienes la frente azul y matutina;

es un goce fatal que la ilumina.

.....

Continuaré mi verso desolado;

tú lo puedes oír porque has pecado.

(“Ananké”; 2015a: 136)

Es necesario abordar en este punto la disyunción entre yuxtaposición e independencia oracional. Sigue siendo arriesgado afirmar con rotundidad que hay yuxtaposición en estos ejemplos; pues ya definir una relación con nitidez a falta de conjunciones resulta terreno inestable en *Simbólicas*, puesto que, como indica Gili Gaya y confirma Gutiérrez, el carácter de oración compuesta de dos oraciones juntas queda, a fin de cuentas, determinada por la entonación y el contexto comunicativo del enunciante, requisitos ausentes ambos en el caso de textos escritos (1979: 264). Además, aunque bajo la interpretación de Gili Gaya el resultado de suprimir conjunciones en los casos ya citados es la oración compuesta, para Martínez estas son sin duda oraciones completamente independientes; ya que no se puede establecer entre ellas coordinación de ningún tipo, exceptuando los ejemplos primero y último de “Ananké” que admiten cópula natural.

II. 7. Hipotaxis y subordinación en *Rondinelas*

A continuación se muestra un cuadro que indica la cantidad de veces que José María Eguren subordina oraciones (con verbo conjugado) en *Rondinelas*. El cuadro contiene, además, los tipos de nexos, las conjunciones que los expresan y los poemas donde aparecen.

Nexo / Conjunción	Cantidad	Poemas
<u>Adverbial de tiempo</u> “cuando”	6	“Los gigantones”; “El romance de la noche florida”; “Véspera”; “Campesina”; “Ensueño”; “Preludio”
“mientras”	1	“Preludio”
<u>Adverbial de lugar</u> “donde”	6	“La niña de la garza”; “Canción de noche”; “Cancione la”; “Caballito”
<u>Adverbial de modo</u> “como”	10	“Patética”; “El romance de la noche florida”; “Las citas ciegas”; “Los altares del camino”; “La canción del regreso”
“cual”	1	“Las citas ciegas”
<u>Completiva</u> “si”	1	“Nocturno”
<u>Causal</u> “que”	2	“La cita”; “Nuestra señora de los preludios”
<u>Condicional</u> “si”	2	“Tiza blanca”
<u>Subordinada sustantiva</u> “que”	2	“Caballito”
<u>Subordinada adjetiva</u> “que”	14	“Vespertina”; “Patética”; “Véspera”; “Hespérida”; “Campesina”; “La cita”; “Marioneta misteriosa”; “La muerte del ciervo”; “Caballito”; “La canción del regreso”

El ejercicio de comparación con *Simbólicas* resulta sencillo pues ambos poemarios están conformados por 34 poemas. La presencia de la subordinación en este libro es

evidentemente menor: solo hay 45 conjunciones subordinantes, lo que significa que solo habría 1,32 conjunciones por poema. Aunque tal proporción resulta únicamente estadística, pues diez de los 34 carecen de cualquier subordinación: “Viñeta obscura”, “Témpera”, “Antañera”, “Favila”, “La noche de las alegorías”, “Balada”, “Canción cubista”, “Sonela”, “Las risas de ayer” y “Las Alfás”. De modo que solo 24 poemas contienen subordinación, de los cuales solo cuatro presentan más de dos. En este punto la diferencia cuantitativa con *Simbólica* deviene abismal; ya que de estos 24 donde sí se presenta subordinación, en 13 solo aparece una vez. Por otro lado, si en el primer poemario de Eguren el poema con más conjunciones de subordinación era “Juan Volatín” con 10, en este será “Patética” con 6. Otra disminución reveladora se da en cuanto a la variedad de conjunciones para expresar determinada relación, la cual ya era baja en *Simbólicas*: caso ejemplar es el de la relación temporal que en el primer libro se expresaba de cuatro formas distintas y en este solo mediante “cuando”; mientras que la relación causal mediante “que”. De hecho, la relación causal se emplea siete veces menos en *Rondinelas* que en *Simbólicas*; así como, con una distancia mayor, el uso de la oración subordinada adjetiva se reduce de 27 veces a 14. Por tanto, los datos numéricos y su contextualización permiten inferir que en *Rondinelas* Eguren tiende a desligarse todavía más del uso de la hipotaxis. Aunando esta conclusión a la observación de estrategias que evitaban los efectos de la subordinación en *Simbólicas*, se concluye que el poeta continúa su tendencia por evadir la subordinación y la afina al punto de emplearla cada vez menos.

No obstante, también en este libro se evidencian las formas de evitar los efectos de la subordinación que ya se mostraban en el anterior. En muchos poemas de este poemario la subordinación tampoco se percibe como tal pues las conjunciones adquieren otros significados que no suponen un plano relegado para la subordinada. Por ejemplo, las oraciones adverbiales modales, que emplean la comparación para definir la forma en que una acción se realiza, suprimen su verbo de modo que no dan la impresión de ser una oración inserta en otra sino una sola oración. En “El romance de la noche florida”, además, estas oraciones adquieren relevancia por su plasticidad y porque se anteponen a la principal:

Como el botón de Enero,
en letargia sueñas;

.....

Como el perfume errante,
tu suavidad se aleja

(2015a: 322)

Es menester una acotación sobre la cantidad de subordinadas modales que en este libro se emplea tres veces más que en *Simbólicas* (11 y 8 respectivamente). Sucede que su presencia se concentra solo en dos poemas, “Patética” y “El romance de la noche florida”, que la emplean en tres ocasiones cada uno. No obstante, en esos poemas este tipo de oración subordinada adquiere importancia ya que se vuelve un elemento de la recurrencia y el paralelismo.

Otra forma de diluir el efecto de la subordinación sucede cuando la oración subordinada tiene mayor extensión que la principal. También en “El romance de la noche florida” se halla una oración subordinada que es mucho más compleja que su principal al punto de dar la impresión de que no se halla dentro de esta sino que están separadas:

Te apartas de mi noche florecida
en tu bajel de sueño, como a funestas brumas
tiende las alas el alción feliz.

(2015a: 322)

O en “Preludio” donde la extensión de la precisión temporal le confiere a la subordinada un peso propio. De hecho, en este ejemplo tanto la oración principal como la subordinada presentan eventos que en el desarrollo del poema presentan una misma importancia, de modo que la conjunción “mientras” no indica subordinación sino simultaneidad:

Por los tapiales
y multiflores
viejo mentor me cuenta;
mientras se oyen melodiosas
al fino sopro obscurecido,
las campanas de la luna.

(2015a: 327)

El mismo sentido de simultaneidad entre dos eventos importantes para el desarrollo del poema se ve en “Véspera”:

Las aves tremen
cuando cae el lucero
en el flabel del mar monótono.
(2015a: 330)

Asimismo, este mecanismo se evidencia también con la oración locativa de “Cancionela” que presenta una acción que en la secuencia se halla en el mismo nivel que la oración principal y de la que es sujeto el personaje principal del poema. En realidad, la subordinada contiene el desenlace del asunto del poema:

Y navega blandamente
al castillo de la fuente;

donde zumba Colibrí
su rondana baladí.
(2015a: 339)

En “Patética”, poema que más oraciones subordinadas presenta, una de las oraciones adjetivas adquiere énfasis por contener la imagen recurrente de las lágrimas que caen:

Tiembla el remoto linde con la violada albura
del invierno y la luna,
de lágrimas que caen.
(2015a: 320)

También ocurre que la carga de acción verbal del verbo subordinado es mayor que la de su verbo principal; y de este modo aportan mayor información al desarrollo del poema. En “Patética” se halla la siguiente construcción:

En la mística sala
del infinito helado de los muertos,
en la glacial penumbra
hay un amor de antaño
que en su terrena vida
me hirió en vidente sueño.
(2015a: 320)

Donde la acción de “haber” es menos densa que “herir”. En “Campesina” se encuentra este otro ejemplo en el que la acción principal “estar” carece de acción frente a “desnudar”:

Bajo fronda muda,
está con sus velos
que el aura desnuda.

(2015a: 332)

II. 8. Coordinación en *Rondinelas*

A continuación se muestra un cuadro que indica la cantidad de conjunciones coordinantes entre oraciones (con verbo conjugado) que aparecen en *Rondinelas*. El cuadro contiene, además, los tipos de nexos, las conjunciones que los expresan y los poemas donde aparecen.

Nexo / Conjunción	Cantidad	Poemas
<u>Copulativa</u> “y”	32	Se presencia en varios de los poemas del conjunto.

Diversas observaciones amerita este análisis de la coordinación en *Rondinelas*. En principio, que su presencia en comparación con *Simbólicas* se ha visto mermada sustancialmente. La ausencia de las conjunciones de coordinación se percibe mucho más que la de las de subordinación. Revelador es en este aspecto que Eguren no empleara más que la copulativa y dejara de lado relaciones tan usuales como la adversativa, disyuntiva, que no aparecen en ninguno de los poemas, cuando sí tienen cierta presencia en *Simbólicas*. Por otro lado, la cantidad de copulativas únicamente expresadas mediante “y” es mucho menor en este conjunto: solo se observa en 18 de los 34 poemas, siendo “Patética” el poema que concentra el mayor número con una mínima cantidad de tres, a pesar de ser el más largo. Los demás poemas, por su parte, no exceden las dos copulativas y no pocos presentan solo una. La explicación plausible a este abrupto descenso de copulativas se encuentra en un cambio de las preferencias temáticas: en *Rondinelas* Eguren no incluye la misma cantidad importante de poemas de corte secuencial como los del desfile simbolista que empleaban la copulación para generar determinados efectos estilísticos. El poeta ha perfilado sus medios expresivos hacia un estilo en el cual prescinde ampliamente de las conjunciones subordinantes y de

coordinación. Síntoma concluyente de esto es que el único poema donde se utiliza el motivo del desfile simbolista, “La noche de las alegorías”, carezca totalmente de copulativas; lo mismo que otros poemas donde las imágenes se suceden una tras otra, como “La canción del regreso”.

En otro ámbito, al igual que en *Simbólicas* la significación de la copulativa en este conjunto tiende a ser la más sencilla, aquella que solo indica contigüidad y no otra relación lógica más estrecha de las tantas que pueda expresar. Las oraciones unidas por la conjunción en *Rondinelas* no se modifican mutuamente sino que se suman. Esta adhesión de oraciones no siempre llega a establecer una secuencia temporal de hechos sino que indica simultaneidad de distinto tipo:

sueñan las brisas
y en el silencio
aletean
las obscuras Causas
(“Véspera”; 2015a: 330)

Hay besos, armonías,
lentas escalas;
y vuelan los danzarines
como fantasmas.
(“La danza clara”; 2015a: 316)

-Monseñor han tocado la puerta
y lo está esperando una muerta.
(“La cita”; 2015a: 342)

II. 9. Yuxtaposición en *Rondinelas*

Los dos análisis anteriores hacen evidente la preponderancia de la preferencia de Eguren en *Rondinelas* por las oraciones sin nexo explícito, preferencia cuantitativamente mayor que en *Simbólicas*. Sin embargo, al igual que en el primer libro, este conjunto no presenta muchos ejemplos de oraciones compuestas por yuxtaposición, cuando sí de oraciones independientes. A saber, en este conjunto se siguen explotando estrategias compositivas como la segmentación del argumento en secciones que merman la fluidez

de la progresión narrativa pero que confieren atención a los eventos particulares. Esto se da, por ejemplo, en “Cancionela”:

Ha ceñido Colibrí
la campánula turquí.

Va en su barca piratera
con su linda prisionera.

La ha besado Colibrí
en su boca lazulí.

Y navega blandamente
al castillo de la fuente;
(2015a: 339)

También se halla poemas donde se aplica el paralelismo. En “Balada”, el paralelismo hace equivalentes las distintas descripciones de las hijas del duende:

En el mirador
las hijas del duende
murmuran amor.

Por el ventanal
se miran sus talles
de rosa percal.

En ronda rondín
la brisa les bebe
su olor aserrín.
(2015a: 335)

Por otro lado, el riesgo de carencia total de cohesión que corrían poemas de *Simbólicas* como “Ananké” y “Lied IV”, se extrema en *Rondinelas* por la total independencia de las oraciones y su disimilitud semántica en poemas como “Canción cubista”, donde la superposición de oraciones sin relación ni coincidencia aparente alguna da la impresión de collage. Las diversas afirmaciones de este poema parecen extraídas de distintos

contextos y obligadas a estar juntas; la independencia oracional es tal que la coherencia lógica es imposible de establecer:

En el rascacielos
un gallo negro de papel
saluda la noche.

Más allá de Hollywood,
en tiniebla distante
la ciudad luminosa,
de los obeliscos
de nácar.

En la niebla
la garzona
estrangula un fantasma.
(2015a: 338)

Es en poemas del mismo corte, como “Favila” o “Hespérida”, que se evidencia con más claridad que la independencia oracional no solo se da más veces en *Rondinelas*, sino que se realiza hasta el límite de abolir una posible coherencia lógica interpretable.

II. 10. ¿Conjunciones o marcadores del discurso? El problema de los signos de puntuación

En este apartado se evaluará otro factor que merma incluso más la ya tenue presencia de oraciones subordinadas y coordinadas. Tomando conciencia de los conceptos de “oración compuesta” y “oración compleja” como los abordan los teóricos citados, es el elemento entonativo lo que determina que dos oraciones o más formen parte de un período de coordinación o subordinación. Y si bien la aparición de una u otra conjunción es un indicador de unidad, el carácter de oración viene dado obligatoriamente por la unidad de la curva melódica. Surge entonces el siguiente problema de interpretación de las conjunciones: muchas de ellas se encuentran separadas de la oración a la que deberían corresponder por medio de un punto, el cual indica el fin de la unidad entonativa de la oración previa. Cabe resaltar que los signos de puntuación en la poesía de José María Eguren son variados: comas, puntos y coma, dos

puntos, puntos suspensivos; por lo que se puede inferir que tiene conciencia tanto de su uso sintáctico como del tipo de pausa que cada uno supone. De ahí que el poeta sea consciente de que por mucho que una conjunción contenga un sentido de subordinación o coordinación, las oraciones ligadas no podrían ser consideradas complejas o compuestas debido a la pausa del punto que las independiza. Entonces, el empleo del punto y su pausa consiguiente se constituye en una estrategia más de la lírica egureniana para evitar oraciones complejas o compuestas y fomentar la mayor independencia posible incluso cuando se debe expresar alguna trabazón lógica. De este modo, la cantidad de oraciones coordinadas y subordinadas obtenida en los análisis previos se reduce un poco más. Aquí algunos ejemplos de los casos descritos:

Su torvo pico,
sus ademanes,
su voz ahuyentan
robustas aves.
Y con deseos
impenetrables,
dejan el río

(“Los alcotanes”; 2015a: 172)

Les muestra paisajes
de mundos risueños,
allá en misteriosos
nublados de sueños.

Y luego la turba
de insectos feroces
a Juan Volatines
saludan a voces;

(“Juan Volatín”; 2015a: 166)

Allí están, con pieles de bisonte,
los caballos de Lobo del Monte,

.....

Y en la capilla está la bella,

.....

estornuda, estornuda, estornuda.

Y a los pórticos y a los espacios
mira la novia con ardor;...

(“El Duque”; 2015a: 162)

Blondo el día
y el compás de la guzla
lejos, muy lejos.

Que en la mina,
más poderoso, lucha
Pedro de Acero.

(“Pedro de Acero”; 2015a: 158)

Por las alturas
pasan los baches,
las alquerías,
los andurriales.
Pues buscan siempre
las soledades;

(“Los alcotanes”; 2015a: 172)

Radiosos de alegría
que es hora prometida.

Y en los mirajes rubios
se encienden los preludios.

(“Nuestra señora de los preludios”; 2015a: 366)

ya el gran cortejo se irrita?...
pero el Duque no viene;...

(“El Duque”; 2015a: 162)

Como se observa en los ejemplos, la separación de conjunciones mediante el punto se realiza especialmente en el caso de las copulativas. Cuando esto sucede, las conjunciones no se consideran tales pues no forman oraciones compuestas o complejas.

Las conjunciones se vuelven marcadores del discurso, agregados periféricos a la oración que cumplen la función de trazar la progresión temática en el texto.

II. 11. Conclusiones del análisis sintáctico de ambos conjuntos

Sobre la base de los recuentos de cantidades de conjunciones y el análisis acerca de su empleo en los poemas de *Simbólicas* y *Rondinelas*, se puede concluir que en los conjuntos existe una constante sintáctica en el nivel de la relación entre oraciones. Esta constante se lleva a cabo de dos maneras complementarias: tendencia cuantitativa a construir textos con oraciones independientes, yuxtapuestas mas no compuestas; y supresión y evasión de nexos y/o conjunciones especialmente subordinantes mediante procesos de índole varia, ya descritos, detallados y debidamente ejemplificados. Como se muestra en algunos casos de subordinación, estos fenómenos responden a una intención por evitar que las oraciones se resten relevancia mutuamente. Asimismo, se reconoce en *Rondinelas* un importante descenso cuantitativo en el empleo de conjunciones coordinantes y subordinantes y una mayor cantidad de oraciones independientes; de modo que se puede afirmar que se trata de una constante intencional de la obra egureniana que se afianza notoriamente en el tramo final de su creación. Vale aclarar que estos rasgos de independencia no conciernen ni mellan necesariamente la coherencia temática de los textos, aunque en ciertos poemas ocurre. En general, esta forma de ordenar oraciones para componer un texto se le conoce en la tradición de la crítica literaria estilística como “parataxis”, haciendo un uso menos restringido del significado que, para tales efectos y de ahora en adelante, se definirá como el empleo estético de la forma contraria a la hipotaxis oracional, que puede incluir la yuxtaposición y las oraciones libres además de la coordinación en sí. Sobre este último punto es necesario consultar la terminología empleada en comentarios de sintaxis como el que hace Erich Auerbach en su ensayo “Nombran a Roldán jefe de la retaguardia del ejército francés” (2011: 96-98). El estilo de Eguren en *Simbólicas* sería, por tanto, paratáctico. En otro ámbito, se concluye también que esta constante responde a la directriz de síntesis del lenguaje egureniano descrito por César Debarbieri y también vislumbrada por otros críticos. Es decir que a la creación de personajes simbólicos y nuevas palabras mediante procedimientos morfológicos se corresponde la tendencia a las componer poemas utilizando oraciones simples, que no complejas ni nítidamente compuestas.

Cabe reconocer, con la intención de sumar evidencias contundentes a lo concluido del análisis, que observaciones semejantes respecto del elemento estudiado del estilo de Eguren han sido consignadas anteriormente por otros críticos de indudable autoridad. Los casos más claros y precisos son los de Estuardo Núñez y Ricardo Silva-Santisteban. Núñez en su tesis de 1932 observa lo siguiente al comparar el poema “Los cuervos” de Manuel González Prada con “Los reyes rojos” de Eguren: “[o]rigen de todos los caracteres anotables en estos poemas es, en primer lugar, la definitiva desarticulación sintáctica” (1932: 73); reconoce así como elemento fundamental en la composición la carencia la nexos. Mientras que Ricardo Silva-Santisteban afirma lo siguiente respecto de la composición de “Lied I”: “[s]e vela la descripción con tendencia a lo soñado. La característica elíptica de las estrofas aleja más aún al lector del casi inexistente hilo argumental” (2004, t. II: 46), donde lo “elíptico” se refiere a la carencia de nexos lógicos que dificultan una comprensión rápida de la progresión del asunto del poema. Y bien es verdad que en ambos poemas la falta de conjunciones es muy perceptible; no obstante, Silva-Santisteban sugiere que esta cualidad excede el poema que comenta pues, como afirma, “Lied I” “se instituye con las características de una poética; por tanto, una declaración: este es el tipo de poemas que van a leer, pareciera musitar el poeta al comienzo de su libro” (2004, t. II: 45).

Es menester también atender una anotación de Gili Gaya, pues parece ser la respuesta a la situación de la baja cantidad de conjunciones y la preferencia por las oraciones independientes en el estilo de *Simbólicas*. Sostiene el gramático que “[e]l lenguaje poético se desliga de la trabazón lógica del pensamiento, se atiene a la intuición y usa el período yuxtapuesto, o sencillamente coordinado, mucho más a menudo que la prosa; [...] porque desborda el engranaje del lento razonar. Desde antiguo aconsejan los preceptistas evitar en Poesía numerosas conjunciones propias del estilo lógico-discursivo” (1979: 273). Aunque relativa, puesto que no se trata de un precepto para la poesía lírica en tanto que no evalúa las posibilidades expresivas de los nexos lógicos, esta explicación resulta plausible. No obstante, incluso siendo condición “general” de la lírica, los poemas de José María Eguren presentan una cantidad menor de conjunciones que las composiciones de otros poetas castellanos.

Por ejemplo, y a pesar de la relación que entre su sintaxis y la de Eguren desarrolla Xavier Abril, el estilo de Luis de Góngora y Argote es opuesto en este ámbito al de *Simbólicas*, como comprueba el comentario que hace Rafael Lapesa al observar que en

su poesía “el período alcanza una amplitud extraordinaria, con laberíntica floración de incisivos, a través de los cuales se mantiene firme, en arriesgado virtuosismo, la congruencia gramatical” (1981: 345). Frente a Góngora, el poeta limeño más bien parece brillar por sus oraciones simples, evitando imbricaciones al relacionarlas. Como confirmación, sirva el conteo de conjunciones en algunos versos de la “Soledad primera”. A continuación se subrayarán las conjunciones tanto subordinantes como coordinantes de los textos anunciados:

No bien pues de su luz los horizontes,
que hacían desigual, confusamente,
 montes de agua y piélagos de montes,
 desdorados los siente,
cuando, entregado el mísero extranjero
 en lo que ya del mar redimió fiero,
 entre espinas crepúsculos pisando,
 riscos que aun igualara mal volando
 veloz, intrépida ala,
 menos cansado que confuso, escala.

(Góngora 2001: 207-209)

Considérese que hay cinco conjunciones subordinantes en la cita, cuando en *Simbólicas* el promedio es de 2,21 subordinantes por poema donde, descontando del cálculo aquellos en los que no aparecen subordinantes y aquel que mayor cantidad presenta, “Juan Volatín”. Es evidente que en este estilo la subordinación no solo es mayor en cantidad sino que cumple la función estética de producir efectos varios, incluso miméticos, a partir de la morosidad que generan la extensión del período y la consiguiente sensación de dependencia de las oraciones. Estas anotaciones comparativas entre el estilo de Góngora y Eguren han de servir para probar conclusiones posteriores de la siguiente tesis.

Otro tanto ocurre con los poetas modernistas cuya proximidad con José María Eguren es mayor. Rubén Darío y José Santos Chocano presentan diferencias también en este punto frente al estilo del barranquino; aunque no sean tan marcadas respecto de la cantidad, son evidentes. Una explicación es que los modernistas emplearan una expresión mucho más florida, por lo selecta, compleja y ostentosa, según su concepción parnasiana de lo

sensual y lo formalmente perfecto; y de ahí que el lenguaje egureniano se presente como sencillo y relativamente económico, sintético y sin ornato (González Vigil 1974: 187), evasor de la grandilocuencia y más bien asonantado, como ya se expuso con la debida extensión. Otra explicación más plausible de la diferencia en el uso de conjunciones se halla en la oposición de los procedimientos primarios con que cada estilo construye su realidad, situaciones y estados de ánimo: la lengua de los modernistas tiende a lo directo, la denotación y la claridad lógica de lo referencial, por lo que las conjunciones son empleadas en pro de tal efecto; mientras Eguren, como simbolista, busca la sugestión mediante otros planos del lenguaje, prescindiendo de la precisión lógica, la exactitud o la directez. Conviene en esto Ricardo González Vigil cuando apunta sobre Chocano, en representación de los demás modernistas, que “nunca despega de una explicitación denotativa de lo que ‘quiere decir’ en sus composiciones; ama la precisión, el cálculo y la rápida intelección” (1974: 189-190).

II. 12. Parataxis y organización métrica

La evasión de la subordinación y la reafirmación del carácter independiente de las oraciones en ambos poemarios reciben un apoyo sonoro para ser percibidas con mayor contundencia. Los siguientes ejemplos mostrarán que la actitud paratáctica también tiene injerencia en el plano sonoro de los textos. Sin embargo, la forma en que esto se lleva a cabo varía sustancialmente dependiendo de la unidad de cantidad que interviene. Por ese motivo, la siguiente evaluación considerará por separado los efectos que sobre la actitud paratáctica de la lírica de Eguren ejercen las estrofas y los versos.

II. 12. 1. Función paratáctica de la organización estrófica

Un número importante de los poemas de Eguren son estróficos. Pero esta tendencia que se muestra fuerte en *Simbólicas* se va diluyendo progresivamente en los demás conjuntos al punto de ser perceptiblemente menor en *Rondinelas*. A saber: si 26 de los 34 poemas del primer libro se organizan en estrofas; en el último conjunto solo habrá 13 poemas estróficos de 24. En otro aspecto, la regularidad de esquemas estróficos, que comprende tanto medidas de verso como recurrencia de rimas, es casi absoluta en los poemas de *Simbólicas*, siendo la excepción “La Tarda”; mientras que *Rondinelas* contiene los poemas “Canción cubista”, “Los altares del camino” y “Los gigantones”, donde las estrofas no poseen ni la misma cantidad de versos ni estos medidas recurrentes.

La parataxis se halla resaltada en la organización estrófica en tanto que por lo general cada una contiene una sola oración, de modo que interpone entre oraciones una pausa relativamente larga como es la pausa estrófica dentro de los recursos sonoros. Sucede que casi siempre hay una coincidencia entre esta unidad melódica y la estructura oracional simple, de manera que la división se marca con gran nitidez y naturalidad:

En la curva del camino
dos robles lloraban como dos niños.

Y había paz en los campos
y en la mágica luz del cielo santo.

Yo recuerdo la rondalla
de la onda florida de la mañana.

(“Los robles”; 2015a: 161)

En la costa brava
suena la campana,
llamando a los antiguos
bajeles sumergidos.

Y con tamiz celeste
y al luminar de hielo,
pasan tristemente
los bajeles muertos.

(“Lied III”; 2015a: 165)

En el mirador
las hijas del duende
murmuran amor.

Por el ventanal
se miran sus talles
de rosa percal.

(“Balada”; 2015a: 335)

Ha venido Colibrí
en su barca de rubí.

De fragante curva quilla,
con bandera cabritilla.

(“Cancionela”; 2015a: 339)

No obstante, hay numerosos casos en los que dentro de la estrofa coinciden dos o más oraciones; pero cuya íntima trabazón semántica y la pertenencia a la misma estructura melódica hacen que se compacten en una misma unidad que plantea bien una misma imagen compleja o bien un mismo evento. “Juan Volatín” es el único poema cuyas estrofas contienen varias oraciones; en él las divisiones de estrofas marcan el seccionamiento del asunto en tramos narrativos. Otro caso representativo se da en algunas estrofas de “Lied I”, las cuales se plantean como cuadros compactos así como sucede en los demás *lieder*:

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

.....

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.

(2015a: 127)

De hecho, esta coincidencia entre estrofa y sintaxis predispone a los poemas a ser apreciados como una serie de cuadros plásticos de cuya sucesión se traza la secuencia de hechos. Así sucede, por ejemplo, en “La dama i” y “Las risas de ayer”:

Risas peregrinas
del pasado ameno,
vienen a la sombra
del ficus sereno.

Bajo la rosada,
florida arboleda,
surgen repentinas
sus caras de seda.

En la luz obscura,
por pasos exiguos,
bajan dulcemente
sus ojos antiguos.

Los labios despuntan
con besos de hada
en las horas ciegas,
bajo la enramada.

Por los aires viejos
color de canela
vuelve cadenciosa
la linda rondela.

De tarde se esfuman
por los campaniles,
las galanas risas
de tiempos sutiles.

(“Las risas de ayer”; 2015a: 357-358)

Por otro lado, la regularidad en los esquemas estróficos y en su contenido sintáctico hace que los poemas tiendan a sugerir relaciones de paralelismo entre sus divisiones. Posibilidad que es explotada para marcar los nexos indirectos propios de la estructura del símbolo.

