

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**ESCUELA DE POSGRADO**  
**MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**



**TESIS:**  
**NATURALEZA Y FUNCIÓN DE LOS SÍMBOLOS EN EL**  
**POEMARIO *SIMBÓLICAS* DE JOSÉ MARÍA EGUREN**

**GRADO ACADÉMICO A OPTAR: MAGISTER**  
**AUTOR: JIM ALEXANDER ANCHANTE ARIAS**  
**ASESOR: RICARDO SILVA-SANTISTEBAN**

**MIEMBROS DEL JURADO:**

- GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO
- SILVA-SANTISTEBAN, RICARDO
- BRUCE, ENRIQUE

Lima, 2011

## RESUMEN EJECUTIVO

La presente tesis es un estudio analítico-interpretativo del poemario *Simbólicas* (1911) de José María Eguren. Sobre la base de los alcances de la neorretórica y la teoría del símbolo poético, se busca dilucidar la naturaleza y función de los símbolos en el mencionado libro. Para ello se parte de las mismas reflexiones del poeta sobre el símbolo en sus *Motivos*, así como de la relación entre estas reflexiones y los poemas del libro que nos compete. Además, se problematiza la diferenciación de tres estrategias retórico-figurativas esenciales en el libro: la metáfora, la alegoría y el símbolo. Se busca analizar estas estrategias en correspondencia con el marco teórico formulado, el cual concuerda con la propuesta lírica egureniana en su representación de los símbolos como imágenes que nos hacen comprender y a su vez construir una realidad que, en este caso, es su particular universo poético.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	01
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>LA CRÍTICA EN TORNO DE <i>SIMBÓLICAS</i></b> .....	03
1. La crítica desde 1911 hasta 1932 .....	04
2. La crítica desde 1933 hasta 1973 .....	12
3. La crítica desde 1974 hasta la actualidad .....	23
4. Balance .....	48
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>SOBRE LA “SIMBÓLICA” EGURENIANA</b> .....	49
1. Lo que la crítica ha propuesto sobre la “simbólica” egureniana.....	49
2. La noción de símbolo en la prosa de Eguren .....	61
2.1. Sobre los <i>Motivos</i> .....	61
2.2. Reflexiones sobre el símbolo .....	63
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>METÁFORAS, ALEGORÍAS Y SÍMBOLOS EN EL POEMARIO</b>	
<b><i>SIMBÓLICAS</i></b> .....	68
1. Sobre las metáforas .....	68
1.1. Comentario teórico .....	68
1.2. Las metáforas en <i>Simbólicas</i> .....	71
2. Sobre las alegorías .....	76
2.1. Comentario teórico .....	76
2.2. Las alegorías en <i>Simbólicas</i> .....	77
3. Sobre los símbolos.....	85
3.1. Comentario teórico .....	85
3.2. Clasificación de los símbolos .....	88
3.2.1. Los símbolos mitológicos .....	89
3.2.2. Los símbolos titiritescos .....	93
3.2.3. Los símbolos humanizados o personificados.....	97
3.2.4. Los símbolos de la Naturaleza .....	99
<b>CONCLUSIONES</b> .....	103
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	104

## INTRODUCCIÓN

Una idea, aceptada casi por unanimidad, es la de reconocer a José María Eguren (1874-1942) como nuestro mayor –y único– poeta simbolista. Y, si bien se cuenta con una bibliografía crítica importante –tanto a nivel cuantitativo como cualitativo– sobre la obra del poeta limeño, no hay hasta el presente un trabajo que haya sistematizado la naturaleza y función de los símbolos en su primer poemario, *Simbólicas* (1911). La mayoría de libros, tesis, ensayos y artículos, entre otros textos críticos, han puesto énfasis, sobre todo, en lo siguiente:

- analizar los rasgos generales de la poesía egureniana y establecer una suerte de “poética” sin centrarse en un poemario en particular;
- ceñirse a un aspecto peculiar (lo misterioso, lo sugerente, lo ominoso) o tema (la infancia, la muerte) de su poesía y reflexionar en torno de él;
- partir de un poema o grupo de poemas y, sobre la base de un análisis que emplea uno o más enfoques (métrico, retórico, semiótico, etc.), interpretar los mismos y así desentrañar en cierta medida el “misterio” egureniano.

Sin embargo, no hay un trabajo que haya analizado un poemario en su totalidad, visto como un todo orgánico. Si bien, como han señalado adecuadamente los críticos, la “evolución” de la poesía egureniana (desde sus primeros poemas, publicados a fines del siglo XIX, sus cuatro poemarios publicados entre 1911 y 1929, y sus últimos poemas publicados hasta su muerte, en 1942) no presenta cambios sustantivos (como sí se podría observar, por ejemplo, en poetas como César Vallejo o Martín Adán) y sí más bien una constancia en su estilo y propuesta estética, ello no es motivo para dejar de profundizar en el proceso artístico de un poeta que participó en un contexto de ascensión y fin del Modernismo, así como en una transición hacia los experimentalismos vanguardistas y su posterior hegemonía. Además, se ha dado preferencia al análisis de sus símbolos –lo cual es entendible–, pero se ha obviado el estudio de otros recursos figurativos –o se los ha confundido, dada su semejanza– como por ejemplo la metáfora y la alegoría, entre otros. Consideramos que un estudio profundo de poesía debe considerar el análisis retórico, sobre todo poniendo énfasis en las estrategias figurativas pertenecientes al campo de la *elocutio*.

Nuestra propuesta es analizar el poemario *Simbólicas*, visto como un todo orgánico, y centrándonos, sobre todo, en la naturaleza y función de sus símbolos. Podemos sintetizar nuestro problema en la siguiente pregunta: ¿cuál

es la naturaleza de los símbolos egurenianos en *Simbólicas*, y en qué medida se relacionan y/o diferencian con otros recursos figurativos empleados en el presente poemario? Para responder esta pregunta, realizaremos el siguiente proceso: primero, una revisión de lo que la crítica ha dicho en torno de este libro y de sus símbolos (lo cual, obviamente, nos conduce a la interpretación y exégesis que se han hecho de los poemas); luego, revisaremos las propuestas de los críticos sobre la “naturaleza” del símbolo egureniano, y las contrastaremos con lo que el mismo Eguren sugiere en torno de la noción de símbolo (para ello nos centraremos en las propuestas estéticas de sus *Motivos*); finalmente, sobre la base de la interpretación de poemas que consideraremos fundamentales en este libro, realizaremos una propuesta de la naturaleza y función de los símbolos egurenianos, así como de sus relaciones y diferencias con los recursos figurativos ya mencionados.



## CAPÍTULO I

### LA CRÍTICA EN TORNO DE *SIMBÓLICAS*

Dada la amplia cantidad de bibliografía crítica existente, se ha decidido establecer, para una mejor revisión, una separación de la misma en tres partes con el fin de analizar lo dicho sobre el poemario *Simbólicas*. Como es lógico, incluiremos también aquellas afirmaciones que se hayan realizado de la obra poética de Eguren en forma genérica, pero que se vinculen directamente con la propuesta estética de su primer poemario.

La siguiente separación, cuya base es diacrónica, no es del todo arbitraria, sino que se propone a partir de hechos fundamentales en lo que respecta a las publicaciones, tanto de ediciones básicas de la bibliografía egureniana, como de textos críticos fundamentales para la dilucidación de su obra. La separación propuesta es la siguiente:

1. La crítica desde 1911 hasta 1932: en el año de la publicación de *Simbólicas* (1911) se inicia también una labor crítica por parte de intelectuales que, en su mayoría, fueron amigos del poeta. Luego el círculo de comentarios en torno de su obra se fue ampliando, incluso a nivel internacional. En esos años aparece su segundo poemario, *La canción de las figuras* (1916). Hay dos momentos clave en esta etapa: el homenaje del Grupo Colónida, liderado por Abraham Valdelomar, en la revista del mismo nombre (1916); y otro homenaje, esta vez por parte de José Carlos Mariátegui y su entorno a través de la revista *Amauta*, en cuya editorial aparecen por primera vez adelantos de sus dos últimos libros de poesía, *Sombra* y *Rondinelas* (1929). Esta parte llega hasta la aparición del libro de Estuardo Núñez, *La poesía de Eguren* (1932), en que se realiza un giro en los estudios, no solo sobre el poeta limeño, sino en general en la crítica literaria en nuestro país, insertando las propuestas analítico-interpretativas de la estilística.
2. Desde 1933 hasta 1973: durante estas cuatro décadas se consolida la obra de Eguren en el contexto nacional, y se le otorga el lugar que merece en el proceso de la poesía peruana contemporánea. Sin embargo, la labor crítica aún es breve, como en el periodo anterior; frente al “hermetismo” de sus versos, se cae en cierto biografismo e impresionismo, con relevantes excepciones. Hay una continuación y profundización de la crítica de Estuardo Núñez, quien en 1961 edita las *Poesías completas* (en 1959 había hecho lo propio con los *Motivos*

*estéticos*): primeras publicaciones realmente serias en cuanto a la búsqueda de reunir la obra total del poeta.

3. Desde 1974 hasta la actualidad: en esta tercera etapa la crítica en torno de la obra del poeta mejora cuantitativa y cualitativamente, con lo cual se reconoce su rol cumplido en tanto iniciador de la lírica moderna en nuestro país. Este año (centenario de su nacimiento) se realiza la publicación de las *Obras completas* de Eguren, cuya edición estuvo a cargo de Ricardo Silva-Santisteban (hubo una ampliación y correcciones en la edición de 1997). La crítica se enriquece con las propuestas de Xavier Abril –iniciadas años antes–, José Luis Rouillón, César Debarbieri, Américo Ferrari, el mismo Ricardo Silva-Santisteban, Renato Sandoval, además de críticos foráneos como Roberto Paoli, James Higgins, Gema Areta, entre otros<sup>1</sup>.

## 1. La crítica desde 1911 hasta 1932

Si bien en este periodo diversos intelectuales comentaron la poesía de Eguren (Alfredo Muñoz, Enrique A. Carrillo, Alberto Ureta, José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre, entre otros), nos centraremos en aquellos cuya crítica presenta, en mayor o menor medida, una labor exegética de algunos poemas de *Simbólicas*: Enrique Bustamante y Ballivián, Pedro Zulen y Estuardo Núñez<sup>2</sup>. A ello sumaremos además un comentario sobre la primera recepción a nivel internacional que tuvo nuestro poeta por esos años.

1.1. Enrique Bustamante y Ballivián publica en 1911, en la revista *Balnearios*, un artículo titulado “Hacia la belleza y la armonía”; en 1924, una nota en el *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. En ambos textos se sugiere la relación entre la poesía egureniana y los simbolistas franceses. Sin embargo, lo que más nos interesa es la “aclaración” que realiza de dos de sus símbolos. Así, señala que en el poema

<sup>1</sup> La revisión de la crítica será realizada en orden cronológico, a partir del año de publicación. Si hay textos que han sido reeditados, se considerará la edición más reciente y se colocará entre corchetes el año en que se publicó por primera vez. Si hay textos que han sido incluidos en una compilación (como la de Silva-Santisteban de 1977), señalaremos el año de compilación y colocaremos en la bibliografía todos los demás datos.

<sup>2</sup> El caso de Núñez es particular, pues, como ya se dijo, su libro de 1932 presenta un carácter pionero en los estudios de poesía peruana en general, y de la lírica egureniana en particular. Con el pasar de las décadas, han aparecido nuevos libros y artículos que han ido perfilando y profundizando su propuesta de 1932. Sin embargo, hemos decidido incluir en el presente apartado sus aportes a la poesía egureniana, vistos en forma conjunta, debido a ese carácter pionero que hemos señalado. En la bibliografía incluimos los textos de Núñez que hemos empleado para el presente trabajo.

“Ananké” se desarrolla el tema de la muerte. Lo mismo dice de “La Tarda”, personaje que también simbolizaría este tema.

1.2. Pedro Zulen, amigo y admirador de Eguren, fue uno de los primeros en comentar sus poemas. En su texto “Un neo-simbolismo poético” (1911) propone que en su poesía se desarrolla una suerte de doble simbolismo: uno que se encuentra *detrás del* otro, pero que, de acuerdo con sus palabras, también podría ser entendido como uno *dentro del* otro. El que va *delante* (o *afuera*) lo identifica con los símbolos convencionales, manejados por la comunidad y que son de sencilla identificación, mientras que los de *detrás* (que denomina “simbolismo de conjunto”) serían los propios del particular simbolismo egureniano y que, por ende, tienden a una mayor ambigüedad y complejidad en su búsqueda de interpretación. Partiendo de lo anterior y en relación con “Lied I”, el olmo sería de los primeros, es decir, convencional, y lo entiende como un símbolo que expresa el amor durante el recorrido del día que finalmente llega a su término. Incluso señala que en los versos finales están explicados todos los símbolos del poema (aunque sólo haya analizado el del olmo, en forma bastante rápida). Consideramos que el comentario de Zulen sobre este poema es bastante escueto y superficial.

Al mencionar “Marcha fúnebre de una marionette”, pone énfasis en señalar la “ambigüedad” egureniana. Se detiene en el pasaje de los “acéfalos caballos” y esboza la siguiente interpretación:

(...) “hablando en la *Marcha fúnebre de una marionette*, de los caballos que entran en el cortejo; lo cual entiendo, no quiere decir que los caballos dejaran de tener cabeza, sino —comparando con los individuos, los jóvenes v.g., poco experimentados en la lucha por la vida, que *no tienen cabeza para dirigirse por sí mismos, sino que hay que dirigirlos*— que esos caballos, por ser de madera no podían marchar de por sí y había que halarlos.” (Zulen [1911] 1977: 56)

Con esta afirmación, Zulen propone indirectamente el carácter “metafórico” de la expresión “acéfalos caballos”, pues la entiende como una metáfora adjetiva que alude a “faltos de adiestramiento y experiencia”. Establece así una línea de sentido en este fragmento del poema.

Continuando con su labor exegética, afirma categóricamente, en relación con el poema “¡Sayonara!”, que los “luceros rojos” del poeta vislumbrados en (a partir de) la estancia de Mignón, personaje central del poema, son un símbolo convencional ligado a un estado del alma no enunciado, vinculado al color rojo: “Lo que hay es que su lucero, su estrella, su suerte en la vida, es roja o la matiza de rojo. Es un símbolo convencional, pero propio que expresa estados de alma sin enunciarlos” (57). Sin embargo, el análisis que hace de los “luceros rojos” es, a nuestro parecer, más bien metafórico que simbólico, pues se centra



en la imagen señalada para connotar la idea de destino o camino trazado. Aparte de ello, no da mayores precisiones sobre por qué el color rojo. También señala la “apertura” de sentidos (simbolismo de conjunto) en “Rêverie”, para luego especular una suerte de representación de la ilusión humana en lo vigoroso de la vida, pero que luego llega su deterioro o fin, lo cual nos conduciría nuevamente a la realidad de la muerte:

“*Rêverie* parece simbolizar la ilusión con sus idealismos, de que todo es vívido en la Naturaleza vegetal o mineral, y vívido en el sentido de que todo parece hablar en el hombre; expresa, también, por eso, su evolución, evolución que objetiva en la imagen de las flores que después de temporal existencia, caen de las ramas, las arrastra el viento o las aguas, se pierden al espectador, pero llega a divisarlas alguna vez...” (59)

Para el estudioso, la dama i es símbolo unívoco de la mañana. Sobre “El pelele”, afirma que “representa la burla de que las mujeres hacen objeto a los hombres, la eterna *pelelenía*” (59).

Zulen es quien inicia la tradición interpretativa de los reyes rojos –en el poema del mismo nombre– como lucha de fuerzas contrarias: “Los cinco tercetos de *Los reyes rojos* parecen expresar la lucha por la supremacía y por el poder, pero es una lucha darwiniana o mejor nietzscheana; puede también interpretarse como la lucha por la existencia misma” (58). Entiende así la disputa por la hegemonía de algo, que puede ir desde lo biológico hasta lo cultural.

Incluye el estudioso el símbolo de “Las torres” dentro del “simbolismo de conjunto” egureniano y señala que en “los cuartetos de *Las torres*, tan simples y sencillos a primer examen, se descubre el fenómeno psicológico conocido con el nombre de contraste simultáneo de los colores; las diversas mutaciones del día astronómico; y, en fin, algo que primero se presenta tan real y preciso para desvanecerse y desaparecer en seguida” (58). Con ello da tres líneas de sentido que aluden a fenómenos tanto *internos* (psicológico) como *externos* (físico).

Para el estudioso la Diosa ambarina, en el poema del mismo nombre, es símbolo unívoco de la tarde. Además, entiende a Syhna la blanca como personaje simbólico “convencional”, de un solo sentido, aunque no dice de qué. Sólo alude a una suerte de “desvanecimiento” o “desaparición” al final del poema, con lo que, según él, quedaría aclarado todo.

Zulen le da una connotación “bucólica” a “Los robles” al señalar lo siguiente:

“La composición *Los robles* me parece que quiere expresar con la calmada y sencilla y hasta melancólica vida del campo, la impresión que dejan las poblaciones, como las de nuestras serranías, en el espíritu de una persona nacida en la capital y acostumbrada a su vida cómoda y bulliciosa, donde el intelectual amante de la cultura de los libros puede ir a cada instante a las librerías.” (58)

Establece así una suerte de oposición campo / ciudad, que definitivamente puede vincularse con la el viejo tópico latino del “*Beatus ille*”, aclimatado a nuestra geografía convencional a partir de la oposición costa / sierra.

Finalmente, el estudioso incluye “Juan Volatín” dentro del “simbolismo de conjunto” ya aludido, motivo por el cual señala dos líneas de sentido para el mismo:

“*Juan Volatín* parece simbolizar la palidez de la muerte cercana, que la ciencia ha logrado rechazar: la enfermedad grave que se ha ido; y el desconsuelo de que todo lo que vive no sea eterno; que los seres humanos mueran: llevan a la muerte detrás o la muerte está detrás de ellos. Puede conceptuar, también, esta misma composición, la noche con todos sus misterios, que no puede nada –por decirlo así– con el día a cuestas...” (58)

Estas líneas de sentido nos conducen entonces a la muerte o al misterio de la noche. Sin embargo, a pesar de que se alude a dos posibles lecturas diferentes, observamos que, desde su argumentación, en ambas subyace la noción de acabamiento y fin, tanto en el término del día como de la vida.

Podemos afirmar categóricamente la importancia de este artículo, pues no solo busca desentrañar la naturaleza del “simbolismo” egureniano, sino que además interpreta diversos símbolos a partir del marco teórico propuesto. Su debilidad radica, a nuestro parecer, en la rapidez con que los comenta, sin detenerse a profundizar y sustentar esta interpretación. Sin embargo, plantea interesantes afirmaciones que seguiremos viendo en el siguiente capítulo.

1.3. El estadounidense Isaac Goldberg y el inglés John Brande Trend publican, en 1920 y en 1921 respectivamente, sendos escritos sobre la poesía de José María Eguren. El primero le dedica un capítulo de su libro *Studies in Spanish-American Literature*; el segundo, un artículo aparecido en *The Times Literary Supplement*. Ambos destacan el carácter pionero de su poesía no solo en nuestro Perú “ignoto” (en términos de Brande Trend), sino en la América hispana. A su vez, cada uno inicia su lectura contrastando al poeta con otra voz peruana de renombre en esos años: la de José Santos Chocano. Pero mientras este expresa un tono altisonante, ya conocido en la reciente tradición poética (y que tiene como máximo representante a Walt Whitman), Eguren crea una poesía a manera de música asordinada, llena de magia y de misterio. Así,

Goldberg señala que nuestro poeta “posee una sensibilidad delicada y vibrante para la connotación de colores y sonidos” (Goldberg [1920] 1922?: 338), cualidad que reconoce en la representación de “Las torres”, poema en que subyace un particular simbolismo de la naturaleza. De modo análogo, en “Lied III” Eguren evoca “la magia de la profundidad que se extiende sobre todas las costas, en cuyas cercanías hundiéronse bajeles y bravos tripulantes heridos por las armas de las hijas de Neptuno” (339). En general, destaca que la poesía egureniana, siendo tan personal, despliega muy poca individualidad en la interpretación de su contenido. Goldberg termina definiendo a Eguren, en el contexto en que nos encontramos, como “el más moderno de los simbolistas”.

Comentando también “Las torres”, Brande Trend afirma que a nuestro poeta le fascina “lo fijo y sin movimiento” en la configuración de sus escenas poéticas. Sin embargo, creemos que la brevedad de su sentencia no le permite vislumbrar ese movimiento dialéctico, esa lucha tenaz de algunos de sus personajes simbólicos. En conclusión, ambos textos, publicados a casi diez años de la aparición de *Simbólicas*, presentan a nivel internacional a José María Eguren como una de las voces poéticas más originales y llamativas de su tiempo.

1.4. Estuardo Núñez, en su análisis de las características esenciales de la poesía de Eguren, nos va dejando ciertos datos para la interpretación de sus símbolos. Empecemos con el poema “¡Sayonara!”, en que da relevancia al uso de colores puros, adornados con una extensa y rica sinonimia:

“Veamos en un solo poema, en *Sayonara*, en donde inserta sucesivamente: glacés (sic) azules, las de *cobalto* figulinas – y en seguida: pintorescos *gules* – *rojas* letras – *carmin* cristal – y sólo en matiz: *rosado* país. Los matices son así escasos en medio de la sinonimia de los colores netos, a los que comunica mediante combinaciones sinestésicas y metafóricas una vitalidad extraña, desconcertante y nueva.” (Núñez 1964: 57)

De ellos destaca el azul, el cual, desde su óptica, se vincula al tema de la trascendencia de la muerte, de la perduración del espíritu:

“En la apariencia el azul estaría vinculado con la muerte, pero debe distinguirse entre lo que en la muerte hay de carroña y cadáver, tétrico y fatídico, de acabamiento de la carne, y lo que entraña asimismo esa realidad mortal, o sea la perduración del espíritu en el más allá, el tránsito espiritual. Cuando el azul simbólicamente se aplica en la poesía de Eguren a la idea de la muerte es para expresar precisamente ese valor espiritual, la angustia y el vuelo del alma.” (64-65)

También señala que en este poema se desarrollan los ambientes francés y oriental: “En el poema *Sayonara*, en medio de ciertas evocaciones orientales

acústicas (el Japón) y visuales (Turquía), se ofrece un cuadro amable de la Francia dieciochesca y decadente” (100). Sobre la base de lo anterior, termina definiéndolo como un poema de “múltiples facetas de ambiente”.

Núñez alude al carácter polisémico del color blanco en diversos poemas: cercano a lo mortuario (“Las señas”, “Diosa ambarina”); a lo nobiliario (“Syhna la blanca”); etc. En relación con “Casa vetusta”, observa que la “asociación del blanco y del ámbar evoca lo mágico, lo antiguo, lo exótico, lo misterioso” (62).

Para el crítico, en “Las señas” –y en otros poemas– el azul se vincula a la melancolía y la tristeza que devienen presencia de la muerte. Sobre el exotismo y orientalismo en este poema, menciona que hay una “preponderancia de figuras o imágenes acústicas tratándose de ambientes del Extremo Oriente (Japón, China e India) y de lo visual con respecto a las imágenes que se nutren del Cercano Oriente (Turquía, Siria)” (103-104).

El estudioso destaca el carácter exótico y misterioso en “Las bodas vienesas”, relacionado con el origen nórdico de su contexto. Menciona, además, el vínculo entre este origen germánico y el color dorado en la caracterización de personajes:

“En el poema *Las bodas vienesas* se enmarca un cuadro de figuras exóticas alrededor del motivo central del casamiento *del hijo del Rino*, nombre que es castellanización eufónica de Rhin, que se repite asociada al vino de tal región, en *Colonial*. Salen personajes muy caracterizados como *margraves de añeja Germania*, *la bárbara y dulce princesa de Viena*, *la banda macrobia*, *la novia luz de Varsovia* y un *rútilo extraño de blonda melena*”. (110)

Otros poemas de sustrato nórdico son “Marcha noble” (en el probable origen de las “rubias vírgenes muertas”) y “Eroe”, cuyo ambiente sería netamente germánico. Esta Eroe es incluida como personaje en los *Eddas*. A continuación “Odín aparece y *núbiles norsos y celtas infantes*, y el *rey colorado de barba de acero* (el mismo rey rojo que aparecerá en otra composición). El escenario se edifica en la *Islandia brumosa*, en donde se busca *el hermoso jardín del Valhala*” (111). Otro poema de ambiente germánico es “La Walkyria”. Sobre la caracterización de la protagonista nos dice que

“(…) se define en primera persona la Valkiria de *la arena germana*, como *flor venenosa de pétalo rubio*, *brotada en la orilla del negro Danubio*. Es sintomático que el Danubio no sea azul en la poesía de Eguren sino negro. Los personajes mitológicos germánicos significan *falacia*, engaño, desventura, y son los que vuelven *las fojas del mal*. La Valkiria cabalga en *el bayo corcel de la muerte*. Simboliza lo funesto y lo que las mismas sagas ocultan, por decoro o por discreción...” (110)

Sobre “La dama i”, Núñez se detiene en el simbolismo del verde, “–color [que] *fáustico* como el azul– debe decirse que se emplea para relieves lo misterioso, lo sobrenatural” (57; nuestro añadido). Sobre sus ambientes, especula que posiblemente “un misterioso poema como *La Dama i* trasunte algún ambiente veneciano en sus referencias al lago y a la góndola y a alguna *luz amarilla* de cúpulas doradas de templos” (106).

El estudioso analiza en “El pelele” la metáfora sinestésica “y canta el aroma azul, virginal”, mencionando que aquí este color es usado en su forma más convencional: como símbolo de pureza. Señala además que en este poema se desarrolla una técnica del ballet, la cual define como “movimiento de figuras silentes en un marco escenográfico fantástico y sugerente y que siguen el ritmo de un fondo musical, desenvuelve la insinuación de un motivo poético” (95). También señala cierta “impresión provenzal”, combinada con un ambiente oriental complejizado: “El ambiente *oriental* se presenta algo más complejo y variado, entramos en el ámbito de los *países dorados* según propia terminología de Eguren que coincide con la enunciación spengleriana del dorado como color mágico, formulación teórica a la que se adelanta en varios años” (101).

Volvemos al ambiente germánico en “Los reyes rojos”. Sin que la alusión sea directa, el estudioso interpreta que estos personajes son de la misma estirpe de los guerreros que mueren y renacen para seguir combatiendo y así tener su residencia segura en el Valhala:

“En el *Edda Mayor* la sibila ve batallas y guerras en que son vencedores los dioses. Estos dioses combaten, dice el poema antiguo, contra los gigantes glaciales. Los gigantes quieren escalar el cielo, subiendo por el arco-iris, que se rompe. El sol se obscurece, la tierra se aniega y del firmamento caen las estrellas. En el poema de Eguren se sintetiza una impresión poética del mito, sin llegar a narrarlo. (...) Es de la misma estirpe de aquellos guerreros que murieron en la batalla y que cada mañana renacen para darse muerte y sucesivamente renacer en el Valhala, como se cuenta en el *Edda Mayor*. La *batalla eterna* de estas almas de combatientes es motivo frecuente, con variantes, en las *Sagas* de Islandia y en otros poemas escandinavos de la misma familia germánica. Se estaría planteando tal *batalla eterna* desde la aurora al anochecer en *Los Reyes rojos* de Eguren.” (111-112)

Sobre “Las torres”, analiza un fragmento en el que encuentra una “metáfora múltiple”: “Las torres monarcas / se confunden / en sus iras llamas”. Establece el doble sentido de color (rojiza llama) y de emoción (ira) que se superponen en los versos mencionados, creando así un efecto múltiple. En el poema “Lis” aparece la “blonda”, personaje que Núñez clasifica como femenino erotizado: “Juega la *blonda* la carta audaz, toma la vida con alegría clara y sombra, danza

en todo momento, adopta el ademán impudoroso y hace papel activo en el amor, cortejando al amante” (Núñez 1932: 109).

Siguiendo con la dilucidación de los colores, da al morado connotación de exquisitez y delicadeza femenina (también en “Lied II”). Para el crítico, el ambiente desarrollado en este poema es francés: “Con mayores elementos alegóricos, en *LIS* las figuras actuantes son *mimas*, o sea personajes de farsa, que juegan a la *ronda de tiempos pasados...*” (Núñez 1964: 100). También propone el desarrollo de la técnica del ballet ya señalada. Todo lo dicho anteriormente, así como las posibles influencias para que ello se concrete en el poema, es profundizado en la siguiente cita:

“En medio de la arbitrariedad de un cuadro de *ballet* se combinan aspectos de costumbres cortesanas de clara procedencia francesa. Su retina parece impresionada por Watteau y tal vez su imaginación tomó directamente elementos del libro de Édouard Schuré o indirectamente del mismo a través de Rubén Darío. No deben excluirse desde luego algunas facetas parnasianas que se advierten en estos poemas y en algunos otros, en forma fugaz, o alguna insinuación de las *Fiestas galantes* de Verlaine.” (100-101)

Según Núñez, en “La comparsa” también se desarrolla esta técnica del ballet propuesta. Sobre “Diosa ambarina”, destaca el carácter inquieto y agitado del color rojo, el cual se pone de manifiesto en los vampiros con “signos rojos”.

El estudioso, en “Syhna la blanca”, pone énfasis en este mismo color, del cual dice que “tiene significativa importancia en esta poesía. El rojo es el color animal, de la multitud de la sangre, de la vida inquieta, agitada, turbulenta” (58), en alusión directa a los “mudos rojos”. También sugiere el origen germánico de diversos elementos que aparecen en el poema:

“La procedencia de los elementos de este poema es igualmente germánica, y propiamente escandinava. La torre, los mudos rojos, tal vez duendes, y sobre todo las *elfas* tienen origen en el folklore nórdico. Las *elfas* parecen personajes femeninos similares a los *elfos*, genios malignos del aire, duendes enanos y perversos, dotados de fuerza hercúlea, no obstante su tamaño tan pequeño como el dedo pulgar de una virgen. Syhna sería la deidad rectora de aquellos mudos rojos y las *elfas*.” (114)

Núñez destaca en “La Tarda” la inclusión del color amarillo como símbolo mortuorio. La vincula con lo nórdico: “Una de las parcas de la leyenda de Odín parece encarnada en *La Tarda* que con vacíos ojos y su extraña belleza, *lanza ronca carcajada*” (112). En “El dominó” da una gran relevancia al amarillo y lo interpreta como símbolo de la muerte: “El *amarillo frío* conjuga con el esqueleto travestido de dominó y con el ambiente *sombrío* de *espantos*, ausentes y muertos comensales, *horror*, y *acentos desolados*, señales misteriosas y objetos inanimados que se mueven misteriosamente” (60). Sigue entendiendo

este color en “Juan Volatín” –y en otros poemas– como símbolo de la muerte y el acabamiento. En relación con el dorado, por ser sinónimo de misterio, será característico de los fantásticos insectos.

Ubica en “Hesperia” una sinestesia de “triple combinación” [oído (oigo), olfato (aliento) y tacto (frío)] en los versos: “Háblame, Hesperia! / Oigo tu aliento frío”. Ello será interesante para establecer luego un análisis de los recursos figurativos en Eguren. Finalmente, en “Lied IV” señala la aparición de Dios como personaje: “delinea un *dios antiguo*, lo que implica una tendencia a temporalizarlo, a someterlo a la cronología, tendencia absolutamente contemplativa” (Núñez 1932: 113).

Los aportes de Núñez a la exégesis de los poemas de *Simbólicas* son abundantes y diversos. En especial, pone énfasis en el establecimiento de una suerte de “código de colores” egureniano (desarrollaremos esto en el siguiente capítulo), así como en el sustrato germánico de muchos de sus poemas. Regresaremos a ello en el tercer capítulo.

## 2. La crítica desde 1933 hasta 1973

En el presente apartado revisaremos las propuestas de Javier Sologuren, José Jiménez Borja, Emilio Armaza, Luis Miranda Esquerre, Xavier Abril y Julio Ortega.

2.1. Javier Sologuren inició en la década del 40 un conjunto de publicaciones sobre la obra egureniana, conjunto que se extendería hasta fines del siglo XX. A través de diversos artículos, Sologuren evidencia su amor y admiración por un autor cuya lírica es “la fuente de la que brotan las aguas fecundantes de una de las vertientes de nuestra poesía: la llamada pura, a falta de mejor nombre” (Sologuren [1977] 2005b: 323). En general, y siempre con un estilo pulcro y sugerente, busca expresar el misterio y la ensoñación de su mundo poético. Así es como entiende, por ejemplo, el “Lied I”, cuyos elementos no son los que “aparentan ser sino, signos y señales de una realidad que no es la tangible, pero que es, así mismo y profundamente, realidad” (Sologuren [1991] 2005c: 258). Consideramos que esta afirmación es una lúcida anticipación de la tesis que buscamos sustentar en relación con la particular “simbólica” de su poesía. Por ello aceptamos sin ambages el juicio de este connotado poeta.

Los temas góticos de la decadencia y la muerte son señalados en “Lied III”. Así, sobre lo que ve el autor de *Simbólicas*, descendiendo “en bruma de razas y edades, su mirada ha de recorrer medievales terrazas, nórdicas galerías, en sorprendente y maravilloso avatar. Revela el inquietante requerimiento del viaje y el postrer hechizo del submarino panteón...” (Sologuren [1946] 2005a: 318). En conclusión, la poesía de Eguren, en términos del estudioso, ha conseguido

representar como pocos ese “misterio del lenguaje” al que aspira todo artista de la palabra.

2.2. En 1952, José Jiménez Borja publica la separata *José María Eguren, poeta geográfico* (*Letras*, Nº 47). En general, se analiza la influencia que pudo haber tenido la naturaleza y el paisaje costeños, especialmente limeños, en su poesía. Para nuestros intereses, quisiéramos destacar cómo se destaca el aspecto de la luz, en especial en “Las señas”<sup>3</sup>. Se observa que esta luz se representa en el poema “*candorosa, bizantina, y mágica*, luz que puede ser la síntesis de su arte y de su sino geográfico, al mismo tiempo” (Jiménez Borja [1952] 1986: 195). Este aspecto de la luz y, por lógica, de su opuesto (la oscuridad, la sombra) aparecerá en diversos poemas de *Simbólicas*.

2.3. Emilio Armaza, al reflexionar sobre la particular naturaleza de los personajes muertos en Eguren, observa el caso de “Marcha fúnebre de una marionette”. Precisa que el poeta alude a la recién muerta, puesto que se aprecia el momento del sepelio. Sin embargo, persiste en ella la reafirmación de la vida, la cual se puede vislumbrar en la “azul melancolía” en que se encuentra bañada: “Aquella azul melancolía de la muerta significa que la marioneta ha recuperado los atributos de la vida, los de la orden espiritual, que son los superiores. Mientras la van a sepultar, perfuma sus ensueños con esencias de vaga tristeza, que eso sería su azul melancolía” (Armaza 1959: 37). Entendemos que en cierta medida habría un triunfo de la vida (espiritual) por sobre la muerte (material).

