XAVIER ABRIL

EGUREN, EL OBSCURO

(EL SIMBOLISMO EN AMERICA)

DIRECCION GENERAL DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA
CÓRDOBA (ARGENTINA)
1970

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE CULTURA GENERAL

FE DE ERRATAS

Pág.	38,	línea	40,	donde dice	"Ilynnen", léase "Hymnen"
„	50,	„	17,	„ „	"màme", léase "même"
„	52,	„	30,	„ „	"cratura", léase "criatura"
„	70,	„	17,	„ „	"Los elementos componentes del", léase "El"
„	96,	„	11,	„ „	"hizo", léase "se hizo"
„	106,	„	1,	„ „	"precurso", léase "precursora"
„	124,	„	16,	„ „	"pejello", léase "pellejo"
„	212,	„	22,	„ „	"balconeros", léase "halconeros"
„	216,	„	39,	„ „	"carco", léase "cerco"
„	229,	líneas	25 y 26,	d/dice	"de pnesées et de formes qui, sans lui, n'auraient ni sens ni figure". (Leon", léase "de Shakespeare, a quien el poeta simbolista profesaba, con Mallarmé, su mayor admiración".
„	244,	„	21,	„ „	"marcha", léase "marche"
„	256,	„	28,	„ „	"Cómo", léase "Como"
„	282,	„	28,	„ „	"mirallas", léase "miralles"
„	293,	„	29,	„ „	"lo", suprímasele.
„	304 (Ilustración),	línea	25,	donde dice "Carta de Eguren a Abril (1928)", léase "19. Carta de Eguren a Abril (1928".	
„	306,	„	40,	„ „	"Boldoni", léase "Boldini"
„	320 (Ilustración),	línea	24,	donde dice "Partida de nacimiento de José María Eguren", léase "20. Partida de nacimiento de José María Eguren"	
„	323,	„	2,	„ „	'cero", léase 'Acero'
„	339,	„	37,	„ „	"Valhala", léase "Valhala" (Walhalla)
„	359,	„	13,	„ considérese	el asterisco (*) no en función de la palabra "velo" sino como separación de la línea 12 de la 13.
„	372,	„	24,	„ „	"vivenvia", léase "vivencia"
„	382,	„	3,	„ „	"BORGONONES", léase "BORGOÑONES"
„	399,	„	48,	„ „	"CAMPANILEAS", léase "CAMPANILLAS"
„	407,	„	14,	„ „	"BOLDONI", léase "BOLDINI"
„	409,	„	9,	„ „	"STRAVINSKY", léase "STRAWINSKY"
„	414,	„	25,	„ „	"pero que no se oían sus palbras", léase "pero no se oían sus palabras"
„	415,	„	28,	„ „	"La", léase "Le"
„	418,	„	35,	„ „	"XXVII", léase "XVII"
„	424,	„	2,	„ „	"contenido", léase "contenida"
„	429,	„	14,	„ „	"espagle", léase "espagnole"
„	433,	„	30,	„ „	"arientalista", léase "orientalista"
„	435,	„	25,	„ „	"uvas", léase "ovas"
„	435,	„	31,	„ „	"costero", léase "di costoro"
„	435,	„	33,	„ „	"Comedia", léase "Commedia"
„	437,	„	13,	„ „	"breve en", léase "breve nota en"
„	438,	„	6,	„ „	"m'enfluir", léase "m'enfuir,"
„	445,	„	21,	„ „	"algunos", léase "alguno"

„	455,	„	15,	„	„	"L'issque", léase "L'issue"
„	456,	„	12,	„	„	"Capítulo", suprímase dicho vocablo.
„	456,	„	13,	„	„	"dos asteriscos (**), léase "un asterisco (*)"
„	456,	„	16,	„	„	"XXVII, léase "XVII"
„	456,	„	46,	„	„	"ecultórico", léase "escultórico".
„	458,	„	36,	„	„	"y yo hicimos", léase "y yo nos hicimos"
„	465,	„	6,	„	„	"E", suprímase.
„	468,	„	32,	„	„	"DAIREAU", léase "DAIREAUX"
„	468,	„	42,	„	„	"rerossi", léase "re rossi"
„	469,	„	3,	„	„	"VALSH", léase "WALSH"
„	472,	„	6,	„	„	"BOLIDINI", léase "BOLDINI"
„	474,	„	48,	„	„	"IBARBOROU, Juan", léase "IBARBOUROU, Juana"
„	478,	„	2,	„	„	"UCELLO", léase "UCCELLO"

„ 479 (Indice de las Ilustraciones), líneas 21 y 22. Agréguense las siguientes leyendas:

19. Carta de Eguren a Abril (1928) ..... entre pp. 304 y 305
20. Partida de nacimiento de José María Eguren .. entre pp. 320 y 321

OBRAS DEL AUTOR

Exposition de poèmes et dessing (Xavier Abril - Juan Devéscovi). Catalogue. Préface par Jean Cassou. Imprimeries Amédéé-Chiroutre. 10, Rue de Rochechouart. Paris, 1927.

Hollywood (Ediciones Ulises. Colección Valores Actuales. Portada de Maruja Mallo). Madrid, 1931.

Difícil Trabajo (Antología: 1926-1930. Contiene las siguientes obras poéticas: *Taquicardia, Guía del Sueño, Difícil Trabajo* y *Crisis*. Editorial Plutarco. Colección Autores Contemporáneos. Dos ediciones). Madrid, 1935.

Descubrimiento del Alba (Ediciones Front. Colección Poesía. Hispanoamérica). Lima, 1937.

Antología de César Vallejo (Selección, Prólogo y notas de X. A. Editorial Claridad). Buenos Aires, 1942.

La Pintura de Gésinus (en colaboración con Ernesto Sábato. Botella al Mar). Buenos Aires, 1949.

Antología de la poesía moderna hispanoamericana (Argentina, Cuba, Chile, México, Perú, Uruguay. Cuadernos Julio Herrera y Reissig). Montevideo, 1957.

Vallejo - Ensayo de aproximación crítica (Ediciones Front. Colección Ensayos. Poetas de hoy y de siempre. Vol. I). Buenos Aires, 1958.

Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana (Serie: El Viento. Universidad Nacional del Sur. Extensión Cultural). Bahía Blanca, 1959.

Dos Estudios / I / Vallejo y Mallarmé (La Estética de *Trilce* y *Una jugada de dados jamás abolirá el azar*) / II / Vigencia de Vallejo. Cuadernos del Sur. Instituto de Humanidades. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, Argentina, 1960.

Antología de Mallarmé (Selección, Prólogo, Introducción y Notas de X. A. Ediciones Front. Colección Poesía. Vol. III). Montevideo, 1961.

César Vallejo o la teoría poética. Colección Persiles. Núm. 22. Ediciones Taurus. Madrid, 1963.

De próxima publicación: *Permanencia de Vallejo* (1938-1968).

Mallarmé o la poesía liberada (Introducción; Una interpretación del hermetismo de "Igitur" y de "Un Coup de Dés"; De la cosmogonía lucreciana al universo mallarmeano).

Antología de la poesía chilena (De la Conquista a nuestros días).

Antología de la poesía mexicana (De la Conquista a nuestros días).

Antología de la poesía peruana (De la Conquista a nuestros días).

La Rosa Escrita (Poemas).

Patética Olvido (Poemas).

El Gran Onírico (Poemas).

Al Cisne (Homenaje a Mallarmé).

El Autómata (Relatos).

La brutale clarté.
MALLARMÉ.

Mis voces obscuras...

La muda palabra...

Con su lenguaje incierto...
J. M. E.

*

JOSE MARIA OSCAR EGUREN:
Lima, 8 de Julio de 1874
Lima, 19 de Abril de 1942

PRÓLOGO

"De l' obscur et de l' incertain". - BAUDELAIRE.

La revelación de la poesía simbolista de José M. Eguren ha sido una de las mayores inquietudes que pudo experimentar la curiosidad de mi espíritu. En este sentido, no debo omitir aquí, aun a riesgo de incurrir en confesa ingenuidad, las circunstancias en que entré en contacto con la expresión creadora de Eguren: a fines de 1923 y principios de 1924 frecuenté la antigua Biblioteca Nacional de Lima, donde leí en forma ávida, de manera clandestina, quizás, dada la oposición dominante, "Simbólicas" y "La Canción de las Figuras". En el descubrimiento de estas mágicas obras no intervinieron factores extraños a mi propia intuición.

El misterio de la poesía de Eguren me relacionó, por vez primera, con el Simbolismo, al par que me velaba —su virtud esencial— la realidad ambiente y la pavorosa certidumbre del parnaso nativo. "Le symbolisme est essentiellement —según André Beaunier— la représentation du mystère".

En 1927 redacté en París unas notas sobre la poesía de Eguren, que Mariátegui publicó dos años después en el número de la revista "Amauta" dedicado al gran poeta, el más amado por mi generación: maestro mayor de nuestra lírica.

En la casa de Eguren[1]*, durante varios años, los días domingos fueron algo así como los "mardis" de Mallarmé. Allí, disfrutando del amable trato, de la espléndida gentileza del poeta, he escuchado —como en un rito— su palabra precisa, encantadora, y aprendido las enseñanzas de sobriedad y ascetismo verbal de su espíritu. Eguren significó entonces para un pequeño grupo de jóvenes que lo frecuentaba —Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea,*

---

[1] Situada en la calle Colón, 201, del Barranco, uno de los balnearios del Sur, próximo a Lima.

Martín Adán, Estuardo Núñez y el autor de esta obra—, la única escuela de universalidad posible en un medio favorable en demasía al pronunciamiento metafórico, al estruendo del tambor y a los excesos volcánicos.

La "Traducción estética de Eguren" que escribí en la ocasión referida, no me satisfizo sino como boceto o atisbo. Mucho tiempo después, volví sobre el tema[2]*, considerando objetivamente las deficiencias y las lagunas del primer fervoroso intento. Entonces, me impuse la tarea de investigar en el Simbolismo francés —y algo también en el británico— el origen y el sustento de la formación literaria y artística —musical y pictórica— del extraño y exquisito animador de fantasmas. En la Biblioteca Nacional de París, durante varias temporadas —los inviernos de 1954 a 1956—, estuve tratando de reunir los elementos de juicio que hoy deben acreditar y respaldar la estructura crítica de este ensayo interpretativo de la poesía simbolista de José M. Eguren.*

Persuadido estoy —contra la opinión improvisada que niega la influencia estética del Simbolismo francés, especialmente la de Mallarmé, en el autor de "La Canción de las Figuras"—, de la seriedad y conocimiento de iniciado que tuvo Eguren en la apreciación del fenómeno aludido. En su culto riguroso y exclusivo a dicha tendencia, se destaca precisamente el matiz que define el carácter del simbolismo y el de su propia obra: la reunión sintética de lo sugerente, musical y pictórico.

Eguren concilia lo claro con lo obscuro; el misterio de la noche con el resplandor del alba.

Recordar a Góngora paréceme asunto obligadísimo tratándose, en el caso de Eguren, de un descendiente de obscuridades y claridades. Tener como antepasado remoto al mago y alquimista de la lengua castellana del siglo XVII, igual que lo tuviera en parte el Simbolismo, si nos atenemos a los testimonios de Rémy de Gourmont y de Zdislas Milner, es verdaderamente una de las mayores venturas. Invoco al autor de la "Fábula de Polifemo y Galatea", porque en su juicio se vuelve claro lo que parece obscuro. O como sentenció Du Bellay: "L'obscur m'est clair et la lumière obscure". A

---

[2] Véanse, a propósito, mis estudios: "Tres recuerdos al borde del tiempo - José María Eguren" ("Principios", núm. 4, p. 2. Lima, abril de 1948); "José María Eguren o la poesía simbolista" ("Entregas de la Licorne", núm. 4, pp. 109-128. Montevideo, 1954); "José María Eguren, un poeta hermético" ("Fanal", núm. 53, pp. 23-29. Lima, 1957); "José María Eguren, poeta simbolista" ("Le Lingue Straniere", Anno XV, núm. 1, pp. 3-23. Roma, Gennaio-Febbraio, 1966).

propósito, dice Góngora en una de sus cartas: "De más que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda...". Y luego esta afirmación en otra de sus misivas: 'Yo no envío confusas las 'Soledades", sino las malicias de las voluntades que en su mismo lenguaje hallan confusión por parte del sujeto inficionado en ellas" [3].

Sólo aspiro a que se considere esta nueva aportación crítica mía a la bibliografía de Eguren, como un homenaje al primer simbolista [4] *de la lengua: el precursor de la poesía pura en el Perú y América.*

Puedo decir, por último, en el umbral del estudio, que "un homme au rêve habitué, vient ici parler d'un autre, qui est mort".

X. A.

---

[3] Fragmentos de cartas de D. Luis de Góngora, publicadas por Alfonso Reyes en su obra "Cuestiones Gongorinas", pp. 176-178 (Madrid, 1927).

[4] El crítico alemán Wolfgang Kayser asegura que fué R. Darío quien "con sus 'Prosas Profanas' introdujo el simbolismo en Hispanoamérica" ("Interpretación y análisis de la obra literaria", p. 270). Pero, en realidad, la filiación de "Prosas Profanas" indica claramente todo lo contrario: la secuela estética Parnasiana. Tan temerario juicio debe ser rechazado por cuanto tiende a desorientar, aún más, a los profesores y críticos literarios del Continente.

LA POESÍA

I

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

PAISAJE Y NATURALEZA

La génération présente a remis en question l' acte même d' écrire, en le scrutant jusqu' à l' origine. - MALLARMÉ.

JOSÉ MARÍA EGUREN, nacido en Lima, pasó su infancia en la hacienda Chuquitanta, propiedad de sus mayores. De esta circunstancia deducen ciertos críticos el fondo de "paisaje" y de "naturaleza" que creen encontrar en algunos de sus poemas, así como también su afición a la pintura y a la música. Tengo entendido que en determinados poemas y lienzos de Eguren se advierte más "paisaje" que "Naturaleza" [1]. La Naturaleza supone una concepción mental, personal —una teoría cosmogónica, tal vez—, en tanto que el paisaje representa una evidencia real, sólo variable según lo estados conocidos del alma. El paisaje realista configura una vecindad, mientras que la Naturaleza entraña una abstracción. En la verdadera poesía [2] hay Naturaleza más propiamente que paisaje. Este corres-

---

[1] He aquí la notable distinción que establece Santayana, el crítico de Lucrecio: "La palabra "naturaleza" tiene muchos sentidos, pero si conservamos el que justifica la etimología y es al mismo tiempo más filosófico, encontraremos que significa el principio del nacimiento o génesis, la madre universal, la gran causa o sistema de causas que revelan los fenómenos. Si tomamos la palabra "naturaleza" en este sentido, podremos decir que, más que cualquier otro hombre, Lucrecio ha sido el poeta de la naturaleza. Como se trata de un antiguo, no es, naturalmente, un poeta del paisaje". (*Tres poetas filósofos,* p. 51).

[2] Los simbolistas, en realidad, no cantan de una manera específica a la Naturaleza, por cuanto la contienen en forma tácita en el símbolo determinante de la energía o estructura del idioma. Entiéndase bien: "naturaleza" y "paisaje" son términos alegóricos, figurativos, de la circunstancia: resultado de un afán descriptivo y externo. Como antecedente y estilo, ello tiene su origen en el clasicismo, repetido después, sucesivamente, en el romanticismo y el parnasianismo. Lo que es representación de la imagen cósmica se transforma en

ponde al género de la novelística costumbrista en el que coexisten el ambiente, el personaje y el diálogo. La naturaleza circunstancial es la que repite el cromo y pregona el folklore. En Eguren, no hay que ocultarlo, aparece muy contadas veces el paisaje anecdótico como negación de su estética y de su poética. Su destino se cumple, por el contrario, en la pura invención intemporal. El paisaje objetivo significa una tiranía limitada y limitadora del espacio.

Algunas notas de Eguren —coincidentes con su iniciación pictórico-realista— revelan minucia de asunto y lugar. Corresponden a su etapa de pintor naturalista [3]. Se dan ellas, sin duda, en las composiciones más flojas, destinadas, por lo mismo, a perdurar en el recuerdo estrecho de un nacionalismo vegetal y paisajista. Cierta crítica peruana, orientada en el culto fetichista de lo telúrico y lo botánico, para la cual la Selva es el templo máximo de la Naturaleza, ha reivindicado, como consuelo de su patriotismo literario, algunos de los desvalidos versos de Eguren, los cuales están contenidos en *Marginal*, *Incaica* y *Alas*. *Marginal* responde al paisaje externo, decorativo. Frente a dichas composiciones, *Los robles* sugieren la relación humana con la Naturaleza ya transformada en Idea.

El primer caso ilústralo la siguiente estrofa:

En la orilla contemplo
suaves, ligeras,
con sus penachos finos,
las cañaveras.

(De *Marginal*.)

---

mágica sugerencia en la obra del creador simbolista, cuyo arte estriba en una combinación encantatoria: *aludir* y *eludir*, al mismo tiempo. Su trascendentalidad adquiere un nuevo sentido unificador de síntesis, mediante el cual el ser no es sino —al decir de Mallarmé— "vaines formes de la matière", su expresión y su símbolo.

[3] No se habla aquí de su otra fase posterior, la que corresponde a su condición de admirable acuarelista intencionado, lírico-mustio, casi satírico, en algunos casos. Como su mejor poesía —arcaica, celeste, breve— se da en los esmaltes de la dicha, su acierto pictórico es el propio del encantador, del alhajado miniaturista.

1. Eguren, niño, con sus padres.

El segundo bien puede definirse por estos dos versos:

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

(De *Los robles.*)

El realismo de la estrofa primera denuncia su carácter objetivo, mientras que el espiritualismo de la segunda se resuelve en subjetividad trascendente. Es la visión de la Naturaleza humanizada: constituye el predominio del ser.

El populismo del asunto y lo trillado del tema, aunados a un vocabulario plagado de quechuísmos y peruanismos —como se dan en *Incaica* y *Alas*—, han influido en el legítimo regocijo de quienes, en realidad, confunden la poesía con la historia vernácula y el *color local.* Este criterio es, precisamente, el que ha pretendido consagrar a Eguren con el remoquete de *poeta del paisaje costeño,* alistándolo en la turbamulta del costumbrismo patrio.

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, atmósfera ángel[4] como en Fra Angelico, recordando su aire propio del *Quattrocento* de Florencia: los ángeles músicos de La Natividad de Piero Della Francesca, existente en la National Gallery:

Pasó el vendaval; ahora
con perlas y berilos,[5]
cantan la soledad aurora
los ángeles tranquilos.

---

[4] En el ensayo *Traducción estética de Eguren,* publicado en el núm. 21 de *Amauta,* correspondiente al mes de febrero de 1929, me referí a Fra Angelico y a la *atmósfera ángel.* Como en ciertos poemas de Mallarmé (*Le Guignon, Les Fenêtres, Le Tombeau d' Edgar Poe, Apparition* y *Sainte*), lucen en algunos de Eguren los elementos de *angélisme.* Este sentimiento, más que tema o devoción, alcanza, por la vía angélica, el complejo virgíneo. Podrá apreciarse el asunto concomitante —vírgenes, ángeles,— en las composiciones tituladas *Marcha Noble* (en *Simbólicas*); *Lied V, Balada* (en *La Canción de las Figuras*); *Incaica, Balcones de la tarde, El Estanque, La capilla muerta* (en *Sombra*); *Vespertina, Témpera* (en *Rondinelas*).

[5] "Le Béril est lymphatique, tel qu'un soleil clair aperçu dans l' eau; il figure les désirs des esprits ingénieux et sagaces, et de plus le mystique repos

Modulan canciones santas
en dulces bandolines;
viendo caídas las hojosas plantas
de campos y jardines.

Mientras sol en la neblina
vibra sus oropeles,
besan la muerte blanquecina
en los Saharas crueles.

Se alejan de madrugada,
con perlas y berilos,
y con la luz del cielo en la mirada
los ángeles tranquilos.

(De *Los ángeles tranquilos.*)

La adopción de la teoría simbolista explica la deserción del ambiente, la fuga de la realidad. Puede que hayan subsistido ciertos datos primeros de la conciencia y el medio, pero lo que más importa es el proceso cumplido, la voluntad estética renovadora, el descubrimiento de un espíritu y una técnica nuevos. El simbolismo fue, cronológicamente, una conquista tardía de Eguren, si se tiene en cuenta el eclipse de la escuela, fenómeno o movimiento, mas en el Perú tuvo el efecto de una conmoción revolucionaria. En el primer momento mereció la resistencia de las fuerzas coaligadas del colonialismo literario.

En su adolescencia Eguren leyó devotamente a los clásicos hasta compenetrarse del sentido del idioma, el cual le dejó cierto regusto por el arcaísmo, el giro sobrio, ascético y conciso. Los puros clásicos celestes —San Juan de la Cruz y Garcilaso— lo preservaron del virus culterano al mismo tiempo que de la retórica volcánica que constituye aún, en nuestros días, una de las supersticiones de la nacionalidad e incluso del Continente.

---

de la paix suprême" (Marbode, *Livre de Gemmes*, trad. de Rémy de Gourmont, en *Le Latin Mystique*, pp. 194-195, Mercvre de France, Paris, 1892).

El empleo que hace Eguren de "berilos", demuestra con qué sabiduría se produjo en la creación del poema. La idea de paz es consustancial a "los ángeles tranquilos". No hay duda de que el poeta debía de conocer el significado que la piedra preciosa tiene para Marbode, a través de la obra de Rémy de Gourmont, crítico tan admirable y admirado, leído en su tiempo.

La formación de Eguren fué extrauniversitaria y antiacadémica. Un caso de autodidacta refractario al énfasis doctoral que en su época infestaba las letras de la República. Su alejamiento, su soledad, no fue derrota, sino defensa. Así pudo mantenerse a salvo de las efemérides y de la charanga oficial. A la postre, el retirado, el evadido, resultó representar a su época, ser el vehículo de la expresión universal de una nueva conciencia estética y poética. Los que por entonces usurpaban la representación y función de la inteligencia, fueron los mismos que se acercaron hipócritamente a la tumba del poeta para desnaturalizar su mensaje. Esta intentona mustia de convertir al muerto a la causa perdida de los presuntos vivos, significó una enternecedora prolongación de las exequias. Uno de los antagonistas tradicionales y tradicionalistas de Eguren, de su poesía, habló en nombre de la Academia Peruana de la Lengua, a la que no había pertenecido el herético poeta, cumpliendo así la misión de canonizar al hombre y escamotear su estética en términos de lamentada y lamentable conmiseración fúnebre, de acuerdo a la circunstancia luctuosa y al credo humanitario de tan repentina y sorprendente clientela póstuma.

José de la Riva Agüero y Osma fue, en dicha ocasión, el orador y el intérprete del cuerpo académico. Pasó, así, de un largo silencio hostil y desdeñoso —que duró toda la vida intelectual de Eguren, sin transición visible—, al discurso necrológico, cuyo género cultivaba con una morosa, entrañable e intransferible vocación cadavérica. He aquí el texto del discurso en cuestión:

La Academia que dirijo, Correspondiente de la Española de la Lengua, viene con mis palabras a rendir su fúnebre tributo en los bordes de la tumba de José María Eguren. Hace un año lo elegimos colega, en acto espontáneo de simpatía a los singulares, refinados y novísimos méritos de sus versos tan complicados y obscuros, pero a menudo tan exquisitos y tan influyentes en las letras peruanas, y aun en las hispano-americanas en general.

Lo incompleto y difícil de la reconstitución de nuestra Academia, contrastada por azares y deficiencias que soy el primero en advertir y deplorar, y sobre todo el precario estado de salud del compañero electo, cuya muerte hoy nos congrega y aflige, impidieron su pública recepción, que anhelábamos como muestra de justicia a su persona, y de premio y de aplauso a sus esfuerzos, no por sutiles menos lícitos y apreciables. Porque a despecho de la incompren-

sión del vulgo, que desdeña y mofa cuanto no alcanza, los tildados de académicos rutinarios sabemos muy bien que surgen de continuo en poesía innovaciones y atrevimientos plausibles y a veces regeneradores. Todo el arte no se limita a la uniformidad maciza y luminosa, a ratos monótona y aplastante, de las épocas pseudo clásicas. La estética no se reduce a Boileau y sus prosaicos imitadores del siglo XVIII. Hay encantos y hermosuras, no sólo en las mañanas traslúcidas y en los radiantes mediodías estivales, sino también en las nieblas del otoño, y en los sombríos y abigarrados crespúsculos. Cuando las literaturas agotan las más ostensibles bellezas, las ideas y sentimientos cardinales, los colores simples, la diafanidad y las notas puras, las armonías harto simétricas y acompasadas, queda todavía el recurso de lo complicado y barroco, de lo enigmático, preciosista y delicuescente. Llega el momento de explotar rincones de sensibilidad incógnitos, resonancias hasta entonces insospechadas. La inspiración, hastiada del extremo intelectualismo, se refugia en la penumbra inconsciente, inefable, impalpable y misteriosa. Tal ha ocurrido en todas las literaturas y no sólo en las asiáticas, con sus perpetuos logogrifos amanerados. Los tenemos en la griega alejandrina con Licofrón, el poeta tortuoso por excelencia; en la romana con Persio, en los simbolismos de los mayores vates medioevales, en el marinismo y el eufismo renacentistas, en nuestro gongorismo tan castizo y que fué tan peruano, y en la escuela francesa de Mallarmé que culmina ahora con Paul Valéry. El arabesco es una decoración caprichosa aunque geométrica, antirracionalista y si se quiere aconceptual, que tiene cabida ahora y siempre en lo plástico y lo literario de todas las culturas. José María Eguren, en nuestro modesto medio, fué el genuino precursor de los tan multiplicados vanguardistas. No hay que regatearle el reconocimiento de su significación y originalidad[6]*. Metáforas extrañas, ingenuidades sugerentes, asociaciones sólo emotivas, ecos subterráneos, palabras evocadoras, frescos infantilismos, sus estrofas irregulares obtienen una innegable eficacia de ensueño. Agradezcamos al difunto poeta su sortilegio de fantástica liberación.*

---

[6] ¿Será excesivo decir que entre los que negaron, *regatearon* su *reconocimiento, significado* y *originalidad* al poeta, figura entre los primeros José de la Riva Agüero, el orador del cementerio? El "homenaje" de la revista *Mercurio Pervano* es también algo tardío, fúnebre y póstumo. Su orientación crepuscular y pretérita, no le permitió reconocer al poeta vivo, sino muerto. La maniobra constituye una vergonzosa explotación del cadáver de Eguren: pretende la conversión forzosa y forzada de los restos.

Como hombre era sencillo, casi pueril, profundamente honrado y bueno, desarmado ante las astucias y ruindades de la vida. En estos tiempos duros y tristes, él se absorbió en sus blandas quimeras de cuentos de hadas; se envolvió en nubes de hechizos, en tenues arreboles de nostalgia. Ante su sombra delgada y leve que se esfuma, tras de haber ejercido real influjo sobre la poesía de la América Española, recojámonos amigables y devotos un instante. Y en esta postrera ocasión de confraternidad académica con el fallecido simbolista vasco-limeño, expresemos el homenaje de nuestro aprecio y nuestro afecto por su dulce y melancólica memoria, y elevemos una oración por su alma, tan franciscana y seráfica[7].

El hecho ocurrió en Lima el mes de abril de 1942, ante la pasividad de las últimas generaciones literarias, entregadas al oportunismo y a la claudicación, sinónimos de una nueva objetividad beneficiosa y egoísta. Que yo sepa, no se alzó en ese momento voz alguna de protesta por el agravio.

La pureza que llevó al poeta a la renunciación y al sacrificio, tanto en la tendencia artística cuanto en el ejemplo de su vida, no mereció el respeto ni fué reconocida; por el contrario, sus restos indefensos fueron profanados por el panegírico fementido, interesado y de ocasión.

He de fundamentar aún más el repudio que merece la insólita intervención de una voz anacrónica en la despedida a los restos mortales de un poeta como Eguren, haciéndome eco de algunos juicios acerca del carácter y de la mentalidad del reaccionario hombre de letras que fué José de la Riva Agüero y Osma. Los testimonios que invocaré son equilibrados y justos, nada sospechosos de parcialidad ideológica. Los de Jorge Basadre, en primer lugar, se encargan, por sí solos, de situar el problema en sus justos términos estrictos. El autor que no es nada suspecto de heterodoxia, responsabiliza a ciertos paladines de la crítica peruana por su impermeabilidad e incomprensión del fenómeno poético nuevo que Eguren representó en su tiempo. Lo afirmado por Basadre invalida, pues, toda una tendencia miope y ultramontana:

La generación imperante en la época en que Eguren publicó su primer libro, era temperamentalmente distinta de él. Con resabios his-

---

[7] José de la Riva Agüero, *Discurso en elogio de José María Eguren,* Lima, 20 de abril de 1942. (Cf. *Mercurio Peruano,* núm. 182, pp. 269-270. Lima, Mayo, MCMXLII.)

toricistas, que iniciaron la moda nacionalista; influída en sus sectores europeizantes por un francesismo que no ahondaba en el simbolismo como lo evidencia su tácito culto de la claridad, los versos de Eguren no la entusiasmaron. Eran demasiado arbitrarios, demasiado obscuros, demasiado abstrusos. José de la Riva Agüero concluye su elogio a Garcilaso sosteniendo que el genio literario peruano es fundamentalmente clásico y que cuando se ha querido apartar de sus reglas simétricas, sólo ha producido engendros. Ventura García Calderón, sin dejar de ser por ello acaso el primer crítico literario de América[8]*, omite el valor de Eguren en sus ensayos sobre nuestra literatura y en su antología. Clemente Palma pone una nota dejando constancia de su disconformidad con el elogio que de "Simbólicas" hace Pedro S. Zulen en "Ilustración Peruana". Pocos son los que toman en serio al poeta, inicialmente. Hay que citar, en primer lugar, a Enrique Bustamante y Ballivián que en su revista "Contemporáneos" acoge sus primeros versos de madurez, ya que dos o tres composiciones juveniles habían sido publicadas anteriormente en "Lima Ilustrado"; y que en "Balnearios", pequeño periódico de un pueblo vecino a Lima, hace el primer estudio sobre "Simbólicas". Y hay que citar, también, a Pedro S. Zulen, a pesar de que no era un literato profesional, sino un hombre de biblioteca, un cultor de estudios filosóficos, un agitador de la redención indígena. Zulen, además de su estudio en "Ilustración Peruana", contribuyó a la difusión de Eguren en Estados Unidos y, poco antes de morir, desafió el tradicionalismo universitario dedicando un número del "Boletín Bibliográfico" de la Universidad a una antología de los poemas de "Simbólicas", "La Canción de las Figuras" y "Sombra", verdaderamente imposibles de conseguir ahora. El esfuerzo de estos leales amigos y de unos cuantos más, es uno de los episodios gallardos de la literatura peruana*[9].

Por su parte, Estuardo Núñez define su posición al respecto en forma rotunda y condenatoria:

---

[8] El tiempo se ha encargado de desmentir tan exagerada apreciación estimativa. Nadie ignora hoy en América que la tarea crítica de Ventura García Calderón se confunde con la crónica periodística, huérfana de rigor especulativo. ¿Podrá figurar, acaso, en la compañía de un Alfonso Reyes o de un Arturo Marasso?

[9] Jorge Basadre, *Elogio y elegía de José María Eguren*, en *Amauta*, núm. 21, p. 22. Lima, febrero-marzo, 1929.

En primer lugar, los que silenciaron los aportes de Eguren por insensibilidad artística o por conservadorismo recalcitrante o por razones extraculturales que no son del caso analizar (Riva Agüero, Ventura García Calderón) o los que acogieron la poesía de Eguren con mal disimulado desdén o enfado y se abroquelaron en el sarcasmo (Clemente Palma y otros comentaristas menores).