II. 12. 2. Función paratáctica de la organización versal

Es sabido que el verso no consiste en una distribución tipográfica según la cual el discurso se corta en líneas para que quepan en la página. El verso es una realidad física: en los poemas impresos cada línea supone una indicación de unidad melódica que se realiza precedida de un silencio y sucedida por otro que marca el inicio de la unidad

melódica siguiente. Como indica Oldřich Bělič en su eficiente estudio del verso español *Verso español y verso europeo*, estos silencios tienen un efecto en la configuración del discurso según el cual cada unidad melódica le confiere al segmento contenido una cohesión semántica y una independencia relativa (1999: 555). De esta forma, aunque la pausa versal es más breve que la estrófica, la estructura del verso es en potencia un medio para establecer la parataxis y evitar la hipotaxis. Dependerá de las intenciones del poeta utilizar dicha capacidad para tales fines. Y por el modo en que Eguren distribuye el discurso en versos, se concluye que hace uso de tal predisposición como estrategia para diluir las pocas subordinaciones de sus poemas. Que dicha tendencia de segmentación sea funcional en Eguren se condice con la directriz de síntesis lingüística explicada por Debarbieri, al igual que la preferencia por las oraciones simples.

Una de las formas más recurrentes en que esto se da, es separando la oración subordinada de la principal por medio de la pausa versal. De hecho, una lectura sencilla de los libros de Eguren llevaría a observar que esta separación se da en casi todos los casos. A continuación algunos ejemplos:

Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos --
que contemplan al árbol morir.
(“Lied I”; 2015a: 127)

se diría, se diría --
que la pobre se ha dormido.
.....
En la trocha aúlla el lobo --
cuando gime el melodioso paro bobo.
(“Marcha fúnebre...”; 2015a: 128)

la obscuridad nos dicen de la amapola --
que se inclina y cierra en el carmín cristal.
.....
Bien sabes tú la esperanza que se pierde --
cuando el tam tam demanda desolación.
(“¡Sayonara!”; 2015a: 130)

Abre antiguo betel su broche --
que verde luz destella...

(“Las señas”; 2015a: 135)

Que es la noche de la maravilla;
la música rompe de canes y leones

(“Las bodas vienesas”; 2015a: 137)

y vuelan los danzarines --
como fantasmas.

La núbil de la belleza
brilla --
como la rosa blanca

(“La danza clara”; 2015a: 316)

Leve figura --
que en el aire lento gravita

(“Vespertina”; 2015a: 318)

hay un amor de antaño --
que en su terrena vida
me hirió en vidente sueño.

(“Patética”; 2015a: 320-321)

Y vense las obscuras olas
masteleros últimos cubrir,
con el amor de las playas solas --
donde van las aves a morir.

(“Lied II”; 2015a: 149)

En el caso de la separación de oraciones subordinadas adjetivas de su principal, la unidad melódica impone una pausa relativamente fuerte entre segmentos que en una pronunciación normal suelen ir juntos. Estos casos se conocen como encabalgamientos oracionales y su presencia que violenta la sintaxis delata una clara intención del autor por alejar mediante silencios las oraciones. Y Eguren aprovecha todo tipo de pausa para llevar a cabo su voluntad. Curioso es el caso de “La walkyria” donde se producen encabalgamientos oracionales donde la pausa se da más bien dentro del verso por medio

del hemistiquio, que en este ejemplo se marca en versos dodecasílabos compuestos de dos hexasílabos:

Yo soy la walkyria / que en tiempos guerreros
cantaba la muerte / de los caballeros.

.....

Y sé las ideas / funestas y vagas;
y el signo descubro / que ocultan las sagas.

(2015a: 143)

Pero como se muestra en estos versos, la división de las pausas no solo se da entre oraciones principales y subordinadas. La intención de parataxis de los versos va mucho más allá que la de las estrofas. Eguren emplea las pausas versales para concretar no solo la independencia entre oraciones, sino que también forzará la independencia entre segmentos dentro de la oración separándolos por medio de la pausa, de modo que adquieran su propia relevancia al estar separadas en el sonido del núcleo que las subordina y del resto de frases. Es importante mencionar que esto entra en relación con la inclinación de Eguren por los versos cortos, unimembres y de arte menor en su mayoría: aunque parezca arriesgado, se podría afirmar que dicha preferencia se debe a la necesidad de unidades melódicas cortas que permitan seccionar las oraciones simples. Este procedimiento confiere mayor densidad semántica a las composiciones de Eguren, pues cada frase reclama la atención debida en la lectura y recibe la significación completa consiguiente, las cuales se diluirían frente a la importancia de la acción y el sujeto en otro contexto sonoro. Sirva a modo de ejemplo el siguiente análisis de “La procesión”:

Una pálida procesión
como de marchitas flores,
se aleja en el jirón
de las casas multicolores.

Con opaca iluminación,
llegan mantos de alegría
y de tribulación
a la nocturna lejanía.

En su dormido diapasón,
ojos pasan infinitos;
dicen del panteón
lloros y besos inauditos.

Con vespertina gradación,
se alejan por los alcores
a las de orquestación
tumbas de los emperadores.

(2015a: 171)

En este poema se cumple casi siempre que cada función sintáctica ocupa un verso. Por ejemplo, los complementos circunstanciales del verbo ya no ocupan el segundo plano que ocuparían normalmente respecto del núcleo de la oración, pues las frases brotan una tras otra pausadamente y con independencia. Pero lo que llama la atención en este poema es que algunos versos plantean un quiebre más extremo en tanto que separan frases: “a las de orquestación / tumba de los emperadores”; “se alejan en el jirón / de las casas multicolores”. Y es que se trata de palabras cuya ligazón es más estrecha. A estas frases se les conoce como “sirremas” y su ruptura en pro de la unidad melódica es el encabalgamiento sirremático. Este quiebre que resulta mucho más perceptible que el encabalgamiento oracional pues en los sirremas las palabras se reclaman con urgencia debido a la dependencia semántica que deviene en una dependencia del tipo acentual donde solo uno de los miembros de la frase tiene el acento relevante. En los sirremas las palabras se encuentran ligadas íntimamente al punto que no admiten pausa interna. El encabalgamiento sirremático es el límite último al cual puede llegar la fragmentación de la oración, y Eguren lo practica no en pocas ocasiones:

presenta el escenario --
de tierna juventud
.....
y escuchan desusado --
levísimo rumor.
.....
cuadrillas, montones --
de insectos dorados;

.....
Y luego la turba --

de insectos atroces

(“Juan Volatín”; 2015a: 166)

son sus ojos dos topacios

de brillar.

(“El Duque”; 2015a: 162)

Y sotas de copas --

verdelistadas

un obscuro --

vino le preparan.

(“Syhna la blanca”; 2015a: 159)

buscan la hornacina

de la diosa ambarina;

(“Diosa ambarina”; 2015a: 157)

con las ceremonias --

de las pantomimas.

.....
y al talle el cintillo --

celestes dorado.

(“Lis”; 2015a: 154)

como la rosa blanca

de la India;

(“La danza clara”; 2015a: 316)

en la pasarela inclinado --

de la proa vetusta

(“Viñeta obscura”; 2015a: 317)

II. 13. La poética del detalle: una directriz expresiva con distintas manifestaciones estilísticas

Existe una explicación que conjuga coherentemente las observaciones planteadas en este capítulo y el capítulo anterior. Pero más que una teoría en que confluyen los rasgos descritos, se trata de una experiencia estética que se genera en la lectura de los poemas y que en tal lectura puede comprobarse. La contundente plasticidad de los versos de José María Eguren se debe a una directriz estética cuyo nombre más preciso sería “Poética del detalle”, y que opera sobre distintos niveles de los textos: desde la configuración de la actitud del yo hasta la selección léxica, la composición sintáctica y la organización métrica. En el primer capítulo de la presente tesis se afirma que todos los poemas de José María Eguren, unos más que otros, configuran un yo lírico observador que se halla conmovido o afectado por la realidad externa contemplada o que bien hace de las experiencias sensoriales la sustancia de su estado de ánimo lírico: el yo lírico de Eguren se muestra siempre atraído por la visión, el sonido, el perfume. De hecho, se decía, no hay poema donde su posición de espectador se opaque por las afirmaciones personales; antes bien, muchos de los poemas se plantean como descripciones. Muestra de esta actitud descriptiva y observadora es la importante cantidad de verbos con flexión en tercera persona.

Asimismo, la mirada del yo es peculiar. Esta no atiende los espacios amplios ni las acciones prolongadas. La mirada del yo en Eguren es minuciosa, meticulosa, se enfoca en las acciones pequeñas: sus hilos argumentales se seccionarán en una serie de gestos breves. Es una mirada que se detiene a detallar colores, sonidos, perfumes de cada entidad que toca. Esto se muestra, por ejemplo, en “Las risas de ayer”, donde un suceso tan complejo como la vuelta del tiempo se recrea por medio de los indicios sensoriales que la realizan, imágenes de realidades breves y gestos como la sombra de los árboles y los besos de los labios:

Risas peregrinas
del pasado ameno,
vienen a la sombra
del ficus sereno.

Bajo la rosada,
florida arboleda,
surgen repentinas
sus caras de seda.

En la luz obscura,
por pasos exiguos,
bajan dulcemente
sus ojos antiguos.

Los labios despuntan
con besos de hada
en las horas ciegas,
bajo la enramada.

(2015a: 357-358)

Los grandes espacios y procesos temporales no se presentarán en su totalidad sino que serán resultantes de una suma de observaciones de sus manifestaciones más sutiles. La preferencia de Eguren por el detalle se debe a que su yo lírico es analítico y emocional: sus poemas no producen todas las circunstancias y eventualidades de un hecho o espacio sino que solo presentan aquellos puntos frente a los cuales el yo se halla conmovido o maravillado, dejando lo demás en la sugerencia o en el vacío. El yo solo mira y anota lo que genera su estado de ánimo o se condice con este, de ahí su cuidado y atención por el detalle cuando trata con realidades amplias. En “Lied II”, por ejemplo, el ambiente marino se muestra únicamente mediante movimientos que delatan su atmósfera agónica pero que no lo retratan en toda su dimensión. O en “Lis”, donde las acciones de alegría se deshacen en observaciones de los rostros y atuendos:

Con dulces begonias
danzaban las mimas,
con las ceremonias
de las pantomimas.

Azul, amarillo
el rostro pintado;
y al talle el cintillo
celestes dorado.

Y luego ampulosas
con sus crinolinas,

se pierden graciosas
en las bambalinas.

Y cien figurones
adornan el traje,
y sus pantalones
de nítido encaje.

(2015a: 154)

Pero la propuesta de una poética sobre el detalle en la poesía de Eguren no es puramente interpretativa, sino que se fundamenta en sus propias reflexiones acerca del arte y las posturas artísticas. Sus creencias y apuntes estéticos están vertidos en sus *Motivos*, entre los que se cuentan algunos como “De estética infantil” y “Paisaje mínimo” que hacen referencia al carácter artístico de lo minucioso y pequeño. En “Paisaje mínimo”, Eguren propone la experiencia de la realidad y del arte como una visión de lo pequeño y del detalle de determinada circunstancia, al punto que establece una metáfora con el mundo infantil. Al mismo tiempo, subraya el carácter trascendente de la miniatura se sustenta en su síntesis de grandes sensorialidades y ofrece, como en sus versos, imágenes bajo el enfoque del detalle y la minucia a modo de recuerdos que ejemplifican las afirmaciones iniciales:

La miniatura es el espejo de la infancia. Se diría que los niños son miniaturas. Viven en la esfera diminuta y pintoresca de los juguetes. El esquema del paisaje mínimo consiste en reducción de líneas. Los juguetes son una simulación liliputiense de la vida. Los niños los llevan a acciones magnas. Lo pequeño implica vastedad. La metafísica de la miniatura es una síntesis, y ésta puede mantener virtualmente fuerzas grandes. En el mundo de los juguetes el niño es un gigante que devastaría naciones con su aliento. [...] Recuerdo que en mi infancia [...] jugaba en una baranda con mis carritos de hojalata pintados de rojo, amarillo y azul, llenos de paseantes de madera. [...] También recuerdo la mañana de la hacienda. El estanque cubierto de madre selvas y jazmines donde flotaban mis canoas minúsculas de hojas secas (2015b: 87-88).

Es importante extraer de esta prosa una afirmación que será ejemplificada con amplitud en el tercer capítulo de esta tesis y es la capacidad de la miniatura de forjar símbolos por

su síntesis sensorial del todo circundante: “El paisaje mínimo despierta con su finura la imaginación y crea el símbolo” (2015b: 87). Por otro lado, “De estética infantil”, prosa que será analizada con mayor detalle también en el capítulo siguiente, recurre también al tópico de la niñez:

El pensamiento del niño es rara vez superficial. Libre de prejuicios y dudas que lo desvíen, el niño es una flor poética que da todo su perfume. En este sentido es un modelo estético en el concepto actual significativo de la virtud integral del espíritu que se da totalmente en un acto y en todo momento. [...] El niño es nueva vida; una ascensión. Su espíritu vuela para percibir el conocimiento, con la curiosidad de lo ignoto, pues cada descubrimiento es para él una maravilla. Como un despertar, abre los ojos a la mañana de la luz y mira un mundo fantasmagórico de colores vivientes, de ensueños mágicos y perspectivas encantadas. Su pensamiento es la libélula azul que va de flor en flor. [...] Su impulso va siempre directo a la belleza: es únicamente estético. Pero los panoramas de su fantasía deben contener la bondad, la bondad que es nobleza, no falta de energía. [...] El niño despierta a la curiosidad, sigue su carrera de colores, cada detalle es una sorpresa, un cuento encantado, cuyo recuerdo lo llevará a la imitativa y creación. Pero el niño es creador en los momentos; cada juego, cada inventiva, cada travesura es un arte viviente (Eguren 2015b: 36-37).

En esta prosa, en cambio, se establece una relación más íntima entre el detalle y el arte condensados en la actitud de la observación y la curiosidad. La contemplación del detalle será propuesta como directriz artística por Eguren. Se prueba, por tanto, que la existencia de una poética del detalle se fundamenta en el hecho de que el mismo poeta concluye en sus reflexiones sobre arte que la actitud observadora y minuciosa de la realidad es propia del espíritu del artista. El detalle es la perspectiva artística por excelencia, pues, como afirma el poeta “[v]er totalmente el objeto emotivo o la belleza, es perder el sentimiento y endurecernos en el análisis. Un segundo, el que prende la pasión, el brillo que da a los ojos la tierna luz de la mañana, un átomo de amor, infinito por el recuerdo; tal la emoción estética [...]” (2015b: 134).

La poética del detalle tiene otra forma de realizarse; y es el realce de los detalles por medio del énfasis de las imágenes. Es aquí que entran en juego la tendencia a la

independencia sintáctica y la segmentación de las estrofas y los versos. Ambos rasgos de estilo que se complementan en pro de la parataxis, la independencia de los segmentos de la oración y en evadir la hipotaxis ofrecen a las palabras que generan la plasticidad la posibilidad de ser percibidas con mayor contundencia. La carencia de nexos y la segmentación de la oración ponen en riesgo la comprensión conceptual de los textos, pero benefician la dimensión imaginativa, le otorgan nitidez y atención a las imágenes creadas. La impresión plástica de las palabras tiene un efecto más duradero y potente si estas van seguidas de una pausa estrófica o versal antes de que el texto continúe. De hecho, se podría decir que en muchos poemas de Eguren, especialmente los que se construyen con versos de arte menor, cada verso contiene una imagen o una palabra plástica:

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

Y sotas de copas
verdelistadas
un oscuro
vino le preparan.

(“Syhna la blanca”; 2015a: 159)

El efecto de realce de las impresiones sensoriales de la poética del detalle, ganado en la independencia de la estructura sintáctica que se potencia en la organización métrica, se da al explotar con destreza la referida predisposición del verso a dar cohesión e independencia a su contenido. Este fenómeno, no obstante, puede comprobarse en los comentarios de otros críticos que también han vislumbrado tal posibilidad. Así, por ejemplo, Javier Sologuren en su comentario a su traducción de *Mitad de la vida* de Friedrich Hölderlin, acerca de estos versos:

Con áureas peras y llena
de rosas silvestres,
suspensa
la tierra se halla sobre el lago.

Sostiene que “‘suspensa’ queda aislada, destacada, encimada [...]” (2005: 146). Asimismo, en su análisis de los sonetos de *Les Chimères* de Gérard de Nerval, Ricardo Silva-Santisteban hace las siguientes dos precisiones que se relacionan por causalidad y que bien podría describir la dinámica de las imágenes de Eguren: “Pero, además de un difícil acceso al ser de estos poemas, existe también una segunda dificultad: la supresión de las transiciones y, a veces, de la deliberada falta del enlace natural entre las imágenes. [...] En la lectura de ‘Les Chimères’ la musicalidad del verso está sostenida por imágenes nítidas cuya fusión se hace necesario explicar [...]” (2010: 49-50). Independencia y nitidez plástica coinciden en los sonetos referidos.

Sobre la misma línea de pensamiento, nuevamente Ricardo Silva-Santisteban apunta la coincidencia entre carencia de nexos y claridad de las imágenes, pero esta vez en el poema “Lied I” (2004, t. II: 45-46). Y por su parte, Estuardo Núñez en su tesis de 1932 ya anunciaba la misma realización de la poética del detalle al comparar el poema “Los reyes rojos” con “Los cuervos” de Manuel González Prada. En su análisis comparativo se halla la siguiente afirmación que se presenta como prueba concluyente del efecto descrito: “Origen de todos caracteres a notables en estos poemas es, en primer lugar, la definitiva desarticulación sintáctica de la textura. Sin engrampe formal son posibles entonces, el enfocamiento parcial de las imágenes, la falta de trabazón lógica, la repentinidad de aspectos que ofrece cada una de las situaciones de los sujetos y objetos en el poema” (1932: 73).

II. 13. 1. Hipotaxis, poética del detalle y síntesis lingüística

Una última prueba de la poética del detalle se muestra curiosamente en el uso estético de la hipotaxis. Relacionada con las observaciones de relevancia semántica de las subordinadas y de su aparición en contextos donde lo enunciado solo se puede expresar de esa manera precisa, surge el del empleo expresivo de un tipo de subordinación, punto importante que muestra la existencia de un yo lírico detallista en la poesía de Eguren. Y es que a pesar de la no muy amplia aparición de subordinación, existe una indiscutible constante sintáctica según las tablas de cantidades de ambos conjuntos: la mayoría de oraciones subordinadas son adjetivas. Esto significa que, si bien la norma del estilo de *Simbólicas* y *Rondinelas* es evitar la hipotaxis, Eguren tiende a emplear la subordinación con la finalidad de calificar, ofrecer rasgos más extensos de acerca de determinados nombres. De esta manera, a pesar de su presencia miliar, la hipotaxis en

Eguren tiende a detallar y hacer más sensible la realidad producida. Esto demuestra que existe una directriz expresiva incisivamente plástica y detallista: a pesar de que la forma propia de esta poética es la contraria, el poeta no desperdicia ninguna oportunidad para ofrecer detalles; y, de hecho, el desvío de la constante en el uso de subordinadas adjetivas tiene una función estrictamente plástica.

Así, la tendencia al detalle da sentido a la peculiaridad de las oraciones adverbiales locativas, pues estas no expresan un sentido de lugar a pesar de las conjunciones que las introducen sino que poseen una significación calificativa:

Y vense las obscuras olas
masteleros últimos cubrir,
con el amor de las playas solas
donde van las aves a morir.

(“Lied II”; 2015a: 149)

Despunta por la rambla amarillenta,
donde el puma se acobarda;

(“La Tarda”; 2015a: 160)

En ambas citas la información donde se precisa el lugar está contenida en la oración principal que precede a las subordinadas locativas: las subordinadas detallan imaginativamente los lugares enunciados presentando hechos que en ellos se dan. En el primer caso de “Lied II” la información portada en la locativa resulta indispensable porque posee un carácter de contraste al forjar la oposición amor-muerte entre el lugar y su rasgo; y en el segundo ofrece la acción del miedo como definición directa del espacio en que la muerte se realiza, rasgo que seguirá siendo desarrollado en el poema en cuestión y que indirectamente construye el símbolo de la Tarda como ser oscuro. La misma función calificativa cumplen las oraciones subordinadas modales:

-“Cual cien atridas,
la vida paso,
.....
Que el Presidente
soy más valiente;

(“Juan Volatín”; 2015a: 166)

murmura y tiembla como la paloma.

(“Blasón”; 2015a: 142)

Dobla el camino el valle,

las aguas

como ojos verdes

adivinan la altura.

(“Los altares del camino”; 2015a: 354)

Es crucial resaltar que esta tendencia a definir mediante la oración adjetiva tiene una función puramente plástica; pues, como ya se muestra en las citas anteriores, no en pocas ocasiones una imagen introduce una subordinada que también contiene imágenes. Eguren se sirve de la presencia reducida de la hipotaxis para multiplicar la capacidad imaginativa de sus textos, ofreciendo como rasgo una imagen tan o más compleja que aquella a la que califica. Estos son los ejemplos más nítidos en los que la oración subordinada presenta expresiones plásticas:

la obscuridad nos dicen de la amapola

que se inclina y cierra en el carmín cristal.

(“¡Sayonara!”; 2015a: 130)

Por los negros pasillos

que se enmarañan,

(“Casa vetusta”; 2015a: 133)

Leve figura

que en aire lento gravita,

.....

ángel mínimo del viento,

que luce

y muere en un pensamiento.

(“Vespertina”; 2015a: 318)

brilló con las dos Señas,

que de la tumba asiria, blanca

.....

Abre antiguo betel su broche

que verde luz destella...

(“Las señas”; 2015a: 135)

hay un amor de antaño
que en su terrena vida
me hirió en vidente sueño.

(“Patética”; 2015a: 320-321)

es un goce fatal que la ilumina.

(“Ananké”; 2015a: 136)

Va a la ciudad que duerme parda,

(“La Tarda”; 2015a: 160)

Y luego en horror que nacarado flota,

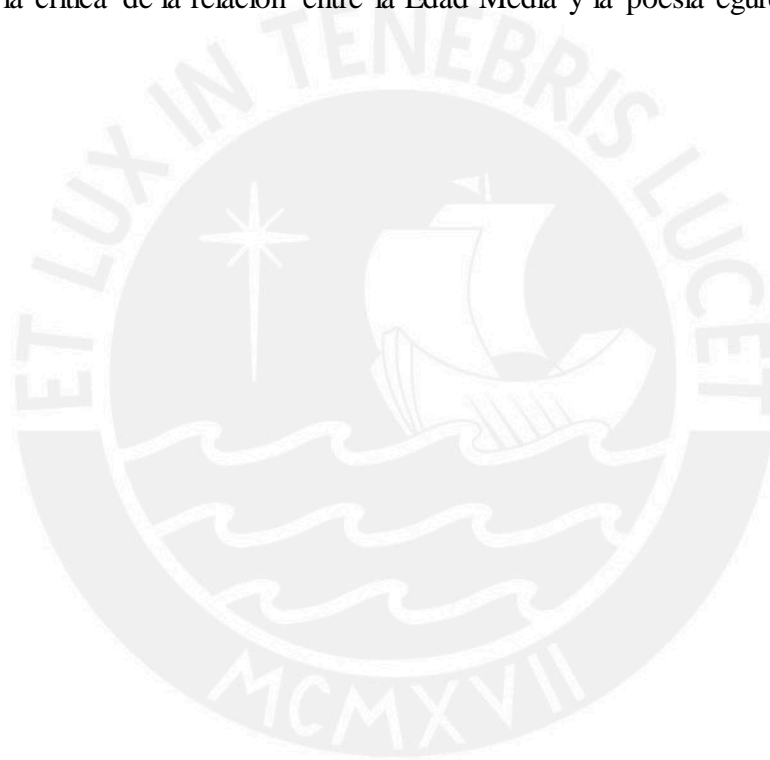
(“El dominó”; 2015a: 165)

otra vez; en el templo hay una fosa
que los chispeantes ojos
señalan, tenebrosa.

(“Hesperia”; 2015a: 174)

CAPÍTULO TERCERO: ANÁLISIS DE POEMAS

El siguiente capítulo tiene por fin reafirmar la comprobación de la existencia de una poética del detalle en la poesía lírica de José María Eguren. Esto se realizará por medio del comentario de textos concretos tomados de *Simbólicas* y de *Rondinelas*, en los cuales se demostrará que el yo lírico muestra una perspectiva detallista de la realidad que se realiza en el metro y la sintaxis de las maneras ya señaladas. Se pondrá énfasis, además, en la función que esta perspectiva cumple en la generación de los estados de ánimo que dan sentido a los poemas. Asimismo, se redondeará el tema del detalle como elemento estético y su sustento en las prosas del poeta; y se abordará el tópico recurrente de la crítica de la relación entre la Edad Media y la poesía egureniana.



III. 1. El detalle y la estética infantil

El carácter infantil de la poesía lírica de José María Eguren es un rasgo tempranamente reconocido por sus comentaristas, cuya importancia ha sido considerada e interpretada de las más distintas maneras. Jorge Basadre redacta un temprano examen de la obra poética del limeño donde reconoce que su voz es infantil, y que bien sus versos podrían figurar en una antología para niños (Basadre 1977: 106); mientras que en la no tan elogiosa reseña que de *Simbólicas* hace Clemente Palma, observa este en “Juan Volatín” la presencia de una “sensación de ingenuidad infantil” (Palma 1977: 62). Por su parte, Eduardo Núñez refiere que esta perspectiva invadiría la representación artística al punto de figurar a la mujer solo desde el punto de vista erótico propio de la psicología de los no adultos, que no el sexual de la carne y el deseo (Núñez 1932: 106-107). Ofrecería, por tanto, esta poesía una idealización de la realidad femenina que solo se manifiesta de dos maneras: la versión infantilizada y la visión alejada de la mujer vital (Núñez 1932: 108-112).

Dicha perspectiva tiene otras formas de manifestarse que la colocan en una posición de importancia en la discusión del fenómeno lírico de Eguren. En principio, es una constante de todos sus libros que la temática ronde en torno de lo pueril de distintas maneras. Una de estas formas es, por ejemplo, haciendo a los niños personajes de sus poemas, como sucede en “Juan Volatín” o “Témpera”. Otra forma más interesante es la de formular la realidad a partir de colores y formas básicas, que es una variación de su técnica de contrastes de colores; el inicio de “El dios cansado” de *La canción de las figuras* es un caso claro, al punto que esta deidad en principio se presenta como producto de una dinámica de coloreo, así como personajes ciertamente negativos son llamados con palabras propias de los niños:

Plomizo, caminado
y con la barba verde,
el ritmo pierde
el dios cansado.

(“El dios cansado”; 2015a: 189)

En la noche triste
los gigantones de la montaña

han encendido rojas fogatas.

(“Los gigantones”; 2015a: 314)

Por otro lado, están aquellos poemas cuyos personajes se relacionan con la infancia debido a la impresión de juguetería que les otorga su dispar composición y formas de actuar; es el caso de “Marcha fúnebre de una marionette” o “El Duque”, entre otros poemas que desarrollan el motivo del desfile simbolista. Una variante de esta temática es la de los personajes que pertenecen directamente al mundo de los niños por su relación con la inocencia, los juegos y los cuentos de hadas; tal es el caso de “Las risas de ayer”, “Cancionela” o “Balada”:

En el mirador
las hijas del duende
murmuran amor.

(2015a: 335)

Pero el elemento pueril no solo transfigura la realidad o se hace parte activa de los poemas; también esto se inmiscuye en otros ámbitos como el sonoro: por ejemplo, en la preferencia de Eguren por los versos simples y de arte menor, más ágiles, sencillos y que coinciden con las canciones de infancia. De la misma manera, este juego sonoro se evidencia por la recurrencia de sonidos agudos en ciertos poemas y las reiteraciones innecesarias de frases que recuerdan a los juegos de ronda:

Ha venido Colibrí
en su barca de rubí.

.....
Ha ceñido Colibrí
la campánula turquí.