Según Armaza, Eroe, en el poema del mismo nombre, es una diosa griega construida por el poeta (femenina de Eros), pero vinculada también con la mitología nórdica, ya que es presentada en los “Eddas” o expresiones literarias de esta cultura. Establece un vínculo amoroso a través del beso de Odín, quien la trae así del ámbito de la muerte. Por eso esta divinidad

“no nace como Afrodita, dichosa y deslumbrantemente desnuda surgida de la espuma del mar, sino que regresa de la muerte, rediviva y de brumas soñadas vestida.” (...) “Su realidad está hecha de irrealidades; onírica y semioculta en las intransparencias de la atmósfera, imprecisas sus formas como de pintura impresionista. Viva y muerta, más allá del tiempo, en la constelación de la ontología egureniana.” (91-92)

Analiza paralelamente “Los reyes rojos” y “Las Torres”, ya que sostiene que en ambos coincide “un enfrentamiento hostil de personas semejantes, de cosas análogas” (81). Un aspecto, sin embargo, los diferencia: la batalla de los reyes

---

<sup>3</sup> El estudioso se equivoca al incluir este poema en *La canción de las figuras* y no en *Simbólicas*.



rojos continúa más allá de los límites del tiempo (“Viene la noche / y firmes combaten foscos”), mientras que las torres fenecen junto al día (“horas cenicientas / se obscurecen / ¡ay, las torres muertas”). En ambos casos, empero, el crítico las identifica en una propuesta que es más una pregunta que una afirmación: “¿Significa esto el drama de la esencia que se consume en pugna consigo misma? ¿Es la expresión poética del gran conflicto en lo más íntimo del espíritu, la lucha del ser dentro de sí, una pelea del yo con el yo, sin solución posible?” (81). Esto es por demás interesante, porque nos recuerda que la lucha es entre dos entes iguales, como si fueran las dos imágenes de un mismo ser, y vida y muerte mantienen una posición ambivalente, de muerte en un caso y de persistencia de la vida en el otro.

Armaza considera a Syhna la blanca un personaje que, al ser de “sangre celeste”, puede representar tanto lo “aristocrático” (azul) como lo “celestial” o espiritual. Pero también se puede apreciar en ella una dicotomía entre lo espiritual y lo sensorial que, más que oponerse, se corresponden recíprocamente. Se entiende como una suerte de trascendencia (“Sueños azulean / la bruna laca”) que va a ser interrumpida por los “mudos rojos” que la van a tener aislada (ventanas y mansión cerradas). El crítico identifica en el carácter sugerente de este símbolo la adhesión de Eguren a la teoría de las correspondencias de los simbolistas franceses.

Sobre “El dominó”, destaca el carácter *ontológico* de los símbolos egurenianos y con ello presenta su poesía como una forma de conocimiento. Afirma que este personaje representa “el ser separado de sus cualidades, sin corporeidad, sin antecedentes, sin transmigraciones” (15). Se estructura una oposición en que el dominó con “antifaz de un amarillo frío” sugiere la muerte, frente a la “alta noche de voluptad ignota” como signo de dicha y goce de vivir. Sin embargo, al final lo que predomina es la primera y por ello en el poema se aprecia una hegemonía de la muerte por sobre la vida: “La frustración de la vida. Vivir no es sino mero preparativo de algo que jamás se realiza” (18).

El estudioso entiende “Juan Volatín” como una “sencilla leyenda en la cual una Ninfa derrota a la muerte” (43). Destaca el elemento vital a través del juego infantil, que luego se va tornando ambiente de “lóbrego ataúd” con la aparición súbita de Juan Volatín, el cual, al tomar la palabra, anuncia su *oficio homicida*: “Se ocupa en segar vidas; y para confirmar el fúnebre símbolo, se compara con los descendientes de Atreo (*Cual cien atridas la vida paso*) (...) El divertido Juan Volatín que cae de la ventana rodando sobre el cojín declara su sino sangriento semejante a la maldición que pesa sobre los atridas” (45). Llama a los niños, que huyen al reconocer su condición siniestra. Armaza identifica el movimiento del volatín como “una manera de morir ¿o es que esta vez la muerte quiere jugar inocentemente, cansada de quitar vidas desde el Ocaso?” (47). Pero luego aparece la silfa salvadora, que el crítico vincula con la

mitología griega (“Esta divinidad de los Bosques ¿será Eco, la que murió de amor por Narciso?”) y a continuación se inicia una especie de enfrentamiento simbólico entre la vida (la silfa y sus “insectos atroces”) y la muerte (Juan Volatín). El rodar final por el suelo de este último es interpretado, entonces, como un triunfo sobre la muerte.

2.4. En su tesis de Bachillerato, el lingüista Luis Miranda Esquerre realiza un análisis descriptivo de los colores en la poesía de Eguren, en especial a partir de los aspectos semántico y gramatical, y las implicancias que esto tendría en el contenido de su poesía. En esencia, observamos que parte de los estudios de Núñez sobre el tema. En el siguiente capítulo veremos más detenidamente esta suerte de “código cromático”. En todo caso, nos gustaría destacar algunas implicancias simbólicas. Por ejemplo, sobre “¡Sayonara!”, Miranda Esquerre destaca el color verde y lo relaciona con lo exótico, pues afirma que este color “es usado en relación con las cosas asiáticas” (Miranda Esquerre 1969: 56).

Núñez y Miranda Esquerre inciden en la connotación del color morado en “Lied II”; para el primero, el “morado o violeta se emplea para significar algo exquisito o delicado, de aplicación femenina, como se ve en *Lied II*” (Núñez 1964: 60). Para el segundo, el violeta, “color poco usado, está asociado a las mañanas, a los luceros, al navegar” (Miranda Esquerre 1969: 58).

2.5. El libro de Xavier Abril, *Eguren el obscuro* (1970), es uno de los más importantes para el conocimiento de la poética egureniana, aunque también presenta afirmaciones polémicas y debatibles. Por ahora, nos interesa observar los alcances interpretativos a los que ha llegado en su análisis de los poemas de *Simbólicas*.

En relación con el inicio del “Lied I”, Abril afirma que “Eguren, como los gloriosos trovadores, amaba el alba” (Abril 1970: 54) y que este escenario presenta un doble significado de la idea de tiempo y de creación, amanecer y espíritu. Con ello únicamente da relevancia al primer ámbito del poema. En relación con su división de lo femenino en la poesía egureniana en la “dama” y la “niña”, observa que esto es superado en “Rêverie”, pues la “supresión del nombre alcanza a la abstracción”, motivo por el cual el “poeta llega a dominar el concepto, la idea de la Belleza misma. La mujer, la niña y la dama se transforman en la imagen simbólica y estética de la *rêverie*” (33). El ámbito, por ende, es onírico y se vuelve visión del alma en tiempo detenido: “El ensueño se vuelve acción óptica del alma, delicia pictórica. El tiempo detiene el retrato sentimental en la cisterna de la memoria, en la onda del recuerdo soñado. La actividad psíquica del sueño pasa, pues, del *oír* al *ver*, acentuándose en la visión y en lo acústico las características de la musicalidad, de la sugerencia, de lo entrevisto” (33). Este aspecto del tiempo detenido, sin embargo, es discutible, pues observamos en el poema un proceso temporal en la secuencia

de imágenes. Hay, para Abril, al interior del mismo una evaporación de la presencia. En síntesis, define “Rêverie” de la siguiente manera:

“El carácter vago del soñar, más lo *oído* y lo *visto*, van formando el dibujo impreciso, todavía, de quien ha despertado, después de mucho tiempo, confuso. Por ello mismo las imágenes del fenómeno aparecen *azulinas* y *casi borradas*. La alusión colorista, de un lado, y la mención a la *cisterna*, de otro, representan un matiz ideal de tonalidad prerrafaelista: *las mecía medio retratadas*. Surge, sin duda, la oscura relación subconsciente y simbólica que existe entre el sueño y el agua, nombrándose lo primero y sugiriéndose lo segundo.” (34-35)

El poema sería así una suerte de un soñar y un despertar, y una evocación obsesiva –por su trascendencia– de lo soñado.

En el poema “Marcha noble”, Abril pone énfasis en la doble caracterización de vírgenes y de ángeles en las “rubias vírgenes muertas”. Sobre la dama i, en el poema del mismo nombre, señala un tanto vacilante que “representaría la subsistencia provenzal en la poesía de Eguren, el contacto del simbolismo con la antigüedad caballeresca. Ofrece, superpuestos, además, ciertos elementos oníricos propios del Prerrafaelismo y algún matiz impresionista...” (49). Sobre el color verde, afirma que para Eguren representa “el apogeo de la Naturaleza: configura, en sí mismo, el oficio, la expresión del rito” (50). Relaciona la niebla con lo onírico. Sobre el origen de la “i”, lo asocia “a la fuente de Marcabrun, de la que parece derivar un famoso verso de Musset” (51) y que se entendería, en términos de Hans Sorensen, citado por Abril como “la voyelle (i) qui se prête en particulier a l’expression de quelque chose de petit: la notion de *petit* elle-même, objets petits, aigus, pointus, etc.” (57), a partir de lo cual la liga con la fragilidad femenina. Luego, asocia la “sardana” a la tradición poética provenzal (“Dicho baile vendría a ser un elemento popular, correspondiente al ciclo del fenómeno medieval que tiene su origen en el sur de Francia”) y a la mención de la dama como personaje particular de esta tradición. Sugiere que la “i” egureniana se enlaza a una tradición que inicia Marcabrun, continúa Alfredo de Musset (“La lune / comme un point sur un i”) y deviene analogía sinestésica en “Les Voyelles” de Rimbaud.

Sobre “Las torres”, Abril destaca este símbolo como esencial en la poesía egureniana, en especial debido a su “sensibilidad medieval”: “La *torre* constituye en Eguren la obsesión constante de la memoria al mismo tiempo que la representación de un símbolo que vendría a significar, sucesivamente, la plenitud y la decadencia del acontecer humano” (46). Así, estas “torres humanizadas” son entendidas por el estudioso como símbolo de un pasado, una época, que ha luchado por no morir, pero que finalmente ha sucumbido y que se identifica con el espíritu decadente del poeta: “lo que ha muerto para el

poeta es el símbolo, más que los hombres, de una época. Ha obscurecido desapareciendo la elevación, la aventura, el fragor. De todo el desastre, únicamente se ha salvado, como un signo, la emoción de la torre: el poeta es el vigía de su ruina. La torre define el alma de Eguren” (47).

Abril sostiene que en “Pedro de Acero” Eguren logra captar la esencia de la explotación en la mina:

“El poeta ha captado al trabajador de la mina y nos ha dado, con maestría sin igual, la *naturaleza* del minero. *Pedro de Acero* libra batalla, que su creador no califica, sino sugiere, en lo más alto y lo más bajo de la injusticia del *mundo ciego*, insensible y sordo a las quejas. El tiempo transcurre, en el socavón, acentuando –*hora tras hora*– las *maldiciones* de la jornada. Fuera, como prolongación paradójica y antagónica del horror subterráneo, el día es de *oro*. La música se percibe lejana. Sólo persiste en la mina, tenazmente, la agonía de *Pedro de Acero*. La ruina del minero contribuye, se puede decir, al esplendor áureo. ¡Trágica moraleja!” (73)

A partir de ello, señala el carácter revolucionario del poema e invita a poner atención en la ideología del poeta que subyace aquí. Luego establece una comparación con el poema “Los mineros” de Vallejo, y observa que Eguren ha creado una suerte de mito personificado en el héroe y en su nombre (hierro transformado en acero). El ambiente se configura así como un “mundo mítico monumental que, en las proporciones, armoniza con la medida miniaturesca” (74), un microcosmos que es reflejo poético del macrocosmos de explotación y lucha tenaz.

Para Xavier Abril “Syhna la blanca” es uno de los ejemplos más puros de “hermetismo sublimado”. Los adjetivos del poema le sugieren la siguiente reflexión: “Aristocrática, remota, altiva (sangre celeste), retirada, onírica, *blanca*, hállese encerrada, melancólica, *sueña triste / en la torre de ámbar*, que es el símbolo fálico, esbelto e ideal de su secreto” (37). A continuación analiza los símbolos que sugieren el deseo nocturno, así como la situación de celestinaje: “El naipe del azar (*sotas de copas*, activas, fecundas, *verdelistadas*) simboliza y anima la visión nocturna del deseo, de su delicia y néctar. El cuadro del hechizo, de la embriaguez, se concreta en estos dos versos: *un obscuro / vino le preparan*. Entiendo que *obscuro* oculta el designio intencionado de un turbio celestinaje” (37). Los “mudos rojos” que “cierran la ventana” simbolizarían un erotismo reprimido. El poema termina con la noche y el silencio.

En su distinción entre “paisaje” (exteriorista) y “naturaleza” (interiorista) en su concepción de la estética simbolista, y al mencionar “Los robles” y acercarlo a la segunda, señala Abril que estos robles “sugieren la relación humana con la

Naturaleza ya transformada en Idea” (16). A partir de esta propuesta podemos destacar la relación entre Naturaleza y Espíritu en el poema. Sobre “El dominó”, nos habla de la configuración de un escenario feérico donde aparece un personaje presente (el dominó) que entra en correspondencia con los personajes ausentes (los comensales), los cuales constituyen “el desamparo, la vacuidad del muñeco” (Abril 1971: 26); por esta correspondencia entre personajes se forma un engarce antitético y/o contrapuesto entre presencia y ausencia. Da una gran relevancia a la luz, la cual, señala, va “dejando la estela de una tonalidad cromática sabiamente armoniosa” (26). Ahora bien, si Abril ubica en las dos primeras estrofas el predominio de esta oposición, enfatiza que en la tercera se alcanza “la culminación del propósito poético, el logro de la belleza pura. La inquietud se transforma a su vez, en el *horror* ambiental, atmosférico, latente” (26). La belleza no se opone, sino que se corresponde con la sensación del horror. Sobre la relación entre el dominó y los comensales ausentes, señala que el primero, inanimado, obtiene las propiedades vitales de los segundos, lo cual “representa una doble personalidad: la humana imbricada en el pelele” (27). El antifaz del dominó cumpliría una suerte de “efecto mágico” en tan misteriosa escena. En general, entendemos que el estudioso encuentra en este poema la relación dialéctica entre dos elementos: lo abstracto y lo concreto. Asocia el primero con la belleza, la poesía y la imaginación, mientras que el segundo con el “el carácter episódico de lo terreno”, pero que en materia de arte siempre habrá entre los dos una no irresoluta tensión:

“Resalta la primera [lo abstracto] sobre la segunda [lo concreto], desde el momento en que el poeta parece haberle infundido a una lo que es inherente a la elevación, en tanto que le ha conferido a otra el carácter episódico de lo terreno. Si la Belleza perdura, incontaminada, a merced de la temporalidad significativa de la luz, sin complicidad sociológica alguna, no cabe la menor duda de que ello ha sido conquistado en oposición a la anécdota de la *oración culpable* del fracaso final.” (27; nuestro añadido)

Finalmente, Abril, en su libro de 1970, establece una suerte de “diccionario de símbolos” de la poesía egureniana. Para nuestros intereses, nos centraremos en los que atañen a *Simbólicas*:

Símbolos	Poemas	Significado
Alba	Lied I, La comparsa	El Alba define la relación de la temporalidad con la poesía.
Alma	La comparsa	Es la meta a la que aspira la superación del ser: el poeta dialoga con el alma, consigo mismo.
Amor	Casa vetusta	Para el poeta es el impulso más alto y acabado de la existencia por el cual se encumbra el ser, conoce, se

		prolonga y declina.
Aurora	Los reyes rojos	Concomitante a Alba e iniciación, de frescura y lozanía mental, contiene el aire esmaltado de la pureza: alma aurora.
Ausentes	El dominó	La impresión de la ausencia no aparece en la obra de Eguren como algo no completamente referido y exacto. Todo lo contrario, por el hecho mismo de constituir uno de los símbolos más profundos, su calidad de sentimiento se resuelve en pura sugerencia.
Azul	Lied I, Ananké, Las bodas vienesas, Los alcotanes	Más que color, el azul ha pasado a ser un sentimiento de la estética universal. Mediante el azul el poeta – el pintor o el músico– expresa los más diversos estados de ánimo: los propios de la palabra, la paleta y el pentagrama. Dicha tonalidad lo relaciona ilusoriamente con el mundo.
Belleza	Casa vetusta, La Tarda	La Belleza supone lo extraño en oposición a la Naturaleza que es lo natural.
Cabellera	Las bodas vienesas	La sugerencia erótica de la cabellera es indudable.
Ciencia	La Walkyria	El dato geométrico hace pensar en una posible alusión a los magos, alquimistas de la Edad Media.
Dama	La dama i	Más que a la mujer, motivo ya estudiado, el poeta nostálgico de otra época, prefiere, dentro de cierta serenidad, a la <i>dama</i> que representa la madurez femenina, la cortesanía por excelencia.
Desconocido	Lied I	El símbolo esencial y determinativo del mundo poético: razón indagadora de la existencia. Consciente de su estética, Eguren respondió en cierta ocasión, a la encuesta que le hizo una revista, asegurando que tenía por lema: <i>Siempre a lo desconocido.</i>

Destino	Ananké	Relaciona el Destino con el propio del poeta. El carácter de su obra revela esa identificación que es precisamente el signo trágico: título de grandeza.
Espacio	Marcha fúnebre de una marionnette	Dimensión propia de la objetividad, del dominio de la circunstancia vertical u horizontal, donde se habita, se mueve, se yace, de acuerdo a determinados y exactos límites, considerada toda posibilidad de alteración o fuga.
Fantasma	Lied I	Define a Eguren como fantasma de sí mismo: lo que es todo poeta auténtico en relación con el Absoluto, el diálogo con lo desconocido o la Nada.
Flores	Marcha noble	No es la flor que luce en el florero sino en la Belleza: la esencia del pensamiento.
Ideas	La Walkyria	Lo afirmativo del sé está denunciando la calidad del símbolo, la autonomía de la Conciencia: el saber, el Ser. Idea = Persona.
Mal	La Walkyria	El concepto del Mal se alía al de la Fatalidad.
Mar	Lied II	La inmensidad oceánica actúa en la imaginación del poeta en el sentido de acentuar la soledad individual dentro del espacio cósmico.
Monotonía	Marcha fúnebre de una marionnette, La Tarda	Este vocablo, conocido sobre todo por el lánguido acento que le imprimió Verlaine, parece ser para Gengoux el símbolo de lo inmutable y de la perfección.
Muerte	Casa vetusta, Marcha noble, La Walkyria, La dama i, Las torres, Lied III, Hesperia, Lied IV	Eguren oscila entre el acontecimiento mortal y el acabamiento de las cosas, de los objetos. Su simbolismo, en este sentido, produce la unidad logrando la conciliación de lo anímico y lo inanimado.
Música	Lied I, Marcha fúnebre	La música es a la palabra lo que el

	de una marionette, Rêverie, Ananké, Las bodas vienesas, Lied II, Los robles, Hesperia	ensueño es a la lírica: sostén del espíritu. En teoría, la música no determina la poética sino que la expresa en parte, en ritmo. En el mundo de la sensibilidad puede considerarse como uno de los acentos más puros.
Naufregar	Lied II	La crisis del <i>naufregar</i> en Eguren se define, psicológicamente, como angustia y quiebra, dada la inminencia del peligro súbito que deshace la temporalidad del hombre.
Noche	Diosa ambarina, Lied I, Hesperia	La Noche, con su escolta de sobresaltos y pavores, fue la escuela de la exquisita sensibilidad de Eguren.
Pecado	Ananké	Sentido similar a Mal.
Pensamiento	Hesperia	Es la representación del mundo a través del ser, del discurrir de la palabra.
Rosa	¡Sayonara!	Bien podría encarnar la idea de la Belleza si no simbolizara la intimidad de la vida y el aviso del tiempo.
Silencio	Marcha fúnebre de una marionette	Es la fuente nocturna generadora de poesía
Sombra	Los alcotanes, Lied IV	El simbolismo metafísico de Eguren, en su aspecto ocultista, se sostiene en la Sombra.
Tristeza	Lied II, La Tarda, Lied IV	Este estado de depresión está asimilado, en ocasiones, a la angustia.
Tumba	Marcha fúnebre de una marionette	La sepultura pone a prueba, ciertamente, el valor de las obras consagradas: prolongándolas o lapidándolas para siempre. La tumba es el verdadero, auténtico y constante reconocimiento.
Vírgenes	Las bodas vienesas	El asunto se limita, dentro de un sentido imaginístico, a la impresión estética de la emoción y de la sensibilidad. (Abril 1970: 133-145)



Consideramos que esta propuesta, si bien es ambiciosa y minuciosa, tiene un alcance solo parcial, pues definitivamente deja mucho por decir sobre los símbolos mencionados, así como de los no señalados. Es más: afirmamos que no necesariamente todos estos términos cumplen una función “simbólica”, tal y como la entenderemos a partir de nuestro marco teórico. En todo caso, es un aporte sugerente para la profundización en el *misterio* del símbolo egureniano, el cual problematizaremos en el capítulo tres.

2.6. En el texto “José María Eguren”, incluido en su libro *Figuración de la persona* (1971), Julio Ortega establece que su poética tiene como uno de sus ejes figurativos la antítesis. Busca sustentar su propuesta en el análisis de diversos poemas. Por ejemplo, sobre “Marcha fúnebre de una marionette”, cuya escena es titiritesca, observa una oposición entre un “ritmo festivo” y “el secreto sentimiento de una tragedia oculta” (Ortega 1971: 95), con lo cual se centra en la antítesis como elemento esencial de esta poesía. Para el estudioso, en el mundo del títere la narración lúdica se resuelve “en tácita tragedia. Esa íntima escisión, esa obsesiva dualidad trágica, adquiere su ambigüedad y su agudeza precisamente en el espectáculo inocente del juego infantil” (95-96).

En “El pelele” volvemos a su tesis del mundo del títere como antítesis entre lo lúdico y lo trágico. Habla de la inocencia y a la vez crueldad en la niñez. Observa que “el adjetivo *ingenuas* delata la mirada del poeta: él no participa de ese juego infantil, lo diseña porque otra dimensión se le revela allí” (96). En su lectura de “Los reyes rojos”, señala que la antítesis como estrategia esencial de la poesía egureniana se manifiesta no solo en sus poemas guiñolescos, sino que, en general, en todos aquellos en que la antítesis aparece para “referir el abismamiento de la mirada ante la muerte, el misterio o lo desconocido” (98). Sobre estos dos reyes “idénticos” y “opuestos”, observa el estudioso una lucha y un acuerdo de esa lucha, elemento esencial del poema:

“Este combate y este acuerdo tienen así una resonancia mítica: decurso y retorno, tiempo lineal y tiempo circular, el combate es a la vez una alianza, un trabajo profundo en un plano cósmico y esencial; y también una cifra clara y oscura que encanta y abisma en su realidad verbal, en su perfecto diseño absorto, en su ritmo deducido del ritmo reiterativo de los mitos.” (99)

Más que símbolos de seres particulares, Ortega sugiere leer “Los reyes rojos” como simbolización miniatúresca de lo antitético en un plano cósmico. Finalmente, nos recuerda que en “El duque” el escenario es infantil y a la vez antitético: “Los personajes son, por cierto, muñecos hechos de alguna pasta dulce: la niña juega a la boda; sólo al final el poema nos delata el juego infantil, es decir el punto de vista del poeta en la caricatura que ha diseñado. Un texto lúdico, por eso, que al final se decide por el gesto cruel” (96). Este aspecto,

según el crítico, recorre los distintos tipos poéticos que Eguren ha desarrollado a lo largo de su obra.

### 3. La crítica desde 1974 hasta el presente

3.1. Para José Luis Rouillón, “Marcha fúnebre de una marionette” se puede definir como un poema amoroso, pero entendido a partir de una “dolorosa ausencia”. En cuanto a “Rêverie”, vincula la ambigüedad (“Hablaban las bellas melodiosas; / pero no se oían sus palabras”) con el valor musical de la visión (“Así, su memoria me traía / las baladas de Mendelssohn claras...”). Para él, oscuridad semántica y música compartirían una misma suerte de “código”. Acerca de los poemas “Las señas” y “Ananké”, Rouillón encuentra la conjunción entre horror y belleza. Siguiendo con lo mortuorio, el estudioso señala que en “Las señas” hay un llamado al poeta a una tumba: “¡Ah, purpúrea, festiva noche, / Te pasaré con ella!”. Además, observa que en el poema subyace cierto temor u horror en la belleza.

En términos interpretativos, Rouillón, basándose en las niñas de “Eroe”, destaca el tópico de la vida que nos abandona pronto. Como correlato de ello, Gema Areta (1993) definirá a Eroe como una especie de Ofelia muerta, con lo que retornamos al posible vínculo clásico. Sobre los elementos de “La dama i” –el escenario y la protagonista–, afirma que están envueltos en la bruma de la fantasía y la ensoñación. Al final, sin embargo, señala el estudioso una meta ansiada: “la borrosa iglesia / de la luz amarilla”, la cual interpreta como la iglesia en que

“se celebra *la misa / verde de la mañana*. Y el ámbito de ésta es todo el paisaje. Habría quizás que imaginarse toda la iglesia, como el palacio aéreo de Shelley construido con *trozos de día intenso y sereno* y cubierto de *placas de luz de luna*. Sería una iglesia no iluminada sino hecha de esa *luz amarilla*, luz del amanecer, al que alude el poeta.” (Rouillón 1974: 69)

Entendemos que aquí iglesia es símbolo de la naturaleza total y de sus misterios.

El estudioso define “La oración de la cometa” como una suerte de “arte poética”: “En él canta Eguren el rapto de la intuición y el gozo de la creación lírica” (41). Básicamente, interpreta a la Cometa como símbolo del Poema:

“El [sic] cometa es el poema que asciende veloz en el rapto de la intuición. Es el puro movimiento de elevación (Sube, sube / la cometa). Pero la ruta está velada por las emanaciones afectivas del poeta, *por la lírica nube / de la emoción secreta*. Presencia onírica en toda su ambigüedad y su secreto. Los sentimientos indefinidos del poeta difuminan el poema –la cometa– en una

dulce imprecisión de contornos y colores. La ascensión sólo se adivina, se entrevé.” (43)

El poema es un ente elevado y espiritual que, sin embargo, no se desprende totalmente de lo “terrenal”, en este caso, entendido como lo anecdótico de las circunstancias:

“Eguren se cuida de la total liberación del poema. Si corta, una a una, las cuerdas que lo vinculaban a la anécdota, mantiene una última, hilo casi invisible que ate aún el poema-cometa a la tierra, al poeta mismo. Fina costura pero que permite el tirón esencial, el que da sentido al poema. Por eso la cometa *en danza maromera / goza de verse esclava*”. (43)

Así, se vincula todo símbolo egureniano con una constante metamorfosis del yo: “El poema canta *felices supersticiones*, imprecisas, en las que el yo persiste a través de las metamorfosis, reducido a música y color, a limpias imágenes, desprendidas de contornos anecdóticos, pero densas de mensaje humano” (43). A partir de la lectura anterior, este poema sería clave para entender la poética egureniana en *Simbólicas*.

El crítico entiende “Las torres” como una suma de impresionismo y de animismo: “Eguren añade al juego de la luz una dimensión trágica de lucha, animando las torres antropomórficamente” (84). Tanto “Las torres” como “Los reyes rojos” son para el estudioso poemas “como islotes flotantes, afirmaciones de espacio, entre las dolorosas corrientes temporales” (84). En relación con “Syhna la blanca”, sostiene que hay una influencia de un texto de los *Cuentos malévolos* de Clemente Palma (aquel en que se relata la incurable tristeza de Pierrot). Entiende la tristeza de Syhna como la de “tantas otras princesas modernistas o simbolistas” (35). Interpreta “sotas de copas” como “ministros” en un contexto palaciego. El poema transcurre por un proceso de “aligeramiento” y “espiritualización”. Más tarde lo compara con “Sonatina” de Rubén Darío, y observa el proceso de disolución y silencio (paso al enigma) en que cae el poema de Eguren.

3.2. Otro libro clave para dilucidar la estética egureniana es *Los personajes en la poética de José María Eguren* (1975) de César Debarbieri, cuyo marco teórico describiremos en el siguiente capítulo. Aquí nos dedicaremos a revisar, sobre la base de su clasificación de personajes, las interpretaciones a los poemas de *Simbólicas* que se proponen.

Sobre el poema “¡Sayonara!”, se señala que el personaje del mismo (Mignon) es de filiación francesa, y el ambiente, de temática oriental (japonesa). Una mujer, desde su cuarto, se despide del poeta y lo deja acongojado. Sin embargo, al final el estudioso se corrige y afirma que Mignon no es una mujer

sino “todo aquello que nos es querido y de lo cual nos desprendemos, de allí que sea tan plástico el adjetivo que la califica: *blonda*, eso es *Mignon*, el símbolo, la suavidad, la dulzura, lo bello y querido en última instancia” (Debarbieri [1975] 1990: 82). Sobre “*Rêverie*”, nos dice que hay una unión entre belleza y melancolía, ya que las “*bellezas matinales*” de que nos habla el poema simbolizan “la evocación lejana de cualquier momento feliz y delicioso que pudo existir, para que éste luego vaya desvaneciéndose a medida que se acerca a la actualidad” (105). El italiano Roberto Paoli continuaría esta lectura.

Debarbieri interpreta las dos señas, en el poema del mismo nombre, como personificaciones del misterio; específicamente, como “la personificación de un llamado de ultratumba” (63) a la que el poeta responde, concordando así con Rouillón. Para Debarbieri, quien invoca en el poema no es una mujer, sino la noche misma. Sobre “*Ananké*”, observa que la protagonista es de origen grecolatino y la entiende como “una niña, indeterminada, que interviene en diálogo con el poeta” (37). Por otro lado, el estudioso define “*Las bodas vienesas*” como un poema infantil: “El humor y la risa se encuentran también presentes en esta poesía y todo ello configura un poema entretenido para los niños, basado en la actitud de los dos personajes, que contraen matrimonio” (25). En cambio, “*Eroe*” es entendido como “un poema mitológico. Nos lleva a la liturgia del entierro de *Eroe*, mejor dicho de su liberación en el *Walhala*, por intermedio de *Odín*, el antiguo rey de los dioses germánicos” (35). Nos recuerda también que Eguren emplea el término “*Odín*” y no “*Wotan*” de la mitología, por intermediación del ciclo operístico de Richard Wagner.

Sobre la trama y contenido de “*Blasón*”, Debarbieri nos dice lo siguiente:

“(…) nuestro personaje se ve asediada por el **Duque de los Halcones**, pero es socorrida por la *coja reina* y los *nobles*, pese a lo cual todavía se sienten *tribulaciones*. La poesía es en sí intrascendente, y la aparición del personaje se explica por el tono romántico que asume el poema, necesitando precisamente personajes, que además ayudarán a fijar la trama en las mentes infantiles a que va dirigido.” (24)

Con ello observa la combinación entre las temáticas amorosa e infantil. En relación con “*La dama i*”, acepta la propuesta de Abril sobre el vínculo entre este poema y los versos de Musset, al señalar que el símbolo es “*dado por la luna* y su correlación con la naturaleza que la contempla” (50). Sobre el adjetivo “*vagarosa*” que califica al personaje, el estudioso dice que “se trata de una de esas síntesis conceptuales que realiza el poeta morfológicamente en una sola palabra (formada de *vagar* y *vaho*) para dar la idea de corporeidad desleída y en movimiento perenne” (50). El ambiente es nebuloso o brumoso. La argumentación por la cual se sostiene que la *dama i* es símbolo de la luna es la siguiente: “El personaje en realidad muestra una proclividad a igualarse, a

confundirse con la naturaleza que es el marco del poema; y por este antecedente de intentar ser el personaje una fuerza de la naturaleza, es que apoyamos la tesis de que lo simbólico es la luna” (50). Además:

“El discurrir de nuestro personaje por el agua se presta a la interpretación de la luna reflejándose en ella al recorrer el ciclo nocturno hacia el amanecer (*borrosa iglesia de la luz amarilla*) y en cuyo trayecto por aproximarse el día, las flores y arbustos despiertan. Curiosa contraposición de la luna que *parte dulce, adormida*, en tanto que su paso marca el despertar de las flores, con el día.” (50)

En síntesis, el poema es entendido como “naturista y a la vez animista”.

Debarbieri se detiene en la narratividad de “Lied II”: “Se detalla, en intento animista, la muerte de un bajel, que al hundirse en el mar, sobrevive en su espíritu, representado por una *virgen nacarina*, que es guiada por *un cuervo incierto*” (112-113). Sobre “El pelele”, señala que el protagonista, a diferencia de los otros personajes infantiles egurenianos –pueriles en su figuración–, sí porta una calidad simbólica. Establece una carga bisémica en el nombre del personaje: “muñeco de trapo con figura humana; pero también símbolo semántico de la adjetivación de pelele, como calificación de una persona débil, sin personalidad” (25).

El crítico interpreta la distinción entre los reyes rojos y sus sirvientes, los halcones (“falcones reyes”) que también batallan entre sí. Señala que aquí se cumple una constante egureniana: la de los puntos sobresalientes del horizonte. Acerca del inicio de cada estrofa de “Las torres”, lo entiende como recurso poético para representar la continuidad de la lucha en “función de la ciclicidad del día, símbolo en Eguren de la eternidad” (63). Al igual que en “los reyes rojos”, señala que aquí también aparece la constante de los puntos elevados del horizonte.

Sobre los personajes de “Diosa ambarina”, Debarbieri los interpreta como “portadores individualizados de un mensaje poético: lo misterioso se halla en la base de toda poesía” (106). Con ello le resta importancia a la Diosa ambarina como personaje, a favor de los vampiros: “Diosa Ambarina, que no lo es tampoco [personaje], por cuanto su inclusión en el poema obedece tan sólo a ese afán decorativo que anunciábamos en otros casos, frente a la verdadera acción que desenvuelven los **vampiros blancos**, personajes estos sí, que visitan en su nicho” (109 / nuestro añadido). El estudioso entiende “Pedro de Acero” como “símbolo visible del trabajador”, es decir, en calidad genérica: “Empieza a cobrar género en detrimento de su especie y es entonces el símbolo evolutivo de la humanidad, como buscadora incansable a través de

plegarias y denuestos en su afán último” (51). Un elemento a destacar es la mayor importancia que el poeta da al metal por sobre el mineral.

Para Debarbieri, los colores son clave para desentrañar el misterio de “Syhna la blanca”:

“Syhna es un personaje que es preciso analizar en razón directa del valor simbólico de los colores. Nos lo anuncia, el mismo personaje. *Syhna la blanca*, que además es de *sangre celeste*, vive en *torre de ámbar*, es servida por *sotas de copas verdelistadas* y guardada por *mudos rojos*, amén de verse rodeada por *sueños/que azulean*, sobre la *bruna laca* de su castillo.” (52)

A continuación empareja el poema con la estética modernista rubendariana: “el credo poético que defiende Eguren es el encastillamiento de la poesía, de esencia divina (sangre celeste) para esas *minorías de siempre* de que nos habla también Juan Ramón Jiménez” (52). Debarbieri entiende el “código de colores” de este poema en desciframiento modernista.