A estas líneas Núñez agrega la siguiente nota de pie de página que aclara aún más su actitud de justificada repulsa:

Débese anotar como síntoma de inexplicable intransigencia, que en su serie antológica de 13 volúmenes, 'Biblioteca de la Cultura Peruana', editada en 1938, Ventura García Calderón, en la cual dedicó un volumen íntegro a Chocano, no recoge un solo poema de Eguren. Esta omisión es tanto más grave si se tiene en cuenta la época de tal antología (1938) y la calidad del crítico, a quien por otro lado, deben reconocerse tantos títulos excelentes. Riva Agüero —con semejante insensibilidad— esperó la oportunidad de un discurso necrológico de compromiso (en 1942) para decir tardíamente y un poco sin convicción y como concesión póstuma, algunas frases de elogio convencional dirigidas sobre todo a resaltar los méritos personales más que literarios del poeta[10].

*

Hay que reconocer en la obra poética de Manuel González Prada, el primer intento renovador producido en nuestras letras. La poesía del apóstol no es todavía la poesía pura, mas representa el anuncio precursor. El introdujo —antes que nadie en América e incluso en España— nuevos metros exóticos, exhumando antiguas formas métricas castellanas. Esta empresa suya es el antecedente del Modernismo en nuestra lengua.

Eguren extrema y eleva a zonas insospechadas la herencia de González Prada, quien, evolucionando de la tendencia parnasiana, apuntó tímidamente al simbolismo, sin llegar a romper jamás con los módulos propios de la escuela de Leconte de Lisle: no acertó a comprender el significado hermético de Mallarmé. La influencia de Max Nordau —adversario del movimiento simbolista— le fué fu-

---

10 Estuardo Núñez, *José María Eguren / Vida y Obra - Antología - Bibliografía*. pp. 27-28. New York, 1961.

nesta en este aspecto. La obra del precursor significó un precipitado romántico-modernista. Cultivó el sentimiento, cinceló la forma. El simbolismo de Eguren, por el contrario, inició el aura inefable de lo maravilloso, sin preocuparse del rigor métrico formal. Es, más bien, monótono y limitado en sistema estrófico, en tanto que el visionario se produjo en los viejos ritmos en que habían cantado antiguas glorias de Provenza, Toscana y Galia.

En el medio estrecho de campanario que fué la Lima de su época, González Prada alternó la prédica ideológica con la renovación poética. Clausuró el rezagado romanticismo a la española que padecían nuestras letras, gracias a que había bebido en las auténticas fuentes del romanticismo germano, como lo prueban sus esmeradas traducciones de Goethe, Schiller, Mörike y Heine. Aportó el Maestro, a nuestra literatura, rondeles, espenserinas, triolets, balatas, pantums, rispettos, estornelos, versos blancos o polirritmos sin rima, cuartetos a la manera de Omar Khayyam, además de la adaptación del metro alemánico, propio del poeta de la lidia Sardis.

González Prada reconoció en la obra de José M. Eguren (*Simbólicas*, 1911 y *La Canción de las Figuras*, 1916), la culminación del movimiento estético y renovador que él había impulsado en mil ochocientos ochenta y tantos. Vale la pena recordar en esta ocasión la visita[11] que le hiciera el poeta de *Exóticas* al creador de *Simbólicas*, justamente el mismo año en que apareció este pequeño volumen de versos. Tuvo dicha visita el carácter de un homenaje consagratorio. Mas Eguren debió pagar desde ese instante, con el aislamiento y la pérdida de un modesto empleo, el gesto generoso del incomparable amigo. La noticia de la presencia del *protervo* autor de *Pájinas Libres* en casa del seráfico y mínimo franciscano, cundió por el balneario del Barranco y la ciudad de Lima. Parece ser que las beatas de la plazoleta de San Francisco, próxima a la calle en que residía el joven artista, se persignaron al ver aparecer la venerable y venerada figura de ese santo laico que fué el hombre de

[11] Enrique A. Carrillo se ha referido a este suceso: "Un día fué a visitarlo allí D. Manuel González Prada. En los lugares habitados por las beatas, muros, puertas y ventanas tienen ojos de lince y oídos de tísico. No bien desembocó en la plazuela la figura gallarda, tan llena de dignidad y mesura en el señoril continente, del insigne literato, hubo allí un revuelo de negros mantos, escandalizados cuchicheos, general santiguada y un concierto de ¡Dios me valga! y ¡Ave María Purísima! Aquellas señoras consideraron la visita del hereje como una violación de territorio". (*Ensayo sobre José María Eguren*, en *Colónida*, Año I, tomo I, núm. 2. pp. 5-12. Lima, febrero de 1916; *Prólogo* a *La Canción de las Figuras*, Lima, 1916).

ideas y el poeta formal. El silencio se hizo en torno a la obra de Eguren, quien, por su parte, se transformó en un solitario asceta cultor del misterio. Muchos años después, él mismo me contó emocionado el generoso saludo del viejo maestro. Significó en su vida de escritor el más alto galardón. No lo olvidó jamás.

El poema *Los caballos blancos,* de González Prada, ha sido equiparado por Luis Alberto Sánchez a *Los reyes rojos,* de Eguren. El paralelo, ilusorio, se debe a un error: a la incomprensión del problema por el cual difiere un poema de otro. Considero que en el primero destaca el elemento escultórico narrativo, mientras que en el segundo predomina la impresión alegórica simbólica, si no enteramente simbolista. En uno se realiza la composición controlada por cierta conceptualidad parnasiana, afluente de un clasicismo académico formal; en otro se insinúa la sugerencia del misterio: la elaboración gradual del símbolo que afecta a la temporalidad del asunto. A pesar de los elementos objetivos que contienen ambos poemas, ofrecen, al mismo tiempo, el antagonismo que existe entre la realidad y el sueño. Una, la de González Prada, es poesía de *ideas,* de *conceptos;* otra, la de Eguren, de *palabras,* de *sensaciones.*

He aquí uno y otro ejemplos. Primero el de Prada, que es el presunto modelo:

No son los bárbaros, no son los titanes ni los búfalos:
Son los hermosos Caballos blancos.

. . . . . .

Queda en la llanura, queda por vestigio,
Ancha cinta roja.

¡Ay de los pobres Caballos blancos!
Todos van heridos,
Heridos de muerte.

(De *Exóticas.*)

Ahora veamos el de Eguren, sugerente y simbólico:

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

Por verde bosque
y en los purpurinos cerros
vibra su ceño.

Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.

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

Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos

(De *Simbólicas.*)

En el fragmento de González Prada se da, además, de una manera muy directa, el cuadro, el relato. Los asuntos, lejos de ser simbolistas, sobrios y ascéticos, parecen motivos de Leconte de Lisle o de Herédia. Por el contrario, el poema de Eguren se desenvuelve dentro de una línea colorista y una escala musical discreta. A lo discursivo del primero sucede lo confidencial del segundo. En la tónica de ciertos vocablos, opuestos entre sí, como "titanes" —"reyes rojos", "búfalos"— "falcones", está la clave del antagonismo de fondo. También es diferente un animal de otro; el primitivo *búfalo* se distingue de un bicho de cetrería como el *falcón.* El escenario va de Pampa a espacio; de los tiempos arcaicos a la Edad Media. Así cabe diferenciar, en esta escala, la calidad de ambos poemas, estimando el matiz que existe entre grandílocuo y lacónico.

CAPÍTULO II

LA HUELLA MODERNISTA

LA obra de Eguren atestigua de la experiencia Modernista, participa del ritmo, del ejercicio verbal, del uso cuidadoso del adjetivo. El eco de Rubén Darío puede hallarse, aunque no en forma calcada y servil, en las *Bodas Vienesas, Eroe, La Walkyria, La Comparsa* y *Colonial.* Mas el poeta de *Simbólicas* opuso al aparato del corifeo de dicha escuela renovadora —sustentada en las divinidades helénicas— los dioses de gesta de la primitiva mitología y poesía germánicas. La nostalgia del mundo clásico griego ya había pasado por la experiencia del proceso humanístico de la Latinidad y el Renacimiento. Los nombres de Virgilio, Dante y Petrarca; Ronsard, Du Bellay y Remi Belleau; Garcilaso, Camoens, Góngora y Quevedo, exornan y esmaltan el fondo histórico del evocado y siempre renovado Olimpo.

La tendencia imaginativa de Eguren no se anima, exclusivamente, al influjo de lo grecorromano, por el hecho de ofrecer ciertas reminiscencias propias de su formación parnasiana. De tema helénico, estrictamente, descúbrese su alusión a la *flauta griega,* de *Noche II,* y en *Anánke* —Necesidad, hado, suerte— se debate la idea del Destino (Moira). En este aspecto, el estímulo —más bien parco y selecto— se plasma en estos pasajes de sus poemas: — *Cual cien atridas* (de *Juan Volatín*); *los órficos insectos se abruman* (de *Peregrín cazador de figuras*); *que tienen las nereidas de lánguida dulzura* (de *La barca luminosa*); *Los Alteres del camino* (título). Las referencias al *zócalo griego* (de *La niña de la garza*) y al *ave selenita* (de *Canción de noche*) constituyen, con los ejemplos anteriores, todo el bagaje del poeta, bastante restringido, por cierto, si se le coteja con el amplio y variado repertorio helenizante de Darío o con el selectísimo elenco de las brillantes evocaciones mitológicas griegas de Herrera y Reissig.

La fantasía exotista de Eguren se acomoda mejor a las sugestiones arcaicas de Germania y de Escandinavia. Por esto menciona a los *Eddas*[1], la Walkyria, Valhala, las Sagas. El puro sentir feudal se fija en sus cromos que alcanzan, como en *El Caballo,* la emoción heroica, creciente, bravía, de algún grabado de Dürer:

Viene por las calles,
a la luna parva,
un caballo muerto
en antigua batalla.

(De *La Canción de las Figuras.*)

Comentando unas notas de Eduard Dubus acerca de la Belleza, el Bien y la Pasión, en las que considera que "Le beau seul est l'objet du poème", Ernest Raynaud ha rememorado cuál fue en su tiempo el estado de espíritu que caracterizaba a los decadentes y simbolistas, no sin agregar algunas consideraciones estimativas que inciden en el motivo aquí tratado o sea el dilema entre el helenismo y lo nórdico, mejor dicho entre dos mitologías aparentemente antagónicas. Raynaud trata, en parte, el problema que Eguren supo resolver en su tiempo, un tanto desencantado del abuso excesivo de las parodias helenizantes de cuantos se proclamaban exotistas a la moda. He aquí el testimonio de quien, a su modo, fué también fautor en las deliberaciones estéticas del siglo pasado:

Néanmoins, l'action des Symbolistes et des Décadents contre la littérature en vogue était parallèle. Ils avaient les mêmes haines et les mêmes admirations. Ils étaient pris du même désir d'introduire dans leurs vers plus de mystère, plus de rêve, plus de musique, et de substituer au mode narratif et didactique une méthode synthétique aux raccourcis violents. Les uns et les autres sentaient le besoin de s'affranchir de formules surannées et de reformer la prosodie, mais les Décadents n'entendaient pas faire table rase du passé. Ils préconisaient des réformes indispensables, conduites avec méthode et prudence. Les

[1] Lo más probable es que Eguren haya leído —prestada por D. Manuel González Prada— la versión alemana de *Edda*, hecha por Herder y publicada en 1763, o en cualquiera otra edición posterior. Si no fuese así, habría que pensar, entonces, en alguna traducción francesa o inglesa, siempre proporcionada por el mismo D. Manuel, quien llevó de Europa al Perú una biblioteca excelente.

Symbolistes, au contraire, ne voulaient rien garder de nos vieux usages et ambitionnaient de créer de toutes pièces un nouveau mode d'expression. On a dit que cette divergence de vues provenait de ce que les Symbolistes étaient en majorité d'origine étrangère. Ils n'étaient point retenus aussi solidement au respect de la tradition. Et ce qui donnerait une valeur à cet argument, c'est qu'ils avaient commencé par substituer aux mythes helléniques qui forment le plus clair de notre patrimoine lyrique, les mythes scandinaves. Ils se sentaient plus d'affinités pour les légendes de l'Edda' et des 'Niebelungen' [2].

Excepción hecha de la postura conservadora que se sustenta de la ficción de los "mitos griegos" no menos que de la "claridad" de un supuesto "patrimonio lírico", queda en pie el desplazamiento de una temática por otra.

---

[2] *La Mêlée Symboliste*, V. I., pp. 117-118. Paris, 1918.

CAPÍTULO III

EL MUNDO MÍTICO

On trouverai bientôt que les plus claiss discours sont tissus de termes obscures. (De *Monsieur Teste*).

EN otra dirección de su poesía, los símbolos esotéricos —las señas de su *tumba asiria* y el *candor mago, bizantino*— dan fe de su asombrado mundo mítico, habitado por signos, silfos y trasgos. Un poeta *a i d e l o s* —como decían los alejandrinos de Lycophron—, se nos presenta el simbolista Eguren, es decir, *obscuro*. 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. Por lo demás, cósmicamente hablando, el argumento se sostiene en el juego de las antítesis propias de la Naturaleza. En torno a tan apasionado debate, se sostienen, por lo general, dos posiciones antitéticas. Una, se me ocurre, podría ser la sustentada por Estuardo Núñez en lo que afecta al caso de Eguren; otra, me imagino, la desarrollada por Dámaso Alonso en lo que se refiere a Góngora. Núñez afirma:

Misión de la crítica es dejar esclarecida la poesía y permitir que un poeta deje de ser considerado "difícil" u "oscuro". Si Eguren pudo serlo en otra época, confiemos en que el esfuerzo del análisis logre el objeto de que lo sea cada vez menos en lo futuro y en que

resplandezca cristalino y transparente como uno de los preclaros clásicos americanos[1].

Por el contrario, Alonso no rechaza el elemento estético que lo "obscuro" supone, ni pretende su traducción eficaz al lenguaje de la claridad cotidiana. Sustenta:

Ante todo se nota la misma oscuridad que en ambos (Góngora y Mallarmé) es 'un voile derrière lequel... se cache un sens réel et unique'. Pero esta oscuridad no es buscada ni en uno ni en otro, sino resultado de la evolución interior del artista, del esfuerzo continuo hacia formas de expresión más perfectas, que lleva a emplear un idioma que por su vocabulario y su sintaxis se aparta del uso común[2].

Vemos, pues, confrontadas las tesis, cómo prevalece aquella que no intenta disipar lo "obscuro" ni esclarecer la letra con sentido docente. Proceder crítico que la tradición europea confirma y avala el ejercicio de la ensayística contemporánea vigente.

De acuerdo al último punto invocado, trasladaré aquí algunos testimonios que reforzarán mi convicción profunda y mi apego, sin desmayos, a la doctrina de las tinieblas superiores del entendimiento poético o sea el reino de lo obscuro y de lo difícil. En tal sentido, Hugo Friedrich, quien es uno de los más agudos y profundos críticos europeos, ha interpretado magistralmente la obra poética de Mallarmé, dejando dicho, como prueba de su comprensión del fenómeno lírico-poético, estos insuperables conceptos:

La oscuridad ha llegado a ser el principio estético universal, por cuanto ella es la que distingue principalmente la poesía de la normal función de comunicación del lenguaje, para mantenerla fluctuando en una esfera desde la que más bien puede alejarse de nosotros que acercársenos[3].

El juicio de Jean-Pierre Richard también me parece muy apropiado al caso, ya que lo sitúa y resuelve del modo más agudo y conveniente:

---

[1] Op. c., p. 30.
[2] *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 551.
[3] *Estructura de la lírica moderna*, p. 270.

Comprendre un poème difficile, ce n'est pas le traduire en un langage de facilité, c'est le comprendre 'comme' difficile, c'est revivre en soi les fins et les chemins de sa difficulté[4].

Valga, como explicación definitiva, la perspicacia con que Gardner Davies dilucida el problema de fondo y único:

L'obscurité constitue dans l'oeuvre de Mallarmé un facteur positif que le critique ne saurait négliger dans son appréciation de cette oeuvre[5].

*

Los personajes fantásticos alientan en un clima idéntico al propiciado por la leyenda y el mito. Eguren, conviene señalarlo, no alude a tipos reales, aún en el caso extremo de que se investigue en su íntima galería femenina. Su cortesanía, a la inversa que en el Modernismo, no es actual y madrigalesca, sino retrospectiva y ensoñada, inventiva y elegíaca. Sus mujeres, más que mujeres, son *damas de otro tiempo*. Por ello mismo él las invoca y las convoca en misteriosos gabinetes secretos: en lo señero de una torre, en la niebla del lago, en el fondo de la tiniebla, siempre en el rumor de la música de su corazón. El contacto humano de Adán no aletea en su Eros. El frustrado amor real del poeta se ha convertido en la inocencia de su voz. Eguren no nombra a la mujer sino una sola vez. Para él existen únicamente dos categorías femeninas que proceden de una época cortesana y distante: la de las *niñas* y la de las *damas*. Ambos términos ilustran su circunstancia onírica, imaginativa y aérea, lejana del trato carnal de la hembra. La casi supresión del vocablo mujer — como concepto y experiencia— constituye la negación de la estructura erótica, del vínculo sexual. No se trata de una tendencia selectiva de la palabra sino de algo más hondo, psíquico, subconsciente. Entre la niña y la dama oscila, en su caso específico, el sentido de lo ausente, de lo ensoñado, de la pureza. La bruma sexual pregona —amortiguada— la vaguedad de la mujer.

La excepción será la mujer, como ya he dicho: *oh tú mujer divina* (De *La barca luminosa*). Se ve claro —por el tono— que esta expresión es extraña a la poesía, a la verdad sentimental de

[4] *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 418.
[5] *Les 'Tombeaux' de Mallarmé*, p. 210.

2. J. M. Eguren (1899).

Eguren. Por otra parte, no nace del estímulo amoroso, del culto venusino.

Las flores asumen la representación de la femeneidad, lo que en términos propios del poeta corresponde al vocablo *damas*[6]. El símbolo intermediario —tímido— es la flor: *la niña, flor de cielo.*

Mas Eguren supera la alternativa —niña o dama— en su poema titulado *Rêverie.* La supresión del nombre alcanza a la abstracción:

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

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*:

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

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 *oir* al *ver,* acentuándose en la visión y en lo acústico las características de la musicalidad, de la sugerencia, de lo entrevisto:

Y al fin las divisé lastimosas
por los caminos y por las abras;
y hablaban las bellas melodiosas;
pero no se oían sus palabras.

El sentido borroso, propio de la lejanía, el misterio del silencio, el enigma de las palabras que no se oyen, cargan de hermetismo —en la fase penúltima— la curva del proceso poético.

En el postrer cuarteto el poeta armoniza la energía sensorial — el *oir,* el *ver*— en el sentido de la memoria, del canto, de la luz

[6] Con posterioridad a esta definición por mí formulada, Léon Cellier ha escrito: "Fleur est un equivalent poétique de femme". (*Mallarmé et la mort qui parle,* p. 115.

y de la melancolía. Los tintes vagos, los trazos indecisos adrede, propios del Impresionismo, que constituyen el espíritu de las estrofas primeras, alcanzan al final la concreción de la dolorosa plasticidad onírica, de la emoción contenida. La síntesis se logra con precisa y calculada maestría. Los elementos perdurables se agudizan y se asocian, por el recuerdo, a las *baladas,* a la *tristísima luz* de los semblantes obsesivos. En esta forma se amplía y agota la presencia. La línea vaga del poema no es vaga por débil, sino por pura, lírica y ensoñada.

El rigor con que Eguren ha creado este poema está de acuerdo con la línea estética proclamada por Mallarmé: ...*architectural et prémédité*[7]. El concepto es válido para ser aplicado a la composición, al arte del poema, excediendo así los límites del *Libro* a que se ajustaba el pensar mallarmeano. Eguren se ciñó siempre a la elaboración mental *premeditada.* Y *Rêverie* —como otros versos suyos— demuestra el aserto y el ejemplo:

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

Se trata, como se advierte, de un poema que es el resultado de una creación onírica alternada con las impresiones de la vigilia: doble procedimiento que entraña un remate artístico insuperable, verdaderamente insólito en la lengua castellana.

El inicio de la composición supone, más que principio, propiamente, continuidad del discurso[8] mental, algo así como la recuperación del núcleo vivo y lúcido de la figuración sublimada. Resulta poderosa e intensa la eficacia sorpresiva que proporciona el comenzar el poema con ese recurso de coordenada interna y ensoñación plástica. Al Y *soñé* es inherente la correspondencia de lo auditivo que en seguida se complementa con la *visión.* 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, con-

[7] *Autobiographie,* en *Oeuvres Complètes,* p. 663.

[8] Apoyo mi interpretación en el juicio de Wolfgang Kayser: "Una técnica propia para comenzar poemas se descubre fácilmente: esos fluídos comienzos con "y" o con una partícula cualquiera, que producen en nosotros la impresión de que la poesía continúa un discurso iniciado ya mucho antes". (Op. c., p. 299).

fuso. 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 obscura relación subconsciente y simbólica que existe entre el sueño y el agua, nombrándose lo primero y sugiriéndose lo segundo [9]. Apréciese la justeza, el rigor del proceso poético, muy apegado a la ciencia del lenguaje: descúbrese el juego simétrico de dos adverbios: *casi* y *medio*.

En el penúltimo cuarteto, preámbulo del desenlace, el poeta alcanzó a columbrar la acción misma de su *sueño*. Expresa: *las divisé lastimosas*. Advirtió, además, que *hablaban*, pero, he aquí el misterio, la supresión de la anécdota: *no se oían sus palabras*. El *medium*, consecuente con *onyros*, rechaza todo vestigio de la realidad verosímil. Es fiel al silencio, sujeto abstracto y oculto de la belleza esencial de la creación lírica.

Una de las características de la síntesis emotiva de la poesía de Eguren, la constituye, tal vez, la *concentración* vital del todo en la parte y viceversa. He aquí lo que piensa Wolfgang Kayser acerca del asunto:

La tendencia a la concentración ha sido indicada por algunos críticos como una peculiaridad estilística de Mallarmé, como característica de su 'estilo personal' [10].

El significado consecuente de la inquietud que proporciona la movilidad, cuya raíz reside en el carácter mismo del sueño, dinámico por naturaleza, se puede aquilatar en el enlace escalonado, interno, de *bajaban*, *hablaban*, de una parte, de tipo físico-espiritualista y, de otra, el desplazamiento personal, pero casi irreal, de las *bellezas matinales* que, partiendo de un *templete*, se encuentran de pronto ante el *blasón de la poterna*, luego reflejadas en la *cisterna* y, más tarde, discurriendo por *los caminos y por las abras*. La acción alucinada se resuelve, finalmente, en la *memoria*, gracias a la identidad de la música con el recuerdo. Este vendría a ser el círculo en el cual persiste el movimiento obsesivo de lo soñado. Los seres que no han sido nombrados refractan, secretamente, la imagen de la su-

[9] Sin embargo, Eguren ofrece la excepción del caso: "viene a tus pies el sueño del agua silenciosa" (*La barca luminosa*, en *Sombra*). Cf. Gaston Bachelard: *L'eau et les rêves*.

[10] Op. c., p. 511.

gestión en el espejo profundo del yo. Tales abstracciones esotéricas no tienen figura real, pero viven sólo por la alusión patética en el fondo de la conciencia, y afloran de ésta debido a los destellos de la *luz, tristísima,* de las *caras.*

Todo descubrimiento o creación es, profundamente, como en el poema de Eguren, un soñar y un despertar.

CAPÍTULO IV

EL HERMETISMO

LOS ejemplos más puros de hermetismo sublimado —femeneidad doliente— los representa *Syhna la Blanca.* Helos aquí:

De sangre celeste
Syhna[1] *la blanca,*
sueña triste
en la torre de ámbar.

Aristocrática, remota, altiva (*sangre celeste*), retirada, onírica, *blanca,* hállase encerrada, melancólica, *sueña triste / en la torre de ámbar,* que es el símbolo fálico[2], esbelto e ideal de su secreto:

Y sotas de copas
verdelistadas[3]
un obscuro
vino le preparan.

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.

---

[1] Confróntese con la raíz de la palabra *Cynarae,* empleada por Dowson.

[2] "El simbolismo de la torre —escribe Jung— se ordena perfectamente en la línea de los símbolos en el fondo fálicos de que tan rica es la historia de los símbolos". (*Tipos psicológicos,* p. 264).

[3] Cf. el procedimiento: "Roses, l'aile fleurdelisée" (Mallarmé, *A une petite laveuse blonde,* op. c., p. 17).

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

Encantan su destino (*sueños azulean*) en tanto que la alegoría de la sangre, la sugerencia del suceso interno, íntimo, está representada por una imagen de intenso y hermético erotismo reprimido: *mudos rojos / cierran la ventana.*

Se trata, incluso, de una eficaz alusión a los bufones cortesanos, cargada de doble significado definitorio, al mismo tiempo sexual y colorista: *mudos rojos.* La función de estos servidores de la época feudal, se reducía a representar el papel, como en el poema, de una complicidad licenciosa, no exenta del cruel sentido de la abstinencia forzosa y expectante. Charles Chassé ha comentado el *Rondel II,* de Mallarmé (*Muet muet entre les ronds / Sylphe dans la pourpre d'empire*), sintetizando el tema de los *mudos* de manera insuperable:

Mallarme a dù penser aux muets du sérail qui son souvent des eunuques[4].

Mudos y *Silfo,* que vale también por *elfa,* son asuntos típicamente egurenianos: la clave del poema *Syhlna la blanca.*

La mudez prepara el tránsito riguroso hacia el éxtasis último y silente:

El silencio cunde,
las elfas[5] *vagan,*
y huye luego
la mansión cerrada.

Se hace la noche y el silencio, vuelan las pequeñas diosas de la mente y de la atmósfera alucinada, y todo se evapora tras su logro intenso (en el que el sueño participa de lo real) para acabarse y desaparecer: persona, asunto, mito.

Visión con la que se clausura la maravilla del poema, el único que existe de su naturaleza en nuestra lengua, que yo conozca, de linaje simbólico y sublimado.

[4] *Les Clefs de Mallarmé,* p. 208. (Un verso de Théophile Gautier: "Vigilan en la torre los eunucos" (del poema *La nube,* traducido por Manuel González Prada), avala el criterio de Chassé y el mío, así como la intención recóndita de Eguren).

[5] "Hörst du das elfenlied zum elfentanz"? (Stefan George, "Weihe", *Hymnen,* 1890) (¿Oyes tú el canto de las ninfas, el baile de las ninfas?").

La composición define, en su desarrollo, una sabia y sostenida escala cromática, que hace pensar en la maestría de los artistas de Italia. Propongo, al caso, el siguiente esquema paralelo: *celeste*: Fra Angelico; *ámbar*: Botticelli; *verdelistado*: Uccello; *azul*: Leonardo; *bruna*: Cossa; *rojo*: Ghirlandaio.

*

Estuardo Núñez considera que el poema está conformado al modelo de las mitologías escandinava y germánica, que nada tiene que ver con la griega. Me parece que es erróneo su juicio. Considero, por el contrario, que las mitologías nombradas no son sino el reflejo de la poderosa sugestión imaginativa del pensamiento griego.

Núñez escribe concretamente lo siguiente al respecto:

'Shyna' es igualmente un personaje femenino de inspiración germánica, vinculado a las 'elfas', genios de la literatura nórdica, que simbolizan la tierra, también citados en el poema mencionado. Todo vínculo de este símbolo con la mitología o circunstancia helénica carece de sustento[6].

Núñez no señala, sin embargo, a qué *Edda* o *Saga* pertenece dicho personaje femenino.

Un especialista en materia mitológica como George W. Cox, cuya obra tradujo Mallarmé, escribe a propósito del asunto debatido:

Les systèmes mythiques des tribus de l'Europe du Nord sont en substance les mêmes que ceux des Grecs. Ils prennent tous racine en des mots ou des phrases qui representaient les spectacles et les bruits du monde matériel; mais les histoires issues de ces racines ont été, dans chaque contrée, modifiées par les influences du sol et du climat. C'est ainsi que la Mythologie au nord de l'Europe assuma, nécessairement, un caractère sombre et grave; et que le combat de Phoibos contre Python, ou d'Indra contre Vritra, devint la lutte constante et de tout pour avoir la vie ou donner la mort. L'histoire où cette lutte est peinte se nomme le 'Saga Volsunga', ou conte des 'Volsungs', qui fut, dans la suite, remanié en forme de

[6] Nota bibliográfica sobre el libro de Armaza, en *Letras*, núm. 62, p. 135. Lima, 1959.

poëme épique appelé le 'Chant des Nibelungen' ou Chant des enfants de la brume. Le héros de ce chant s'appelle Sigurd, fils de Sigmund, fils de Volsung, descendant d'Odin[7].

Tengo la impresión de que Cox agota el asunto y que no habría que agregar nada a su certero conocimiento del tema. No obstante, no estará demás recordar un ilustre juicio contemporáneo, el de Klabund:

Los 'eddas', el más antiguo de los cuales es el 'Voluspa' (la Predicción de Wala) están escritos en rimas aliteradas y se estima que datan del año 1000 d. de J., sobre poco más o menos. Ellos prueban que ningún pueblo nace sin apoyarse en anteriores aportaciones ajenas: el 'Voluspa'[8] *deja transparecer reminiscencias indias, cristianas y de la antigua Grecia*[9].

*

La crítica literaria no se ha propuesto, que yo sepa, la investigación de los elementos componentes, creadores, del poema, como tampoco ha estudiado su origen, ni esclarecido, siquiera por aproximación, el misterio que el nombre *Shyna* entraña. Ha eludido el análisis del asunto, acentuando así su arcano inescrutable. Mas habiendo yo intentado una interpretación psicoanalítica de la belleza que oculta, no puedo resignarme a dejar en la penumbra nonata la genealogía —llamémosla así— de *Shyna* y, aún más, la posible fuente inspiradora o sugeridora del motivo que ha determinado a la criatura poética.

Me parece haber hallado en un ensayo de W. B. Yeats, la orientación o por lo menos una senda más segura para poder avanzar en la investigación verosímil del problema que plantea la historia del poema de Eguren. Al tratar el gran poeta y ensayista irlandés acerca de la obra *Laon and Cythna*, de Shelley, escribe estas líneas por demás reveladoras:

---

[7] *Les Dieux Antiques, Nouvelle Mythologie* d'après George W. Cox, p. 33. Paris, 1925.

[8] En la Biblioteca Real de Copenhague, el año 1962, tuve la feliz oportunidad de admirar el arcaico Códice, al lado de otros más o menos semejantes y valiosísimos.

[9] *Historia de la Literatura*, p. 61. Barcelona, 1937.

Shelley hizo, en una época relativamente temprana, que su Cythna, presa... El amante de Cythna es conducido a través de una caverna en la que hay una fuente putrefacta hasta una torre elevada, porque, siendo como es la mente del hombre que ve a lo lejos, cuando el mundo lo ha arrojado al exterior, tiene que hacerlo a las "torres de los poderosos coronados del pensamiento"; no es posible que Shelley se olvidase de este primer encarcelamiento cuando hizo que los hombres encerrasen a Lionel dentro de una torre por un pecado semejante y como yo sé por experiencia lo mucho que cuesta olvidar el sentido simbólico una vez que lo hemos descubierto, creo que Shelley veía en su mente algo más que una escena romántica cuando hizo que el príncipe Atanasio siguiese sus misteriosos estudios en una torre iluminada que se alzaba por encima del mar, cuando hizo que el viejo eremita cuidase a Laon durante su enfermedad dentro de una torre ruinosa sobre la que el mar —aquí, sin duda, lo mismo que a Cythna— "la mente única" arrojaba "arenas brillantes como lentejuelas" y "las más raras conchas marinas". La torre, que tiene importancia en Maeterlinck lo mismo que en Shelley, es, "al igual que el mar, los ríos y las cavernas con fuentes", un símbolo antiquísimo que quizá habría adquirido importancia todavía mayor en la poesía de Shelley al correr de los años. El contraste entre la torre y la caverna que vemos en 'Laon y Cythna' nos sugiere un contraste entre la mente que mira hacia el exterior sobre los hombres y las cosas y la mente cuando mira hacia el interior sobre sí misma; pudo este contraste surgir o no en la mente de Shelley, pero no cabe duda de que contribuyó, con yo no sé cuántas otras significaciones borrosas, a dar al poema misterio y sombra. Unicamente recurriendo a símbolos antiguos o echando mano de símbolos que tienen innumerables significados, además de aquel o aquellos dos que el escritor recalca, o además de la docena de significados de que él tiene conocimiento, puede un arte altamente subjetivo salvarse de la esterilidad y de la superficialidad de una disposición demasiado consciente, para salir a la abundancia y a la profundidad de la Naturaleza. El poeta de esencias e ideas puras tiene que buscar en las medias luces que brillan entre símbolo y símbolo como entre los extremos de la tierra todo lo que el poeta ético y dramático encuentra de misterioso y de sombreado en las circunstancias accidentales de la vida[10].