(“Cancionela”; 2015 a: 339)

a la una, a las dos, a las diez;
que se casa el Duque primor

.....
Los corvados, los bisiestos
dan sus gestos, sus gestos, sus gestos;

(“El Duque”; 2015a: 162)

La importancia de lo que ronda la infancia para la composición poética egureniana tiene su manifestación máxima en lo que César Debarbieri estudia como la creación de personajes que es, según postula, el plano superior del proceso de la constante de síntesis poética que describe esta lírica en todos los estratos de su lenguaje (Debarbieri 1975: 20-21). Son los personajes pueriles de Eguren aquellos en los que el elemento cercano de la niñez alcanza su mayor envergadura; e incluso Debarbieri considera que están compuestos para ser comprendidos y disfrutados por un público específicamente infantil (Debarbieri 1975: 24), aunque este apunte se contraponga a la hipótesis de Basadre acerca de la tensión entre la niñez y el desengaño que subyace en estos poemas y a la cual se adscribe esta tesis. Por su parte, si bien concede la posibilidad de abordar la temática infantil, se equivoca Xavier Abril cuando sostiene que la poesía de José María Eguren no podría ser infantil por naturaleza pues posee una visión profunda y adulta, contraria a la de la infancia, que es la de las impresiones pasajeras (Abril 1970: 355). Fuera precisa o no, que es tema de la psicología y no de la literatura averiguarlo, la observación que sobre el mirar de los niños ofrece Abril contradice las apreciaciones estéticas del propio Eguren. En un motivo publicado en 1931 en la *Revista de Educación*, Lima, y titulado “De estética infantil”, el poeta limeño escribe lo siguiente:

El pensamiento del niño es rara vez superficial. Libre de prejuicios y dudas que lo desvíen, el niño es una flor poética que da todo su perfume. En este sentido es un modelo estético en el concepto actual significativo de la virtud integral del espíritu que se da totalmente en un acto y en todo momento. [...] El niño es nueva vida; una ascensión. Su espíritu vuela para percibir el conocimiento, con la curiosidad de lo ignoto, pues cada descubrimiento es para él una maravilla. Como un despertar, abre los ojos a la mañana de la luz y mira un mundo fantasmagórico de colores vivientes, de ensueños mágicos y perspectivas encantadas. Su pensamiento es la libélula azul que va de flor en flor. [...] El niño es la voluntad primordial, la voluntad directa. Aunque el sentimiento es independiente de la facultad volitiva, en el niño la pasión es voluntaria. Voluntad de sentir, voluntad de acción y de querer son connaturales del niño como lo son el juego y la carrera. [...] Su impulso va siempre directo a la belleza: es únicamente estético. Pero los panoramas de su fantasía deben contener la bondad, la bondad que es nobleza, no falta de energía. [...] El niño despierta a la curiosidad, sigue su carrera de colores,

cada detalle es una sorpresa, un cuento encantado, cuyo recuerdo lo llevará a la imitativa y creación. Pero el niño es creador en los momentos; cada juego, cada inventiva, cada travesura es un arte viviente. El niño es un movimiento de arte, un dinamismo estético. Como la estética es la ciencia de corazón, se debe cultivar el corazón del niño en ruta de energía, libertad y nobleza; en el campo de lo bello que afina el alma y enaltece al hombre. Para el niño es necesario vivir en belleza; porque le da un concepto optimista de la vida, que constituye una fuerza (2015b: 36-38)

De estas reflexiones se siguen dos ideas importantes que contradicen lo expresado por Abril en el apéndice de su *Eguren, el obscuro*. La primera, que el alma del niño es un estado a alcanzar para aquellos que buscan contemplar la belleza y acercársele, pues presenta cualidades que lo inclinan hacia su correcta captación. Desde ya, pues, podría leerse este texto desde la perspectiva de quien se encuentra frente a una poética: el autor enuncia la actitud que el artista debe adoptar para enfrentarse a la realidad. Esta predisposición se debe a que, como cree Eguren, el niño es la realización del impulso vital en esencia, y para él la belleza es la síntesis de la vida. El elemento infantil, pues, ocupa ya no un lugar ocasional en esta poesía sino esencial: el niño es el sujeto estético por excelencia y, por tanto, el estado al que el artista debe apuntar. Tal idea no se limita a una sola reflexión del poeta, sino que se trata de una propuesta coherente al reaparecer en otros motivos; es el caso de “La belleza” y “Paisaje mínimo”. En el primero, el poeta afirma lo siguiente:

El niño desde la cuna sonríe a la bondad y a la gracia; notas de belleza. Después escucha el canto, corre a su primer paisaje; vienen los años y su belleza es amor. Siempre recordará su canto, su paisaje y sus rojos claveles; vuela el tiempo, se va apagando la lámpara y los ojos se velan. De tarde en tarde vuelve la lejana aurora que creíamos muerta; un sueño infantil de átona dulzura o un rostro tenue nos encantan (2015b: 45).

Mientras que en “Paisaje mínimo” el tema de la niñez como entidad estética se formula de este modo:

La miniatura es el espejo de la infancia. Se diría que los niños son miniaturas. Viven en la esfera diminuta y pinturesca de los juguetes. El esquema del paisaje mínimo consiste en la reducción de líneas. Los juguetes

son una simulación liliputiense de la vida. Los niños los llevan a acciones magnas. Lo pequeño implica vastedad. La metafísica de la miniatura es una síntesis, y ésta puede mantener virtualmente fuerzas grandes (2015b: 87).

El segundo planteamiento importante de “De estética infantil” trata del carácter profundo y complejo de la mirada del niño, que no superfluo, ni distraído, ni fugaz, sino curioso. Esa perspectiva sobre la habilidad de captación plena y detenida inherente de la niñez se repite en el motivo citado “La belleza”, en el cual la infancia es la única etapa en que la gracia de lo sensorial y la belleza es posible. Tania Torres Oyarce interpreta en un artículo el motivo “De estética infantil” y señala que esta disposición del niño se debe a la pureza de su forma de ver y pensar, libre de prejuicios y natural, lo que le ofrece un panorama original del universo (2012: 601-602). Por otro lado, otro punto importante de esta segunda idea es la curiosidad, la cual “es presentada como una capacidad de descubrimiento y de sorpresa. [...] Mediante la curiosidad, entonces, es que el niño puede abrirse a ‘ensueños mágicos y perspectivas encantadas’” (Torres 2012: 604-605). La curiosidad, como afirma Eguren, se inclina a apreciar los detalles de lo que le circunda.

Consecuente con sus fines y propuestas estéticas, Eguren pone en ejercicio esta mirada curiosa de niño, no solo en el plano temático sino en la configuración misma de su yo lírico, que adopta tal actitud frente a la realidad creada. Así lo observa César Debarbieri, quien anota que Eguren “documenta [...] una competente vocación de escrupuloso observador, no solo de la psicología infantil para volcarla en esos Personajes Infantiles [...], sino especialmente del menudo mundo de la naturaleza, de sus insectos y habitantes, cuya vida y desenvolvimiento tan minuciosamente avizó él” (Debarbieri 1975: 30). Eguren precisa la actitud curiosa y sensible del niño en el ya citado “Paisaje mínimo”: el niño es tan observador como estético pues su curiosa mirada se distrae en lo breve, pequeño y detallista, entidades que en su corta dimensión son capaces de sintetizar grandes significados y fuerzas. Como ya se había señalado en el capítulo anterior de esta tesis, dicha forma de captar la realidad y recrear universos, por medio de la atención minuciosa de los distintos fenómenos sensibles, comprobaba la hipótesis de una poética del detalle que explicara el factor imaginativo de su poesía. El yo lírico de Eguren configura el mundo de acuerdo con su forma de sentirlo y transmite al lector su experiencia de contemplación atenta de cada forma pequeña tanto por medio de la composición de los paisajes y objetos de sus poemas como mediante el detenimiento

ocasionado por la independencia sintáctica y la segmentación mínima de las estructuras sintácticas en el metro.

En otro aspecto, y curiosamente, una de las constantes con que se lleva a cabo la poética del detalle puede establecer una certera explicación lingüística acerca de la impresión de niñez que generan ciertos poemas de Eguren. Y es que la ausencia de hipotaxis entre las oraciones es propia del habla de los menores, quienes emplean formas menos complejas. Aunque afirmar la intencionalidad del poeta tras este fenómeno es cuestionable pues supondría atribuirle conocimientos en lingüística moderna; es posible que intuitivamente supiera que la simplicidad del discurso era propia de la lengua de los niños. Esta aserción se confirma en el apartado “Relaciones paratácticas e hipotácticas” de la *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, editada por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, donde Ángel López García expone ciertos rasgos sintácticos de la elaboración discursiva de los niños. Resulta que el discurso del niño es eminentemente paratáctico y la hipotaxis es hartamente inusual. López señala, además, que su anotación tiene sustento en otra anterior de Gili Gaya:

Viene a cuento traer aquí este problema a colación [el del habla infantil], no sólo por el interés que desde hace algunos años se presta a este registro, sino fundamentalmente porque como ya notaron Gili Gaya [...] para el español y Bally [...] desde una perspectiva general, en el habla de los niños no hay sino parataxis y la hipotaxis de oraciones [...] es meramente vestigial (López 1999: 3018).

Se sigue de estos apuntes que la lectura y posteriores comentarios de determinados motivos de José María Eguren conducen a reconocer indiscutibles correspondencias entre lo que el autor creía propio del alma infantil y la poética del detalle de su obra lírica. Así, “De estética infantil” describe en sus reflexiones sobre la visión del niño directrices que la voz de la lírica egureniana posee: la observación profunda que deviene en una composición artística detallada y plenamente sensorial, de miniaturas y miradas minuciosas, donde cada pequeño punto deslumbra y maravilla al observador. El carácter infantil de esta poesía, pues, no reposa únicamente en la temática de sus imágenes o en el jugueteo fónico, sino también en la misma estructuración del universo creado mediante la actitud del yo lírico. Aunque se trata de una prosa escrita años después de la publicación de *Simbólicas* (1911) y de la aparición de los poemas de *Rondinelas* en las

Poesías (1929) de Eguren editadas por Amauta, “De estética infantil” enumera explícitamente y a modo de reflexión póstuma sobre el trabajo de creación llevado a cabo aquellos principios estéticos que el lector encuentra realizados en la construcción de los poemas y que se concluyen del análisis del léxico, la sintaxis y el sonido. Por lo tanto, no solo no es errado, al menos en términos del mismo Eguren, negar la posibilidad de que esta lírica pueda ser infantil en un plano mucho más axial que el temático, sino que deviene en un cuestionamiento respecto de la consecuencia entre las ideas y los hechos del autor. Por el contrario, la poética del detalle es prueba de una coherencia total entre la visión de José María Eguren sobre el arte y su resultado creativo, lo que evidencia que este no es un poeta improvisado y que su proceso compositivo sigue un plan que nace de convicciones estéticas.

III. 2. La naturaleza musical de los *lieder* de *Simbólicas*

En el siguiente apartado se analizará e interpretará los poemas “Lied I” (2015a: 127) y “Lied IV” (2015a: 175) como poemas que comparten una misma estructura esencial. La selección de estos poemas no es arbitraria pues la crítica no duda de lo axiales que resultan para la comprensión del primer libro de Eguren. Al respecto, Ricardo Silva-Santisteban señala que son estos poemas los pilares arquitectónicos del poemario de 1911:

[...] además de mostrarse como la pieza inicial, [“Lied I”] también posee importancia en el intento de estructuración del libro, pues este se abre con este lied pero termina, y no de manera casual, con el ‘Lied IV’. Cuatro canciones bordan, espaciadas, los pilares de la estructura de ‘Simbólicas’. Eguren coloca su primer libro bajo el patrocinio de la música al intercalar los *lieder* II y III, tras un cierto número irregular de poemas entre cada uno de ellos (2004, t. II: 45).

Cecilia Moreano condice esta perspectiva al inicio de su comentario al poema “Lied IV” y aumenta una aserción:

La misma conformación del libro también se reclama simétrica, lo que en parte se consigue a partir de la posición de los ‘*lieder*’: el libro se inicia con el “Lied I” y se termina con el “Lied IV”. Debe también tenerse en cuenta que por esta posición final, este poema puede considerarse de

transformación, del paso del estado de inocencia al de la pérdida de ésta, así, pues, su posición de cierre de ‘Simbólicas’ puede interpretarse como una alusión al fin de la edad infantil (2012: 278).

Otros elementos pueden tomarse como paralelismos de estos cuatro poemas. Por ejemplo, en cuanto al plano temático, en todos se presencia un evento fúnebre, donde algo se pierde: el árbol (“Lied I”), los barcos y la deidad (“Lied II”), los bajeles (“Lied III”) y la inocencia (“Lied IV”), siendo reveladora la estrecha relación entre la acción de los dos *lieder* del centro, ya que en ambos ocurren hundimientos. Asimismo, puede trazarse una estructura cíclica por las referencias temporales: si “Lied I” se desarrolla en la mañana, “Lied II” lo hará en el atardecer y “Lied IV” en la noche.

III. 2. 1. Detalle y retazo: comentario a “Lied I”

Ricardo Silva-Santisteban ha convenido en llamar “elipsis” a la ausencia de nexos y conjunciones sobre la que se diseña este poema (2004, t. II: 46). La elipsis supone en sintaxis el ocultamiento de un elemento existente, lo que en este caso se traduce en el ocultamiento de la conexión entre los eventos de las estrofas. Y es esto lo que en realidad sucede: no se trata aquí de una superposición de realidades sin contacto, aunque esa es la sensación que produce la independencia oracional aunada a la pausa entre estrofas cortas. Por otro lado, también se produce una impresión de falta de coherencia entre estrofas al introducirse en el v. 10 la interpelación a una segunda persona que no vuelve a aparecer en el poema; así como cuando el “jardín” (v. 15) se torna en “bosque” (v. 16). No obstante, como también apunta el mismo crítico (2004: 46), hay una secuencialidad que no se muestra con nitidez pero que se sugiere mediante otros mecanismos: primero, la triple aparición del árbol en las estrofas primera, penúltima y última; segundo, las constantes referencias a la vegetación; y, tercero, la evidente secuencia temporal llevada a cabo en el contraste de tiempos verbales (de pasado a presente) y en las menciones al paso circular del día (alba-tarde-noche-alba). Se trata, pues, de un espacio-tiempo cuyas posibilidades de tener una coherencia y continuidad no son nulas; y que, sin embargo, no se representa de ese modo sino mediante retazos distanciados unos de otros por la sintaxis, las estrofas y los eventos que estas contienen. Esta ambigüedad es sin duda intencional: no se niega la posibilidad de integración pero su única existencia se da mediante retazos.

El hilo argumental queda en la niebla porque en “Lied I” el yo establece un enfoque de detalle de la realidad: aunque existe un todo en el que estos eventos, y posiblemente otros más, coexisten, de él solo hay visiones que reclaman la atención del lector a modo de breves cuadros en tanto que únicas manifestaciones reales de esa dimensión completa. La brevedad de estos cuadros se debe no solo a los bordes pausados que los separan; también se deben a la simplicidad con que se estructuran: las estrofas son, salvo la primera, la penúltima y la última, oraciones simples. Incluso cuando existe más de una oración en la misma estrofa (1, 5 y 6), estas se traban como un mismo hecho: “Es el alba” (tiempo) / “Hay una sangre...” (suceso). Asimismo, los verbos no designan movimientos de realización extensa en el tiempo; de hecho, pocos de ellos son en realidad movimientos verdaderamente activos, por lo que se podría sugerir cierto estatismo en estos cuadros: “Era”, “exhalaban”, “ocultan”, “olvidaron”, “Es”, “hay”, “Gime”, “hay” y “contemplan”. Más importante aún es notar que los sustantivos relevantes designan objetos de tamaño no amplio: “gotas”, “olmo”, “árbol”, “jardín”, etc. Se trata de un yo que no presta atención a las grandes acciones sino a las imágenes y gestos pequeños. Por último, y no menos importante, el estatismo de los cuadros y la nitidez con que sus figuras se muestran se debe a la fragmentación de la estructura oracional ocasionada por las pausas versales que propician una ejecución lenta, un tono reflexivo.

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

En esta estrofa, por ejemplo, la división de la oración llega a ser tal que se separa el modificador indirecto del núcleo del sujeto. Las pausas, pues, suspenden o cierran las curvas melódicas dando relevancia a las palabras de fin de verso que suelen ser las más plásticas o relevantes respecto del tema. En una versión en prosa, por ejemplo, el lucimiento de figuras no sería el mismo pues la curva melódica no daría la misma relevancia a los complementos de la oración.

La función del uso del detalle en este poema se halla en su asunto apenas perceptible y el estado de ánimo transmitido. Los eventos desembocan en la muerte del olmo que agonizaba, aunque entre estos solo parezca existir una contigüidad espacial y temporal. La relación de causalidad que une los cuadros, y la coherencia en sí del texto, asoma en

la antropomorfización del olmo, la cual se lleva a cabo en distintos niveles. En el plano figurativo, la sangre invita al cruce entre lo humano y lo vegetal, en tanto que los árboles no sangran. Además, la última estrofa contiene una transfiguración sostenible en la metáfora de la sangre: si el árbol tiene forma humana, es plausible que el “bosque” del v. 16 sea un conjunto de “rostros” (v. 17) que “contemplan al árbol morir”. Metafóricamente, hay un claro vaivén que tiende el nexo humano-vegetación. Aunque gramaticalmente el yo lírico se muestra impersonal frente a esta agonía, la antropomorfización del árbol sustenta la coherencia entre este tratamiento alejado del yo y su invocación a la segunda persona de los vv. 10-12. Dicha estrofa es la única que contiene la enunciación de un hecho más próximo al yo lírico. El desamor que este siente coincide con la también desarticulada muerte de los amores (vv. 4-5), la cual no podría afectar al árbol a menos que este fuera un ser humano, al igual que la voz lírica. Eguren emplea en “Lied I” el motivo del paralelismo entre la humanidad y la vegetación, procedimiento nada nuevo en la literatura y que emplea con gran maestría Gustavo Adolfo Bécquer, a quien el limeño leyera con fruición. El olmo es un hombre que sufre por amor; y ese hombre es el mismo yo lírico que reclama a una segunda persona que no contesta pues se haya solo, agonizando a la mirada del mundo. La confirmación se haya en el tono lento y sin sobresalto, ocasionado por la sintaxis lineal y las pausas versales, cuya actitud se condice con la actitud de pasividad del árbol que solo mira la muerte llegar. Voz y árbol se muestran como espectadores de su propio sufrimiento.

El vaivén de la metáfora árbol-hombre y la independencia sintáctica generan también una metáfora borrosa como el hilo argumental, donde plano real e irreal solo se ligan por contigüidad y no directamente. Así, la composición por retazos, el enfoque de detalle, es el que permite que el árbol tenga una estructura capaz de apelar con más eficacia sobre el plano afectivo del lector, ya que carece de exactitud conceptual. Entonces, la razón por la que Eguren elige esta composición por retazos es la misma por la que escoge el símbolo del árbol: intensidad semántica. El concepto “árbol” se opone al de “humano”, entre otras cosas, por su falta de actividad, por ser un ente estático sobre el cual las cosas suceden y cuyo movimiento es casi imperceptible en la experiencia práctica; por tanto, esta cualidad genera con mayor eficacia la impresión de pasividad con la que el actuar del olmo y el tono de la voz son consecuentes.

Por otro lado, si bien la elipsis genera una coherencia conceptual tenue, esta todavía se puede reconstruir: Eguren ofrece el mínimo esencial de información para que la secuencia lógica sea posible, en pro de hacer más nítida otro tipo de coherencia que se diluiría si el texto fuera más continuo. Se trata de la coherencia de la emoción, que se diseña planteando coincidencias entre las imágenes. A saber, existe un paralelismo semántico entre los seis cuadros que conforman “Lied I”. En principio, esto se debe a la regularidad métrica de la estrofa y su cerrazón sintáctica que permite generar paralelos en cuanto al sonido. Pero es más interesante notar que cada uno de los eventos es en cierto nivel eco del otro: sangrado, fallecimiento, ocultamiento, olvido, sangrado, gemido y muerte. Todos los cuadros implican la pérdida de algo o su desaparición, ya sea de la vida o de la fuga de sangre o quejas; todos los cuadros son realizaciones del mismo sentimiento de agonía. Todas las estrofas, por tanto, presentan el mismo motivo que se actualiza en distintas imágenes. Esta estructura de reiteración en la sensorialidad de cada estrofa se condice con la situación general del árbol; y es que “Lied I” no representa el acto de morir como acabamiento sino el proceso de la agonía, un constante sufrir en espera de la muerte que no termina de presenciarse y de la vida que sigue siendo vida incluso en esas condiciones. La misma circularidad se corresponde con la estructura circular del paso del día sobre la que se traza débilmente la coherencia lógica del texto. La secuencia lógica total solo existe sugerida en ciertos puntos pues en estos el estado de ánimo se manifiesta condensado y perceptible; de ahí que la construcción por retazos implique intensidad emotiva, porque se establece únicamente en función de un núcleo, sin los agregados que implicaría necesariamente un asunto donde se explicase la situación con elementos incapaces de portar la misma densidad o que cumplirían otras funciones de información periférica, y sin conexiones que restarían expresividad a los cuadros.

III. 2. 2. La realidad en retazos: comentario a “Lied IV”

No por casualidad, sino como trazo de la simetría en el libro, el último poema coincide con el primero en la composición mediante retazos; aunque en estos versos Eguren lleva la técnica a otro nivel. Y es que en “Lied IV” la secuencia total es mucho más tenue aún que en el primero de los *lieder*, ya que no presenta una clara recurrencia de personajes o de espacios, ni una progresión en cuanto a tiempos verbales o referencias climáticas. Con todo, en su comentario a este poema Cecilia Moreano halla la coherencia lógica sugerida. A propósito, el yo lírico se establece, conforme como se señaló lo hacía el yo

lirico egureniano, como un observador de los eventos que se veía afectado por estos. Los “ojos”, la “muda palabra”, y la “sombra de la muerta”, de las primeras tres estrofas, pertenecerían a la “bella” de la estrofa final. Por otro lado, el v. 1 sirve de ubicación temporal y el v. 5 de locativa, referencia que es congruente con la “armería” del v. 11. Sin embargo, continúa Moreano, el último terceto presenta una contradicción con la atmósfera anterior, pues la amada recibe un calificativo positivo (“bella”) y el “florete” puede dormirse con calma. La interpretación total que de las sugerencias ofrece la crítica es satisfactoria: el florete durmiéndose en la armería y el canto de la bella se refieren al acto sexual, en tanto que el sangrado final (v. 12) es una clara imagen del de su desvirgamiento. Por lo tanto, este poema simboliza la muerte de la inocencia en la carnalidad (Moreano 2012: 278-284).

No obstante el acierto en la interpretación final de Cecilia Moreano, es menester agregar una aclaración fundamentada no solo en el análisis del anterior poema sino en el mismo texto. No hay contradicción en la estrofa final respecto de las anteriores; mucho menos una pérdida de culpa que se pueda leer en la “piedad de la inocencia” (Moreano 2012: 284). De hecho, la calma a la que alude la autora no puede concebirse si es que el florete sangra luego de haber infligido una herida. Al ser sangre algo que la persona pierde, lo que se dice casi literalmente es que el florete extrajo la inocencia de la bella en su acción, metáfora del acto sexual; de ahí que la amada esté muerta y se vea culpable: el florete terminó con su niñez y ella ha muerto para la pureza, hecho que incluso se simboliza, tal apunta Moreano, como una expulsión del Edén (“como del Dios antiguo la sentencia”). El poema ubica todas sus estrofas en un mismo momento: “la muda palabra” es el silencio después del hecho nefasto, frente al cual la realidad reacciona persiguiendo con culpa y violencia, simbolizadas en los “canes”. Quizá Moreano perdiera la pista en la interpretación de la forma verbal “se veía”, pues esta la lee como un verbo reflexivo cuando en realidad es una forma impersonal, a la cual recurre Eguren en el poema “Ananké” donde un castillo “se mira humoso”. Por otro lado, la interpretación de este verbo como impersonal se condice con el carácter de observador alejado de las cosas del yo lírico egureniano: es el único capaz de ver. Así, no es que la amada se sienta culpable, sino que desde la perspectiva del yo lo es.

Leído de este modo, “Lied IV” presenta más puntos de convergencia importantes con “Lied I”. En principio, el enfoque de detalle mediante el cual se sugiere una secuencia continua solo existente en retazos. Pero esta composición resulta más compleja en este

poema pues lo ocurrido aquí comprende más elementos que en “Lied I”, ya que implica una actuación de personajes presentes cuantitativamente mayor: el acto del florete y la bella y la persecución de la culpa; mientras que debido a la falta de una sólida recurrencia de sustantivos, las estrofas parecen tratar asuntos muchos más disímiles entre ellas que en el primer *lieder*. A saber, la superposición aquí es casi forzada pues las oraciones parecen tomadas de contextos distintos y obligadas a estar juntas, como si se refirieran a distintos asuntos. El grado de interpretación, inteligentemente ejercido por Cecilia Moreano, es mucho mayor, pero logra dar cuenta de la verdadera coherencia lógica. Quizá la metáfora de la iniciación sexual quedase en el plano de las posibilidades discutibles, puesto que también podría entenderse que es la bella quien hiere de muerte a alguien, de ahí su culpa. En todo caso, se hace evidente también que la secuencia lógica se corta en pro de la coherencia emotiva y que se repite la estructuración de “Lied I” en su manera de ligar las estrofas por medio de la reiteración de un motivo de las cuales son manifestaciones concretas. El motivo del que los tercetos hacen eco es el de la culpa y del mal obrar de la amada, este último el cual se representa en expresiones sensoriales de su presencia: en la primera estrofa, la amada se ríe de la tristeza; en la segunda, su silencio culposo al punto de equivaler a una sentencia divina; en la tercera, la sombra perseguida por los perros; y en la última, de nuevo con un sonido como la risa, la amada canta. Hay que anotar que, en comparación con “Lied I”, en “Lied IV” el motivo se repite marcando una progresión *in crescendo*, porque es solo en la última estrofa que se presencian los verdaderos indicios del crimen y la sangre.

Por lo demás, el enfoque de detalle se evidencia mediante métodos también semejantes. El yo lírico observa rasgos mínimos como el gesto de los ojos, el silencio, el olfatear de los perros, la quietud de un florete, que es un arma pequeña. La perspectiva contempla distintos instantes de esta realidad y los representa desligados: no hay una línea temporal que permita al lector saber si primero la bella cantaba o reía, o si se hacía simultáneamente junto con la persecución de los perros; así como tampoco. Esto se concreta además en la independencia de las estructuras sintácticas que queda remarcada por las pausas estróficas, obteniendo las acciones el consiguiente protagonismo propio. El mismo tratamiento reciben las frases y ciertas palabras al final de los versos, debido a las pausas de los versos. Por ejemplo, en la primera estrofa:

La noche pasaba,
y al terror de las nébulas, sus ojos
inefables reían la tristeza.

Donde la pausa versal, aunada a la pausa de la coma, separa la primera oración coordinada que contiene la circunstancia temporal de la acción. A su vez esta acción está segmentada por una pausa medial marcada por la coma que separa otro complemento circunstancial del núcleo oracional; y se evidencia un encabalgamiento que pretende perpetuar la idea de los “ojos” al separar el sustantivo de su adjetivo.

La independencia y el detalle, por otro lado, permiten lo que Cecilia Moreano ha decidido denominar con justicia “simetría arquitectónica”. Esta simetría se afirma tanto en la fórmula métrica como en la distribución sintáctica y temática. A saber, la crítica la describe del siguiente modo:

Sugerimos que las estrofas 1 y 4 sirven de marco al poema por la similitud que hay entre ellas: ambas están formadas por una oración con dos proposiciones [dos oraciones coordinadas por copulativa]; mientras que la segunda y la tercera estrofa sólo presentan una oración cada una. [...] Así, 1 y 4 presentan dos sujetos: ‘la noche’/‘sus ojos’, ‘la bella’/‘el florete’, donde los dos primeros son de género femenino y los segundos masculinos; mientras que 2 y 3 presentan un solo sujeto cada una [...]. También podemos notar la simetría al inicio de cada estrofa: 1 y 4 empiezan con artículo (‘la’) + sustantivo femenino [...] mientras que 2 y 3 presentan artículo (‘la’) + adjetivo femenino + sustantivo femenino. Además en ambas estrofas se alude a la mujer sin culpa [...]. Otra relación simétrica es la alternancia entre sonido y silencio que aparece en el poema. [...] Finalmente, está la relación simétrica que se establece entre las dos primeras estrofas opuestas a las dos últimas. Las estrofas 3 y 4, al presentar a los delatores de la falta y a los protagonistas de ella, quedan resaltadas en el poema, opuestas a las dos primeras que servían de ubicación espacial y temporal (Moreano 2012: 285-287).