El estudioso interpreta a la Tarda como símbolo de la muerte por las siguientes razones: “En función de esto, nuevamente el color amarillo: viene por la *rambla amarillenta*, además *con sus vacíos ojos* está de *lágrimas exenta* siendo *madre del esqueleto* (causa de la muerte) y camina *por la muerta avenida*” (54). Además, afirma que para el poeta la muerte posee una “extraña belleza”. Por otro lado, y en concordancia con Armaza, afirma que el Dominó “encarna un símbolo de raigambre filosófica: el ser y el no ser. Y este símbolo es desarrollado en íntima correlación con un color y sus matices: el amarillo” (71). El ambiente es recoleto y aristocrático. El dominó vacío es funda sin contenido; sin embargo, está “animado”: el estudioso observa que esa vitalidad de algo no presente se concreta en el verso “Su claro antifaz de un amarillo frío”, es decir, antifaz sin rostro al cual cubrir. Este verso y el anterior crean una suerte de oposición básica en el poema. Esto nos llevaría a desentrañar la clave del símbolo: “el concepto filosófico a desarrollar es el del SER y el NO-SER, la nada frente a lo que existe” (72). El segundo elemento que complementaría esta propuesta es la soledad, entendida como “camino del aniquilamiento total del ser” (72). El pavor que subyace en el poema, entiende Debarbieri, se justifica “por la total ausencia de vida, de existencia”. En síntesis, y después de todo lo dicho, se define al dominó como un símbolo antes que como un personaje (esto será luego problematizado).

Continuando con el comentario de poemas, sugiere una perpetuación del propósito en “Lied III”, en relación con el Lied anterior: “Esta vez los bajeles hundidos en las profundidades del mar, resucitan y vagan tristemente sobre la superficie, para finalmente volver a su tumba líquida” (113). Sobre el ámbito y el desarrollo de “Juan Volatín”, Debarbieri nos dice lo siguiente: “El tono

general del poema está dado por el ambiente nebuloso y mítico en que se desenvuelve; de manera mediata, este ambiente asegura la consecución de aquél otro, el simbólico, que es el del miedo. Miedo cervical sin duda, y que está endeudado con la aparición (por lo demás súbita) del personaje Juan Volatín” (41). El hecho de que venga de las “alturas” (y no del cielo) permite, según el estudioso, que se le quite cualquier connotación religiosa. Destaca el escenario nocturno como contexto que genera el temor en los niños (“No es sólo lo nocturno lo que va a destacar Eguren; es también el sueño de todo lo que rodea a los niños: grillos, trébol, aves y flor, frente a su vigilia despavorida”), a los cuales se les califica de “blondos”, que el estudioso entiende como vinculado a la infancia (con ello entra en desacuerdo con Núñez, para quien lo “blondo” se vincula con cierto erotismo femenino). Analiza la oposición entre luz y oscuridad en el poema de la siguiente manera: “En esta disyuntiva: luz (en la casa) – oscuridad (fuera de ella) la primera se encarna en los niños y la segunda, en lóbrego ataúd, premonición de muerte, que sigue a la madurez del hombre” (43). Por lo anterior, la interpretación simbólica que da Debarbieri de Juan Volatín es la siguiente: “sería según esto el fantasma del hombre en su edad madura, que al contraponerse al espíritu infantil encarnado en un cuerpo somáticamente maduro (el poeta produce irremediablemente la sensación de pavor que estamos advirtiendo en los niños auténticos de la poesía)” (46). La silfa, entonces, que vence a Volatín y protege a los niños, se interpreta como el mundo de la felicidad, la poesía y el sueño: “la silfa es piadosa por su condición de ser la que lleva al mundo verdadero de la felicidad, al mundo onírico” (47). A partir del recorrido narrativo-alegórico realizado, el crítico establece la siguiente interpretación del poema, así como la posición del poeta:

“Hay pues en esta poesía un símbolo profundo que proviene del personaje: la madurez intelectual y física del hombre, frente a la infantilidad que fue alguna vez suya. El partido egureniano es obvio: hasta recurre a lo onírico para refugiarse en él, viendo perdida su etapa de la infancia. Sobre este símbolo básico, diversas oposiciones: duende-silfa, noche-día, luz y sombra, entretejen el telón de fondo de una poesía onírica y por ello evanescente, irreal y nebulosa, con misterio inmanente y pavor evocador.” (47)

Para Debarbieri, los alcotanes o aves rapaces “configuran un personaje simbólico; simbólico de seres humanos” (89). Por eso menciona que ciertos términos (grave, ademanes, voz, magnates) les dan una connotación humana. Interpreta su volar como “la búsqueda incansable (...) que realizan personajes humanos” (90). Y, en profundidad:

“El personaje pues, es simbólico del ser humano, destacado en esa cualidad especial del buscar, en última instancia, de la fundamental capacidad de asombrarse ante las cosas que lo rodean, y que es también la insatisfacción que deriva de su natural imperfección. Y por ello también, el personaje se ubica en un remoto de eternidad, de perpetuidad: *allí la sombra / de las edades.*” (90)

Sobre “Hesperia”, se afirma que es “el poema del misterio; éste, deviene en la poesía, de una abadía misteriosa y del leitmotiv de unos ojos, tan misteriosos como ella” (114). Aparece la constante egureniana de la noche, “el insinuar un misterio, que esta vez son los ojos”. Hay para el estudioso al final del poema una suerte de personificación de la noche, representada en la “parda señora”. Finalmente, Debarbieri califica “Lied IV” como “oscuro”, “abstracto” y sin “narración explícita”. Luego afirma brevemente que el poema “trata vagamente del alma de una mujer muerta, que llora alguna falta cometida” (113). No da mayores luces, sin embargo, sobre el tipo de falta.

3.3. El italiano Roberto Paoli, por los elementos que se conjugan en “Las bodas vienesas”, lo define como “retablo de las maravillas”, suerte de fábula humorística y abstracción “en términos de pantomima” (Paoli 1976: 30). Para él, los personajes son marionetas en un mundo lindante con lo grotesco: “ya no hay nada romántico, sino que se juntan exotismo y caricatura, sueño e ironía” (44). Hay, básicamente, “una deformación sistemática e intencional del mundo mágico o medieval”, con ciertos atisbos expresionistas. Sobre “Marcha noble”, entiende a las “rubias vírgenes muertas” como entes fantasmales típicamente egurenianos. Y, en el caso de “Blasón”, los personajes serían más bien marionetas.

Paoli alude a ciertas libertades en las “referencias histórico-geográficas o mítico-geográficas” que se toma el poeta en “la Walkyria”, la cual “nace en la orilla del negro Danubio, en lugar de ser hija del Rin; y nótese el adjetivo *negro* aplicado al bello Danubio azul, color completamente ajeno a la realidad y a la leyenda del hermoso río centroeuropeo” (30). Sobre la protagonista, el definirse como “*flor venenosa de pétalo rubio* es típico ejemplar del eterno femenino cruel, de *belle dame sans merci*, y tal vez se acerque más al sadismo de la mujer fatal, maga y perversa, de la literatura romántica, que a la virgen mensajera de las sagas nórdicas” (32). En relación con la “virgen nacarina” del “Lied II”, el crítico la identifica como un fantasma típicamente egureniano.

Según Paoli, los personajes de “El pelele” son marionetas; además, observa una oposición lexical entre términos sublimes y cómico-jocosos. Marionetas serían también los de “Lis”. El estudioso define el poema como un “ambiguo relato de figurillas, mitad serio y compasado, y mitad grotesco; medio nostálgico y medio burlón” (45). Por otro lado, sobre el poema “La Tarda”, se sugiere que el personaje se llama así porque “no se entera de que el poeta muere de tristeza y monotonía, y pasa distraída sin ver el dolor” (32). Retoma el asunto de marionetas en “El duque”. Sobre sus posibles influencias, señala el crítico lo siguiente:



“Es posible (...) que el trasfondo memorial de esta composición sea sobre todo el Romancero, no sólo por los personajes y la situación, la época y los trajes, sino también por las opciones léxicas romancísticas y gótico-floridas: **primor, dulzor, escarlata**, etc. Pero, de todas formas, la manipulación es jocosa, con acentuación de los rasgos grotescos...” (45)

También establece vínculos entre el poema y el teatro bufo de Palazzeschi en la Italia de principios del siglo XX.

Paoli está de acuerdo con la lectura de Abril sobre “El dominó”, definiendo a este personaje como “caballero inexistente, fantasma de la casa vacía, animado sólo de cansancio, pero tan humanamente vivo en sufrir él también el abandono, la desolación y un oscuro remordimiento” (35). En una lectura intertextual entre “El dominó” y “Lied III”, propone el proceso de un pasado feliz a un presente desventurado en ambos poemas:

“En **Lied III** bajeles sumergidos, evocados por una campana, se acercan vagando para luego volverse al panteón de los mares, después de sollozar una historia *preterida*, que en la estructura del poema cumple la misma función de la oración culpable, llena de acentos desolados, ronroneada por el dominó antes de abandonar la cena. En pocas estrofillas se abre y se cierra la breve aventura de esos bajeles fantasmas que afloran un momento de la muerte para no evocar no sabemos exactamente qué cosa, pero se trata seguramente como para el dominó de la felicidad de otra época que se convirtió de pronto en tragedia.” (49)

3.4. Jorge Díaz Herrera, en su artículo de 1982, busca negar la noción “pura” de la poesía egureniana y establecer una lectura política y social de ciertos poemas. Por ejemplo, sobre “Blasón” sostiene que es una crítica contra una clase social específica: la nobiliaria. Esta se representa en el “Duque de los Halcones”, quien acosa y finalmente viola a una pobre niña de ojos de azules (símbolo de la clase pobre y ultrajada). El contexto se encuentra sugerido como un mundo fabuloso, lo cual se justifica en los versos “y si no mienten las fablas de dueña, / se acercan doradas tribulaciones”. En el caso del duque, la mención a “de los halcones” nos sugiere su carácter rapaz. Al final, luego de consumado el abuso, aparece “una corte degradada, insulsa, repulsiva, quebrada”. Por ello, para el poeta, “**Blasón** resulta así un título paradójico, irónico, en contrapunto con el sentido del poema. **Blasón**: el honor, la gloria, la alcurnia de los linajes” (Díaz Herrera 1982: 86), pero que en realidad es una muestra de una clase social decadente y degradada, un “alegato a favor de la justicia social. Una protesta. Un golpe contra el decadentismo de un mundo cortesano” (1982: 87).

Díaz Herrera relaciona “El pelele” con un cuadro de Goya de tema similar. Lo entiende como la burla que relaciona un grupo de jóvenes muchachas de clase

noble, que se divierten a costa de las burlas y manteos a un joven plebeyo, quien muestra aparente alegría, pero que en realidad sufre terrible humillación, hasta que al final es muerto. El escenario es palaciego, pero el accionar es ultrajante. Destaca el elemento del gorigori: “voz con la que el pueblo remeda el canto lúgubre de los entierros”. Luego realiza una detallada relación de puntos vinculantes entre Eguren y Goya. Sobre “La comparsa”, afirma que hay una crítica a la juventud burguesa decadente y llena de excesos, puesto que “se refiere a un conjunto de jóvenes de bellos y claros semblantes que van celebrando bulliciosa y alegremente el carnaval en un fino automóvil. ¿Por qué designa a aquéllos como *cascabeles felices de la locura*? ¿Por qué la luna de sus almas es una luna muerta? A buen entendedor pocas palabras” (85-86).

Sobre el trato irreverente a los “vampiros blancos” en “Diosa ambarina”, Díaz Herrera señala que subyace una irreverencia anticlerical solapada. Entre preguntas y afirmaciones, lo dice de la siguiente manera:

“¿Contra quién tan irrespetuoso trato? ¿Quiénes son esos personajes que se deslizan por los templos, que tienen que echar al olvido los sueños de noches hermosas y que rezan en idioma desconocido? ¿Es acaso Eguren un anticlerical camuflado en su poesía? ¿Un subversivo contra la fe oficial? Lo cierto es que la candorosidad egureneana<sup>4</sup> es una candorosidad muy especial, muy carnavalesca, muy insinuada, muy hiriente.” (89)

El crítico analiza “Pedro de Acero” como un canto al minero y a su labor, así como a la configuración de aquel, que “transita entre la sumisión, la esperanza y sus rebeliones” (85). Además, establece una dualidad entre el “mundo de abajo”, donde trabaja el minero, y el mundo de arriba, el cual, para el estudioso, “resulta aún más tenebroso que las propias profundidades de la mina” (85). La representación que se logra del personaje es, en consecuencia, positiva: “a pesar de las voces quejumbrosas como trenos y llantos y de la ceguera del mundo de arriba, el poeta concluye con una imagen altiva, heroica, erguida, imbatible de protagonista, del héroe” (85). Acerca de “El duque”, observa un escenario y unos personajes nobiliarios, pero de rasgos grotescos, degradados y hasta ridículos. Los adjetivos con que califica el poeta a estos personajes evidencian una “forma despectiva, hiriente, caricaturesca e implacable con la cual Eguren mira y trata a ese mundo que, en el poema (y esto es una constante en la poesía egureneana) ha de resultar convertido en un abigarramiento de bufones burlados” (89). Se pregunta si la turba que estornuda y estornuda podría ser entendida como la “¿muchedumbre del pueblo confusa y desordenada, deslumbrada, impasible, burlona, cínica?”. Para Díaz Herrera, el ataque del poeta contra una clase social es evidente: “Otra vez

<sup>4</sup> Díaz Herrera propone el adjetivo “egureneano” y no “egureniano”, como la mayoría de críticos.

el latigazo, el calificativo injurioso, el saetazo, el aguijón egureneano contra *ellos*, los señores, los postradores, los poderosos, los como alacranes rojos” (89). En síntesis, el crítico entiende “El duque” como “un poema de versatilísima ironía, de lanza egureneana que arremete contra una sociedad de fantoches que él desprecia y denigra. El recurso de la fábula, mediante el cual convierte a los personajes en animales, especies, cosas diversas de elocuente significado” (90).

Finalmente, se interpreta “Hesperia” como una crítica a la obsoleta e infértil tradición hispana, utilizando incluso el nombre con que los romanos llamaban a la antigua España. El estudioso, entre preguntas y afirmaciones, nos dice lo siguiente:

“¿España una tétrica abadía, unas lámparas o unos ojos fiscales: por fuera azul cielo y por dentro lo contrario? ¿España la peruana, la del criollo, la del color importado, la de Perdónanos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores y no nos dejes caer en el mal: pero diciéndolo desde el trono de acacitados reyezuelos, es decir desde el mal mismo? (...). Eguren poeta insubordinado contra la buhonería cortesana, contra el conservadorismo academicista y remiso a la apertura, contra lo establecido fuera de tiempo en su tiempo. Irreverente. Irrespetuoso de la seudohispanidad imperante como norma de la seudoburguesía que no se acostumbraba a la ausencia de su Madre Patria.” (88-89)

En general, Díaz Herrera entiende este poema como antihispano y de irreverencia anticlerical.

3.5. Ricardo Silva-Santisteban es uno de los mayores estudiosos de la poesía egureniana, así como el editor más pulcro y cuidadoso de su obra. Ha analizado algunos poemas de *Simbólicas*. Comencemos con “Lied I”, en el cual se representa la agonía de un olmo durante el alba y cuyo marco de fondo es el bosque misterioso donde “en la bruma hay rostros desconocidos / que contemplan al árbol morir”. El estudioso pone énfasis en el carácter *estático* de lo representado (el hilo argumental es inexistente e impalpable), lo que nos lleva a pensar en una suerte de “cuadro” poético. Pero el tiempo sí transcurre casi de alba a alba (“Era el alba” al inicio del poema y “Es el alba” en la penúltima estrofa). A continuación, sobre la base de la tercera estrofa, se alude al contexto amoroso en que podría estar enmarcado el poema:

“En la tercera estrofa solo tenemos como testimonio de los amores posiblemente desdichados a las flores que nombra Eguren: las rosas vagas. Vago / a es un adjetivo que tiene varios significados en castellano: vacío, vacío, ir de un lado para otro, indeciso, vaporoso, ligero, indefinido. No hay lugar a dudas que vaporoso es el que le corresponde en el poema.” (Silva-Santisteban 2004: 47-48)

Lo amoroso desdichado, entonces, se relacionaría con lo incorpóreo a través del símbolo “material” del árbol muriente. A continuación se propone cierta ambigüedad en la identificación entre el “yo” poético, que al igual que los “rostros desconocidos” contempla morir al árbol, y el “tú” de la cuarta estrofa (“tus ojos / el fantasma de la noche olvidaron...”). Esta ambigüedad queda abierta para Silva-Santisteban:

“Si se considera que el tú del poema es otra persona, debe pensarse que se trata de una amada que se encuentra en el trasfondo de todo lo evocado. Si se dirige a sí mismo, debe pensarse que el yo irrumpe en el texto con alguna función específica, que sería la de perpetuar en el poema todo este cúmulo de recuerdos expresados mediante sugerencias y entonces hace brotar el canto en el tiempo presente...” (49)

El estudioso reafirma el carácter “humano” de este olmo y, en síntesis, entiende el “cuadro” poético como una suerte de puesta en escena de “una especie de muerte universal y panteísta producida por el dolor”.

Silva-Santisteban destaca el contenido cromático de “Los reyes rojos”, el cual presenta una gradación que nos conduce de la aurora a la noche. Los protagonistas son los reyes que luchan “con lanza de oro”. Ahora bien, si en apariencia hay un tiempo definido en que se produce ese enfrentamiento (de una aurora a un atardecer), en realidad esto no es así, sino que más bien se sugiere una acción intemporal o cíclica:

“Fácilmente veremos que Eguren no nos está hablando de una sola jornada (que en las tres primeras estrofas van desde la aurora hasta el mediodía, mientras la cuarta transcurre en la tarde y la quinta durante la noche), de un solo día sino, más bien, de una jornada infinita y arquetípica. El poeta encadena el fin con el principio porque, aunque el combate empieza desde la aurora, más parece una continuación que un comienzo y eso se advierte plenamente cuando llegamos a la última estrofa cuando los reyes, indemnes, siguen combatiendo con firmeza, en una lucha inacabable, cerrando y abriendo el círculo.” (57-58)

A continuación el estudioso se realiza ciertas preguntas (¿por qué combaten?, ¿qué significa el combate?, ¿combaten entre ellos?...), y algunas de ellas son especulaciones de posibles respuestas para entender el “misterio” del poema:

“¿Combaten juntos contra el tiempo destructor? ¿Son fuerzas adversarias en quienes se realiza la unión de los contrarios? ¿Podría ser la lucha de la vida y de la muerte dentro de un plan cósmico y, por lo tanto, de la transformación? ¿Es el combate del vacío y de la plenitud? ¿O son los actores metafísicos del vasto drama de las transformaciones del universo?” (54)

Esto lo conduce a entender el poema en términos no del *logos*, sino del mito en vínculo con el sueño. E, incluso, con reminiscencias de la mitología andina en relación con las huacas:

“En *Los reyes rojos*, creo que se hace evidente esta procedencia mítica. Eguren escribe un poema mítico en que este transcurre. Pero es necesario avanzar más en este sentido y no dejar esta aseveración en un mero enunciado, me atrevería a afirmar que la concepción animista que alimentó y alimenta nuestra cultura aborígen, es la que parece advertirse en *Los reyes rojos*. ¿Cómo no pensar en las huacas cuando Eguren nos dice: *en los purpurinos cerros / vibra su ceño?*”. (59)

La importancia que da Silva-Santisteban a este poema es enorme, pues lo interpreta como simbolización mítica de las fuerzas de la naturaleza que están en dialéctica y cíclica batalla, lo cual no se podría entender desde una visión racional y cartesiana. Con ello, a nuestro parecer, se afirma que Eguren no es solo un poeta del oropel y de la infancia, sino ante todo un “descubridor” (a través de la misteriosa herramienta del símbolo) de una realidad oculta y mágica: la del mito y el rito.

“*Los reyes rojos* constituirían fuerzas elementales y equilibradas de la naturaleza que representan al devenir a que está sujeto el cosmos, como actores metafísicos de una obra eterna, inacabable, sujeta solo a transformaciones en una jornada infinita. Su origen panteísta proviene de la naturaleza durante su niñez y juventud. De ahí su concepción poética de muerte sin fin, a la vez que de regeneración. Accedemos al origen mítico de la gran memoria de la especie, no por un medio racional sino por aquel más sabio y certero, pero también el más ambiguo, el de los sueños, ayudado por el poder evocador del poeta visionario. Quizá el color rojo de los reyes, indique, por su evidente connotación, aquel de la sangre y ésta, por tanto, la del sacrificio, sacrificio al cual estarían sujetos los reyes rojos con agentes del tiempo y, desde el punto de vista humano, de la eternidad del universo.” (61- 62)

Silva-Santisteban entiende “Syhna la blanca” dentro un contexto amoroso, donde la protagonista simbolizaría lo femenino-virginal frente a un peligro acechante dentro de su “torre de ámbar” donde se encuentra confinada. Lo “celestes” de su sangre y lo “blanco” de su situación evidenciarían tanto su linaje aristocrático como su pureza (en correspondencia con la interpretación de Emilio Armaza observada antes). Hay, sin embargo, según Silva-Santisteban, una oposición que se representaría en el elemento de la torre, puesto que

“la torre tiene, también, además de un significado ascensional o de elevación espiritual, una simbolización fálica. Al tratarse de un recinto cerrado, la torre aparece también como emblema alegórico de la Virgen (recuérdense en las Letanías, expresiones como *Turris eburnea*). Syhna la blanca, precisamente, sueña, confinada en una torre de marfil, la torre de su virginidad.” (68)

El carácter “fálico” de la torre podría entenderse en términos de una jovencita pura, que desconoce el amor carnal pero que lo intuye; es decir, conjugación de lo virginal y lo amoroso-sexual. El peligro posterior en que se encuentra radica en el “vino obscuro” que le preparan “sotas de copas verdelistadas”, y que se entiende como una suerte de elixir o brebaje. Ello, y la desaparición de Syhna en la segunda parte del poema, llevan a pensar en la posibilidad de un “dudoso o perverso ritual”. Hay la inclusión de lo nórdico a través de las *elfas*, lo cual, según Silva-Santisteban, se corresponde con la línea de lectura seguida hasta el momento, ya que “los elfos son espíritus del aire pero nacidos de la tierra y de las aguas. Simbolizan las fuerzas subterráneas y nocturnas que provocan el terror en las jóvenes y en las adolescentes. Eguren recurre a estas divinidades optando por presentar las formas femeninas para sugerir el aura de muerte y de terror que traen con ellas...” (69-70). Sin embargo, al final lo que predomina es la ambigüedad y el misterio con la huida de la mansión cerrada. El estudioso señala que este es uno de los poemas más oscuros de Eguren y que mayor posibilidad de lecturas puede generar, aunque termina entendiéndola como una suerte de “historia” amorosa con sus elementos de inocencia, sexualidad, anhelo y hasta posible violación (aquí la relaciona con un poema en que esto es más palpable: “Blasón”). Todo esto dentro de un ámbito donde lo ominoso y horrisono deja la puerta abierta al misterio.

Sobre “El dominó”, Silva-Santisteban observa que la presentación de los misteriosos personajes “se enmarca entre el puro acaecimiento del ser y el perecer o el del perecer en el ser” (77). Se alude a un extraño rito en que se hacen patentes las oposiciones de ausencia / presencia y materialización / desmaterialización. Entonces, al final se alude a la vacilación en torno de la existencia misma: “La nítida descripción de cada estrofa torna vívidas las escenas pero éstas se encuentran trascendidas por un hálito metafísico que torna al poema como un ejemplo sin par de la escritura simbolista en castellano y una de las cimas poéticas de Eguren” (79), con lo cual volvemos a una problematización de carácter ontológico.

3.6. A diferencia de Xavier Abril, quien solo destaca el primer escenario (el alba) en “Lied I”, Renato Sandoval analiza la temática y propone que el amor y el ensueño son dos elementos eje en la comprensión de este poema:

“se habla de los amores que han muerto con la tarde anterior y que de algún modo, esperanzadoramente, no habrán de hacernos sufrir con su mutis tardío. Se trata ciertamente de un ensueño, de la ilusión de creer que poco a poco las penas desaparecerán con el nuevo día; por eso habla el poeta de un *muriente dolor*”. (Sandoval 1988: 52)

Admite la posibilidad de superar el dolor pasado ante lo nuevo que está por llegar. Justifica esto en los versos: “el fantasma de la noche olvidaron / abiertos

a la joven canción”). Sin embargo, observa que el desenlace estará marcado por la imposibilidad de ello y la realidad del dolor y de la muerte:

“Empero, justo cuando se ha entrevisto la esperanza luego de haber *olvidado* el pasado traumático, surge repentinamente el pasado como negación de la ansiada promesa de ventura y de amor. *Es el alba*, dice ahora el poeta, quien no sólo es testigo de la ya demasiado larga agonía del árbol, sino también de las bajas pasiones que han invadido la totalidad del mundo que el agónico va dejando (*y hay un rencor doliente en el jardín*). El dolor y la muerte se han instalado en el cosmos, siempre naciendo en el presente primordial, al tiempo que misteriosas instancias son testigos ocultos y pasivos *que contemplan al árbol morir*”. (52)

Sobre “Los reyes rojos”, señala el carácter “cíclico” en la lucha de estos reyes: “el final abierto y suspendido de este texto hace pensar en la posibilidad de la repetición de tan fiera lid” (37). Le da cierto carácter ontológico al poema, al entender la lucha como “la permanencia del Ser resguardando su esencia, aunque esto, en ocasiones, pueda significar la muerte (ciertamente no definitiva) de los protagonistas” (37). Además, con cierta prudencia, arriesga una hipótesis sobre la influencia del *Cantar de Roldán* en el origen del poema: específicamente, la lucha entre Carlomagno y su enemigo Baligán. La sangre (roja) de los guerreros y una suerte de batalla sin fin que duraba todo el día son sus principales argumentos.

3.7. En la interpretación de inglés James Higgins, los reyes rojos, en el poema del mismo nombre, son halcones que están luchando. Entiende el verso “con lanza de oro” como sus picos que relucen durante los rayos de la mañana. Luego desaparecen en la siguiente estrofa, para reaparecer en las dos siguientes como “figuras diminutas vistas a través de su silueta en el horizonte” (Higgins 1993: 19). En esta misma cuarta estrofa, “la luz metálica del crepúsculo reduce los halcones a formas tenebrosas”, mientras que en la última, “ya ha anochecido y los halcones, en primer término otra vez, siguen luchando sin cejar” (20). Al final, no muy seguro, el estudioso resume así la connotación de estos símbolos y de su accionar:

“Parece que estas dos aves de rapiña que pelean interminablemente simbolizan la violencia de la naturaleza, la lucha por la vida, el conflicto de fuerzas elementales. Sin embargo, es crucial el tono del poema, y no hay nada que sugiera que este conflicto sea malo. Al contrario, la presentación de los halcones como reyes guerreros evoca asociaciones de batallas épicas y hazañas heroicas y otorga cierta majestad pasmosa a esta lucha, mientras las aliteraciones de los dos últimos versos sugieren que la lucha es inexorable e imperiosa, que obedece a alguna ley superior. (...) Detrás de la lucha elemental referida por el poema hay un sentimiento de orden y armonía, y se insinúa que

la violencia y los conflictos del mundo natural encajan en un esquema más grande como elementos de un orden universal.” (20)

Higgins interpreta el “dominó” como símbolo de una aristocracia pasada y decadente, dándole así un atisbo social al poema. Es una suerte de banquete fantasmal donde personajes ya inexistentes (ausentes) tendrían que hacerse presentes. Es ya un mero simulacro de un auge pasado, y la ida del dominó es un acto de incapacidad para compartir estos placeres muertos. Lo resume de la siguiente manera:

“Presentado como un disfraz vacío, el dominó no es sino la apariencia de un ser humano sin existencia real, y a la luz de las velas su máscara brilla con fría amarillez y difunde rayos que parecen las emanaciones de un espectro. En efecto, es un hombre espiritualmente muerto, un hombre cuya existencia es una parodia tan absurda del vivir que él mismo se da cuenta de la futilidad de continuar el simulacro. Simboliza así el agotamiento de una clase que todavía procura mantener la ilusión de una grandeza anacrónica en un mundo donde ha dejado de tener razón de ser.” (25)

Sobre “Juan Volatín”, estaría de acuerdo, en mayor medida, con la interpretación propuesta por Debarbieri al afirmar que

“Aquí el trago es la exteriorización de los temores irracionales del niño y lo que lo derrota es la facultad compensatoria de la ilusión representada por la silfa, y se insinúa que si los adultos saben dominar sus temores mediante el uso de la razón, este mismo racionalismo aleja igualmente a las hadas buenas que pudieran trasportarlos, a mundos mágicos.” (14)

3.8. Mario Montalbetti propone una lectura alternativa de “Los reyes rojos”, la cual se aleja en buena medida de la mayoría de exégesis que ve, en los personajes, como él nos recuerda, una “maniquea lucha de opuestos”. Observa que en el poema no se señala que los reyes luchen entre sí. Luego establece su peculiar procedimiento: quita la primera letra a cada palabra y queda “eyes” y “ojos”, términos de significado equivalente en inglés y castellano respectivamente. Es así como realiza un recorrido interpretativo, estrofa por estrofa, para llegar a la conclusión de que los reyes rojos serían los ojos que se encuentran en una mancomunada lucha por ver a través de la batalla del día<sup>5</sup>.

3.9. La española Gema Areta, en su libro *La poética de José María Eguren* (1993), entiende “Lied I” como una suerte de manifiesto estético<sup>6</sup>. Además,

<sup>5</sup> En especial nos ha llamado la atención el análisis de frases como “falcons reyes”, que se vincula con la coloquial expresión “vista de halcón”, así como las “formas negras”, que se entienden como las pupilas. Sin embargo, nos parece excesivo el juego gráfico entre r-eyes y r-ojos, más acorde con posteriores experimentos vanguardistas.

<sup>6</sup> “Dijo José María Eguren que la *canción no solamente es de recuerdo, también es de esperanza. (...) La música evolutiva del recuerdo podrá extremar la canción y convertirla en*



entiende la muerte del árbol como una suerte de “danza de la muerte” de una antigua estética (la modernista), así como del surgimiento de una “joven canción” o “una siguiente etapa estética de una mayor desnudez y exaltación creencial en la palabra” (Areta 1993: 80).

Para Areta, “Marcha fúnebre de una marionette” es una actualización transformada de la “Marcha triunfal” de Rubén Darío:

“La *Marcha triunfal* de Darío se transforma en *Simbólicas* en la *Marcha fúnebre de una marionette* (...), el *cortejo* de los fieros guerreros, que han regresado triunfantes de su encuentro con la muerte en los campos de Marte, se convierte en la *farándula* de la reina Fantasía que acompaña a la tumba a la pobre marioneta dormida. José María Eguren ha realizado un perfecto paralelismo invertido entre su poema y el de Darío, entre la ida y la vuelta de la muerte, entre su música silenciosa y las trompas del verso nicaragüense.” (57)

Sobre la base de ello, propone que hay una crítica a un caduco pasado cortesano: “sus personajes fantásticos se han convertido en palabras que ejercen la crítica de ese mismo mundo que representan, crítica simbólica de una sociedad pasada y presente de valores caducos, alegórica de una poesía que solía utilizar lo cortesano” (59). Continuando con su lectura de superación del rubenismo, interpreta “¡Sayonara!” como un canto de despedida, pero, más que amoroso, de “ciertos recuerdos estéticos”. Ello, a pesar del estrato modernista en que todavía se encuentra este poema. Así, compara a Mignon (“su personaje es un adjetivo francés que significa lindo, precioso, esa amada del pasado a quien le dedica el motivo *Noche azul*”) con *Garçonniere* de Rubén Darío.

Areta observa que en “La Walkyria” habría una combinación de tradiciones: por un lado, la mitología nórdica; por el otro, la *Danza general de la muerte*, poesía popular española del siglo XV. Compara a la muerte de este texto con la representación egureniana de la Walkyria, en desmedro de la mitología, en que estas valkyrias, hijas de Odín, buscaban a los guerreros en batalla y estos felices las recibían:

“En la mitología nórdica las Valquirias son las hijas de Odín, enviadas por éste al campo de batalla para elegir a los muertos e inclinar la victoria; el héroe moribundo recibe su mensaje con alegría porque sabe que, en verdad, es una invitación para tomar posesión de la morada de Odín, no morir combatiendo era una gran deshonra, por ese motivo la llegada de las Valquirias era

---

*personaje musical. La de la esperanza es un ser intangible que nos dice al oído palabras de consolación [en Eufonía y canción]. El primer poema de Simbólicas, Lied I, era todo un manifiesto estético...*” (Areta 1993: 80; nuestro añadido).

esperada sin temor. Sin embargo, la Valquiria de Eguren se parece más a esa muerte que llama a todos a su danza fatal..." (70-71)

La Walkyria egureniana estaría más cercana a esa muerte de la *Dança* que invita a todos al viaje al más allá, sin condición de clases y rangos. Sobre "La dama i", sostiene que es un poema de la naturaleza, específicamente del paisaje costero peruano, bajo la "atmósfera provenzal de una laguna". Lo define como un poema esencialmente contemplativo<sup>7</sup>, y entiende a la dama i como símbolo de un ave dentro de una naturaleza de ensoñación. Vincula este aspecto con el motivo "Notas rusticanas":

"La dama i es un ave de la laguna, seguramente la garza, el poema simboliza el despertar a la mañana de esa *vida palustre* maravillosa y de colorido alegre de azul y amor para Eguren, centro de su texto en prosa *Notas rusticanas* (...). El espíritu insondable de las lagunas está representado en sus aves delicadas y peregrinas de voz monótona, la llamada de amor que es su canto ha sido comparada por Eguren con la que cantaban en los pasados días *los gentiles trovadores de largas bandolas, portadoras de anhelos y dulces romanzas* (...). En su poema la dama i *canta las finas trovas* en un amanecer representado por esa *misa verde de la mañana*, levanta su vuelo mientras come flores y frutos como la umbela, los papiros y la aroma, la flor dorada y redonda del aroma." (85)

De "Lied II" (así como de "Lied III"), nos dice que comienza a desarrollarse un motivo gótico que también aparecerá en la producción posterior de Eguren: el del barco fantasma<sup>8</sup>. La estudiosa señala que la "nave de Eguren siempre es un objeto de naufragio que simboliza el adiós de los sueños lejanos, la melancolía y tristeza de esa despedida" (81). A continuación, sobre la "virgen nacarina", nos dice que "aparece en *Lied II* (...) representando al espíritu de los bajeles muertos desaparece con la puesta del sol, el nácar es el color del negro marfil..." (82). Hay, así, una suerte de identificación entre el bajel muerto y la virgen nacarina sobre el asunto de lo precedero.