---

[10] *Teatro Completo y Otras Obras*, pp. 1180-1191-1192. Madrid, 1956.

Tenemos, pues, dos términos que ofrecen, parcialmente, es cierto, una pista más segura: "Cythna" y "torre". No importa, en el primer caso, la variante del nombre con relación a la "Shyna" de Eguren. El cambio de una letra y la supresión de otra no alcanzan, en efecto, a trastornar ni a disipar su significado. Lo que interesa es subrayar la concordancia y, sobre todo, el antecedente del motivo esencial. Se sabe, por lo demás, que Eguren era un devoto admirador de Shelley, en quien debió de celebrar su precursoridad simbolista. Lo que haya podido tomar de él, modificándolo hasta el punto de hacer una creación propia, no invalida su originalidad. Shelley, a su vez, había sufrido el mismo proceso, determinado por las innúmeras sugestiones que se desprenden de su educación clásica. En este aspecto, Yeats ha dejado bien establecido todo lo que adeudaba el sublime poeta a un Platón y a un Porfirio.

El ideal, con ribetes eróticos, es lo que define a la protagonista de Eguren, en tanto que a la heroína de Shelley la caracteriza solamente la idealidad. Acerca de esto William Sharp ha escrito:

'Cythna' is the ideal woman-lover, help-mate, friend [11].

[11] *Life of Percy Byssche Shelley*, p. 129. London, 1887.

CAPÍTULO V

UNA NUEVA EXPRESIÓN

EGUREN ha logrado uno de los mayores milagros al dotar a nuestra lengua de un nuevo temblor y sentido del *pathos*. El acento alucinatorio conmueve el logos sin alterar la coherencia dialéctica, el dibujo y la unidad. El poema que motiva esta interpretación (*Syhna la blanca*) exige más de los valores del misterio y del conocimiento metafísico que de clave estilística alguna. Es un cuadro inefable e inaudito del espíritu más que un sistema estructural del habla. Excede, en rigor, al vehículo de la expresión idiomática formal. Porque la auténtica poesía se genera fuera del alcance de la lengua común. Detrás de ésta hay otro idioma que no hablamos y que es con el que estamos absortos. La poesía se articula superando este conflicto energético de silencio y de símbolo, de entrañable obscuridad, de claro misterio, de mortal hermetismo.

Martín Heidegger ha definido, como nadie, el aspecto tratado, al escribir de este modo:

El silencio se caracterizó como una posibilidad esencial del habla. Quien quiera dar a comprender silenciosamente ha de 'tener algo que decir' [1].

Tal vez haya que invocar en el orden del mutismo expresivo que es lo *obscuro* primigenio de la pre-voz, a los precursores del *Trobar Clus* [2]: Rimbaud d'Orange, Marcabrun y Arnaud Daniel, ma-

---

[1] *El Ser y el Tiempo*, p. 340. México, D.F., 1951.

[2] Aunque no participo, como es natural, del juicio que el asunto le merece a André Berry, cumpliré con trasladarlo aquí para su conocimiento. Dice así: "Nous ne prenons pas, bien entendu, la défense aveugle du *Trobar Clus*, culte de l'expression abusivement obscure, qui a voué à une précoce caducité la majeure partie des oeuvres de Marcabrun, de Rimbaud d'Orange et d'Arnaud Daniel". (*Florilège des Troubadours*, Préface, p. XVI. Paris, 1930).

gos insignes del ajedrez poético, para quienes el culto del idioma —el velamiento de la imagen— suponía el obscurecimiento oportuno, frente a la excesiva claridad deslumbrante. La luz del día no debe penetrar la intimidad de la lengua y del misterio; a la palabra la basta la suya propia: reflejo del alma.

Recordaré, a propósito, un juicio muy justo del especialista Martín de Riquer, el cual considero ilustrativo y esclarecedor al respecto:

La oscuridad de Marcabrú estriba en los conceptos, no en las filigranas de expresión poética, como ocurrirá en Arnaud Daniel y en los cultivadores del 'trobar ric'. Marcabrú se resiste a escribir una sola línea que no vaya llena de sentido, del mismo modo que Daniel se resiste a escribir una sola palabra que no haya sido escogida en atención a sus posibilidades poéticas[3].

El notable crítico Dámaso Alonso parece incurrir en error con referencia al significado del *Trobar Clus*:

Ni tampoco en la escuela gallegoportuguesa se pierde la tradición de la poesía provenzal de índole 'aristocrática' con su 'trobar clus'[4].

Al menos, no coincide Alonso en lo absoluto con el eminente provenzalista catalán, quien, al respecto, afirma todo lo contrario:

Conviene reparar en un aspecto interesante. El 'trobar clus' se origina entre los poetas realistas, popularizantes y de humilde condición —Marcabrú, según una de sus 'vidas', era expósito— que abomina del amor cortés y que moraliza malhumoradamente y en franca oposición a los idealistas. El 'trobar ric', en cambio, es de carácter 'aristocrático' —no en vano uno de sus primeros cultivadores es el conde de Aurenga—, acepta totalmente el amor cortés y le tiene sin cuidado moralizar[5].

Según la opinión de Riquer, se trata de dos escuelas distintas, de dos hermetismos diferentes. Una se caracteriza por lo enigmático y lo obscuro, mientras la otra se destaca —misteriosamente coinci-

[3] *La Lírica de los Trovadores*, T. I., p. 37. Barcelona, 1948.
[4] *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 19. Madrid. 1960.
[5] Op. c., p. XIX.

dente, agrego—, por la estética simbolista, ya que Riquer le adjudica, con razón, la tendencia acusada a la *belleza de la forma, la sonoridad de la palabra, la sugestión del sonido, la selección de un vocabulario*. Dicho autor asimila el 'trobar clus' a Marcabrú y el 'trobar ric' a Arnaud Daniel. Por último acierta, a mi modo de ver, al relacionar, mentalmente, el primero con el conceptismo y el segundo con el gongorismo.

CAPÍTULO VI

LAS TORRES

EL símbolo de la torre es motivo principalísimo en la poesía de Eguren. Añadiré, incluso, que es asunto *clave* de su estética, con el cual el espíritu del poeta registra la esencia de su pasado: la experiencia de otros tiempos vividos o soñados. Uno de los aspectos de su sensibilidad medieval —del apego a lo remoto— es precisamente el que se deriva del vínculo del artista con la irrealidad misteriosa, imaginativa y simbólica, de las torres: el vuelo y la Belleza. ¿Cómo explicarnos, de otro modo, esa sabia imaginería del poema *Las Torres,* sino como la revelación de un poderío psíquico, cromático y lingüístico ancestrales? 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. Su historia —que no tema, por cierto— se desenvuelve de acuerdo al propio discurso del espíritu:

batallan las torres

. . . .

las torres monarcas

. . .

se hieren las torres

. . . .

ay, las torres muertas!

(De *Las Torres.*)

detiene el paso junto a la torre

. . . . . .

En la batalla cayó la torre

(De *El andarín de la noche.*)

Se arrodillan las torres

(De *Romanza de Lima.*)

Las Torres es un poema en cuya esencialidad dramática se debate la Edad Media, el espíritu feudal. Contiene, en su curva, todo el proceso que conduce —como el día— del amanecer a la noche: del nacimiento a la muerte. Su entonación agónica, agonista, constante, matizada, ofrece el fondo reiterativo de la profundidad. Se trata —para la pupila avizora del color— del dominio absoluto de la lejanía. Los adjetivos cromáticos, definitorios, con que se inicia el primer verso de cada estrofa, representan algo así como la notación del espacio y su humanización consiguiente, pero con prescindencia de la anécdota. Lo aparentemente inanimado —las torres— protagoniza la acción. Sólo en la última estrofa se define —tras la pausa de una escala vibrante y encendida—, la concordancia obscura con la primera cuarteta: *bruna = negras*, y la síntesis total: la presencia agudizada del tiempo y la sensación de la muerte. Porque 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.

Me parece también valedero invocar la relación que sugiere el mundo alucinatorio de las *torres* de Eguren, con las miniaturas maravillosas de *Les Belles Heures du Duc de Berry* [1] *, las estampas ilustradoras de la poesía persa o los grabados de los códices provenzales. La *torre de ámbar*, de *Sylna la blanca*, le hace lejana com-

[1] Introduction par Jean Porcher. Ancienne Collection du baron Edmond de Rothschild. Reproduction complète des peintures (2 pl. en couleur et 160 en noir). Fac-similé de manuscrits publiés par la Bibliothèque Nationale. Paris, 1953. In-4º.

* Este aserto se ve corroborado por el propio Eguren, quien en *Paisaje Mínimo*, perteneciente a su obra de ensayos titulada *Motivos Estéticos*, cita a uno de los hermanos Limbourg de Chantilly, ilustradores de la célebre obra.

pañía —en sus esmaltados fondos celestes— a la musicalidad azul de los cielos antiguos del arte, allí donde vibran todavía los tonos más puros del color y la gracia. La identidad entre unas y otras imágenes —palabra y pintura— parece evidente en estos acentos:

de vieja torre ambarina

(De *Nubes.*)

las torres musicales se han dormido

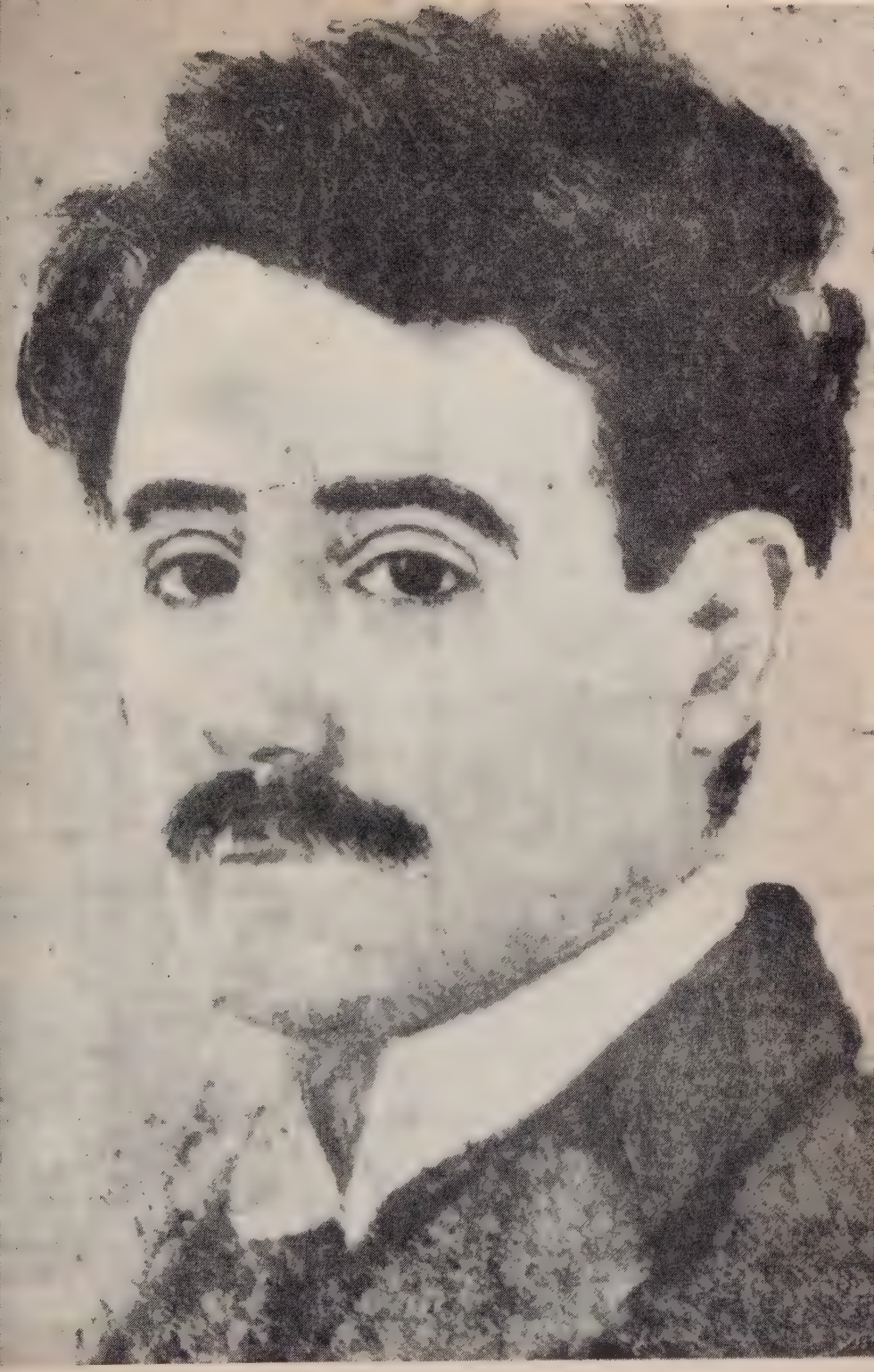
(De *Consolación.*)

a las aéreas torres

(De *La niña de la garza.*)

viendo la torre enana

(De *Témpera.*)



3. Autorretrato, al óleo (1908).

CAPÍTULO VII

ANTIGÜEDAD CABALLERESCA

All Beauty sleeps! — Poe.

LA *dama i* representaría la subsistencia provenzal[1] 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:

La dama i, vagarosa[2]
en la niebla del lago,
canta las finas trovas.

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

---

[1] Del apego de Eguren por este aspecto de la poesía medieval francesa, da fe la evocación de su espíritu: "de los provenzales la dicha, la calma" (*El Pelele*). Mas el cuadro lírico quedaría incompleto si no hubiese mentado, como lo hizo, a "Palaciegos, trovadores" (*La Abadía*).

[2] En la *Cassel's Encyclopaedia of Literature*, Vol. II, p. 1769, London se fusionan los dos primeros tercetos de la siguiente manera:

Lady i goes in her enchanted paper
gondola to the green mass
of the morning

o sea que el traductor suprimió, arbitrariamente, *vagarosa* en el primer verso e íntegros los dos restantes del primer terceto, no sin aglutinar a *La dama i* (del primero) con los del segundo. *Traduttore, tradittore.*

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

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

Y parte dulce, adormida,[3]
a la borrosa iglesia
de la luz amarilla.

(De *Simbólicas.*)

El poeta interpreta el Cosmos en el inicio de la mañana, que es el de la plenitud temporal y, por ello, le confiere un significado oficiante. El *verde* representa en Eguren el apogeo de la Naturaleza: configura, en sí mismo, el *oficio*, la expresión del rito.

La imagen *misa verde*, como quería Rémy de Gourmont, es la prueba de que el poeta, de acuerdo a:

la logique même de son esthétique symboliste l'avait amené à ne plus exprimer que le second terme de la comparaison[4].

No es que la *La dama i* vaya a ninguna misa concreta, real. Se trata, por el contrario, del predominio de la fantasía, de la abstracción sobre las limitaciones de lo verosímil.

Lo que tiene el poema de creación, excede a las referencias objetivas del escenario, del paisaje en que idealmente, transcurre la vivencia más que el asunto o el motivo.

Lo primero que se destaca, vivamente, es el movimiento de un *sueño*, algo mágico, más intenso que sus correspondencias y nexos con la realidad exterior. De ahí esa línea semi-oculta, en la *niebla*, que transcurre, *encantada*, con leve aire onírico (*los sueños rubios de aroma*), para transponerse y disiparse, *borrosa*, en *la luz amarilla* o en la paleta de Van Gogh, que es lo mismo.

El hecho en sí de que Eguren escribiera un poema de la naturaleza de *La dama i*, patentiza la evidente continuidad del espíritu: la convergencia de las linfas del pasado en las fuentes actuales.

[3] "...sin seso estaua *adormida* del pesar..." (Fernando de Rojas, *La Celestina*, 21 Acto, Vol. II, p. 215. Madrid, 1913).

[4] *Promenades Littéraires* (Souvenirs du Symbolisme), p. 6. Paris, 1912.

Obra de la memoria ideal, posee, sin embargo, los sutiles y firmes contornos, los suaves ritmos y acentos, de lo vivido sin tregua. La clave de su belleza se me representa como si la música misma hubiese rescatado el secreto estético de los fondos ocultos del sueño. *La dama i* es una aparecida onírica en una época sin musas ni aventura. Vendría a atenuar y a ser la contraparte de aquello que en el mundo patético representa el fantasma.

He calificado este poema, pictóricamente, de cuadro impresionista, partícipe en lo histórico, de la tradición de la lírica provenzal, remontando el origen sugeridor de la vocal *i*, a la fuente de Marcabrun, de la que parece derivar un famoso verso de Musset, mediante el cual supera la etapa romántica y anuncia una fase nueva en la poesía francesa.

Hans Sorensen en su estudio de la *Symbolique de sons* de la poesía de Valéry, se ocupa de la vocal en esta forma:

Chez nous Jespersen (1922, 'Philologica' I) a donné une description de la valeur symbolique de la voyelle (i) que se prête en particulier a l'expression de quelque chose de petit: la notion de "petit" elle-même, objets petits, aigus, pointus, etc. [5].

Eguren revela, conjuntamente, sensibilidad estética y ciencia literaria. El hecho de haber empleado la vocal *i* para calificar la fragilidad de su personaje femenino, es una demostración concluyente de su dominio poético creador, al mismo tiempo que de su cultura artística, una de las más cabales que haya poseído poeta alguno en el panorama hispanoamericano de todos los tiempos.

Los complementos del asunto ideal se sostienen en forma eufónica y colorista, a través de *vagarosa, niebla, lago, góndola encantada, misa / verde de la mañana, dormidas umbelas, sueños rubios de aroma, despierta blandamente* y, sobre todo, perduran en la pincelada final y maestra de su clave estética: *Y parte dulce, adormida, / a la borrosa iglesia / de la luz amarilla.*

El ritmo del verso se emparenta al colorido post-impresionista de un Renoir o de un Van Gogh.

El elemento catalanista de la *sardana* acredita la curva mediterránea de la influencia provenzal en la poesía española y en la

[5] *La Poésie de Paul Valéry* —Etude Stylistique—. Sur "La Jeune Parque", p. 252. Copenhague, 1944.

comprensión de Eguren. Dicho baile vendría a ser un elemento popular, correspondiente al ciclo del fenómeno medieval que tiene su origen en el sur de Francia.

La mención que hace Eguren a la sardana demuestra que el cuadro de la composición confirma, lejos de negarla, la tendencia y el movimiento propio de lo provenzal, ya que el alcance de la influencia de las Cortes de Amor, abarcaba, histórica, cultural y geográficamente, con diversos matices, los reinos de Cataluña, Aragón, Galicia, Portugal y Sicilia.

Estuardo Núñez estima, a la inversa, que el poema trasciende la atmósfera propia de un determinado ambiente italiano. Apunta, a propósito, este juicio:

Acaso 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' [6].

La creación misma del personaje —miniatura de códice medieval—, ilustra a las claras acerca del origen y el medio en el que se desenvuelve tan delicada como sublime figura poética de Eguren. Considero que la única pista legítima, más que un aspecto parcial del escenario (*góndola*), la representa el lenguaje, el índice de una sola palabra (*sardana*) que vale, en dicho caso, por el núcleo generador del poema.

Las *cúpulas doradas de templos* que Núñez menciona, deben aludir, posiblemente, a las de San Marcos. Mas el símil no se ajusta, en modo alguno, a la sobriedad imaginística del poeta, limitada a una iglesia más bien modesta (inexistente) y no referida a un templo magnífico como es el Duomo de Venecia. A pesar de la circunstancia aparentemente favorable que parece propiciar la terminología, habrá de reconocerse la diferencia que existe entre *lago* y *canal*. *La Dama i* no es propiamente véneta, sino una cratura lacustre.

Núñez ha reconocido, como acertado y válido, el hecho de que yo dedujera del título del poema de Eguren, el influjo posible de un lejano antecedente provenzal, cual es el que se desprende del verso de Marcabrun, al que he aludido anteriormente.

---

[6] Op. c., p. 59.

La catalanidad de la heroína podría tener su origen, tal vez en la noción que facilita el verso de una antigua décima de Federico 1º (Barbarroja):

E la donna catalana[7]

que J. Ch. L. Simonde de Sismondi tradujo al francés:

J'aime la dame catalane

conocido sin duda por Eguren, dada la curiosidad que tuvo por las viejas literaturas de Europa.

Conviene destacar, por último, que *Dame* en sentido feudal significa, como quiere Alfred Jeanroy, del *rango más elevado.*

*

El evasionismo de la lírica de Eguren rememora la tendencia espiritual de Mallarmé y de Laforgue. *La Dama i,* en efecto, podría haber sido escrita por el autor de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune,* pues parece desprendida de su gracia leve y sugerente; tal vez habría que pensar, más bien, en el verso de Alfred de Musset:

La lune
comme un point sur un i[8]

quizás precursor de cierto sintetismo simbolista. Dicho concepto anuncia el sentido selectivo —pictórico-musical— de la analogía: la *I rouge,* que dijera Rimbaud. El verso del autor de *Rolla,* le ha sido adjudicado, graciosamente, a Jules Laforgue por Luis Alberto Sánche[9]. No creo que le haga falta este obsequio del erudito crítico de la literatura peruana, catedrático de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de Lima, y profesor del Instituto de Altos Estudios de la América Latina, de París. Mas en Marcabrun, uno de los extraordinarios poetas de la lengua d'Oc, de la paradisíaca Provence, he encontrado el antecedente estético del verso de Musset y de Eguren:

plus sera dreicha que ligna
(il sera droit comme un i)

---

[7] *De la Littérature du Midi de l' Europe,* p. 105. T. I, París, 1819.
[8] *Premiers Poésies* (1829-1835), p. 107. Paris, 1854.
[9] *La Literatura Peruana,* T. I, p. 49; T. VI, p. 315. Reincidencias en el error.

El acento noble es otra de las características más saltantes e inherentes a la virtualidad del simbolista peruano. La tendencia nibelunga de algunos de sus poemas esta explícita en su propia confesión:

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.

(De *La Walkyria.*)

Su sentimiento herido es de caballero romántico contemporáneo de la cruzada. El amor a los lieder lo emparenta a Wolfram Von Eschembach, cultor de los cantos del alba (*tagelieder*) en la primitiva poesía alemana, nuevo florecimiento, en cierta forma, de lo que fueron las *chansons de l'aube* en el amanecer de la cultura mediterránea:

Toute l'âme aurorale du Moyen Age a passé dans l'Aube de Guiraut de Borneil[10].

Eguren, como los gloriosos trovadores, amaba el alba. El primer verso de su libro primigenio *Simbólicas*, es algo así como la entrada en el alba de la poesía, en el doble significado de la idea de tiempo y de creación. Amanecer y espíritu:

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

La nostalgia de Provence no atiende a lo histórico, costumbrista y transitorio, sino, por el contrario, al sentimiento de la canción y de la melancolía. La herencia provenzal alcanza a la poesía de Eguren con el tono de una pureza decantada en la que el atuendo y el artificio han sido eliminados:

En la noria de la vega,
las risas y las dulces pastorelas.

El verso de Eguren no proviene de la reconstrucción del ambiente retrospectivo de los trovadores, sino del encantamiento del espíritu:

[10] Op. c., p. XVIII.

plasmación emocional y sugerente del misterio. El contacto directo con lo ignoto —él dijo alguna vez que su lema era *siempre a lo desconocido*— lo preservó, sin duda, de la tentación del *pastiche* que abrumó, con sus calcomanías, a la literatura novecentista.

Al lado de Von Eschembach —en el amor a los Minnesänger— se encuentra ese otro cruzado de leyenda que fué Walter Von der Vogelweide, con quien, al decir de Klabund:

surge por vez primera el lied, característico de Alemania[11].

[11] Op. c., p. 80.

CAPÍTULO VIII

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

LA atmósfera patética que envuelve a *Viñeta Obscura* [1], hállase, parcialmente, en algunos fragmentos del célebre poema de Coleridge: *The rime of the Ancient Mariner*, que, dada su pavorosa representación simbólica, Eguren debió de leer, seguramente, con verdadero fervor. Lo que más se destaca en la composición del poeta peruano es, sin duda, la semejanza que ofrece con ciertas y determinadas escenas de la obra mencionada del británico, sin que ello suponga, de ningún modo, la mediatización inspiradora de Eguren, cuya originalidad creadora y técnica, más avanzadas, se explican por su experiencia simbolista. En cambio, Coleridge fue, en dichos aspectos, un precursor situado entre dos épocas de la evolución poética. El profuso discurso que caracteriza a *La rima del viejo marino*, confirma este juicio, sobre todo si se tiene en cuenta el pensar de Poe:

What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones —that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul: and all intense excitements are, through a physical necessity, brief [2].

El ejemplo de la analogía debe limitarse al modelo preciso y significativo que sugiere y proporciona Coleridge: no es ni puede ser otro, por cierto, que el relacionado con las *aparecidas* y el viejo marino de *skinny hand!*, anguloso y escuálido: imagen refleja y constante de la muerte, principio y fin de su razón.

[1] Véase este poema en ANTOLOGÍA: *Rondinelas*.

[2] *The Philosophy of Composition* (from *The Portable Edgar A. Poe*, p. 552. New York, 1945).

He aquí los pasajes en los cuales se fundamenta el posible vínculo y el eco evidente:

1) *Her skin was as white as leprosy*
(su piel era blanca como la lepra)

2) *Sus ojos blancos*
como las algas yertas.

3) *Off shot the spectre-bark.*
(desapareció el buque fantasma)

4) *Lo vió una vez cuando encalló la Andana*

5) *The steersman's face by his lamp gleem'd white*
(la cara del timonel junto a la lámpara brillaba [lívida)

(Part IV. p. 635)

6) *El rojo timonel antaño*

7) *A still and awful red.*
(un horrible rojo muerto)

(Part IV. p. 636)

8) Rige, en Eguren, la concordancia *rojo* y *timonel.*

9) *"Is it he?" quoth one, "is this the man?"*
(Es él? dijo uno, es este el hombre?)

(Part V. p. 642)

10) *¡El mismo es!*

11) *Since then, at an uncertain hour,*
That agony returns
(Desde entonces, a una hora incierta,
esa agonía vuelve)

(Part VII. p. 648) [3]

12) *Siempre llega la víspera nefasta,*
siempre enlutado
de su muerte.

---

[3] *The Rime of the Ancient Mariner* (from *The / Oxford Book / of English Verse* / 1250-1900 / Chosen & Edited by / Arthur Quiller-Couch / Oxford / At the Clarendon Press / 1925).

La coincidencia en ciertos vocablos y determinados asuntos, que se desprenden de la gama profunda del movimiento patético, concurren a definir el ambiente asociativo que informa la analogía entre uno y otro poema, por lo menos, se entiende, fragmentariamente.

De la escalofriante pieza de Eguren se podría decir, además, lo que Léon Lemonnier afirma acerca del autor de la *Complainte du Vieux Marin*:

Coleridge reprend en outre l'idée du vaisseau fantôme qui se déplace sur la mer sans vent, sans bruit, sans timonier à la barre, ou bien encore que manoeubre un équipage de morts[4].

[4] *Les Poètes Romantiques Anglais*, p. 73. Paris, 1943.

CAPÍTULO IX

EDGAR ALLAN POE

EGUREN se parecía, física y espiritualmente, a Poe. Más de una nota del genial autor de *Lenore,* vibra su acento desolado en los nocturnos de *La Canción de las Figuras.* La huella de Poe se advierte en el tono patético, en el sostenido andante de las noches sucesivas de Eguren. Algunas expresiones, incluso de *Noche I* y de *Noche II,* pregonan la influencia del atormentado poeta del Norte. La magia de ciertas imágenes, el poder obsesivo de intensas palabras, la sugestión de un ambiente tenebrosamente creado, traspasaron la trémula sensibilidad del esteta simbolista del Sur. Determinados vocablos de *The Raven,* además de la atmósfera misma de misterio y de pavor, encuéntranse en la nocturna poesía de Eguren:

Es la noche de amargura;
qué callada, qué dormida!
la ciudad de la locura;
la ciudad de los fanales
clamorosos, de las vías funerales,
la mansión de las señales.

. . . . . .

¡Cómo llegan con letal melancolía!,
¡ay, sus pasos! ¡ay, sus pasos!

(De *Noche I.*)

El sujeto del poema son los *pasos,* cuya diversidad emocional está dada con la máxima maestría que los recursos idiomáticos puedan proporcionar. El proceso creciente recorre la gama de lo indeterminado a lo personal concreto y posesivo. He aquí el cuadro en

que se precisa el curso cambiante de la impresión aguda y humanizada:

1) *'unos' pasos, unos pasos*

2) *¡ay, 'sus' pasos!, ¡ay, sus pasos!*

3) *¡ay, 'tus' pasos!, ¡ay, tus pasos!*

Leo Spitzer asegura, en este punto, que el motivo de los *pas de la mort*, de Villon, era común a la Edad Media.

A propósito del asunto en sí mismo, el notable crítico danés Hans Sorensen ha escrito:

Ainsi 'les pas', qui, dans 'La Jeune Parque', désignent les reflexions du personage principal, et qui, dans le petit poème intitulé 'Les Pas', sont devenus le symbole de l'attente créatrice[1].

[1] Op. c., p. 337.

CAPÍTULO X

RELACIÓN CON SIMBOLISTAS INGLESES

a) Arthur Symons

FÁCIL, si no imposible, poder encontrarle símil a Eguren en la poesía castellana de su tiempo, que data de comienzos de siglo, aunque él principió a escribir, siendo muy joven, a fines del XIX, coincidiendo con el apogeo de los simbolistas ingleses. No se podría hallar en el ámbito de nuestro idioma un caso de parecida pureza en el rechazo de la contingencia y de la anécdota. De los maestros simbolistas que amaba[1] —Arthur Symons y Ernest Dowson— tal vez heredó el culto poético estricto, selectivo de la palabra, el sentido del matiz, la gradación de la intensidad. En lo que al aprecio de la palabra se refiere, Symons, educado en el simbolismo francés, continúa el sentido exquisito de Mallarmé: esa rara tendencia por el vocablo escogido, selecto, único. También el poeta británico tenía sus preferencias: procedía antológicamente en el empleo del idioma. Su poesía refleja una lenta elaboración (*Amoris Victima*), una paciencia lingüística de filtración morosa, segura y penetrante. Alcanzó el secreto de la forma y lo ceñido de la palabra gracias a su formación estética decadente. El simbolismo no hizo sino coronar la belleza que ya existía, latente y larvada, en su lírica innata.

En Eguren, como en Symons, se encuentra el mismo carácter de la multiplicidad colorista, la relación simbólica de las sensacio-

---

[1] Dante Gabriel Rossetti tiene que haber influído delicadamente en el espíritu de Eguren por la doble vía del verso y del dibujo, aunque en uno y otro caso —poesía y diseño— la obra de Rossetti apenas sea un contenido suspiro décimonono.

nes. En ambos se da la conjunción metafórica de lo *óptico, acústico* y *olfativo*: la plasticidad, la música, el perfume[2]. Escuchemos a Symons:

---

[2] Las sensaciones propias del espíritu baudelaireano, están expresadas, con dominio sintético y unitario, por Georges Vanor, uno de los definidores de la estética simbolista: "...qui evoquent le son d'une odeur, la couleur d'une note, le parfum d'une pensée". (*L'Art Symboliste*, p. 37. Paris, 1889).