Si bien la autora evidencia relaciones de otro tipo, como de oposición, en cuanto a la expresión literal del asunto, la constante recurrencia estructural entre estrofas condice la lectura aquí ofrecida del poema como una composición donde la coherencia se logra en

el plano afectivo a partir de la repetición del motivo que contiene el estado anímico central de “Lied IV”.

III. 2. 3. Conclusiones del análisis los dos *lieder*

Como evidencia el análisis de ambos *lieder*, los poemas presentan formas distintas de figurar sus mundos. Sea que la realidad se construya a partir de la sugerencia de ciertos puntos en mínimo contacto, o que se figure como una secuencia bien eminentemente temporal o bien espacial, como sucede nítidamente con “Lied II” y “Lied III”, todos los *lieder* de *Simbólicas* comparten una actitud del yo lírico al concebirlas: el detalle como única manera en que el este percibe los sucesos, espacios y objetos; y la importancia que la realización rítmico-sintáctica del detalle le confiere a los segmentos mínimos del discurso. Siendo esta condición general de la poesía de José María Eguren, tal como se ejemplificó en el capítulo anterior, además, la función específica del detalle en la estructura de los *lieder* se presenta mucho más esencial y ligada a la dinámica de reiteración de un motivo afectivo, el cual no necesariamente se enuncia sino que se transmite por medio de las imágenes. No solo en los dos poemas analizados a modo de ejemplo sino en los cuatro *lieder* ocurre que cada una de las secciones en que se dividen los poemas sugiere una misma emoción pero manifestada en distintas imágenes; sugerencia que se funda en la coincidencia evidente de un elemento en todas las partes del poema: sea la presencia de la muerte (“Lied II”), la culpa (“Lied IV”), la pérdida de algo (“Lied I”) o la descomposición material (“Lied III”). Esta segmentación de la experiencia como acto estético es conocida por Eguren y formulada en el motivo “Las estampas de la vida”, que por ratos parece describir la estructura de segmentación en cuadros de estos *lieder*: “Toda emoción requiere una estampa. [...] La vida ofrece una sucesión de estampas; las más bellas son virtualmente móviles y su recuerdo no se altera” (2015b: 62).

El carácter musical de los *lieder* reside en su coincidencia estructural que muestra semejanzas con la organización de las composiciones musicales. Sabida es la afición del poeta por la música y sus conocimientos técnicos en dicho arte, por lo que no sorprende que estos poemas, cuyos títulos remiten directamente a una forma de composición musical, fueran voluntariamente estructurados siguiendo el principio de la repetición de *leit-motif*: cada poema presenta un motivo afectivo que, al igual que en la música, funciona por reiteración, aunque no denotativa sino mediante su evocación emotiva en

determinados elementos paralelos. Esta emulación de la técnica musical en la literatura no es un apunte caprichoso u observación sesgada, pues ya ha sido documentada por otros críticos como Ernst Robert Curtius, el cual, por ejemplo, atribuye la misma estructura al *Ulysses* de James Joyce donde un fragmento de vida de un personaje “es tratado [...] como un tema musical y elaborado en una serie de variaciones” (1972: 372).

III. 3. El detalle como condición del símbolo: “Los reyes rojos” y “Las torres”

Ya en el análisis de “Lied I” se señalaba cómo la independencia y el detalle formaban realidades donde la elipsis impedía otra manera de significación lógica o más estrecha que no fueran la sugestión y la contigüidad, el roce de significantes como nexo a falta de clara ligazón. No obstante, la poética del detalle puede generar símbolos en otros niveles de la expresión, y su consideración para la lectura de los poemas propuestos resulta importante pues ofrece otra forma de leerlos, mucho más ceñida a la interpretación inmanente. La necesidad de una relectura que no requiera de una búsqueda que exceda los versos, sin tanteos extratextuales, se debe a dos situaciones problemáticas en los poemas mencionados. Primero, la amplia gama de interpretaciones que los críticos han ofrecido de ellos, y especialmente en el caso de “Los reyes rojos”, del cual existen aproximadamente diez lecturas todas disímiles al punto de ser irreconciliables, y algunas incluso imposibles de tomarse en cuenta. En segundo lugar, se halla la razón de las tantas interpretaciones: la especulación nacida de la innecesaria necesidad de encontrar una narración complejamente lógica detrás de estos poemas. Esta necesidad se frustra por el hecho sencillo de que, en comparación con poemas como los *lieder* que evocan temas reconocibles como la muerte y el amor, sobre los cuales se puede tentar una reconstrucción del asunto en tanto que sus símbolos se adscriben a ellos, en el caso de estos poemas no hay una referencia obligatoria a ningún motivo especial de la literatura o el arte, por lo que las herramientas que ofrecen para su lectura conceptual se limitan a las imágenes y movimientos que en ellos se evidencian, y que en el caso de los dos poemas propuestos no se muestran muy complejos sino más bien sencillos y repetitivos. En este sentido, los versos solo nos dejan interpretar su sentido literal: en “Los reyes rojos” solo hay dos reyes que luchan, como apunta el crítico Jim Anchante Arias (2013: 182); así como solo hay dos torres luchando en “Las torres”.

Sucede que la mayoría de las veces los críticos quieren ver únicamente ideas y discursos complejos detrás de un poema de Eguren. Y aunque ciertamente el contenido de sus versos figura reflexiones sobre la vida, la belleza y el universo, el crítico suele acercarse al poema egureniano para hacerle preguntas cósmicas que el yo poético no siempre puede responder, y que tampoco está obligado a responder. Tal forma de enfrentarse a los versos se genera en una creencia de que el símbolo es únicamente conceptual, ignorando quizá la función emotiva que este debe cumplir en un contexto lírico. De esta forma, rara vez los críticos consideran la sustancia emotiva o imaginativa tras los símbolos del poeta barranquino y optan por soluciones poco probables o lecturas desviadas.

Este apartado busca probar la relación que hay entre determinado modo de usar la parataxis y el detalle y la composición del símbolo; pero la tarea resultaría confusa e infructífera si no contásemos con ciertas nociones previas qué aplicar y/o discutir. En principio, surge la interrogante acerca de lo que es un símbolo, cómo reconocerlo concretamente y cuáles son sus formas de significar. Como ya se trató en el primer apartado de esta tesis, la imagen egureniana ofrecía una experiencia que, si bien era imaginativamente sensorial, se distinguía de la real en que podía conducir a ciertas asociaciones mentales, de modo que era susceptible de expansiones semánticas y sugestión. Estos significados de segundo grado, o connotaciones, pueden ser, y son, de dos tipos: afectivos y conceptuales; es decir que una imagen bien podía transmitir una emoción como figurar una idea de mediana precisión.

Los estudios acerca del símbolo han considerado por separado estos dos aspectos que se dan juntos en el lenguaje. En cambio, existe una definición más útil, según la cual es la emotividad el foco del símbolo, su punto de partida para la significación. En un comentario al símbolo de la noche en el poema “Noche oscura” de San Juan de la Cruz, recopilado en su libro *Estilo y estructura en la poesía española*, Leo Spitzer apunta con acierto lo siguiente sobre la función del símbolo en la lírica: “un símbolo representa una identificación emocional de un complejo de sentimientos con un objeto externo que, una vez conseguida la identificación inicial, produce imágenes siempre nuevas, con su propio ritmo y su propio desarrollo, no siempre traducible” (1980: 237-238).). Tal interpretación de esta antigua figura retórica se basa en la concepción estilística del significado como un complejo donde lo afectivo es indisoluble de lo conceptual y el sentir es tan significativo como una idea:

Al reducir Saussure el contenido del signo al concepto, desconoce totalmente la esencia del lenguaje: el lenguaje es un inmenso complejo en el que se refleja la complejidad psíquica del hombre. El hombre al hablar no se conduce como una fría y desamorada máquina pensante.

[...] Lo que hay en el fondo de todo es que estos valores que llamamos afectivos no son separables de los conceptuales: no son, como imaginaríamos a primera vista, una especie de brisa o temperatura que impregna el concepto, sino que forman parte de él. [...] Al intuir una realidad cualquiera, nuestra querencia está implícita en nuestra comprensión, la querencia es, en sí misma, una manera de comprender (Alonso 1971: 25-27).

Así lo postula Dámaso Alonso. Wolfgang Kayser resumirá la idea afirmando que el sentimiento en el lenguaje puede ser también el sentido de las palabras (Kayser 1961: 304). Y José María Eguren, a su modo, condice estas ideas respecto del sentido puramente sensorial o emotivo antes que conceptual de los versos, cuando al comparar los conceptos de “verso arrítmico” y “verso musical” en su motivo “Arte inmediato” señala que la verdadera poesía es aquella sentida por un pensamiento estético y sentimental, y no uno puramente ideático:

Un verso arrítmico no es la poesía directa, sino la indicación de ésta: el álgebra sentimental tocada en lógica: tal verso nos lleva a la precisión de pensarlo antes de sentirlo. Un verso musical se siente en un acto con el pensamiento estético indicativo. La música de la palabra da al pensamiento hermoso escrito u oral la intensidad necesaria, pues la palabra como signo es precisa y limitada. La extensión penetradora del arcano de sentimiento y belleza que es la poesía (2015b: 84).

A esta reflexión, Eguren añade el siguiente punto que resulta prueba concluyente respecto del debate propuesto: “La poesía es música, colorido e imagen; arte inmediato cuando funde estos valores en un solo movimiento, pero basta un pensamiento antiestético, una apariencia de raciocinio, para no ser poesía” (2015b: 85). La poesía, pues, debe ser sentida como un estremecimiento de emoción o de imágenes y no una idea a comprenderse.

III. 3. 1. “Los reyes rojos” y el sentimiento de lo grandioso

El poema “Los reyes rojos” (2015a: 152) ha sido uno de los que más ha gustado y trascendido desde su publicación. Los críticos suelen adjudicarle a este poema un significado cosmogónico, universal, desde que vio la luz en 1911. De hecho, sobre esto bromea Clemente Palma en su perjudicial reseña de *Simbólicas*: “Porque salir diciendo que esta poesía [...] simboliza la eterna e infatigable lucha entre la vida y la muerte, como alguien me dijo, es sencillamente decir una majadería y una vulgaridad” (1977: 61-62). Como muestra Jim Anchante en ya citada tesis, las interpretaciones que a este poema se han dado son tan numerosas como diferentes:

- la lucha por la supremacía, el poder y la existencia misma (Zulen);
- la batalla eterna de dos combatientes, herederos de la heroicidad germánica (Núñez);
- el acuerdo de luchas antitéticas a través de un enfrentamiento cósmico (Ortega);
- la lucha mortal por la permanencia del Ser (Sandoval);
- los puntos sobresalientes del horizonte (Debarbieri);
- los ojos en una mancomunada lucha por ver a través de la batalla del día (Montalbetti);
- halcones que luchan entre sí (Higgins);
- la lucha cíclica de las fuerzas de la naturaleza a través de una realidad distinta: la del mito y el rito (Silva-Santisteban);
- las dos caras de un mismo ente en una lucha dialéctica y existencial (Carlos Espinosa);
- la carta del rey de diamantes (José Valles); etc.

A pesar de las diferencias en la interpretación, continúa Anchante, hay una constante en las lecturas que se desprende literalmente del texto: el carácter bélico de los reyes (2013:182). La lectura que parece más acertada es la de Ricardo Silva-Santisteban, por ser la que más se acerca a la concepción de símbolo en tanto que capaz de significado

afectivo y conceptual. El crítico sostiene que “Los reyes rojos’ constituirían fuerzas elementales y equilibradas de la naturaleza que representan el devenir a que está sujeto el cosmos, como actores metafísicos de una obra eterna, inacabable, sujeta solo a transformaciones en una jornada infinita” (2004, t. II: 61-62). Este sentido se sostiene en el poema y en cómo los reyes devienen en entes capaces de afectar la emotividad del yo, a pesar de que este pareciera no mostrarse debido a la falta de una primera persona enunciada.

Sobre el asunto de este poema, Ricardo Silva-Santisteban señala que es sencillo: son dos reyes que combaten desde el amanecer hasta la noche (2004, t. II: 55). Este proceso se describe en cinco etapas que, gracias a la división estrófico-sintáctica y a la selección léxica, se nos presentan como cuadros muy coloridos que varían de escenario espacial de estrofa a estrofa (Silva-Santisteban 2004, t. II: 56-57). De hecho, en relación con los colores, Silva-Santisteban da a notar una progresión cromática que se corresponde con el progreso del tiempo: “Si en la primera estrofa el poeta despliega colores resplandecientes anunciados por la aurora (los combatientes son rojos, sus lanzas de oro), en las siguientes estrofas el resplandor se va matizando y se va transformando hasta llegar al oscurecimiento total” (2004, t. II: 56).

En cuanto al plano sonoro, el poema consta de cinco estrofas. La regularidad métrica, en principio, se evidencia en las estrofas: cada una está compuesta de tres versos; pentasílabo el primero, octosílabo el segundo y pentasílabo el final. Luego, la rima se dará continuada y asonante entre los dos últimos versos de una estrofa; sin que lleguen a rimar entre ellas. Nótese también que los versos son de arte menor. Estas características le dan al ritmo, según Silva-Santisteban, una tonalidad asordinada (2004, t. II: 55). Tal afirmación no podría ser más atinada y encuentra sustento en el análisis del ritmo de intensidad:

oooóo
oóoóoóo
 oóoóo

 oóoóo
 oooooóoóo
 óoóoóo

oóóó

oóooooóó

óóóó

ooóóó

oóooóóóó

oóóó

óóóó

oóooóóóó

oóóó

El silencio al cual se refiere Silva-Santisteban es resultado de tres factores. Primero, la monotonía que surge de cierta regularidad en los ritmos de cantidad e intensidad. A saber: existe una fuerte tendencia a la acentuación en segunda (60% de versos) y cuarta sílaba (73,3...% de versos). Asimismo, cuatro de los cinco octosílabos emplean, con variaciones, el esquema acentual 2-7, mientras que el octosílabo restante (v. 5) comparte, salvo con el v. 8, el esquema acentual 5-7 sujeto a variaciones; del mismo modo, casi todos los octosílabos comienzan con un anfibraco que se corresponde con el ritmo de signo. Otra explicación satisfactoria al ritmo en sordina, es que solo un quinto de los versos se inicia con una sílaba acentuada; mientras que evidenciamos versos con anacrusis perceptible como los vv. 1 y 5, fenómeno que predispone la recitación a un sonido sin gran impulso inicial, débil. Como acierta Silva-Santisteban, otra explicación de tal silencio es la rima asonante que solo tiene lugar dentro de la estrofa. Al igual que en "Lied I", estas parecen ecos, reiteraciones fónicas circunstanciales en tanto que varían y un sonido no llega a perpetuarse como dominante. Ahora, súmese a un ritmo lento la necesidad de hacer pausas cada pocas sílabas producto de la corta extensión de los versos y estrofas.

Debe tomarse en cuenta que en la lírica el ritmo es el sonido que ha de tener la voz. La voz es el medio de existir del yo lírico, por lo que contiene su estado de ánimo, que es el sentido final del poema; y de su sonido depende en gran medida la mimesis del sentir: configura la sustancia lírica y, por lo tanto, puede variar un significado que solo se fundamente en lo conceptual. Si el yo lírico estructura la experiencia, sea vivencia o ensoñación, en un ritmo lento y de silencios, significa que lo contemplado afecta de ese modo su subjetividad. La emoción que transfigura lo presenciado por el yo implica

pausas y silencio, un avance cauteloso y poco fluido. No se trata, por ejemplo, del continuo avance con que el mundo se expande festivamente en “Marcha fúnebre de una marionnette”.

Es en este punto donde la poética del detalle en su nivel sintáctico configura indirectamente el símbolo. Oraciones y estrofas coinciden perceptiblemente en sus límites, de modo que estas se presentan cortas; y la casi inexistencia de conjunciones o marcadores permite que estas se presenten como cuadros que no se tocan. A continuación, un análisis sintáctico de las oraciones

Primera (vv. 1-3): Complemento circunstancial de tiempo-verbo-sujeto-complemento circunstancial de modo.

Segunda (vv. 4-6): Complemento circunstancial de lugar bimembre por conjunción copulativa-verbo-sujeto.

Tercera (vv. 7-9): Sujeto-verbo-complemento circunstancial de lugar.

Cuarta (vv. 10-12): Complemento circunstancial de lugar-complemento circunstancial de modo-verbo-complemento circunstancial de modo-sujeto.

Quinta (vv.13-15): Verbo-sujeto /conjunción coordinante/ complemento circunstancial de modo-verbo-complemento circunstancial de modo-sujeto.

Las cuatro primeras estrofas presentan oraciones simples e independientes, en tanto que la última presenta una oración compuesta por coordinación del tipo copulativa y formando un mismo conjunto significativo, donde una es circunstancia de la otra. La independencia está remarcada por su corta extensión y, nuevamente, por la pausa estrófica. Además, las pausas versales logran colocar en un mismo nivel esta vez partículas mínimas de la oración debido a los metros cortos empleados, evitando así la subordinación de funciones sintácticas al punto de llegar al encabalgamiento y favoreciendo la aparición de imágenes sucintas. De este modo, una oración de por sí corta como “Falcones reyes batallan en lejanías de oro azulinas” se separa en tres miembros más pequeños aún:

Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.

Los encabalgamientos que resultan de este procedimiento imposibilitan incluso más el avance fluido de la construcción: la pausa se siente forzosa. En muchas ocasiones, las pausas dan la impresión de que la voz se corta incluso cuando no debiera. Cabe entonces preguntarse: ¿por qué el sujeto lírico expresaría de tal modo su vivencia? ¿Por qué su recitación no es más ágil, fluida, melodiosa o fuerte?

El carácter silente y entrecortado de la voz puede corresponderse con el modo en que se estructuran las imágenes del poema. En primera instancia, es esencial la ausencia de un plano metaforizado en el poema, por lo que los reyes pretenden ser la realidad objetiva y única representada. En esto se apoya el que la percepción sea tan visual: una persona está contemplando los reyes rojos que batallan en el cielo de su realidad y pretende describirnos su tránsito de una manera pretendidamente objetiva. En realidad, todas las oraciones están en modo indicativo y en tercera persona; y es como si el sujeto lírico describiera lo ocurrido desde un punto de vista distanciado sin inmescuir, aparentemente, sus emociones. A esto se le suma la descripción casi siempre directa, la ausencia del símil y la imagen propiamente dicha. Si bien hay dos metáforas en el poema, estas no se distancian demasiado del plano real y son, en el fondo, simples metonimias: “Falcones reyes” (v. 7) por imponentes y aéreos; y “lejanías de oro azulinas” (vv. 8-9) que desplaza al significante “cielo”. Pero esas simples metonimias serán punto de partida para cuestionar la supuesta objetividad basada en la experiencia visual. Si bien el color del cielo conforme avanza el día y su impresión de inmensidad coinciden en lo visible con las azules lejanías al punto de parecer un adorno forzado, hay una interpretación subjetiva sutil. En primer lugar, decir que el cielo es una “lejanía” es una hipérbole que exagera la impresión que este da en la realidad: implica una imposibilidad física puesto que de ser así la batalla sería invisible, así como su firmeza u otros detalles no podrían ser descritos si estuviesen tan lejos. Caben dos posibilidades: o la percepción visual del yo lírico es superior a la de cualquier humano, o la lejanía es figurada y significa una expresión de cómo el yo se siente frente a los reyes. La imagen completa da la pista: se trata de una lejanía dorada, de la misma naturaleza que los reyes, algo digno de atención. De hecho, el que la imagen se presente en plural ya nos hace dudar que se esté metaforizando el cielo y no se aluda a una ubicuidad de los reyes, lo que cuestionaría más la impresión de que los eventos se dan en una realidad objetiva. La lejanía, en tanto que no objetiva, es un sentimiento del yo lírico que contempla algo de lo que no puede participar; y de ahí que esté tan

distanciado de su objeto de descripción. Hay en su forma de formular este distanciamiento un anhelo de cercanía.

Los reyes son verdaderamente imponentes e importantes en el mundo recreado en el poema. Eventualmente, son los únicos seres activos y llaman absolutamente la atención del yo lírico, quien los contempla todo el día, sin fijarse en algo más. Todo en ellos es grandioso: sus acciones ameritan una doble adjetivación (vv. 11 y 14) e incluso su mínima presencia resulta “airada” (v. 11). Además, para designar su lucha, el yo utiliza el verbo más alturado y que posee connotaciones de más grandeza: combaten. Y, por último, sus fuerzas son inagotables. De hecho, son tan magníficos estos que todo lugar que tocan se hace digno de una atribución cromática que servirá para resaltar por contraste la impresión encendida del rojo y la preeminencia de los reyes sobre el paisaje: el “bosque” es, obviamente, “verde”; y los “cerros”, “purpurinos”. Sobre este paradigma, se produce una inusitada adjetivación del sustantivo “falcons” para describir una actitud e insinuar la pertenencia de estos reyes a la naturaleza; y es importante advertir que forzar de tal manera la esencia gramatical de una palabra implica también una actitud del yo lírico: indirectamente declara que la grandeza de los reyes es tal que hay que inventar palabras para definirlos. A propósito, “falcons” y “rojos” son los únicos adjetivos que en sentido estricto califican a los reyes.

Los fenómenos descritos explican el por qué la voz del yo es pausada y susurrante: la majestuosidad de estos reyes le intimida; es el tono contemplativo de quien observa a lo lejos y sabiéndose inferior aquel espectáculo del que anhela ser parte, o al menos experimentarlo con mayor proximidad. Este tono contemplativo de la voz, que se corresponde con la forma en que el sujeto lírico capta la realidad, deviene en el tono reflexivo y de misterio de alguien que no termina de conocer lo que está viendo a pesar de que le despierta emociones. La grandeza y el misterio del símbolo de los reyes se generan tanto en el excesivo enfoque de detalle con que se construye una sola acción como en la independencia sintáctica que afecta al ritmo de las estrofas y los versos. Y quizá en este punto del análisis ya se haya penetrado en el verdadero sentido de los versos tras hallar la afectividad que se traslucía en la actitud contemplativa del yo. Quizá Eguren solo quisiera transmitir el sentir del hombre ante aquello que no puede comprender, donde la lejanía espacial figura la falta de conocimiento. Pero, como bien sostiene Silva-Santisteban, hay una dimensión mítica en estos reyes que se condice con su grandeza.

Al respecto, se puede afirmar que este poema está construido sobre un principio de reiteración y circularidad. La primera evidencia es que los reyes son sujetos de todas las oraciones, salvo en la contextualización temporal del v. 13. La segunda, que a pesar de haberse oscurecido y alejado en el transcurso del poema, estos reyes vuelven a su estado inicial en el verso final, lo que sugiere una repetición del proceso. Una tercera evidencia, mucho más contundente, resulta del uso exclusivo del presente verbal para todas las etapas del proceso: la falta de nexos de sucesión, por la independencia sintáctica, y la no progresión del tiempo gramatical devienen en sugerencia de la no temporalidad de los reyes, de una acción para la cual el tiempo no importa pues no la varía. Esto último cuestiona, por enésima vez, la creación de una verosimilitud similar a la de nuestra realidad en el poema, y nos dice que el tiempo de los reyes no es el del avance progresivo lineal sino el circular. Dicha falta de progresión se produce también en la parataxis, en tanto que la independencia sintáctica vela toda sensación de avance y, muy en el fondo, sugiere que hay una relación de identidad en el hecho de que estos cuadros no avancen y ocurran en el mismo tiempo.

Para comprender la función de la parataxis en la génesis conceptual del símbolo, será necesario hacer ciertas observaciones. En concreto, la parataxis usada en “Los reyes rojos” consiste en una superposición de oraciones con reiteración temática: los reyes no dejan de hacer lo que hacen en ninguna de las estrofas. Esto quiere decir que si bien la independencia sintáctica postula distintas imágenes y objetos, la reiteración tópica las liga a siempre a los reyes. Como se ha demostrado, cada estrofa presenta, con nimias variaciones, una sola emoción en las mismas ideas de la grandeza y el combate. Al igual que en los *lieder*, en este poema se da una composición de reiteración circular del motivo. Entonces, y en congruencia con el concepto que de símbolo señalado por Leo Spitzer, esta variación sería el complejo de emociones que confluyen, que en concreto son las circunstancias espaciales y temporales de la lucha majestuosa que van cambiando. Paradójicamente, la independencia sintáctica logra tanto identificación como variación: corte en el segmento y paralelismo entre unidades. Esta independencia parece buscar, en un principio, una diferenciación lógica de las ideas contenidas en las oraciones; no obstante, en el fondo plantea una identificación y, por lo tanto, condensación semántica ya que establece una fuerte identificación formal no explícita, sino más bien sensorial e ilógica, entre las oraciones que separa. Tal identificación formal se conoce como paralelismo sintáctico, el cual solo es perceptible en la división

y logra reforzar o generar una ligazón afectiva, y luego conceptual entre “Los reyes rojos”. Es en este proceso que “falcons” y “rojos” a pesar de las diferencias se sienten como expresión de una misma emoción frente a los reyes. De esta relación emotiva se puede incluso llegar a una interpretación conceptual del color: lo “rojo” como bravura y fuerza descomunal y majestuosa que llama la atención, en el mundo representado, por su tonalidad cromática simbólica. De hecho, lo que se busca es hacer perceptible la identificación entre el tópico reiterado de los reyes y la condensación emotiva resultante de los paralelismos.

La variación, entonces, genera un movimiento que no es el de expansión progresiva del mundo, como sucede en “Marcha fúnebre de una marionette” o “El duque”, donde la realidad se presenta como una colectividad de objetos y seres independientes; sino el de la profundización en una sola entidad que se moldea en cada estrofa al tratar de sus cualidades y su acción sobre el mundo planteado. En “Los reyes rojos” la variación del motivo presenta las distintas maneras en que una misma emoción transfigura los distintos escenarios vistos por el yo lírico, cambiando quizá su intensidad pero nunca su esencia. Se trata de un esquema donde las diferencias tienen como fin girar en torno de una misma emoción: es una estructura centrífuga, donde la división inicial tiene como fin la semejanza. En tal sentido, este uso de la parataxis genera símbolos.

III. 3. 2. La fuerza amplificada de “Las torres”

La semejanza entre “Los reyes rojos” y “Las torres” (2015a: 153) es inapelable. En principio, porque ambos presentan con nitidez su principio compositivo y una misma progresión temática. Así, en ambos se evidencia la reiteración del tópico de los dos batallantes en todas sus partes, lo que hace también de “Las torres” un poema de paralelismos. No distinta situación de paralelismo se evidencia en el estrato fónico del poema: cuatro estrofas de cuatro versos cada una, constituidas por la misma combinación de cantidades silábicas (6-6-4-6). Eduardo Lino Salvador, crítico especializado en el estrato sonoro de los textos, ofrece un comentario detallado del metro y el ritmo de este poema y concluye que, al igual que en el caso de “Los reyes rojos”, “Este poema evidencia los lazos entre el sonido y el sentido, mostrando que el verso de Eguren es el resultado de un trabajo elaborado. La palabra es esculpida no solo para transmitir sino también para ser sentida como materia rítmica” (2012: 169). La constante rítmica-semántica descrita por Lino asocia la isotopía del color con el impulso

métrico, que así se llama al esquema de acentos del primer verso que da la pauta para que el resto de versos contrasten por oposición o coincidan. A saber, en una primera lectura se percibe que uno de los principios compositivos del texto es la repetición en los primeros versos de las estrofas del sustantivo “lejanías” al que se le antepone un adjetivo cromático; y en todos los casos el esquema resultante se expresa mediante el mismo ritmo de intensidad (Lino Salvador 2012: 165-166):

Brunas lejanías

óo / ooóo

Áureas lejanías

óo / ooóo

Rojas lejanías

óo / ooóo

Negras lejanías

óo / ooóo

La misma reiteración de inicio de estrofa marcará el segundo paralelismo. Y es que todas las estrofas siguen la misma composición: referencia al color, seguida de una oración donde se señala el suceso. No obstante, ya en este elemento de equivalencia se halla el de variación, pues si bien el esquema sintáctico de la frase nominal se repite, su realización en el plano léxico muestra un cambio. La constante es la idea de la “lejanía”, mientras que la variación es el color que estas presentan. Esta variación cromática sugiere un avance en el transcurso del día: “Bruna”-noche; “Áureas”-mediodía; “Rojas”-atardecer; “Negras”-noche (Lino Salvador 2013: 246). Por otro lado, si bien la coherencia del texto se genera por recurrencia tópica invariable al punto de repetir el mismo evento en todas las estrofas, a la progresión temporal se le suma la progresión del evento mismo en el cambio de movimientos:

Estrofa primera: las siluetas de las torres se muestran imponentes (“enormes”) y se ven por separado. Es el encuentro.