Hay dos aspectos que la estudiosa española destaca de "El pelele": por un lado, la interpretación de la muerte del personaje, el pelele, como la culminación de una estética ya caduca: "El entierro y la metamorfosis de un pasado literario está recreado también en *El pelele* (...), el juguete goyesco

<sup>7</sup> "El placer de la contemplación se produce ante la belleza del mundo natural que despierta la fantasía del espíritu o el misticismo ante el orden cósmico." (84)

<sup>8</sup> En el motivo "La impresión lejana", Eguren nos dice que "la nave simboliza lo remoto; un barco está siempre distante, y su venida al muelle es como un sueño. (...) Cada bajel deja su amor lejano; rumbo remoto de sí mismo llega la umbral magnético con el rondín falaz" (Eguren 1974: 338). Este fragmento también es citado por Gema Areta, aunque equivoca la página de la edición de 1974: coloca 337 y no 338.

sigue representando la niñez literaria, la época de la primera música y de un primer paisaje maltratados por su uso y abuso” (75); por el otro, sugiere cierta relación entre las “princesas del mal” en este poema y las doncellas a las que llama la Muerte en la *Dança general de la muerte*. A partir de ello, interpreta al pelele como todo hombre cuyo destino es fallecer: “El hombre invitado por la muerte a su danza se convierte en un pelele mareado *baila el remisito temblando de horror*” (77). Combina así en su interpretación las nociones de estética y de existencialismo. En relación con el poema “Lis”, sostiene que se representa una fiesta modernista de carga barroca y de personajes ridiculizados, lo cual se entiende como una burla solapada de tiempos pasados: “El poema es una bufonada, una *corte de las elegancias* con mimas y monigotes, figurones y máscaras, la ronda de los tiempos pasados en estas funambulescas formas: Commedia dell’Arte. El asombro, la risa, la acrobacia, el silencio, el canto grotesco, el espectáculo...” (69).

Sobre los personajes de “La comparsa”, reconoce a figuras de la marcha o desfile, pero en un marcado ámbito fantasmal y pasadista:

“Son *La comparsa* (...) el acompañamiento o personaje colectivo de *las figurantas*, el cual representa mejor que nadie ese tránsito engalanado hacia la muerte, el poema es en sí mismo una declaración de principios: estos fantasmas que su imaginación ha creado y que reproducen tanto un mundo social como estético, son presencias de un pasado al que no se quiere volver.” (68)

Areta define “Diosa ambarina” como “un pequeño retablo de ese mundo de *insectería* de misterios latentes de la naturaleza, que junto con los juguetes fueron los dos paisajes mínimos, países de maravilla, más importantes para José María Eguren” (86). Y, volviendo al motivo gótico del barco fantasma, ahora en “Lied III”, nos dice lo siguiente:

“Esta nave transporta los recuerdos de otros días, las siluetas de pesadilla que se acercan vagando en el celaje del mar y de la mente, el espacio que para Eguren se corresponde con el pensamiento; el otro lugar es el campo representante de la vida y de un celaje iniciador de nuevos recuerdos. La nave es un fantasma del pasado y nos conduce al país del frío; nave cargada con la loca rondinela de los personajes de *Simbólicas*, estampa viajera que representa a los fantasmas espumosos.” (82)

Con ello vuelve a establecer la íntima ligazón que ya se había sugerido entre este poema y “Lied II”.

3.10. Luis Fernando Chueca dedica un artículo a la exégesis de “La dama i” (1999). Sobre la base de su *narratividad*, resume en pocas palabras la *historia* del poema: “una dama, identificada como *i*, inicia un recorrido en un lago y

sobre una góndola de papel. En su ruta hacia una misa, canta –probablemente también danza–, recoge objetos y despierta sueños” (Chueca 1999: 285). Al caracterizar al personaje, analiza el adjetivo “vagarosa” y lo entiende como “que vaga”, con lo que destaca el aspecto del *desplazamiento* que ya había sido aludido en su análisis de los verbos. Entiende la historia del poema como intrascendente y adelgazada, lo cual lo conduce a interpretar este desplazamiento no como accidental sino como consuetudinario, por ende, como la configuración de un ritual:

“(…) *la dama* i idealiza su recorrido no como algo accidental ni como un peregrinaje de descubrimiento (como haría suponer la utilización del motivo del viaje), sino como una costumbre, un acto usual y repetido (de donde se desprende la supuesta trivialidad de la anécdota). Esto mismo hace, sin embargo, que su tránsito deje de ser intrascendente, en la medida en que es lo que define a la dama, es su esencia: el recorrido, entonces, ya no es más que una mera repetición, se convierte en rito. El rito que anticipa su destino: la misa verde de la mañana.” (285-286)

Luego analiza la heterogeneidad de elementos que aparecen en el poema (trovas, góndola, papiros) y que manifiestan una diversidad cultural en el tiempo y en el espacio. Propone que esta alusión a vastos territorios puede leerse “como el que corresponde a un recorrido que enlaza tiempos (Medioevo, Antigüedad, presente) y lugares (los mencionados y la indiscutible geografía de las haciendas limeñas que fueron parte de la escenografía vital del poeta) distintos” (287). Es así como se configura una particular “geografía” en el poema, dentro de la dimensión de la “miniatura”, predilecta por Eguren y motivo de reflexión en algunos de sus textos, como nos recuerda Chueca.

Sobre el momento en que se desarrolla la trama del poema, enfatiza que “el *amanecer* conforma otro eje fundamental del poema” y más específicamente que este “se sitúa en el límite entre el no-día y el día, entre lo nítido y lo imperceptible, entre el sueño y la vigilia” (288). Además, nos recuerda que el subtítulo que originalmente llevaba el poema era “gondollied”, es decir, “canto del gondolero” o “barcarola”. A partir de ello entiende el poema como un “canto antiguo” y que en “ese canto, en esos viejos textos que canta el gondolero, se esconde el significado cifrado del texto; una canción ritual, asociada al tránsito reiterado –ritualizado, celebratorio– y, sin dudas, a la misa de *la borrosa iglesia*, que está pronta a celebrarse” (289).

Todo este recorrido conduce al crítico a establecer de forma contundente el tema eje del poema: el nacimiento del día o el alba. Esto lo conduce a reflexionar sobre la poética egureniana en *Simbólicas* y que asocia con el poema que abre el libro, “Lied I”:

“(…) el tránsito iniciado por la *dama i* se da (…) en el límite entre el no-día, el momento exacto anterior al inicio del día. Si dividimos –como es nuestra costumbre– el periodo de 24 horas en dos bloques, el recorrido sobre el lago ocurre entre el final de la noche (cuando la oscuridad deja de serlo) y el inicio del día (cuando la luz se comienza a anunciar). Definitivamente la elección de Eguren no es ingenua ni casual: el poema que abre la colección (*Lied I*) nos plantea el alba como tiempo fundamental y fundacional en la poética de *Simbólicas*.” (289-290)

El tiempo, entendido entonces como uno de los motivos fundamentales del poema, conduce al crítico a confirmar el carácter cíclico de la noción temporal en el texto presente, lo cual se vincula con la experiencia esencial de la Naturaleza por parte del poeta, así como con su visión panteísta. Chueca deja abierta la posibilidad de interpretar la *dama i* como símbolo de la luna (Abril) o de un ave (Areta), pero sugiere una lectura intertextual con el motivo “Notas rusticanas”, que podría inclinarnos hacia la segunda.

3.11. Sobre lo temporal en “Lied IV”, Cecilia Moreano dice lo siguiente: “El primer terceto ubica la acción en el plano temporal: los hechos ocurren durante la noche y en el pasado; el empleo del pretérito imperfecto sugiere un proceso inconcluso, un tránsito de un estado a otro: la noche se convertirá en día” (Moreano 1999: 312). Hay una lectura intertextual al relacionar el poema con el motivo “Noche azul”, básicamente en los tópicos de la noche y de la amada muerta. El escenario es la “mansión culpable”, y un nuevo sujeto mencionado es la “muda palabra”: a partir de estos dos elementos, se sugiere una falta cometida de gravedad y que por ende es impronunciable. Ello conduce a la crítica a la siguiente reflexión:

“Cuando en el verso 6 se compara *la muda palabra* con la sentencia del Dios antiguo, se alude al Dios del Antiguo Testamento, que expulsa a Adán y Eva del paraíso cuando comen del fruto prohibido. Si el edén es símbolo de un estado de inocencia que finaliza con la caída tras el pecado original, *la mansión culpable* también manifiesta un estado previo de gracia perdido: se pasa del estado de inocencia al de pérdida de ella.” (314)

En la tercera estrofa (considerada como la del “develamiento”), esta falta grave irrumpe, anuncia la llegada de nuevas desgracias, y es develada por los canes “silenciosos”. Eso que olfatean los canes es la “sombra de la muerta”. Se anticipa lo siguiente: “la amada está muerta por haber cometido la falta impronunciable, que en la poesía de Eguren es el encuentro sexual” (314). Se entiende el olfatear de los perros como el descubrimiento del secreto culposo. Los protagonistas de la falta (sugeridos en el último terceto) serían la bella y el florete. Esta bella, en realidad, no es la que ha muerto, sino su inocencia, pues “al ser la protagonista bella es principio de vida, una nueva vida: la niña virginal ha dejado de existir para permitir el nacimiento de la bella” (315). El florete es

interpretado como la “representación fálica del hombre” (posible representación del amor, como se sugiere en el motivo “Las terrazas”). El acto sexual ha sido aceptado por acuerdo mutuo (como el enfrentamiento en la esgrima); además, como el florete es un arma usada sobre todo por novatos, se sugiere la inexperiencia del hombre. El verso “el florete durmióse en la armería” es interpretado como el reposo posterior al acto sexual, mientras que el verso “sangrando la piedad de la inocencia”, como la consumación del acto y la pérdida de la inocencia. La entrega es asociada con el acto de piedad (intertextualidad con el motivo “La piedad”), compasión que borraría el sentimiento de culpa sugerido en los versos anteriores. La conclusión del poema, por ende, sería la siguiente: “La última estrofa muestra el desconocimiento del mal por parte de la bella; por lo cual ella mantiene la inocencia y no es arrojada de la mansión. Sería un paso a otra vida, pero una vida en la que ella sigue siendo bella pese a la supuesta falta cometida” (317).

3.12. Giannina Sarmiento concuerda con la tradición crítica al afirmar que la Tarda simboliza la muerte. Sobre el argumento del poema, nos dice lo siguiente: “antes del amanecer, la Tarda (personaje misterioso) se dirige a la ciudad que aún duerme, a través de un desolado camino. Luego, lanza una carcajada mientras continúa su viaje distraídamente sin percatarse de la presencia del poeta, que la ve pasar mientras se siente morir de tristeza y monotonía” (Sarmiento 1999: 301). Asume a este personaje como símbolo en torno del cual gira todo el poema, y nos recuerda que, originalmente, este poema estaba subtítulo “La muerte”, única posible interpretación del símbolo. Asocia su nombre (Tarda) con su avanzar lento pero constante; además, argumenta que el hombre (representado en el yo poético) percibe que la muerte (su muerte) “tarda” en llegar. El término “rambla” sugiere un escenario rural y, por ende, que la Tarda se estaría dirigiendo a la ciudad. La atmósfera que se va creando es “de terror acorde con la naturaleza misteriosa del personaje” (304). La Tarda, de “lágrimas exenta”, es insensible ante el dolor; sus “vacíos ojos”, además, pueden aludir a “la clásica imagen de la muerte como un esqueleto humano; por lo tanto, sin ojos e imposibilitada de llorar” (305). A continuación esta Tarda es mencionada como “madre del esqueleto” o “causante de la muerte”. Se sugiere que el momento de su aparición es antes del amanecer, “antes que el rondín ladre / a la alborada”. Es allí cuando la Tarda lanza “ronca carcajada”, lo que puede significar burla y/o aviso a los hombres de su presencia. Sarmiento analiza la frase “epitalamios rojos” a partir de la propuesta de Debarbieri de entender la muerte como encarnada en personaje femenino, así como de ver “la muerte como un desposorio al cual se invita al individuo que se busca” (307). Así, el rojo puede entenderse como sangre. El “no ver” de la Tarda se interpreta como “su carácter ciego (ya que al no tener ojos no puede ver) e ineludible, que a todos llega sin importar de quién se trate ni el dolor que su llegada pueda producir” (308).

Sobre la relación entre la Tarda y el yo poético, se menciona que este la ve pasar y ella no se ocupa de él y sigue su camino. Se justifica esto a partir de cómo se auto-caracteriza este yo poético (“me muero de tristeza/ y de monotonía”), es decir, que ha caído en honda pena y desea la muerte (¿quizá por eso ve a la Tarda?), pero que, como no ha llegado aún su momento, la Tarda no se ha fijado en él. Su destino: la ciudad adonde lleva su amenaza sorpresiva. Después de este recorrido interpretativo, Sarmiento establece el siguiente juicio a manera de síntesis: “en el poema se manejan dos ideas fundamentales: que la muerte tarda en llegar para aquél que la aguarda y se siente morir, y que ésta más bien acude al lugar donde no se le espera. Se alude así al carácter ciego e ineludible de la muerte que refleja la fragilidad de nuestra propia existencia” (310).

3.13. El francés Hervé Le Corre, al igual que Gema Areta, entiende “¡Sayonara!” como una búsqueda de superación de la estética modernista, y sugiere que puede leerse como una parodia de “Sonatina” de Darío, unida a una melancolía particular del poeta limeño. Pertenece a un modernismo “tamizado” por la ironía, en que la estética de Darío –subyacente al poema– se “extrema hasta lo grotesco” (Le Corre 2001: 350). En general, la lectura que se establece es de parodia a la estética rubendariana, en especial de “Divagación” y “Era un aire suave”: “¡Sayonara! es, pues, más un adiós (esta vez en castellano) a cierto modernismo que sufrida influencia” (352).

Sobre las torres en el poema del mismo nombre, los interpreta como símbolos infantiles de connotación trágicamente adulta: “Las torres de *Simbólicas*, antagónicas, pero como visión lúdica, y el mundo de la imaginación infantil en general, cobran extraña y monstruosa consistencia en el juego adulto de la guerra, y se derrumban en el campo de batalla” (367). Finalmente, entiende el rodar de Juan Volatín por el suelo con “la estrepitosa caída del triste payaso” (354), también identificada con la “caída” de la estética modernista.

3.14. Mónica Bernabé, en sintonía con Gema Areta, entiende “Marcha fúnebre de una marionnette” como el entierro de una estética, la modernista: “El poema, al tiempo que articula un saludo y despedida de la niñez, celebra el funeral de algunos de los símbolos emblemáticos de una poética que forma parte de un pasado entrañable. De este modo, asistimos al entierro de la utilería palaciega y risueña que envolvía el erotismo de las fiestas galantes...” (Bernabé 2006: 200).

La propuesta de Bernabé en relación con “Las bodas vienesas” se orienta hacia la crítica o parodia del modernismo rubendariano en este poema, pues lo entiende como un “simbólico funeral de la heráldica palaciega” o caducidad del ámbito aristocrático a que eran tan adeptos los modernistas. Sobre “La comparsa”, nos dice que los juguetes pueden ser simulación de la muerte,

“figuras del pasado [que] retornan como señas brumosas de lo irrepitable” (202; nuestro añadido). Y, en relación con “El duque”, lo entiende como un “simbólico funeral de la heráldica palaciega”. Leído en términos benjaminianos, la estudiosa propone que en el poema (así como en “Marcha fúnebre de una marionnette” y “Las bodas vienesas”) se advierte “el intento de redención de un mundo en ruinas. El tono melancólico es el reverso del esfuerzo por volver a la vida los fragmentos que restan de un mundo petrificado en procura de salvarlos. Como ya fue señalado, la decrepitud de las cosas es emblema de la transitoriedad y fragilidad que gobierna al orden capitalista” (201-202).

Para Bernabé la situación de Juan Volatín representa la de una expresión artística en un contexto socio-económico: “Entre las imágenes de artistas propias del siglo XIX, abundan las del saltimbanqui, el clown o el bufón. Son figuras emblemáticas puesto que, junto con la burla a la seriedad característica del orden burgués, también imponen una mirada crítica hacia la propia situación del artista y la función del arte en el marco de la industria cultural. El tema va más allá de ser un simple tópico del arte simbolista” (Bernabé 2006: 211). Juan Volatín es vinculado con estas imágenes, pero no solo desde un punto de vista pesimista, pues si

“bien señala la caída de los temas tradicionales de inspiración poética y la propuesta de una mitología sustituta proveniente de la cultura popular, también constituye la presentación de nuevos espacios y el encuentro de un refugio donde todavía sea posible la magia y el retorno al país de la infancia. Saltimbanquis y clowns son criaturas que vuelven del pasado como deseos reavivados y que, a veces, cumplen funciones paródicas.” (211)

Sintetiza así la propuesta sobre este personaje relacionándolo con la condición de Starobinski para el retrato de artista como saltimbanqui: “el esplendor de la altura y la gravedad de la caída, la gloria de la elevación y la humillación del final” (211).

3.15. Carlos Espinosa, en su libro *Eguren oracular* (2007), afirma que el poeta limeño tuvo como modelo para el poema “Las Señas” la “Rima LXXIV” de Gustavo Adolfo Bécquer. Señala que en los dos poemas con “circunspectos pasos ambos poetas solitarios se llegan a los mausoleos donde reposan los restos mortales de sendas bienamadas” (Espinosa 2007: 140), pero que Eguren llega a “subvertir, trasponer y volcar” el texto del español. El escenario gótico pintado por Bécquer es parodiado “designando la tumba como una mole excesiva, con las proporciones de un insólito monumento asirio, relegado a una época y un lugar aún más remotos para nosotros que el mundo confesional becqueriano. Por el ensalmo de Eguren, los ángeles teológicos se ven convertidos en puras señas de alusión esotérica” (140). Con ello, a entender de Espinosa, se puede proponer la búsqueda de liberarse, por parte del poeta, de



toda atadura religiosa, y más bien sugerir una suerte de auto-gobierno y/o anarquía.

Sobre el poema “Ananké”, nos recuerda que este término (también empleado por Darío en un poema) proviene de una voz griega que evoca la idea de fatalidad. A continuación evoca el mito de Orfeo y Eurídice al detenerse en la trama del poema. Por otro lado, sobre “Los reyes rojos”, entiende a cada rey como las dos caras (una original y otra su hipóstasis) de un mismo ente en una lucha dialéctica y existencial:

“En esta inspiración de tal peculiar dialéctica un rey equivale al otro, representando tal pareja la lucha existencial, de la que no se llega a salir más que para caer en la perennidad apasionada de la inevitable lucha. Es un asertorio testimonio con la figura de una balanza que a sí misma se equilibra, apenas comprobarse que los términos, a priori supuestos como excluyentes, están por obvio proporcionándole mutuo soporte. La tensión, con su irrecusable magnetismo, reúne a ambos guerreros en la síntesis, sin intercesor para distinguir el orden de procedencia entre los combatientes, el original y su hipóstasis. Y el singular verbal *vibra su ceño* reconoce que la totalidad se entiende como íntima reciprocidad.” (201)

Así, la mítica lucha no puede ser entendida fuera de ese carácter unitario de sus personajes. Sobre “Pedro de Acero”, sugiere que “la mina connota el inconsciente, la íntima riqueza de los hombres” (131), la cual se vincula con la labor poética: vista esta como la ardua labor de un minero. Así, sostiene que el verdadero trabajo de Pedro de Acero es alentar “las ansias de descubrir el secreto de su ser íntimo” (131), motivo por el cual lo entiende como una suerte de “alter ego” egureniano. Se establece una dicotomía materia / espíritu que subyace al accionar del personaje: “Al nombre de Pedro, con su insistencia de piedra de fundación, se yuxtapone al templado Pedro de Acero del hombre que en el socavón se debate entre tinieblas, las que oponiendo resistencia material, a su vez se harán aptas a suministrar claridades espirituales” (132). Al aspecto social que los críticos anteriores habían propuesto, le añade el estético y metafísico.

Espinosa menciona que en “Syhna la blanca” Eguren pone de manifiesto el “arobo carnal de su heroína”. Sobre la protagonista, nos dice que “como asfixiada por la atmósfera de tristeza y deseo, en el trance secreto de su tedio, con instintiva concentración incuba las ansias de actualizar potencialidades” (169); sobre las sotas, figuras deshonestas del mazo de naipes, nos recuerda que en “los juegos de azar, que estas figuras evocan, se comprometen las eventualidades del destino aduciendo poéticas sugerencias de la experiencia de lo desconocido, experiencia confirmada por la brillante negrura de *la bruna laca*, donde las alegaciones filosóficas deben callar, anonadadas todas” (169). Al final, sobre la base de los colores que caracterizan a señora y sirvientes

(Syhna y los mudos rojos), Espinosa arriesga una lectura esotérica de los mismos:

“(…) en el marco de la alquimia clásica, arte simbólico donde el color rojo va asignado al sol mientras el blanco pertenece a la luna, cuyo dominio está en el inconsciente. En el desarrollo alquímico comparece la fase erótica con la dama blanca (fémina alba) unida a su consorte el esclavo rojo (*servis rubens*) símbolos de Venus y Marte, los amantes cósmicos y divinos.” (171)

En general, como la mayoría de críticos, está de acuerdo con la oposición espiritualidad / erotismo que subyace en este poema de inclinación amorosa. Desde otro punto de vista, de carácter político, Espinosa sugiere que Juan Volatín, este “miserable polichinela”, se parece “por la demencia a los deplorables gobernantes que, posando como jactancioso salvadores de la patria, ambicionan el goce de poderes teocráticos” (99). Finalmente, sobre los alcotanes (o halcones), en el poema del mismo nombre, afirma que hay una carga mística y trascendente, propia de la que él reconoce como la Pre-América o América prehispánica. Así, vinculándose con estudiosos como Jiménez Borja o Rouillón, concuerda con que en Eguren hay una profunda fuerza tutelar de lo popular peruano.

3.16. Finalmente, para Sylvia Miranda la Diosa ambarina, en el poema del mismo nombre, es una *donna angelicata* aclimatada a nuestra poesía: “En la figura inquietante y profunda de *La Diosa ambarina*, la *sensación de vacío erótico* que determina el *síndrome de Beatriz*, concluye en la veneración *místico-religiosa* de la diosa en un proceso de sublimación” (Miranda Lévano 2009: 143). Los vampiros blancos, en su búsqueda de la diosa, se relacionan con la noche y la muerte. Al final ubican a la diosa. Miranda Lévano desarrolla la trama y el contenido del poema de la siguiente manera:

“Ella aparece como tenue luz rodeada por la oscuridad. Su situación parece entrañar inconcientemente la imagen de la amada niña en su *tumba blanca*. La asociación con la amada muerta y ya diosa, sublimada, queda expresada en esta imagen. Los ojos de los vampiros, rojos y tristes, son la traslación del dolor del poeta al contemplar la imagen del amor perdido. Ese dar al olvido los ensueños de noche hermosa, presume la imposibilidad de la relación amorosa, pues la *noche hermosa* a la que se hace referencia, no es sino el espacio de amor erótico, humano, anulado por la muerte. Es el instante de la catarsis, de esos signos rojos, de esos trazos de sangre en el alma del poeta. La llegada de la Tarde, como si de una diosa gris se tratara, determina el campo semántico de la tristeza que es la realidad. Sólo queda el místico rezo, conclusión del ritual de veneración a la imagen de la amada-diosa.” (143)

El poema es así interpretado como ritual de un amor signado por la muerte.

#### 4. Balance

Realizada esta revisión, establecemos un breve balance de la misma:

- La mayoría de críticos ha partido de una noción convencional de símbolo y no ha problematizado, en mayor medida, este concepto en su lectura e interpretación de los símbolos egurenianos (uno de los objetivos de los siguientes capítulos).
- Han sido pocos los estudiosos que se han arriesgado a reflexionar sobre una peculiar “naturaleza” simbólica en la poesía egureniana (destaquemos los trabajos de Pedro Zulen, César Debarbieri y Américo Ferrari, este último por analizar en el siguiente capítulo).
- Se ha dado mayor importancia a la dilucidación de los símbolos egurenianos y se ha descuidado el recurso de la metáfora, empleado por el poeta (Núñez afirma que su uso por parte de Eguren es mínimo, pero luego se contradice al señalar y analizar diversos casos de metáfora y sinestesia).
- Se ha leído en términos de símbolo recursos como la alegoría, no haciéndose su debida diferenciación (a nuestro parecer y como adelanto, consideramos como casos ejemplares “La Tarda”, “El pelele”, “Blasón”, entre otros).
- Poemas como “Nora” y “La procesión” no han tenido mayor comentario.

La heterogeneidad cuantitativa en relación con cómo la crítica se ha ocupado de estos poemas, nos hace ver la variedad –en sus niveles estético e ideológico– que podemos encontrar en los mismos. Ello nos servirá para establecer una clasificación de estos poemas a partir de sus elementos técnicos, figurativos y significativos, tanto comunes como distintos.

## CAPÍTULO II

### SOBRE LA “SIMBÓLICA” EGURENIANA

¿Qué entendemos por “simbólica”? Jean Chevalier y Alain Gheerbrant establecen dos significados para este término: “Designaremos con el nombre de *simbólica*, por un lado, al conjunto de las relaciones y de las interpretaciones correspondientes a un símbolo, la simbólica del fuego, por ejemplo; por otro lado, al conjunto de los símbolos característicos de una tradición, la simbólica de la cábala o de los mayas, del arte romántico, etc.” (Chevalier y Gheerbrant 1986: 21). Nos vamos a nutrir de estas dos acepciones para poder configurar una suerte de “simbólica” egureniana. Si en el primer capítulo nos acercamos al primer significado, en tanto hemos revisado las distintas interpretaciones que la crítica ha realizado sobre los símbolos del poemario *Simbólicas*, en este segundo capítulo, sobre la base de la segunda acepción, buscaremos establecer una suerte de “simbólica” o “simbolismo” en Eguren, entendida como la naturaleza y las constantes de sus símbolos poéticos. Para ello primero revisaremos lo que la crítica ha dicho en torno de las características de este simbolismo egureniano, y luego, a partir de sus textos en prosa, observaremos las propias reflexiones del poeta sobre qué se entiende por símbolo.

#### 1. Lo que la crítica ha propuesto sobre la “simbólica” egureniana

La mayor parte de la crítica, salvo contadas excepciones, ha propuesto como base de la poética egureniana al Simbolismo francés y, en especial, a la estética de autores como Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. Desde sus primeros comentaristas (como Alfredo Muñoz o Enrique Bustamante y Ballivián, por citar algunos nombres) hasta los últimos, esta propuesta ha sido en mayor medida aceptada. Sin embargo, otros estudiosos no han asumido tan fácilmente esta afirmación y han buscado problematizarla, con el fin de vislumbrar el peculiar “simbolismo” de Eguren.

1.1. El primero que estableció una propuesta sistematizada sobre este punto es Pedro Zulen. En el primer capítulo hemos esbozado esta propuesta. Ahora nos detendremos un poco más en ella.

Zulen, desde un primer momento, vincula a Eguren con Baudelaire, pero también establece ciertas diferencias: mientras el segundo reflexionaba en su prosa sobre lo que paralelamente colocaba en sus versos, a decir del estudioso, el primero destaca por su capacidad para crear símbolos o imágenes propios de su particular mundo interior. Estas imágenes egurenianas

“emergen inconscientemente de su espíritu donde se hallan en abundancia y en perenne gestación. Las composiciones de Eguren han brotado de su espíritu, cuando él menos lo ha pensado; el poeta obra a impulsos del arte por el arte sin forzar a sus musas a su producción poética” (Zulen [1911] 1977: 55). Si bien consideramos que lo dicho por Zulen no hace justicia a la importante “musa” baudelaireana (más compleja de como él la plantea), sí le ha servido para destacar en su real dimensión el proyecto literario que nuestro poeta estaba llevando a cabo.

A continuación señala que hay “dos simbolismos” en la obra de Eguren: el primero es aquel “con que expresa las imágenes de la naturaleza o del espíritu”, y el segundo, el “que con ellas [las imágenes mencionadas] representa” (55; nuestro añadido). A continuación menciona que detrás de un simbolismo hay otro. Entendemos que, según Zulen, en la poesía de Eguren se pueden rastrear símbolos de mayor convención, vale decir, cuyo significado sea más fácilmente reconocible dentro de una tradición (aunque no descarta que puedan presentar doble interpretación), así como también símbolos que provengan del original mundo interior egureniano, los cuales son más oscuros para el lector, motivo por el cual se puede abrir un abanico de interpretaciones. A decir de Estuardo Núñez, el primer simbolismo es de “imágenes separadas”, mientras que el segundo, de “síntesis de varias imágenes” (Núñez 1932: 52). Este segundo simbolismo, entonces, es definido como “de conjunto” debido a que encierra “diversos simbolismos en una misma composición” (58). Con ello observamos que Zulen emplea “simbolismo” como sinónimo de “significado”. Luego añade:

“Eguren hace de imágenes simbólicas el otro simbolismo que conceptuamos nuevo. Esto puede verse en casi todas las composiciones del libro, y ocurre no ya lo que acabamos de ver en *Syhna la blanca* y en *Lied I*, sino que **el pensamiento genérico está vaciado en toda la composición**, como en *Las torres* y *Los reyes rojos*, por no citar otras más.” (Zulen [1911] 58; nuestro resaltado)

Este “vaciamiento del pensamiento genérico” –por ende, el paso al hermetismo– permitiría la creación de su peculiar simbolismo de conjunto. El marco teórico esbozado por Zulen es su punto de partida para interpretar algunos poemas de *Simbólicas* –como ya vimos en el capítulo anterior–, e incluso para sostener más de una posible interpretación de determinado símbolo.

1.2. Enrique A. Carrillo, en el prólogo de la primera edición de *La canción de las figuras* (1916), afirma que “José María Eguren es, para decirlo todo en una palabra y de una vez, nuestro primer simbolista” (Carrillo [1916] 1977: 87). A continuación, para distinguir al poeta limeño de la estética modernista, define el

simbolismo como “*interpretación figurada* de la realidad” y propone la noción de “sugerencia sensorial” tan cara a poetas como Verlaine y Mallarmé –a quienes menciona–. En su artículo de 1929, retomando la propuesta de este prólogo, nos dice lo siguiente acerca del símbolo:

“El símbolo poético no se desentraña por los métodos usuales del raciocinio sino por un procedimiento intuitivo, por una especie de consonancia directa y espontánea, entre nuestro espíritu y el del artista. Este *sugiere* y nosotros recibimos, saboreamos e incorporamos a nuestro acervo de delectaciones intelectuales la palpitante y conmovedora sugerencia.” (Carrillo [1929] 1977: 78-79)

En definitiva, a pesar de su afirmación de no buscar comparar a Eguren con nadie, decididamente Carrillo lo vincula con el Simbolismo francés, pues llega a afirmar que nuestro poeta, sin llegar a crear un arte nuevo pero sí original, ha sido el primero en aclimatar esta tendencia en América.

1.3. Alberto Ureta y José Carlos Mariátegui están de acuerdo con que la poesía de Eguren se distancia del Simbolismo francés en varios aspectos. El primero nos dice que, mientras en los franceses “la imagen y la resonancia musical del verso tienden a sugerir cierto estado de ánimo con auxilio de una interpretación personal del símbolo y del ritmo”, en Eguren se “organiza un mundo con sus figuras, las dota de un ambiente propio y las mueve dentro de una lógica exclusivamente suya, para arrastrar al lector hasta ese mundo y hacerle en él la revelación de sus quimeras que son toda su alma y toda su vida” (Ureta [1929] 1977: 82). Afirmación certera pero limitada, pues destaca el mundo de las figuras egurenianas –el estudio de Debarbieri sobre sus personajes es la mejor muestra–, pero obvia la relevancia de la musicalidad egureniana y su poder de connotación significativa<sup>9</sup>. Entiende su propuesta como una especie de neorromanticismo:

“Lo que en el fondo caracteriza a Eguren es este anhelo de evasión, de eludir su propia realidad y su propia experiencia, para crearse un mundo. Y en este sentido es romántico. Sólo que el siglo XIX lo buscó en la Edad Media, en Grecia o en Oriente, y este poeta lo forja él mismo para darse el placer de vivirlo y hacerlo vivir a otros, como él descontentos a insatisfechos.” (82)

El “Amauta”, por otro lado, nos dice lo siguiente:

---

<sup>9</sup> Estuardo Núñez, en su estudio de 1932, nos habla de una *musicalidad* no externa o simplemente decorativa, sino de un “ritmo interior” que influye decididamente en la comprensión de sus símbolos.

“El simbolismo francés no nos da la clave del arte de Eguren. Se pretende que en Eguren hay trazas especiales de la influencia de Rimbaud. Mas el gran Rimbaud era, temperamentamente, la antítesis de Eguren. (...) Su vitalidad excesiva no se resignaba a una bohemia citadina y decadente, más o menos verlaineana. Rimbaud, en una palabra, era un ángel rebelde. Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo. Sus tormentas, sus pesadillas son encantada e infantilmente feéricas.” (Mariátegui [1928] 1991: 297)

Esta tendencia a lo feérico, reafirmada por otros estudiosos, es un punto clave para separar la poética egureniana de los rasgos estéticos e ideológicos de los “maestros del Simbolismo francés” (en términos de Enrique Díez-Canedo). No estamos de acuerdo, sin embargo, con la argumentación de Mariátegui en torno de lo “puro” en Eguren, aspecto que no discutiremos ahora por exceder los objetivos del presente trabajo.