Completaré estas notas, escritas y publicadas hace algunos años, haciéndome eco de la contribución que, acerca del mismo tema, ha proporcionado Eduardo Núñez. He aquí, pues, sus conclusiones y ejemplos pertinentes: "*Sinestesias*. De otro lado, las sinestesias, o sea los acoplamientos en la misma imagen de elementos provenientes de diversos órganos de los sentidos, son frecuentes en la poesía de Eguren. No oculta en ello el poeta su parentesco con el simbolismo. Por lo general, además de las sinestesias de Eguren entran elementos acústicos. Algunos ejemplos nos pueden ofrecer singulares combinaciones:

Y al oir sus cantos y modulaciones
como de flautines, como de acordeones;
de mil instrumentos notas de pintura

("Alas")

Veamos en el ejemplo precedente cómo se ayunta en una imagen sugestiva el elemento acústico (canto, instrumento) con el visual (pintura). Y a la inversa el elemento visual (contemplar) se acopla al auditivo (canoras) en este pasaje:

Y contemplo en tu nimbo canoras sensaciones

("La barca luminosa")

Podría encontrarse hasta una sinestesia de triple combinación, oído (oigo), olfato (aliento) y tacto (frío), como en estos versos:

Háblame, Hesperia!
Oigo tu aliento frío

("Hesperia")

La dominante en las sinestesias aquí examinadas, y que no son muchas a lo largo de toda la obra del poeta, está constituida por los elementos acústicos, con lo que se advierte una utilización sutil y original del sonido" (Op. c., p. 52).

Está claro que al aspecto teórico y práctico que dejé estampado —con modelos provenientes de los versos de Symons— en el trabajo que sobre Eguren publiqué en la revista *Fanal*, núm. 53, Lima, 1957, Núñez ha sumado los ejemplos sugeridos, agregándoles el término que científicamente define la naturaleza de los mismos: *sinestesia*.

Recapitulando, diré que en el paralelo Symons-Eguren, limitado al caso específico de las impresiones sensoriales de triple función, tuve en cuenta, por ello mismo, la concomitancia de lo que se *ve, oye* y *huele*. En este sentido, cabe asimilar al asunto la conclusión analítica que ha formulado Wolfgang Kayser del poema ("Apparition"), de Mallarmé: "El hecho de que los "sanglots" sean considerados blancos indica aún más: este mundo no sólo tiene plenitud objetiva, sino también plenitud sensorial. Es típica en él la mezcla de calidades olfativas, auditivas, visuales, táctiles: las sinestesias son uno de sus rasgos estilísticos". (Op. c., p. 511).

Soft music like a perfume, and sweet light
Golden with audible odours exquisite

(*The Opium-Smoker,* from *Days and Nights,* 1889)

(Suave música como perfume, y suave luz
Aurea de oíbles olores exquisitos...) [3]

Eguren experimenta igual que Symons el placer de lo antiguo, ese prestigio de la nobleza que no se puede expresar sino con la memoria del espíritu. Bien es cierto que fue Mallarmé el descubridor de esa sensibilidad que difunde en el misterio del tiempo voces apagadas, rosas marchitas.

La poesía de Eguren se relaciona con la de Symons en la idealidad. Los valores de la Naturaleza —ya tratados en forma teórica y práctica— son afines, de fondo más que externos. Para Symons, por ejemplo, el árbol forma parte de él: es un familiar, un *pariente,* para decirlo con su propia expresión:

Kin and companion to a tree?

(*Autum,* from *The Fool of the World,* p. 48.)

(¿Pariente y compañero de un árbol?

Eguren, por su parte, explora el sentimiento botánico en sí mismo:

Dos robles lloraban como dos niños.

(De *Los robles,* en *Simbólicas.*)

Pero donde es mayor la identidad (guardando cada uno su parecido original) es en el sentido de la vida, en lo oculto y hermético del misterio. A momentos parece la misma voz elegíaca la de uno y otro. Symons ha dicho:

---

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

El influjo de las sinestesias del autor de *Les Fleurs du Mal,* es advertible en la lírica simbolista de Symons.

Scarcely I know that this shade is the world...
And life, and art, and love, and death, are the
[shades of a shade.

(*Weariness*, in I, *Images of Good and Evil*, from *Poems*, II, p. 181.)

(Apenas sé que esta sombra es el mundo...
y la vida y el arte, el amor y la muerte,
son sombras de una sombra)

Otras coincidencias:

Neath the weeping moon!

(II. *In the Temple*, from *Poems*, vol. I, *Silhouetes*, to Katherine Willard, Paris, May, 1892, p. 67.)

(Bajo la luna que llora)

Luna llora...

(De *Noche I*, en *La Canción de las Figuras*.)

In the magical light

(*In the Night*, from *Poems*, vol. I, *Days and Nights* (1889), p. 65.)

(En la mágica luz)

y en la mágica luz del cielo santo
(De *Los robles*.)

We pass, and have our gesture...
. . . . . .

The gesture is eternal; we who pass
Pass on the gesture; we, who pass, pass on
One after one...

(*Prologue: Before the Curtain*, from *London Nights*, in *Poems*, I, p. 79.)

4. Acequia de Chuquitanta, óleo (principios de siglo).

(Nosotros pasamos con gestos...
El gesto es eterno; nosotros, que pasamos,
Nos pasamos los gestos uno a uno)

Dan sus gestos, sus gestos, sus gestos...

(De *El Duque,* en *Simbólicas.*)

Es lo más probable que los versos de Symons hayan influído a los de Eguren. Si no fuese porque *London Nights* se publicó en Londres el año 1895, se habría podido pensar que el motivo de los *gestos* le había sido sugerido a Symons por *le fantôme d'un geste,* mallarmeano, de *Un Coup de Dés.*

Acerca de este asunto de los *gestos,* tan sugestivo, David Hayman revela algunos extremos sumamente importantes y valiosos:

Mary Colum nous a parlé d'une soirée paseé avec Joyce à une conference que l' Abbé Jousse donnait sur ses théories du geste en tant que forme première du langage. Joyce dit a Marie Colum: 'Si vous comprenez ceci, vous comprenez les buts de mon travail'.

C'est ainsi que Joyce voulut retrouver la puissance de la langue, la puissance évocatrice. Le geste[4] *fut la première manifestation de la suggestion; la langue en procédait mais, aujourd'hui, elle a perdu ses pouvoirs suggestifs. L'émotivité du geste est plus grande que celle du mot, mais le geste ne s'écrit pas et, para suite, est moins efficace en tant que moyen d'expression. C'est cette émotivité du geste que Joyce essaya de retrouver au moyen d'une langue personnelle, comme celle de Mallarmé, plein d'une fraîcheur nouvelle et de nuances fines*[5].

---

[4] "On trouve plusieurs références au geste et à l'Abbé Jousse dans *Finnegans Wake*: "whence followeup with endspeaking nots for yestures" (FW 267) (*yestures*: gestes), ou encore: "In the beginning was the gest he jousstly says, for the end is with woman flesh-without-word, while the man to be is in worse case after than before since she on the supine satisfies the verg to him" (FW 468). Dans cette phrase Joyce associe le geste et l'acte sexuel qui nous rappelle la défaite de l'homme par la femme, la victoire de la nuit. 'Au commencement il y avaint le geste, dit-il avec raison à la manière de Jousse, puisque la fin est avec la femme, la chair-sans-mots..." (David Hayman, *Joyce et Mallarmé / Stylistique de la Suggestion,* vol. I, p. 161. Paris, 1956).

[5] Op. c., pp. 160-161.

Reconocido el interés indudable que tiene el asunto teórico del *gesto* como antecedente de la expresión idiomática, creo conveniente remontarme y reivindicar un pensamiento de Gide que bien podría hacerse extensivo al motivo lingüístico en cuestión:

A force de les contempler, il ne se distingue plus de ces choses: ne pas savoir où l'on s'arrête —ne pas savoir jusqu'où l'on va! Car c'est un esclavage enfin, si l'on n'ose risquer un geste, sans crever toute l'harmonie.— Et puis, tant pis! cette harmonie m'agace et son accord toujours parfait. Un geste! un petit geste, pour savoir, —une dissonance, que diable!— Eh! va donc! un peu d'imprévu [6].

Tras las similitudes señaladas, de orden estético, imaginativo, cabe mencionar la analogía trascendente. Los dos poetas inquieren en la sombra [7] el arcano del mundo y del existir. Eguren se parece igualmente a Symons en la aproximación a la sombra: existe en éste la certidumbre de que los grandes símbolos terminan por reunirse en la sombra una y eterna. La sombra ocupa en la lírica de Eguren lugar muy importante. En *Simbólicas*, la obra inicial, aparecen las alusiones:

azules sombras...
allí la sombra...
la sombra de la muerta...

En *La Canción de las Figuras*, señalará:

las sombras galantes...
las tristes sombras [8]
en su cara sombras de muerte...

---

[6] *Traité du Narcisse* (Théorie du symbole), p. 15. Paris, 1892.

[7] 'Vous allez entendre, Prince, ce que j'ai gardé dans ma mémoire; usant de votre sagacité, c'est à vous de suivre la trace de mes énigmes, et de trouver par quelle voie une marche savante mène à la vérité qui est dans l'ombre'. (*Lycophron: Cassandre*, citado por Julien Benda, en *La France Byzantine*, p. 219). Existe una excelente traducción castellana, parcial, del famoso poema de Licofrón, debida a la pluma del distinguido profesor argentino Lorenzo N. Mascialino, publicada en la *Revista de Estudios Clásicos*, Tomo I, Mendoza (R. A.), 1944. Con posterioridad, el mismo trabajo, considerablemente enriquecido, ha visto la luz en volumen, publicado por Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1956.

[8] Mallarmé había dicho: "...ombre triste" (*Le Phénomène Futur*, en *Divagations*, p. 6. Paris, 1922).

Después, uno de sus libros se titulará *Sombra*. Dirá:

en ese triste mundo de las sombras...
entre la sombra perfumada...
lenta, flava sombra vierte...

Por último, en *Rondinelas*, sobresalen algunas referencias esenciales:

Flébiles sombras circundan el vacío...
hoy una sombra...
se ha bañado la sombra...
En la sombra...
de las sombras pasajera...
Se ven sombras capuchinas...
En las sombras verdes...
Sombra...

La sola palabra —*sombra*— viene a ser, al final del discurso, algo así como el sepulcro, el límite de una expresión, de un eco.

b) Ernest Dowson

La relación de Eguren con Dowson puede establecerse en algunos aspectos, siempre dentro de una línea amplia de sugestión y coincidencia espiritual. Uno y otro han tratado, en ocasiones, parecidos asuntos. A dichos poetas les ha preocupado, coincidiendo en los propósitos de la estética común, el mundo del misterio: lo soñado como urgente reemplazo de la realidad. No he de exagerar si afirmo que el Ideal de Eguren, simbólicamente, es aún más puro que el de Dowson. El poeta peruano tal vez supera al británico en imaginación, en creaciones prototípicas. En este aspecto, pocos simbolistas, que no sean los maestros de la primera hora, ofrecen la riqueza —el trasmundo poblado de seres míticos— de Eguren.

La identidad entre ambos, a mi modo de ver, podría concretarse y definirse en las siguientes expresiones:

I watch you pass and pass,
Serene and cold...

(from *Amor Umbratilis.*)

miré pasar, muda y esquiva
. . . . . .

En la serena madrugada,
la vi volver apesarada

(De *La Pensativa.*)

To run for shadows when the prize here

(from *Sapientia Lunae.*)

dejas tanta hermosura por fuga loca

(De *Efímera.*)

In the deep violet air

(dans *Chansons sans Paroles.*)

la guía en violeta navegar

(De *Lied II.*)

I want to come thy way,
And share thy rest.

(from *The Dead Child.*)

—Cava panteonero
tumba para dos:
que llega mi noche,
sin la virgen Sol.

(De *Lied VI.*)

No siempre la analogía se hallará en la palabra precisa sino más bien en el concepto. Eguren, como Dowson, es maestro en el arte de la intención sugerente.

Hay, todavía, otro punto de contacto entre Eguren y Dowson: el del culto a la mujer irreal, que viene, sin duda, de la Edad Media, de los trovadores provenzales.

Está en lo cierto Arthur Symons cuando afirma:

Yo solía pensar, a veces, en Verlaine y su 'esposa-niña', la única pasión realmente profunda, ciertamente, de aquella apasionada carrera; la encantadora y aniñada criatura, a quien volvió su mirada al final de su vida, con una inmutable ternura y desengaño: 'Vous

n'avez rien compris à ma simplicité, como él se lamentaba. En el caso de Dowson, sin embargo, había una especie de virginal devoción, como a una Madona... [9].

---

[9] *The Poems of / Ernest Dowson* / With a Memoir By / Arthur Symons, pp. xiii-xiv. London: MCMXV.

CAPÍTULO XI

RELACIÓN CON LA POESÍA ALEMANA

Richard Dehmel

DEL conocimiento, de las lecturas o del eco que dejó la poesía alemana en el espíritu de Eguren, tan afecto a su entraña mítica, el más notable, tal vez, es el que pregona cierta concordancia con la del simbolista Richard Dehmel, más ajustada al asunto y a la letra que ninguna otra. La que he señalado con respecto a Rainer Maria Rilke, en *Vigencia y Universalidad*, estriba en la atmósfera elegíaca, en la recóndita tendencia poética y en la adhesión, sin desmayo, a una vocacional fidelidad agonista. Todo ello difícil de sopesar paralelísticamente.

No se trata, sin embargo, de una influencia de fondo, sostenida y latente. La que se descubre, única, se define por determinados motivos que, desde luego, eran afines a la lírica de Dehmel y a la de Eguren, incluso coincidentes en el plano cronológico.

Los elementos componentes del poema de Dehmel, titulado *Erwartung* es, quizás, de cuantos escribió el gran poeta alemán, el que parece contener ciertas esencias y calidades que recuerdan vivamente, en imagen, esoterismo y color, la manera característica de *Las Señas*, la composición del gran lírico peruano, justificante de la similitud.

La intensidad de transformar lo inmediato en nostálgico es un recurso artístico poderoso en Dehmel y en Eguren, posiblemente constituye el toque mágico por el cual abstraen el *objeto*, nimbándolo de irrealidad y de misterio, haciendo invisible lo evidente. Dicha operación aparece más radical e intensa en el módulo del simbolista Eguren que en el del simbolista Dehmel, debido probablemente a que siguieron distintas corrientes en la interpretación del símbolo. Mientras el primero lo ocultaba y lo obscurecía, el segundo lo materializaba en forma realística. En aquél se aprecia más libre, al mismo tiempo que más hermético y sugerente, en tanto que en éste predomina un vestigio de la realidad a través del desarrollo

lógico del discurso. Se puede decir, pues, que ambos coinciden, parcialmente, en la intencionalidad, en el asunto, en el colorido.

Confrontemos, para la mejor comprensión, el poema de Dehmel con el de Eguren:

ERWARTUNG

AUS dem meergrünen Teiche
Neben der roten Villa
Unter der toten Eiche
Scheint der Mond.

Wo ihr dunkles Abbild
Durch das Wasser greift,
Steht ein Mann und streift
Einen Ring vor seiner Hand.

Drei Opale blinken;
Durch die bleichen Steine
Schwimmen rot un grüne
Funken und versinken.

Und er kusst sie, und
Seine Augen leuchten
Wie der meergrüne Grund:
Ein Fenster tut sich auf.

Aus der roten Villa
Neben der toten Eiche
Winkt ihm eine bleiche
Frauenhand... *

LAS SEÑAS

DEL parterre en la roja blanca
brilló con las dos Señas
que de la tumba asiria blanca
son vesperales dueñas.

Allí, sentada junto al quino,
se mira azul y muerta;
y el candor mago, bizantino
boga en la luz desierta.

De fronda triste me han llamado
¡dulce horror! las dos Señas;
y hay un peligro desolado
en las flores risueñas.

Abre antiguo betel su broche
que verde luz destella...
¡Ah, purpúrea, festiva noche,
te pasaré con ella!

---

* *ESPERA*

"JUNTO a la casa roja
del lago verdemar
lenta la luna, bajo
el roble muerto surge.

Lucen en él tres ópalos,
y en las pálidas piedras
se encienden y se apagan
chispas verdes y rojas.

Donde la oscura imagen
del roble se sumerge
en el agua, hay un hombre
que se quita el anillo.

Besa el anillo el hombre
y el reflejo del lago
resplandece en sus ojos.
Y se abre una ventana.

Desde la casa roja,
junto al gran roble muerto,
señas hace una mano
pálida y femenina..."

(*La Poesía Alemana / Neorrománticos, / Realistas / y Simbolistas*, pp. 432-435. Traducción de Jaime Bofill y Ferro y de Fernando Gutiérrez. Barcelona, 1949.

El interés primordial no radica en la similitud estricta que, a la postre, no tendría otro valor que el que se podría derivar de un calco, sino en algo más importante como es el sistema, el procedimiento por el cual dos poetas, distantes en lo que a la lengua atañe, se asemejan en el tratamiento de la imagen, en la supremacía imaginativa y en la tonalidad cromática cambiante. Todo lo cual conduce a que se identifiquen en el movimiento verbal-colorista del poema.

El de Dehmel contiene, además, algunas expresiones que exceden al de Eguren, pero que son inherentes a la temática de éste: *casa, lago, luna, roble, oscura, agua, hombre, anillo, Besa, ojos, ventana, pálida.* Los motivos similares bastan, en cambio, para acreditar la analogía indudable, la proximidad, el parentesco. La concordancia descansa en tres vocablos inequívocos: *roja, verde, señas.* Sobre todo, este último es la clave de una intención esotérica fundamental. La *luna* de Dehmel, que Eguren no nombra, encuentra su correspondencia amortiguada y sugerida, en el siguiente verso: *boga en la luz desierta,* en el que Selene está atmosféricamente comprendida.

En las estrofas segunda y cuarta, después de la primera y tercera, en las que predomina el color, como en el poema de Eguren, se percibe un mayor vínculo con el rigor estético de que hace gala este poeta en otras composiciones, por ejemplo, en *Sylina la blanca.* El símbolo descubre en el *agua* no sólo la fuente de la vida original, sino el medio en el que el hombre ha de entrar, nuevamente, desnudo; de ahí que se quite el *anillo*: los anillos, los aros y las sortijas, han supuesto una constante de tortura en Dehmel (*Drei Ringe*). Representa, pues, un rito purificatorio. Adviértase que no es el *roble* mismo sino su *oscura imagen* la que se *sumerge en el agua.* En esto consiste el arte simbolista: establecer un claro distingo entre la realidad y el poder creador de la fantasía e imaginación poéticas.

A la inversa de lo que ocurre en cierta estrofa de *Sylina la blanca,* en la cuarta de *Espera,* Dehmel escribe: *se abre una ventana,* lo cual posee tanto misterio, poder sugeridor, como el hecho de que se *cierre.* El camino del destino es el del infinito. El poeta simbolista germano nos ha dado una impresión de la inmortalidad.

CAPÍTULO XII

EL COLOR

Toute couleur tend à s'évanouir dans le blanc, tout objet à se resorber dans l'absence d'objet, toute parole à retomber au silence. — ALBERT BÉGUIN.

a)

LA sombra es definitoria de la tendencia simbolista del poeta. La primera imagen alusiva considera el color: *...azules sombras.* En este punto, el rastro de Verlaine es notorio:

ombres bleues [1]

En las últimas notas de su obra final —superada la fase obsesiva— volverá la tónica de la sombra a la característica —poética y pictórica— fijación cromática: *sombras verdes.*

Eguren concilió, desde el primer momento, el simbolismo de la imagen con el acento de la pincelada Impresionista. Cumplió, pues, el proceso doble de la mente: relacionó la palabra y el color.

Núñez, uno de los primeros estudiosos de Eguren, con criterios nuevos, dijo en torno del asunto planteado:

La obra de Eguren tiene otra significación, o mejor dicho, tiene una significación plástica. Eguren poetiza, al mismo tiempo, con la línea, con el color, con el pincel. Dibuja y pinta. No tuvo maestro alguno: aprendió a dibujar y a pintar como aprendió a escribir, puramente por hacer poesía dibujando, pintando, escribiendo. No quiere decir esto que yo pretenda adjudicar un similar o próximo valor artístico

[1] *Fêtes Galantes*, p. 38. León Vanier, Paris, 1891.

a su poesía y a su pintura. Pero hay tanto valor vital en la una como en la otra. Sobre todo, existe en ambas esa inconfundible personalidad —su más turbulenta obsesión— que caracteriza al poeta. Con todo, sus ensayos de óleos, campesinos y costeños, no llegan a dar, ahora por lo menos, una definida y definitiva nota artística. Tienen, sí, un valor de íntima indagación, de introspección, de reencuentro de vuelta de un panorama poéticamente creativo [2].

b)

Léon Gozlin había sido —mucho antes que Rimbaud— el precursor estético del color y de las sensaciones. El novelista, amigo de Balzac, dejó en una carta:

Comme je suis un peu fou, j'ai toujours rapporté, je ne sais trop pourquoi, à une couleur ou à une nuance, les sensations diverses que j'éprouve. Ainsi, pour moi, la piété est bleu tendre; la resignation est gris perle; la joie est vert pomme; la satiété est café au lait; le plaisir est rose velouté; le sommeil est fumée de tabac; la réflexion est orange; la douleur est couleur de suie; l'ennui est chocolat; la pensée pénible d'avoir un billet à payer est mine de plomb; l'argent à recevoir est rouge chatoyant; le jour du terme est couleur terre de sienne, vilaine couleur! Aller à un premier rendez-vous, couleur thé léger; à un vingtième, thé chargé. Quant au bonheur complet.... couleur que je ne connais pas [3].

Insistiré en el cuadro de *L'Audition colorée*, reproduciendo el testimonio de Ernest Gaubert (a través de la obra de Svend Johansen), reflejado en su artículo *Une Explication nouvelle du sonnet de Voyelles d'Arthur Rimbaud*, aparecido en el *Mercure de France* (Noviembre de 1904). Según escribe el crítico danés:

Gaubert découvrit dans une bibliothèque un vieil A-B-C pour tout petits enfants. Comme c'est très souvent le cas dans ce genre d'ouvrages, les voyelles y étaient représentées par de grands caractères, entourés de quatre mots qui commençaient par la lettre en question et —ce quit est important— chaque voyelle avait une couleur. Gaubert indique les couleurs et les mots devant illustrer les voyelles:

[2] *El poeta simbolista* (Su diario), en *Bolívar*, núm. 9, p. 13. Madrid, 1º de junio de 1930.

[3] André Barre, *Le Symbolisme*, pp. 305-306. París, 1912.

'1) A, noir: Abeille, Araignée, Astre, Arc-en-ciel.
2) E, jaune: Emir, Etendard, Esclave, Enclume.
3) I, rouge: Indienne, Injure, Inquisition, Institut.
4) O, azur: Oliphant, Onagre, Ordonnance, Ours.
5) U, vert: Ure, Uniforme, Urne, Uranie.
6) Y, orange: Yeux, Yole, Yeuse, Yatagan.'

La concordance entre ces couleurs et celles de Rimbaud est frappante; par ailleurs, elles se différencient aussi des statistiques mentionnées plus haut par le fait que la couleur bleue est attribuée au O, ce qui, comme je l'ai déjà dit, présente une grande importance. La seule non-concordance d'avec les couleurs de Rimbaud réside dans le E qui, ici, est jaune. Mais la différence plus ou moins grande entre jaune et le blanc dépend tout d'abord de la nuance de la couleur jaune. D'autre part, cette différence s'explique probablement par le fait que la ressemblance constatée entre le sonnet et la trouvaille de Gaubert ne s'arrête pas a la couleur des voyalles. Il y a une parenté frappante entre les métaphores de Rimbaud illustrant les lettres et certains des mots donné comme exemples dans l' A-B-C. Pour les métaphores en A 'mouches éclatantes' correspond parfaitement à "Abeille", de même qu' "Araignée" s'adapte très bien à la tonalité un peu sombre de l' image. —Les mots "Emir" et "Etendard" on très bien pu déterminer l'évocation de l'expression de Rimbaud candeur des vapeurs et des tentes—, lance des glaciers fiers' et ces deux mots nuvent peut-être aussi, par les associations qu'ils évoquent, expliquer pourquoi Rimbaud a donné la couleur blanche a la voyelle E. D'une manière analogue "Injure" correspond à 'Dans la colère ou les ivresses pénitentes' et le rapport entre "Oliphant" et 'suprême clairon plein de strideurs étranges' est aussi très vraisemblable. Par contre, il semble difficile, sans avoir recours à des artifices, de faire découler les métaphores en u des mots cités à cette lettre; il est peut-être possible de résoudre la difficulté, si l'on se souvient que les deux premières métaphores, citées par Rimbaud pour la lettre u, sont tirées de la nature; c'est ainsi que l'expression 'vibrements divins des mers virides' est un exemple frappant de ce dynamisme de la nature qui n'apparaît d'ordinaire que dans 'Les Illuminations'. Il est assez naturel que Rimbaud, qui a vécu au contact si intime de la nature, remplace les mots très peu suggestifs de l' A-B-C par ses impressions personnelles, quand il s'agit de la couleur verte[4].

[4] Svend Johansen, *Le Symbolisme*, pp. 57-58. Copenhague, 1945.

El examen a que somete el eminente crítico Johansen las conclusiones de Gaubert, al mismo tiempo que es de un interés excepcional con respecto a la historia y motivación del famoso soneto de Rimbaud, deberá ser tenido en cuenta para que sea aplicado a la comprensión de aspectos similares en los que abunda la obra de Eguren y la poesía moderna de procedencia barroco-simbolista.

Ofreceré, acerca del mismo asunto, un juicio de proporciones estilísticas y semánticas, cual es el que considera, sucesivamente, su significado *barroco* y *romántico*. Veamos pues, lo que aduce Warren:

Otro rasgo que a veces se atribuye a los literatos —y más especialmente al poeta— es la sinestesia o vinculación de las percepciones sensoriales procedentes de dos o más sentidos, las más de las veces el oído y la vista (la 'audition colorée', verbigracia el sonido de la trompeta como color rojo). En cuanto rasgo fisiológico, es, al parecer, como el daltonismo, una supervivencia de un sensorio más primitivo relativamente indiferenciado. Con mucha mayor frecuencia, sin embargo, la sinestesia es una técnica literaria, una forma de transposición metafórica, la expresión estilizada de una actitud metafísico-estética ante la vida. Históricamente, esta actitud y este estilo son característicos de las épocas barroca y romántica y, por lo mismo, enfadosas para épocas racionalistas que buscan lo 'claro y neto' más que 'correspondencias', analogías y unificaciones[5].

La notable ensayista Elisa Richter ha hecho, por su cuenta, la siguiente interpretación extensiva a un más amplio carácter del lenguaje, excediendo, así, el marco limitado de las vocales:

Yo veo "a" rojo mate, "e" amarillenta, "i" verde claro, "o" anaranjada tirando a amarillo, "u" castaño oscuro, "o" anaranjada, tirando a rojo, "u" verde oscuro, etc., y la letras finales como líneas oscuras en el espectro verbal[6].

Remontémonos, en última instancia, a la India legendaria en esta unión sensible de la palabra y el color, y aleccionémonos con las reflexiones de uno de sus teóricos en estética:

---

[5] Austen Warren, *Literatura y Psicología*, en *Teoría Literaria* (en colaboración con René Wellek). Madrid, 1962.

[6] Elisa Richter, *Impresionismo, expresionismo y gramática*, en *El Impresionismo en el Lenguaje*, p. 84. Buenos Aires, 1936.

Los Tantras han atribuído un espíritu y un alma a todas las líneas y figuras, lo mismo que a cada letra del alfabeto. Por ejemplo: la A posee la suprema cualidad de tono y de pureza de Brahma, es azul como Visnú, terrible y feroz como el espíritu de Rudra. En los Gayatris se dice: 'la letra A es amarilla como la flor del Champak, es de naturaleza fogosa, se le rinde el culto del fuego' [7].

---

[7] Abanindra Nath Tagore, *Arte y Anatomía Hindúes*, pp. 138-141. Buenos Aires, 1946.

CAPÍTULO XIII

LA PINTURA

EL poema titulado *La ronda de espadas* parecería una reminiscencia o un trasunto, más bien, de *La Ronde de Nuit*:

POR las avenidas,[1]
de miedo cercadas,
brilla en noche de azules oscuros
la ronda de espadas[2]

Es rigurosa la identidad con el espíritu del famoso lienzo del pintor holandés.

Duermen los postigos,
las viejas aldabas;
y se escuchan borrosas de canes
las músicas bravas.

Ya los extramuros
y las arruinadas
callejuelas, vibrante ha pasado
la ronda de espadas.

Estos tonos, estos tintes intensos y firmes y sombríos, proceden también de los secretos del aguafuerte. El pincel antiguo, el de Rembrandt, narra rítmica, acompasadamente.

---

[1] "S'exaltent dans notre avenue" (Mallarmé).

[2] Repárese en la concomitancia del tema que ofrece Quevedo: "...una danza de espadas" (*Jácara* 872. Ed. Blecua, p. 1264).

Y en los cafetines
que el humo amortaja,
al sentirla el tahur de la noche,
cierra la baraja.

En esta estrofa se percibe, en cambio, como en un paréntesis, en un ángulo del cuadro, la atmósfera táctil y azarosa de *Los jugadores de cartas,* de Cézanne.

Por las avenidas
morunas, talladas,
viene lenta, sonora, creciente
la ronda de espadas.

La certera adjetivación se alía al orden interno y externo de la superficie, a la medida y proporción, a la cauta y espléndida pincelada genial de la neblina sugeridora del color (ocres, amarillos, rojos, azules), a cuyo estímulo se debe el hecho de que el ser aparezca desde entonces más humano, sugerido y transparente de huesos.

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

Bajo los balcones
do están encantadas,
se detiene con súbito ruido,
la ronda de espadas.

Se ha producido el milagro: el descubrimiento del claro-obscuro, el triunfo espectral del negro y del blanco: luz y sombra.

Tristísima noche
de nubes extrañas:
¡ay, de acero las hojas lucientes
se tornan guadañas[3]

¡Tristísima noche
de las encantadas!

*

[3] El verso de la penúltima estrofa se ha transformado en una danza de la muerte: los aceros "se tornan guadañas!".

Noventa y cuatro son los poemas de Eguren —correspondientes a sus cuatro libros de poesía —en los que he advertido las imágenes del color, constituyendo algunas composiciones una especia de transposición de la expresión pictórica en poética. *Simbólicas* es el que aporta mayor número de pinceladas o de trazos coloristas. Le siguen *Sombra, La Canción de las Figuras* y *Rondinelas.* El primero alcanza a la cantidad de veintisiete, el segundo a veintidós, el tercero a dieciséis y el cuarto y último catorce.

La influencia preponderante del color, unas veces, de la pincelada, otras, coincide, en su iniciación, con el auge del Impresionismo y su vínculo con la escuela simbolista de Mallarmé, cuyo apogeo corresponde a las dos últimas décadas del siglo XIX. Dicho movimiento estético llegó a tocar e influir años después, la inquietud creadora de Eguren en ambas direcciones: la pictórica y la lírica.

Los poemas característicos en que resalta el dibujo y el color, en forma esencial, podrían reducirse, violentando la rigurosa selección, a unos cuantos: *Lied I, La dama i, La oración de la cometa, Los reyes rojos, Las torres, Syhna la blanca, La Tarda, Hesperia, Los ángeles tranquilos, La sangre, El caballo, El dios cansado, Las puertas, La ronda de espadas, El andarín de la noche.* Son, en mi criterio, las piezas fundamentales en las que se debería estudiar la línea artística del poeta.