Estrofa segunda: el poder de las torres se expresa en las “iras llamas” y en el que sean “monarcas”, pero esta vez se confunden en el acto de la pelea.

Tercera estrofa: el poder se vuelve ahora un “clamor” (sonido fuerte y grave) producto de la herida por la juntura de la estrofa anterior.

Cuarta estrofa: la magnitud de las torres se muestra en su capacidad de destruirse mutuamente, con lo que oscurecen bruscamente el espacio, que fuera rojo instantes antes. Además, su potencia se manifiesta en la exclamación final donde el yo lírico se exalta a pesar de parecer distante.

De la dinámica paralelismo-variación se concluye que también en este poema se evidencia la reiteración de un motivo que atañe al plano afectivo del texto: el poder y fuerza del actuar de las torres y su lejanía de la realidad humana. Tal fuerza también se transmite en las palabras escogidas para expresar las tonalidades cromáticas: “rojo” y “negro” son colores vivos y absolutos, en tanto que “áureo” es un dorado intenso y “bruno” un color también oscuro. El estado de ánimo, la perspectiva del yo, es justamente la impresión frente a la inmensidad del poder de las torres, característica que excede y se aleja de lo humano y que, como también observa Eduardo Lino Salvador (2013: 248-249), termina por desbordar al yo que exclama el dolor de las torres. La variación, por su parte, constituye ese complejo de imágenes de la progresión de la batalla cuyos distintos momentos repiten el motivo de la fuerza y la lejanía y que las intensifican conforme el evento va llegando a su final. Así, por ejemplo, la intensidad de los colores aumenta conforme avanzan hasta llegar al negro total; y, a su vez, los efectos de la batalla se hacen más violentos al punto de culminar con el anulamiento de las torres por la igualdad de las fuerzas opuestas y el oscurecimiento total. La circularidad es otro elemento que subyace a la tensión paralelismo-variación que ha de tomarse en cuenta para una lectura más compleja de este poema. En principio, el trascurso del día como en “Lied I” es circular ya que el suceso empieza en la noche y culmina nuevamente en la noche; así como la reiteración de la lejanía y del esquema rítmico en el primer verso de las estrofas plantean un constante recuerdo del inicio del poema.

El enfoque de detalle que se muestra en la división por cuadros con distintas acciones del evento de la batalla y las peculiaridades de cada acción, es más que evidente. Sin embargo, es menester apuntar de nuevo que toda la dinámica de paralelismo sería imposible sin la independencia de las estructuras oracionales que se genera por la intención de producir una realidad a partir de sus detalles. Cabe anotar también que como también ocurre en “Los reyes rojos” y otros poemas la realización sintáctica y

rítmica de la poética del detalle se da a través de oraciones y versos perceptiblemente breves, lo que genera una estructura concisa y una recitación retumbante al resaltarse los acentos, rasgos que a su vez generan un tono grave y sentencioso que coincide con el carácter de los reyes y las torres. De la conjugación de oraciones y metros breves se genera también en “Las torres” un realce de las funciones oracionales que en una pronunciación lineal se verían subyugadas a los núcleos del sujeto y el predicado:

las torres monarcas
se confunden
en sus iras llamas.

En la segunda estrofa, por ejemplo, se da con claridad la escisión del sujeto y el predicado, mientras que el segundo se divide en núcleo y complemento circunstancial. Llama la atención el tercer verso de cada estrofa por su contraste en cuanto al metro perceptiblemente más corto (4 sílabas en un contexto donde predominan los hexasílabos), pues siendo este un poema que expresa la fuerza de la acción en él se resaltan palabras con raíz verbal: “presentando”, “se confunden”, “purpurados” y “se obscurecen”. Por último, en el detalle se da la coincidencia entre esquemas acentuales, “grupos de intensidad”, que ofrece como resultado un realce de ciertas palabras independientes debido a la nítida diferencia entre el esquema de una y de otra. Así, por ejemplo, todos los colores siguen el esquema acentual óo; mientras que otras palabras como “batallan”, “siluetas”, “enormes”, “las torres”, “se hieren”, entre muchas otras, se expresan en anfibracos (oóo); o bien otras como “lejanías”, “presentando”, “se confunden”, “purpurados”, están contenidas en peónico terceros (ooóo).

III. 3. 3. Conclusiones de los análisis de “Los reyes rojos” y “Las torres”

Se ha demostrado que la mirada minuciosa del yo lírico expresada en una realidad que se muestra como un conjunto de detalles cumple un papel axial en la estructuración del símbolo de textos de recurrencia tópica, donde la visión del yo no se aparta ni un solo instante del objeto o personaje que desarrolla, tal como sucede en otros poemas como “Los alcotanes”; “Pedro de acero”; “Casa vetusta” y “La dama i”, en el viaje imparable de la dama. Y esto ocurre especialmente en su vertiente sintáctico-rítmica según la cual la separación de estrofas de igual medida coincide con la división de oraciones también semejantes en su forma, lo que genera un juego de paralelismos y variaciones. Estos poemas, en comparación con los que establecen una secuencia segmentada en retazos, sí

establecen una coherencia lógica interna declarada: la relación semántica entre una estrofa y otra presenta una clara progresión y no se adivina mediante indicios. A pesar de que también presentan la fórmula de reiteración de un motivo afectivo con distintas manifestaciones que “Lied IV, por ejemplo, la repetición literal del tópico en estos poemas genera una construcción circular donde este tópico se torna indiscutiblemente en objeto nuclear constante, símbolo único a ser intensificado por las demás imágenes; mientras que en los poemas llamados “por retazos” las distintas situaciones e imágenes superpuestas se aúnan en un símbolo resultante, mucho más complejo pues la significación del núcleo simbólico, imagen central, se halla disipada entre distintas visiones cuya ligazón no se enuncia. Como aclaración de esta diferencia, sirva la sencilla observación de que en “Los reyes rojos” y “Las torres” intervienen menos elementos y solo sus personajes centrales son el sujeto-tópico de las oraciones, pero en “Lied I”, “Lied IV” o “Ananké” intervienen distintos sujetos en las oraciones y plantean situaciones más amplias, complejas y menos declarativas. En unos el símbolo es solo un personaje u objetos, en los otros lo simbólico se halla disperso en la atmósfera a falta de una coherencia lógica enunciada.

III. 4. La descripción selectiva en “Los alcotanes” y “Casa vetusta”

No obstante las semejanzas estructurales, “Los alcotanes” (2015a: 172-173) y “Casa vetusta” (2015a: 133-134) se distancia ligeramente de los modelos planteados por su dinamismo, en tanto que el tópico que en “Los reyes rojos” está conformado por la repetición de un personaje junto con su acción, en este poema solo consiste del personaje u objeto que será descrito en sucesivas estrofas. Además, al ser estos poemas no estróficos, el paralelismo solo se dará en el estrato de la sintaxis. Cada nueva información girará en torno de los alcotanes, pero la diferencia entre una variación y otra será mayor. El comentario de estos textos resulta esencial para ejemplificar la actitud detallista de Eguren pues en estos muestra una verdadera maestría en la descripción selectiva. Tal procedimiento lírico se basa en ilustrar un objeto de forma aparentemente total pero que en realidad solo toma en cuenta rasgos externos diferentes pero que ordenados en conjunto muestran una constante que será la impresión que el yo exprese frente a lo contemplado.

A pesar de ser empleada por los simbolistas y demás poetas modernos, la estructura básica de esta forma no es nueva en absoluto. Tómese como ejemplo la descripción del

locus amoenus. A saber, la tradición pastoril del *locus amoenus* ha concedido un sitio capital a la plasticidad descriptiva de sus componentes. La descripción visual es, pues, la formulación inherente del motivo que se sigue desde su gestación helena en los poemas bucólicos compuestos por Teócrito, donde toma forma una serie de elementos relacionados con la fertilidad y la exuberancia del paisaje natural que se remontan a Homero (Curtius 2012: 265-269), hasta Horacio, pasando por Virgilio. Su carácter plástico se ve ampliado durante la Edad Media, ya que progresivamente va alejándose de su papel clásico de espacio circunstancial donde ha de suceder determinado hecho, para convertirse en el fin de la composición poética (Curtius 2012: 275 y 280). Aparece entonces la descripción de la naturaleza como poema en sí mismo. Por ejemplo, en la siguiente composición de la Antigüedad tardía realizada por Tiberiano donde la maravilla y la tranquilidad se transmiten en todos los elementos y, además, en su deslumbrante cromatismo. El poema se halla reproducido por Ernst Robert Curtius en su *Literatura europea y Edad Media latina*:

Annis ibat inter herbas valle fusus frigida,
 luce ridens calculorum, flore pictus herbido.
 Caeruleas superne laurus et virecta myrtea
 leniter motabat aura blandiente sibilo.
 Subtus autem molle gramen flore pulchro creverat;
 et croco solum rubebat et lucebat liliis.
 Turn nemus fragrabat omne violarum spiritu.
 Inter ista dona veris gemmeasque gratias
 omnium regina odorum vel colorum lucifer
 auriflora praeminebat flamma Diones, rosa.
 Roscidum nemus rigebat inter uda gramina:
 fonte crebro murmurabant hinc et inde rivuli,
 quae fluenta labibunda guttis ibant lucidis.
 Antra muscus et virentes intus hederæ vinxerant.
 Has per umbras omnis ales plus canora quam putes
 cantibus vernis strepebat et susurris dulcibus:
 his loquentis murmur annis concinebat frondibus,
 quis melos vocalis auræ musa zephyri moverat.
 Sic euntem per virecta pulchra odora et música

ales annis aura lucus flos et umbra iuverat.

(2012: 281).

III. 4. 1. Análisis de “Casa vetusta”

Se trata este de un poema de 32 versos no estróficos que alterna dos metros: heptasílabos en los versos impares y pentasílabos en los pares. La división sobre la cual se plantea el paralelismo es la de oraciones simples independientes, corte que se presenta regular en tanto que cada una se halla contenida en cuatro versos; de manera que el poema se puede dividir en ocho partes. La actitud del yo lírico frente al objeto es la de una descripción prácticamente impersonal; ya que todas las oraciones son declarativas y se formulan a partir de la tercera persona gramatical, salvo las oraciones antepenúltima y penúltima que emplean la primera persona plural. La postura de observador del yo se refuerza por el hecho de que todo lo señalado en el poema pertenece al dominio de la experiencia de la contemplación de la casa casi siempre mediante la vista y el oído, siendo las visiones predominantes. Cabe resaltar que en comparación con otros poemas analizados, este presenta dos oraciones subordinadas adjetivas: “Por los negros pasillos que se enmarañan”, “Las ancianas cigüeñas que en ella paran” y “el amor misterioso, feliz que guardan”, las cuales gracias a su breve extensión no varían el contexto paratáctico establecido entre las demás oraciones y, además, la pausa versal les confiere la consabida independencia relativa. El mismo efecto gracias a la pausa versal ha de ocurrir con las funciones de la oración. Si cada oración expresa el avistamiento de determinado punto de la casa, las pausas versales descomponen el avistamiento en distintas imágenes más breves:

En su raro aposento
viven las hadas
y los antiguos seres
de la campaña.

En esta oración, por ejemplo, lo experimentado por el yo se escinde meticulosamente: se separa la locación de la acción ahí ocurrida, cuyos sujetos también se encuentran separados y se presentan los elementos progresivamente uno tras otro; incluso los dos rasgos de los “seres” (“antiguos” y “de la campaña”) se expresan en dos verbos distintos. En este poema se observa sin duda el ya descrito procedimiento rítmico-sintáctico según el cual Eguren compone calibrando el metro para que cada uno

contenga una sola expresión sensorial, fuera cual fuese su extensión: debido al metro, este sería un poema en el cual la condición individual de la palabra tiene un lugar axial. Por ejemplo, en los vv. 2-3, la imagen del musgo se separa de su existencia concreta en las escalinatas: “nos presenta musgosas / escalinatas”.

La impresión de detalle en “Casa vetusta” es absoluta no solo por la división de las observaciones fugaces, que en tal división se hacen más densas, sino por la forma en que se expresan, ya que cinco de ellas comienzan con el complemento circunstancial locativo y dan la impresión de un avance visual progresivo, un adentramiento en la escena de lo amplio a lo particular:

En el fondo del valle,
vetusta casa
nos presenta musgosas
escalinatas.

No obstante, no toda la captación se da mediante la vista; pues también intervienen el oído y el alma. Es en el dominio de lo emotivo y lo auditivo, de menor presencia en el texto, que se devela el carácter simbólico de la casa, su importancia no como solo objeto sino como el espacio donde aún existen rezagos de una emoción que queda como recuerdo y que se realiza con mayor intensidad en las “palabras” cuyo eco es sentido por el yo (vv. 12, 20 y 21) y en los sentimientos que se presentan al final del poema como entidades que el yo experimenta directamente (vv. 23-32). De hecho, lo visual deviene en experiencia emotiva cuando “las luces blancas” “dicen” el “amor misterioso” o se miran “señales” de “la suerte galana”. La descripción selectiva de la casa plantea una progresiva desmaterialización de su realidad que va de lo sensorial a lo emotivo, proceso de significación que sería inconcebible sin el detallamiento y su concreción paratáctica capaz de dividir y superponer un elemento de otro. A saber:

Primera oración: las escalinatas musgosas.

Segunda oración: sus ventanas como pupilas muertas.

Tercera oración: palabras indeterminadas en los pasillos negros.

Cuarta oración: hadas y seres antiguos que viven en la casa.

Quinta oración: cigüeñas ancianas hablan de los muertos señores (palabras determinadas).

Sexta oración: el amor y la felicidad son comunicadas por las luces de la casa.

Séptima oración: hay múltiples señales de la suerte.

Octava oración: la vetusta casa causa ensueños gratos.

La selectividad de esta descripción de la casa se evidencia en la discontinuidad de los elementos tomados en cuenta: se alterna indistintamente entre rasgos internos, indirectos y externos. El cruce entre lo visual y lo afectivo se lleva a cabo en las oraciones sexta y séptima que no por casualidad se expresan en primera persona, pues es en estas que el yo deja entrever su emotividad con mayor claridad. Al finalizar el poema, se presenta el significado final de la casa como símbolo de la alegría que, no obstante, debe reconciliarse con las demás partes del poema. Sucede que en la descripción selectiva hay una constante que aúna los detalles en cuanto a la sensación que causan en el yo, y es esta repetición otro ámbito en el cual también se cuele indirectamente el sentimiento de la voz; se trata de la paridad vejez-muerte contenida en las cinco primeras oraciones en imágenes como “muertas pupilas”, “musgosas escalinatas”, “muertos señores”. Esta constante no se conjuga fácilmente con la idea de felicidad y amor planteadas en las últimas tres oraciones, contradicción de sensibilidades que debe resolverse en pro de un sentir amplio donde no obstante su aspecto tétrico esta casa es capaz de contener maravillas como las hadas y seres de la campaña que también son antiguos, y generar sentimientos positivos, todos los cuales se deben, quizá, a que los viejos dueños de la casa se declarasen amor o a la misma presencia imponente de elementos naturales.

III. 4. 2. Análisis de “Los alcotanes”

Semejante a “Casa vetusta” respecto de su estructura no estrófica y descriptiva, “Los alcotanes” se constituye también de 32 versos pentasílabos divididos en ocho secciones de cuatro versos cada una. Estas secciones se hallan divididas en oraciones simples independientes que presentan cada una un rasgo distinto de los alcotanes; excepto la última sección y la antepenúltima que presentan dos oraciones, una compuesta por yuxtaposición y la otra por subordinación causal. Esta subordinación se diluye debido a

que tanto principal como subordinada poseen la misma extensión de dos versos, lo que genera más bien un paralelismo; además por el hecho de que la subordinada se focaliza debido a su anteposición. Por otro lado, también coincide con “Casa vetusta” en el efecto de las pausas versales y el empleo de un metro breve: la relevancia conferida a las palabras individuales y la descomposición de un rasgo en varias impresiones sensoriales:

Con rojas plumas,
con vista grave
y azules sombras,
van con donaire.

La impresión que ocasiona el vuelo de los alcotanes se descompone en distintas anotaciones divididas por los versos cuyos bordes de silencio permiten un reposo en cada una de las imágenes: primero el color de las plumas, luego el rasgo de la mirada y las sombras que proyectan las aves y, por último, el rasgo de su movimiento. La plasticidad de esta estrofa, de hecho, le debe mucho a la capacidad de la pausa versal de separar los colores e incluso de generar el contraste por paralelismo. Es importante notar que este poema se escribe en un estilo nominal: cuantitativamente la presencia de complementos del verbo hace que el número de sustantivos sea mayor; y cualitativamente dos de los verbos son copulativos, mientras que el resto expresa el concepto de movimiento al punto que muchos de ellos son sinónimos. De modo que, opacados los verbos por sus complementos y los sujetos, el poema parece un listado de sustantivos y adjetivos.

Tal situación se condice en que lo contemplado por el yo lírico pertenece puramente a lo visual: el vuelo, los espacios, los gestos. La mirada del yo lírico es meticulosa al punto de anotar hasta lo más pequeño de estos seres: los ojos, el pico, las plumas y sus ademanes. La relación entre las distintas secciones sigue una progresión ya que la descripción parte con la acción del vuelo que se ve detallada al máximo para luego pasar a un plano más general de acciones que ya no son analizadas por la voz. No obstante la distinta naturaleza de los rasgos que anota el yo lírico, sean mínimos, indirectos, de movimientos, entre otros, todos comparten una impresión que da sentido a su presencia y los une. Por su recurrencia, esta impresión expresada por el yo devela el estado de ánimo, el cual en una primera lectura se podría creer inexistente debido a la

forma impersonal y distante con que la voz desarrolla a los alcotanes: su repetición aclara que es esa la sensación que quiere expresar el yo. Estos alcotanes, pues, simbolizan el sentimiento de lo soberbio y grande que excede el actuar humano, lo que se repite en todos los rasgos que de estos da la voz: parten de “rudos troncos y peñascales”; vuelvan con “donaire”, y vivo colorido; las demás aves les temen; sus intenciones y deseos son “impenetrables”; son capaces de sobrepasar alturas y demás espacios; etc. Nuevamente el detalle, la importancia semántica amplificada de cada palabra e imagen, como en “Los reyes rojos”, se emplea para significar la grandeza del símbolo construido y poner en relieve el afecto del yo lírico que de otra manera quedaría opacado en la objetividad de sus descripciones.

III. 5. La “reticencia expresiva” de *Rondinelas*: una constante sintáctica extremada

Este apartado toma el nombre del comentario que de un poema de *Rondinelas* hace Ricardo Silva-Santisteban, “La reticencia expresiva de ‘La canción del regreso’”, publicado en el segundo tomo de su *Escrito en el agua*. El préstamo responde a una intención de extender las observaciones anotadas por el crítico y de acercar sus planteamientos a los de esta tesis al sostener que esta “reticencia” es consecuencia de la intención de José María Eguren por componer poemas donde la realidad se forja a partir del detalle. Pese a que su título al igual que el de *Simbólicas* indica la suma de elementos con características comunes, y pese a las ya tratadas coincidencias en cuanto a la independencia de oraciones, *Rondinelas* es un libro más bien irregular en el estilo y la composición en comparación con el primero. En lo temático, por ejemplo, hay una alternancia entre motivos nunca antes tratados por Eguren y otros como la infancia, la fantasía y la añoranza ya clásicos en el autor. Esto también se muestra en el léxico y las figuraciones: a la ya empleada sinestesia, colorismo, y adjetivos constantes se suman nuevos objetos, imágenes y adjetivación. En consonancia con lo expresado, Ricardo Silva-Santisteban abunda con palabras mejores en la descripción de las nuevas maneras expresivas de *Rondinelas*, reconociendo una convivencia entre la novedad y las primeras formas de Eguren:

En ‘Rondinelas’, el último estilo de su poesía obedece a una transformación, que no alcanza la ruptura de sus primitivas concepciones poéticas. Al llegar a ‘Rondinelas’, la instrumentación egureniana se fue afinando y despojando de la nebulosidad que envuelve los paisajes de los poemas de sus primeros

libros para adquirir perfiles más acusados y un tono más sencillo y contenido. La anécdota casi desaparece para convertirse en forma musical, en pintura abstracta de sentimientos condensados. La poesía de Eguren se vuelve más elíptica. ‘Simbólicas’, ‘La canción de las figuras’ y ‘Sombra’ eran libros en los cuales un impresionismo grávido de símbolos, emblemas y alegorías anidaba en su hondura; pero estos libros, sobre todo nocturnos, se diferencian de la poética iluminada de ‘Rondinelas’ sin que tampoco este libro no deje por ello de ser también por momentos nocturno. Es quizá la austeridad estricta de ‘Rondinelas’ con que culmina el arte de Eguren, lo que permite captar lo más íntimo y secreto del paisaje. [...].

En ‘Rondinelas’ existe también la tendencia a desembocar en un hermetismo cerrado por el uso de una expresión casi desnuda de elementos retóricos y, por otro lado, la invasión de las elipsis que dificulta la comprensión (Silva-Santisteban 2004, t. II: 110-112).

A estas descripciones, Silva-Santisteban suma su apreciación de la nueva forma de componer imágenes de José María Eguren en *Rondinelas* analizando “La canción del regreso”:

En un buen número de los poemas de ‘Rondinelas’ es posible advertir una mayor concentración del lenguaje y de las imágenes, respecto de los poemas de libros precedentes, y cómo se extrema aun más la reticencia expresiva del poeta por las elipsis que se manifiestan a manera de vacíos. Como islas rodeadas de silencio.

[...] Pero el caso es que Eguren era ya un poeta reticente y con tendencia siempre a condensar, a apretar, y a comprimir en el dibujo de los versos y estrofas las imágenes. Este procedimiento se lleva hasta límites radicales en ‘Rondinelas’ en que se extrema la forma alusiva, la sugerencia y la nominación de los objetos, por lo que los poemas [...] pueden difuminar el sentido o parecer disiparse como volutas de imágenes que carecieran de ilación. El paso que se da en ciertos poemas de ‘Rondinelas’ con relación a los de los libros precedentes es como el de la pintura impresionista al del puro dibujo lineal abstracto [...] (2004: 122-123).

Para comprender el concepto de “reticencia expresiva”, es necesario rescatar algunas ideas de las dos citas reproducidas y esbozar la relación de causalidad que existe entre estas. Son cuatro las ideas a considerar y que entran en relación directa con las observaciones previas de este estudio, una vez hechas las aclaraciones: en primer lugar, la idea de la “elipsis”; segundo, la “austeridad” y “desnudez” de la expresión; tercero, el aislamiento de las imágenes, la falta de ilación mutua y su condensación; y, por último, y el estilo de *Rondinelas* como culminación de la escritura lírica de José María Eguren. De hecho, el segundo punto principal que este apartado busca demostrar acerca del cumplimiento de la poética del detalle en *Rondinelas* es que dicha actitud es la explicación de una evolución estilística experimentada en tal poemario respecto de *Simbólicas*, evolución que ya queda probada en el texto de Silva-Santisteban. Pero una evolución en el estilo, claro está, no consiste en la adopción de formas completamente nuevas o ajenas a la producción previa; la evolución implica una constante lingüística cuya realización adopta nuevas funciones y giros, pero sin perder la esencia expresiva.

Sobre este mismo concepto, aunque con agregados, gira la anotación respecto de la “desnudez”, la cual se refiere a una menor presencia de elementos retóricos en el texto, especialmente a elementos de recurrencia fónica, que se dan en una cantidad importantemente menor en *Rondinelas*. Por su parte, ya en los comentarios a “Lied I” y “Lied IV” se aclaró que con “elipsis” el crítico se refería a la ausencia de conjunciones y marcadores textuales que impedían establecer una secuencia clara de ideas en estos poemas. La elipsis, entonces, consistía en velar la cohesión textual y en dejar la coherencia lógica solo en sugerencia. En el capítulo anterior de esta tesis se demostró, pues, que al igual que *Simbólicas*, el estilo de *Rondinelas* era puramente paratáctico no solo por la tendencia a la composición sobre oraciones independientes, sino también por la función de las pausas melódicas para evitar los efectos de la subordinación. A este segundo fenómeno responde como consecuencia directa la condensación de imágenes, su aislamiento y falta de ilación, que se debe, como ya se estudió, a la independencia con que las oraciones se formulan en la sintaxis y la segmentación a las que las someten las pausas versales y estróficas. Renuncia a los elementos retóricos alisonantes, falta de cohesión entre las partes del discurso y realce de las imágenes son elementos que al hallarse también en *Simbólicas* se instituyen como las constantes lingüísticas del estilo egureniano. Como señala Silva-Santisteban, son tales constantes sobre las que Eguren evolucionará al punto de llevar su realización a sus límites expresivos.

La evolución ocurrirá especialmente sobre las formas concretas de la elipsis y su efecto de realce plástico. Si la sintaxis en *Simbólicas* respondía a la directriz estilística egureniana de síntesis lingüística en su preferencia por las oraciones simples, de corta extensión y dispuestas de manera paratáctica, en *Rondinelas* esta síntesis encuentra otras formas más de realizarse, mucho menos usuales en la norma y que vulneran todavía más la cohesión y coherencia conceptual de los textos. El afán por la síntesis lingüística se extrema y se concreta en la recurrencia de dos formas nuevas. Primero, no pocos poemas de *Rondinelas* presentarán oraciones breves completamente descoyuntadas e incongruentes entre sí, e incluso con un alejamiento mucho mayor que el que se observa entre las oraciones de “Lied IV”. Pero el giro que adquiere más relevancia por su peculiaridad, su potencia estética y por ejercer al máximo la síntesis es la tendencia a componer poemas ya no con oraciones sino con frases nominales cortas, la cual ocurre únicamente en *Rondinelas*. Y es que lo sucinto del estilo de Eguren muestra su expresión definitiva en varios poemas de este conjunto que intercalan tanto oraciones cortas como frases nominales sueltas, independientes y sin explicitar su relación con el resto de frases del poema. A continuación algunos ejemplos de los giros referidos:

Alameda de rectángulos azules.

La torre alegre
del dandy.

Vuelan
mariposas fotos.

(“Canción cubista”; 2015a: 338)

En las sombras verdes,
mariposas cubistas.

Luceros.

El bosque está rezando.

Libélulas de lápiz.

.....

Anochece.

Vienen con sus anteojos

los pájaros ateos.

Sombra.

Los paisajes bobos.

Luciolas galantes.

En telepatía

rosas desveladas.

(“Hespérida”; 2015a: 332)

La noche.

Nos rodean.

Alguien murmura...

los cercos oscuros

están encantados.

¿Nightmare?

Las rosas vagamente

respiran en sus cunas.

(“Las Alfas”; 2015a: 363-364)

La plazuela galana

simula un juguete

de pino.

En las tejas rojas

y sombrías,

la tarde sueña.

Y viene el niño rubio

de los palotes

con la nurse rosada

y el dogo.