1.4. Jorge Basadre ubica en la poesía egureniana una fusión entre ecos de paisaje rural, formas germánicas y técnica del simbolismo francés. A continuación señala cuatro facetas en que puede dividirse esta poesía (en forma arbitraria, como él mismo lo dice): un lirismo romántico, el paisajismo, el simbolismo propiamente dicho y el creacionismo. Por su posterior explicación, entendemos que estas facetas no se excluyen sino que se superponen en sus poemas. La siguiente cita nos parece la mejor síntesis de Basadre sobre la estética de nuestro poeta:

“La poesía de Eguren tiene, así, remansos emocionales que evocan a las más puras efusiones románticas; con sus imágenes dobles y múltiples, interpretativas y trascendentes aunque sin carácter explicativo, se afilia al simbolismo; y tiene también avizores presagios de la liberación posterior. Del romanticismo conserva la actitud estremecida de la vida, cierta sapiencia sobre la humana nadería. Del simbolismo adopta la delicadeza, el sentido del matiz, la expresión figurada. Y antes de que alborearan las escuelas de vanguardia, prescinde absolutamente de la anécdota, de la representación objetivista, superando la realidad al intuir las formas poéticas distintas de las que la realidad exhibe, al desdeñar por manida e inferior la reproducción simple de la vida para otear la superación de la vida por el arte mismo.” (Basadre [1928] 1977: 105-106)

1.5. Estuardo Núñez define el simbolismo de Eguren como “interior”, es decir, que no tiene como objetivo la naturaleza (como sí lo tenía la literatura precedente), sino que más bien su medio es la *subjetividad*, puesto que “todas sus imágenes son elaboradas en ella, sin mayor relación con el exterior” (Núñez 1932: 52). Observa que de este mundo exterior ha tomado básicamente los elementos primarios, pero que la sensación que nos deja su poesía es de “cosa desrealizada”. A continuación define la poesía egureniana

como de “imágenes” y no de “metáforas”, con lo que distingue ambas estrategias figurativas. Más que la metáfora, señala el estudioso que el poeta recurre sobre todo al recurso de la adjetivación cromática. Ello lo lleva a sugerir, a partir de ejemplos concretos de versos y poemas, una suerte de “código egureniano de colores”<sup>10</sup>. Núñez lo sustenta de la siguiente manera:

“(…) Eguren utiliza con metódica y personal recurrencia, el color con un valor simbólico distinto del convencional y al que agrega connotaciones originales, esto es, que evita por ejemplo las vulgares y adocenadas simbolizaciones como el blanco por pureza y el negro por lo aciago y fúnebre, que fueron tan usuales en la etapa romántica y que aún perduran en la época del Modernismo.” (Núñez 1964: 55)

No olvidemos, además, que vincula este uso de los colores con “prácticas sinestésicas”, tomadas de la técnica simbolista. En primer lugar, Núñez establece una división entre colores de la materia (rojo, amarillo, morado) y colores abstractos (azul, verde). Señala que los primeros son utilizados para perfilar “objetos o seres fantásticos”, mientras que los segundos se emplean para “idealizar la materia, para fantasear sobre el objeto” (57), con lo que se establece una suerte de oposición entre color y significación. A continuación analiza, con una importante cantidad de ejemplos, las diversas connotaciones de cada color. Sinteticemos este análisis en el siguiente cuadro:

Colores	Sinónimos o derivados, y significado
Amarillo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dorado (blondo, rubio): femenino erotizado, vinculado al fuego y a la pasión. También expresa lo exótico y oriental (ligado a lo mágico), sobre todo en personajes, aunque puede aplicarse a cosas inanimadas.</li> <li>- El amarillo simboliza la muerte o el acabamiento. También es reemplazado por “marfil”.</li> </ul>
Rojo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Color animal, “de la multitud de la sangre, de la vida inquieta, agitada, turbulenta”.</li> <li>- También puede comunicar la impresión de amenaza o producir la sensación de miedo.</li> </ul>
Morado	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Expresa algo delicado y exquisito de aplicación femenina.</li> </ul>
Azul	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Simboliza inocencia, pureza y asexualidad. También idealismo.</li> <li>- Se vincula a la melancolía y la tristeza, así como también a</li> </ul>

<sup>10</sup> No debemos olvidar que, paralelamente a su poesía, Eguren desarrolló una importante labor pictórica (Luis Alberto Sánchez llegó a decir que no se puede entender la primera sin la segunda), lo cual nos previene para manejar con cuidado la alusión a “colores”, “tonos” y “matices” en sus poemas. Algo similar podemos decir de la música, puesto que el poeta cultivó una profunda cultura musical, tanto clásica como contemporánea.



	<p>una suerte de trascendencia (más allá de la muerte) espiritual.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Celeste: divino, por su relación con el cielo.</li> </ul>
Verde	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pone en relieve lo misterioso y sobrenatural.</li> </ul>
Blanco	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se aplica tanto a lo triste como a lo alegre.</li> <li>- En relación con el ámbar: evoca lo mágico, antiguo, exótico y misterioso.</li> </ul>

Esta propuesta la venía trabajando desde sus primeros estudios, pero es en su libro de 1964 en que podemos observarla completa. Volviendo a su publicación de 1932, nos dice Núñez que la poesía de Eguren es más “simbólica” que “simbolista”, al diferenciarla del movimiento francés (aunque asume el empleo de su técnica) y al señalar que la lírica egureniana crea su propio universo simbólico:

“En lo más recóndito de Eguren se descubre un nuevo mundo, cuyas incidencias y personajes refleja parcialmente su poesía. Nada tiene de conexión con el exterior; se excluye todo prosaísmo. La tesitura de esa vida interna se objetiva como un gran símbolo del cual son imponderables derivaciones sus poesías. Es así como esta obra resulta *simbólica*, antes que *simbolista* escuela cuyos fautores y características casi desconocía Eguren cuando ya había escrito la mayor parte de las composiciones que incluye en su primer libro.” (Núñez 1932: 132)

Es importante destacar, de acuerdo con Núñez y como también han señalado otros autores, que Eguren llega a un “simbolismo” poético no necesariamente a partir del conocimiento profundo de ciertos maestros franceses.

1.6. Es Xavier Abril quien más ha vinculado la estética de Eguren con la de los simbolistas franceses, aunque también se detiene a comentar sobre su probable conexión con el Simbolismo inglés. A partir de ello, entiende que el “significado permanente de su obra poética ejemplar reside en lo indeterminado, sugerido, abstracto. La materia de su Naturaleza se compone de sueños, vaga música” (Abril 1970: 17). Nos dice en forma contundente que el poeta adopta esta teoría simbolista. Consideramos un tanto exagerada su propuesta: que Eguren asimiló la estética de los maestros del Simbolismo, en especial de autores como Rimbaud o Mallarmé, a quienes, como ya nos dijo Núñez, el poeta casi desconocía durante su periodo de formación (entre fines del siglo XIX y 1911, cuando se publica su primer poemario). Sí es más factible, por la información obtenida, que haya leído a Baudelaire y a Verlaine durante ese mismo periodo. En realidad, los aportes de Abril sobre la poesía egureniana van por diversos rumbos, pero no por nuestra presente preocupación, es decir, la existencia de una “simbólica” particular del poeta. En todo caso, sobre el título de su libro, y en correspondencia con la prédica

simbolista, asume el proyecto poético de Eguren como un viaje hacia el misterio, vinculado al esoterismo y hermetismo:

“Un poeta *aidelos* –como decían los alejandrinos de Licophron– se nos presenta el simbolista Eguren, es decir, *obscurus*. Este calificativo plantea la tesis de que la poesía persigue, en su perfeccionamiento y liberación de todo aquello que le es ajeno y accesorio, la meta del hermetismo compensador. No da pie alguno a que se le enfrente o se le oponga la *claridad* como atributo de la lógica. La poesía obscura o hermética constituye, en sí misma, una aspiración, un ascenso sobre los niveles comunes y mortales, sin que ello presuponga un atentado contra la luz de todos conocida y estimada.” (30)

1.7. La propuesta de Américo Ferrari busca en esencia dilucidar la “naturaleza” del símbolo egureniano, lo cual entra en correspondencia con cómo funciona este símbolo. Ello se manifiesta directamente en el título mismo del artículo (“La función del símbolo en la obra de Eguren”). Ferrari, sobre la base de un artículo de Julio Ortega –revisado en el capítulo anterior–, señala que en el universo poético de Eguren subyace una estructura basada en la *antítesis*. Y que esa *antítesis* se resuelve en una ambigüedad, de la cual el poeta busca elaborar una *síntesis* (llama la atención la forma en que este estudioso sugiere cierto proceso “dialéctico” en la configuración del universo poético egureniano). Para profundizar esta propuesta, veamos una primera cita:

“(…) la *antítesis* procede de la dualidad pero se resuelve en la ambigüedad que el poeta cultiva en sus versos en busca de una *síntesis* siempre intentada y nunca perfecta y que se halla una expresión muy general en la ecuación egureniana Belleza = Verdad; la belleza es de noche y de niebla, y la verdad está para Eguren en lo confuso y en lo indefinido; su pavoroso enemigo es la dualidad y su frontera de púas nítidas: *Hay bellezas que parecen hostiles en este mundo dual de fuerzas encontradas; en este dos terrible de amor y muerte* (...). Eguren busca la realidad ahí donde toda forma definida se disuelve en matices imprecisos, donde entre el sol y el ojo se desliza la opaca transparencia de la neblina.” (Ferrari [1974] 1993: 55)

Esta búsqueda de *síntesis* sobre la base de *antítesis* generadoras de ambigüedad es lo que permite, según Ferrari, configurar la compleja estructura del símbolo egureniano, lo cual constituye el núcleo del sentido de su poesía. El asunto no queda aclarado, sin embargo, sino todo lo contrario, pues para Eguren la Verdad o la Realidad hay que hallarla justamente en la imprecisión, en la oscuridad. Y eso conduce a Ferrari –sobre la base de los orígenes del símbolo en occidente y donde básicamente se buscaba referir algo preciso: el reconocimiento del anfitrión– a observar la evolución egureniana en torno del símbolo, en su caso, esencialmente “polisémico”:

“El símbolo poético egureniano (...) no refiere unívocamente a una idea, sino que su objeto es un verdadero haz de intuiciones que se agrupan atraídas entre sí por la dinámica propia de la simbolización, y se ramifican: así, la niña de la lámpara refiere, en diversos escalones, a la esperanza, a la poesía, al sueño, a la salvación del naufragio, a la síntesis de los contrarios y a la posibilidad de abolir la dualidad, por consiguiente al camino que puede llevarnos al conocimiento de lo absoluto, que es lo desconocido. El lenguaje discursivo directo no puede nombrar las diversas intuiciones del haz sino enumerándolas en su diversidad; el símbolo las reúne en indesligable unidad de sentido; este sentido parece quedar siempre pendiente de su origen que llamaremos por hipótesis *el absoluto* y sería, pues, lo absoluto-desconocido-invisible lo que se encuentra en el vértice de las pirámides de signos conglomerados de Eguren...” (57-58)

Esta tricotomía absoluto-desconocido-invisible será, según Ferrari, lo que caracteriza en esencia el símbolo egureniano, el cual debe ser entendido más como proceso que como resultado, medio y no fin, ya que la búsqueda egureniana para vislumbrar Belleza y Verdad (configuración de la síntesis) es “siempre intentada” y “nunca perfecta”. En ese sentido, el símbolo poético no es la meta, sino el camino mismo: “el camino para el poeta es la poesía misma, donde se forman y traban los símbolos, ruta en la que cada jalón es un símbolo: la niña de la lámpara, simbolizando la esperanza, simboliza la poesía y simboliza el camino hacia la superación de la dualidad” (57).

1.8. César Debarbieri busca establecer una clasificación de los personajes en la poesía de Eguren, partiendo de una definición bastante general y sencilla del mismo: “Personaje es cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor que toman parte en la acción de una obra literaria” (Debarbieri [1975] 1990: 11). A continuación divide esta clasificación desde tres puntos de vista: el de la nominación de los personajes (nominados, innominados y genéricos), el de la calidad intrínseca del personaje (no desarrolla esta clasificación) y el de su significado. Es este último punto de vista el que adopta para la propuesta general del libro. Por su significado, los personajes se clasifican de la siguiente manera:

- a) Personajes Infantiles, como Princesita, el Duque Nuez, etc.
- b) Personajes Históricos, como el Padre Guillermo, los delfines, etc.
- c) Personajes Imaginativos, como Pedro de Acero, Syhna la Blanca, etc.
- d) Personajes Abstractos, como los pasos, las torres, etc., y
- e) Personajes Alegóricos, como el monje muerto, el dominó, etc. (16)

A continuación realiza una breve descripción de cada uno de estos casos. Por ejemplo, sobre los primeros, debido a que pertenecen a una poesía dirigida a un receptor infantil, son figuraciones pueriles (término usado por Debarbieri) y sin mayor calidad simbólica (a excepción del pelele). En el caso de los

históricos, nos menciona a aquellos que tuvieron una existencia real (el padre Guillermo, la Rubia Ambarina como personificación de cualquier limeña coqueta) y una libresca (Jezabel o la Walkyria). Sobre el tercer grupo, señala que cualquier personaje es producto de la imaginación, pero que este grupo se caracteriza por tener una nominación creada por Eguren, sin la existencia de antecedentes. En cuanto a los abstractos, a nuestro entender, surgen a partir de un proceso dialéctico de síntesis que nos conduce de lo material a lo abstracto y viceversa: “son los que presuponen para su aparición el trabajo racional, de reducción de las manifestaciones o caracteres externos de las cosas o seres, para alcanzar sus notas constitutivas, y que luego son abstraídos por el poeta y materializados en estos personajes, bajo intención poetizante” (16). Finalmente, los alegóricos se distinguen por exclusión de los anteriores y estarían más cercanos a lo que entendemos como de carácter simbólico: “Los Personajes Alegóricos constituyen, en fin, aquellos que no estando al servicio de ninguna de las cuatro razones anteriormente especificadas, conllevan la idea de un simbolismo o representación iconológica, o material de un vicio o virtud que es manifestado por intermedio de su personificación” (16).

Luego Debarbieri considera necesario establecer una definición de *símbolo* como soporte para su clasificación. Se basa en la definición clásica de Carlos Bousoño de “símbolo bisémico”, entendido como “recurso literario mediante el cual el autor nos presenta los significados derivados de dos planos: el real y el evocado, como una sola unidad, multivalente. Símbolo pues, es el recurso literario de que se sirve un autor para confundir íntimamente dos realidades de planos diversos, ofreciéndonoslas en su unidad como multisignificantes” (17). Sobre esta base, y en relación con nuestro poeta, se afirma que el “símbolo egureniano obedece a esta necesidad de representarnos (mediante personajes) las cosas cuya percepción es difícil o confusa; mediante la ambivalencia del símbolo: la real, conceptible de apreciarse y la evocada, posible de ser desentrañada” (17). Para Debarbieri, el símbolo está en la base de su poética y su naturaleza es sintética (no podemos no recordar la propuesta de Ferrari); esta síntesis del símbolo tiene implicancias incluso en la naturaleza de nuestro castellano (analítico por definición), puesto que, según el estudioso, la poesía egureniana “consistirá en neutralizar tal calidad, mediante la síntesis expresiva que no puede ser lograda en su totalidad por el solo camino lingüístico y que en consecuencia exige el símbolo, supresión de nexos explicativos en aras de la sugestión sintética, multivalencia en una sola unidad” (18).

Sin duda es muy interesante esta propuesta de la poética egureniana basada en la síntesis del símbolo, a pesar de no compartir del todo la metodología empleada para la clasificación de sus personajes. Por ejemplo, observamos que se soslaya –o se revisa muy superficialmente– la problematización de las

siguientes posibles categorías: personajes simbólicos y no simbólicos, símbolos personificados y personajes alegóricos. Retomaremos esta discusión en el siguiente capítulo, teniendo en cuenta que Debarbieri parte de la premisa de entender la alegoría como “concepción genérica, compuesta de símbolos”.

1.9. Ricardo Silva-Santisteban, dentro de un camino de largo recorrido, será quien incida más –y con mayores argumentos– en la estrecha relación entre Eguren y los simbolistas franceses (a pesar de que acepta que el poeta no haya leído a Rimbaud y Mallarmé –pero tal vez sí a Baudelaire y Verlaine– durante su periodo de formación ya señalado). En primer lugar, sobre la base de sus influencias, trata de “definir” y “clasificar” la poesía de Eguren en relación con movimientos y tendencias literarios en boga en su tiempo:

“Dentro de su contexto histórico la poesía de Eguren se nos presenta como el producto de un romanticismo fusionado con el simbolismo, con marcados estratos barrocos y prerrafaelistas, no sólo literarios, sino también plásticos y musicales. Sin embargo, la tendencia que predomina en él es la simbolista. Los simbolistas sólo tienen en común, pues cada uno es un mundo, su voluntad de trascender la realidad; unir lo espiritual con el misterio de la materia. Así, la estética de Eguren tiene muchos e importantes puntos de unión con la que trasunta la obra de los grandes poetas del simbolismo: Rimbaud y Mallarmé.” (Silva-Santisteban 1977: 142)

A continuación, así como Enrique A. Carrillo, observa la filiación romántica, afirmando que “lo romántico en Eguren son sus sentimientos; lo simbolista, su impresionismo” (142). El estudioso retrocede hasta Edgar Allan Poe y señala que Eguren debe haber conocido muy bien la teoría poética del autor de “El Cuervo”, que sin duda alguna también sería gravitante para los simbolistas franceses. Pero así como establece vínculos, también precisa diferencias:

“La elección de Poe fue por el poema corto y concentrado, la musicalización del lenguaje a base de reiteraciones, aliteraciones, rimas raras. Eguren presenta algunas de estas semejanzas con Poe, pero, sobre todo, hay otras profundas que vienen de lo inconsciente: ambientes obsesivos de misterio y muerte, el medioevo, la necrofilia, presencia de la naturaleza y el paisaje como esencias, etc. Sin embargo, lo que en Poe es demoníaco, en Eguren es candoroso.” (143)

Con ello queda clara la línea en que se inserta Eguren: aquella que nos conduce de la teoría poética de Edgar Allan Poe a los simbolistas. A continuación sugiere vínculos con poetas como Baudelaire (“atracción por el misterio”), diferencias con Mallarmé y Rimbaud, así como la afirmación de cotejarlo con Paul Verlaine, aunque con la constante salvedad de que en Eguren, más que de imitación, podemos hablar de asimilación original y creativa:

“(…) lejos de la profundidad en vertical del alma como en Mallarmé, o de la captación suprasensorial como en Rimbaud, Eguren se nos aparece, más bien, una vez salvadas todas las diferencias, como nuestro Verlaine. Un Verlaine expresionista. Compárense la musicalidad, la melodía, lo difuminado y evanescente de ambos poetas. Eguren declaró públicamente su preferencia por el simbolismo: *Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio...* pero, aclaraba, *sin limitarme a escuelas he procurado exteriorizar las emociones más intensas de mi vida*. Afirmando, como lo han hecho siempre los grandes creadores, que un poeta expresa siempre su experiencia.” (143-144)

Sobre los símbolos, Silva-Santisteban señala una especie de “recorrido poético” en Eguren, que lo conduce del sentimiento de la naturaleza y el paisaje a los umbrales de la historia. Sobre lo primero, afirma la filiación entre la naturaleza egureniana y la teoría de las correspondencias esbozada por Baudelaire y concretada en la obra de los simbolistas. Además, su visión de la naturaleza se puede abrir en dos vertientes: donde ella es el agente creador y viviente de un vasto drama universal (“Los reyes rojos” o “El dios de la centella”), y donde el poeta contempla el paisaje sin acción y lo retrata a través de una retina impresionista (“Marginal” o “El bote viejo”) (145-146).

Acerca de la historia, más que una referencia directa o de situarse en algún punto del proceso peruano o mundial, lo cual es inexistente en Eguren, tenemos una inclinación a escenarios y elementos de una edad determinada: el Medioevo gótico. Lo original de su propuesta radica, sin embargo, en que lo oscuro, misterioso y horriblo del gótico es combinado con elementos provenientes de la infancia y el mundo de la maravilla (aunque la niñez también se vincula con el mundo desconocido, como por ejemplo la tradición en que los niños son médium entre los mundos de *acá* y de *allá*). Ello se vincula con su búsqueda de descripción poética basada en lo cromático:

“Halla complacencia en remitirnos el medioevo. A mundos extraños y pretéritos con gran imaginación visual y encantadoras armonías auditivas. Es patente su predilección por un mundo gótico perdido en las brumas de una geografía ambigua e intemporal. En su nítida borrosidad, valga la paradoja, los poemas constituyen (...) pinturas impresionistas, por el uso de la combinación de los colores y los elementos pictóricos.” (147)

Consideramos que ambos aspectos, tanto su trabajo con la naturaleza así como con lo gótico, son clave para la configuración de su naturaleza simbólica. Asimismo, aprovechando la referencia de Silva-Santisteban a las figuras retóricas constantes en Eguren, hace mención de las sinestesias –tan caras a los simbolistas–, así como del hipébaton. Sobre la primera, creemos imperativo relacionarla con estrategias como el símbolo, la metáfora, la alegoría, entre otras, conceptos sobre los cuales no hay un límite preciso, sino todo lo contrario. Ello será problematizado en el siguiente capítulo.

1.10. Finalmente, consideramos excesivo el título del libro de Gema Areta (*La poética de José María Eguren*), puesto que, en general, lo que realiza la estudiosa española es visitar tópicos ya señalados por los diferentes críticos de la obra egureniana desde sus inicios, sin llegar a plasmar en forma sistematizada un discurso que dilucide la naturaleza de su “poética”. En todo caso, podemos destacar la comparación que realiza entre la obra de nuestro poeta y la estética modernista, estableciendo relaciones y diferencias. Areta observa que en la propuesta poética de Eguren subyace una crítica y superación del modernismo, propuesta basada, como ya reflexionaron Julio Ortega y Américo Ferrari, en su inclinación hacia el contraste (o “sentimiento de lo contrario”, como ella denomina, y en que destaca la influencia de Luigi Pirandello). Señala que hay un vínculo, más que con el modernismo, con un realismo grotesco con tendencia al humor: en otras palabras, una suerte de caricaturización o carnavalización de la sociedad aristocrática limeña de fines del siglo XIX e inicios del XX (denominada “simbolismo de caricatura y caprichos goyescos”). Lo dicho anteriormente se sintetiza en la siguiente cita:

“En *Simbólicas* y *La canción de las figuras* José María Eguren ofreció a sus lectores el proceso de carnavalización de la escritura modernista, una palabra de fundación que rompía el habitual compromiso entre el poeta y el estado en la literatura peruana. La pantomima, el disfraz y la máscara se convierten en los principales mecanismos estéticos para la descripción de un mundo cuyo corazón tenía algo de esclavo en su altivez”. (Areta 1993: 135)

A partir de la anterior revisión podemos establecer las siguientes ideas a manera de balance:

- El vínculo entre la estética de Eguren y la de los simbolistas franceses ha sido aceptado en forma general, sin detenerse en forma exhaustiva a problematizar esta afirmación a partir de análisis eminentemente textuales (por ejemplo, la comparación de propuestas estéticas a partir de textos como los poemas “Correspondances”, “Art poétique” o las “Lettres d’un voyant”, y determinados poemas o prosas de Eguren).
- Algunos críticos han buscado dilucidar la particular naturaleza de la “simbólica” egureniana; esta labor presenta cierta secuencialidad que nos conduce del doble simbolismo de Zulen y la antítesis de Ortega, a la síntesis de Ferrari y de Debarbieri.
- Se ha dado relevancia al profuso uso de la adjetivación cromática en Eguren, hasta el punto de esbozar un particular “código cromático” en su poesía (Núñez).
- Se ha buscado establecer cierta “definición” de la poesía egureniana sobre todo a partir de sus más sugerentes influencias: Romanticismo, Simbolismo, Prerrafaelismo, Impresionismo, etc. (Basadre, Abril y Silva-Santisteban, entre otros), sin que exista hasta la fecha una propuesta

discursiva que describa en forma sistematizada la peculiar naturaleza de su “poética” (tarea sin duda ambiciosa y aún por hacer: ya mencionamos en qué medida no se cumplen las expectativas que genera el título del libro de Gema Areta).

Esta revisión ha enriquecido sin duda nuestra óptica para profundizar en el peculiar símbolo egureniano. A continuación observaremos lo que el mismo poeta nos dice sobre ello.

## 2. La noción de símbolo en la prosa de Eguren

Baudelaire, citado por Hugo Friedrich, afirma que “para conocer el alma de un poeta hay que buscar en su obra aquellas palabras que aparecen con mayor frecuencia. La palabra delata cuál es su obsesión” (Friedrich 1974: 60). Si partimos de esta premisa para analizar el término “símbolo” en los *Motivos* del poeta Eguren, observaremos que su reiteración es bastante continua<sup>11</sup>. A partir de ello, señalemos que no es nuestro objetivo, en el presente apartado, profundizar en este conjunto de textos del que aún hay mucho por decir, lo cual excedería los límites de nuestro trabajo. Simplemente queremos *esbozar* –a partir de lo propuesto por la crítica–, la naturaleza de estos *Motivos* para entender mejor las implicancias en que es utilizado el término que nos compete.

### 2.1. Sobre los *Motivos*

Los *Motivos* están lejos de ser lo que entendemos como textos de crítica literaria. Estarían más cercanos a una suerte de ensayo en que se fusiona el vuelo poético con la reflexión y la intuición artísticas. Incluso hay fragmentos de carácter narrativo. Entonces, las afirmaciones que se desprenden de estos *Motivos* tienden a lo sugestivo y metafórico. Sin embargo, son de una importancia esencial para profundizar en las ideas estéticas del autor.

Sobre sus características, José Luis Rivarola nos dice que los *Motivos* “se acercan a veces al ensayo, a veces al poema en prosa, a veces a una pura crónica informativa (sobre tendencias artísticas, autores modernos, temas de actualidad). Sin embargo, no se los puede encasillar dentro de ninguno de estos *géneros*, si bien tienen rasgos comunes a todos ellos” (Rivarola 1977:

---

<sup>11</sup> El término “símbolo” es utilizado en ocho textos (“Línea. Forma. Creacionismo”, “Ideas extensivas”, “Los finales”, “Paisaje mínimo”, “La emoción del celaje”, “Las terrazas”, “Noche azul” y “Cervantes”; el verbo “simbolizar”, en tres: “La realidad del instante”, “La esperanza” y “Los caballos de Chagall”; el término “simbolismo”, en dos: “Notas marginales” e “Ideas extensivas”. Otros términos constantemente empleados en sus *Motivos* son: música, pintura, paisaje, sueño, etc.



244). La problemática en torno de su clasificación genérica es evidente. Sobre su estructura, analiza el estudioso la ambivalencia entre el fragmentarismo y la búsqueda de unidad. Por ejemplo, en su comentario de “Arte inmediato” –y que podría extenderse a sus demás *Motivos*– nos dice que

“las ideas no siguen un orden progresivo, no se van encadenando naturalmente sino que surgen como observaciones sueltas que, a primera vista, no parecen integrarse unas con otras. Sin embargo, el conjunto de todas ellas nos revela con claridad el pensamiento que ha actuado como eje de la reflexión. Cada observación adquiere sentido y coherencia respecto de las otras si la entendemos como una pequeña pieza de un engranaje mayor.” (229-230)

Sin embargo, a continuación parece darle mayor relevancia a lo primero, y desestimar un tanto la “coherencia” en el desarrollo de las ideas, al señalar que

“La consciente intención del autor es ofrecer una pluralidad de sugerencias, de *motivos* de reflexión. Debemos admitir que muchas veces no hay un *tema* central y que el título del Motivo funciona como elemento unificador de una pluralidad. Eguren, espíritu poco analítico, nunca –o casi nunca– desarrolla linealmente un contenido organizándolo de acuerdo con un plan expositivo riguroso. Prefiere ofrecer sus observaciones en pequeñas síntesis que se van sucediendo como ráfagas fugaces de su pensamiento. Lo que caracteriza el estilo de esta prosa es la acumulación de yuxtaposiciones, la seriación asindética, la interdependencia semántica más que sintáctica que guardan entre sí las frases.” (230)

Ricardo Silva-Santisteban parece concordar con ese fragmentarismo particular de los *Motivos* al decirnos que “preocupaciones estéticas, paisajes asombrosos, meditaciones filosóficas, descripciones e intuiciones de la naturaleza dinámica, breves relatos, recuerdos, evocaciones, anécdotas, sueños y ensueños, reflexiones, lirismo, etc., se entremezclan en los *Motivos*. Por ello se hace difícil su caracterización genérica definida” (Silva-Santisteban 2004: 133-134). Estas apreciaciones nos hacen ver que no podemos esperar una rigurosa y sistematizada organización de las ideas estéticas de Eguren, sino todo lo contrario: un “carácter misceláneo” en que predomina la “estructura de alternancias entre lo reflexivo y lo poético” (en términos de Rivarola).

Vamos a comentar brevemente los *Motivos* en que se emplea el término que nos interesa, para no cometer la arbitrariedad de entenderlo fuera del contexto en que se encuentra inmerso, pero teniendo siempre como finalidad la dilucidación de esta palabra.

## 2.2. Reflexiones sobre el símbolo

2.2.1. En el motivo “Línea. Forma. Creacionismo” (1930) tenemos, en términos de Rivarola, una “reflexión sobre la línea como *forma creadora* y sobre las relaciones entre la naturaleza, el arte y el hombre a través de épocas, autores y tendencias *creatrices*” (Rivarola 1977: 230). En general, observamos un claro vínculo con el Creacionismo de Huidobro, por ejemplo cuando Eguren afirma que el “hombre crea paralelamente a la Naturaleza y algunas veces se evade de imitativa” (Eguren 1997: 200). Luego propone que este Creacionismo busca deslindar el lugar que les corresponde al hombre y a la Naturaleza en el ámbito del arte, sin olvidar que el primero es parte de la segunda. Centrándose en esta Naturaleza, la va a vislumbrar en términos gnoseológicos: “El campo incita al movimiento, a conocer el mundo, a instruirse primariamente en la biblioteca del bosque, a penetrar en la casa terrestre donde transcurrirá la vida” (201). Destaquemos la metáfora “biblioteca del bosque”, en la cual se enlazan las nociones de naturaleza y de conocimiento libresco: como si la primera guardara secretos que pueden ser descubiertos o “leídos” a partir de una analogía universal. Se establece así una relación analógica (y misteriosa) entre los elementos particulares (emoción libre, individual) y generales (emoción colectiva) de la Naturaleza. Y los elementos que nos pueden aclarar este misterio son justamente los símbolos que pertenecen a ella: “Hay murmurios y símbolos en la Naturaleza que nos darían la clave: la dulce melopeya en el certamen de los ruiseñores, la danza monótona de las zorras en el plenilunio, las palabras silentes y el ritornelo de las grutas melodiosas.” (202). Los símbolos son colocados en el mismo nivel que los murmurios<sup>12</sup>, término que proviene de la misma raíz que “murmullo” y que, al igual que este, puede ser entendido en un contexto humano o (convencional) o no humano (natural), pero que en ambos casos alude a algo sugerido en forma confusa y ambigua.

La anterior reflexión nos conduce inexorablemente a mencionar el poema “Correspondances” de Baudelaire, en el cual se nos sugiere en la primera estrofa:

“La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;  
L’homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l’observent avec des regards familiers.”

(Baudelaire 1924: 14)

Este poema es el texto base para su teoría de las correspondencias. Aquí la Naturaleza es un templo donde “vivos pilares” dejan salir a veces “confusas

<sup>12</sup> “Murmurio. Ruido seguido y confuso del hablar”. Y también: “Ruido seguido y confuso de otras cosas” (DRAE 2001: 1055).

palabras”, las cuales podemos asociar a los “murmurios” egurenianos en su doble connotación (como en Baudelaire) de sonidos humanos y de la naturaleza. A continuación se nos menciona que el hombre camina a través de estos “bosques de símbolos” que se vinculan también a los murmurios del Motivo en cuestión. Observamos una profunda identificación entre los bosques de símbolos baudelaireanos y los murmurios y/o símbolos egurenianos, ambos pertenecientes a la Naturaleza creada por él mismo y que, llenos de ambigüedad y confusión, son la clave para desentrañar el misterio subyacente al “movimiento de conocer el mundo”.

2.2.2. En el motivo “Ideas extensivas” (1931) se desarrolla un aspecto que también había sido sugerido en el anterior motivo: el sueño como contexto pre-sígnico anterior al arte. Aquí se emplea incluso la frase nominal “sueño de la Naturaleza”. Veamos cómo lo dice el poeta:

“El sueño de la Naturaleza es anterior al signo. Es movimiento; el movimiento repetido en calor y luz hace la forma y ésta, al afirmarse, crea la vida. El sueño es una segunda causa, una impulsión extensiva, un insinuante, sin llegar a ser un hecho de conciencia integral. Sugiere un **simbolismo** pero no contiene **símbolos**, que son sintéticos, representaciones vividas. Lleno de ideales nébulos, el sueño alcanza las extensiones bellas. Como metafísica de la belleza contiene un mundo informe.” (Eguren 1997: 254; nuestro resaltado)

A partir de esta cita podemos intuir que el poeta propone dos Naturalezas: la inmersa en el sueño y la cristalizada en el arte. La primera es pre-sígnica (también podríamos decir pre-simbólica), mientras que en la segunda ya se han delineado formas y colores. Por eso en el sueño “se ven las formas sin línea, los colores sin color. Las bellezas que pasan velozmente ante nuestra mirada, semejan figuras mágicas, videntes como el sueño” (203). Estas bellezas que pasan ante nosotros sin que podamos reconocerlas (viene a nuestra mente el poema “Rêverie”) cobran forma en la obra de arte, aunque no por ello pierde totalmente su grado de oscuridad y hermetismo. En ese sentido, entendemos que el sueño sugiere un “simbolismo sin símbolos”: las bellezas inefables del sueño aluden a la existencia de un universo pleno (la obra de arte) que sólo podrá ser parcialmente vislumbrado a través de los elementos sintéticos (mediante un proceso de síntesis) o representaciones vividas que son los símbolos. Si entendemos el término representación en su sentido etimológico de “volver a presentar”, podemos definir el símbolo egureniano como la síntesis (“codificación” e inscripción en su peculiar código poético) de una experiencia vivida y/o soñada, y en ambos casos inefable. Volvemos a la noción de símbolo como elemento desentrañador del misterio en nuestra experiencia de conocimiento del mundo, esta vez desde la perspectiva romántica del sueño como posibilidad de algo más real que lo que comúnmente entendemos como la realidad.

2.2.3. El texto en que se plantea directamente este proceso sintético es “Paisaje mínimo” (1931). Aquí se exalta la estética de la miniatura como una síntesis (varios críticos han destacado esta estética de la miniatura egureniana y su vínculo con el mundo de la infancia) y, en relación con el símbolo, nos dice lo siguiente: “En el rumbo del infinito pequeño se perciben puntos avanzados que nos acercan a la belleza. El paisaje mínimo despierta con su finura la imaginación y crea el símbolo” (231). Esta acercamiento a la belleza (soñada, recordemos) se logra a través de la síntesis de la experiencia (inefable) y la configuración del paisaje mínimo. Ello despierta la imaginación y permite la creación del símbolo como “iluminador” del mundo (de lo que queremos conocer de él). Por eso afirma que “todo arte es simbólico” y que “cada avance adquiere nuevos símbolos y cada modernidad nueva luz” (232).

Esta noción de símbolo como síntesis gnoseológica que busca representar lo inefable (vivido y/o soñado) se desarrolla también en otros motivos. Por ejemplo, en “Los finales” (1931), al aludir a la labor poética de Dante, señala que cantar a Beatriz, símbolo de su amor, es iluminar el sendero humano de desconocimiento, pues “llenando el cielo de bellezas terrestres, prendió las luces”. (261). En “La emoción del celaje”<sup>13</sup> (1931), afirma que este paisaje es el símbolo del nacimiento del día, connotación del tiempo de la infancia e “intensidad, un viento de matices errantes, de castillos aligeros de regiones de sueño” (214-215). Sobre su relación con la poesía, es categórico en afirmar la capacidad de profundidad simbólica en un paisaje como el presente:

“La poesía es la revelación del misterio por la verdad del sentimiento. Nada tan acorde con este principio que el celaje, elevación del misterio, sutilidad de transparencia, **símbolo** de infinidad. El celaje comprende los dos lugares: el pensamiento y el espacio; está fuera y dentro de nuestro organismo. Es introspectivo, una causa íntima, compenetración de la Natura y de la conciencia universal. Se difunde en la Naturaleza muellemente en toda luz, y cada flor es una aurora y cada niña es un celaje.” (215; nuestro resaltado)

2.2.4. En “Noche azul” (1931), uno de sus motivos más poéticos y hermosos (se sugiere leer los estudios de Ricardo González Vigil [1977] y de Ricardo Silva-Santisteban [2004] sobre esta prosa), el hablante lírico le menciona a su interlocutor (la amada, entendemos) sobre un paisaje de ensoñación (el “verde antiguo”) donde vuelan las esfinges. Allí una de estas esfinges “se ha acercado, tal vez, por la luz de tus ojos. No te inquietes con sus rondas; porque son amigas de la juventud y morirían por ti. Son un **símbolo** místico de la Naturaleza, salen diversamente de su seno oscuro” (263; nuestro resaltado). Aquí el símbolo es realmente sugerente, pues se alude a la esfinge (ser

<sup>13</sup> “Celaje. Aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices” y también “conjunto de nubes” (DRAE 2001: 333).

mitológico que establecía acertijos realmente oscuros y herméticos) como “símbolo místico de la Naturaleza”: elemento que por excelencia nos permite contemplar el misterio de la Naturaleza o el “bosque de símbolos” baudelaireano. La esfinge de “Noche azul” es así un símbolo que nos dice “algo más” del símbolo mitológico. A nuestro criterio, se cumple aquí ese “doble simbolismo” del que hablaba Zulen.