Mas en los últimos años se operó una sensible evolución en la manera de nombrar el color y tratar la forma. La musicalidad cedió ante el verso nuevo, no del todo libre, abandonándose los módulos propios del Impresionismo. Esta transformación la ofrece Eguren en sus postreros poemas. A la pincelada, al adjetivo colorista —lección de Baudelaire, consejo de Rimbaud—, típico de otra época de la pintura y de la poesía, sucedió un conceptismo sintético, esquemático y fluído:

Sube lívida y se apaga
en la noche de la luna.

(De *Canción de noche.*)

Aves de humo
van a la penumbra
del bosque.

(De *Favila.*)

Al fino soplo oscurecido
las campanas de la luna.

(De *Preludio.*)

JOSÉ M. LOPEZ

SIMBOLICAS

5. Portada de *Simbólicas* (1911).

Al acantilado
las aves regresan
con celeste geometría.

(De *Véspera.*)

En las sombras verdes,
mariposas cubistas.

(De *Hespérida.*)

El poeta, independiente, de tantas y sostenidas búsquedas, agotó los principios, logrando alcanzar la culminación de su arte, perspicaz y lúcidamente, aludiendo al cubismo.

CAPÍTULO XIV

LA LUZ

EN la paleta de Eguren, los valores de la luz poseen una entonación nueva. El concepto *luz* no se limita a ser, como en la fase anterior, romántica y parnasiana, un telón de fondo, sino, al contrario, el fundamento determinante, material, del reflejo solar en sí mismo. Lejos de toda consideración externa y paisajista, la comprensión del poeta se nivela con el proceso ascendente del motivo en la ciencia y en el arte. Las conquistas creadoras de la pintura Impresionista, en tal sentido, son inherentes a los postulados del simbolismo literario. De ahí que Eguren haya vislumbrado, como una sola entidad orgánica, la imagen-luz. Esto no quiere decir que el hallazgo provenga de la Pintura y que haya sido adaptado a la metaforización poética. Trátase, más bien, de un estado de espíritu paralelo, de sensibilidad y comprensión mental. Las artes y las letras han mantenido, desde el Renacimiento, sobre todo, un diálogo inagotable en torno a los problemas teóricos, contribuyendo, así, al conocimiento de las estructuras fundamentales.

La gama por la que atraviesa la experiencia de la luz en la poética de Eguren, señala la riqueza de su diversidad. Apréciase, de tal suerte, la existencia de alusiones objetivas y subjetivas: concretas y abstractas. Logra el poeta conjugar lo que se entiende *real* con lo que se sospecha vagamente de *irreal* o fantástico. Naturalmente que la oposición o el enfrentamiento de ambos conceptos o tendencias, es falso. Siendo la realidad un proceso cambiante, más que un hecho fijo, se impone, por ello mismo, una estima dúctil, cauta, diría, dialéctica. Si en el mundo social rigen los cambios revolucionarios, es de suponer que éstos modifican o trastornan la visión de la *realidad*, la que no puede permanecer inmutable si es que la vieja estructura ha sido quebrantada y sustituída, a su turno, por una nueva. Por todas estas razones, creo que huelga, pues, derivar teorías literarias

o artísticas del medio, siempre cambiante y complejo. Marx dijo: *Hasta aquí los viejos filósofos han interpretado el mundo; ahora se trata de transformarlo.* Si es así, nada justifica el estancamiento en un realismo que, en su origen, es de raíz burguesa y naturalista. La oposición al arte abstracto, en nuestros días, tras del repudio que cosecho a principios de siglo de la honestidad mesocrática en su plenitud pargnaz, es de corte populista y reaccionario. Los teroizantes de semejante aberración ignoran, al respecto, un juicio filosófico de Marx que en nada es favorable a los retrógrados que invocan su nombre irresponsablemente. Es éste: *L'individualité abstraite est l'identité abstraite avec soi-même, donc sans figure* [1].

Si la estética impresionista consideraba la *luz* como la materia misma por excelencia, de ello se ha de inferir lo secundario del motivo, del *objeto*. Pruebas de este postulado abundan en la poesía de Eguren. Algunos ejemplos son, todavía, modelos insuperables de la concepción más pura de la lírica moderna. Creo que bastarán dos símiles del auténtico creador simbolista para despejar toda duda que hubiere al respecto:

Boga en la luz desierta

(De *Las Señas.*)

en la luz olvida manjares dorados

(De *El Dominó.*)

Estos dos versos solitarios —no creo exagerado afirmarlo— poseen tal poder de sugestión, que aparecen únicos y solos, inclusive, en el panorama de la lengua poética castellana. Tal vez Góngora haya escrito algunos semejantes, pero no más bellos ni más puros. Precisamente él que definió la individualidad renacentista y entrevió, al mismo tiempo, como precursor, la estética del Impresionismo en un verso mágico:

la playa azul de la persona mía [2]

Existe una fase intermedia en la cual la *luz* no es evidente sino sugerida, presentida. Podríasele estimar como la etapa extrema en

---

[1] *Différence de la Philosophie de la nature chez Démocrite et chez Epicure*, en *Oeuvres Philosophiques*, p. 42. T. I, Alfred Costes, Éditeur. Paris, 1927.

[2] *Fábula de Polifemo y Galatea.* Edic. de Alfonso Reyes. Biblioteca de Indice. Madrid, 1923.

la que triunfa el símbolo de la luminosidad: la atmósfera cósmica solar. A tal fin probatorio brindo los siguientes versos de Eguren:

su perfil presenta destelloso

(De *La niña de la lámpara azul.*)

Mientras sol en la neblina
vibra sus oropeles.

(De *Los ángeles tranquilos.*)

La luz representa el signo espacial —y expansivo— del Universo: la traducción del caos, el pre-lenguaje de la Pintura y de la Poesía. El mérito del Impresionismo consistió en descubrir el fenómeno en su valor total y en su gradación matizada. Monet y Mallarmé son los fautores, respectivamente, de dicha estética. La antigüedad —ejemplo Dante— no podía concebir la luz en sus variedades y calidades autónomas, sino en las representaciones del fenómeno astronómico como dependientes de la alegoría y de las creencias teológicas.

En la visión de Eguren no predomina nada que sea ajeno a la composición física del asunto. No lo desvía de su afán artístico exclusivo propósito tendencioso alguno. La palabra —la imagen— se acomoda a los fines perseguidos sin interferencias extrañas y subalternas. El logro poético de Eguren se sitúa en la dimensionalidad de la Belleza sin límites. Lo permanente de su mensaje es consecuencia de un dominio poco común de los secretos del arte del lenguaje que, tal vez, constituye su virtud más esclarecida.

Entre las imágenes menores del catálogo, adviértense algunas que, en su diverso valor y tendencia, descubren no sólo extremos de la formación poética de Eguren, sino también, y ello es lo más importante, maneras y modos de su originalidad expresiva. El acierto formal, diferenciado, en una época invadida por Darío y, en parte por Herrera y Reissig, no era empresa fácil. Sin embargo, Eguren aporta su *novedad*, como quería Mallarmé. En el tratamiento del lenguaje —su diamante fónico— descansa la distinción que establezco entre unos y otro. No cabe duda —sin deducir de ello categorías ni jerarquías—, que la iniciación simbolista fué más rigurosa en Eguren que en ningún otro poeta coetáneo suyo. Los módulos de su estilo —*exclusión* más que *recargamiento*— así lo demuestran. Por vez primera, que yo sepa, el proceso del discurso arranca de dentro —del esqueleto— y no a la inversa: de la exterioridad

plástica y sonora. Ello se debe a que en Eguren el Parnasianismo fué una experiencia episódica y no consustancial a su espíritu. En la madurez de su magisterio —próximo el desenlace de su tránsito—, quedó tan adelgazado su arte como la figura humana del poeta. Es que el lenguaje —su propia luz— era la expresión de su ser: una ecuación vital, agonista y última, sin remedio.

El desenvolvimiento metafórico del espectro solar cuenta, incluso, con una reminiscencia que parece ser la nota romántica subsistente en su lírica:

tristísima luz

(De *Lied I.*)

Mas, en las vecindades del sentimiento raigal, surgen nociones que le son antitéticas. Se han de apreciar, en efecto, como acentos más avanzados y audaces, los contenidos en estas imágenes:

luz amarilla

(De *La dama i.*)

luz melodía

(De *La oración de la cometa.*)

La primera se nivela con el procedimiento que se desprende de la experiencia cara a la pintura de Van Gogh, en tanto que la segunda decanta una más aguda percepción de la sinestesia, en la que se funden, con prodigiosa síntesis, impresiones de distinta índole sensorial.

La pluma —el pincel— de Eguren se recrea en fijar las ciudades distantes y amadas, tocándolas de un raro encanto y exótico misterio:

la luz de Varsovia

(De *Las bodas vienesas.*)

ví la luz en Palmira

(De *Noche II.*)

Otro aspecto de la arrobadora sugestión del motivo, siempre latente, transparece el aura sublime:

y en la mágica luz del cielo santo

(De *Los Robles.*)

El último ejemplo lo constituye un verso que, en sí mismo, compendia las calidades más delicadas de la nostalgia y de la melancolía:

tenía vieja luz dorada

(De *El Estanque.*)

Sentimiento que testimonia la identidad de la palabra y la luz: lo arraigada que estaba la altura en la expresión y en la vida del poeta.

*

Antes de que los Impresionistas descubrieran la *lumière*, los *objetos* no eran más que *objetos*, reducidos como estaban, paradójicamente, a representar la plenitud de la forma y sus contornos. Las *cosas*, aunque espaciales, carecían de la conjunción, del enlace fulgurante y atmosférico con la totalidad. Tengo en cuenta, a propósito, la muy fina percepción del crítico francés Jean Leymarie, quien ha sabido definir el problema en sus justos términos:

La cohérence de la vision entraîne l'unité de la technique, l'exaltation et la vibration de la lumière choisie comme principe dominant, d'où l'abandent du contour, du modelé, du clair-obscure, des détails trop précis, l'emploi de la touche ouverte, 'atmosphérique': la composition d'ensemble gardant une vitalité d'esquisse, l'aspect si choquant pour les contemporains d'inachevé, de non-fini[3].

No desconozco, en el capítulo de los antecedentes remotos, las primeras tentativas de Rembrandt. Mas justo es advertir que fueron, estéticamente, parciales. El objetivo del gran maestro holandés —ceñido al claro-obscuro— no abarcó las dimensiones cósmicas de los rayos solares. El toque de la luz pasaba de su paleta a la composición, filtrándose del espacio al taller, y amortiguando, adrede, los matices del día. Dicho acento pictórico —juego del blanco y el negro— contrastado con el del Impresionismo, vendría a ser de penumbra, en tanto que el de la escuela renovadora del siglo XIX,

[3] *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, p. 127. Paris, 1954.

correspondería al del diamante de la temporalidad a pleno aire libre. Tal es la diferencia existente entre Rembrandt y el Impresionismo.

La tradición de la luz —igual que en el color— se acumula en la palabra, en el acorde. Lo umbrío, lejos de ser contraste, constituye una alternativa del fulgor ígneo, oculto en la negación dialéctica.

El *objeto* situado en el espacio no se limita exclusivamente, a un signo geométrico sino que, por el contrario, adquiere las calidades de refracción en que la luz asume la síntesis vibratoria de la materia.

Pensar en el proceso del Planeta significa inquirir —melancólicamente— la vejez de la luz. Esta es tiempo cósmico y humano: lenta agonía solar.

El mito del fuego converge en torno al núcleo energético animador de la claridad y de las tinieblas. La luz —consideradas las estaciones circulares— es la pausa que media entre la velocidad y la existencia. Es, en sí misma, pura reflexión.

*

En este rumbo o preámbulo de la luz y del aire, me viene a la memoria el claro nombre de Turner, uno de los adelantados del alba pictórica. Por ello es que considero inapropiada la afirmación de Núñez, según la cual le atribuye a Eguren un desapego, un rechazo de la obra precursora de aquél:

discrepaba del paisajismo demasiado realista de Turner y de su escuela, con quienes (sic) no encontraba afinidad[4].

Lo dicho carece de verosimilitud al no apoyarse en un texto expreso y determinado, capaz de documentar el aserto. Que se me alcance, Eguren ha escrito en el capítulo titulado *Apuntes tropicales*, correspondiente a su obra de ensayos, el siguiente comentario que no creo pueda dar pábulo a una interpretación negativa:

Hay insectos que viven y aman en la música; pues cantan toda la noche. La elegancia de sus tules los gentiliza; siempre parecen exó-

[4] José M. Eguren, *Motivos Estéticos*. Notas sobre el arte y la naturaleza. Recopilación, Introducción y notas de Estuardo Núñez, p. 26. Patronato del Libro Universitario. Lima, 1959.

ticos, de parajes lontanos y armoniosos. Ven y oyen a mayor distancia que la fauna entera; se elevan más que las águilas: cantan delicadamente sus campesinos tonadas; aman la luz más que Turner, el pintor ***de la luz***[5].

Estimo que el juicio, la hipérbole de la que se vale Eguren, no propone parangón con artista alguno, ya que se trata de una expresión antonomásica, como tampoco acredita las razones, desfavorables, que se le adjudican respecto de Turner. El argumento invocado, en tal sentido, de que el *paisajismo* (de éste era) *demasiado realista,* adolece de una falla de estimativa esencial en cuanto denuncia la flagrante contradicción con el carácter estético del pintor británico. Aparte de que Eguren no se ha referido al *realismo*, la verdad es que dicho atributo gratuito no existe en las telas de Turner, si se considera que el tratamiento a que sometió la luz en ellas alcanza a la transformación de la realidad, por cuanto es bien sabido que la misma —como escenario— pasa a un segundo plano o, mejor dicho, a servir el interés primordial de la luminosidad.

[5] Op. c., p. 157.

CAPÍTULO XV

LA MUSICALIDAD

La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence - ne consent pas d'infériorité. — MALLARMÉ.

LA música no sólo constituye en la poesía de Eguren uno de sus temas predilectos, sino algo más hondo y consubstancial, ya que, incluso, psicológicamente, alguna vez él declaró que hubiera querido ser compositor. El ideal no cumplido, en su caso, no supone frustración ni mucho menos. Todo lo contrario, representa una especie de transposición compensada gracias a los atributos del verso y de la prosa. Tanto en un arte como en otro, es dable advertir la composición y estructura —la raíz— de su mundo musical autónomo. Por ello mismo no ha de tomarse como subordinación sino como dominio de lo cósmico sinfónico. He esclarecido en el *Apéndice* la diferencia que existe entre la música del lenguaje y la instrumental. Se comprenderá así, mejor, la actitud estética y la independencia de Eguren en el deslindamiento de dichos fenómenos tan a menudo confundidos en el Modernismo.

El largo trato del poeta con los motivos más sugerentes de la Música, está acreditado por la riqueza y variedad de su contenido. La escala de los asuntos determina, en cada caso, la plasmación de una nota insustituible.

Conviene, ante todo, clasificar los diversos aspectos componentes de la arquitectura musical que aparecen en la poesía de Eguren, de acuerdo al siguiente esquema:

I. INSTRUMENTOS

Acordeones (en *Las bodas vienesas*); *bandolas* (en *Eroe*); *caramillos* (en *Los robles*); *cascabeles* (en *La comparsa*); *címbalos* (en *Las*

bodas vienesas); *cuerno* (en *Marcha fúnebre de una Marionette*); *gong* (en *¡Sayonara!*); *guzla* (en *Pedro de Acero*); *oboe* (en *Ananké*); *piano-forte* (en *Lis*); *pífano* (en *Marcha fúnebre de una Marionnette*); *trompa* (en *Marcha fúnebre de una Marionnette*). (de *Simbólicas*, 1911). - *Bandolines* (en *Los ángeles tranquilos*); *melodios* (en *Antigua*); *violín* (en *La oración del monte*). (de *La Canción de las Figuras*, 1916). - *Bandurrias* (en *Visiones de Enero*); *bombos* (en *El andarín de la noche*); *castañuelas* (en *Colonial*); *clavicordio* (en *Colonial*); *flautines* (en *Alas*); *laúdes* (en *Visiones de Enero*); *mandolina* (en *Colonial*); *ocarina* (en *El Estanque*) (de *Sombra*, 1929).

II. Composiciones

Aria (en *Alma tristeza*); *baladas* (en *Bohemia*); *Barcarola* (en *¡Sayonara!*); *berceuse* (en *Patética*); *cántico* (en *Ananké*); *concierto* (en *La muerte del árbol*); *fuga* (en *Visiones de Enero*); *fugas* (en *Los delfines; Colonial*); *goriori* (en *El pelele*); *Lied* (en *Lied I*); *motete* (en *Hesperia*); *pastorelas* (en *Los robles*); *preludio* (en *La capilla muerta*); *rondó* (en *El dolor de la noche*); *salmos* (en *Pedro de Acero*); *Sinfonía* (en *La capilla muerta*); *sonata* (en *Visiones de Enero*).

III. Conjuntos (corales e instrumentales)

Banda (en *Las bodas vienesas*); *coro* (en *Las bodas vienesas*); *coros* (en *Medioeval*); *dúo* (en *Visiones de Enero*); *dúos* (en *Visiones de Enero*); *orfeón* (en *Elegía del mar*); *orquesta* (en *Efímera*).

IV. Terminología

Acompasa (en *Eroe*); *acorde* (en *Incaica*); *alegros* (en *Gezabel*); *andantes* (en *Canción de noche*); *armonía* (en *Peregrín cazador de figuras*); *armonías* (en *Alas. La danza clara*); *arpegios* (en *La barca luminosa, Los sueños, Visiones de Enero*).
Baile (en *Colonial. Los sueños*); *bailes* (en *Sonela*); *bayadera* (en *La oración de la cometa*); *contradanza* (en *Los delfines*); *jota* (en *Los sueños*); *Mazurca* (en *Colonial*); *Bigodón* (en *Colonial*); *sardana* (en *La dama i*); *Tarantelas* (en *Las candelas*); *Zorcico* (en *Marcha fúnebre de una Marionnette*).

Cadencia (en *Marcha fúnebre de una Marionnette*); *cadenciosa* (en *Noche III*); *compás* (en *Las bodas vienesas*); *compases* (en *Los delfines*).

Diapasón (en *La Procesión*).

Escala (en *Patética*); *escalas* (en *La danza clara*).

Harmonía (en *El bote-viejo, Nubes*).

Melodía (en *Marcha fúnebre de una Marionnette, La oración de la cometa, Los sueños*); *melodiosa* (en *La niña de la lámpara azul*); *meliodiosas* (en *Preludio*); *melodioso* (en *La barca luminosa, Consolación*); *melopea* (en *Incaica, A Chocano*); *modulaciones* (en *Alas*); *modula* (en *La muerta de marfil, Nuestra Señora de los Preludios*); *modulan* (en *Los ángeles tranquilos, La barca luminosa*); *modulando* (en *Marcha noble*); *modularon* (en *Consolación*); *música* (en *Lied I, Las bodas vienesas, la La muerta de marfil, Colonial, Los gigantones, La danza clara*).

Notas (en *Eroe, Lied V, Medioeval, Noche I, Las niñas de luz, Alas, El dolor de la noche, Visiones de Enero, Los álteres del camino*).

Orquestación (en *La procesión*); *orquestaciones* (en *El estanque*).
Sordina (en *Marcha fúnebre de una Marionnette*).
Vibraciones (en *Noche I*).

La variedad de apartados indica la riqueza de los diversos instrumentos consignados y de los géneros existentes. La línea expresiva abarca muy precisos aspectos de la música culta y popular. A la primera se asimilan los instrumentos de cuerdas y de teclado, en tanto que los de viento y de percusión, amén de aquellos otros característicos de la danza y del baile —crótalos, castañuelas, cascabeles—, ilustran la segunda. La música culta se apoya en el piano, melodio, clavicorlio, al contrario de la popular que se expresa al través de trompas, cuernos, pífanos, bombos, trompetas y bandurrias. El punto intermedio —cortesano— lo representan la guzla y el laúd. Los aires campesinos y bailables, se identifican con el cuerno, oboe, crótalos, címbalos, bandolas, bandolines y flautines.

Las composiciones delimitan, en función instrumental, los módulos ya considerados, a los que hay que agregar los de tipo religioso. Las categorías podrían componerse dentro de la siguiente clasificación: *Aria, balada, barcarola, berceuse, gorigori, lied, mo-*

tete, pastorelas (canto); *preludio, sonata, sinfonía* (concierto); *contradanza, sardana, zorcico* (bailes).

Los conjuntos comprenden, sucesivamente, lo popular, el canto y la música clásica.

No hay duda de que la terminología, por último, exhibe un conocimiento a tono con el dominio de los recursos del arte musical. Eguren se revela como un melómano consumado.

En cuanto a los grandes compositores que el poeta gustaba, están aludidos únicamente unos cuantos, ya que no fue su intención hacer una nómina completa. Figura Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Schumann y Weber. Bach, a quien no se nombra, bien podría considerárselo sugerido en el vocablo *fugas*.

La obra en prosa de Eguren supone, comparada con la escrita en verso, un mayor y más libre registro, de acuerdo a la índole estética y a los propósitos especulativos inherentes al género ensayístico. De los cuarenta y cuatro trabajos que componen *Motivos Estéticos,* veinte reflejan, más o menos, intensamente, el arte de Euterpe, lo que demuestra la preparación cultural del poeta, iniciado en los secretos profundos del Simbolismo. Eguren hace honor, en tal sentido, a las directivas de sus gloriosos maestros europeos. El más cabal, entre todos, se me figura Mallarmé.

El panorama musical de Eguren es, pues, muy dilatado. Arranca del Clasicismo, pasanlo por el Romanticismo, hasta alcanzar al Simbolismo y a las escuelas llamadas de Vanguardia de este siglo.

He aquí, para que se tenga una idea, este índice onomástico sacado de la obra mencionada: Bach, Bartok, Beethoven, Brahms, Chopín, Debussy, Falla, Haydn, Mendelssohn, Milhaud, Mozart, Prokopieff, Schubert, Strawinsky, Tschaikowsky, Wagner.

Igual que en el fenómeno pictórico que recorre el Clasicismo, Impresionismo y Cubismo, Eguren experimentó en la estimativa musical un proceso semejante. Rafael, Cézanne y Picasso, corresponden, exactamente, a Bach, Debussy y Strawinsky. Inútil agregar que en lo poético se da, en tres tiempos, idéntico desarrollo.

El conocimiento que tuvo Eguren de dichos aspectos y tendencias en la Pintura, Música y Poesía, representa la sólida estructura de su obra ejemplar y señera, la que se destaca, nítidamente, entre las mejores que ha prolucido nuestra lengua.

Si el lugar que ocupa la música en el verso de Eguren —deslindado el problema de la autonomía del lenguaje—, es considerable, habrá que convenir en que el fenómeno adquiere su mayor plenitud, teórica y experimental, en la prosa, tanto que, sin lugar a

dudas, aparece dicho motivo aún más esplendoroso que el poético y el plástico: frecuentados sutilmente por el entendimiento y la sensibilidad del mágico esteta simbolista.

Lo primero que se advierte es la intensidad y la amplitud con que Eguren ha tratado el asunto. De la prioridad del mismo sobre los demás aspectos que componen el registro temático de *Motivos Estéticos,* se infiere, desde luego, un dato íntimo: el de la formación cifrada conscientemente en una preferencia vocacional del espíritu.

Dicho predominio, digamos rítmico, decanta la identificación del creador con la armonía: la música representa en Eguren, la atmósfera envolvente de la persona y del artista abstracto.

*

En Eguren predomina lo estético, lo inventivo, lo mental. Su musicalidad se asocia —por la vía colorista del azul, rojo y oro— al misterio: no está determinada por ninguna relación instrumental concreta. La musicalidad de Eguren es de entonación menor, ajustada al dictado del alma y de la emoción recónditas. Predomina en su tendencia el gusto por lo suave armonía melancólica de los compositores alemanes, salvo una sola vez que cita a Chopín en un nocturno (*Noche I*). El fondo y estructura de su poética están en la música de la palabra, pero no a la manera de Verlaine, quien se entregó a una absoluta dependencia de la musicalidad.

Los lieder emparentan a Eguren con el espíritu romántico de Schumann. Es significativo que el primer poema de su libro *Simbólicas,* se inicie con un lied (*Lied I*). Mendelssohn, Beethoven y Weber, alientan en *Rêverie* y *El Pelele,* en tanto que Schumann sustenta el lied así como exalta la *Noche I.* La tendencia al lied me parece que le viene a Eguren, en parte, de los cultores del género en la poesía alemana (Heine, Mörike, Dehmel), y en parte de la música de Schumann, aunque no se debe descartar la sugestión que haya podido ejercer Gustave Kahn. En *La Pluie et le beau temps* y *Limbes de Lumières,* ambos libros de 1896, el poeta simbolista francés ofrece un buen número de ejemplos significativos. Habrá que considerar, por ello, el *lied* como la supervivencia del sentimiento romántico en el Simbolismo.

La línea musical de la poesía de Eguren está sutilmente ligada a la fantasía de su mundo mitológico: la canción y el mito consti-

tuyen el núcleo generador de su espíritu. He aquí algunos fragmentos alusivos:

Suena el pífano campestre con los aires de la danza

. . . . . .

Tembló el cuerno de la infancia con aguda melodía

(De *Marcha fúnebre de una Marionnette.*)

Lanza el oboe vespertina queja;

(De *Ananké.*)

y el coro preludian cretinos ancianos.

. . . . . .

y al compás de los címbalos suaves

. . . . . .

se elevan divinos los cantos nupciales.

(De *Las bodas vienesas.*)

Estas son las específicas alusiones a las imágenes musicales. Pero su acendrada virtualidad tonal excede a las propias referencias objetivas del lenguaje. El profundo orden pitagórico radica en la trama de la creación poética, en los fondos de la materia determinante. La obra participa —aun sin calificación en alguno de los casos— del hechizo de Euterpe y de la inspiradora musa matemática. Su expresión es una síntesis de verbo, cromaticidad y pentagrama. En el arte de Eguren se dan las calidades del apotegma de Walter Pater:

All art constantly aspires towards the condition of music [1].

La propia voz de Eguren —cauce de su cantar— viene del ancestro rítmico al poema. Provenza, Escandinavia y Germania son una coincidencia en el pasado del artista. La tradición opera como actualizando el futuro en la memoria del poeta. Las canciones del mago ofrecen los signos del recuerdo. En su estilo concéntrase la palabra, el sonido, la pintura. El subconsciente abstrae su visión de las cosas. *La dama i, Las torres, Sylma la blanca* y *Los robles*, definen un carácter común: figurativo y musical. Estos poemas se relacionan con los lieder: denotan el mismo orden esencial de la estética depurada, trascendida y celeste.

[1] *Studies in the Renaissance*, The School of Giorgione. London, 1877.

CAPÍTULO XVI

LA MÉTRICA

NO creo que se deba hablar de un Arte Métrica, definida, con relación a Eguren. En cambio, sí estimo que rige señalar el sistema poético complejo que la teoría y la práctica hicieron posible. El poeta simbolista —a diferencia del parnasiano— no se preocupó, principal y únicamente, de la métrica, sino del idioma: procedió a una selección implacable de su instrumentación lingüística: se explica así que lograra la autonomía estética de la palabra. Precisamente porque no fué un retórico, externo Eguren pudo expresarse con contadas, y limitadas, formas métricas tradicionales. El carácter de su mensaje no dependía tanto de la versificación en sí, cuanto del ritmo, del contenido nuevo que aportaba su discurso poético.

Los alardes formales (en que incurrió Darío con supremo artificio, pero sin poesía la más de las veces) no inquietaron a Eguren sino pasajeramente en sus comienzos, ya que su afán creador procedía de la síntesis de los medios y no de la hinchazón de la voz ni de los recursos orquestales: lo contrario de la banda modernista que fatigó la plaza pública y entristeció, doblemente, el ocaso del 900.

No sólo la métrica es limitada en Eguren, como ya he afirmado, en relación con González Prada, y de escaso registro, sino que incluso se repite monótonamente. El hecho de que su obra carezca, por ejemplo, de sonetos, décimas, liras octavas reales y de odas, no constituye merma sino selecta eliminación. La decantada actitud de Eguren supone, en este aspecto, un avance respecto del Simbolismo, el cual abundó en sonetos y otras composiciones ajustadas, siempre, a la métrica regular. Eguren respetó la tradición del ritmo, manteniéndose prudentemente equidistante de las reformas audaces como del anquilosamiento preceptista y académico. La profunda innnovación introducida por Mallarmé en la madurez —luego

de un largo acatamiento a la regla clásica (Boileau) y post-romántica (Banville)—, no tuvo mayor secuela en Eguren. De *Un Coup de Dés*, la obra memorable que anuncia un cambio definitivo y el insurgir de la lírica moderna y su valoración como *poesía pura* (superadora de la fase baudelaireana), Eguren no captó el procedimiento, la técnica, sino el contenido, lo que es propio de la identificación hermetista.

El *verso libre* y el *verso blanco* utilizados por Eguren, se ajustan a las características francesas más propiamente que a aquellas que adoptó en España y en Hispanoamérica. Las licencias de que hizo gala, en efecto, desnaturalizaron el *verso libre* transformándolo en un caos o descomposición del ritmo. Bajo el vanguardismo, no obstante la aceptación que le merece el asunto a un estudioso como Pedro Henríquez Ureña:

La actual invasión de los ejércitos del verso sin medida ni rima es para muchos desazón y plaga, es la lluvia de fuego, la abominación de la desolación. Pero 'es' [1].

conoció el verso libre su más plena fase anárquica, disociadora y disolvente.

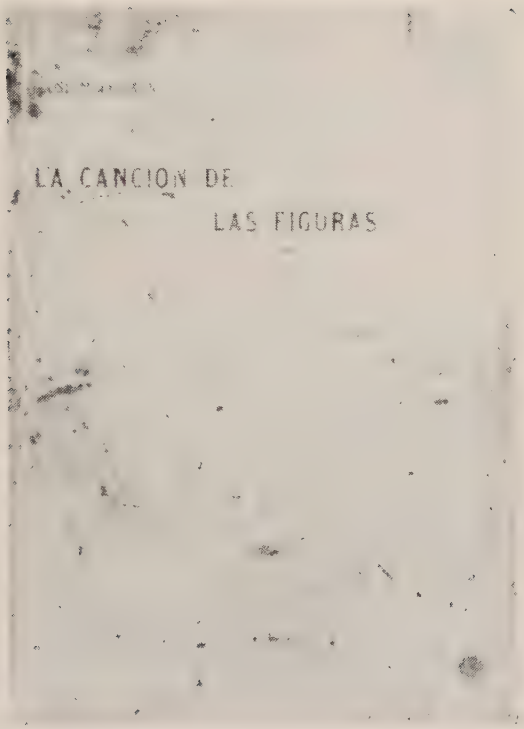
El procedimiento se agotó en la impotencia y en la negación. El vanguardismo (Ultraísmo), en el aspecto métrico (lo proclama acertadamente Dámaso Alonso), se entregó a toda suerte de contorsiones inútiles y caricaturescas, yendo a terminar en el calco de cerriles *'coplerías plebeyas'*.

La mesura de Eguren fue capaz de sustraerlo, pues, de los extremos: tanto de las limitaciones de la prisión clásica cuanto de los extravíos de la incontinencia verbal con que la vanguardia (el bazar ultraísta) abrumó a las artes y a las letras.

Tiene razón Núñez sin duda alguna, al reconocer que la *investigación métrica de Eguren se encuentra en proyecto*. Claro está que el asunto no es fácil de resolver aun en el caso de que se le dedique una monografía al tema. El propio Martín Adán no ha abordado tampoco el motivo en términos científicos. De ello hay que deducir, por lo mismo, que no podía ir muy lejos en la definición,

---

[1] *Estudios de Versificación Española*, p 254. Buenos Aires, 1961.



6. Portada de *Canción de las Figuras* (1916).

ya que existe un juicio suyo que entraña un prejuicio irreductible, cual es el de haber afirmado, dogmáticamente, esta enormidad:

Chocano da el mejor verso para la estrofa escrito jamás en el Perú[2].