(“Témpera”; 2015a: 325)

El estilo absolutamente sucinto explica la condensación de imágenes, pues estas ahora se pueden contener solo como objetos que se nombran en frases sencillas, muchas de ellas sin verbo, y se hacen presentes en la mente del lector en su forma esencial, básica. Las impresiones adquieren una independencia total en estos poemas; frente a ellas el poeta, no obstante, sigue presentando esa distancia predominantemente impersonal, como de un espectador cualquiera. Los nuevos giros lingüísticos de síntesis y parataxis en *Rondinelas* inclinan los poemas hacia el estilo nominal y hacen que los poemas se sientan más como un listado de visiones que de manera tenue establecen una realidad

que poco a poco se abre temporal o espacialmente. Tal es el caso de “La canción del regreso”, donde el yo enumera lo que va surgiendo frente a sí y esboza mediante la sugerencia un recorrido temporal metaforizado en espacio y figuras (Silva-Santisteban 2004, t. II: 125):

Lejana duerme
la ciudad encantada
con amarillo sol.
Todavía cantan los grillos
Trovadores del campo
Tristes y dulces
Señales de la noche pasada;
mariposas oscuras
muertas junto a los faroles;
en la reja amable
una cinta celeste;
tal vez caída
en el flirteo de la noche.

(2015a: 361)

Pero existen casos mucho más singulares, como “Canción cubista” y “Hespérida”, donde esa progresión difícilmente parece asomar sino por momentos, pues las imágenes aparecen del vacío y desaparecen en él al no hallar una continuación de su sentido, siquiera por contigüidad, en la frase u oración siguiente. Tómese “Favila” como ejemplo de este tipo de poemas:

En la arena
se ha bañado la sombra.
Una, dos
libélulas fantasmas.
Aves de humo
van a la penumbra
del bosque.
Medio siglo
y en el límite blanco

esperamos la noche.
El pórtico
con perfume de algas,
el último mar.
En la sombra
ríen los triángulos.

(2015a: 329)

Ricardo Silva-Santisteban atribuye a este poema un nivel importante de dificultad de lectura, al cual cataloga como “hermetismo”. Dicho hermetismo se explica también, entre otras cosas, por las nuevas formas sintácticas independientes adoptadas por el poeta en este conjunto y empleadas en el límite de sus posibilidades en “Favila”. Y es que la independencia y plasticidad en estos poemas ya no se basan, como en “Lied I” o “Lied IV”, en una realidad dividida donde ciertos segmentos de esta se obvian y son sugeridos en los segmentos que sí están presentes. Aquí las imágenes no están rodeadas de una niebla que oculta sus lazos, sino de vacíos donde no se puede afirmar la existencia de lazo alguno; ya que la brevedad de las estructuras y la disimilitud entre las situaciones planteadas no enuncian la información suficiente para suponer los nexos o adivinarlos. Más que de independencia de miembros de una secuencia, la plasticidad se da por el aislamiento de las imágenes que confluyen aparentemente solo por la voluntad arbitraria de la voz que fuerza su juntura para significar su sentir y no porque haya entre estas una coherencia lógica interna real. Tal estructura se aprecia también en “Canción cubista”, poema también borde en el empleo de este estilo final de Eguren:

Alameda de rectángulos azules.
La torre alegre
del dandy.
Vuelan
mariposas fotos.

En el rascacielos
un gallo negro de papel
saluda la noche.

Más allá de Hollywood,
en tiniebla distante

la ciudad luminosa,
de los obeliscos
de nácar.

En la niebla
la garzona
estrangula un fantasma.

(2015a: 338)

La posibilidad de ordenar en un tiempo convincente las visiones de este poema se anula por la coincidencia temporal presente de los verbos, si es que aparecen; por lo que solo queda la posibilidad de la simultaneidad. El tiempo solo viene dado por dos elementos: las referencias a la noche (“un gallo negro de papel / saluda la noche.”, “en tiniebla distante / la ciudad luminosa,”), que indican no un avance sino que todo se da en la noche; y la secuencia temporal sugerida por la recitación, donde la aparición y abrupta desaparición de figuras concede la inevitable impresión de que el yo las avista una tras otra en el tiempo. Es notable que la única línea temporal posible sea la del tiempo real de recitación; ya que apela al tiempo de la inmediatez, a la dimensión del presente del lector. Este fenómeno es eficiente para la plasticidad porque las imágenes, ordenadas como en una lista, parecen ser conjuradas una a una por el lector que al recitar el poema no las puede ubicar en otra dimensión temporal más que en la suya actual. Y es que varios de estos poemas se estructuran como un recuento espontáneo de impresiones, donde las eventualidades son anotadas en el momento en que surgen; lo que se debe a la falta de matices en los tiempos verbales y a las frases sueltas, sin cohesión. En un ámbito distinto, la superposición de impresiones visuales es también abrupta por la disimilitud entre estas, que fuerza un aislamiento absoluto. Primero, los espacios y tiempos parecen entreverarse: los rascacielos propiamente dichos, debido a razones geológicas, no son posibles en California, donde se ubica Hollywood, y más bien hacen referencia a Nueva York; mientras que la “torre”, un elemento que en Eguren remite a lo medieval, se mezcla con figuras más bien del siglo XX. Tampoco se halla una cercanía lógica entre obeliscos, fantasmas, gallos, papel, etc. No obstante, subsiste una constante imaginativa en este poema que solo se puede percibir por el fuerte contraste que se establece en las islas de figuras: la forma rectangular y alargada que comparten las torres, los obeliscos, los rectángulos y los rascacielos.

Se demuestra, entonces, que el hermetismo de estos poemas se debe a la evolución del estilo de Eguren. Aquí la coherencia se da solamente de forma indirecta en coincidencias solo imaginativas o afectivas. El significado del texto, pues, al no fundamentarse en nexos se refugiará en el roce de las imágenes, en cuyo contacto tenuemente surgirá tan solo una relación sensorial o afectiva. Esta sugerencia será el único hilo y soporte. Y es que en estos poemas se ensaya una nueva forma de significación: lo declarativo se ausenta al punto de empujar estos poemas a la indeterminación de su sentido conceptual, a una verdadera pluralidad de significados. La renovación egureniana de *Rondinelas* se inmiscuye en los niveles más profundos de la escritura poética. No cabe duda, por tanto, que es la inclinación por conferir relevancia a todas las imágenes y sensaciones de los poemas, propia de la poética del detalle, lo que impulsa el afinamiento de los medios expresivos de la lírica de José María Eguren, una renovación verdaderamente relevante para la poesía peruana. La evolución de su estilo tiene como directriz potenciar la plasticidad llevando al límite de sus posibilidades las técnicas que el poeta había utilizado ya en su primer libro.

III. 6. La irregularidad métrica en *Rondinelas*: ¿esbozo de verso libre?

Como se desarrolla en el primer capítulo de esta tesis, Eguren es un innovador del dominio del sonido en la técnica lírica de lengua castellana. Si antes de su llegada en el panorama modernista nacional dominaba la forma métrica fija abordada como marco distante del contenido, con José María Eguren esta perspectiva cambiará por una en la cual sonido y significado poseen una íntima ligazón. Es decir, en su lírica, el barranquino buscará otorgar una función axial al estrato sonoro de los textos. Tal perspectiva de la poesía se concretará en los múltiples efectos que los distintos rasgos sonoros desempeñan en sus composiciones, al punto de presentarse como elemento principal en la génesis del estado de ánimo del yo. La experimentación con la expresividad del metro y del ritmo no se detiene en *Simbólicas* sino que los avances técnicos en la lírica de Eguren seguirán surgiendo. Se puede rastrear sin dificultad una evolución en el empleo del metro y del ritmo en los poemarios del barranquino mediante una comparación cuantitativa. Respecto del ritmo de cantidad hay una clara diferencia entre los poemas de *Rondinelas* y los de *Simbólicas*: el metro de los poemas en *Simbólicas* es absolutamente regular, sea que esta regularidad se defina en función de la isometría verso o en función de la recurrencia de esquemas estróficos; mientras que *Rondinelas* cuenta con una importante cantidad de poemas donde la isometría se rompe

perceptiblemente. Por otro lado, la cantidad de poemas no estróficos aumenta en el conjunto final de la poesía de Eguren, de manera que se puede concluir que contempla nuevas formas de organización y de independencia. Estuardo Núñez ya lo observa al describir el arte métrica de *Rondinelas*: “En el cuarto libro del poeta [...] se puede advertir el abandono de esta riqueza de formas [las regulares de los libros anteriores]” (1964: 73).

En el siguiente análisis se estudiará la razón de la irregularidad en las medidas versales de los poemas donde esta adquiere mayor presencia y relevancia: “La danza clara” (2015a: 316), “Viñeta obscura” (2015a: 317), “Témpera” (2015a: 325-326), “Favila” (2015a: 329), “Véspera” (2015a: 330), “Hespérida” (2015a: 332) y “Canción cubista” (2015a: 338). Estos poemas comparten tres coincidencias relevantes: el empleo de distintas medidas silábicas; irregularidad de medida de las divisiones del asunto del poema (cada una ocupa una cantidad distinta de versos); y, salvo “Canción cubista”, una organización no estrófica. En el análisis se empleará términos de análisis desarrollados en el libro *Verso español y verso europeo* de Oldřich Bělič: “impulso métrico”, “constante”, “tendencia” y “norma rítmica”; para lo cual será necesaria una definición previa. Primero, el “impulso métrico”: este se entiende como la percepción de los elementos sonoros del primer verso, los cuales el lector espera se realicen en el resto de versos del poema; pero, naturalmente, esta expectativa puede cumplirse o no, lo que da pie a la idea de “expectativa frustrada”, cuya presencia se da cuando el impulso no se cumple (Bělič 1999: 48-50). Segundo, la diferencia entre “constante” y “tendencia”: esta es absoluta y se remite a los valores numéricos con que determinado fenómeno sonoro se repite, cuya relevancia en el poema se mide comparando la cantidad de apariciones con el número total de versos del poema. La constante es un rasgo que se da, de preferencia, en el total de versos del poema y debe cumplirse consecuentemente; mientras que la designación de “tendencia” le corresponde a un rasgo cuya aparición es perceptible pero no tan contundente como la constante, de modo que no se cumple consecuentemente (Bělič 1999: 182). Cabe aclarar que en el análisis práctico de poemas, estos valores no son tan absolutos y se puede considerar como constante un rasgo que aparece en una importante cantidad de versos. Y tercero, la “norma rítmica”: se define como aquel esquema sonoro modélico formado por las constantes (Bělič 1999: 92). Esta norma puede cumplirse tanto en todos los versos como bien puede quebrarse, lo que implicaría una actualización. Para este análisis se empleará el concepto “norma

eventual” o “contextual” para hacer referencia a aquellos rasgos que se concentran en determinadas partes del poema sin determinar la “norma general”, que sería la “norma rítmica” en sentido estricto del poema y que implica una presencia en todas las partes de este.

“La danza clara” es un poema no estrófico de 19 versos que presenta el siguiente esquema métrico-acental:

1 o 3 o 5 o 7 o	8 sílabas
o o 3 o o o 7 o	8
o 2 o o o 6 o	7
o 2 o 4 o	5
o o 3 o o 6 o	7
o o 3 o	4
o 2 o o o o 7 o	8
1 o	2
1 2 o o o 6 o	7
1 o o 4 o	5
o 2 o o o o 7 o	8
o o o 4 o	5
o 2 o o o o 7 o	8
1 o	2
o o o 4 o 6 o	7
o o 3 o	4
1 o o 4 o	5
o o 3 o o 6 o	7
1 o	2

Si bien el impulso métrico se cumple en el segundo verso que reitera el esquema octosilábico con acentos en 3 y 7, este se rompe en el tercer verso hasta diluirse. Los porcentajes de las medidas silábicas serían los siguientes: octosílabos: 26,31% (5 veces); heptasílabos 26,31% (5 veces); pentasílabos 21, 05% (4 veces); tetrasílabos 10,52% (2 veces); y bisílabos 15,78% (3 veces). No existe en el análisis vertical ninguna cantidad que nos permita establecer una medida como constante mayoritaria; pues las más recurrentes, octosílabos y heptasílabos, además de aparecer una misma cantidad de veces, son tendencias puesto que no poseen una recurrencia lo suficientemente importante como para imponerse. Por otro lado, los porcentajes de estas tendencias no se distancia mucho de la de los otros versos. Además, el esquema muestra que ningún momento del poema presenta una concentración de determinada medida, por lo que no se podría establecer una norma contextual. Respecto del ritmo acental, no se

percibe un esquema como constante debido a la variación de medidas; así como tampoco en la recurrencia de posición de acentos, cuyos porcentajes arrojan cantidades tan bajas como semejantes: acento en primera sílaba 36,78%; en segunda 31,57%; en tercera 31,57%; en cuarta 26,31%; etc. Por último, la rima se presenta asonante con cierta regularidad en cinco grupos cada uno de los cuales pertenece a una sección del poema determinada por una oración que se divide en 4 versos, excepto el último que solo ocupa 3.

“Viñeta obscura” es un poema no estrófico conformado por 19 versos cuyo esquema métrico-acentual es el siguiente:

o o o 4 o 6 o	7 sílabas
o o 3 4 o 6 o o o 10 o	11
o o o o 5 o o 8 o	9
o o 3 o o 6 o	7
o 2 3	4
o 2 o o o 6 o 8 o	9
o 2 o 4 o o o 8 o 10 o	11
o o 3 o o o 7 o	8
1 o 3 o o 6 o o o 10 o	11
1 o o 4 o	5
o o 3 o	4
o o o 4 o 6 o 8 o 10 o	11
o 2 o 4 o	5
o o o 4 o 6 o	7
o o o 4 o 6 o	7
1 2 o 4 o	5
o o o 4 o 6 o	7
o o 3 o o 6 o	7
o 2 3	4

El impulso se frustra solo levemente en el segundo verso, pues aunque cambia la medida silábica, se respeta la posición de acentos en 4 y 6; aunque, como se explicará, habrá cierta recurrencia al heptasílabo al final del poema. Respecto del ritmo de cantidad se observa una ligera divergencia en comparación con “La danza clara”. En el gráfico se aprecia que el poema combina seis metros distintos: 3 tetrasílabos, 3 pentasílabos, 6 heptasílabos, un octosílabo, 2 eneasílabos y 4 endecasílabos; por lo que no existe un metro que, en relación con los demás, tenga una mayoría absoluta o siquiera una proporción lo suficientemente relevante como para referirse a un determinado verso como constante o definir una dimensión de longitud fija en la norma.

Sin embargo, ocurre algo que no se presenta en “La danza clara”: la tendencia métrica al heptasílabo se volverá tendencia relevante en los vv. 13-19 que presentan cuatro versos de este tipo, cuya presencia se refuerza por la repetición de sus esquemas acentuales. Es decir que la tendencia general a determinados metros se convierte en ciertos segmentos en norma eventual. Aunque tampoco se halla una constante imponente en el análisis de posición de acentos, sí resulta importante anotar que la acentuación en las sílabas cuarta y sexta es perceptible por su relativa recurrencia (diez veces cada una), especialmente a partir del v. 9 donde se concentra la cantidad de reiteraciones. Existe, por tanto, una norma contextual casi al final del poema que se define por el heptasílabo y los acentos en cuarta y sexta sílaba; sin embargo, esta no es absoluta pues el modelo se halla intercalado por versos de otras medidas y otros esquemas acentuales. Por otro lado, la rima es también aquí asonantada pero con un patrón irregular, pues la distancia entre palabras rimantes varía al igual que los sonidos repetidos.

El poema “Témpera” está compuesto por 27 versos de seis medidas distintas. Su esquema es el siguiente:

o o 3 o o 6 o	7 sílabas
o 2 o o 5 o	6
o 2 o	3
o o 3 o 5 o	6
o o 3 o	4
o 2 o 4 o	5
o 2 o 4 o 6 o	7
o o o 4 o	5
o o 3 o o 6 o	7
o 2 o	3
o o 3 o	4
1 o o 4 o	5
1 o o 4 o 6 o	7
o 2 o 4 o	5
o o 3 o 5 o	6
o 2 o o 5 o	6
o o 3 o o 6 o	7
o o o 4 o	5
o 2 o 4 o	5
o 2 o o 5 o	6
o o o o 5 o	6
o 2 o o 5 o	6
o 2 o o 5 o	6
o 2 o	3
1 o o o 5 o	6

1 0 0 0 5 0	6
0 2 0 0 5 0 0 8 0 0 11 0	12

Existen dos rasgos que semejan este poema a “Viñeta oscura” respecto de su regularidad parcial. Primero, el acento en segunda sílaba que se repite en un 48,14% del poema, con una concentración al inicio del poema y, de forma contundente, en la segunda mitad (vv. 14-27). Sin embargo, es discutible su consideración como elemento de la norma ya que este rasgo se realiza con varias actualizaciones en las que no se cumple con total regularidad ni siquiera cuando su concentración es mayor en la parte final del poema (vv. 20-27), donde sí se muestra como una norma levemente rígida aunque tampoco absoluta. Segundo, en el ritmo de cantidad se establece una norma contextual de reiteración casi total de hexasílabos en los vv. 19-27. Pero, a pesar de que en ese contexto la presencia del hexasílabo sí es contundente, la repetición se quiebra en dos ocasiones: se intercala en el v. 24 un trisílabo y en el último, con un sonido más abrupto, un dodecasílabo; además, la presencia del hexasílabo solo es importante en la parte final del poema, pues en los versos anteriores este solo se halla en cuatro ocasiones distantes unas de otras, por lo que no se instituye como elemento de la norma general. Las rimas asonantes se presentan de forma desordenada y solo en 5 de los 27 versos; de modo que tampoco son un elemento de regularidad.

“Favila” es un poema no estrófico de 15 versos organizados según el siguiente esquema:

0 0 3 0	4 sílabas
1 0 3 0 0 6 0	7
1 0 3 0	4
0 2 0 0 0 6 0	7
1 0 3 0	4
1 0 0 0 5 0	6
0 2 0	3
1 0 3 0	4
0 0 3 0 0 6 0	7
0 0 3 0 0 6 0	7
0 2 0	3
0 0 3 0 5 0	6
0 2 0 0 5 0	6
0 0 3 0	4
1 0 0 0 5 0	6

En este poema los elementos reiterativos entran en una dinámica diferente. En primer lugar, el impulso métrico se establece como norma eventual en los vv. 1-5 por la alternancia entre tetrasílabos y heptasílabos, a lo que se suma el acento en tercera sílaba que en este contexto solo se ausenta en una ocasión en el v. 4. Si bien esta alternancia desaparece en la sexta sílaba, el golpe acentual en tercera sílaba sí se percibirá como una constante a lo largo del poema pues se repetirá en el 60% de los versos (9 de 15), intercalada por solo cuatro ausencias de una sílaba y una de dos. Su presencia se realza, además, por la reiteración de los esquemas acentuales 1-3 y 3-6. En relación con el resto de poemas seleccionados para el análisis, “Favila” es el único que presenta un rasgo cuya recurrencia tenga tal importancia. Por lo demás, ninguna medida silábica tiene una presencia estadística relevante o una concentración especial, salvo la ya mencionada alternancia de tetrasílabos y heptasílabos, o los tres hexasílabos que se agrupan intercalados por un tetrasílabo en los vv. 12-15. No hay rima en este poema.

El poema “Véspera” se compone de 17 versos distribuidos según el siguiente esquema:

o o o o 5 o	6 sílabas
o 2 o o 5 o	6
o o 3 o o o 7 o	8
o 2 o	3
o o 3 o o o 7 o o 10 o	11
1 o o 4 o	5
o o o 4 o	5
o o 3 o	4
o o 3 o 5 o	6
o 2 o 4 o	5
o o o o 5 o	6
o o o 4 o 6 o 8 o	9
o o o 4 o	5
1 o o o 5 o	6
1 o o 4 o	5
o o o 4 o o o 8 o	9
o o 3 o o o 7 o o 10 o	11

En este poema tampoco se puede establecer como parte de la norma rítmica general ningún rasgo del ritmo de intensidad o del ritmo de cantidad. No existe en las estadísticas ningún metro que se imponga contundentemente sobre los demás, sino tendencias bajas; antes bien las pocas cantidades de recurrencia son equivalentes en varios casos: endecasílabo 11,76%; eneasílabo 11,76%; octosílabo 5,88%; hexasílabo 29,41%; pentasílabo 29,41%; tetrasílabo 5,88%; y trisílabo 5, 88%. A pesar de que el

hexasílabo determina el impulso métrico en los dos versos iniciales y que comparte con el pentasílabo el porcentaje más alto de repeticiones, su presencia real no es perceptible pues se halla dispersa en el poema, al igual que la del pentasílabo. Cosa similar ocurre con el ritmo de intensidad, puesto que no se halla una constante en las posiciones acentuales. La rima, por su parte, solo ocurre de forma asonante entre los vv. 3 y 6.

“Hespérida” está conformado por 20 versos ordenados según el siguiente esquema:

o o 3 o 5 o	6 sílabas
o o 3 o o 6 o	7
o 2 o	3
o 2 o o o 6 o	7
o 2 o	3
o 2 o	3
1 o o o 5 o o 8 o	9
o o o o 5 o	6
o o o 4 o 6 o	7
o 2 3 o o o o 9 o	10
o o 3 o o 6 o	7
o o o 4 o o o 8 o	9
o o 3 o	4
1 o o o o 6 o	7
o 2 o o o 6 o	7
1 o	2
o o 3 o 5 o	6
o 2 o o 5 o	6
o o o o 5 o	6
1 o o o 5 o	6

No se halla tampoco en esta composición un rasgo sonoro regular de cantidad o intensidad que recorra todos los versos, sino concentraciones de elementos en determinadas partes. Por ejemplo, en los vv. 3-6 el acento en segunda sílaba tiene una presencia ininterrumpida; mientras que en los vv. 17-20 el hexasílabo es el único metro empleado. No obstante, la presencia de estos rasgos se diluye en otras partes del poema; si bien en el caso del hexasílabo su concentración resulta relevante al oído por llegar al verso de cierre. De hecho, la irregularidad de los esquemas acentuales se hace evidente en el contexto hexasilábico final, pues los cuatro hexasílabos finales varían el acento de apoyo: 3-5; 2-5; 5; y 1-5. Se puede decir que la irregularidad de cantidad en este poema desemboca en una progresiva regularidad que regirá el final de la composición con una breve rigidez, que no se observa en otros poemas del conjunto y que busca expresar la

armonía entre las imágenes contenidas. La presencia de la rima es miliar: solo ocurre de forma asonante entre cuatro de los veinte versos.

La “Canción cubista” es el único poema del conjunto seleccionado que se organiza en estrofas. La elección no fue arbitraria sino que busca mostrar cómo incluso la organización estrófica se torna más libre en comparación con la regularidad de esquemas de *Simbólicas*. Los 16 versos que la componen se distribuyen en cuatro estrofas: 5 versos en la primera, 3 en la segunda, 5 en la tercera y 3 en la cuarta. Su esquema métrico-acentual es el siguiente:

o o 3 o o o 7 o o o 11 o	12 sílabas
o 2 o 4 o	5
o 2 o	3
1 o	2
o o 3 o 5 o	6
o o o o 5 o	6
o 2 o 4 o o o 8 o	9
o 2 o o 5 o	6
1 o 3 o 5 o	6
o o 3 o o 6 o	7
o o 3 o o 6 o	7
o o o o 5 o	6
o 2 o	3
o o 3 o	4
o o 3 o	4
o o 3 o o 6 o	7

En la primera estrofa este poema parece declarar su carácter irregular al estructurarse esta sin reutilizar ninguna medida: un dodecasílabo, un pentasílabo, un trisílabo, un bisílabo y un hexasílabo. De hecho, al igual que en otros poemas del conjunto, se muestra que hay medidas como el bisílabo, el dodecasílabo y el eneasílabo que solo intervienen una vez en el poema. Sin embargo, existe dentro de esta irregularidad una constante eventual en los vv. 5-9 de repetición de hexasílabos; así como también los versos vv. 9-16 muestran una concentración de acentos en tercera sílaba; aunque estos rasgos se frustran y no se cumplen a cabalidad en los momentos indicados. El poema no presenta rima.

Como evidencia el análisis, estos poemas comparten el rasgo de la ausencia de constantes que definan la norma rítmica en el ámbito de la cantidad: no se llega a establecer una medida o la alternancia de metros como constante absoluta, sino a lo

mucho como norma relativa de determinado segmento del poema, pero que se quiebra, excepto en “Hespérida”. En cambio, sí se evidencia una constante importante en el ámbito de la entonación y es la fractura de la curva oracional por medio de la pausa, siendo relevante la cantidad de encabalgamientos sirremáticos; esto es: los versos tienden a segmentar la oración en frases y, además, ocurre que estos poemas contienen más divisiones de sirremas que cualquier otro poema de *Simbólicas*. Asimismo, dichos encabalgamientos son más fuertes al oído que los de *Simbólicas* pues no dividen el segmento en dos versos de la misma medida, sino en medidas disímiles. En los siguientes ejemplos, “Favila” y “Canción cubista”, se demostrará que la fragmentación de la oración es fenómeno prácticamente general de los poemas analizados; las funciones separadas se indican con un guión y con dos la ruptura de sirremas:

En la arena –
se ha bañado la sombra.

Una, dos – –
libélulas fantasmas...

Aves de humo –
van a la penumbra – –
del bosque.

Medio siglo
y en el límite blanco –
esperamos la noche.

El pórtico – –
con perfume de algas,
el último mar.

En la sombra –
ríen los triángulos.

(“Favila”)

Alameda de rectángulos azules.

La torre alegre – –
del dandy.

vuelan –
mariposas fotos.

En el rascacielo –
un gallo negro de papel –
saluda la noche.

Más allá de Hollywood,
en tiniebla distante –
la ciudad luminosa – –
de los obeliscos – –
de nácar.

En la niebla –
la garzona –
estrangula un fantasma.

(“Canción cubista”)

Aunque no suelen ser tomados como sirremas, la relación sujeto-verbo en oraciones cortas, como “aves de humo van”, “mariposas fotos vuelan” y “la garzona estrangula”, implica una ligazón fónica semejante a la de estos y su separación también se percibe abrupta porque es inconcebible en el habla común una pausa cuando el sujeto es tan breve, pues se haría un silencio no bien comenzada la oración. Aquí otros ejemplos de encabalgamiento sirremático en otros poemas:

se ve multicolora – –
la danza clara.
.....
y vuelan los danzarines – –
como fantasmas.
La núbil de la belleza – –
brilla
como la rosa blanca – –
de la India;
.....
con el niño la Muerte – –
cano.

(“La danza clara”)

en la pasarela inclinado --
 de la proa vetusta --
 ¡el mismo es!
 El rojo timonel antaño --
 lo vio una vez cuando encalló la Andana,

 siempre enlutado --
 de su muerte.

(“Viñeta obscura”)

La plazuela galana --
 simula un juguete --
 de pino.

 Y viene el niño rubio --
 de los palotes

 viendo la torre enana --
 color palillo.
 Con sus aros pasan --
 las lindas gemelas,

(“Témpera”)

La bruma --
 empantalla los faroles del mar,

 aletean --
 las oscuras Causas.

(“Véspera”)

Libélulas --
 de lápiz --
 vuelven de la fiesta lejana --
 de las campanillas.

(“Hespérida”)

Este fenómeno de segmentación máxima de la oración entra en relación directa con la constante de emplear versos cuyas medidas solo en ocasiones puntuales exceden la del octosílabo. Es en estos poemas que se confirma con claridad la hipótesis que se insinuó en el anterior capítulo según la cual la preferencia del poeta por los versos de arte menor se daba en su interés por conferir relevancia a los elementos menores de la oración, y no que la oración se segmentaba únicamente en pro de cumplir con un metro. En *Simbólicas* todavía se puede sostener la observación de que existe un equilibrio entre la regularidad y la mayor importancia que se da a frases y palabras, ya que isometría y división minúscula se conjugan; pero es menester recordar en este punto que ya en *Simbólicas* Eguren emplea la alternancia repetida entre distintas medidas en pro de resaltar imágenes, como en “Marcha fúnebre de una marionette” y “El duque”, y que compone “La Tarda”, cuya estructura métrica se asemeja más a la irregularidad de los poemas analizados de *Rondinelas* que a los del libro en que se encuentra.