A partir de lo anterior, definimos el “símbolo” egureniano como la imagen sensorial (visual, auditiva, o combinación de sentidos) que cumple una doble función aparentemente antitética: busca desentrañar el misterio de una Naturaleza ya existente (externa o paisaje, en términos de Abril), así como crear una propia Naturaleza, la Naturaleza interior y egureniana a partir de experiencias peculiares pero que trascienden y se convierten en conocimiento inasible a través de la realidad. Es allí donde entra en juego la acción de la síntesis en el poema: el símbolo ha sintetizado la duda entre imitar y crear, conocer e ignorar, y nos conduce a un mundo poético oscuro y misterioso que ni la propia voz poética (entendida como la proyección del autor) puede aclarar. Paradójica verdad: el poeta no puede explicar lo que él mismo crea. La realidad (tal como la representa el poema) es entonces un “bosque” misterioso de palabras que ni el poeta, ni nosotros, podemos “asir”, solo “vislumbrar”. Pero sabemos que la realidad está allí a través de símbolos o conexiones entre materia y espíritu. Incluso el poeta deja ciertas huellas (o murmurios) cuando en determinados instantes alude a “señas”, “señales” o “signos” (como veremos en el comentario de los poemas) provenientes de esta “biblioteca” de símbolos particularmente suya. Como si fuera un guiño que nos dice “están allí y ocultan una verdad”. La lectura es la lucha de antemano perdida, pero no por eso menos heroica, en pos de esa verdad.

Hay dos advertencias que debemos hacer para que nuestra propuesta sea lo más objetiva posible. La primera: como ya se ha dicho, Eguren no establece una rigurosa y sistematizada argumentación sobre su estética en los *Motivos*, sino que más bien predomina el fragmentarismo y la obsesión por ciertos temas (*motivos*, con minúscula). Por ello es que la noción de “símbolo” que hemos intuido en el comentario de los textos elegidos, si bien se concreta en el análisis textual que hemos hecho de los mismos, no se agota aquí sino que mantiene su nivel de “ambigüedad”, del que también gozan los símbolos particulares de sus poemas: el debate sigue abierto. La segunda: no debemos olvidar que estos *Motivos* fueron escritos entre 1930 y 1931, época en que ya Eguren había escrito su más importante poesía y se encontraba cercano al silencio; además, en este periodo el poeta ya se había nutrido de nuevos caudales artísticos que desconocía durante su periodo de formación (fines del siglo XIX – 1911), por falta de difusión en su círculo literario (simbolistas como Rimbaud o Mallarmé), o porque simplemente estaban en proceso de aparición

y desarrollo (los “ismos” de Vanguardia)<sup>14</sup>. Por ese motivo debemos ser bastante prudentes cuando se coteje la “teoría” sobre el símbolo que intuimos en sus *Motivos*, con la puesta en práctica, veinte años antes, llevada adelante en la creación de sus símbolos poéticos en el poemario que nos compete. En qué medida haya correspondencias o distanciamiento entre ambos aspectos, es asunto por tratar en el capítulo final.



---

<sup>14</sup> En ese sentido, es importante destacar algunos textos anteriores a los *Motivos*, en especial “Notas marginales” que fue escrito en 1909 con la finalidad de servir como prólogo para un poemario de Julio A. Hernández, que finalmente no se publicó. Es importante este texto porque nos da información para entender las ideas estéticas del poeta durante su periodo de formación. Incluso menciona un rasgo del simbolismo, del cual destaca haber descubierto “analogías entre los conceptos más distanciados” (Eguren 1997: 285), con lo cual sugiere el tratamiento de las correspondencias y de las sinestesias.

## CAPÍTULO III

### METÁFORAS, ALEGORÍAS Y SÍMBOLOS EN EL POEMARIO *SIMBÓLICAS*

Una vez realizado el análisis anterior, nos sentimos más seguros para emprender nuestro propio camino de interpretación de los poemas de *Simbólicas*, considerando los aportes y límites de la crítica. Para ello dejemos en claro lo siguiente: primero, el marco teórico a usar es nuestra sistematización de la neorretórica en relación con la teoría del símbolo poético (Eco, Ricoeur, Arduini), motivo por el cual advertimos de antemano que la problemática del símbolo es llevada al campo de la retórica y no a otros campos del conocimiento en que también es fundamental esta categoría (la semiótica, la antropología o el psicoanálisis, por ejemplo); segundo, esta propuesta se consolida a partir de la problematización del símbolo en relación con estrategias retóricas como la metáfora y la alegoría, cercanas pero a la vez diferentes del primero; finalmente, a partir de lo anterior realizaremos una clasificación de los símbolos egurenianos en *Simbólicas*, razón por la cual no se elaborará una exégesis de todos los poemas del libro, sino solo de aquellos que sean necesarios para la sustentación adecuada de nuestra tesis.

A través de la historia, tanto en estudios de retórica como de poética, así como de otros campos del conocimiento, muchas veces se han confundido, identificado y puesto en debate conceptos como los de símbolo, metáfora, alegoría, imagen, entre otros. Dentro de nuestras posibilidades, vamos a tratar de dilucidar la naturaleza de tres figuras o estrategias retóricas en el libro *Simbólicas*: la metáfora, la alegoría y el símbolo, las cuales, creemos, han sido generalmente confundidas o no del todo diferenciadas (en su interrelación) en la poesía egureniana.

#### 1. Sobre las metáforas

##### 1.1. Comentario teórico

La tradición, tal y como señala Umberto Eco, no ha establecido un concepto único y estable de símbolo, así como un límite totalmente claro entre este y la metáfora, lo cual es en realidad difícil, pues ambos son –usando una metáfora– *barcas que navegan en un mismo río*. Algunos han entendido el símbolo como un sistema de metáforas sucesivas (Eco 2000: 230), lo cual, de algún modo, se vincula con la transición que va de la metáfora al símbolo, ya que, como dice Edmundo Bendezú, “[d]el mutuo iluminarse de las imágenes, de su enfrentamiento y fusión en las metáforas, hay una transición casi imperceptible

al símbolo” (Bendezú 1969: 133). Sin embargo, el caso no está cerrado en lo absoluto.

El retórico italiano Stefano Arduini, en su estudio sobre las figuras, las cuales clasifica dentro del concepto de “campos figurativos” –entendidos estos como espacios conceptuales que permiten el conocimiento del mundo a través del lenguaje–, señala la relación metáfora-símbolo al incluir este último en el campo figurativo de la primera<sup>15</sup>. Define el campo figurativo de la metáfora de la siguiente manera:

“(…) la metáfora tiene la función de construir una imagen del mundo y por ello no es sustituible. En este sentido, crear metáforas es entonces esencial para que el discurso pueda realizarse, estas no constituyen un lastre para la lengua como la idea de sustituibilidad, con lo que lleva de inesencial consigo, puede hacer pensar, sino con su núcleo generador. Así cuando decimos de alguien que es *un zorro* suprimiendo ciertos semas del lexema y destacando otros que muestran algunas cualidades del zorro, construimos una imagen que nos da las coordenadas de una persona, en este caso, o de una situación en otros. Esto significa que no tendría otros medios para describir una situación si no es utilizando ciertos medios figurales: no se trata de enriquecer una expresión para hacerla más evidente o más clara: se trata de construir a través de ella una sección del mundo.” (Arduini 2000: 84)

Arduini enfatiza en esta cita que una metáfora no busca adornar la realidad, sino *crear una realidad* (la Naturaleza de una poesía, como estamos viendo en Eguren). Con ello refuerza su concepción de los campos figurativos como espacios cognitivos. Pero, a través del ejemplo de que “alguien” es “un zorro”, el retórico italiano pone en tela de juicio una tradición sobre la metáfora que en la época contemporánea tiene su mayor sustentación teórica en los trabajos de Roman Jakobson: la de la *directriz de semejanza* o *directriz metafórica*. Para Jakobson los dos elementos que entran en juego en la metáfora se encuentran en una relación *paradigmática*, cuya semejanza se ha establecido a partir de una identificación de rasgos sémicos. Su análisis de la metáfora parte, por

<sup>15</sup> Arduini clasifica los campos figurativos en seis: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis, los cuales comprenden, a decir del autor, todo el universo figurativo. En estos campos están incluidas muchas de las figuras que conocemos:

- a. *Metáfora* → catacrexis, **símbolo**, emblema, **alegoría**, similitud, personificación, parábola, etc.
- b. *Metonimia* → comprende los diferentes tipos de metonimia (el símbolo por lo simbolizado, lo simbolizado por el símbolo, la causa por el efecto, el continente por el contenido, etc.).
- c. *Sinécdoque* → el todo por la parte, la parte por el todo, el género por la especie, la especie por el género.
- d. *Antítesis* → negación, inversión, ironía, oxímoron, paradoja, etc.
- e. *Repetición* → polisíndeton, enumeración, anáfora, epístrofe, etc.
- f. *Elipsis* (también llamada *reticencia*) → silencio, objeción (prohibición), perífrasis, eufemismo y elipsis propiamente dicha, etc.



ende, de una propuesta de oposición lexical y de identificación semántica. Esto nos llevaría a pensar que, por ejemplo, en casos como “Manuel está frío” y “Manuel está muerto”, quizá el intercambio de “frío” por “muerto” nos parezca que no altere en nada la identificación semántica de ambas expresiones, metafórica la primera y –convencionalmente– literal la segunda. ¿Es en realidad así? Para Arduini la respuesta sería negativa, pues, volviendo a su ejemplo del zorro, es claro en señalar que, si bien podrían ser otros los lexemas que nos den la idea de *astucia*, los elementos que se unen a través de la metáfora se consolidan en una única imagen de conocimiento de la realidad y, por ende, de una porción de *construcción del mundo*. Entonces, no es idéntico decir que “alguien es astuto” a que “alguien es un zorro”, pues esta segunda expresión ha sido construida –y aquí se aprecia el enfoque pragmático– para ser empleada en un contexto determinado y para construir una imagen que nos dé las coordenadas de una persona, empleando las palabras del autor. Además, esta expresión lleva inmersa una ideología y una construcción particular de una porción de mundo (que él define con el concepto de “campo retórico”). En conclusión, quitar un vocablo a “alguien es un zorro” y sustituirlo por otro es crear una metáfora nueva, con su propio campo cognoscitivo e ideológico. En una metáfora *ninguna* palabra es sustituible.

Pensamos que esta concepción de la metáfora en Arduini se puede relacionar con el carácter *predicativo* y no *denominativo* de la metáfora establecido por el francés Paul Ricoeur. Al igual que Arduini, Ricoeur entiende que es erróneo darle el carácter de *sustituibilidad* a la metáfora y que esta atañe más a una semántica de la oración que a una semántica de la palabra:

“La metáfora atañe a la semántica de la oración antes de que se relacione con la semántica de la palabra. Y ya que la metáfora sólo tiene sentido en una expresión, es un fenómeno predicativo, no denominativo. Cuando el poeta habla de un *ángelus azul*, o de un *manto de dolor*, pone en tensión dos términos que, según Richards, podemos llamar el tenor y el vehículo. Y sólo el conjunto constituye la metáfora. Así que realmente no deberíamos hablar del empleo metafórico de una palabra, sino más bien de la expresión metafórica. La metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica.” (Ricoeur 2001: 62-63)

Entonces, para Ricoeur es más adecuado hablar de *expresión metafórica* que de *metáfora* a secas, pues establece que en la primera se observa la naturaleza semántico-sintáctica que la configura. En una metáfora, y en ello estaría de acuerdo Arduini, no hay un conjunto de lexemas sino una *construcción*. No se puede sustituir uno de estos lexemas por otro, ya que estaríamos creando una *nueva* metáfora.

## 1.2. Las metáforas en *Simbólicas*

Sintonicemos lo anterior con el asunto de las metáforas en Eguren. En general, la crítica ha desestimado el estudio de este recurso figurativo en su poesía. Uno de los pocos en indagar sobre ello ha sido Estuardo Núñez, básicamente para descartarla como recurso importante en su obra. En su libro de 1932, Núñez dedica un apartado a la metáfora en Eguren<sup>16</sup>. Su propuesta es que el uso de esta estrategia figurativa es casi nulo en su poesía:

“En cierta manera, la de Eguren es poesía descriptiva, declarativa; pero descriptiva de un reino que se desarrolla en la irrealidad, en la fantasía y que se traduce en imágenes sugestivas. Por eso es fundamentalmente poesía de imágenes y no de metáforas. No precisa mayormente de la metáfora, desde el momento que la sugestión se consigue justamente con la ingenuidad y frescura de lo sencillo, de lo primitivo.” (Núñez 1932: 52-53)

Desde su perspectiva, destaca la “imagen” por sobre la “metáfora”. Para entender a cabalidad esta tesis, creemos que es necesario esbozar qué entiende Núñez por imagen y por metáfora, partiendo de su propia explicación. Primero señala que “Eguren logra la imagen literaria sin haber pasado por la metáfora” (51), pero luego se contradice al afirmar que el poeta “[c]ultiva la imagen como simplificación y quintaesencia de la metáfora, después de haberla superado” (51-52), pues se supone que, si la ha superado, es porque en un primer momento la ha “elaborado”. Ello se refuerza cuando señala que nuestro autor “llega a lo descarnado, luego de haber pasado por las complejidades más agudas” (51). Vale decir, para llegar a la simplicidad de la imagen ha tenido que pasar por la complejidad de la metáfora.

A continuación, sobre la naturaleza de esta figura, el crítico manifiesta que “implica supresión de términos en el lenguaje” (52), lo cual nos lleva a pensar en la vieja definición de metáfora como “símil abreviado”<sup>17</sup>. Así, “el guerrero es un león” por “el guerrero es feroz como un león”, implica definitivamente supresión de términos. Esto se aclara cuando, páginas después, Núñez afirma que en “esta poesía la metáfora tan pocas veces usada, vendrá a ser mayormente la esencia concentrada de una comparación” (54). Nos llama la atención que el crítico no habla de la metáfora en general, sino de “la metáfora” en Eguren, la cual califica con el adjetivo de “simple” (volveremos luego a ello). Luego pone como ejemplo los versos 13 y 14 de “Lied I”:

Es el alba; hay una sangre

<sup>16</sup> El título del apartado es “Aspectos de la metáfora en Eguren”.

<sup>17</sup> Marchese y Forradelas nos recuerdan que fue Cicerón quien definió la metáfora como “*similitudo brevior* (Quint. VIII, 6,8)” (Marchese y Forradelas 1994: 256).

bermeja en el olmo.<sup>18</sup>

Observa que en estos versos se descubre analogías de color y de forma. Las distingue, además, de las analogías de sentido, las cuales, según él, “están en menor escala, aunque involucradas en otras de forma o de color” (55). Lo que nos llama la atención es la alusión al carácter “analógico” de la metáfora, lo cual se corresponde con la definición que Pierre Fontanier da sobre la misma: « Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. Ils se réduisent, pour le genre, à un seul, à la *Métaphore*... »<sup>19</sup> (Fontanier 1977 : 99). Lo que nos parece curioso es que Núñez mencione únicamente una definición bastante antigua de metáfora (cuya base está en Aristóteles y que continúa Cicerón), y olvide una clasificación figurativa más cercana a su época (los estudios de Fontanier datan de la primera década del siglo XIX para adelante) y que debió haber conocido.

Otra definición importante es la de “imagen”, la cual “en la *Estética* de Croce (...) es la refiguración de un sentimiento por obra de la imaginación” (Marchese y Forradelas 1994: 206). Esta definición, a nuestro parecer, se puede vincular con la “imaginería” egureniana, aludida por Núñez, en su creación íntima de imágenes que nos conducen hacia el símbolo, o más bien se confunden con él. Repetimos: conceptos como metáfora, símbolo e imagen han sido combinadas o tomadas como similares a través de la historia. Lo que más bien esperamos demostrar es la diferencia entre “imagen metafórica” e “imagen simbólica”, siendo la noción de imagen no un recurso figurativo, sino un apoyo para la consecución del mismo<sup>20</sup>. Núñez no deja de caer en esta ambigüedad, como nos lo demuestra la siguiente cita:

“Su poesía [de Eguren] es integralmente una gran metáfora en su sentido íntimo, si apartamos algunos casos de metáfora que se presentan en forma

<sup>18</sup> Se equivoca en la disposición de los versos, los cuales aparecen así en la primera edición (y en todas las ediciones confiables):

*Es el alba;*

*hay una sangre bermeja en el olmo...*

<sup>19</sup> “Los tropos por semejanza consisten en presentar una idea bajo el signo de otra idea más sorprendente o más conocida, que, además, no mantiene con la primera ningún otro nexo que una cierta conformidad o analogía. Ellos se reducen, por el género, a uno solo, la metáfora...” (nuestra traducción).

<sup>20</sup> La tradicional oposición entre “sentido literal” y “sentido figurado” ha sido, a nuestro parecer, la principal causante de la confusión entre estos términos, lo cual se manifiesta en la definición que sobre imagen da el diccionario de Marchese y Forradelas: “Lo que se llama imagen literaria es la introducción de un segundo sentido, ya no literal sino analógico, simbólico *metafórico* en un trozo de texto: el resultado es la sustitución de un término –llamado tema o comparado- por otro –llamado foro o imaginado- que no presenta con el primero más que una relación de analogía que descubre la intuición o la sensibilidad del autor y del lector...” (206).

aislada (...). Yo me interrogo si no es metafórico y simbólico el aparecer de esos entes poéticos característicos como **la tarda, la pensativa, las señas, los reyes rojos, el andarín de la noche, Juan Volatín, Syhna la blanca y tantos otros.**" (52; nuestro añadido; lo resaltado es del autor)

Vemos que aquí hay una correspondencia entre lo metafórico y lo simbólico en la poesía egureniana, cuando a continuación –como hemos visto– trata de definirla como una poesía de la imagen y no metafórica, tomando imagen y símbolo como cosas similares. Para Núñez la poesía de Eguren no precisa de la supresión tradicional de la metáfora, porque su imagen (símbolo) viene ya simplificada. Sin embargo, al final no queda claro qué es lo uno y qué es lo otro, pues pareciera que todo viene a ser lo mismo.

Nos parece fundamental haber realizado esta revisión de la propuesta de Núñez no solo porque es la única que ha problematizado el asunto de la metáfora en Eguren, sino además porque nos sirve como punto de partida para proponer que su poesía es, al menos en *Simbólicas*, profundamente metafórica. Y, para no caer en el anacronismo de oponerla a una taxonomía muy distante en el tiempo (como la de las metáboles del Grupo Mi, por ejemplo), partamos de la que el mismo Núñez esbozó. Él da ejemplos de metáfora cromática ("sangre bermeja"), de personificación de fuerzas naturales ("Tiembla el sol de la tarde / con sus lloros extraños...") o de cosas ("y en la penumbra del lirial florido / huyeron en ceniza los galanos preludios / de la berceuse de amor"), todos estos como casos de metáfora simple, a diferencia de la compleja, escasa, según Núñez, en Eguren: "Las torres monarcas / se confunden / en sus iras llamas" (doble analogía de "llamas" como fuego y como ira). Este esbozo puede ser relacionado con la clasificación de Fontanier sobre la metáfora, la cual sintetizamos de la siguiente manera:

- Por la clase gramatical *metafóricamente* empleada: de nombre, de adjetivo, de participio, de verbo, de adverbio.
- Por los objetos a los que se les puede aplicar: de una cosa animada a una animada, de una cosa inanimada física a una inanimada moral o abstracta, de una cosa inanimada a una animada, de una cosa animada a una inanimada con intención física, de una cosa animada a una inanimada con intención moral (Fontanier 1977: 99-103).

A continuación vamos a revisar algunas metáforas de *Simbólicas* a partir de la primera clasificación de Fontanier (pero donde también se pueden reconocer evidentes casos de la segunda clasificación), combinada con la diferenciación que realiza Estuardo Núñez entre metáforas simples y complejas. Por una cuestión didáctica, nos centraremos solo en los primeros doce poemas:

## Metáforas simples

### A. De Nombre

- fantasma de la noche (“Lied I”)
- silencios del Destino (“Ananké”)
- barba de sueño, la hora de la maravilla, flores... de insania, la bruma de la pesadilla (“Las bodas vienesas”)
- días de oro, florecillas de oro (“Marcha noble”)
- notas de Luna, rostro de nieve, labios de fuego (“Eroe”)
- aliento de rosa, sufrimiento de la aurora (“Blasón”)
- luz de la vida, fojas [arcaísmo de “hojas”] del mal, corcel de la muerte (“La Walkyria”)

### B. De Adjetivo

- vagas rosas, ensueño blanquecino (“Lied I”)
- luces otoñales, zorcico melancólico, silente poesía, dicha tempranera (“Marcha fúnebre de una marionette”)
- gongo lloroso, rosado país, Triste cielo (“¡Sayonara!”)
- suerte escondida y galana (“Casa vetusta”)
- fronda triste, vespérales dueñas, candor mago y bizantino, luz desierta, peligro desolado, flores risueñas (“Las señas”)
- frente matutina, goce fatal, verso desolado, felicidad pura y tangible (“Ananké”)
- virgíneas camelias, compás alegre (“Las bodas vienesas”)
- auras acedas, tiernas bandolas, anémona triste, ondas dormidas, alba camelia, divinos fanales, sombras virgíneas (“Eroe”)
- tiempos guerreros, suerte lontana (“La Walkyria”)

### C. De Verbo

- los amores de la chinesca tarde fenecieron, el bosque gime (“Lied I”)
- la penumbra se difunde... (“Marcha fúnebre de una marionette”)
- el tam tam demanda desolación (“¡Sayonara!”)
- los negros pasillos se enmarañan, breves palabras acarician el oído, las ancianas cigüeñas hablan de los muertos señores, las luces blancas nos dicen el amor misterioso y feliz que guardan (“Casa vetusta”)
- el oboe lanza vespertina queja (“Ananké”)

## Metáforas complejas

- las gotas de sangre en el olmo exhalaban tristísima luz (“Lied I”: a nuestro parecer, el verbo “exhalar” puede llevarnos a entender la expresión como la imagen [visual] de una luz muy triste, o que más bien las gotas de sangre “despiden gemidos tristes” [otro significado de

exhalar] que son de luz. En todo caso, la representación sinestésica es evidente.)

- la cadencia de la murria y la añoranza flotó breve (“Marcha fúnebre de una marionette”: una suerte de tristeza –murria– y la añoranza flotaron por el aire en forma breve.)
- el gongo lloroso y la extraña barcarola dicen la obscuridad de la amapola que se inclina (“¡Sayonara!”: el tambor llora junto a la extraña barcarola, y ambos nos hablan de algo “inexplicable” –oscuridad– de amapola.)
- Odín viste a Eroe con brumas soñadas (“Eroe”: Odín utiliza como vestidura para la protagonista niebla proveniente del mundo de los sueños.)
- flor venenosa de pétalo rubio (“La Walkyria”: Walkyria es un flor inicua cuyo pétalo es una espada dorada.), etc.

Hemos podido continuar con este análisis en todos los poemas de *Simbólicas* y hubiéramos ubicado decenas y decenas de metáforas, motivo por el cual nos parece incorrecto afirmar que este recurso es poco empleado por el autor de “Los reyes rojos” y que, al contrario, es esencial para la caracterización de su poesía. Otro aspecto que también nos parece gravitante es el uso de la sinestesia, recurso que se emparenta con la metáfora y “que consiste en la asociación de elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales” (Marchese y Forradelas 1994: 385). Esta figura, usada de manera esporádica desde la antigüedad, fue teorizada a partir del soneto “Correspondances” de Baudelaire, como ya señalamos, y de allí su uso se ha extendido y complejizado en toda la lírica contemporánea. Eguren no es la excepción y, al contrario, con el empleo particular que realiza de este recurso evidencia su acercamiento a los simbolistas. Su uso es constante en *Simbólicas*, como podemos observar solo centrándonos, como hemos hecho, en sus doce primeros poemas:

- música azul (“Lied I”)
- azul melancolía (“Marcha fúnebre de una marionette”)
- sonrisa clara, terrible y dulce sayonara (“¡Sayonara!”)
- baladas claras, tristísima luz, la imagen de las bellezas matinales es la música (“Revêrie”)
- dulce horror (“Las señas”)
- címbalos suaves, luceros azules (“Las bodas vienasas”)
- celestes lágrimas, beldades dulces (“Marcha noble”)
- dulces amores, doradas tribulaciones (“Blasón”)
- voces obscuras (“La Walkyria”), etc.

Podemos observar la naturaleza “adjetiva” que predomina en la mayoría de las sinestesias elegidas, motivo por el cual se les ha clasificado generalmente

como un tipo de “metáfora adjetiva”. Sin embargo, metáfora o no, lo cierto es que su empleo en la poesía egureniana es esencial para la comprensión de su estética. En conclusión, consideramos que para entender a cabalidad la poética de Eguren es indispensable analizar la naturaleza y función de sus metáforas y sinestesias, en especial a partir de la relación con otros recursos figurativos como la alegoría y el símbolo, y en qué medida se interrelacionan, se justifican y a la vez se diferencian.<sup>21</sup> En la configuración de los símbolos elegidos se buscará observar cómo ellos interactúan y se complementan con estas expresiones metafóricas.

## 2. Sobre las alegorías

### 2.1. Comentario teórico

Arduini también incluye la alegoría dentro del campo figurativo de la metáfora, aunque luego no realiza una mayor dilucidación de aquella. Partamos de las definiciones más generales de alegoría para establecer sus relaciones y diferencias con la metáfora, así como posteriormente con el símbolo.

El diccionario de Marchese y Forradelas incluye diversas definiciones de alegoría. En primer lugar la define como “una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)” (Marchese y Forradelas 1994: 19). Hasta aquí, prácticamente no habría diferencia con el sentido convencional de símbolo. Sin embargo, al añadir la definición de Morier y de entenderla como “un relato de carácter simbólico o alusivo”, además de emparentarla con “la fábula o el apólogo de tradición esópica o a las parábolas evangélicas”, se aprecia que en la alegoría hay una suerte de *secuencialidad* en tanto se establece como relato. Entonces, una primera diferencia tentativa es que, mientras el símbolo es uno de los elementos que aparece dentro de la red discursiva que entendemos como *texto*, la alegoría se manifiesta a lo largo de toda esa red y, por ende, su estructura significativa es más *isotópica*<sup>22</sup> o naturalizada.

---

<sup>21</sup> Demostrada la importancia de lo metafórico en la poesía de Eguren, nos parece pertinente la realización de un estudio comparativo entre la naturaleza de sus metáforas y la de sus contemporáneos vanguardistas, ya que, como bien dice Núñez, en estos últimos es este recurso la esencia de su poesía en su “sobrecivilizada” búsqueda (adjetivo del crítico) de encontrar un nuevo lenguaje. Este trabajo aún está por hacer.

<sup>22</sup> “De carácter operatorio, el concepto de isotopía designó, en un principio, la iteratividad –a lo largo de una cadena sintagmática– de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad. Según esta acepción, resulta claro que el sintagma al reunir, al menos, dos figuras sémicas puede ser considerado como contexto mínimo que permite establecer una isotopía. Así ocurre con la categoría sémica que integra los dos términos contrarios: teniendo en cuenta los recorridos que pueden originar, los cuatro términos del cuadro semiótico serán llamados isótopos.” (Greimas y Courtés 1982: 229-230)

Jean Chevalier, citando a Henry Corbin sobre la diferencia entre alegoría y símbolo, señala que la primera

“es una operación racional, sin implicar el paso a un nuevo plano del ser, ni a una nueva profundidad de la conciencia; es la figuración, a un mismo grado de conciencia, de aquello que ya puede ser conocido de otra manera. El símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la *cifra* de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás *explicado* de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado, lo mismo que una partitura musical no está jamás descifrada de una vez por todas, reclama una ejecución siempre nueva”. (Chevalier 1986: 18)

Se afirma entonces que la alegoría se mueve exclusivamente dentro del ámbito de lo racional, mientras que el símbolo, como nos lo explica Mircea Eliade, “revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento” (Eliade 1974: 12). Por eso la dificultad de interpretar un símbolo, ya que, en general, pertenece a un tipo de conocimiento distinto del racional-positivista: esa es la razón por la cual es común su uso en discursos que ponen en debate esta mentalidad positivista, como la interpretación de las culturas mágico-religiosas o el psicoanálisis. En ese sentido, la alegoría estaría más cerca de una función didáctica, pues es una construcción basada en la racionalidad y con una unívoca línea de sentido (así es como podemos entender el carácter alegórico, por ejemplo, de las fábulas o de las parábolas); el símbolo, en cambio, nos conduce a una suerte de conocimiento no racional o muy personal, lo cual imposibilita una única línea de sentido y, de querer establecer ella, estaríamos atentando contra su misma naturaleza.

En el caso de la poesía egureniana, hay un predominio de esta *naturaleza misteriosa* del símbolo, aunque interrelacionada –como ya vimos– con imágenes metafóricas y construcciones alegóricas que, desde nuestro punto de vista, la crítica suele confundir. Ya señalamos algunos recursos metafóricos en *Simbólicas*. Ahora analicemos algunas de sus alegorías.

## 2.2. Las alegorías en *Simbólicas*

Un caso peculiar de cómo a veces se ha tomado con mucha libertad términos como “alegoría” o “símbolo” en Eguren es, por ejemplo, el artículo de Armando Rojas que aparece en la selección de 1977 realizada por Ricardo Silva-Santisteban (incluida en la bibliografía). Si bien es evidente la seriedad y profundidad con que el estudioso reflexiona sobre las estrategias para la realización de un nuevo lenguaje en Eguren, en ningún lado del artículo se justifica, a nuestro parecer, el subtítulo del mismo: “hacia el reino de las



alegorías”. Claro que no es necesario que un término aparezca en un texto para su dilucidación (el término “alegoría” no aparece una sola vez), pero “sobrentender” una palabra como esta para hablar de un poeta que, como el mismo Armando Rojas señala, sigue siendo “insular, desconocido, secreto”, nos parece, o bien un error, o bien evadir el problema (y de hecho que en la poesía egureniana el problema es bastante complejo). En todo caso, sirva esto como punto de partida para una breve reflexión sobre la alegoría egureniana.

Si partimos de la naturaleza *secuencial*, isotópica y homogeneizante de una alegoría, como hemos esbozado líneas antes, es obvio suponer que encontraremos este recurso en los poemas más claros, es decir, los menos “oscuros” y “herméticos” de *Simbólicas*. Además, esta alegoría se debe desarrollar a lo largo de toda la red textual, vale decir, el poema. Y, dicho de la manera más simple: un poema alegórico deber expresar una única e irrefutable línea de sentido en la relación entre la representación y lo representado.

En el capítulo I revisamos los aportes de la crítica para la exégesis de los poemas de *Simbólicas* (el llamado “estado de la cuestión”). Allí vimos las diferentes y hasta a veces totalmente opuestas líneas de interpretación a que han arribado los estudiosos en los análisis que han realizado de uno o más poemas. Un método bastante “práctico”, en este momento, nos conduciría a sostener que aquellos poemas de carácter alegórico serían los que han tenido –tienen– una única línea de interpretación. Pensamos, por ejemplo, en “La Tarda”:

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

Ella, del esqueleto madre,  
el puente baja, inescuchada;  
y antes que el rondín ladre  
a la alborada,  
lanza ronca carcajada.  
Y con sus epitalamios rojos,  
con su vacíos ojos  
y su extraña belleza  
pasa sin ver, por la senda bravía,  
sin ver que hoy me muero de tristeza  
y de monotonía.

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

la Tarda.”

(Eguren 1997: 28-29 / todas las citas de sus poemas serán de esta edición)

El personaje que da título al poema ha sido interpretado, desde Zulen (1911) hasta Giannina Sarmiento (1999), pasando por otros muchos críticos, como símbolo de la muerte.<sup>23</sup> O alegoría, diremos a partir de ahora (con lo cual se busca deslindar de la simplificación improductiva en que, creemos, cae la clasificación de Debarbieri de personaje alegórico o simbólico). Sarmiento le dedica un artículo completo a este poema, en el cual busca analizar los diferentes estados del “proceso narrativo” del mismo, siempre con el objetivo de sustentar como tema-eje y unívoco la muerte. Nosotros también somos partidarios de esta lectura, solo que nos gustaría añadir algunas ideas en torno de su exégesis. Así, sobre la caracterización de este personaje femenino (“Ella”, “madre del esqueleto”), se nos evidencia como un ser de “extraña belleza”, belleza al parecer tanática y ligada a la estética romántica de autores como Edgar Allan Poe: sus ojos vacíos como esqueleto, del que ella misma es madre, parecen confirmarlo. El nombre que la caracteriza, “Tarda”, ha sido relacionado con su avanzar lento pero seguro, así como con la muerte que “tarda” para la voz poética (de hecho ella pasa sin verlo). La sinestesia “epitalamios rojos” (cantos maritales en relación con el color de la sangre y, por ende, de la desgracia) nos hace ver que forma parte de una tradición. El hecho de que “el rondín ladre” antes de que la Tarda lance “ronca carcajada” nos da la idea de un presagio funesto, aquel en que los animales anticipan una tragedia por suceder. Es como una aparición fantasmal que no hace caso al espíritu “decadente” de la voz poética (“hoy que me muero de tristeza / y de monotonía”), y sigue su inexorable camino hacia la ciudad por muerte avenida (o por la muerte que va dejando a su paso). Parece la llegada súbita a una ciudad de la peste, de una epidemia y por ende donde va a cundir la muerte. Su llegada no se escucha porque es silenciosa y solo animales de más fino “sentido” (superstición de presagio) la presienten. En concordancia con una visión de reminiscencias medievales, la muerte asola las ciudades y es indiferente a todo: el dolor, el llanto, hasta de quien desea vivir o morir.

Existe un conjunto de poemas de inclinación alegórica en *Simbólicas* que podemos denominar “cortesanos” a partir de la configuración de un mundo representado de carácter nobiliario y linajudo. En general, estos poemas se pueden vincular con aquellos que Luis Monguió denomina “guiñolescos” por la representación titiritesca de sus personajes: Marionnette, la comparsa, el duque Nuez, Juan Volatín, entre otros. Sin embargo, a pesar de que no todos los poemas guiñolescos tienen como escenario una corte (un ejemplo sería

<sup>23</sup> Incluso, recordemos que en una hoja autografiada de *Simbólicas* y que se encuentra en la Biblioteca Nacional del Perú, el poema presenta como subtítulo “La Muerte” (Cfr. Eguren 1997: 429). Luego el autor eliminó este subtítulo en la primera edición.