En cuanto a Eguren, propiamente dicho, veamos de qué manera Adán completa su diagnóstico adverso:

El verso de Eguren en la composición vale por sí solo y por mérito de poesía y por virtudes y noticia parciales y accidentales. Sin embargo la composición ni en el primero (Chocano) ni en el segundo alcanza la consumación perseguida y casi cobrada por el primero esforzadísimamente y que aceza en el segundo, con no procurada ni conseguida felicidad[3].

Es de presumir que Pedro Henríquez Ureña, al ocuparse de Eguren y transcribir diez endecasílabos pertenecientes, en parte, a *Lied I* y, en parte, a *Los robles*, en su ya clásica obra, no haya omitido arbitrariamente, la recepción de otros tipos métricos del poeta, sino que hay que pensar, más bien, que ello se deba a que el referido autor no encontró novedad alguna, en el resto de la poesía de Eguren, que la distinguiera de la práctica tradicional. Este temperamente parece estar confirmado por la prueba misma de los versos mencionados por el crítico dominicano en el capítulo titulado: *Nuevas libertades del endecasílabo.*

La curva métrica de Eguren, a partir de *Simbólicas*, se reconoce por cierta constante uniforme. En treinta y cuatro composiciones predomina, con ligeras variantes que no alteran la unidad, un sistema que oscila dentro de esta escala: 4-11-9; 16-8-4; 11-12; 10; 7-5; 7-9; 11; 10-12; 9; 12; 11; 12; 7-8; 7-5; 4-7; 10-9; 12; 5-8; 6-4; 6; 12; 9-7-6-3; 4-7-5; 11-8-9-3-5-10-7; 8-11; 8-7-9-10-5-3; 12-7; 7-6; 7-6-11-5; 9-7; 5; 9-11-7; 6-11.

En la segunda obra, *La Canción de las Figuras*, la métrica no ofrece mayores novedades ni sorpresas. El procedimiento se desenvuelve, naturalmente, dentro de la tonalidad dominante en la primera, salvo la aparición, en *Elegía del mar,* del verso alejandrino castellano, mediante el cual parecería el poeta ceder, tardíamente, a la presión del Modernismo. *Medioeval* contiene versos de 16 sílabas igual que la *Marcha fúnebre para una Marionnette.*

---

[2] *Eguren,* en *Mercurio Peruano,* núm. 182, p. 246. Lima, 1942.
[3] Op. c., p. 246.

Hasta *Sombra,* por lo menos, se repite, sin grandes alteraciones, la índole métrica formal existente en los libros anteriores. Sólo en la última obra, *Rondinelas,* concebida y escrita entre los años 1923 y 1928, hace su aparición, mas guardando cierta correspondencia de sobriedad con algunos poemas de *Simbólicas* y de *La Canción de las Figuras,* un tipo de verso que ofrece la particularidad de la falta de rima, extremo éste en el que coincide con la poesía griega, pero atenido a los rigores del ritmo y del número silábico, por todo lo cual se diferencia del caos vanguardista.

No es, pues, la métrica de Eguren la que pueda y deba explicar, por sí misma, la riqueza poética ya que, por el contrario, se dan casos en los cuales al esplendor de los recursos métricos diversos corresponde una obra mediocre. Los mayores esfuerzos, en tal sentido, no han subsistido a la Belleza. La verdadera poesía puede perfectamente prescindir de ellos como de los preceptistas y de los retóricos.

NOTA FINAL.

No parece convincente la afirmación de Núñez (en su estudio publicado en la *Revista Hispánica Moderna,* p. 233, New York, 1961), según la cual atribuye un "legado renacentista (a) los tercetos de *La Dama i*", por cuanto el metro (7-8) en que están escritos nada tiene que ver con el endecasílabo propio de los tercetos renacentistas, cuya tradición se remonta a la *terza rima* dantesca.

CAPÍTULO XVII

HIPERBATONES

LA tradición barroca del Perú, afianzada en complejas y contradictorias estructuras, de un lado y, en el mimetismo colonialista, de otro, se apoya a partir de 1630, en Juan de Ayllón y, sobre todo, tardíamente, en el portentoso Juan de Espinosa Medrano, el más conspicuo crítico de Góngora a todo lo largo de la lengua. No podía perderse el acervo: en todo caso transformarse, reduciéndose lo ampuloso del discurso que llegara, con Pedro de Peralta Barnuevo, en los siglos XVII y XVIII, al delirio de la contorsión del espasmo. Tal es también —reflejo de carne y hueso, de andanza y metáfora— la hiperbólica vida del sujeto culterano.

Se aprecia, en Eguren, el uso audaz, y progresivo, del hipérbase latinizante. Desde los primeros poemas de *Simbólicas*, hace su aparición el heredero legítimo —cruzado— de Góngora-Mallarmé. Esto no desmiente el hecho de que Eguren alterne el mentado procedimiento con otros módulos entre los cuales destaca uno: el cultivo de cierto anglicismo en el que predomina notoriamente el infinitivo.

El arcaísmo en el vocabulario parece corresponderse con el empleo del hipérbaton en el orden sintáctico. Eguren, desde el primer momento, echa mano de ambos recursos que representan más que un expediente retórico, una ampliación de las posibilidades dialécticas, estéticas y vitales de la lengua. Como en su maestro Góngora, como en Mallarmé, verdadero inspirador, Eguren restaura el discurso sin prescindir de la tradición y del renuevo que le señalan el clásico y el simbolista. Parecería, el suyo, un equilibrio entre el pasado y el presente: un contraste que significa novedad dentro del Modernismo, más bien ayuno de aportes propios, y no regresión ni subterfugio simplemente formales, como podría creerse.

El cuadro de los hiperbatones, considerando sólo los más representativos, que a continuación intentaré analizar, ofrece el siguiente proceso:

1) *La farándula 'ha llegado' de la reina fantasía*

(De *Marcha fúnebre para una Marionnette.*)

2) *la obscuridad 'nos dicen' de la amapola*

(De *¡Sayonara!*)

Frase sustantiva separada por el verbo.

3) *a la alcoba 'fuimos' verde y amarilla*

(De *Visiones de Enero.*)

En este ejemplo el verbo separa el sustantivo de sus adjetivos.

4) *Hoy 'el Sol'[3] 'tamizan'[2] los 'glaces'[1] azules*

(De *¡Sayonara!*)

Inversión del orden lógico: el complemento ocupa el lugar del sujeto, y éste el de aquél.

5) *las 'de cobalto' figulinas galantes*

(De *¡Sayonara!*)

6) *'del rosado país' ensueño letal*

(De *¡Sayonara!*)

7) *y por 'de la hacienda' el confín*

(De *Antigua.*)

8) *'de la muerte' con la esencia están los vasos*

(De *Noche I.*)

9) *vienen cual 'de quenas' dulces tocadores*

(De *Alas.*)

10) *en que llora la veleta 'de pavores' con la gama*

(De *Noche III.*)

En estos seis versos se advierte la anteposición del genitivo.

11) *en 'de luz' país y de sombrilla verde*

(De *¡Sayonara!*)

El genitivo antepuesto al sustantivo, separa a éste de su preposición, Además, omite el artículo definido.

12) *Con vespertina gradación,*
se alejan de los alcores
'a las' 'de orquestación'
'tumbas' de los emperadores

(De *La Procesión.*)

Frase sustantiva desgajada. El genitivo que ha sido aislado de su sustantivo, separa a su vez a otro sustantivo de su preposición y artículo definido.

13) *Y vénse las oscurosas olas*
masteleros últimos 'cubrir'

(De *Lied II.*)

Transposición del verbo al final del verso, según la norma del latín. Obsérvese también cómo ha sido omitido el artículo determinante. Ambos módulos no son infrecuentes en Eguren.

Entre estos numerosos casos resaltan los ejemplos de diversa calidad e intensidad, como son, tal vez, los que se caracterizan por encajar dentro de los modelos tradicionales de tipo normal o aquellos otros que, por el contrario, más bien extreman el procedimiento de inversión.

En el empleo del hipérbaton asimílase Eguren a Góngora, ya que los que precedieron a éste en la aplicación del referido tropo, carecieron de la validez que el fenómeno adquirió en el *Polifemo* y en las *Soledades.* En Juan de Mena, dígase lo que se quiera, no tuvo la flexibilidad transpositiva que logra, después, en Góngora.

CAPÍTULO XVIII

a) *LA PALABRA*

Las palabras son la sombra de las cosas — DEMÓCRITO.

EN la obra de Eguren, la importancia —excepcional— de la palabra, no se debe, exclusivamente, a un manejo de ciencia literaria más o menos adquirida [1]. Su manera es opuesta a la especulación filológica al uso, a los ejercicios escolares de los innovadores precoces. No utiliza los recursos fáciles que dispensa la versación gramatical o retórica. Un juicio de Jacques Scherer me parece muy oportuno al caso:

Il y a longtemps que les grammairiens ne croient plus qu'ils puissent faire la leçon aux écrivains; ils se contentent d'observer leur usage [2].

La palabra cobra una nueva categoría poética en ciertos poemas de *Simbólicas* y de *La Canción de las Figuras*, dada la carga de energía psíquica, de experiencia personal del sueño y de la vigilia. Su expresión creadora no ofrece dificultad idiomática alguna. Sus palabras son los signos de los sueños: de su conciencia dormida y despierta.

Acerca del sistema idiomático que Eguren compuso en los límites de la lucidez, cabe rememorar la definición que el citado crítico francés le ha dedicado al Maestro:

[1] Aunque he señalado como sus posibles modelos a dos de los maestros del simbolismo británico, claro es que no en términos de *imitación* sino de *herencia*, de verdadera y mágica vinculación íntima del espíritu creador, la libertad anímica de Eguren está a cubierto del mimetismo retórico y formal.

[2] *L'Expression Littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, p. 84. A. G. Nizet. Paris, 1947.

Les mots on été pour Mallarmé un sujet de réflexions suivies, et aussi, comme pour tout poète, un objet de rêveries: chacun d'eux était pour lui un être doué de personnalité, une réalité mystérieuse comme la réalité vivante[3].

b) *METONIMIA*

El aspecto metonímico no ha sido advertido por la crítica que se ha ocupado de los elementos estilísticos de la poesía de Eguren. Quizá ello se deba a que dicha característica no se da sino una vez a lo largo de toda la obra. El único ejemplo, en tal sentido, es el siguiente:

ves galanes y doncellas en sus 'rápidas monturas'[4]

el cual ilustra la fase evolutiva superior del estilo del poeta, precisamente en un momento que se diría de una mayor libertad expresiva. El poema al que pertenece la expresión metonímica, debió de ser escrito en el período (tras de la publicación de *Simbólicas*), comprendido entre 1911 y 1915. Con respecto al contenido de dicha obra, supone una novedad y un acierto de primer orden: el no nombrar una de las categorías tradicionales del discurso. La supresión del vocablo (caballo) aumenta la intensidad de la sugerencia (rapidez).

Eguren ha transpuesto el sentido, el carácter propio del equino a uno de sus atributos accesorios y adjetivos, pero del cual se desprende la acción, el movimiento. Este determina, de pronto, fugazmente, la existencia de una sola figura concentrada, sintética. El vehículo, la anécdota, ha cedido a la *velocidad*.

c) *SINÉCDOQUE*

La sinécdoque se relaciona, en un aspecto, con la significación de la metonimia, en la medida en que ésta (*pars pro parte*) se distingue de aquélla (*pars pro toto*). Dicho tropo descúbrese, igualmente, en la poesía de Eguren como una figura de excepción;

¡van a la región de la Muerte, las 'alas'![5]

---

[3] Op. c., p. 73.

[4] *Medioeval*, en *La Canción de las Figuras* (Cf. *Poesías Completas*, Ed. Núñez, Lima, 1961).

[5] *Alas*, en *Sombra* (Cf. *Poesías*, p. 177. Lima, 1929).

Y así es en efecto: el poeta utiliza una figura tradicional para insuflarle una belleza que, sin duda, aparece más fuerte e intensa que la que ostenta como fórmula retórica en el tratado.

En los dos ejemplos (b y c), se ponen de manifiesto el rigor y la profundidad con que Eguren dominaba los recursos de la composición y de la técnica poética.

ch) *ONOMATOPEYA*

De acuerdo a la delimitada significación de la *armonía imitativa*, Eguren posee escasos ejemplos típicos de onomatopeya. Considero, al punto, como valederos, los siguientes modelos:

'tam tam' (en *¡Sayonara!*, de *Simbólicas*); *'retintín'* (en *Juan Volatín*, de *Simbólicas*); *'gorigorí'* (en *El Pelele*, de *Sombra*); *'ayes'* (en *Sonela*, de *Rondinelas*).

En la fase intermedia podrían considerarse los términos que designan onomatopeyas y que en su origen son de raíz imitativa:

'aúlla' (en *Marcha fúnebre de una Marionnette*, de *Simbólicas*); *'matraca'* (en *El Pelele*, de *Simbólicas*); *'ronronea'* (en *El Dominó*, de *Simbólicas*); *'ululan'* (en *La muerte del árbol*, de *La Canción de las Figuras*); *'zumbaban'* (en *Elegía del mar*, de *La Canción de las Figuras*).

d) *LA IMAGEN*

El poeta ha reivindicado, de la vieja poética castellana, un módulo sintético que, dentro del monótono cuadro expresivo de la lírica de los siglos XIX y XX, parece novedoso. El procedimiento, consistente en el empleo de dos sustantivos unidos entre sí, con prescindencia de enlace alguno, resulta de una eficacia suma en su efecto plástico, inmediato, continuo.

Unos pocos ejemplos de la obra de Eguren, bastarán para hacerse una idea exacta de la procedencia estilística:

'amor ensueño' (en *Hesperia*, de *Simbólicas*); *'carmín cristal'* (en *¡Sayonara!*, de *Simbólicas*); *'falcones reyes'* (en *Los reyes rojos*, de *Simbólicas*); *'luz melodía'* (en *La oración de la cometa*, de

Simbólicas); *'Alma tristeza'* (en *Alma tristeza*, de *La Canción de las Figuras*); *'rosa quimera'* (en *Visiones de Enero*, de *Sombra*). Los dos últimos pertenecen a la edición de *Poesías Completas*, de Estuardo Núñez. En el motivo de 'rosa quimera' descarto el adjetivo en favor de una rosa quimérica, esotérica y abstracta, muy de Eguren.

La tradición clásica ha de retrotraerse, dentro del asunto, al modelo de Quevedo:

...hombre tentación [6]

En torno a dichos aspectos de la aposición —utilizados por el Simbolismo francés—. Hugo Friedrich ha elaborado el siguiente análisis:

La sintaxis se descompone o se simplifica para formar expresiones nominales e intencionadamente primitivas. El procedimiento más antiguo, es decir, la comparación y la metáfora, es tratado en una forma nueva que evita el natural término de comparación para unir, a trueque del sacrificio de lo real, cosas que objetiva y lógicamente no pueden unirse [7].

La tesis se ajusta a los símiles poéticos de Eguren. Pero el hecho de que éste omite el *término de comparación*, se desprende del influjo de Mallarmé. Harto conocida es la ejecutoria del Simbolismo en tal sentido. (Cf. n. 4, cap. VII).

e) *EL DECADENTISMO*

Cierta nota malsana, decadente, le venía a Eguren de su gusto por los precursores del Simbolismo. En las *flores* de Baudelaire aspiró el hálito del mal, sin duda el veneno que, más que veneno, fue antídoto. Verdadero veneno, por el contrario, el de las terribles flores americanas de su tiempo: envenenadas ellas mismas del veneno de la retórica, de la languidez: de esa intimidad cursi de pasillo, no por cierto del puro veneno de la mente, de los sentidos.

En el amor a las joyas, piedras preciosas, metales y perfumes, propio de la sensibilidad simbolista, se educó el sentimiento esté-

[6] *Poema Heroico*, Canto Segundo, v. 438. Ed. Blecua.
[7] Op. c., pp. 17-18.

tico de Eguren. La línea precurso pertenece a Baudelaire. Mallarmé también participaba de esta exquisita tendencia exotista que ha constituído el refinamiento por excelencia de las letras francesas en los cuatro últimos decenios del siglo pasado. Nos brinda el genio simbolista de Francia un fluído de placer estelar que alcanza a lo sensorial:

d'étoiles perfumées.

(De *Apparition.*)

Eguren, sin duda, respondió al extraño mensaje de un idioma nuevo, extraterrestre:

sortijas perfumadas.

(De *Noche II.*)

cuyo núcleo baudelaireano se halla, parcialmente, en este verso:

...des robes perfumées.

(De *Une Martyr.*)

CAPÍTULO XIX

ABSTRACCIÓN Y MISTERIO

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. — MALLARMÉ.

A EGUREN se debe la abstracción onírica y el aporte del misterio. El símbolo, la analogía y la alusión vinieron con él a la poesía americana y, tal vez, a la española, tan poco o nada afecta a la sugerencia, dada la condición carcelaria con que los poetas hispanos cultivan la *realidad*. Pero ni una ni otra cosas —realizadas en la forma más delicada y obsesiva— menoscabaron la vitalidad y el sentido de su creación lírica. Críticos impermeables a la emoción estética del simbolismo sugerente, sostienen que en la poesía de Eguren *no hay latido humano*, que *es resonancia deshumanizada*, siendo todo lo contrario, ya que no se nutre de la anécdota cotidiana sino de la esencia del existir dramático y trascedente: existencialista. Se ha entendido por poesía *fuerte*, sin duda alguna, aquella que proviene de una incontinencia verbal, sólo comparable a la oratoria parlamentaria, a la estridencia onomatopéyica de una catarata o a la sonora monstruosidad del viento selvático o amazónico. Mientras el símil de la poesía sea el paisaje elemental en contraposición a la síntesis de la sociedad y a la capacidad inventiva, el poeta no podrá ser más que un grotesco caricaturista de la geografía y de la botánica. Eguren no es la víctima de la dimensión objetiva, sino el artista mágico que concilia, en los sueños de la creación, las secretas, misteriosas y terribles relaciones de la psique con la materia cósmica.

En punto a *debilidad*, tesis que supone una supersticiosa admiración externa de la fuerza primaria, bueno sería oponer el aliento invicto de la energía poética, cuyo símbolo es en Eguren la sangre y el movimiento.

La poesía de Eguren es extraña a la lógica aritmética como al verbo racionalista: apunta en sus imágenes la sugestión del subconsciente, la alegoría del delirio y de la fuga, la música y el color, el aire y el silencio. Podría haber dicho Eguren como Mallarmé:

Nommer un objet c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve [1].

Mejor aún, repetir con el maestro del Simbolismo:

Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles s'effacer devant la sensation [2].

Si Eguren fue aficionado a las sombras, a la media luz y a las palabras cargadas de sugestión y de misterio, era porque así convenía a su concepción estética y poética. Mas no he de interpretar su obra, en este caso, para repetir en el análisis la tendencia de su estilo creador; he de atenerme, por el contrario, a una total independencia del mundo egureniano. Penetraré en la música y en la miniatura de su poema con luz y sombra de mi propio criterio. Eguren es criatura onírica y del alba, no de la naturaleza de la noche por fácil y posible deducción del misterio tenebroso, sino de cristal y luz, de agua y de muerte, de claro día como ventana que da ciega al mundo. Pero también la envuelve la sombra pura de la eterna nocturnidad musical: la trémula elegía de su propia *muerta de marfil.*

Hay otro Eguren de alegoría, de interpretación, de aproximación, de un absurdo, grotesco y caprichoso mundo gótico. Preferiré siempre en su obra aquello que viene de la lejanía del ser a confundirse con la angustia vital. Desdeñaré, pues, nomenclaturas, porque al poeta, al hombre, le basta su propia genealogía de ente obstinado, de fantasma de sí mismo.

---

[1] *Enquête de Jules Huret*, en *Oeuvres Complètes*, p. 869. Gallimard, París, 1945.

[2] Stéphane Mallarmé, *Lettre a Henri Cazalis* (Tournon, Octobre 1864), *Propos sur la Poésie*; pp. 46-47, Editions du Rocher, Monaco, 1953.

CAPITULO XX

LA VIDA

LA idea de la vida atraviesa y recorre el ser poético de Eguren. En sus imágenes está siempre vívido el concepto de la existencia, mas se trata, desde luego, de un existir trascendente, negador de contingencias y calendarios. Es la teoría vital del Absoluto, la que no tiene nada que ver con lo tendencioso y teológico.

De los poemas de Eguren, tocados de la chispa creadora del fuego, prefiero, como representativo de la incógnita energía, el de *La Sangre,* que se me antoja su más cara y recóndita experiencia. Este poema y *Los reyes rojos* logran el apogeo que lo fáustico atestigua y la teoría de Goethe [1], acerca de los colores, proclama. Asunto éste esclarecido hace ya muchos años por Estuardo Núñez en su ensayo publicado en la revista *Amauta* y en la obra que le dedicó al poeta. Entre las virtudes del poema *La Sangre,* que son muchas,

---

[1] "El negro, representante de la oscuridad, deja el órgano visual en estado de reposo; en cambio el blanco, lugarteniente de la luz, lo excita. Pudiera inferirse del citado fenómeno que la retina en reposo, librada a sí misma, se contrae ocupando un espacio más reducido que en el estado de actividad en que la sume el estímulo de la luz. Así, Kepler dice muy atinadamente: 'Certum est, in retina caussa picturae, vel in spiritibus caussa impressionis existere dilatationem lucidorum, Paralip. in Vitellionem, p. 220. El padre Scherffer opina en forma análoga. - 44. Estaba yo cierto día, al caer la tarde, en una fragua, en momentos en que la masa incandescente era colocada bajo el martillo. Tras haber mirado fijamente la masa, volví la cabeza y casualmente mi mirada se posó en una carbonera abierta. De pronto me pareció percibir una imagen colosal de color púrpura y cuando aparté los ojos de la boca oscura y miré hacia los tablones iluminados del cobertizo, el fenómeno apareció mitad verde mitad de color púrpura, según que se recortara sobre un fondo más bien oscuro o uno más bien claro. No presté atención a las circunstancias que acompañaren la paulatina extinción del fenómeno". (*Teoría de los Colores* - Zur Farbenlehre).

hallo una que es aleccionadora y ejemplarizante enseñanza de sencillez y pureza. Lo esencial ha aniquilado la peligrosa elocuencia tradicional del asunto. La sangre, cuando no da vida, ahoga. La retórica ha sido desterrada. El poeta es el intérprete de los mitos, el geómetra de los sueños. La dialéctica del poema se cumple con un rigor que no suele ser la característica de la poesía de nuestra lengua, en la que el instinto, muy por el contrario, parece estar reñido con la inteligencia y el número: matemática del orden clásico instaurada por Grecia y revivida por Francia:

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

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

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

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

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

(De *La Canción de las Figuras.*)

El movimiento está dado, sucesivamente, por el empleo acertadísimo de los siguientes adjetivos que fijan fuertemente el desarrollo del cuadro: *mustio, triste, curvo.* Después, en los dos últimos cuartetos, *abrumado* rematará en *estremecido.*

CAPÍTULO XXI

LA MUERTE

J'attends une chose inconnue. — MALLARMÉ.

LA noción de la muerte habita la mansión nocturna del poeta. Se encontrará presentida y sugerida más que como hecho concreto y realista. Corresponde a la naturaleza del silencio, de la sombra, de la fuga. Es la antítesis de la luz, de la presencia diurna. La muerte —lo mismo que la vida— es el destello, el fulgor último del espíritu. El artista la acepta como sugerencia, como posibilidad, como atributo antagónico del drama dialéctico. En ocasiones Eguren no acierta a invocarla por su nombre sino por un complicado sistema de eufemismos. Así, por ejemplo, la califica con un apodo de origen doméstico y familiar: *Paquita* o, en otro caso, de superación de lo episódico, con el apelativo de *La Tarda*, en el que se agobia el tiempo: la tardanza de la mueca y el escalofrío:

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 sus 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 yerta avenida,
y sin ver el dolor distraída
la Tarda.

(De *Simbólicas.*)

Los atributos fundamentales se resuelven de tal manera que constituyen un cuadro léxico en el cual los vocablos mantienen entre sí secretas correspondencias que son la clave de la composición y del proceso poético:

Despunta, rambla, amarillenta, puma, acobarda, lágrimas, exenta, Tarda (Primera estrofa)

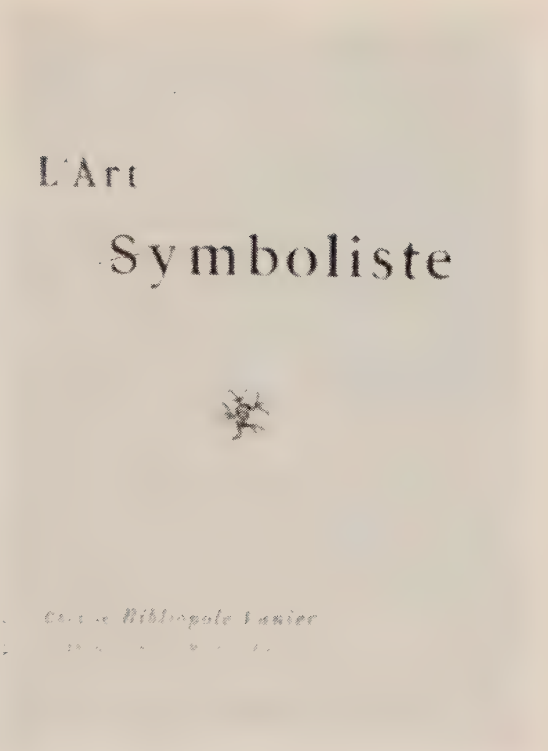
esqueleto, madre, puente, inescuchada, alborada, carcajada (Segunda estrofa)

epitalamios, rojos, vacíos, ojos, extraña, belleza, pasa, ver, senda, tristeza, monotonía (Tercera estrofa)

Va, ciudad, duerme, parda, yerta, avenida, dolor, distraída (Cuarta estrofa)

El contacto podría representarse teniendo en cuenta los siguientes nexos de significación:

Despunta - baja - pasa - Va (Movimiento)
rambla - puente - senda - avenida (Escenario)
amarillenta - rojos - parda (Color)
puma - acobarda (Animalidad-miedo)
lágrimas - tristeza - monotonía - dolor (Sentimiento)
exenta - vacíos (Patetismo)
Tarda - esqueleto - madre - inescuchada - yerta (Muerte)
alborada - duerme (El proceso del día. El segundo vocablo sugiere la noche-muerte)



7. Portada de *L' Art Symboliste* (1889), G. Vanor.

carcajada - epitalamios (Sarcástico contraste entre la expresión propia de la muerte y el carácter litúrgico inherente a las ceremonias nupciales)
ojos - ver (Animación de la figura)
extraña - belleza (Vale la síntesis por pavor estético)

El poema está logrado en la medida en que concilia los valores poéticos y las calidades pictóricas.

Unas y otras palabras, en asombroso desarrollo mancomunado, confirman las correspondencias y los matices que fijan la maestría condensadora del poeta simbolista. En este sentido, *La Tarda* podría compararse con *Syhna la blanca*. En ambas composiciones el desenvolvimiento dialéctico se apoya en la gama cromática y en una escala de vocablos muy precisos, escogidos y certeros. La sobriedad, casi diría, el ascetismo, es la característica en dichas creaciones poéticas de Eguren. No es ella, por cierto, una virtud propia del Modernismo sino, todo lo contrario, la consecuencia de la formación clásica estrechamente unida al severo rigor de la experiencia simbolista del poeta.

La referencia a la muerte no es siempre específica, humana. El creador atiende a la abstracción, a la relación de la muerte con la esencia: la Naturaleza, el color, las cosas, las sensaciones. Unas veces será la alusión personal, otras, trascendida. La imagen evolucionará desde el acontecer anímico hasta el punto de comprender el matiz de lo inanimado y circundante. Expresará lo animal, el instinto, lo primitivo. En el primer caso el poeta dirá:

como un ojo muerto.

En el segundo apuntará:

la muerta de marfil.

El concepto de la muerte en la estética de Eguren no alcanza, como en Vallejo, la categoría de la temporalidad metafísica. La experiencia del simbolista oscila entre la realidad y la nebulosa, entre la forma y la sensación, la fantasía y el color. Música y pintura de la muerte. El poeta está asido a su temor. Piensa en la muerte como en un peligro externo, objetivo, cronológico, no congénito, esencial, abstracto, como lo es para el metafísico. De las

varias alusiones al suceso descarnado y definitivo, una sola vez Eguren acierta a penetrar el sentido mortal del ego, como que el morir es, de todas las circunstancias, el más paciente hecho autobiográfico:

Siempre llega la víspera nefasta,
siempre enlutado
de su muerte.

(De *Viñeta Obscura.*)

La sensación de la muerte ahonda en el ser la noche definitiva y la sombra masiva. Es Mallarmé quien define su arcano:

La nuit ne prolonge que le crime, les remords et la Mort [1].

[1] *Divagations,* p. 60. Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1922.

CAPÍTULO XXII

LA HORA

EGUREN logra relacionar la emotividad profunda con la aprehensión del tiempo; identifica una y otra en una sola imagen de su experiencia personal: *es la hora*. Apreciemos, en tal sentido la constante del motivo:

De hora en hora (de *Pedro de Acero*, en *Simbólicas.*)
es la hora que me abruma (de *Noche I*, en *La Canción de las Figuras.*)
a la hora de maitines (de *Los delfines*, en *La Canción de las Figuras.*)
es la hora entristecida (de *El estanque*, en *Sombra.*)
Hora guadañeo (de *Lied VI*, en *Sombra.*)
Se percibe de hora en hora (de *La noche de las alegorías*, en *Rondinelas.*)

El motivo de la captación de la temporalidad subjetiva proviene de un estado hiperestésico. El Romanticismo y, sobre todo, el Simbolismo, hicieron propicio su desarrollo, sin el cual no sería completo el testimonio de la existencia.

El precursor Baudelaire da cuenta de ese estado de tensión parcial que el tiempo presupone en la mensura psíquica, individual:

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants (de *Le Crépuscule du Matin*, en *Les Fleurs du Mal.*)
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent! (de *Le Crépuscule du Soir*, en *Les Fleurs du Mal.*)

Verlaine, a su turno, continúa la herencia:

Rêvons: c'est l'heure (de *La lune blanche,* en *La Bonne Chanson.*)
C'est l'heure exquise (Idem)

Kayser ha señalado, en este aspecto de la *durée,* la importancia de la *heure exquise,* citando los enunciados de Baudelaire y agregando, al caso, los ejemplos, respectivamente, de Charles Guérin y de Georges Rodenbach:

C'es l'heure choisie entre toutes... (de *Il a plu.*)
Il est une heure exquise à l'approche des soirs... (de *Vieux Quais.*)[1]

La *hora* indica, pues, la culminación sensible mediante la cual Eguren define, siempre, su trémulo sentimiento en el que se confunde la noche y el tiempo: nocturnidad, delirio, concentración.

[1] Op. c., p. 250.

CAPÍTULO XXIII

OCULTISMO Y ARCANO

LA nocturnidad emparenta a Eguren con Mallarmé. Ambos amaban, a su manera, el secreto de la noche, el silencio nocturno: ese sentirse náufrago y solitario en la orfandad del tiempo, en la noche callada que es la esfinge misma. Yo los veo dialogar, noctámbulos, como fantasmas, en el *salón de la desdicha* que también puede ser la *chambre vide*. Se trata del ambiente propicio de la hiperestesia, el único aceptable para los angustiados del habla. El doctor Fretet explica este estado del ánimo:

L'heure de Mallarmé est nocturne. Le schizoïde transforme l'état de veille en une interminable veillée que le foyer de son imagination anime [1].

En los nocturnos, la muerte armoniza con la emoción, la musicalidad y el arabesco. Mas en *Viñeta Obscura, Noche II, Noche III, El Dominó, Casa Vetusta, Lied I, Canción de noche, Favila* y *Hespérida*, se precipitan los elementos de ocultismo, sonambulismo, espiritismo, hipnotismo y telepatía, que caracterizan y definen el sentido profundo de la poética egureniana:

El capitán difunto
en la noche ha venido a nuestra nave

(De *Viñeta Obscura.*)

dime, oculta deidad clemente
si eternamente
será de amor su dulce mirada,
dije. ¡Y la mesa retembló callada!