Los versos cortos, por tanto, no explican el aislamiento de palabras, sino que los metros de arte menor se explican en la intención de aislar. En *Rondinelas* Eguren no solo sacrifica el flujo de la oración sino que también arriesga su verso a una expresividad que prescinde de la eufonía generada por repetición y que se fundamenta más bien en el continuo contraste de versos capaz de la disonancia o abismado a la incompreensión de la época. Pero tal riesgo se toma buscando un efecto expresivo que se apoya también en lo que en el apartado anterior se designó “reticencia expresiva” de algunos poemas de *Rondinelas*, cuyo rasgo sintáctico era el de componer poemas con independencia en las frases nominales y ya no solo en las oraciones. Y es que la razón de esta nueva estructuración versal es el aislar aquellos segmentos (frases o palabras) cuyo significado es capaz de producir una impresión plástica; de manera que se cumpla a cabalidad la regla de una sola imagen por verso donde cada segmento por la relevancia obtenida en los silencios que la rodean hará brotar por completo la impresión plástica que evoca en la mente antes de pasar a la siguiente. Y Silva-Santisteban nota el mismo efecto en *Rondinelas*: “Eguren menciona, muchas veces, tan solo una palabra, que puede conformar un verso, [...] y su aislamiento adquiere así una resonancia notable [...]” (2004, t. II: 122). Así, la separación que permite aprovechar todas las sensaciones contenidas en las palabras se realizará incluso si en el significado total de la frase u oración dividida dichas palabras se hallan íntimamente ligadas, gracias a los encabalgamientos abruptos que son mucho más numerosos en *Rondinelas* que en

Simbólicas, y gracias a la misma naturaleza del verso que, como ya afirmó, da la impresión de unidad semántica escindida a su contenido (Bělič 1999: 555).

De ese modo, en “Una, dos / libélulas fantasma”, los determinantes separarán la sensación de la cantidad del objeto al que determinan, que presentará una imagen que se diferencia por la pausa; e igual ocurrirá con “Y viene el niño rubio / de los palotes”, donde la imagen de los palotes se separa de la idea cromática; o con “Libélulas / de lápiz”, donde en un extremo de segmentación Eguren busca evocar primero la figura dibujada y luego el tipo de trazo. Así como el sujeto y su actuar se forman como figuras independientes, lo mismo el actuar y el lugar donde se lleva a cabo: “En la sombra / ríen los triángulos”. Casi en su totalidad, cada verso de estos poemas contiene una sola expresión plástica, lo que se observa incluso en aquellos casos en los que el verso contiene más palabras; por ejemplo, en los siguientes versos de arte mayor solo una es la palabra que hace referencia a un significado con expresión imaginativa:

empantalla los faroles del mar
canta Amara, la que extingue la vida.
lo vio una vez cuando encalló la Andana,
los ojos de ángel tumbal; no la mires.

Se da en estos poemas la fusión absoluta entre la imagen y el sonido; pues si existe una regularidad en su medida versal, esta no se basará en la cantidad de sílabas sino en el contenido imaginativo de estas: una sola imagen por curva melódica. La cantidad de sílabas estará sujeta a la necesidad de la expresión justa de una imagen, sin excesos ni privaciones por cumplir con ninguna regularidad. Esta sujeción se prueba en la norma contextual del final hexasilábico de “Témpera”, donde a Eguren no le preocupa quebrar la regularidad del ritmo de cantidad en “Amor ha llegado: / la rubia”, con tal de separar el color de la imagen de la llegada del amor. Sucede que en *Rondinelas* el enfoque de detalle de Eguren concibe de manera exageradamente analítica las acciones y escenas: todas se ven quebradas en numerosas impresiones cuyo efecto se prefiere aislado para que este se potencie. En esta dinámica de realce de lo plástico convergen la segmentación extremada de la oración por la pausa del verso con la culminación de la independencia de las estructuras sintácticas en las frases nominales sueltas.

Tal como Núñez planteó en 1964, aunque su propuesta tuviera eco verdadero en la crítica por la misma falta de atención de esta hacia el estrato sonoro de la poesía de Eguren, se puede afirmar que el poeta llega al verso libre (1964: 73), o que por lo menos lo atisba con mucha cercanía, si nos basamos en dos apuntes respecto de dicha forma. Primero, para sostener tal perspectiva será elemental recurrir a una definición de “verso libre” que se fundamente en los rasgos técnicos concretos del ritmo, capaces de ser medidos y comparados estadísticamente. Es el hispanista checo Oldřich Bělič quien en su ya consultado libro *Verso español y verso europeo* propone una definición objetiva del término. Su descripción toma en cuenta conceptos ya discutidos como “norma rítmica”, “impulso métrico” y el de las constantes sonoras que definen al primero; y el crítico la plantea de la siguiente manera: “como término métrico, la expresión ‘verso libre’ designa el tipo de verso en el cual el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen a la norma está reducido al *mínimum*” (1999: 553). Lo que significa que un poema en verso libre es una estructura sonora en la cual la norma rítmica se encuentra definida por una mínima cantidad de elementos de los distintos aspectos del estrato (cantidad, acentos, timbre y entonación); es decir, cuyo plano sonoro carece de rasgos que se establezcan como constantes absolutas o perceptiblemente mayoritarias. Sin embargo, como bien señala el crítico, la “libertad” de un tipo de verso es relativa; y, en tanto que no existe una cantidad fija para describir ese “*mínimum*” de elementos, lo que existe en realidad son versos más libres o versos más “atados” dependiendo de la cantidad de rasgos con que la norma se define y la cantidad de veces que este rasgo se cumple, y tomando en cuenta también la relevancia que una lengua da a determinados aspectos sonoros (Bělič 1999: 553). Así, en castellano los fenómenos más perceptibles del verso y los que tradicionalmente determinan la regularidad son la cantidad silábica y la posición de los acentos, por lo que habría más libertad en el verso si la reiteración se diera como repetición de una consonante (aliteración) que si se diera como isometría.

No obstante, como delata el análisis sonoro de los poemas citados, en todos los casos se cumple que la norma rítmica general se presenta borrosa pues las composiciones no muestran constantes absolutas ni ampliamente mayoritarias en rasgos sonoros de cantidad o intensidad, sino tendencias, más o menos relevantes, cuyo cumplimiento no se da a cabalidad ni cuando su recurrencia se concentra en determinados segmentos de un poema, a modo de normas eventuales que se frustran. Por tanto, se puede afirmar que

la irregularidad métrica acentual de estos poemas coincide con la definición que Bělič ofrece de “verso libre”, al presentar solo un mínimo de rasgos relevantes que esbozan la norma y un gran número de fenómenos no sujetos a dicha norma, la cual quiebran.

Sin embargo, para concluir que los poemas analizados de *Rondinelas* se hallan en verso libre, es necesario recurrir a otro acercamiento acerca de la forma en que esta organización se comporta en el poema. A tales preocupaciones de aboca María Victoria Utrera Torremocha en su libro *Estructura y teoría del verso libre*, libro en el que apunta que en el verso libre “[l]a ruptura de la sintaxis se lleva hasta los límites con la ruptura visual y rítmica del verso: ahora son muchas veces las palabras en sí —no el verso ni la frase— las protagonistas, la idea desnuda, palabras que aparecen aisladas sin conexión, en una recepción que las hace más independientes, más absolutas, más perceptibles, es decir, están desautomatizadas” (2010: 10). Esta descripción coincide con la intención de Eguren de aislar las palabras en pro de la potenciación de impresiones plásticas, la cual genera encabalgamientos y la irregularidad de medidas de verso y de golpes de intensidad. Asimismo, en su minucioso libro sobre el verso libre hispánico, Isabel Paraíso enumera el efecto de plasticidad comentado como una de las posibilidades estilísticas de la versificación libre:

La recurrencia semántica de este tipo versolibrista, favorito de las literaturas de vanguardia, se encuentra en las imágenes -metáfora sobre todo-. El poema de este tipo no presenta la trabazón sintáctica y léxica del verso paralelístico; por el contrario, parece desligado, inconexo, extraño. Es porque su ritmo no radica en la forma versal (aunque en ocasiones encontremos incluso rima asonante, en Huidobro y Alberti, por ejemplo), ni en la estructura sintáctico-semántica, sino en la red de 'imágenes afectivamente equivalentes' (1985: 400).

Entonces, se puede afirmar que las dos expresiones de la poética del detalle, tanto la síntesis sintáctica (“reticencia expresiva”) como la división máxima de la oración por medio del verso, coinciden en *Rondinelas* en una realización que progresivamente se ha extremado con el paso de los años de escritura para desembocar en importantes avances técnicos respecto del ritmo y el metro.

III. 7. Lo medieval en la poesía de Eguren

En “El proceso de la literatura”, José Carlos Mariátegui expresa una opinión poco profundizada por la crítica posterior respecto del carácter eminentemente medieval de la poesía de José María Eguren:

‘Simbólicas’ tiene un fondo de mitología escandinava y de medioevo germano. Eguren, en todo caso, no es como Rubén Darío un enamorado de la Francia siglo dieciocho y rococó. Su espíritu descende del Medioevo, más bien que del Setecientos. Yo lo hallo hasta más gótico que latino. [...] Constataré ahora que en algunas de sus primeras composiciones, de acento y gusto un poco rubendarianos, como “Las bodas vienesas” y “Lis”, la imaginación de Eguren abandona siempre el mundo dieciochesco para partir en busca de un color o una nota medioevales [...]. [...] Eguren descende del Medio Evo. Es un eco puro –extraviado en el trópico americano– del Occidente medioeval. [...] Sus gustos son un poco nórdicos. Pálido personaje de Van Dyck, su poesía se puebla a veces de imágenes y reminiscencias flamencas y germanas. En Francia el clasicismo le reprocharía su falta de orden y claridad latinas. Maurras lo hallaría demasiado tudesco y caótico. Porque Eguren no procede de la Europa renacentista o rococó. Procede espiritualmente de la edad de las cruzadas y las catedrales. [...] Su siglo y su medio no sofocan en él del todo el alma medioeval (Mariátegui 2007: 248-252).

Como señala Mariátegui, este rasgo de la esencia misma de la poesía egureniana habría de hallarse tanto en la inclinación de algunas de sus imágenes hacia lo grotesco, tomando como ejemplo “Las bodas vienesas”, “Diosa ambarina”, y “El duque” (Mariátegui 2007: 252), y en su búsqueda de las imágenes y colores relacionados con este mundo (Mariátegui 2007: 251).

Los estudios posteriores, pues, han mostrado su poca sujeción a tal apunte, enfatizando más bien el espíritu moderno de esta lírica, renovador de lo heredado por la práctica del modernismo hispanoamericano. Pese a esto, hay críticos que coinciden en cierta medida con lo señalado por Mariátegui, como Xavier Abril, quien en su libro *Eguren, el obscuro* dedica algunas páginas a dilucidar con precisión el elemento medieval en la obra del limeño y señala que este se puede reconocer en distintos ámbitos cruciales de la poesía de José María Eguren. Llama la atención en especial las no suficientemente

demostradas correspondencias que el crítico establece entre la dificultad y oscuridad particulares de los versos de Eguren y la directriz creativa del lenguaje intencionalmente abstruso del *trobar clus*:

Tal vez haya que invocar en el orden del mutismo expresivo que es lo ‘oscuro’ primigenio de la pre-voz, a los precursores del ‘Trobar clus’: Rimbaud d’Orange, Marcabrun y Arnaut Daniel, [...] para quienes el culto del idioma –el velamiento de la imagen– suponía el obscurecimiento oportuno, frente a la excesiva claridad deslumbrante. La luz del día no debe penetrar la intimidad de la lengua y del misterio; a la palabra la basta la suya propia: reflejo del alma (Abril 1970: 43-44).

Aunque resulta interesante la aserción, Xavier Abril no ofrece las pruebas suficientes para sostenerla; un análisis estilístico comparativo habría bastado para ilustrar sobre los puntos de contacto concretos entre las formas de escribir de estos poetas. Por lo pronto, queda claro que hay una coincidencia entre la intención del *trobar clus* y la del simbolismo. No obstante, en otro aspecto mucho más desarrollado, coincide Abril con Mariátegui respecto del origen de los personajes, objetos y escenas de la poesía de Eguren, claramente reconocible como caballeresco en sus delicados colores o actitudes violentas (Abril 1970: 351). Así, el poema “Las torres” de Simbólicas es “un poema en cuya esencialidad dramática se debate la Edad Media, el espíritu feudal” (Abril 1970: 47), que muestra que “[u]no de los aspectos de su sensibilidad medieval [de Eguren] – del apego a lo remoto– es precisamente el que se deriva del vínculo del artista con la irrealidad misteriosa, imaginativa y simbólica, de las torres: el vuelo y la Belleza (Abril 1970: 46); mientras que en otro capítulo del estudio se analiza el poema “La dama i” en función de los elementos provenzales que en él aparecen (Abril 1970: 49-55).

A pesar de lo imposible de establecer una relación entre la literatura medieval y Eguren a partir de noticias sobre sus lecturas, es un hecho indudable que muchas de las figuras y personajes que utiliza el poeta limeño en sus versos tienen un origen y remiten directamente a la atmósfera cortesana de los reyes, damiselas y caballeros que cumplen funciones primordiales en la estructura al ser focos de atención. Los asuntos de sus versos suelen devenir en escenas que no podrían ser de otro contexto, aunque muchas de las veces se mezclan con sucesos y seres irreales, mezcla que para Xavier Abril explica el carácter alucinatorio de lo medieval egureniano (Abril 1970: 351). En “Syhna la

blanca” el espacio, indispensable para develar su sentido, se configura como la torre de un castillo:

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

(2015a: 159)

Por la nitidez de las sensaciones y la vitalidad en el actuar y hablar de sus seres, no se puede afirmar que la esencia de esta poesía sea la de evocar un pasado ya quedado, sino más bien de recrearlo, hacerlo actual y vivo; y en esto coincide César Debarbieri al observar que “los personajes egurenianos documentan un movimiento fluido y permanente” (Debarbieri 1975: 20). “La Walkyria”, poema de *Simbólicas*, no es un recuerdo sino la voz fuerte y presente de lo que perdura a pesar del tiempo, de lo que continúa incólume:

Yo soy la walkyria que, en tiempos guerreros,
cantaba la muerte de los caballeros.

Mis voces oscuras, mi suerte lontana,
mis sueños recorren la arena germana.

Y de paladines fierísimos robo
las cotas de reno, los dientes de lobo.

(2015a: 143)

Como se puede comprobar, la potencia de esta valquiria descansa básicamente en el contraste de tiempos verbales que resalta la idea de la continuidad, así como la fuerza misma de las acciones realizadas. Intervienen también otros factores ya tratados en esta tesis como son el enfoque mínimo al que son sometidas las palabras y que hacen más vistosas cada una de las imágenes. A saber, como ya se ha demostrado en otros poemas del autor, este busca la independencia sintáctica en distintos niveles: se compone sobre la base de la parataxis; hay coincidencia entre estructural oracional y estrófica; y, al estar construido en pares dodecasílabos, la pausa de la cesura otorga independencia a los elementos subordinados internos de la oración contenidos dentro de los hexasílabos. Por otro lado, la fuerza en el tono deviene como efecto de la independencia y segmentación

de las partes del poema; es decir, de su composición paratáctica. De este modo, no solo lo clausurado por el transcurso del tiempo real surge vivo de nuevo como una realidad indudable en poesía, sino que lo fantástico, que en Eguren constantemente va asociado con lo medieval, también cobra esa expresividad.

La energía que tienen estos personajes y escenarios gracias a la parataxis rítmico-sintáctica es una constante en los poemas de Eguren con temática medieval. Por ejemplo, la fuerte y misteriosa gravedad con que discurre “Ananké” y que se repite en “Las torres”, “Los reyes rojos”, “Eroe”, “Blasón”, entre otros:

Lanza el oboe vespertina queja;
y vagamente la virtud se aleja.

Se mira humoso el castillo roquero;
allí principia el cántico agorero.

Vuelve hacia mí tu labio purpurino
que ríe los silencios del Destino.

(2015a: 136)

Donde la subordinada del tercer pareado se disimula al ubicarse en otro verso. Pero la vitalidad puede mostrarse también mediante lo animado y ágil, como en “La cita”, de *Rondinelas*, cuya parataxis explica el tono intencionalmente cómico del diálogo entre Venturón y su sirviente, pues el discurso constantemente recomienza:

-Monseñor, han tocado la puerta
y lo está esperando una muerta.

-Hora danzo entre brillos y lacas
y me hastían las gentes opacas.

-Monseñor, si semeja una rosa
que murmura gentil, misteriosa.

(2015a: 342)

Tal energía de reimpulso constante que se produce al evitar la subordinación oracional, que más bien implica un apagamiento al extender la estructura, permite la fluidez en

poemas como “Marcha fúnebre de una marionette”, “El Duque” o “El pelele”, que utilizan el motivo del desfile simbolista:

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

Las gentiles luces divinos destellos,
vibrando a la vuelta los crótalos bellos
con risa ideal;
y flotan, corriendo, lumbrosas las sayas
en las rondinelas y las faramallas;

(“El pelele”; 2015a: 150)

Erich Auerbach comenta un efecto de energía igual al del egureniano, más bien grave y potente como en “Ananké” o “Las torres”, en la composición evidentemente paratáctica del diálogo de *La chanson de Roland* entre Carlomagno y Ganelón donde Roldán es propuesto como jefe de la retaguardia del ejército franco (vv. 737-782; en la versión del manuscrito de Oxford):

La demanda de Carlos contiene un pensamiento de tipo causal [...]; pero para hacerlo apropiado al carácter altivo del emperador [...], está compuesto de dos oraciones principales coordinadas [...]. Como respuesta sigue, a guisa de guante de desafío que se arroja, la respuesta de Ganelón, paratáctica también, en tres miembros: primero el nombre, después la mención del parentesco, henchida del sentimiento de venganza triunfante [...], por fin la justificación formalmente elogiosa, pero con un retintín de furiosa ironía. [...] Su réplica [de la Carlos], dispuesta asimismo en oraciones puramente coordinadas, comienza con palabras violentas que indican que él, a su vez, adivina el plan de Ganelón [...] (Auerbach 2011: 98).

Es en la constante de la evasión de la subordinación oracional de los poemas de Eguren que se encuentra un nexo mucho más profundo con las técnicas poéticas esenciales del

medievo. La impresión de lo medieval en la poesía egureniana se debe a que, como precisa Nancy F. Partner, la parataxis fue la forma de narrar preferida en la Edad Media, la que más disfrutaba el público (Partner 1977: 194-211). En un texto importante sobre el tema, *Understanding Genre and Medieval Romance*, Kevin S. Whetter extiende esta idea al afirmar que la parataxis no es definitoria de un solo género porque su presencia en la Edad Media era generalizada en diferentes tipos de textos, incluso en los históricos, puesto que dicha forma de componer era mucho más antigua, original de la épica homérica (Whetter 2008: 296). Por otro lado, esa preferencia también se explica en un fenómeno histórico-lingüístico: la parataxis era un rasgo del registro oral durante los albores de las lenguas romances porque “al ser el ‘románico común’ una lengua [...] exclusivamente de uso oral, se hundió el sistema latino de conjunciones [del latín], del que solo sobrevivieron nexos básicos [...]. Como lengua sólo oral, en el ‘románico común abundaría la yuxtaposición de frases y se usaría poco la subordinación” (Cano Aguilar 2001: 125). Por estas razones, la parataxis será predominante en, por ejemplo, los cantares de gesta y el *roman courtois*. Siendo así, se podría sostener que la lengua lírica de Eguren posee ciertos rasgos de las lenguas romances en sus primeras etapas, en tanto que sus poemas ocurren sin muchas sofisticaciones en cuanto a conectores gramaticales, los cuales o bien están ausentes o se limitan al uso de “y”. De ahí que, como ya se ilustró, ciertos poemas del limeño, en cuya obra los hay numerosos con narración, posean un ritmo de avance ágil de los hechos semejante al que se logra en los poemas de caballerías:

Los niños en la quinta
comienzan la velada,
en noche como tinta,
en noche desolada;
y tímidos y graves
se duermen al redor;
los grillos y las aves,
el trébol y la flor.

Y lámpara amarilla
fulgente reverbera;
destaca la mejilla;
la blonda cabellera;

presenta el escenario
de tierna juventud
y el campo funerario
cual lóbrego ataúd.

.....
La silfa piadosa
se acerca a los niños;
las duerme, los duerme
con grandes cariños.
Les muestra paisajes
de mundos risueños,
allá en misteriosos
nublados de sueños.

Y luego la turba
de insectos atroces
a Juan Volatines
saludan a voces;
y pronto los vemos
picar a destajo
pescuezo, joroba
y abajo, y abajo.

(2015a: 166-168)

Poema el citado que tiene parecido efecto al del relato de Calogrenante en el *Yvain* (Auerbach 2011: 124), *roman courtois* del s. XII, de Chrétien de Troyes (vv. 190-208; 226-240):

De la forest an une lande
Antrai et vi une bretesche
A demie liue galesche ;
Si tant i ot, plus n'i ot pas.
Celle part ving plus que le pas
Et vi le baille et le fossé
Tot anviron parfont et le,

Et sor le pont an piez estoit
 Cil cui la forteresce estoit,
 Sor son poing un ostor mué.
 Ne l'oi mie bien salué,
 Quant il me vint a l'estrier prandre,
 Si me comanda a desçandre.
 Je desçandi ; il n'i ot el,
 Que mestier avoie d'ostel ;
 Et il me dist tot maintenant
 Plus de çant foiz an un tenant,
 Que beneoite fust la voie,
 Par ou leanz venuz estoie.

 Et je vis que vers moi venoit
 Une pucele bele et jante.
 An li esgarder mis m'antante :
 Ele fu longue et gresle et droite.
 De moi desarmer fu adroite ;
 Qu'ele le fist et bien et bel.
 Puis m'afubla un cort mantel,
 Ver d'escarlare peonace,
 Et tuit nos guerpirent la place,
 Que avuec moi ne avuec li
 Ne remest nus, ce m'abeli ;
 Que plus n'i queroie veoir.
 Et ele me mena seoir
 Et plus bele praelet del monde
 Clos de bas mur a la reonde.

(Auerbach 2011 : 121)

O en la lucha en Castellón del *Poema de mio Cid* (vv. 715-725 y 744-751), en representación de la agilidad en el movimiento característico de otros episodios:

Embraçan los escudos delant los coraçones,
 abaxan las lanças abue[ll]tas de los pendones,

enclinaron las caras de suso de los arzones,
 ivan los ferir de fuertes coraçones.
 A grandes voces lama el que en buen hora nasco:
 “¡Ferid los, cavalleros, por amor de caridad!
 ¡Yo soy Ruy Díaz el Çid Campeador de Bivar!”
 Todos fieren en el az do esta Pero Vermuez;
 trezientas lanças son, todos tienen pendones;
 seños moros mataron, todos de seños colpes;
 a la tornada que fazen otros tantos son.

.....
 A Minaya Albar Fañez mataron le el caballo,
 bien lo acorren mesnadas de christianos;
 la lança a quebrada, al espada metio mano,
 mager de pie buenos colpes va dando.
 Violo mio Çid Ruy Diaz el Castelano:
 acostos a un aguazil que tenie buen caballo,
 diol la espadada con el so diestro braço
 cortol por la çintura el medio echo en campo.

(2008: 170-171)

En otros casos, la parataxis resultado de las conjunciones coordinantes y copulativas en los poemas donde Eguren utiliza el desfile simbolista produce el efecto de las enumeraciones medievales; tal ocurre en “Marcha fúnebre de una marionette”:

Vienen tímidos y erguidos palaciegos borgoñones
 y los siguen arlequines con estrechos pantalones.
 Ya monótona en litera
 va la reina de madera;
 y Paquita siente anhelo de reír y de bailar,
 flotó breve la cadencia de la murria y la añoranza;
 suena el pífono campestre con los aires de la danza.
 ¡Pobre, pobre marionette que la van a sepultar!
 Con silente poesía
 va un grotesco Rey de Hungría
 y lo siguen los alanos;

así toda la jauría
 con los viejos cortesanos.

(2015a: 128)

Cuya exacerbación de lo extravagante, o grotesco, y vitalidad carnavalesca nacen de la misma acumulación fluida que ostenta el ejército de don Carnal contra doña Cuaresma en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita (vv. 4337-4349):

las puestas de la vaca, lechones e cabritos
 allí andan saltando e dando grandes gritos;
 luego los escuderos, muchos fresuelos fritos,
 que dan de las espuelas a los vinos bien tintos.

Trayá buena mesnada rica de infançones,
 muchos buenos faisanes, los loçanos pavones,
 venían muy bien guarnidos, enfiestos los pendones,
 trayán armas estrañas, e fuertes guarnisiones;

eran muy bien labradas, tenpradas e bien finas,
 ollas de puro cobre trayán por capellinas,
 por adáragas calderas, sartenes e cocinas:
 real de tan grand' preçio non tienen las sardinas.

Vinieron muchos gamos e el fuerte javalí:

(Ruiz 2006: 269-270)

Como se ha ejemplificado debidamente, los efectos de la parataxis en la lírica egureniana pueden oponerse: en algunos casos ocasiona rigidez o gravedad, especialmente cuando predomina la independencia oracional; mientras que en otros se siente más bien fluidez, que es cuando, por lo general, predominan las conjunciones coordinantes copulativas y los hechos establecen una secuencia. Compárese al respecto los versos de “Los reyes rojos” contra los de “Las bodas vienasas”. Se demuestra, además, que ambos efectos también se hallan en los poemas medievales. Y es que, a pesar de la correspondencia con el uso coloquial de su época, la parataxis medieval era más bien una cuestión estilística, con una expresividad intencional diferente del habla natural. Así, en el cantar de gesta supone un rasgo que trasciende lo sintáctico y se instaure como directriz expresiva de la estructura total. Erich Auerbach reconoce

técnicas equiparables a la parataxis en la relación entre episodios de la *La chanson de Roland*:

Tanto las series de episodios del mismo género como la repetición de los mismos episodios son fenómenos semejantes a lo que la coordinación es dentro de la sintaxis oracional. Ya sea que, en vez de una representación de conjunto, aparezca una enumeración siempre recomenzada de escenas aisladas, de una configuración y curso parejos, o que, en vez de una acción intensiva, se nos presente la repetición de la misma acción, incesantemente recomenzada, o, por último, que en vez de un proceso articulado que se desarrolla en varias etapas, sobrevenga una vuelta repetida al punto de partida, con la exposición, cada vez, de miembros o motivos diferentes, de todos modos siempre se elude la coherencia racionalmente articulada y hay predilección por el procedimiento entrecortado, intermitente, yuxtapuesto [...]. (Auerbach 2011: 103).

El crítico alemán insiste en su análisis en que “[l]o paratáctico sobrepasa [...] la mera técnica de la construcción de la frase; existe [...] la misma independencia de los episodios aislados y de las partes de los episodios” (Auerbach 2011: 112). Por su parte, Joseph J. Duggan reafirma el carácter eminentemente paratáctico de este poema y sus consecuencias artísticas (Duggan 1973: 105-106); mientras que Isabel de Riquer reconoce “el gran dominio del autor [...] en la composición de series de tiradas paralelas y similares para intensificar o ampliar un momento de especial interés” (1999: 30-31). En estas obras medievales los elementos superiores a la oración también se relacionan paratácticamente, como bloques que se suceden superpuestos (Auerbach 2011: 98): desde las tiradas, o *laissez*, hasta los episodios del relato. Esto también sucede en los cantares germánicos (Auerbach 2011: 108). Álvaro Galmés de Fuentes reconoce en su indagación sobre las huellas musulmanas en la épica románica que la yuxtaposición de episodios es una estructuración que excede la relación entre oraciones en el *Poema de mio Cid*:

La estructura del ‘Poema del Cid’, en cuanto a su estilo narrativo, es lineal. Consiste en relatar, en orden cronológico y situando la acción en un espacio concreto, la sucesión de hechos del famoso héroe. El ‘Poema del Cid’ es [...] una magnífica narración de la vida heroica en fluencia, y en cierto

modo inconexa, sin que exista una intencionalidad estética de establecer una relación entre los distintos episodios, que se suceden yuxtapuestos [...]. No existe una jerarquización preconcebida de elementos estructurales (Galmés de Fuentes 2002: 610).