“Juan Volatín”), no consideramos gratuita esta relación. En ese sentido, nos parece válida la lectura que se ha hecho de estos poemas cortesanos como representación de un mundo decadente y, como consecuencia de ello, en gran medida caricaturizado. No hay una evocación nostálgica ni un anhelo de volver a un pasado mejor, sino una mezcla de elementos aristocráticos y grotescos (Areta), la visión de un linaje malogrado al que se le ironiza y desfigura (Díaz Herrera), y, en general, la búsqueda de configurar un “mundo en ruinas” (Mónica Bernabé). Esto es por demás interesante porque justamente estos poemas son los formalmente más cercanos a la estética modernista o rubenista. Pero, mientras aquí hay aún una idealización versallesca de condesas y princesas, en Eguren se observa, en términos de Paoli, la representación de un “mundo de fantoches” (Paoli 1976: 43). Nos interesa comentar algunos de estos poemas con el objetivo de sustentar en qué medida dentro del libro que nos compete se evidencia un subgrupo de poemas que podemos definir como una “alegoría de la nobleza decadente”.

El primero del que nos ocuparemos es “Blasón”, título sintomático ya que, como sabemos, fue usado antes de Eguren por Darío y por Chocano, dos de los más conspicuos exponentes del modernismo. En ellos se mantiene el sentido de “escudo” nobiliario, representado por el cisne en Darío, y por la fusión exotista de razas en Chocano. En Eguren, en cambio, como dice Díaz Herrera, el título es empleado paradójica e irónicamente (Díaz Herrera 1982: 86). Veamos el poema:

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

En la roja almena canta el autillo  
y con miriñaque beldad se asoma;  
y tiene encendido el dulce carrillo,  
murmura y tiembla como la paloma.

La urraca se oculta. La niña mira  
con sus ojos zarcones la aspillera,  
ya con aliento de rosa suspira,  
ya el cintillo descoge lastimera.

Viene la coja reina y los nobles;  
raudo el Duque procura alejamiento;  
pero las ayas de los fustes dobles,  
la aurora predicen del sufrimiento.” (17-18)

Este poema narrativo se nos presenta como una “fabla de dueña” o “fábula de viejas” en la que es típica la historia del acoso de un noble a una jovencita que, como nos dice el primer verso, está despertando al amor. Hay dos personajes antitéticos: la niña y el Duque de los halcones. Entendemos este último apelativo en el sentido de “noble cazador de mujeres”. La niña de ojos azules (zarcones) y que debe ser una damisela de la corte, es acosada por el Duque. La alusión a un autillo (ave rapaz) que canta en escena nos podría hacer pensar en el carácter rapaz del duque. El escenario sugiere un contexto bélico: la almena (cada uno de los prismas que coronan los muros de antiguas fortalezas como resguardo) de color rojo (violencia o lucha), así como la aspillera (abertura larga y estrecha en un muro para disparar por ella) desde donde la niña mira para ubicar a su acosador. La alusión a un miriñaque (alhajuela de poco valor) que la beldad lleva nos hace pensar que el duque la seducía con baratijas para obtener sus favores. Ella se encuentra avergonzada (carrillo encendido) y se le compara con una temerosa paloma. Luego, la mención a su suspiro con aliento de rosa, así como el descubrir en forma lastimera su cintillo (soltar el cordoncillo que sujetaba su sombrero), sugiere resignación y la posibilidad de que el duque logre consumir sus bajas pasiones. Al final, llega la reina coja y otros nobles, y el duque se aleja raudamente, con lo cual entendemos que se frustra su cometido. Sin embargo, el fin no es feliz, pues, así como al inicio del poema se alude a la proximidad de “doradas tribulaciones” (aquí lo dorado puede connotar “que proviene de la realeza”), en la conclusión las ayas predicen la “aurora” del sufrimiento, o comienzo de algo que de todas maneras será consumado. El “blasón” del Duque es, entonces, no su apellido de abolengo, sino su poder para forzar en forma inmoral a seres de inferior escala social y así satisfacer su insano apetito, sin verse por ello afectado.

Un poema en que se desarrolla una lógica similar es “El pelele”<sup>24</sup>. Aquí unas princesas rubias juegan violentamente con un pelele<sup>25</sup> hasta causarle la muerte, es decir, aprovechan su “blasón” o condición nobiliaria para satisfacer sus deseos insanos. Primero observemos la descripción que se hace del pelele: es deforme (giba redonda) y usa cascabeles como un animal. Tiene la “nez” (voz francesa que significa “nariz”) purpurada, es decir, está con la nariz roja de vergüenza. Este pelele es remiso, flojo, de poca actividad física; a pesar de ello, las princesas lo hacen bailar. En general, se representa como un personaje grotesco y pusilánime, avergonzado de ser centro de la burla y el escarnio, motivo por el cual termina muriéndose “del alma” y de “escondido mal”. Esta descripción contrasta con la delicada belleza de las princesas (núbiles blondas), quienes, sin inmutarse ante el sufrimiento del pelele –o

---

<sup>24</sup> Debido a la extensión del poema, se sugiere revisarlo en la edición que estamos empleando.

<sup>25</sup> Un pelele es un muñeco de trapo o paja que se mantea en carnaval o se quema el miércoles de ceniza (Núñez). También es una persona pobre e inútil.

incluso sin darse cuenta—, llevan adelante un sofisticado ritual de cantos y de bailes, todo con el objetivo de divertirse acorde con la ligereza de su edad y la finura de su condición. Los siguientes versos sintetizan esta propuesta:

“Las princesas rubias pasaron el día  
cantando placeres con la tristecía  
en la rondinela de la juventud...” (23)

Hay una combinación de placeres de las princesas con “tristecías”<sup>26</sup> sufridas por el pelele, de las cuales no se percatan debido a que su único deseo es participar de la “rondinela de la juventud”. No hay mayor preocupación por parte de ellas: no olvidemos que son caracterizadas como las princesas “del mal”, pero de un mal del que al parecer no tienen conciencia. Como si fuera una herencia malsana que ya no ponen en discusión y que simplemente asumen como la más natural de sus características.

Este poema de rezagos modernistas está profusamente revestido de adornos y de referencias culturales. Sin embargo, consideramos que su contenido “alegórico” ha sido en esencia explicitado.

El caso de “Las bodas vienasas”<sup>27</sup> es, a nuestro parecer, más complejo que los poemas anteriores: en apariencia cumple con las características para la configuración de la “alegoría de la nobleza decadente” que hemos señalado antes. Sin embargo, también se sugiere, dentro de la “narración” de este poema, un inicio y un fin que nos podrían conducir a esa orilla misteriosa y oscura del símbolo.

En el poema se narra la boda entre el hijo del Rino (castellanización de Rin) y la princesa de Varsovia. El escenario en que se desarrollará esta ceremonia es la casa de las bagatelas<sup>28</sup>. Sin embargo, el primer personaje en aparecer no es el novio ni la novia, sino un misterioso “mágico”<sup>29</sup> verde con rostro cenceño”. Para Estuardo Núñez, este mágico verde es un mago pálido y de rostro enjuto. Sin embargo, no menciona algo que él mismo había señalado en su caracterización de la cromática egureniana: el verde como color que pone de relieve lo *misterioso* y *sobrenatural*. Esto se puede reforzar con la aparición de unas cicindelas<sup>30</sup> (insectos) vistosas que le cubren la “barba de sueño”, lo cual

<sup>26</sup> Neologismo de “tristeza”.

<sup>27</sup> También sugerimos revisarlo en la edición mencionada.

<sup>28</sup> Las bagatelas son cosas de poca sustancia y valor.

<sup>29</sup> Así como Eguren emplea sustantivos en función adjetiva, consideramos que en este caso emplea el adjetivo “mágico” en función sustantiva de “mago”, término que va a utilizar al final del poema, aunque ahora en forma de adjetivo.

<sup>30</sup> Esta inserción de insectos como ayudantes de un personaje misterioso se emparenta, como veremos, con lo que acontece en “Juan Volatín” y exclusivamente con la aparición de la silfa.

nos puede llevar al contexto de las imágenes oníricas. A partir de aquí, el poema nos muestra su lado más “modernista” dentro de lo guiñolesco egureniano: la representación de un excéntrico auditorio como testigo de la boda, como se ve en “El duque” y, dentro de sus peculiaridades, con “Marcha fúnebre de una marionnette”: infantes oblongos, rubias gigantes, cretinos ancianos. Empieza así la hora de la maravilla con la música de canes y leones, así como guineos (negros de África) que tocan bajo chinesca pantalla amarilla. Empiezan las bodas de los seres ya mencionados y siguen apareciendo personajes excéntricos, esta vez de origen germánico: primas beodas, margraves de añeja Germania, un rútilo (rubio) extraño de blonda melena, la bárbara y dulce princesa de Varsovia, etc. Todos ellos van en pos del cortejo junto a una banda macrobia<sup>31</sup>. Vienen también las tías Amelias y finalmente llega la novia coja, la “luz de Varsovia”: tenemos así la unión entre un germano y una polaca. Hasta este momento todo lo acontecido estaría en sintonía con lo expuesto hasta aquí. Sin embargo, a continuación y de manera abrupta, una racha o ráfaga de aire sube a los techos, lo cual genera que se pierdan “al punto” (en seguida) las “mudas señales”. ¿A qué mudas señales o signos callados se refiere? ¿Que indican qué? ¿Tendrán acaso correspondencia con esas “señas” misteriosas en el poema del mismo nombre, o con el “signo” que la Walkyria descubre, como analizaremos más tarde? Creemos que se presenta el “tópico” de las señales o signos (como se vio en la definición de símbolo egureniano) que el poeta inserta en el discurso poético en forma explícita, mas no así su significación, siendo por lo tanto, y tal como lo dice: “mudas”. El final sería una extensión simbólica de lo ya prefigurado: de pronto se nos advierte que todo se encuentra en la bruma de pesadilla, donde se ahogan luceros azules y raros. En seguida, se extiende, como una nubecilla, el mago misterio de los ojos claros (según Núñez, con quien se inició el poema). Como si todo no hubiera sido más que una representación de magia, o de un sueño.

Consideramos entonces que este poema, en apariencia representativo de la “alegoría de la nobleza decadente”, tal como queremos sustentar, en realidad excede esa representación y nos conduce, como veremos en el siguiente apartado, por los caminos inextricables y misteriosos del símbolo egureniano.

Terminaremos este apartado con un comentario de “Pedro de Acero”, poema que consideramos alegórico, aunque de sentido distinto a la clasificación que hasta el momento hemos esbozado.

“Pica, pica  
la metálica peña  
Pedro de Acero.

<sup>31</sup> “Que vive largo tiempo, longeva” (Núñez).

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.

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

Que en la mina,  
más ponderoso lucha  
Pedro de Acero.” (27)

La mayoría de críticos que ha analizado este poema (Abril, Debarbieri, Díaz Herrera, Espinosa) está de acuerdo con el carácter *social* que presenta, en tanto se desarrolla el tema de la explotación minera. Hay, además, una oposición entre un mundo de “abajo” y un mundo de “arriba”. El primero es la “sima”, la “obscura<sup>32</sup> guerra” o “mundo ciego” donde Pedro de Acero pica y pica la metálica peña<sup>33</sup>. El mundo de arriba es el de la luz donde se encuentra “blondo el día”. Por ende, se puede establecer una oposición entre oscuridad (abajo) y luz (arriba). Y este mundo de la mina es tan oscuro, hasta el punto de que solo se perciben voces quejumbrosas, como trenos<sup>34</sup> y llantos. Este “padecer religioso” parece reafirmarse con los “primitivos salmos” que de hora en hora se escuchan. Mientras tanto, arriba, donde todo es iluminado y bello, la melodía es más bien monotonía quieta de una guzla<sup>35</sup>, la cual se encuentra “muy, muy lejos” de ese mundo de abajo.

La peña que pica el personaje es metálica y no de piedra. Eso nos lleva a pensar que el poema no es solo una alegoría de la explotación minera, sino en

<sup>32</sup> Neologismo de “oscuro”.

<sup>33</sup> El uso repetido del fonema /k/ busca crear un efecto onomatopéyico del pico durante el trabajo.

<sup>34</sup> “Treno: canto fúnebre o lamentación por alguna calamidad o desgracia. Por antonomasia, cada una de las lamentaciones del profeta Jeremías.” (DRAE 2001: 1510)

<sup>35</sup> “Guzla: instrumento de música de una sola cuerda de crin, a modo de rabel, con el cual los ilirios acompañan sus cantos.” (DRAE 2001: 799)

general de la explotación en el contexto del industrialismo capitalista. Ello parece reforzarse cuando se nos dice que Pedro es de Acero, es decir, como si se transformara en el material que procesa. El personaje, entonces, está deshumanizado: ya no es de carne, sino de acero (él, más “ponderoso” que nunca, puede entenderse en sus dos acepciones: tan pesado como el acero, o que realiza un muy buen trabajo, puesto que es su obligación). En general, el poema representa el tema del trabajo como una lucha y una guerra cruenta. El escenario es un lugar de pesadilla: nunca antes un poema de Eguren nos había hecho sentir la realidad de “Metrópolis” (película de Fritz Lang posterior a “Pedro de Acero” por más de una década). Por ello, hablar de *purismo* (a falta de una mejor palabra, como decía Sologuren, y que nos recuerda la vieja polémica que buscó oponer lo *puro* en Eguren frente a lo *social* en Vallejo) en nuestro poeta y, en realidad, en cualquier obra, es parcializar y hasta falsear el poder de creación de un mundo imaginariamente poético, pero que definitivamente debe vincularse, de una u otra manera, con este heterogéneo discurso que solemos denominar “la realidad”.

### 3. Sobre los símbolos

#### 3.1. Comentario teórico

Realizado este recorrido regularmente extenso pero imprescindible, ahora entremos, en forma directa (puesto que ya lo hemos estado tratando tangencialmente), al asunto del símbolo. Si partimos de su etimología, la palabra “símbolo” proviene del latín *ymbōlum*, que a su vez deriva del griego *symbolon* (Corominas 1967: 536), y que significa “lo que une”. Américo Ferrarinos recuerda el origen y primera función de los símbolos en la antigua Grecia:

“la palabra *símbolo* aludía entre los griegos a un objeto o trozo de materia cualquiera que se partía en dos, y una de cuyas mitades debía servir para que al unirse con la otra el huésped o descendientes *reconocieran* a su anfitrión. Hay pues en el concepto mismo de símbolo esta idea de reconocimiento de una realidad espiritual (las leyes de la hospitalidad) a partir de un fragmento de la realidad sensible, que pone de manifiesto la complejidad del símbolo en la indicación de un sentido que trasciende el objeto y la operación simbolizantes y es preexistente a ellos; pero en el ejemplo elemental y etimológico que hemos citado, la relación de referencia entre los dos es simple y lineal: el fragmento de objeto refiere unívocamente a la hospitalidad de la antigua Grecia, y aquella podía ser reconocida porque era una costumbre de todos conocida.” (Ferrarino [1974] 1993: 57)

El crítico nos presenta este uso convencional del símbolo en sus orígenes para luego contraponerlo al símbolo poético egureniano, el cual “no refiere unívocamente a una idea, sino que su objeto es un verdadero haz de



intuiciones que se agrupan atraídas entre sí por la dinámica propia de la simbolización, y se ramifican” (57-58).

Ricoeur también establece un vínculo entre metáfora y símbolo al querer dilucidar al segundo sobre la base teórica de la primera. El principal problema con respecto al símbolo, señala el teórico francés, es que ha sido empleado en muchos campos del conocimiento a través de la historia, por lo que resulta bastante difícil especificar su naturaleza y teoría. A partir de ello, observa que el elemento vinculante entre metáfora y símbolo es el *excedente de sentido* que presentan. Entiende por *excedente de sentido* la doble proyección semántica que poseen: *literal* y *figurada*, o *primaria* y *secundaria*. Sin embargo, señala que, mientras en la metáfora, una vez establecida su significación secundaria, la primaria se hace innecesaria y se obvia, en el símbolo no ocurre lo mismo, pues, dado su carácter motivado para con lo simbolizado, se hace necesaria la relación entre la *significación primaria* y la *significación secundaria* (entre el objeto simbolizado y el objeto simbolizante) para que pueda haber símbolo:

“La significación simbólica (...) está constituida de tal forma que sólo podemos lograr la significación secundaria por medio de la significación primaria, en donde ésta es el único medio de acceso al excedente de sentido. En efecto, la significación primaria aporta la secundaria, como el sentido de un sentido.” (Ricoeur 2001: 68)

En este punto encontramos una contradicción con la propuesta de Arduini, pues para el retórico italiano ya no es pertinente hablar de significación *primaria* y *secundaria* en la metáfora y en el símbolo –que forma parte del campo figurativo de la primera–, dado que esto nos llevaría a una idea que para él ya ha sido superada: de que estas figuras son el desvío metafórico de un lenguaje literal, que son un lenguaje *en segundo grado*. Arduini enfatiza justamente que el lenguaje retórico no es el segundo grado de ningún lenguaje, sino que es el *lenguaje mismo*. Volviendo a Ricoeur, el teórico francés observa la cualidad cognoscitiva que posee la metáfora en tanto posibilitadora de conocimiento del mundo: “(...) una metáfora no es un adorno del discurso. Tiene más que un valor emotivo porque ofrece nueva información. En síntesis, una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad” (66).

¿Qué es, entonces, el símbolo? ¿En qué medida se diferencia de la metáfora? Ricoeur nos habla de una doble dimensionalidad del símbolo, lingüística y no lingüística, mientras que la metáfora únicamente remitiría a la primera, dado que hay “algo en el símbolo [que] no corresponde con la metáfora y, por este motivo, se resiste a cualquier transcripción lingüística, semántica o lógica” (70; nuestro agregado). Este aspecto es fundamental para poder distinguir la naturaleza de la metáfora (más relacionada con la construcción de mundo que hacemos a través del lenguaje) y la del símbolo (vinculada también a otros

campos de conocimiento de dimensión extra-lingüística; por ende, su *perspectiva* cognoscitiva se desarrolla en campos culturales más amplios, pues no olvidemos que la comprensión de los símbolos depende de las culturas que los producen y de los contextos en que son interpretados). Este es uno de los motivos por los que el símbolo ha sido objeto de estudio en campos tan diversos como el psicoanálisis freudiano y su trabajo de interpretación de los sueños (*símbolos oníricos*, productos del inconsciente), así como en la historia de las religiones y en la dilucidación del pensamiento mítico (manifestaciones de lo sagrado o *hierofanías* desde la lectura de Mircea Eliade). De acuerdo con ello, una metáfora es una imagen del mundo que se traduce a través del lenguaje, mientras que un símbolo –sea o no de naturaleza lingüística– dejará para nosotros una porción de sí *en el misterio*, en algo que está *más allá de las palabras*. Con ello observamos ese vínculo *gnoseológico* en relación con cómo hemos definido el símbolo egureniano: el símbolo sugiere un conocimiento al que no podemos acceder.

Creemos que, dentro de los estudios de poesía, se hace necesario lo siguiente: recuperar la problemática sobre el símbolo para el campo de la retórica. Recordemos que por lo general este recurso ha sido olvidado dentro de las grandes taxonomías figurativas a través de la historia, desde Fontanier hasta el Grupo Mi. Llegados a este punto consideramos que es de relevancia observar la naturaleza obligatoria de los símbolos para construir el mundo (o Naturaleza en la poética egureniana), pues, como señala Arduini, ellos “no traducen un significado subyacente sino que ellos mismos son un significado” (Arduini 2000: 147). Asimismo:

“(…) todos los procesos de simbolización se fundamentan sobre la idea de que el símbolo significa algo que sin embargo no puede ser dicho de otro modo. En otros términos, el sentido propio no es el sentido primero, porque allí nunca ha habido un sentido propio. El imaginario, pues, actúa por medio de aquellos símbolos y sólo por medio de aquellos símbolos que pueden ser pensados como un depósito acumulado en el curso de la historia y que ha definido los límites de la perceptibilidad del mundo. Esto quiere decir que el mundo simplemente no existiría sin los procedimientos realizados por la simbolización...” (149)

El símbolo, que Arduini clasifica dentro del campo figurativo de la metáfora, pero que en gran medida termina excediéndolo, es uno de los principales medios que tienen en general las culturas –y en particular los poetas–, no sólo para conocer el mundo, sino también para *construirlo*. Creemos que la “simbólica” egureniana es, en el contexto de la poesía peruana, una de las mejores muestras de ello.

### 3.2. Clasificación de los símbolos

Sobre la base de lo propuesto anteriormente, vamos a esbozar una posible clasificación de los símbolos egurenianos en *Simbólicas*. Partiendo de los aspectos cognoscitivo y referencial, en esta suerte de conocer y a la vez modelar a través de la palabra un particular universo poético –y que es, qué duda cabe, una lectura peculiar y heterogénea de “la realidad”–, vamos a dividirlos en cuatro ámbitos:

- Símbolos mitológicos (Ananké; Eroe; la Walkyria)
- Símbolos titiritescos (Marionette en “Marcha fúnebre...”; la comparsa; Juan Volatín)
- Símbolos humanizados o personificados (las dulces bellezas matinales en “Rêverie”; las Señas; la cometa en “La oración de la cometa”; las torres; el dominó; los alcotanes; Hesperia; el florete en “Lied IV”)
- Símbolos de la Naturaleza (el olmo en “Lied I”; la dama i; los reyes rojos; los robles)

A continuación buscaremos sustentar esta clasificación, así como evidenciar los límites que hemos observado. En primer lugar, los cuatro elementos de los que partimos (mitología, títere, objeto o animal humanizado y naturaleza) son, a nuestro parecer, los esenciales en la configuración del peculiar universo poético que crea Eguren en este libro. Desde nuestra lectura, conforman el eje cultural y referencial de *Simbólicas*. En segundo lugar, si bien en alguno de los poemas mencionados podrían entrecruzarse estas referencias (por ejemplo, la naturaleza y a la vez la personificación de lo vegetal en “Lied I” o “Los robles”), nos parece fundamental establecer una peculiar simbólica (tal como la hemos definido) de la Naturaleza en Eguren, dada la relevancia de esta noción en su poética, como creemos haber demostrado en el comentario de sus *Motivos*. Además, es importante recordar, a partir de la noción de símbolo que hemos esbozado, su naturaleza “ambigua” y “oscura” en su búsqueda por interpretar o modelizar una porción de mundo o realidad. Por ese motivo no se piense que nuestro objetivo es “aclarar” a través de esta clasificación el misterio de los símbolos en Eguren. El propósito es más bien sugerir una línea de lectura que motive la problematización de los mismos, a sabiendas de que llevan una fuerte carga de sueño e inconsciente, pero que buscan trascender la experiencia personal del poeta y rozar nuestra propia experiencia vital y literaria. Finalmente, no consideramos cerrada ni absoluta esta división, sino más bien de carácter operativo en tanto pueda servirnos de guía en nuestra peculiar experiencia de lectura dentro del “laberinto” egureniano.

Con mayor seguridad podemos proponer los límites que observamos de esta clasificación. En primer lugar, se obvia un elemento esencial en este libro y, en general, en la poesía de Eguren: la problemática del personaje femenino. Si

bien dentro de los cuatro tipos de símbolos que proponemos se reconoce entes femeninos, no se reflexiona sobre la naturaleza y complejidad de lo femenino en *Simbólicas*. Estudiosos como Estuardo Núñez o Xavier Abril, entre otros, han sugerido la representación de dos entes femeninos típicamente egurenianos: la niña virginal y la blonda erotizada (pero sin mayor carga sexual). A esto le podemos sumar el predominio de la “muerta” (sobre todo en sus años núbiles) por sobre la viva, y la fuerte carga estética e ideológica que esto tiene. En segundo lugar, solo de manera tangencial se toca un tema fundamental en este autor: el amor y, más específicamente, el amor no correspondido o truncado por el desdén o la muerte. Ello nos lleva a descuidar poemas tan importantes como “¡Sayonara!” o “Syhna la blanca” (sobre este último poema hay una interesante diversidad de comentarios, como se puede observar en el capítulo I). Por otro lado, no se ha considerado un símbolo que, si bien no es recurrente, deja de ser por eso relevante: nos referimos al bajel o los bajeles en “Lied II” y “Lied III. Este símbolo se vincula con el tema de la muerte y la decadencia. Su mención nos conduce, además, a señalar un subgrupo de poemas en el libro: los *lieder* (I, II, III y IV), sus implicancias con la tradición germana y las peculiaridades que se desprenden de la poética egureniana. En todo caso, como justificación podemos recordar que sus *lieder* no son exclusivos de *Simbólicas*, sino que hay dos más (“Lied V” en *La canción de las figuras* y “Lied VI” en *Sombra*), por lo que se excede los objetivos de la presente tesis. Finalmente, personajes como Diosa ambarina y sus vampiros blancos o la vetusta casa en el poema del mismo nombre, presentan una “naturaleza” simbólica que excede los límites de la presente clasificación<sup>36</sup>. Personajes como Nora (el despertar del amor) y Lis (la representación de lo cortesano decadente a través del mimo), si bien no han sido mencionados antes, presentan, en mayor medida, una caracterización alegórica.

### 3.2.1. Los símbolos mitológicos

Sus referentes son básicamente de la mitología nórdica y, en menor medida (como en la referencia a los términos Eroe –según Armaza– y Ananké), griega. De los primeros, un personaje aparentemente alegórico pero en verdad simbólico es, a nuestro parecer, la Walkyria en el poema del mismo nombre:

<sup>36</sup> En el poema “Diosa ambarina”, debemos destacar la carga religiosa que posee este personaje femenino (se encuentra en un templo y yace en una hornacina): se representa como una suerte de estatua a la que se le rinde culto. Ello se refuerza con la llegada, como una peregrinación, de los vampiros blancos, quienes le rezan, puesto que es una diosa. El “lenguaje desconocido” de estos misteriosos vampiros blancos da mayor énfasis a su naturaleza simbólica. Sobre la casa vetusta, se le puede vincular dentro de la simbólica de la Naturaleza egureniana, aunque con matices de pasado y decadencia ciudadana. Estamos de acuerdo con Paoli cuando señala que en este poema subyace “el concepto de poesía como contacto con el misterio, como ventana abierta sobre lo ignoto” (Paoli 1976: 34).

“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.

No valen, no valen las duras corazas  
y los guanteletes, las picas, las mazas.  
Ni vale tampoco la senda florida,  
los cielos dorados, la luz de la vida.

Soy flor venenosa de pétalo rubio,  
brotada en la orilla del negro Danubio.

Y no desventuras mi faz manifiesta;  
mi origen no saben los cantos de gesta.

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

Yo soy la que vuelve contino las fojas  
del mal: las azules, las blancas, las rojas.

Sin tregua contemplo la noche infinita;  
me inclino en la curva de ciencia maldita.

Y dando a mi cielo tristísima suerte,  
camino en el bayo corcel de la muerte.” (18-19)

Es obligatorio partir, para la interpretación de este poema, de su referente mitológico:

“Su cámara [de Odín] era cuidada por doncellas, las Valquirias, que servían su mesa en Asgard y procuraban que los cuernos de beber estuvieran siempre llenos. Pero su trabajo principal consistía en llegar a los campos de batalla y decidir a las órdenes de Odín quién sería el vencedor y quién el vencido. Luego, llevaban los cuerpos de los valientes ante Odín. *Val* significa *matar* y las Valquirias eran *las que escogían los muertos*.

El lugar adonde llevaban a los muertos era el Valhala, la mansión de los muertos.” (Hamilton 1976: 308; nuestro añadido)

La referencia mitológica no deja lugar a dudas de que se trata de un ser vinculado a la muerte. Ello nos llevaría a pensar que habría una sola línea de sentido entre la representación y lo representado, como estamos entendiendo

en el presente trabajo el discurso alegórico. Sin embargo, veamos en qué medida se abre paso el enigma.

Recordemos que para Paoli esta Walkyria se acerca más a la “belle dame sans merci” o “femme fatale” (maga perversa) de la literatura romántica que a la mensajera de las sagas nórdicas. Gema Areta, por otro lado, la identifica sobre todo con la Muerte personificada de la *Dança general de la muerte* medieval que invitaba a todos los hombres, sin distinción de clases, al viaje al más allá. Ambas lecturas nos parecen inteligentes y válidas. En especial nos llama la atención la segunda, en la cual Areta compara fragmentos de ambos poemas y destaca, por ejemplo, cómo ambos personajes se presentan en primera persona (“Yo soy...”), así como la función más “amplia” de la Walkyria egureniana: a diferencia de la mitológica, que solo se encargaba de los guerreros, la de Eguren parece sugerir la inclusión de gente no dedicada a actividades bélicas (“...no valen las duras corazas / y los guanteletes, las picas, las mazas”) y sí más bien contemplativas, religiosas y en general pacíficas (“Ni vale tampoco la senda florida, los cielos dorados, la luz de la vida”). en general, esta Walkyria se auto-caracteriza en términos negativos: sus voces son “obscuras” y su suerte “lontana”<sup>37</sup>; se considera una “flor venenosa de pétalo rubio”; conoce las *ideas funestas* (¿cuáles?, ¿acaso las *verdaderas* o trascendentales?, ¿las que nos permiten vislumbrar lo que realmente es la vida y, por ende, la muerte?); es la que vuelve “contino”<sup>38</sup> las “fojas”<sup>39</sup> del mal que son de tres colores: azules, blancas y rojas; se inclina en la curva de “ciencia maldita” (¿cuál ciencia?); y finalmente da a su cielo “tristísima suerte”. Una lectura parcial nos llevaría a pensar que, al representar a la muerte (destino inexorable del hombre), se actualiza en ella la noción de “fatalismo” que conocemos desde los griegos. Sin embargo, también reconocemos atributos positivos que podemos inscribir sobre todo en un contexto gnoseológico: según la misma Walkyria, su interlocutor no “desventura”<sup>40</sup> su faz manifiesta (entendemos: la imagen manifiesta de la muerte); la alusión a que los cantos de gesta no conocen su origen nos lleva a pensar que ella sí lo conoce; podría no entenderse en sentido negativo que ella conozca las ideas “funestas” y “vagas”, así como que sea quien tienen el dominio de volver (dar vuelta) las fojas del mal (volveremos a ello luego); y, sobre todo, tiene la facultad de descubrir el “signo” que ocultan las sagas. A partir de lo anterior, afirmamos

<sup>37</sup> Neologismo que significa “lejana” y que se vincula con “lontananza”.

<sup>38</sup> Arcaísmo de “continuo”. Creemos que Eguren quiere dar a este término el sentido de la locución adverbial arcaica “de continuo” (continuamente), la cual no empleó para evitar dificultades en la estructura métrica del verso dodecasílabo (en relación con todos los versos del poema, que también son dodecasílabos).

<sup>39</sup> Arcaísmo de “hojas”.

<sup>40</sup> El verbo “desventurar” es un neologismo egureniano que deriva de “desventura” (desgracia) y “desventurado” (desgraciado). Lo entendemos, según el contexto del poema, no como sinónimo de “desgraciar”, sino de “sentir como una desgracia”.

que esta oposición entre lo positivo y lo negativo que se desprende de la caracterización de la Walkyria se relativiza en algunos momentos del poema. Problematicemos ello.

Su origen es desconocido para nosotros (“mi origen no saben los cantos de gesta”). Sin embargo sabemos –a través de ella– quién es y lo que hace: es “la walkyria” que cantaba la muerte de los caballeros en tiempos guerreros: no dice “una walkyria” ni la “Walkyria” con mayúscula, con lo cual entendemos que no es única, pero que también busca diferenciarse de las “demás”. Como si fuera “la” Walkyria elegida –o auto-elegida– para ser personaje. Pero el hecho de que este poema descriptivo se presente en primera persona permite que ella se configure como una suerte de “aeda” (“cantaba la muerte de los caballeros”) y no solo participante: a diferencia de la tradición juglaresca, aquí es cantora y personaje.

Otro aspecto fundamental de la Walkyria egureniana es su “conocimiento” sobre asuntos inaccesibles para los demás: ella descubre el signo que las sagas ocultan. ¿Qué ocultan las sagas? ¿Hay acaso un lado oscuro y tenebroso, más allá del heroísmo que exteriorizan estas narraciones épicas? Existe la posibilidad de que la Walkyria sea conocedora del “signo” (o símbolo o señal, tal como se representa en “Las señas” y otros poemas) de la muerte, o dicho de otra manera: de lo que es “en realidad” la muerte. Por ello los hombres no desventuran su “faz manifiesta”: la muerte es lo que causa mayor miedo al hombre, pero también una profunda curiosidad. Y ya la historia nos ha enseñado que la sed de conocimiento nos ha llevado a las aventuras más extremas, incluso aquellas en que se ha arriesgado la vida o se la ha perdido. Todo con el afán de conocer. La Walkyria, como sabedora de la muerte, ¿no podría también perdernos?

La ciencia maldita que conoce es aparentemente la astrología, puesto que la menciona justo después de afirmar que contempla sin tregua “la noche infinita”, de lo cual se puede inferir que está leyendo las infinitas constelaciones y astros del cielo. Ello a su vez se puede relacionar con la cualidad de “predestinación” de la que en apariencia es poseedora. La alusión a las “fojas del mal” nos conducen además al tópico del libro que se lee y del cual se extrae información (viene a nuestra memoria la “biblioteca del bosque” de uno de sus motivos). Estas hojas además presentan tres colores, los cuales podrían ser entendidos de varias maneras: lo azul se puede asociar con el linaje de los guerreros o también con su edad núbil (el “azul” es característico de las jovencitas a las que se alude en muchos poemas); el blanco con su origen o raza (nórdico y en general occidental como en el universo egureniano), o el momento previo a la guerra: la paz; el rojo, finalmente, como todo lo que atañe a violencia, sangre y muerte. Parece incluso un proceso: de lo azul a lo blanco y finalmente lo rojo. El libro que lee la Walkyria sería así ese paso inexorable de la juventud y la

belleza a la lucha y la muerte. Ella es la única sabedora de este secreto, de estas ideas “funestas” por el desenlace y “vagas” por la incertidumbre y oscuridad en que están envueltas. La primera alusión a un tiempo pasado (“cantaba la muerte...”) y el predominio de un presente a partir de la segunda estrofa hasta el final, nos dicen que este remoto miedo y anhelo de saber se mantiene vigente.

Consideramos que este poema se asocia con otros como “Lied I”, “Rêverie” o “Las señas”, en que, a través de un *código* hecho de *signos* misteriosos, vislumbramos una verdad a la que solo podemos rozar mas no asir. Esa es la función del símbolo.

### 3.2.2. Los símbolos titiritescos

En el apartado sobre las alegorías relacionamos los poemas “guiñolescos” o “titiritescos” con los “cortezanos”. Sin embargo, también dijimos que no se corresponden en forma total. Una de estas excepciones es “Juan Volatín”, cuyo personaje enigmático y contradictorio estaría vinculado, en términos de Zulen, con la muerte y el misterio de la noche.