(De *Noche III.*)

---

[1] Dr. Jean Fretet, *L' Aliénation Poétique*, p. 76. J. B. Janin, Paris, 1946.

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

(De *Casa Vetusta.*)

el fantasma de la noche olvidaron

(De *Lied I.*)

el lunaje donde ríen
las sonámbulas figuras.

(De *Canción de noche.*)

Sus maromas fantasmales

(De *Canción de noche.*)

libélulas fantasmas

(De *Favila.*)

En telepatía
rosas desveladas.

(De *Hespérida.*)

Estas citas fragmentarias ilustran los asuntos mencionados que me ha sido dable hallar en los versos de Eguren.

A propósito del ocultismo, que define las tendencias apuntadas, Jacques Scherer ha escrito:

L'occultisme de Mallarmé ne se limite pas à des réflexions de ce genre[2] *sur les lettres de l'alphabet. Il faut admettre qu'il a connu les principaux thèmes occultistes, si l'on pense, avec certains critiques, qu'il les a utilisée dans son oeuvre poétique*[3].

Estas aportaciones, poco o nada comunes en nuestra lengua, salvo en Julio Herrera y Reissig, pero en otra medida y con diversa intención, habría que analizarlas siguiendo la norma a que invita el profesor de la Sorbonne en su análisis de la poesía de Mallarmé.

[2] Se refiere Jacques Scherer a los conceptos emitidos por Mallarmé en un artículo inconcluso titulado *La Littérature.* (Cf. *Oeuvres Complètes,* p. 850).
[3] Op. c., p. 156.

Eguren tiene muy poco de latino, a pesar de que advirtamos más de una nota del simbolismo francés en su poesía, o tal vez por ello mismo ya que la estética simbolista se apoya en la de Hegel y en la filosofía de Schopenhauer. El Simbolismo, por otra parte, no es una tendencia exclusivamente occidental, si se tiene en cuenta su definitiva formulación décimonona europea. El propio Mallarmé aportó —al orden cartesiano de su discurso— la sugerencia captada en las ciencias ocultas y los misterios egipcios.

El complejo espíritu de Eguren —feérico y hermético— se formó en las mismas fuentes en que había bebido el poeta de *Un Coup de Dés*. Tal vez sea *El Libro de los Muertos*[4] la clave que, en algunos aspectos, pueda explicar el origen, la orientación de su verbo y el arcano de su voz:

1) *...cuyo trono se halla en lo obscuro...* (II.)[5].

Puede fijarse el secreto del hermetismo de Eguren, por ejemplo, cuando dice: *...obscura luz...* (en *Patética*, de *Rondinelas*, p. 219); *su ventanal oscuro y pavorosa puerta* (en *La capilla muerta*, de *Sombra*, p. 196). En el aspecto escenográfico del misterio de las salas subterráneas, de acuerdo a los papiros ilustrativos, las puertas serían los signos de ocultación de un invisible destino. Los valores de la *luz* y de lo *oscuro* constituyen los símbolos del mundo funerario. Eguren usa el vocablo *oscuro*, así como *puertas*, traspasándolo del sentido propio del iniciado en ciencias ocultas.

2) *El gran dios que en Tattu habita, en el invisible... se adelanta con la sentencia hacia el divino recinto.* (II.)

El primer término (invisible) es definitorio de la calidad espiritual de la poesía de Eguren, de su índole profunda, ya que el poeta fue antes que nada, enfrentado a la realidad mediocre, un cultor de lo oculto: *...los bateles / invisibles...* (en *Canción de noche*, de *Rondinelas*, p. 225); *como del Dios antiguo la sentencia* (en *Lied IV*, de *Simbólicas*, p. 82).

---

[4] Eguren debió de leer, seguramente, la traducción francesa del *Livre des Mortes*, hecha por Paul Pierret. Sin duda conoció la obra *Les Grands Initiés*, de Eduard Schuré, que más inquietó, hacia fines del siglo pasado, a los espíritus renovadores e idealistas.

[5] *El Libro de los Muertos*, Traducción y Prólogo de Juan A. G. Larraya. Barcelona, 1953.

3) *y agudo es el Ojo de Horus.* (IX.)

La sugestión poética y patética que ejerce el *ojo* en Eguren es honda, propia del alucinado, y conforma un mundo óptico por excelencia: *Mis ojos han visto / el cuarto cerrado;* (en *El cuarto cerrado,* de *Sombras,* p. 143); *mis ojos despiertos / se abrían con ansia de ver a los muertos.* (en *Visiones de Enero,* Ed. del Colg. p. 213).

4) *...asiste a tu ocaso con palabras de adoración.* (XVIII.)

El apego de Eguren por la palabra, desde un principio, lo llevó al conocimiento esencial del ser, a la identificación del espíritu con la lengua, al contacto directo con lo incógnito: *será de la muerte la roja palabra* (en *El dolor de la noche,* de *Sombra,* p. 181); *transita por bosques adorantes* (en *La sangre,* de *La Canción de las Figuras,* p. 91). Pero el antiguo modelo se ajusta, más todavía, al siguiente ejemplo revelador: *y, en su idioma desconocido, / le rezan* (en *Diosa ambarina,* de *Simbólicas,* p. 50).

5) ...el ojo vivo... (XXI.)

Hay que agregar a este asunto, ya tratado, otra nota aún más cargada de sorpresa y de agobio, concordante con la evidente sugestión egipcia: *como un ojo muerto* (en *El cuarto cerrado,* de *Sombra,* p. 143).

6) *...cámaras de tortura.* (XXI.)

Algunas son las referencias a *cámaras* en la poesía de Eguren. He aquí, con significado esotérico, ésta: *en la cámara ciega* (en *Noche II,* de *Sombra,* p. 148).

7) *...la noche del peso de las palabras...* (XXIV.)

Precisamente, en un poema que participa de la atmósfera de la noche, Eguren sentenció, como pesando su juicio en la balanza del rito faraónico: *La muda palabra / en la mansión culpable se veía.* (en *Lied IV,* de *Simbólicas,* p. 82).

8) *...en las salas del mundo subterráneo...* (LXIX.)

Menciona el poeta ciertas salas semejantes, de parecido carácter e intensidad: *En la sala blanca, / sin fin, de mármol gélido* (en

Patética, de *Rondinelas,* p. 217); *En la mística sala / del infinito helado de los muertos* (en *Patética, de Rondinelas,* p. 218); *en esta sombría estancia agorera* (en *Visiones de Enero,* Ed. del Colg., p. 214).

9) *...la mansión secreta...* (LXXXIV.)

En un poema ya estudiado en otras páginas, Eguren escribió estos versos mágicos; *y huye luego / la mansión cerrada* (en *Sylna la blanca,* de *Simbólicas,* p. 54). Indudablemente, *secreta* ofrece la misma sugestión que *cerrada.* Hay, además, el drama de la *mansión culpable...*

10) *...las sombras de los muertos.* (XCVIII.)

El eco, el parecido es manifiesto: *...la sombra de la muerta.* (en *Lied IV,* de *Simbólicas,* p. 82); *en ese triste mundo de las sombras* (en *Noche II,* de *Sombra,* p. 150).

11) *El príncipe de los seres rojos.* (XIV.)

Surgen de inmediato en el recuerdo algunos misteriosos personajes del simbolismo egureniano: *los reyes rojos* [6]. (El capítulo CLXXVIII, menciona, dentro de tal tonalidad,... *señor rojo...*). Piénsese en las *rojas señales* (en *La sangre,* de *La Canción de las Figuras,* p. 92); *roja palabra* (en *El dolor de la noche,* de *Sombra,* p. 181); *le anuncia roja, cercana guerra* (en *El andarín de la noche,* de *Sombra,* p. 189).

12) *...conoce las cosas nocturnas ocultas...* (CXVII.)

Eguren fué, en este sentido, un iniciado porque investigó, como pocos, la nocturnidad arcana: *dentro el salón de la desdicha nocturna* (en *Los delfines,* de *La Canción de las Figuras,* p. 110); *envían al hombre sus iras nocturnas!* (en *El dolor de la noche,* de *Sombra,* p. 181).

13) *...lo recóndito de su aposento...* (CXXX.)

Corresponde a la visión sonambulesca de la casa que se ubica en el fondo del valle: *en su raro aposento* (en *Casa Vetusta,* de

[6] Un verso de Arthur Rimbaud parece ser de idéntica genealogía colorista: *...rois blancs* (de *Voyelles,* en *Oeuvres de Arthur Rimbaud* —Vers et Proses—. p. 93. Mercvre de France, Paris, 1924.

Simbólicas, p. 18); *En su aposento, oscuro* (en *Noche II*, de *Sombra*, p. 146).

14) *...las apariciones de Horus en las tinieblas.* (CXXXI.)

Eguren se ocupa de aparecidos tenaces y obsesivos: *raro monje de la muerte! / que a mis horas ha venido* (en *Noche III*, de *Sombra*, p. 192); *solo estoy, en compañía / del letal aparecido* (en *Noche III*, de *Sombras*, p. 192); *...en la tiniebla / del extramuro, tardo se aleja* (en *El andarín de la noche*, de *Sombra*, p. 190). En la madurez de su arte, el poeta afianzará aún más esta tendencia en que se hermanan Thánatos y Oneiros: *El capitán difunto, / en la noche ha venido a nuestra nave* (en *Viñeta Obscura*, de *Rondinelas*, p. 212); *en donde vagaron los aparecidos* (en *Visiones de Enero*, Ed. del Coleg., p. 211).

15) *...la tumba escondida...* (CXLVIII.)

Es éste un tema que suele abordar Eguren, aunque no lo resuelva dentro del sentido estricto y literal del concepto egipcio, mas, con cierta revelación de descubrimiento, nos dice: *Contemplé en la mañana, / la tumba de una niña* (en *La muerta de marfil*, de *Sombra*, p. 133); *tumba de dolor* (en *Lied VI*, de *Sombra*, p. 172). Su caso íntimo de relación mortal quedará expresado sensiblemente: *Cava panteonero / tumba para dos* (en *Lied VI*, de *Sombras*, p. 173).

16) *...tus ojos son comparables al vidrio.* (CLXXI.)

La analogía es por demás notoria: *como un ojo abierto, / vidrioso me mira* (en *El cuarto cerrado*, de *Sombras*, p. 143); *con ojos de diamante* (en *Peregrín cazador de figuras*, de *La Canción de las Figuras*, p. 110). Se comprueba que Eguren, como Mallarmé, procede de la misma raíz inspiradora del ocultismo, aunque en el caso y el asunto del segundo verso, haya destacado el influjo del autor de *Hérodiade*.

Estos son los ejemplos, en uno y otro aspecto, del modelo posible y del eco obvio, con los cuales se acredita el hecho y la teoría, mejor dicho, la tesis y la prueba.

*

La índole mística de Eguren no es de exclusiva ascendencia castellana, dado el aporte simbólico y simbolista, sino de profunda tradición oriental. Su misticismo es una evasión onírica, en tanto que el hispánico —modificado en la Península— supone un careo con la circunstancia y la realidad, un contraste, un conflicto del alma. La mística pura de Eguren comporta —en su vuelo indenne— la cura y la salvación. Walter Pater ha resuelto admirablemente, en este caso, la significación del fenómeno:

Misticismo —condición del iniciado— es una palabra, que como sabemos, procede de un verbo griego que puede significar cerrar los ojos, a fin de percibir mejor lo invisible; pero más probablemente significa cerrar los labios mientras el alma medita sobre aquello que no puede ser expresado [7].

He mencionado quizás los aspectos más intensos y significativos de la poesía de Eguren, los cuales concurren a henchir y a expresar el saber imaginativo y la fantasía metafórica. Las imágenes de los poemas que definen la idiosincracia simbolista del poeta, iniciado en los secretos del Arcano, responden a un severo orden hermético y mágico. En la literatura hispanoamericana, Julio Herrera y Reissig es el único artista de la misma estirpe. He encontrado en su extraordinaria obra los motivos de la identidad con nuestro lírico. En el estudio que el crítico Martín Adán le ha dedicado al autor de *Simbólicas*, destácase un breve juicio que en algo se acomoda al criterio aquí sustentado:

Ninguna poesía de americano es más propia y consistentemente monumental y memorativa que la de Eguren, si exceptuamos la de Julio Herrera, esquizofrénico alucinado [8].

Tal vez sea exagerado el vocablo psiquiátrico que antecede a oneiros. Lo justo habría sido anteponer a lo alucinatorio un término más exacto y coherente: sonámbulo, espiritista u ocultista juegan mejor con la intención astral y desvelada de Herrera y Reissig. El poeta ensayó el espiritismo en el piano lunar y finisecular de la sensibilidad más trémula y exquisita. Llamemos así el culto de la

---

[7] *Platón y el Platonismo*, p. 93. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1946.
[8] *Eguren*, en *Mercurio Peruano*, p. 250. Núm. 182. Lima, Mayo - MCMXLII.

esdrújula: hiperestesia, tortura lingüística. El esdrujulismo[9] revela en el poeta el carácter de la nimiedad, el apego a la sorpresa parcial dentro de la lengua. Más que el aire de la tradición remozada en sus fuentes móviles, el idioma de Herrera ofrece el espectáculo de la alquimia personal (tal en Laforgue, de quien proviene), la apariencia de la novedad. El afán externo de la palabra —el adjetivo o el cromo— fué una forma decorativa del novecentismo idiomático. El arte del creador de *Tertulia Lunática,* no es ajeno (dentro de la lejanía y la distancia) al apogeo décimonono de la estampa japonesa. En este aspecto, participó, con Eguren, del gusto impresionista de Manet, Cézanne y Van Gogh.

[9] Eguren cultivó, por su parte, esta tendencia de una manera consciente, hasta el punto de emplear el vocablo mismo en uno de sus versos: "luego 'esdrújulo' martín" (*La oración del monte,* de *La Canción de las Figuras,* p. 104). El influjo de Eguren en Vallejo es también notorio en este aspecto idiomático. Cf. "esdrújulo retiro: este pejellO", en *Sermón sobre la muerte,* de *Poemas Humanos,* p. 35. Les Éditions des Presses Modernes, Au Palais-Royal, Paris, 1939.

CAPÍTULO XXIV

VIGENCIA Y UNIVERSALIDAD

—Toute grand esprit fait dans sa vie deux oeuvres: son oeuvre de vivant et son oeuvre de fantôme. — VICTOR HUGO.

LOS acentos de Eguren fueron como de música de cámara. Interrogó al fantasma de sí mismo. Hizo camafeos, miniaturas, imaginería en el marfil propio de su experiencia agonista. No renunció a vivir como una sombra desangrada por dentro [1], negadora de la obstinada e irrenunciable anécdota. Por el porfiado sentido heroico que tuvo de la selección, sin traicionar lo humano, recordará siempre a Rainer Maria Rilke. El espíritu arcaizante [2] de Eguren es afín al señorial del poeta checo. *El Corneta Cristóbal Rilke,* elegía rilkeana, invita a revisar la intuitiva cultura biológica de nuestro lírico, que es lo interior y propio del ser. Todo posible parentesco entre ellos estriba en la esencia, en el sentido de la vida y de la muerte, no en la letra exacta, ni siquiera en el ritmo, sino más bien en el carácter, en el Destino. Las voces de las almas logran en veces una comunicación que las lenguas, por el contrario, suelen confundir con sus signos complicados. El milagro del espíritu supera toda contingencia verbal incomunicable. Rilke y Eguren están unidos en

---

[1] "Exsangües umbrae, sombras desangradas —escribe Quevedo— llaman los poetas las almas para llamarlas eternas, a diferencia del cuerpo, que es sombra con sangre". (*Anacreón Castellano,* pp. 707-708. Edición Astrana Marín. Aguilar, Madrid, 1945).

[2] "L'archaïsme du style, en dépaysant le lecteur, ou plutôt en le transportant hors du temps, est un premier artifice qui permet d'introduire le fantastique dans le poème. Coleridge reprend l'atmosphère du roman noir de la fin du XVIIIe siècle et le moyen de terreur exploités par toute une génération d'écrivains". (Léon Lemonnier, op. c., p. 72).

una suerte ciega de lo poético. En la intención más que en la resonancia; en la belleza misma aún más que en el culto.

El amor a lo antiguo, el tono patético, los recuerdos[3] remotos plásticamente actualizados en mágico concierto, aparecen por igual en el poeta de *Los Cuadernos* y las *Elegías*, como en el autor de *Simbólicas* y de *La Canción de las Figuras*. La tradición feudal está viva en los cromos del sueño, en los grabados del recuerdo. No son las instituciones ni las costumbres medievales las que alucinan a ambos artistas. Ellos aman el espectro de la Edad Media: época de sombra y esqueleto, porque fueron intérpretes de fantasmas y ruinas:

Cual erguida sombra,
cual fiero fantasma,
al venir las brumas, aterra
el alma;

(De *La Muralla.*)

De los poemas de Eguren que invitan a una vaga e imprecisa analogía con la obra del poeta de Praga, creo que es *Casa Vetusta*, entre otros, muy pocos, el que indicaría una relación de afinidad psíquica, elegíaca, más que métrica. En sistema estrófico, el poema es esencialmente castellano, ascético. Reproduciré tres de sus cuartetas más apropiadas al paralelo:

En el bosque sombrío
mustias y raras,
como[4] *muertas pupilas*
son sus ventanas.

---

[3] "La valeur évocatoire des mots est le premier principe de toute magie". (Jacques Scherer, op. c., p. 159). - Bergson había escrito sobre este punto concordante como sigue: "Le souvenir actualisé en image diffère donc profondément de ce souvenir pur. L'image est un état présent, et ne peut participer du passé que par le souvenir dont elle est sortie. Le souvenir, au contraire, impuissant tant qu'il demeure inutile, reste pur de tout mélange avec la sensation, sans attache avec le présent, et par conséquent inextensif". (*Matière et Mémoire*, p. 156).

[4] Esta conjunción fué suprimida alguna vez por Mallarmé. Éduard Dujardin nos cuenta cómo el poeta le confió su secreto: "Je me souviens que Mallarmé m'a dit un jour: "Je ravé le mot *'comme'* du dictionnaire". Y agrega: "Voilà le secret de Mallarmé. Il ne dit plus: 'Telle chose ressemble à telle autre'... Pour lui, cette chose est devenue cette autre". (*Mallarmé par un des siens*, p. 50. Editions Messein, Paris, 1936).

Por los negros pasillos
que se enmarañan,
el oído acarician
breves palabras.

. . . . .

Las ancianas cigüeñas
que en ellas paran,
de los muertos señores
a veces hablan.

(De *Simbólicas.*)

El gran poeta Carlos Sabat Ercasty, en su delicado artículo sobre Eguren, publicado a raíz de la muerte de éste, se ha referido a *Casa Vetusta,* analizando la esencia misma del poema y penetrando, sensiblemente, los elementos sutiles y trans-soñados que componen pieza tan singularmente incisiva y melancólica. Dice así, en parte:

Hay en éste, como en casi todos los poemas de 'Simbólicas', la tendencia a palidecer la realidad y a sumergirla en una atmósfera de encantamiento, de lejanía y de enigma. Para Eguren, ya en su primer libro, cuanto menos preciso es el dibujo de las cosas, mayor es la sugestión, más es posible superponer el ensueño a la verdad. Sus temas toman la menor densidad del mundo exterior, sólo el signo imprescindible como para que ni el poeta ni el lector se pierdan demasiado en un puro subjetivismo. Si habla del valle, ha de ser del fondo del valle; si habla de la casa, ha de ser de una vetusta casa. Con lo primero logra una vaga lejanía en el espacio, con lo segundo consigue una sugeridora lejanía en el tiempo. Y es hacia lo lejano de las cosas y hacia lo lejano de los tiempos que vuelan las ensoñaciones del hombre. Adentro de toda cosa remota hay siempre algo sobreañadido por la imaginación. Los seres se convierten en símbolos, y al evocarlos, se desprende de ellos un sentido caprichoso, incompleto, en donde radica la clave de la sugestión. Al no decir y al solo sugerir, Eguren trabaja adentro de las aspiraciones simbolistas. El poema ofrece al lector sensible largas perspectivas veladas de nieblas, y en esa impresión, es necesario que el lector mismo complete, como colaborador, lo que la música y la imagen sólo han esbozado. Es un poema hecho a dos almas. Por eso el bosque es sombrío, por eso las ventanas parecen muertas pupilas y se

enmarañan los pasillos negros, y hay hadas durmiendo en aposentos misteriosos y extraños. Por eso viejas cigüeñas que imaginamos en un verdinoso mirador, conversan sobre señores que han muerto. Y la suerte no se manifiesta, pues al estar oculta bajo herrumbrosas claves, el destino parece que se duerme sobre el pecho de la esfinge. Y es en esa forma que la vieja casa, donde el amor mismo es una interrogante más, desde su blanquecina, musgosa y vetusta presencia, en el fondo brumoso del valle, es el origen de los sueños. Y yo diría que esta fué la casa verdadera de Eguren, la recóndita y vaga mansión de sus ensoñaciones. El poema que nos ofreció el azar no hubiera podido ser mejor elegido por un crítico de penetrante sondeo. La casa vetusta, la casa antigua y lejana, la casa perdida en el valle, rodeada de silencio y enigma, la casa deshabitada e inútil ya para los hombres y sólo habitada por nocturnos espectros, tal la casa de Eguren y de la musa fantasmal y gris, que por la noche revestía su tristeza con las plateadas túnicas de la luna [5].

Lo primero que queda en evidencia es lo acertado del análisis y la competencia con que Sabat Escasty ha emprendido su tarea, demostrando, a través de la investigación, en cada línea, que está en posesión de los secretos estéticos simbolistas y, sobre todo, mallarmeanos. No es, pues, el suyo, como el de otros poetas glosadores y repetidores de la letra, un abordaje lírico, sino crítico.

Conclusión

La obra de Eguren representa nada menos que la negación de la llamada literatura tradicional o costumbrista. Así se explica, literaria y políticamente, la conducta de quienes, coherentes con su doctrina anacrónica, silenciaron ese mensaje renovador de la poesía por ser el anuncio de una nueva inquietud. Eguren aporta, en efecto, una noble corriente de sensibilidad universal que es la antítesis de la tendencia nacionalista que predominaba en su tiempo. En los últimos cincuenta años, José M. Eguren ha removido y auspiciado las ansiedades de las nuevas generaciones de tendencia estética humanística. Los cambios y transformaciones ideológicas que se han producido en el mundo del pensamiento y de la literatura, no han alte-

---

[5] *Recuerdos e impresiones: El poeta peruano J. M. Eguren.* Suplemento Literario de *El Día,* Montevideo, 1942.

8. J. M. Eguren visitando los campos de "Chuquitanta" (1924).

rado ni invalidado la razón poética de su arte, el que posee los *rigores de la dialéctica: movimiento y permanencia*[6].

José M. Eguren sigue viviendo en el universo de la poesía con la vocación de solitario que le ha sido reconocida. Los solitarios se vengan siempre de la pompa, del oropel y del discutible verdor de los laureles del Parnaso. Ahora, que precisamente asistimos a la quiebra de todas las egolatrías y a la caída de las coronas monárquicas y poéticas, se podrá apreciar mejor el ascético, hermético y sublime patetismo de Eguren. Su poesía continúa indemne, renovando su vena de sangre y su rayo persuasivo y celeste.

---

[6] "Une *continuité mouvante* nous est donnée, où tout change et demeure à la fois: d'où vient que nous dissocions ces deux termes, permanence et changement, pour représenter la permanence par des *corps* et le changement par des *mouvements homogènes* dans l'espace?" (Henri Bergson, op. c., p. 221).

II

LOS SÍMBOLOS

LOS SIMBOLOS

ABISMO (*que las indias se hieren al borde del abismo?* So.[1] p. 141). Para el poeta es el escenario límite de la fatalidad, lo insondable:

L'abîme est le symbole du delire cosmique —piensa Soula. (*La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé / Un Coup de Dés*, p. 24. Librairie H. Champion. Paris, 1931).

AGONÍA (*Y en tu pálida agonía.* LCF. p. 114. *Es profunda la agonía.* LCF. p. 116. *¡Cuántas agonías!* So. p. 144. *Y alzan treno de agonías.* So. p. 186).

No tienen otra acepción que no sea la existencialista de su raíz etimológica: lucha.

ALAS (*Ora ves largas alas.* LCF. p. 99. *Con las nacarinas alas.* LCF. p. 106. *y tiende sus alas.* So. p. 157. *¡van a la región de la Muerte, las alas!* So. p. 177. *el genio de la noche bate sus alas.* So. p. 178. *tiende sus alas el alción feliz.* R. p. 222).

Se identifica el concepto —ritmo, elevación—, con el propio espíritu del vuelo.

ALBA (*Era el alba.* Si. p. 7. *se pierden en las luces del alba incierta.* Si. p. 48. *y su pálido rostro con un alba hechicera.* So. p. 163. *contempla el alba.* R. p. 205).

El Alba define la relación de la temporalidad con la poesía.

ALMA (*a la luna del alma, la luna muerta.* Si. p. 47. *que el alma nunca olvidará.* LCF. p. 108. *llegan al alma mía.* LCF. p. 108. *en el sueño tu alma aurora.* LCF. p. 113. *tu alma a ver la mi esperanza*

---

[1] SIGLAS:: Si. = *Simbólicas*, Lima, 1911. - LCF. = *La Canción de las Figuras*, Lima, 1916. - So. = *Sombra*, 1920. - R. = *Rondinelas*, 1927. (Estas dos últimas se publicaron por vez primera, acompañadas de la reedición de las anteriores, en el volumen titulado *Poesías*, que lanzó la Biblioteca Amauta, de Lima, el año 1929). En todos los casos me he servido, para mayor comodidad, de esta última por ser más práctica la numeración correlativa, salvo contadas veces en que he debido mencionar la edición *Poesias Completas* = PC.

que fenece. LCF. p. 114. *tu alma a ver mi desventura.* LCF. p. 114. *Pachacamac que elige las almas turbulentas.* So. p. 142. *hoy que está sola mi alma.* So. p. 146. *para ser la tortura del alma que te adora.* So. p. 165. *distante tu alma ríe en la marina obscura.* R. p. 221).

Es la meta a la que aspira la superación del ser: el poeta dialoga con el alma, consigo mismo.

AMOR (*el amor misterioso.* Si. p. 18. *la llama de amor!* So. p. 161. *nos cuenta melodiosa el amor de los mares,* So. p. 163. *amor allí las mece con lirios y algas.* So. p. 179. *un infinito sin amor.* R. p. 222. *el amor en las azules.* R. p. 225. *y el amor enrojece los jazmines.* R. p. 230).

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.

ÁNGEL (*los ángeles tranquilos.* LCF. p. 89. *El ángel de los sueños te ha besado.* LCF. p. 108. *hallaron un ángel dormido en el bosque.* So. p. 156. *y miran al ángel.* So. p. 157. *ángel mínimo del viento.* R. p. 215. *los ojos del ángel tumbal.* R. p. 228).

La idea del ángel no alcanza, en la poesía de Eguren, a la concepción tomística. Traduce, más bien, un estado de pureza que se representa en forma pictórica, el cual recuerda el primitivismo atenuado de Fra Angelico (*los ángeles tranquilos*) o el Prerrafaelismo de Burne Jones (*hallaron un ángel dormido en el bosque*): la atmósfera angélica.

ANGUSTIA * (*larga noche de angustia.* So. p. 152. *con angustia mortal.* So. p. 202).

Tributaria del sentido agonista, representa el fondo del inconsciente creador: *qui cherche à rétrouver la vérité et la beauté, l'union harmonieuse du coeur et de l'esprit.* (Jacques Gengoux, *Le Symbolysme de Mallarmé,* p. 248).

ARCANO (*Arcano sueña pedir.* LCF. p. 104. *del fino pebetero arcano.* So. p. 149. *mora siempre arcana tristeza.* So. p. 167. *arcanos mirajes.* So. p. 176. *De la penumbra arcana.* R. p. 214).

Iniciado Eguren en las ciencias ocultas, cultor del misterio, de su propio secreto, el arcano define lo simbólico de su poesía: *mora siempre arcana tristeza.*

---

* Las palabras con asteriscos corresponden a los símbolos estudiados por Jacques Gengoux en su excelente obra ya mencionada.

ARTE * (*cual de las ignotas artes y escrituras.* So. p. 175. *Esta bóveda de arte que hoy declina ruinosa.* So. p. 195).

Remonta a lo desconocido y obscuro de sus orígenes la Belleza y la palabra escrita.

AURORA * (*Desde la aurora.* Si. p. 40. *cantan la soledad aurora.* LCF. p. 89. *en el sueño tu alma aurora.* LCF. p. 113. *son letras de aurora que la linfa lleva.* So .p. 175. *Recuerdo que en un día de pálida aurora.* So. p. 177. *y en la armonía de la aurora.* So. p. 183).

Concomitante de Alba e iniciación, de frescura y lozanía mental, contiene el aire esmaltado de la pureza: *alma aurora.*

AUSENTES * (*de ausentes comensales.* Si. p. 62).

Eguren acierta a dar el toque de terror, de vacío, al representarse, patéticamente, la imagen de lo ausente. La impresión de la ausencia no aparece en la obra de Eguren como algo concretamente 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. La condición abstractiva es atributo del ser en profundidad. En torno a la dialéctica del asunto, debo rememorar algunas de las expresiones que le ha dedicado Svend Johansen: "Le Symbolisme est l'existence poétique du non-être ou la non-existence poétique de l'être-on peut adopter indifféremment l'un ou l'autre point de vue; - l'absence est le courant esthétique-métaphysique sur lequel s'appuie toute poésie". (Op. c. p. 289)

AZUL (*nublados en la música azul.* Si. p. 7. *Tienes la frente azul y matutina.* Si. p. 22. *flores azules de insania.* Si. p. 25. *y azules sombras.* Si. p. 77. *con las cruces azules.* Si. p. 80. *la niña de la lámpara azul.* LCF. p. 87. *con azules lloros lasos.* LCF. p. 113. *a las niñas de ojos azules.* LCF. p. 120. *vivienda del insecto azul.* LCF. p. 126. *azules oscuros.* So. p. 135. *la faz peregrina de azul figurón.* So. p. 158. *La ví en azul de la mañana.* So. p. 169. *con azules dragones.* So. p. 178. *Bajo el azul celeste.* So. p. 178. *en azul tiniebla.* So. p. 187. *el baile festivo azul.* So. p. 188. *azul culmina.* R. p. 215. *la estelaria azul te espera.* R. p. 222. *toca los preludios azules.* R. p. 229).

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 del ánimo: los propios de la palabra, la paleta y el pentagrama. Dicha tonalidad lo relaciona ilusoriamente con el mundo. He aquí otro de los vínculos de Eguren con el maestro del Simbolismo: *bleu de l'âme.*

BELLEZA * (*dos dulces bellezas matinales.* Si. p. 15. *y su extraña belleza.* Si. p. 56. *del jardín en la belleza.* So. p. 167. *La núbil de la belleza.* R. p. 211).

La Belleza supone lo extraño en oposición a la Naturaleza que es lo natural. *There is no Excellent Beauty, that hath not some Strangenesse in the Proportion.* (Bacon, *Essays,* Of Beautie, XLIII. p. 177. The Worlds Classics. Geoffrey Cumberlege. Oxford University Press, 1955).

CABELLERA * (*y el rútilo extraño de blonda melena.* Si. p. 25. *la blonda cabellera.* Si. p. 67. *tiembla en su cabello la garúa.* LCF. p. 87. *su cabello olía a muñeca.* LCF. p. 123. *destaca sus cabellos como un nublón distante.* So. p. 163).

La sugerencia erótica de la cabellera es indudable. El *Talmud* alecciona: *Los cabellos son desnudez.* Simbolizan la sensibilidad móvil del cuerpo, la delicadeza, el amor. La cabellera, flora del Paraíso, dije alguna vez. Tema de Baudelaire.