El argumento del poema del Cid puede fácilmente dividirse en tres partes de con asuntos y soluciones propias. Sirva como prueba de esta técnica de parcelamiento del desarrollo narrativo los las respuestas en estilo directo del *Poema de mio Cid* (vv. 489-505, por ejemplo), o las tiradas 50 y 51, en las que la construcción en bloques permite el paralelismo y las representaciones de la alegría del Cid y la de sus hombres, dispuestas frente a frente (vv. 926-934):

¡Dios, commo es alegre todo aquel fonssado
que Minaya Albar Fañez assi era legado,
diciendo les saludes de primos e de hermanos
e de sus compañías aquellas que avien dexadas!

¡Dios, commo es alegre la barba velida
que Albar Fañez pago las mill missas
e quel dixo saludes de su mugier e de sus fijas!

¡Dios, commo fue el Çid pagado e fizo grant alegría!
“¡Ya Albar Fañez bivades muchos días!”

(2008: 177)

La forma parcelada de la Edad Media comparte la ya estudiada composición por cuadros de distintos poemas de Eguren, poemas muchos de ellos que no poseen la temática de los castillos y la nobleza. Esto se potencia especialmente cuando la progresión del asunto omite toda ligazón que explicita la relación de una parte con otra; es decir que se evidencia una total independencia oracional. En “Lied III” cada estancia de las naves desde su aparición hasta su hundimiento está contenida en una estrofa, al igual que las tiradas del poema del Cid; a la vez que el relato avanza mediante escenas independientes, las acciones como avanzar, acercarse y brillar se segmentan y separan a pesar de que en la realidad sucederían en simultáneo; cada movimiento tiene la misma importancia aunque uno sea efecto del anterior:

En la costa brava
suenan la campana,
llamando a los antiguos
bajeles sumergidos.

Y como tamiz celeste
y el luminar de hielo,
pasan tristemente
los bajeles muertos.

Carcomidos, flavos,
se acercan bajando...
y por las luces dejan
oscuras estelas.

Con su lenguaje incierto,
parece que sollozan,
a la voz de invierno,
preterida historia.

En la costa brava
suenan la campana
y se vuelven las naves
al panteón de los mares.

(2015a: 165)

A pesar de la elipsis que genera un nexo referencial con la primera estrofa, la independencia entre miembros es perceptible; de la manera en que lo es la narración rígida por el corte del flujo del relato al fijar escenas suficientes en sí mismas, que son los cuadros, que en otras ocasiones se construyen como imágenes congeladas. La misma estructura poseen otros poemas de Simbólicas como “Lied I”, “Casa vetusta”, “La dama I”, “La oración de la cometa”, “Lis”, entre otros; y continúa en *Rondinelas* con poemas como “Campesina”, “Marioneta misteriosa”. “Véspera” o “Las risas de ayer”, cuya diferencia con “Lied III” solo estriba en el cambio de asunto:

Risas peregrinas
del pasado ameno,

vienen a la sombra
del ficus sereno.

Bajo la rosada,
florida arboleda,
surgen repentinas
sus caras de seda.

En la luz obscura,
por pasos exiguos,
bajan dulcemente
sus ojos antiguos.

Los labios despuntan
con besos de hada
en las horas ciegas,
bajo la enramada.

Por los aires viejos
color de canela
vuelve cadenciosa
la linda rondela.

De tarde se esfuman
por los campaniles,
las galanas risas
de tiempos sutiles.

(2015a: 357)

Donde la actitud de segmentación llega a sugerir una división mediante la coma del sujeto y el predicado en la estrofa primera. Otro caso interesante en *Simbólicas* es el de “Lied II”, cuya estructura paratáctica es eco de una fuerte bimembración en el asunto, ya que el argumento se divide en dos movimientos pequeños que no se relacionan y que parecen dos poemas cohesionados con inicio propio:

Y el viento en la marisma entonaba
la canción de Schumann vespéral;

y distante un bajel naufragaba
en el insidioso peñascal.

Y vense las obscuras olas
masteleros últimos cubrir,
con el amor de las playas solas
donde van las aves a morir.

Y surgió la virgen nacarina
desde el submarino panteón,
y con la luz de ocaso declina
y con una lánguida canción.

Sobre ella parado un cuervo incierto
la guía en violeta navegar.
Hoy la mística blanca ha muerto
con toda la tristeza del mar.

(2015a: 149)

La segmentación y distanciamiento de cuadros sin subordinación entre los mismos es, como se teorizó y comprobó en el cuerpo de la tesis, una de las formas en que José María Eguren, mediante la sintaxis y el ritmo, brinda un enfoque y énfasis especial a cada una de sus imágenes, potenciando la plasticidad natural de su léxico. Curiosamente, Erich Auerbach comenta un efecto similar al de lo que se ha llamado poética del detalle, y expresa, comentando una comparación entre *La chanson de Roland* y la escena de la noche de bodas del *Cantar de Alejo*:

Cada una de las estrofas [de la escena del poema de Alejo] nos da una imagen completa y cerrada en sí misma; la impresión de un episodio unitario [...] es mucho más débil que la de yuxtaposición de tres imágenes muy parecidas, deslindadas una de otra. [...] [El *Cantar de Alejo*] Es un ciclo de imágenes, y cada episodio contiene un gesto preciso, con leve conexión temporal y causal con los anteriores y posteriores. Muchos de ellos [...] están fraccionados en varias imágenes parecidas e independientes entre sí; cada imagen está, por así decirlo, dentro de su propio marco [...]. Los espacios intermedios están poblados de nada [...]. El acaecer se

disuelve así en una serie de imágenes, se parcela. [...] La necesidad de conexión es débil [en ambos cantares de gesta] y, hasta dentro de las escenas aisladas, el desarrollo, cuando lo hay, es penoso y entrecortado; pero los gestos del momento escénico poseen la expresividad más aguda y plástica. La representación, al dividir el suceso en puras imágenes fragmentarias, tiende a ojos vistas a esta expresividad de los gestos y de las actitudes (Auerbach 2011: 112-113).

De hecho, si no se conociera a qué textos se remite el crítico, bien podría pensarse que comenta los versos referidos del poeta que nos concierne. La coincidencia entre ambos estilos no solo se da, pues, solo en el plano rítmico y sintáctico, sino en el detalle y la minucia con que una escena se divide. No obstante, hay una clara diferencia entre ambas intenciones estéticas: la selección léxica de los poemas de Eguren tiene una directriz eminentemente plástica; mientras que en la técnica medieval lo imaginativo no tiene un lugar tan axial como en la poesía posterior y tiende a lo actuativo.

Existe una forma específica de la composición parcelada que el poeta limeño emplea y que también es parte de la poética medieval latina; se trata de la reiteración de un motivo con variantes. Como bien anota Auerbach, esta se encuentra en la respuesta que da Roldán a Ganelón luego de que este propusiera su designación como jefe de la retaguardia del ejército (vv. 751-773) y forma parte del estilo del cantar de gesta:

La reanudación de la misma situación en ‘*laissez*’ consecutivas, de tal suerte que se duda al principio si se trata de un nuevo episodio o de una exposición complementaria del primero, es frecuentísima en el ‘Cantar de Roldán’ (y también, en general, en las ‘*Chansons de geste*’); y también ocurren en otros pasajes, [...] asombrosas variaciones en la reanudación (Auerbach 2011: 101-102).

A saber: el procedimiento consiste en dividir en bloques el desarrollo de una escena; y cada uno de los miembros repetirá casi con las mismas palabras un asunto, haciendo variaciones de tono o agregados donde la perspectiva cambia. En la épica, tal técnica genera la impresión de un “proceso que no avanza uniformemente, sino con sacudidas hacia adelante y hacia atrás” (Auerbach 2011: 103); lo que en la lírica se traduce en un movimiento circular que intensifica la emotividad de las palabras. La repetición de un

asunto con variaciones, por ejemplo, es lo que ocurre en las cántigas de amigo y otras piezas de la lírica popular:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ai Deus!, se verra cedo?

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ai Deus!, se verra cedo?

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ai Deus!, se verra cedo?

Se vistes meu amado,
por que ei gran coidado?
E ai Deus!, se verra cedo?

(Blecua 1979: 21)

Poema de Martín Codax donde se repite la pregunta por la persona añorada con tenues variaciones. José María Eguren toma este esquema como base en varias de sus composiciones. “Los reyes rojos” y “Las torres” son versos en los que se percibe con mayor claridad:

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

Áureas 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 oscurecen,
¡ay, las torres muertas!

(2015a: 153)

En otras circunstancias, el poeta limeño logrará la circularidad de formas con menor paralelismo sintáctico; por ejemplo, colocando el motivo central del poema como foco de todas sus estrofas, como en “Lied III”, “Las risas de ayer”, “La oración de la cometa”, etc. Llama la atención en relación con esta técnica, el caso de “Lied I”, pues a pesar de no repetir una imagen precisa, cada uno de los cuadros contiene una forma distinta de muerte y dolor. En “Lied I”, como se estudió en otro apartado, se realiza una reelaboración claramente moderna de la técnica de reiteración, donde se juega ya no con el sentido literal de las palabras sino con las sensaciones que éstas producen; de una manera semejante a como, según anota Ernst Robert Curtius, ocurre en *Ulysses* de James Joyce donde la reiteración es más bien analogía (Curtius 1972: 372). Esta observación permitirá comprender la veta medieval de la lírica egureniana; ya que, si bien la técnica de reiteración es básica en la poesía de todas las épocas, en Eguren esta suele llevarse a cabo mediante giros compositivos propios de la poética medieval, aunque, gracias a otros estratos del lenguaje, el efecto total de su poesía sea indiscutiblemente moderno.

Como prueba este apéndice, la tesis que propone la herencia medieval de la obra lírica del poeta limeño José María Eguren, sostenida principalmente por los aportes de José Carlos Mariátegui y Xavier Abril puede probarse tanto en el análisis del origen del repertorio imagístico como por medio de un estudio comparativo de los métodos de estructuración interoaccional y compositivos de esta poesía y los de los textos literarios de la Edad Media, especialmente narrativos, énfasis que pertinente en tanto que la poesía egureniana utiliza no en pocas ocasiones la narración como recurso. Los resultados permiten demostrar que la tendencia a la parataxis oracional, al enfoque detallado de las imágenes y la estructuración en cuadro de los poemas que lleva a cabo José María Eguren poseen correspondencias con técnicas propias de la poética

medieval. Efectivamente, hay un estrato menos evidente en la lengua poética del simbolista limeño que permite afirmar que su obra lírica contiene una huella de la literatura de la Edad Media. En otro ámbito, es de importancia crucial, por arrojar luces respecto de la especificidad del lenguaje lírico de José María Eguren, señalar que lo peculiar del elemento medieval egureniano es que sus personajes o escenarios no se representan como remembranzas, ecos pasados de algo que terminó o fantasmorías, sino que ocurren con todo el movimiento, brillo, nitidez visual, capacidad de tensión y vigor en la voz y el actuar con que transcurren los seres y hechos con vida e intensidad.



CONCLUSIONES FINALES

1. La eficacia de la dimensión imaginativa de la poesía lírica de José María Eguren se constituye en un lugar común que de su apreciación formulan tanto la crítica especializada como los poetas y lectores en general. Más que una impresión, la plasticidad es un rasgo atribuido a esta poesía desde las opiniones tempranas.
2. El que la plasticidad sea considerada rasgo característico de la poesía de José María Eguren no es producto del accidente, sino que halla explicación tanto en las concepciones estéticas del poeta como en el análisis de su lenguaje. En el primer ámbito, las reflexiones estéticas de Eguren contenidas en sus *Motivos* se configuran como un discurso coherente en el que plantea su convicción en una belleza ideal únicamente posible de vislumbrar por medio del arte y los sentidos, a pesar de que esta belleza los excede. Así, el arte debe ser una síntesis de lo sensorial, una experiencia total; y la poesía se muestra como el medio más certero de alcanzarla. La palabra, entonces, tendrá para Eguren la posibilidad de remitir a distintas experiencias de los sentidos, como la música y las figuras.
3. El ejercicio de un arte sintético tiene una realización concreta en la lengua de los poemas líricos de Eguren. Aprovechando las posibilidades imaginativas propias del lenguaje, el poeta desarrolla una directriz creativa coherente que es explicada especialmente por César Debarbieri como una “síntesis poética” en la cual los distintos estratos de la lengua egureniana apuntan a la concisión. Esta concisión se muestra especialmente en el nivel de la palabra sobre el cual el poeta realiza un trabajo más complejo de formación morfológica, depuración léxica y precisión semántica. La plasticidad se genera en este trabajo sobre las palabras que evidencia un poeta con preferencias por las palabras que remitan a lo sensorial y que sinteticen más significados.
4. Siendo el plano de la palabra aquel que explica en primera instancia la plasticidad del lenguaje poético de Eguren, los planos rítmico y sintáctico de su expresión cumplen papeles secundarios de apoyo. Es decir, no generan directamente la plasticidad pero pueden ofrecer realces a las palabras plásticas.
5. Los análisis cuantitativo y cualitativo en el empleo de conjunciones de subordinación y coordinación en *Simbólicas* denotan una clara preferencia del poeta por organizar su

discurso en oraciones independientes: no solo la cantidad de conjunciones es relativamente baja, sino que mediante distintos procedimientos se busca evitar la subordinación y/o sus efectos. Esta inclinación se vuelve contundente e indiscutible en los análisis de *Rondinelas*. Asimismo, dicha tendencia a la independencia oracional y la oración simple se halla en consonancia con la teoría expuesta de la lengua sintética de Eguren.

6. La revisión de las formas estróficas y medidas versales empleadas por el poeta permite observar que la independencia oracional se sirve también de las estrofas y de los versos tanto para realzar su independencia como para evadir los nexos de subordinación. De la misma forma, debido a las medidas versales de arte menor en su mayoría, la oración se segmenta en funciones sintácticas e incluso en palabras. Tanto la independencia de las oraciones como la segmentación de la estructura oracional en funciones tienen un efecto de realce sobre las palabras en el que se apoya la plasticidad de la lírica egureniana.

7. Las constantes estilísticas planteadas respecto del plano sintáctico y rítmico, que dotan de realce en la lectura a las palabras e imágenes que estas evocan, responden a una directriz creativa mayor, la poética del detalle, la cual presenta distintos modos de realización. La contundente plasticidad de los versos de José María Eguren se debe a dicha directriz estética que opera sobre distintos niveles de los textos: desde la configuración de la actitud del yo hasta la selección léxica, la composición sintáctica y la organización métrica. La realización de esta poética del detalle consiste en conjugar los distintos rasgos de estilo para generar un yo lírico con una perspectiva peculiar, observador y curioso, que formula la realidad a partir de sus manifestaciones mínimas y visiones más pequeñas. En tal contexto, la independencia sintáctica y la segmentación de la oración en palabras y funciones confieren una atención especial a cada imagen y detalle con que el yo lírico minucioso en sus observaciones construye sus poemas

8. La poética del detalle explica satisfactoriamente uno de los tópicos recurrentes en la crítica de la poesía de Eguren, el elemento infantil. Esto porque de acuerdo a como lo propone el poeta en su motivo “De estética infantil”, el niño constituye una entidad estética por naturaleza debido a su curiosidad y su capacidad de sorprenderse con las mínimas manifestaciones sensibles de la realidad. Además, los aportes lingüísticos

prueban que la evasión de la hipotaxis, rasgo con el cual se realiza la poética del detalle, es propia del habla infantil.

9. Además de comprobarse su realización en el plano rítmico y sintáctico, la poética del detalle cumple funciones axiales en la composición de los poemas de *Simbólicas*. Como se demuestra en los poemas analizados, por medio de la poética del detalle la voz lírica genera el símbolo sobre el cual giran los versos. Esta génesis del símbolo, no obstante, se puede dar mediante distintas técnicas en las que se combinan la libertad sintáctica y la organización métrica: desde la reiteración de un motivo afectivo hasta la descripción selectiva.

10. La independencia oracional y la segmentación de la oración en versos que resaltan las frases y palabras son llevadas por el poeta a sus límites posibles en *Rondinelas*, en pro del realce de imágenes. Esto genera un cambio en el estilo del poeta que lo lleva a experimentar con nuevas formas de composición más modernas donde la coherencia lógica se arriesga al punto de no poder establecerse, así como también se llega a experimentar con distintas formas de libertad en la estructuración sonora. Los fenómenos concretos propios de la poética del detalle son factores esenciales en esta evolución del estilo de José María Eguren, reconocible en la comparación de la lengua de *Simbólicas* frente a la de *Rondinelas*,

11. Si bien no se puede trazar con seguridad la influencia de la literatura medieval en la poesía de José María Eguren por carencia de noticias de sus lecturas, el elemento medieval de esta obra es también otro tópico recurrente en la crítica especializada. Este halla un nexo mucho más seguro no solo en la aparición de personajes y escenarios reconocibles como medievales, sino en el empleo de la independencia oracional como método compositivo, lo que coincide con las formas compositivas propias de la literatura medieval.

Bibliografía citada

1. Obras de José María Eguren

Eguren, José María (2015a). *Poesías completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Eguren, José María (2015b). *Prosas completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

2. Libros, estudios y artículos sobre la obra de Eguren

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

Anchante Arias, Jim (2013). *Las figuras del cazador*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

Basadre, Jorge (1977). “Elogio de José María Eguren”. En Silva-Santisteban, Ricardo. *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 95-110.

Brande Trend, John (1977). “Perú ignoto”. En Silva-Santisteban, Ricardo. *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 65-70.

Carrillo, Enrique A. (1977). “José María Eguren: ‘Poesías’”. En Silva-Santisteban, Ricardo. *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 75-80.

Cisneros, Luis Jaime y José Luis Rivarola (1961). “Para el vocabulario de Eguren”. En *Sphinx* n° 14, pp. 217-224.

Cisneros, Luis Jaime (1967). “Lengua y creación en José María Eguren”. En *Revista Hispánica Moderna*, Nos. 3-4, pp. 330-332.

Debarbieri, César (1975). *Los personajes en la poética de José María Eguren*. Lima: Universidad del Pacífico.

Ferrari, Américo (1977). “La función del símbolo en la obra de Eguren”. En Silva-Santisteban, Ricardo. *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 127-134.

Lino Salvador, Luis Eduardo (2012). “Las torres’: comentario de Eduardo Lino Salvador”. En Eguren, José María. *Antología comentada*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Lino Salvador, Luis Eduardo (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

Mariátegui, José Carlos (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Minerva.

No publicada: Miranda Esquerre, Luis Eduardo (1969). *El léxico cromático en la poesía de José María Eguren*. Tesis de Bachillerato presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 78 h. Lima.

Moreano, Cecilia (2012). “Lied IV’: comentario de Cecilia Moreano”. En Eguren, José María. *Antología comentada*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, pp. 277-288.

Núñez, Estuardo (1932). *La poesía de Eguren*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

Núñez, Estuardo (1964). *José María Eguren: vida y obra*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.

Palma, Clemente (1977). “Notas de Artes y Letras”. En Silva-Santisteban, Ricardo. *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 61-62.

No publicada: Rivarola Rubio, José Luis (1966). *Lengua y creación en la prosa de José María Eguren*. Tesis de Bachillerato presentada en la Pontificia Universidad Católica del Perú. 106 h. Lima.

Rivarola Rubio, José Luis (1994). “Las palabras de Eguren. Sobre lengua y estilo en los ‘Motivos’”. En *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n° 24, pp. 93-109.

Rojas, Armando (1977). El lenguaje de Eguren (Tras el reino de las alegorías). En Silva-Santisteban, Ricardo. *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 135-140.

Silva-Santisteban, Ricardo (2004). “El universo poético de José María Eguren”. En *Escrito en el agua*, t. II. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 9-156.

Sologuren, Javier (2013). “José María Eguren”. En Eielson, Jorge Eduardo Sebastián Salazar Bonby y Javier Sologuren. *La poesía contemporánea del Perú*. Ica: Biblioteca Abraham Valdelomar, pp. 15-34.

No publicada: Tapia Paredes, Elsa (1984). *La miniatura literaria en la obra poética de José María Eguren*. Tesis de Estudios Hispánicos presentada en la Université Catholique de Louvain. Lovaina.

No publicada: Tapia Paredes, Elsa (2007). *Espacio plástico y simbolización en la obra poética de Eguren*. Tesis de Magister presentada en la Universidad Nacional Federico Villarreal. 171 h. Lima.

Tapia Paredes, Elsa (2012). “Véspera’: comentario de Elsa Tapia Paredes”. En Eguren, José María. *Antología comentada*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, pp. 492-498.

Torres, Tania (2012). “De estética infantil’: comentario de Tania Torres Oyarce”. En Eguren, José María. *Antología comentada*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, pp. 598-628.

Torres, Alejandra (2012). “José María Eguren y las imágenes técnicas: a propósito de ‘Filosofía del objetivo’”. En *Escritura y pensamiento*, n° 31, pp. 141-157.

Westphalen, Emilio Adolfo (2004). “Eguren y Vallejo – Dos casos ejemplares”. En *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 564-570.

Zulen, Pedro S. (1977). “Un neosimbolismo poético”. En Silva-Santisteban, Ricardo. *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 54-60.

3. Libros, artículos y estudios sobre temas varios de estilística, sintaxis, literatura medieval, etc.

Alonso, Dámaso (1971). *Poesía española*. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid: Gredos.

Auerbach, Erich (1950). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bowra, Cecil Maurice (1951). *La herencia del simbolismo*. Traducción de Patricio Canto. Buenos Aires: Losada.

Bělič, Oldřich (1999). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. En colaboración con Josef Hrabák. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Cano Aguilar, Rafael (2001). "La construcción del discurso en el siglo XIII". En *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, nº 1, v. 24, pp. 123-141.

Curtius, Ernst Robert (1972). *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Barcelona: Seix Barral.

Curtius, Ernst Robert (2012). *Literatura europea y Edad Media latina*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Duggan, Joseph (1973). *The Song of Roland. Formulaic Style and Poetic Craft*. California : University of California Press.

Galmés de Fuentes, Álvaro (2002). *La épica románica y la tradición árabe*. Madrid: Gredos.

Gili Gaya, Samuel (1979). *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Biblograf.

No publicada: González Vigil, Ricardo (1974). *Forma e indeterminación en 'Eclipse de una tarde gongorina' (manierismo y modernidad de Ricardo Peña Barrenechea)*. Tesis de Doctorado presentada en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gutiérrez Ordóñez, Salvador (2002). *Forma y sentido en sintaxis*. Madrid: Arco Libros.

Kayser, Wolfgang (1961). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Cuarta edición revisada. Traducción de María D. Moutón y Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

- López García, Ángel (1999). "Relaciones paratácticas e hipotácticas. En Demonte, Violeta e Ignacio Bosque (coord.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, t. 3. Madrid: Espasa, pp. 3507-3548.
- Martínez, José A. (1999). *La oración compuesta y compleja*. Madrid: Arco/Libros.
- Paraíso, Isabel (1985). *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- Partner, Nancy F. (1977). *Serious Entertainments: the Writing of History in Twelfth-Century England*. Chicago-London: University of Chicago.
- Pearce, T. S. (1967). *T. S. Eliot*. London: Evans Brothers Limited.
- Riffaterre, Michael (1976). *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.
- Riquer, Isabel de (1999). "Introducción". En *Cantar de Roldán*. Madrid: Gredos.
- Silva-Santisteban, Ricardo (2004). *Escrito en el agua*, t. I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Silva-Santisteban, Ricardo (2010). "Introducción a Gérard de Nerval". En Nerval, Gérard de. *Obras esenciales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 11-95.
- Sologuren, Javier (2005). "Hölderlin: 'Mitad de la vida'". En *Obras completas*, t. VII. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 144-150.
- Spitzer, Leo (1980). *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2010). *Teoría y estructura del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2011). *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid: Verbum.
- Wellek, René y Warren, Austin (1974). *Teoría literaria*. Cuarta edición. Versión española de José María Gimeno. Madrid: Gredos.
- Whetter, Kevin S. (2008). *Understanding Genre and Medieval Romance*. Surrey: Ashgate Publishing.

4. Obras de otros poetas

- Anónimo (2008). *Poema de mio Cid*. Edición de Colin Smith. Madrid: Cátedra.
- Blecua, José Manuel (ed.) (1979). *Floresta de lírica española*. Madrid: Gredos.
- Góngora y Argote, Luis de (2001). *Soledades*. Edición de Robert Jammes. Madrid: Castalia.
- Ruiz, Juan (2006). *Libro de buen amor*. Edición de Alberto Blecua. Madrid: Cátedra.

Bibliografía de consulta

1. Gramáticas y estudios lingüísticos sobre sintaxis (pertinentes)

- Alarcos Llorach, Emilio (1990). *Gramática estructural*. Madrid: Gredos.
- Alarcos Llorach, Emilio (2000). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Real Academia de la Lengua Española, Espasa-Calpe.
- Alonso, Martín (1964). *Evolución sintáctica del español: sintaxis histórica del español desde el iberorromano hasta nuestros días*. Madrid: Aguilar.
- Bello, Andrés (1928). *Gramática de la lengua castellana*. París: [S. N.].
- Conception Company Company (2006). *Sintaxis histórica de la lengua española*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.
- Moreno de Alba, José (1979). *Coordinación y subordinación en gramática española*. En *Anuario de Letras*, 17, 5-58. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Solías Arís, María Teresa (1998). *Coordinación sintáctica*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Zubizarreta, María Luisa (1998). *Prosody, focus and word order*. Cambridge: The M.I.T. Press.

2. Sobre el estrato sonoro de la obra literaria

- Balbín, Rafael de (1975). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.

Domínguez Caparrós, José (1999). “El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”. En Areta Marigó, Gema y otros (ed.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/métrica(s)/ruptura(s)*. Madrid: Verbum, pp. 87-110.

Le Corré, Herve (1999). “Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano)”. En Areta Marigó, Gema y otros (ed.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/métrica(s)/ruptura(s)*. Madrid: Verbum, pp. 111-143.

Navarro Tomás, Tomás (1964). *El arte del verso*. México, D. F.: Compañía General de Ediciones.

Navarro Tomás, Tomás (1966). *Métrica española*. Segunda edición. Madrid: Guadarrama.

Navarro Tomás, Tomás (1973). *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel.

3. Sobre el análisis estilístico (teoría y práctica), lingüística aplicada a la obra literaria y poesía en general

Alonso, Amado (1977). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.

Alonso, Dámaso (1978). *Poetas españoles contemporáneos*. Tercera edición aumentada. Madrid: Gredos.

Bousoño, Carlos (1985). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.

Cohen, Jean (1977). *Estructura del lenguaje poético*. Segunda edición. Madrid: Gredos.

Cohen, Jean (1982). *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.

Domínguez Caparrós, José (2010). *Análisis métrico y estilístico de textos literarios*. Sexta reimpresión. Madrid: Universidad de Educación a Distancia.

Ferraté, Juan (1968). *Dinámica de la poesía*. Barcelona: Seix Barral.

Jakobson, Roman (1977). *Ensayos de poética*. Traducción de Juan Almela. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo. *Cómo se comenta un texto literario*. 39ª edición. Madrid: Cátedra.

Levin, Samuel R. (1977). *Estructuras lingüísticas en poesía*. Madrid: Cátedra.

Mukarovsky, Jan (1971). *Arte y semiología*. Traducción de I. P. Hložník y Simon Marchan Fiz. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Snell, Bruno (1971). *La estructura del lenguaje*. Traducción de M. Macau de Lledó. Madrid: Gredos.

Sobejano, Gonzalo (1970). *El epíteto en la lírica española*. Segunda edición revisada. Madrid: Gredos.

4. Sobre simbolismo y poesía moderna

Austin, Lloyd (1987). *Poetic principles and practice: occasional papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Friedrich, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire a nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.

Martino, P (1948). *Parnaso y simbolismo (1850-1900)*. Traducción de Ernesto Ramos. Buenos Aires: El Ateneo.