Este poema narrativo tiene como escenario una quinta durante una noche marcadamente oscura (“como tinta”) y desolada. Como señala Armaza, el ambiente que se configura nos lleva hacia la leyenda infantil. Niños que juegan, mientras otros seres animados (grillos, aves, trébol y flor) duermen “graves” y “túmidos”<sup>41</sup>. Hay como una suerte de humanización de estos seres. De pronto observamos que hay una correspondencia entre los juegos de esta “tierna juventud” y cierta situación mortuoria, de “campo funerario” y “lóbrego ataúd”. Se presiente algo tenebroso en el ambiente:

“En mudo afán presienten  
los niños los temores,  
y en tanto que se sienten  
los perros aulladores,  
el valle desolado  
divisan con pavor,  
y escuchan desusado  
levísimo rumor.” (33)

Se escucha un desusado rumor, lo cual nos conduce a un sonido antiguo, que hace muchísimo tiempo no se oía. Se establece un ámbito de miedo. En eso aparece Juan Volatín, quien cae de la ventana y rueda sobre el cojín. Su aparición, por ende, se produce de súbito:

<sup>41</sup> Adjetivo culto de “tumefacto”: dicho de una parte del cuerpo humano, que tiene hinchazón.



“Juan Volatín cayó de la ventana,  
Juan Volatín rodó sobre el cojín,  
Juan Volatín, el duende vida vana,  
comienza su enojoso retintín...” (33)

El hablante lírico lo identifica como un duende<sup>42</sup>, lo cual nos conduce a un ámbito mágico y legendario. Sin embargo, recordemos que no solo es un duende: es un duende “vida vana”, es decir, carente de realidad, sustancia o entidad. Hay una intención de jugar entre lo real y lo ficticio que este personaje –y, por ende, de lo acontecido– puede connotar. Su enojoso retintín se entiende como una analogía entre el sonido de una campana y sus palabras.

El poema presenta la siguiente estructura:

- a. Configuración del ambiente y aparición de Juan Volatín;
- b. primer discurso de Juan Volatín;
- c. pausa en que se levanta del suelo y se compone;
- d. segundo discurso de Juan Volatín; y
- e. aparición de la silfa, protección a los niños y derrota de Juan Volatín.

En este primer discurso Juan Volatín se nos presenta en forma ambivalente. En primer lugar, se nos muestra como un asesino:

“Cual cien atridas,  
la vida paso,  
quitando vidas,  
desde el Ocaso...” (33)

A continuación alude a su trajín “cosmopolita” y hasta incluso legendario, con lo cual sugiere que pertenece a una tradición extendida tanto a través del tiempo como del espacio:

“...yo cruzo el mundo  
con raudo giro;  
yo no respiro  
que en las gopuras  
tramé locuras;  
desde Bengala,  
desde Valhala,  
desde otro cielo;  
y en sus confines  
di volatines.” (33)

<sup>42</sup> “Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales” (DRAE 2001: 578).

Aquí y también en otros momentos del poema, más allá de su presentación de homicida, se pone énfasis en su actividad principal: dar volatines. Ello nos conduce a la idea de juego. Por ello, ese “que en las gopuras”<sup>43</sup> parece más un lugar donde cometió travesuras (no olvidemos que es un duende) que crímenes. Como ya dijimos, los lugares mencionados son exóticos (Bengala, India) y mitológicos (Valhala). La alusión a “otro cielo” desde donde desciende podría ser la alusión a otra “creencia” de donde también proviene. En general, se nos presenta con una suerte ducha (experimentada, diestra) en el arte de dar volatines: algo así como una combinación entre experiencia y azar. Sin embargo, no se le presta atención a su discurso:

Mas ¡ah! tunantes  
los inconstantes...;  
¡nadie me escucha!  
¿Dónde están Cucha,  
Veva, Monina?  
La Luz termina.  
¡Todos se han ido!  
¡Solo me quedo!  
¡Por Dios qué miedo  
les he traído!” (33-34)

La mención de sus nombres no deja lugar a dudas: él los conocía. De la amenaza se pasó a la desolación. Juan Volatín se siente atribulado al darse cuenta de que los niños ya no están.

Un aspecto que no debemos olvidar es que Juan Volatín dijo todo esto desde el suelo. Si quería infundirles “real” miedo a los niños, ¿por qué no se levantó para que su postura genere ello? Luego se levanta y compone su capelo. El hablante lírico añade que presenta un aire paladín (el nombre es usado como adjetivo y, además, en forma paradójica: aparte de entenderse como caballero y guerrero, paladín también significa defensor, cuando aquí el personaje buscaba, en apariencia, más bien realizar lo contrario). Su segundo discurso es una llamada a los niños:

“solo me quedo (...)  
venga a mi lado  
la fila aquesa...  
veo cual pitas  
sus piernecitas

<sup>43</sup> “Gopuras: parece una castellanización de la voz francesa *guipure*, tejido o encaje de algodón” (Núñez). Sologuren, en cambio, nos dice que son “construcciones budistas del sur de la India” (Sologuren 2005d: 22), lo cual enfatiza el carácter exótico de este fragmento del poema. Ello refuerza nuestra idea de que se alude a un lugar. El “que” (que en las gopuras...) parece un nexo de causa (porque).

bajo la mesa.” (34)

Los niños yacían escondidos. De repente todos ellos se encuentran en movimiento y exaltación cual marejada. Este duende los conoce al tutearlos y hasta al ponerles apodos: gordas pilluelas (Susas, Estelas),... llama a los niños pichines... en fin. Ahora su intención es que se acerquen pues no desea estar solo.

En eso aparece la silfa (femenino de silfo: ser fantástico o espíritu elemental del aire). Este ser femenino es sugerido como una diosa “que mece la rosa”. Llega cabalgando y cubierta de plumas. Tiene el poder de hacer dormir a las flores (al parecer, con su aire). Camina hacia Oriente (por ende, apareció por Occidente). Está acompañada de insectos armados con dardos agudos en forma de ejército (cuadrillas, montones). Los guías son cocuyos y luciérnagas, los cuales iluminan la noche. Juan Volatín se amilana y retrocede. La silfa tranquiliza a los niños y los duerme (con su aire, así como a las flores). Hace aparecer en sus sueños paisajes de mundo risueños. Luego los insectos saludan a Juan Volatín (que pasa a ser mencionado Volatines) y lo pican por todos lados. Allí nos enteramos que tiene joroba, es decir, que presenta una deformidad. El personaje se rinde: entrega su capelo y su espadín. Al final, rueda por el suelo en redoblado volatín, tal y como apareció.

Como ya dijimos, este personaje se nos muestra en forma caricaturizada. En ese sentido lo entendemos como titiritesco. Además, es evidente su carácter antitético: amenaza a los niños pero también se encuentra en un estado de desolación. La silfa con sus insectos parece ser la imagen maternal que viene con sus “palabras” (insectos) de llamada de atención para así “picar” a quien no deja descansar a los niños (lo que finalmente consigue al dormirlos “con grandes cariños”). Recordemos que Debarbieri interpreta este poema como el miedo del hombre ante la madurez intelectual y física, y por ello hay así una suerte de retorno (frustrado) al momento de la infancia. Si asociamos ello a las experiencias que vivió el poeta (nunca se casó ni tuvo hijos, pero siempre vivió rodeado de sobrinos y niños; además, a sus contertulios los conocía como “duendes”), podríamos especular la “escenificación” de un juego y la conciencia que se tiene de ello. Un juego que puede escribirse (en una noche “como tinta”) y a la vez ejecutarse. Y ese movimiento en circular que es el “volatín” puede ser ese movimiento cíclico hacia un pasado infantil, pero que inexorablemente nos conduce a un retorno y a una “caída” que sufrimos, y que seguiremos sufriendo hasta que se acabe este juego paradójico que también podemos denominar la vida.

Consideramos que bajo el tono aparentemente infantil y caricaturizado de “Juan Volatín”, subyace una visión fatalista de la vida, la cual no puede dejar de relacionarse –como diría Darío– con su inseparable hermana: la muerte.

### 3.2.3. Los símbolos humanizados o personificados

Esta es quizá la clasificación más compleja de las propuestas, pues en este grupo podemos encontrar una diversidad de símbolos humanizados o personificados: imágenes (las dulces bellezas matinales), signos (las Señas), objetos (la cometa, el florete), animales (los alcotanes), construcciones (las torres), escenarios (Hesperia), entre otros. Sin embargo, los relaciona su carácter “no humano” en sentido convencional. En la poesía egureniana, no obstante, manifiestan un “animismo” o proceso de “humanización” a partir de las acciones que realizan o la forma cómo se les caracteriza. A continuación comentaremos uno de los símbolos personificados más oscuros de Eguren: el dominó.

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

Su claro antifaz de un amarillo frío  
da los espantos en derredor sombrío  
esta noche de insondables maravillas,  
y tiende vagas, lucífugas señales  
a los vasos, las sillas  
de ausentes comensales.

Y luego en horror que nacarado flota,  
por la alta noche de voluptad ignota,  
en la luz olvida manjares dorados,  
ronronea una oración culpable llena  
de acentos desolados  
y abandona la cena.” (31)

Algunos de sus comentaristas (Armaza, Debarbieri, Silva-Santisteban), como hemos visto en el capítulo I, señalan una preocupación *ontológica* en este poema, la cual se vislumbra sobre todo en el símbolo personificado<sup>44</sup>. El escenario es una cena en una casa aristocrática pero decadente. Además, desde el inicio se da paso a la fantasmagoría y a la oposición presencia-ausencia (por ejemplo: “moviéronse solos los aguamaniles”).

<sup>44</sup> De los diversos significados que presenta el término “dominó”, consideramos que la acepción de la que se parte en el poema es la siguiente: “traje talar (que llega hasta los talones; se dice de las alas que tenía en los pies el dios Mercurio para volar) con capucha, que ya solo tiene uso en las funciones de máscaras” (DRAE 2001: 573).

A continuación se da paso a “un dominó” (y no “el dominó”, lo cual nos sugiere que se le toma en sentido genérico: es uno de “tantos” dominós), al cual se le caracteriza como “vacío” pero animado. Si es un traje vacío, significa que nadie lo está usando, pero al estar animado, entendemos que en él se ha proyectado la “vida” de alguien: posiblemente de quien lo usó en un tiempo pasado. Así, este dominó podría ser una suerte de aparición fantasmal (no olvidemos que nos encontramos en una noche de “insondables maravillas”). El silencio y tranquilidad que cunde en el escenario se opone de pronto al jolgorio de la verbena<sup>45</sup> en la calle. Este dominó, iluminado por los candiles mencionados antes, comienza a cenar.

En la segunda estrofa nos enteramos de dos datos importantes: primero, que este dominó tiene un antifaz; segundo, que la cena no era exclusiva para él, puesto que se menciona a “ausentes comensales”. El amarillo del antifaz, siempre a partir de Núñez (otros muestran su acuerdo), se interpreta como color de muerte. Ello parece reforzarse en que además es de un “amarillo frío”. La alegría de la calle se sigue oponiendo a este escenario de espanto, de “derredor sombrío”. Hay, sin embargo, un aspecto que nos parece importante: el antifaz y el dominó en combinación nos representan el “ánima” de alguien que también está ausente pero que ha venido como “insondable maravilla”. Entonces, cuando se menciona que este antifaz tiende a vasos y sillas (de los ausentes comensales) señales “lucífugas” y “vagas”, se manifiesta en realidad una sinécdoque: antifaz y dominó no son más que las partes que componen el traje del mismo ser ausente. Pero ¿y quiénes son los otros comensales? Ya dijimos en el anterior párrafo que es “un dominó”, lo que puede sugerir la posible aparición de “otros”, lo cual no sucede.

Otro aspecto que debemos destacar es el uso *teatral* del dominó, es decir, en funciones de máscaras, donde justamente se busca *ser* alguien que en realidad no somos, otra persona<sup>46</sup>. Existe la posibilidad de que todo sea un rito, como bien había apuntado Silva-Santisteban. Una cena como un rito venido de otro tiempo y que no se trunca con la ausencia de los otros, sino al contrario: eso era lo esperado, pues no olvidemos que la cena principia. ¿En qué medida los “otros” son también “dominós”? En la medida, consideramos, en que el “animado” también es un comensal: por esa razón él está en la posibilidad de olvidar los “manjares dorados”, como se expresa en la tercera estrofa.

¿Específicamente cuál es el rito? Las *señales* que, durante la cena, el dominó animado tiende a los vasos y sillas de los ausentes comensales, así como la *oración* culpable y llena de acentos desolados que termina por “ronronear”

---

<sup>45</sup> “Fiesta popular con baile que se celebra por la noche, al aire libre y, normalmente, con motivo de alguna festividad” (DRAE 2001: 1552).

<sup>46</sup> “Persona” en el griego antiguo significaba “máscara”.

(como si ya no fuera una voz humana, sino un sonido animalesco). Estos acentos desolados pueden aludir a los “ausentes”, y la culpabilidad se relacionaría con un mal realizado antes, un sentimiento de culpa que no deja tranquilos a estas apariciones fantasmales (aunque solo uno tenía que “actuarlo”). El poema termina con el dominó abandonando la cena.

A nuestro parecer, el ambiente de desolación y decadencia que se extiende en el poema, así como la sugerencia de la muerte y la simulación de una escena, nos pueden llevar a pensar en un rito cíclico y universal, llevado adelante por una minoría (en oposición al jolgorio popular de la verbena) no necesariamente aristocrática (como señala Higgins), sino que posee un “saber” secreto, un saber de señales vagas y de oraciones ininteligibles, del cual esta minoría, esta secta, se siente culpable. Un saber de posibles ideas “funestas y vagas” (como en “La Walkyria”), de una verdad posiblemente trascendental y por ello repetida más allá de los confines de la vida y de la muerte. Las señales y la oración son acaso el velo misterioso que oculta una verdad profunda que finalmente, como el dominó, vuelve a desaparecer y a ser inasible para *nosotros*, esa *verbena* alegre y bulliciosa que solo se deja llevar por la fiesta de la vida.

### 3.2.4. Los símbolos de la Naturaleza

Si bien, como dijimos en la justificación de nuestra clasificación, algunos de estos símbolos pueden también entenderse como una “personificación” o “humanización”, consideramos adecuado separarlos para poder observar de manera particular la configuración de la Naturaleza egureniana, esencial para la cabal comprensión de su poética. A continuación analizaremos el símbolo del olmo en “Lied I”.

Este poema inicia con la evocación de un momento y de una imagen: “Era el alba”. No es un presente, sino un pasado que se está evocando y que después llegará a un presente (“Es el alba”). Pero retornemos al primer momento. La imagen denota agonía y sufrimiento dentro de un escenario campestre: la lenta muerte del olmo en el bosque.

“Era el alba  
cuando las gotas de sangre en el olmo  
exhalaban tristísima luz.” (9)

Las gotas de sangre en un olmo exhalaban tristísima luz: con ello se evidencia un vínculo entre color (luz) y sentimiento (gran tristeza). A continuación hay una alusión a amores lejanos y exóticos (“chinesca tarde”, además de paso del alba a la tarde):

“Los amores

de la chinesca tarde fenecieron  
nublados en la música azul.” (9)

El contexto en que murieron los amores es la neblina de la “música azul” (sinestesia adjetiva). Con ello se inserta la caracterización de lo nebuloso o vaporoso, lo cual se consolida en la mención de unas “vaporosas” rosas que posiblemente sean blancas y que simbolizan la muerte: el ambiente, entonces, se va tornando indeterminado y difuso.

En este momento encontramos una ruptura en la presentación de los interlocutores en el poema. Hasta ahora el hablante lírico se representaba como una voz impersonal en tercera persona que básicamente describía la imagen sugerida. De pronto aparece una alusión al interlocutor en la frase “tus ojos”.

“Y tus ojos  
El fantasma de la noche olvidaron  
Abiertos a la joven canción.” (9)

Este interlocutor (el receptor) se vuelve explícito, de quien se denuncia su olvido de la metáfora “fantasma de la noche” (Abril entiende el fantasma como lo que es todo poeta auténtico en relación con el Absoluto, el diálogo con lo desconocido o la Nada: posiblemente la muerte. Ello se consolidaría con lo misterioso que connota la “noche”). Estos ojos están abiertos a la joven canción: el interlocutor no entiende el misterio de la noche (para nosotros, reconocimiento de la muerte) porque sus ojos solo están abiertos ante el “lied” de la vida (juego sinestésico entre lo visual y lo auditivo, es decir, la joven canción). Por ello no pueden entender (escuchar) la canción de la muerte que es la antigua canción o el poema presente. El “Lied I” se define así como una canción antigua (o intemporal) de la muerte.

De la evocación primera pasamos ahora al presente del alba:

“Es el alba;  
Hay una sangre bermeja en el olmo  
Y un rencor doliente en el jardín.” (9)

Hay una ratificación de la sangre bermeja en el olmo, pero lo más interesante es la alusión a “un rencor doliente en el jardín” (el rencor es definido como un resentimiento arraigado y tenaz, lo cual indica un sentimiento profundo y constante). Este es, a nuestro parecer, el factor por el cual se podría entender “Lied I” como un poema amoroso (así lo entiende Ricardo Silva-Santisteban), además de la persona a quien alude el vocativo “tus ojos”, que a nuestro parecer indica a la joven amada. El rencor doliente estaría así precedido por

una pasión intensa, la cual se mantendría latente. Este es el rencor del hablante lírico, quien amó y no fue correspondido por aquella jovencita tan inexperta que aún desconoce la canción de la muerte y sólo ha disfrutado de la música de la vida. El hablante lírico sí la conoce y por eso puede ser testigo de esa escena doliente de la agonía del olmo, la cual sería su misma agonía en una suerte de espejo entre él y el olmo, o desdoblamiento de una misma identidad (y se nos viene a la mente Hebaristo y el sauce en el famoso cuento de Valdelomar: las dos caras de un mismo ser que agoniza y muere). Hay una suerte de animismo en los gemidos del bosque, y ello se corresponde con los “rostros desconocidos” o seres de la naturaleza que se encuentran escondidos entre la bruma.

En conclusión, entendemos el “Lied I” como un poema descriptivo en que hay una suerte de oposición entre la canción joven (vida) y la canción antigua (muerte). Hay una alusión a un amor no correspondido desde tiempos antiguos, lo cual genera como desenlace el lento “desangramiento” hacia la muerte. Pero este desangramiento del olmo que se identifica con el hablante lírico se proyecta hacia una intemporalidad en que pasado y presente se fusionan y confunden, así como alba, tarde y noche. Como si el tiempo del amor y, por ende, del sufrimiento, sea una experiencia personal pero que trasciende y se vuelve intemporal. Es en ese sentido que discrepamos con el carácter de temporalidad que Abril da al alba. El símbolo fundamental en este poema es el olmo muriente. Vemos la aparición de imágenes metafóricas que complementan este símbolo (por ejemplo, el “fantasma de la noche”), pero en general interpretamos el olmo como una proyección del hablante lírico, es decir, del hombre-poeta, que agoniza de amor a través de un tiempo sin medida. Amor y muerte: oposición entre Eros y Tánatos que, en gran medida, afilia este poema a cierta ideología romántica.

Antes de terminar este capítulo, nos parece imprescindible dedicar unas palabras al poema más comentado y que ha generado mayor cantidad de interpretaciones en este libro: “Los reyes rojos”. ¿Quiénes son esos reyes “con lanza de oro” que combaten desde la aurora hasta la noche? Repetimos: hay todo tipo de lecturas para este breve y, en apariencia, “inocente” poema. No es nuestra intención añadir otra lectura, sino sintetizar en forma enumerada (en mayor medida se han resumido los diversos puntos de vista en el capítulo I) estas interpretaciones y aceptar, en forma genérica, su simbolismo dentro de la peculiar y enigmática Naturaleza egureniana.

Así, los dos Reyes Rojos han sido entendidos como

- 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), etc.

Sin ánimo de ironizar, la lectura misma del poema es una “lucha”. Y, sin inscribirnos de manera específica en un determinado contexto para la comprensión de su sentido (paisajístico, ontológico, mítico), podemos afirmar que cada uno tiene desde su perspectiva mayor o menor validez. Para nosotros los reyes rojos son símbolos antagónicos y a la vez complementarios de esta dialéctica y “vagarosa” Naturaleza hilada por Eguren en la configuración de sus poemas. Cada símbolo, a su manera, guarda su secreto a pesar de que el hablante lírico de uno u otro poema inserta “señas” o “signos” que terminan por sugerir una “verdad” trascendental, más allá (o detrás) del títere, la niña, el árbol o el mito. Pero estas señas o signos solo sugieren y no permiten *asir* algo que nos está vedado, algo que solo es posible *pre-sentir* o *vislumbrar* hasta no romper (una lucha tenaz como la muerte, o que es quizá la muerte misma) esa dura coraza hecha de materia y espíritu que es la verdad del símbolo.

## CONCLUSIONES

- La crítica ha interpretado los poemas de *Simbólicas* entendiendo, en forma general, la noción convencional de símbolo.
- Muchas veces se ha confundido en el análisis a Eguren recursos como la metáfora, la alegoría o el símbolo, o no se ha realizado una analítica diferenciación de los mismos.
- Han sido pocos los críticos que han esbozado una particular “simbólica” egureniana (Zulen, Ferrari, Debarbieri).
- Esta “simbólica”, en tanto conjunto de relaciones e interpretaciones, ha sido esbozada en forma peculiar por Eguren en sus *Motivos*, así como su noción de símbolo.
- Se ha definido el símbolo egureniano como una imagen que cumple la doble función de representar una realidad y a la vez modelarla: la Naturaleza de su peculiar universo poético. En ese sentido, en su configuración subyace la noción de conocimiento, lo cual se corresponde con el marco teórico diseñado.
- En su obra se evidencia el tópico de las señas, signos o señales que sugieren una *realidad* simbólica que puede vislumbrarse, mas no asirse.
- En *Simbólicas* se aprecia un constante uso de las expresiones metafóricas en su búsqueda de crear una representación simbólica de la Naturaleza egureniana.
- Hay poemas en que se desarrolla un discurso alegórico a partir de una unívoca línea de sentido entre la representación y lo representado.
- Los tipos de símbolos esbozados en la clasificación buscan abarcar los cuatro elementos esenciales en la configuración de la poética egureniana en *Simbólicas*: mitología, títere, personificación y naturaleza.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE JOSÉ MARÍA EGUREN<sup>47</sup>

- 1911 *Simbólicas*. Lima: Tipografía La Revista.
- 1959 *Motivos estéticos: notas sobre el arte y la naturaleza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez.
- 1961 *Poesías completas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez.
- 1974 *Obras completas*. Lima: Mosca Azul Editores. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban.
- 1997 *Obras completas*. Lima: Banco de Crédito del Perú. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban.
- 2005 *Obra poética. Motivos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban.

### SOBRE EGUREN

ABRIL, Xavier

- 1970 *Eguren, el obscuro (el simbolismo en América)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- 1971 “Exégesis del poema *El dominó* de José María Eguren”. En: *Creación & Crítica*, N° 9-10, Nov.-Dic., s/n.
- 1981 “Breve glosa de un poema intenso: *Pedro de Acero*”. En: *Oráculo* (revista de arte y literatura), Lima, N° 2, junio, pp. 73-74.

ARETA MARIGÓ, Gema

- 1993 *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- 2009 “Los discípulos de José María Eguren”. En: *Libros & Artes* (Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú), Año VIII, N° 36-37, Noviembre, pp. 6-12.

ARMAZA, Emilio

- 1959 *Eguren*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

BASADRE, Jorge

- [1928] 1977 “Elogio de José María Eguren” (el título original, luego corregido, fue: “Elogio y elegía de José María Eguren”, y apareció por primera vez en: *Equivocaciones*. Lima, La Opinión Nacional). En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas* (selección de Ricardo Silva-Santisteban). Lima: Universidad de Lima. pp. 95-110.

<sup>47</sup> Las ediciones incluidas han sido las empleadas para la elaboración de la presente tesis.

BELLI, Carlos Germán

1982 “La poesía de José María Eguren” (discurso por su incorporación a la APL). En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, Lima, N° 17, pp. 27-41.

BERNABÉ, Mónica

2006 “José María Eguren o los territorios del exilio interior”. En: *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Lima: IEP. pp. 165-220.

BRANDE TREND, John

[1921] 1977 “Perú ignoto” (aparecido por primera vez en: *The Times Literary Supplement*, London, August 25; traducido por Ricardo Silva-Santisteban). En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 65-69.

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique

[1911] 1977 “Hacia la belleza y la armonía” (publicado por primera vez en: *Balnearios*, Lima, N° 54, octubre 22 de 1911; y N° 56, noviembre 5 de 1911). En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 45-53.

CARRILLO, Enrique A.

[1916] 1977 “Ensayo sobre José María Eguren” (prólogo de la primera edición de *La canción de las figuras*, Lima, Tipografía y encuadernación de la Penitenciaria). En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 85-94.

[1929] 1977 “José María Eguren: poesías” (publicado por primera vez en: *Mercurio Peruano*, Lima, Nros. 133-134, setiembre-octubre). En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 85-94.

CHUECA, Luis Fernando

1999 “Eguren y la cifra del amanecer: aportes para la interpretación de *La dama*”. En: *Lienzo*, 20, pp. 279-295.

CISNEROS, Luis Jaime y José Luis RIVAROLA

1961 “Para el vocabulario de Eguren”. En: *Sphinx*, Lima, N° 14, pp. 217-224.

DAÑINO RIBATTO, Guillermo

1972 *El presente verbal en los poemarios de José María Eguren*. Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú.

DE LA FUENTE BENAVIDES, Rafael (Martín Adán)

[1968] 1982 “Eguren”. En: *Obras en prosa*. Lima: Ediciones Edubanco. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. pp. 599-615.

DEBARBIERI, César

[1975] 1990 *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima: Ed. Pedernal.

- 1987 “Dos prosas inéditas de José María Eguren”. En: *Kuntur*, N° 6, julio-agosto, pp. 37-44.
- DÍAZ HERRERA, Jorge  
1981 “Contra el Eguren que no es”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, N° 13, pp. 84-91.
- ESPINOSA, Carlos  
2007 *Eguren oracular: un ensayo de interpretación*. Lima: Edición del autor.
- FERRARI, Américo  
[1974] 1993 “La función del símbolo en la obra de Eguren”. En: *El bosque y sus caminos*. Madrid: Pretextos. pp. 53-61.
- GOLDBERG, Isaac  
[1920] 1921 “José María Eguren”. En: *La literatura hispanoamericana*. Traducción de Rafael Cansinos-Assens. Madrid: Editorial América. 1922? pp. 331-343.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo  
[1977] 1990 “Viaje al centro de Eguren: el motivo *Noche azul*”. En: *Retablo de autores peruanos*. Lima: Ediciones Arco Iris. pp. 273-303.
- HIGGINS, James  
1993 “José María Eguren, el inaugurador de una tradición poética moderna”. En: *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres. pp. 11-32.
- JIMÉNEZ BORJA, José  
[1952] 1986 “José María Eguren, poeta geográfico”. En: *Obra selecta*. Lima: Academia Peruana de la Lengua. pp. 178-195.
- LE CORRE, Hervé  
2001 “José María Eguren. El aplazado”. En: *Poesía hispanoamericana posmodernista: historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos. pp. 339-381.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago  
2004 “El fuego y las presencias femeninas en la poesía de José María Eguren”. En: *Escritura y pensamiento*, Año VII, N° 15, pp. 25-36.
- MARIÁTEGUI, José Carlos  
[1928] 1989 “Eguren”. En: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta. pp. 293-303.
- MIRANDA ESQUERRE, Luis Eduardo  
1969 *El léxico cromático en la poesía de José María Eguren*. Tesis de Bachillerato. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MIRANDA LÉVANO, Sylvia  
2009 “La *donna angelicata andina* en la poesía de la vanguardia histórica peruana”. En: *América sin Nombre* (boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante), N° 13-14, diciembre, 141-150.

MONTALBETTI, Mario

2009 “Desdichadas lecturas: Sobre *Los reyes rojos* de J. M. Eguren”. En: *Libros & Artes* (Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú), Año VIII, N° 36-37, Noviembre, pp. 4-5.

MOREANO, Cecilia

1999 “Notas en torno al Lied IV de José María Eguren”. En: *Lienzo*, 20, pp. 311-320.

MUÑOZ, Alfredo

[1911] 1977 “Simbólicas” (publicado por primera vez en: *Balnearios*, Lima. N° 44, agosto 13; la nota apareció bajo el seudónimo de Miguel de los Santos). En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 43-44.

NÚÑEZ, Estuardo

1932 *La poesía de Eguren*, Lima: Cía de Impresiones y Publicidad.

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

1964 *José María Eguren: vida y obra*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva.

1994 “José María Eguren: su entorno”. En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, Lima, 1er semestre, N° 24, pp. 83-109.

1999 “Sonido y silencio en la poesía de Eguren”. En: *Alma Máter*, Lima, N° 16, febrero, pp. 61-72.

O’HARA, Edgar

1985 “José María Eguren bajando la ola modernista”. En: *Cielo Abierto*, Volumen XI, N° 32, Lima, abril-junio, pp. 9-17.

ORTEGA, Julio

1971 “José María Eguren”. En: *Figuración de la persona*. Madrid: EDHASA. pp. 89-116.

PADILLA, José Ignacio

1998 “Lied IV a propósito de ¿una imagen perdida de Eguren?”. En: *More Ferarum*, Año 1, N° 1, agosto, pp. 23-43.

PAOLI, Roberto

1976 “Eguren, tenor de las brumas”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 3, Año II, Lima, 1er semestre, pp. 25-53.

RIVAROLA RUBIO, José Luis

1966 *Lengua y creación en la prosa de Eguren*. Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú.

1977 “La prosa de Eguren: carácter y estructura”. En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 227-244.

1994 “Las palabras de Eguren: sobre lengua y estilo de los *Motivos*”. En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 24, pp. 93-103.

- ROJAS, Armando  
1977 "El lenguaje de Eguren: tras el reino de las alegorías". En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 135-140.
- ROUILLÓN ARRÓSPIDE, José Luis  
1974 *Las formas fugaces de José María Eguren*. Lima: Ediciones Imágenes y Letras.
- SANDOVAL BACIGALUPO, Renato  
1987 "Agonía y muerte en José María Eguren". En: *Kuntur*, N° 6, julio-agosto, pp. 49-55.  
1988 *El centinela de fuego: agonía y muerte en Eguren*. Lima: Instituto Peruano de Literatura, Artes y Ciencias.
- SARMIENTO, Giannina  
1999 "La representación de la muerte en *La Tarda* de José María Eguren". En: *Lienzo*, 20, pp. 297-310.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo  
[1974]1977 "José María Eguren: la realidad y el ensueño" (publicado como prólogo para la edición de las *Obras completas* de J.M.E.). En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 141-160.  
1987 "Los reyes rojos y la conciencia mítica". En: *Kuntur*, N° 6, julio-agosto, pp. 45-47.  
1994 *El simbolismo en la poesía de José María Eguren*. Tesis de Magíster. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.  
1995 "Poesía y prosa de Eguren: cinco lecturas en profundidad". En: *LEXIS*, Vol. XIX, N° 1, pp. 103-132.  
2002a "El poder de la sugestión en el *Lied I* de José María Eguren". En: *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo* (tomo II). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 1287-1293.  
2002b "La poesía de José María Eguren: modernismo y modernidad". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 35, Lima, 2° semestre, pp. 47-66.  
2004 "El universo poético de José María Eguren". En: *Escrito en el agua* (tomo II). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 9-156.
- SOLOGUREN, Javier.  
[1946] 2005a "Comento de Eguren" (publicado por primera vez en: *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica, pp. 17-21). En: *Gravitaciones & tangencias: obras completas VII*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. pp. 315-320.  
[1974] 2005b "Eguren y la edición del centenario" (publicado por primera vez en: *La Crónica*, Lima, 31 de agosto, p. 4). En: *Al andar del camino I: obras completas VIII*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. pp. 323-327.

- [1977] 2005b “Eguren en la pantalla crítica” (publicado por primera vez en: *La Imagen* N° 109, 1° de mayo, p. 22). En: *Al andar del camino I: obras completas VIII*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. pp. 390-396.
- [1991] 2005c “Eguren el encantado” (publicado por primera vez en: *Caretas* N° 1153, Lima, 1° de abril, pp. 66-67). En: *Al andar del camino II: obras completas IX*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. pp. 257-260.
- 2005d “Bengalas sobre Rajika Puri y José María Eguren”. En: *Hojas de herbolario: obras completas X*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. pp. 21-22.

URETA, Alberto

- [1929] 1977 “Poesías, por José María Eguren” (publicado por primera vez en: *Nueva Revista Peruana*, Lima, N° 3, 1° de diciembre). En: *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas...* pp. 81-82.

ZULEN, Pedro S.

- [1911] 1977 “Un neo-simbolismo poético” (publicado por primera vez en: *Ilustración Peruana*, Lima, N° 112, 22 de noviembre). En: *Aproximaciones y perspectivas...* pp. 54-60

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás

1993 *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.

ARDUINI, Stefano

2000 *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. España: Universidad de Murcia.

BAUDELAIRE, Charles

1924 *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie Garnier Frères.

BÉGUIN, Albert

1918 *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo

1969 *La poética de Martín Adán*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva.

BORGES, Jorge Luis

[1951] 1965 *Antiguas literaturas germánicas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT

1986 *Diccionario de símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.



- CIRLOT, Juan-Eduardo  
1981 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COROMINAS, Jean  
1967 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- ECO, Umberto  
1985 *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. México D.F: Editorial Artemisa.  
2000 *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Traducción R.P. Barcelona: Editorial Lumen.
- ELIADE, Mircea  
1964 *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.  
1974 *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Traducción de Carmen Castro. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.
- FONTANIER, Pierre  
1977 *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- FRIEDRICH, Hugo  
1974 *La estructura de la lírica moderna*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral.
- GREIMAS, A. J. y J., COURTÉS  
1982 *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (dos tomos). Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos.
- GRUPO MI  
1987 *Retórica general*. Traducción de Juan Victorio. Barcelona: Paidós.
- HAMILTON, Edith  
1976 *La mitología*. Traducción de Valentín Conejero. Barcelona: Daimon.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y María del Carmen, GARCÍA  
1994 *Historia breve de la retórica*. Madrid: Síntesis.
- JAKOBSON, Roman  
1981 *Lingüística y poética*. Traducción de Ana M<sup>a</sup> Gutiérrez-Cabello. Madrid: Cátedra.
- MARCHESE, Ángelo y Joaquín, FORRADELAS  
1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARTINO, Pierre  
1948 *Parnaso y Simbolismo*. Traducción de Ernesto Ramos. Buenos Aires: El Ateneo.
- MONGUIÓ, Luis  
1954 *La poesía post-modernista peruana*. Berkeley and Los Ángeles-México: University of California Press.

QUILIS, Antonio

1989 *Métrica española*. Barcelona: Ariel.

REISZ, Susana

1977 “Predicación metafórica y discurso simbólico: hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios”. En: *LEXIS*. Vol. I, Núm. 1, julio, pp. 51-99.

RICOEUR, Paul

2001 *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Traducción y prefacio de Graciela Monges Nicolau. México D.F: Siglo xxi Editores.