La *chevelure* —escribe Camile Soula— *semble sortir des profondeurs de l'être féminin pour se mêler à l'univers. Elle en est aussitôt la parure et l'enchantement. Elle symbolise la beauté et les joies consolantes. Elle est enfin une voie de pénétration dans la vie de la femme aimée et par la sensation qu'elle procure elle caractérise un monde de possession.* (Op. c. p. 9).

Para Adyle Ayda, por el contrario, exégeta religiosa de Mallarmé, la cabellera supone algo así como una iniciación en la beatitud: *c'est surtout par leur couleur* —afirma la ensayista turca— *que les cheveux blonds rappellent le ciel. Ils sont une parcelle de l'or céleste, une étincelle de la gloire divine.* (Cf. *Le drame intérieur de Mallarmé,* p. 173. Editions 'La Turquie Moderne'. Istanbul, 1955).

CIENCIA (*me inclino en la curva de ciencia maldita.* Si. p. 35).

El dato geométrico me hace pensar en una posible alusión a loos magos, alquimistas de la Edad Media.

CRIMEN * (*¡y está como un crimen* .So. p. 143).

Acto obscuro que disocia a la persona en la primitividad y en la desgracia, anulando el raciocinio.

CUARTO * (*el cuarto cerrado.* So. p. 143. *el cuarto cerrado un pozo tuviera.* So. p. 144. *en el cuarto fatal, aterido.* So. p. 145).

Eguren tiene del *cuarto cerrado* un parecido concepto al de Mallarmé con respecto a la *chambre vide* o a la *chambre du temps.* Para ambos es el mismo ambiente típico en donde se desarrolla el

conflicto temporal: el crimen. El tema del cuarto se amplía a estancia, sala, salón: *estancias hondas; mística sala* o *salón de la desdicha nocturna.* Como en Mallarmé:

la caractéristique de cette chambre —anota Charles Chassé— *c'est son aspect irréel, son absence d'atmosphère.* (Cf. *Les Clefs de Mallarmé,* p. 124. Aubier. Éditions Montaigne. Paris, 1954).

DAMA ° (*La dama i, vagarosa.* Si. p. 34. *esperan las damas.* So. p. 136. *la dama antigua.* R. p. 229).

Más que a la mujer, motivo ya estudiado, el poeta nostálgico de otra época, prefiere, dentro de cierta serenidad, a la *dama* que representa la madurez femenina, la cortesanía por excelencia.

DESCONOCIDO (*y, en su idioma desconocido.* Si. p. 50. *y en la bruma hay rostros desconocidos.* Si. p. 8).

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: *siempre a lo desconocido.*

DESTINO (*que ríen los silencios del Destino.* Si. p. 22)

Relaciono el Destino con el propio del poeta. El carácter de su obra revela esta identificación que es precisamente el signo trágico: título de grandeza.

DIAMANTE ° (*son sus pupilas diamantes.* LCF. p. 93. *con ojos de diamante.* LCF. p. 110. *Diamante era en luces añosas.* LCF. p. 123).

El hecho de que el poeta haya asimilado los ojos, aún más, la mirada, a la propiedad del *diamante,* indica la acción determinativa del símbolo en la estructura poética.

ENSUEÑO * (*ensueño letal.* Si. p. 13. *llegaron las luces de ensueño opalinas.* Si. p. 29. *ensueños distantes.* LCF. p. 105).

La condición por excelencia del poeta: atributo onírico del verbo. Eguren fué un *rêveur* de la estirpe de Baudelaire y de Mallarmé: "*Comme chez Baudelaire* —ha dicho Emeric Fiser— *l'atmosphère où se developpe le symbole poétique de Mallarmé, est le rêve. Mallarmé fut un des plus intenses rêveurs de la littérature moderne. On peut dire qu'il ne vécut que par le rêve et pour le rêve*". (Cf. *Le Symbole Littéraire,* p. 129. Librairie José Corti. Paris, s. d.).

ESPACIO * (*Y a los pórticos y a los espacios.* Si. p. 60. *del espacio los bateles.* R. p. 225).

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. Conviene considerar, en este punto, el sagaz aforismo de Gaston Bachelard:

"L'espace habité trascende l'espace géometrique". (Cf. *La Poétique de L'Espace,* p. 58. Presses Universitaires de France. Paris, 1957).

ESPÍRITU * (*Oh espíritu que sueñas!* So. p. 138. *y un diligente espíritu evoqué.* So. p. 146).

Como en el caso del Alma, el Espíritu representa para el poeta el ideal de superación y realización de la vida consciente.

ESTRELLA * (*el mundo de la estrella.* So. p. 138).

Sitúa el orden propio subordinado al destino del Universo: la ilusión, el rumbo personal.

FANTASMA * (*el fantasma de la noche olvidaron.* Si. p. 7. *cual fiero fantasma.* So. p. 153. *con fantasmales dunas.* R. p. 219. *libélulas fantasmas.* R. p. 233. *sus maromas fantasmales.* R. p. 235).

Ya he definido a Eguren como fantasma de sí mismo: lo que es todo auténtico poeta en relación con el Absoluto, en diálogo con lo desconocido o la Nada. El *fiero fantasma* no es otro que el mismo Eguren. En *Spleen,* Baudelaire nos ha dejado dos admirables versos que completan el retrato:

L'âme d'un vieux poëte erre dans la gouttière / Avec la triste voix d'un fantôme frileux. (Cf. *Les Fleurs du Mal,* p. 198. Troisième Édition. Michel Lévy Frères, Éditeurs. Paris, 1869).

FLORES * (*en las flores risueñas.* Si. p. 21. *y llega con flores azules de insania.* Si. p. 25. *las purpúreas florecillas.* Si. p. 27. *y florecillas de oro buscan.* Si. p. 28. *de las hetairas flores.* LCF. p. 106.*¡Flor de la nada!* LCF. p. 129. *la flor anémica.* So. p. 152).

La referencia botánica —trasunto de realidad vegetal— se desvanece pronto para adquirir su más puro significado mental. No es la flor que luce en el florero sino en la Belleza: la esencia del pensamiento. Mallarmé, el poeta de *Las flores,* ha escrito:

Je dis: une fleur! et, sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. (Cf. *Oeuvres Complètes,* p. 857. Bibliothèque de la Pléiade. NRF. Gallimard. Paris, 1951).

FUMAN * (*y luciérnagas fuman.* LCF. p. 109).

Fumar es el símbolo de la decantación, de la transformación. *Toute l'âme résumée.* Se renueva así el viejo mito del polvo, de la ceniza:

La fumée du cigarre symbolise l'âme —sentencia E. Fiser, algo imbuído de la tesis de Mauron. En efecto, éste ha dicho:

Un peu de fumée où l'âme se 'résume' toute... Et, bien sûr, il n'y a pas de fumée sans feu —ni cendres. La poésie suppose, au-dessous d'elle, une vie réelle du poète. De même la fumée 'atteste', quelque part, l'existence d'un cigarre qui brûle. (Charles Mauron, *Mallarmé l'Obscur*, p. 181. Editions Denoël. Paris, 1941).

GLACIAL * (*en la glacial penumbra.* R. p. 218).

Síntesis de frío, hielo, nieve: elementos del Invierno propicio a la meditación. Wilde asociaba la actividad del pensamiento a los climas fríos. En Mallarmé son constantes las alusiones a *froid, glace, neige, hiver,* logrando la analogía *neige-jadis* que es propia de Villon: *Mais où sont les neiges d'antan!* (Cf. *Ballade des dames du temps jadis*). El poeta de *Renouveau* acierta con el símbolo: *L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide.*

GLORIA * (*miré su invariable glorioso destino.* So. p. 177. *un adiós de muertas glorias.* So. p. 186).

El vocablo está exento de significación teológica. No decanta tampoco la fama mundana. En realidad, sólo afirma categorías estéticas superiores.

IDEAS * (*Y sé las ideas.* Si. p. 33).

Lo afirmativo del *sé* está denunciando la calidad del símbolo, la autonomía de la Conciencia: el saber, el Ser. Idea = Persona.

INVISIBLE (*los bateles / invisibles.* R. p. 225).

Relaciónase por la sensibilidad con lo *desconocido.* En el culto a lo invisible encuéntrase la negación de la anécdota. Lo invisible es la expresión orientalista, mística del simbolismo de Eguren: la clave de su misterio hermético.

LIBROS * (*ciegos libros ignorantes.* LCF. p. 111).

Eguren ha definido magistralmente la verdadera naturaleza de los libros, en tanto se encuentren aislados de toda comunicación en los anaqueles, al calificarlos de *ciegos* e *ignorantes.* No desconocía, sin duda, la célebre expresión de Mallarmé:

tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. (Cf. *Divagations,* p. 273).

MAL * (*Yo soy la que vuelve contino las fojas / del mal.* Si. p. 33. *de negros males.* LCF. p. 102).

El concepto del Mal se alía al de la Fatalidad. Gengoux estima que es *Concept étroitement lié à ceux de Crime, Vice, Doute.* (Ob. c. p. 253).

MAR *(*con toda la tristeza del mar.* Si. p. 39. *al panteón de los mares.* Si. p. 65. *nos cuenta melodiosa el amor de los mares.* So. p. 163. *y la visión del mar.* R. p. 221. *Las figulinas pálidas del mar.* R. p. 222. *el último mar.* R. p. 221. *los faroles del mar.* R. p. 235. *en el flabel del mar monótono.* R. p. 236).

La inmensidad océanica actúa en la imaginación del poeta en el sentido de acentuar la soledad individual dentro del espacio cósmico. *L'infini et la nudité de l'océan* —escribe Gengoux— *entraîne le même symbolisme que celui de la Nuit, de l'Azur.* Y agrega: *Sur la mer, renonçant à l'utile et au Temps, le poète de l'Absolu s'embarque risquant le naufrage salutaire.* (Ob. c. p. 254).

MEDIEVALES * (*los tiempos de ardor mediovales.* LCF. p. 119).

El poeta registra su tradición cultural y psíquica en una especie de sondeo de su propio pasado. La Edad Media le da la noción exacta de ruina y de fantasma, de sobreviviente temporal del espíritu. No expresa el pormenor, que se resuelve en crónica, sino la memoria del subconsciente.

MONOTONÍA * (Ya *monótona en litera.* Si. p. 10. *y de monotonía.* Si. p. 56. *mar monótono.* R. p. 236).

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. Monotone* fue empleado por Baudelaire y por Mallarmé. (Véase notas).

MUERTE * (*de los muertos señores.* Si. p. 18. *desolada visión de muerte.* Si. p. 28. *cantaba la muerte de los caballeros.* Si. p. 32. *camino en el bayo corcel de la muerte.* Si. p. 33. *y los papiros muertos.* Si. p. 34. *ay, las torres muertas!* Si. p. 43. *los bajeles muertos.* Si. p. 64. *¡Oh, la pregunta muerta!* Si. p. 81. *en el viento la sombra de la muerta.* Si. p. 82. *La muerte del sauce viejo.* LCF. p. 96. *ululan al sauce muerto.* LCF. p. 97. *de ojos muertos.* LCF. p. 110. *de la muerte con la esencia están los vasos.* LCF. p. 111. *En su cara sombras de muerte.* LCF. p. 127. *en la luz de la muerte.* LCF. p. 129. *como un ojo muerto.* LCF. p. 143. *y obscurece el Sol de los muertos.* So. p. 155. *a las muertas islas de los navegantes.* So. p. 176. *¡van a*

la región de la Muerte, las alas! So. p. 177. *será de la muerte la roja palabra.* So. p. 181. *buscan los muertos en los caminos.* So. p. 190. *con el niño la Muerte.* R. p. 211. *siempre enlutado de su muerte.* R. p. 212. *sabes jugar con la muerte.* R. p. 215. *del infinito helado de los muertos.* R. p. 218. *fueron lámparas muertas.* R. p. 219. *canta Amara,*[2] */ la que extingue la vida.* R. p. 236).

Es el suceso en sí más que el concepto, salvo en una ocasión en la cual el poeta da la nota metafísica aludiendo al ser, a la persona: *siempre enlutado / de su muerte.* 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: *la pregunta muerta* relaciónase con *las torres muertas.*

MÚSICA * (*nublados en la música azul.* Si. p. 7. *Suena trompa del infante con aguda melodía.* Si. p. 9. *suena el pífano campestre con los aires de la danza.* Si. p. 10. *Las baladas de Mendelssohn claras.* Si. p. 16. *Lanza el oboe vespertina queja.* Si. p. 22. *la música rompe de canes y leones.* Si. p. 24. *Y al compás de los címbalos suaves.* Si. p. 25. *la canción de Schumann vesperal.* Si. p. 38. *amoroso canto de caramillos.* Si. p. 57. *El motete callado.* Si. p. 80. *con aire de otro tiempo musical.* LCF. p. 107. *Y las dolidas notas.* LCF. p. 108. *y de Schumann vibraciones.* LCF. p. 113. *de Chopin tribulaciones.* LCF. p. 113. *diste al piano, azules lloros lasos.* LCF. p. 113. *ora avanzan en las fugas y compases.* LCF. p. 116. *y me adormía con la flauta griega.* So. p. 148. *las torres musicales se han dormido.* So. p. 201. *huyeron en cenizas los galanos preludios.* R. p. 219. *los andantes de la noche.* R. p. 224. *toca los preludios azules.* R. p. 229).

La música es a la palabra lo que el 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. Eguren: *músico de silencio.*

NADA * (*¡Flor de la Nada!* LCF. p. 129).

La negación por excelencia, alegoría del no-ser, constituye en el poeta una triunfal creación metafísica. Baudelaire tituló uno de sus poemas:

---

[2] Como en otro caso, ya señalado, Eguren coincide con Dowson en el uso de este vocablo, que el poeta simbolista británico ofrece dentro del cuerpo de un epígrafe que sirve de título a uno de sus poemas de *Verses.*

Le gout de Néant, y Mallarmé se refirió trágicamente al que *bu le goutte de néant qui manque à la mer.*

Eguren ingresó a la Nada por la noche sin límites del Tiempo, coronándola del desvelo eterno de su sombra.

NATURA * (No duermas al peligro que la Natura encierra. So. p. 139).

Aparte del significado que el verso en sí mismo tiene como expresión del inconsciente: *peligro-Natura*, esconde otro que define la evolución del concepto de Naturaleza en Idea, como se puede comprobar en el poema *Los Robles.*

NAUFRAGAR * (*y distante un bajel naufragaba.* Si. p. 38. *un repentino naufragar.* LCF. p. 126).

Si la condición del agonista es naufragar en los bordes de sí mismo, el náufrago que se salva es ser que perece en las orillas, ya que *el naufragio es la condición de la Eternidad* (Gengoux). La crisis del *naufragar* en Eguren se define, psicológicamente, como angustia y quiebra, dada la inminencia del peligro súbito que deshace la temporalidad del hombre.

NOCHE * (*la noche olvidaron.* Si. p. 7. *Sin tregua contemplo la noche infinita.* Si. p. 33. *Los ensueños de noche hermosa.* Si. p. 49. *en noche como tinta.* Si. p. 66. *anuncia en el crucero noche yerta.* Si. p. 81. *y me guía a través de la noche.* LCF. p. 88. *¡Son noche de la noche vuestras galas!* LCF. p. 106. *en la noche que llamas consume.* LCF. p. 109. *Es la noche de amargura.* LCF. p. 111. *y en la noche quemadora de la mente.* LCF. p. 114. *Es la noche de la triste remembranza.* LCF. p. 115. *brilla en noche de azules oscuros.* So. p. 135. *al sentirla el tahur de la noche.* So. p. 136. *que atizan la cena de la media noche.* So. p. 157. *como la noche impenetrable.* So. p. 167. *el genio de la noche.* So. p. 178. *cómo suena el dolor de la noche.* So. p. 181. *De noche en la sala ceñida de brumas.* So. p. 187. *El oscuro andarín de la noche.* So. p. 189. *Negra noche sin luceros / parda noche de los fríos aguaceros!* So. p. 191. *y en la extraña noche fría.* R. p. 207. *en la noche ha venido a nuestra nave.* R. p. 212. *como el jazmín de noche.* R. p. 219. *y las hojas se cierran de la noche.* R. p. 220. *en la noche de la luna,* R. p. 225. *y en el perfume de la noche.* R. p. 236. *de la caja de la noche.* R. p. 237. *es la noche de ojos claros.* R. p. 238).

El escenario del Misterio donde se agudiza el espacio y se precipita el tiempo, poniendo a prueba el silencio, el fondo de la pala-

bra. La Noche, con su escolta de sobresaltos y pavores, fue la escuela de la exquisita sensibilidad de Eguren. Habrá que evocar siempre su espíritu entre los primeros que hicieron de la nocturnidad la gran aventura poética.

ORGULLO * (*y un triste orgullo la encendía.* So. p. 170).

Gengoux considera que el orgullo está *relacionado con la idea de Gloria,* que *constituye el legítimo coronamiento de la carrera del pensador. A este orgullo obstaculiza sobre todo la pasión del amor.* (Ob. c. p. 256).

PECADO * (*tú lo puedes oír porque has pecado.* Si. p. 22. *sufrir por el pecado.* LCF. p. 116. *fuí fugaz en la tierra y he muerto sin pecado.* So. p. 147. *con la inocencia y el pecado.* So. p. 170).

Véase Crimen, Mal.

PENSAMIENTO * (*y pensamientos rojos.* Si. p. 80. *y mueres en un pensamiento.* R. p. 215).

Es la representación del mundo a través del ser, del discurrir y la palabra.

ROSA * (*y de una muerta rosa en tu alma azul.* Si. p. 14. *que mece la rosa.* Si. p. 71. *con tenues lasitudes de vespertina rosa.* So. p. 163. *como la rosa blanca.* R. p. 211. *viene de rosa lejana.* R. p. 215. *de las amantes rosas.* R. p. 218. *rosas desveladas.* R. p. 240).

Bien podría encarnar la idea de la Belleza si no simbolizara la intimidad de la vida y el aviso del tiempo. La última manera, orientalista y mágica, trascendió el perfume hasta penetrar lo psíquico.

SILENCIO (*con silente poesía.* Si. p. 10. *El silencio cunde.* Si. p. 54. *del agua silenciosa.* So. p. 163. *entre las auras silenciosas.* So. p. 197. *que huyen de los silencios del pesar.* So. p. 202. *En el silencio el álbido poema fuga leve.* R. p. 220).

Es la fuente nocturna generadora de poesía: *l'avare silence,* que dijera Mallarmé.

Le silence est le lieu de refuge et de consolation —piensa Fiser— *contre les déceptions de la vie quotidienne; c'est l'atmosphère où s'épanouit librement le symbole poétique.*

SOL * *Mientras sol en la neblina.* LCF. p. 89. *el Sol de los muertos.* So. p. 155. *la virgen Sol.* So. p. 172.

Representa la energía, algo así como un naturalismo aplastante. Eguren tenía adversión al mediodía, a su ofensiva cenital, precisa-

mente por lo que significa de oposición a la noche: *heure de la Pensée pure.*

SOLEDAD * (*cantan la soledad.* LCF. p. 89. *en esta niebla de profunda soledad.* LCF. p. 108. *La soledad nocturna calladamente oscila.* LCF. p. 220).

Dentro de la atmósfera del silencio se eleva la torre que la soledad defiende. El solitario es el que capta el eco del mundo desechando la anécdota de las corporaciones. Pensar, para el artista o el poeta, no es tarea común.

SOMBRA * (*y azules sombras.* Si. p. 77. *allí la sombra.* Si. p. 79. *la sombra de la muerta.* Si. p. 82. *sombras galantes.* LCF. p. 108. *tristes sombras.* LCF. p. 118. *En su cara sombras de muerte.* LCF. p. 127. *hoy sus sombras el ánima oprimen.* So. p. 145. *en ese triste mundo de las sombras.* So. p. 150. *Cual erguida sombra.* So. p. 153. *entre la sombra perfumada.* So. p. 168. *por vegas y sombras.* So. p. 180. *lenta, flava sombra vierte.* So. p. 192. *Pálida sombra viene.* So. p. 201. *Flébiles sombras.* R. p. 217. *hay una sombra.* R. p. 232. *se ha bañado la sombra.* R. p. 233. *de las sombras pasajera.* R. p. 237. *Se ven sombras capuchinas.* R. p. 238. *En las sombras verdes.* R. p. 239).

Parecería ser el símbolo de los símbolos trascendentes. La más exacta definición, que yo conozca, la ha formulado Gengoux:

L'ombre personnifiée est l'individualité du poète, sa temporalité obscure par opposition à l'Eternité et à l'impersonnalité de sa pensée ou de son oeuvre: l'Ombre de Mallarmé, de Poe, etc., est leur 'apparition terrestre'; elle est aussi par conséquent leur 'spectre futur', la survie de cette personnalité ou son souvenir parmi les hommes. (Ob. c. p. 256).

El simbolismo metafísico de Eguren, en su aspecto ocultista, se sostiene en la Sombra.

TIEMPO * (*con aire de otro tiempo musical.* LCF. p. 107. *los tiempos de ardor medioevales.* LCF. p. 119. *por el tiempo deslustrador.* LCF. p. 122).

Los datos que nos ha dejado Eguren de su experiencia del tiempo no son los que configuran una visión metafísica de lo temporal: están ellos en concordancia con su estimativa de la muerte. No constituyen una iniciación en la Eternidad.

TRISTEZA * *con toda la tristeza del mar.* Si. p. 39. *sin ver que hoy me muero de tristeza.* Si. p. 56. *inefables reían la tristeza.* Si. p. 82.

JOSE M. ECUREN

POESIAS

BIBLIOTECA "AMAUTA"
LIMA, 1929

9. Portada de *Poesías* (1929).

y cuyos sones de tristeza. LCF. p. 108. *tenía negra nube de vesperal tristeza.* LCF. p. 141. *mora siempre arcana tristeza.* So. p. 167).

Este estado de depresión está asimilado, en ocasiones, a la angustia.

TUMBA * (*y la dicha tempranera a la tumba llega ahora.* Si. p. 11. *tumba de los emperadores.* Si. p. 78. *la tumba de una niña.* So. p. 133. *la tumba rara.* So. p. 134. *tumba de dolor.* So. p. 172. *tumba para dos.* So. p. 173. *será de las tumbas!* So. p. 181. *de la tumba y de la pena.* So. p. 193).

El silencio y la sombra se concretan en la tumba: *naufragio sepulcral* de que trató Mallarmé. La sepultura pone a prueba, ciertamente, el valor de las obras consagradas: prolongándolas en el futuro o lapidándolas para siempre. La tumba es el verdadero, auténtico y constante reconocimiento. *Le vrai sépulcre du Pensée est son Oeuvre* —dice Gengoux—. O como afirmara Mallarmé en su discurso fúnebre sobre Verlaine en el Cementerio de Batignoles: *La tombe aime tout de suite le silence.*

VÍRGENES * (*Y al dulzor de virgíneas camelias.* Si. p. 25. *Y las rubias vírgenes muertas.* Si. p. 27. *y en sombras virgíneas huyó de la vida.* Si. p. 31. *las vírgenes sangrientas.* So. p. 142. *y la virgen del lago.* So. p. 152. *la virgen blonda.* So. p. 168. *palmeras virginales.* So. p. 169. *y vírgenes piadosas de piedra de Huamanga.* So. p. 195).

Una interpretación tradicional y tendenciosa, propiciatoria de la clausura, cual es la del *Tratado* de San Ambrosio, confiere al término la calidad de *pureza* que, en el caso de la obra de Eguren, es sólo patrimonio de la auténtica poesía. El asunto se limita, dentro de un sentido imaginístico, a la impresión estética de la emoción y de la sensibilidad. No es otro el decantado por los prerrafaelistas y el propio Mallarmé.

III

LA CRÍTICA

a) *EXTRANJERA*

ISAAC Goldberg dió a conocer a Eguren en su cátedra de literatura de la Universidad de Filadelfia, y luego le dedicó un capítulo en una obra de ensayos donde por vez primera figura Eguren en la compañía de dos grandes ingenios de América: Darío y Rodó. Goldberg escribe:

Considerado desde este punto de vista, representa Eguren un paso adelante del modernismo hispanoamericano. Con efecto, para algunos de sus compatriotas representa Eguren el aspecto más nuevo de ese importante movimiento. Su simbolismo es una connotación múltiple de palabras, sonidos y sentidos. Lo que él ha aportado a la poesía peruana, halo aportado también a la poesía hispanoamericana en general: una nota más sugestiva, turbadora e íntima, la sensación del misterio de las vidas calladas, de la tragedia de la cotidiana existencia, al modo de Maeterlinck, y la transposición musical del paisaje.

Cuán diversas hayan sido las influencias sufridas por Eguren puede inferirse de la sola recopilación de nombres como los de Poe, Mallarmé, Verlaine, Francis Jammes y Rubén Darío. De influjos como éstos, más su propia Personalidad, que no puede figurar visiblemente en su obra, pero que es allí precisamente la misma que en las obras de todos los artistas de verdadera significación, ha destilado Eguren un estilo simbólico, que desprende de sí música y misterio con sentidos que el lector ha de buscar. Y aquí estriba la certeza de que nunca habrá de ser popular este poeta. De aquí el que haya sido recibido con los brazos abiertos por unos pocos entusiastas o con hostilidad expresada en malas palabras, por ciertos críticos que ni siquiera le conceden derecho a llamarse poeta. Eguren pertenece a ese círculo de espíritus que han sido llamados 'poetas de poetas'.

La poesía de Eguren posee una sensibilidad delicada, un aroma que, como preciada esencia, es sumamente volátil. Todas estas cualidades de su verso pueden apreciarse en el poema titulado 'Las torres' o en 'Los reyes rojos'. Los que se hayan complacido en mirar los cambiantes aspectos de una escena bajo el efecto de los colores diversos que sobre ella viértense desde que el Sol sale hasta que se pone, han visto todo lo que el poeta les ofrece en esta fantástica concepción de las torres lejanas que se yerguen en la luz dorada y flameante del Sol: como monarcas en batalla, se hieren unas a otras en el bermejo resplandor del ocaso y caen deshechas en ceniza en la negrura de la noche.

Este poeta, el más moderno de los simbolistas, es un espíritu de alta cultura, demasiado refinado para las vulgares victorias, aunque demasiado sensible al buen gusto para brindar a los superestetas extravagancias de concepto o expresión. Y, para ventaja suya, hace tan buena impresión en su casto estilo como de camafeos y sus significativas visiones, que fácilmente olvidamos esos vuelos suyos más altos en los cuales resulta difícil seguirle [1].

Se puede afirmar que Goldberg fué el primer crítico extranjero que se ocupó de la lírica de Eguren, con conocimiento de causa y de los orígenes ciertos de su arte poética. El dominio que tuvo de la literatura francesa, en especial de la simbolista, le facilitó grandemente su magisterio. La mención a Mallarmé, luego del nombre de Poe, vale por toda una clave orientadora. Así es como los elementos que conforman el diagnóstico de los múltiples contenidos de la poesía de Eguren, son una prueba palmaria del acierto con que coronó su empresa. A Goldberg habrá de acudir siempre la crítica universitaria a fin de que no se omita la genealogía del poeta.

Debe destacarse, inmediatamente, el artículo, sin firma [2], que J. B. Trend, crítico e hispanista inglés, le dedicó a las dos primeras

---

[1] *La Literatura Hispanoamericana*, pp. 336-337-339. Traducción de Rafael Cansinos-Assens y Prefacio de Enrique Díez-Canedo. (He aquí algunos conceptos del mismo: "...podría extrañarnos la preferencia mostrada por algún escritor de fama e influjo poco difundidos, aunque bien le abonen las páginas que aquí se le consagran. Nos referimos a las que estudian al poeta peruano José María Eguren; para nosotros tienen toda la importancia de una revelación"). Editorial América, Madrid, s. f. (¿1922?).

[2] Sobre este particular, aunque sabía por Eguren quién era el autor, me dirigí por carta al Editor de *The Times Literary Supplement*, solicitándole me aclarase formalmente el asunto. La respuesta, diligente, que agradezco, reza así: "Dear Sir, we are always reluctant to break our very strict rules concern-

obras de Eguren en las páginas de *The Times Literary Supplement,* de Londres, después de la primera Guerra Mundial. (Por ello mismo habrá de extrañar que Julia Fitzmaurice Kelly no haya considerado la poesía de Eguren en la *Spanish Verse Anthology* que le ha editado la Universidad de Oxford, y en cuyo Prefacio J. B. Trend se limita a mencionar únicamente el nombre del poeta).

He aquí algunos de los párrafos más resaltantes del aludido artículo, referentes a *Simbólicas* y a *La Canción de las Figuras:*

This is the South America which few but Mr. Cunninghame Graham have discovered, and many have never suspected. Eguren has things to say about it which seem new, at any rate among his countrymen. He has a small voice; he would be horrified at the idea of verse becoming a trumpet. He is, according to his friend Enrique A. Carrillo, to be classified as —"But hush! I hear a symbol coming down the corridor!" It only makes confusion to stamp his verses with an "—ism" in the way so dear to Latin critics. But it may be said that he has touched strins in the Peruvian lyre which had not hitherto been sounded. Like Mr. Walter de la Mare, he notices little things and hears sounds which are almost inaudible. He follows Rubén Darío to a certain extent; but the side of Darío that interests him is not that which is said to be like Verlaine or wich suggests the nineties and morbide misinterpretation of Baudelaire.

Eguren can do this sort of thing, too, but in an individual way of his own. He does not always get down to primary emotions; sometimes he writes the poetry of other people's, poetry, as Chopin sometimes wrote the music of other people's music —Bellini's, for instance. But when Eguren succede in being himself, he does it extremely well. Here is an exemple:

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

---

ing the anonymity of contributors to the Literary Supplement, but in the circunstances I have no objection to your knowing that the writer of that particular article was the late J. B. Trend. Yours faithfully, Arthur Crook, Editor". (London, January, 1, 1963).

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

Carcomidos, flavos,
se acercan vagando...
y por las luces dejan
obscurosas estelas.

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

On a rock-bound coast there is the sound of a bell, coming to the old, sunken galleons. And with unearthly canvas, and in frosty glimmer they pass sadly by — galleons that are dead. Worm-eaten, yellow, they approach haltingly; and in the dim light leave obscure wakes behin them. With uncertain speech thy seem to sigh to the winter's voice tales of past history.

Eguren has a rich vocabulary, but he uses it with a noble simplicity. He is one of those poets for whom a word represents more tham a simple idea, more tham a single association; it takes a new value from de sound, the association of that sound, and the rhymes it suggests.

These two volumes hold other attractive things, but enough has been quoted to show the ways in which the author of them is truly a poet. One of his more recent poems is called "El cuarto Cerrado" (The room that was shut), and the name suggests that his poetry is hof the kind which ought perhaps to be repeated in whispers in a closed room. In "El Andarín de la Noche", the runner arriving by night and making his report to the sentry at the gates, in "El Caballo", and in "La Ronda de Espadas", the thing is presented as if it were heard going on outside, from behind the shutters. In other poems, such as "Nubes de Antaño" (Clouds of other days), we look out to the square where the children are playing and have always played. Eguren is the poet of a little room with a window looking

out on a little square, where children have played for generations in a small South American town[3].

La perspectiva de Trend, con respecto a la obra de Eguren, parece ser la que corresponde al magisterio de un hispanista brillante, interesado tanto en los valores de la poesía cuanto en los circunstanciales de nación o de ambiente. Esto tal vez se deba a que el crítico no estaba familiarizado con la poesía pura. No obstante ello, Trend ha sabido ver algunas cosas y vislumbrar otras, sin precisar las razones por las cuales Eguren se diferencia de Darío en la medida en que éste se identifica con Verlaine. El acierto de fondo, más perdurable, estriba en el registro del *tono menor* y en el repudio al *clarín*. Pero, sobre todo, en el reconocimiento del *rico vocabulario utilizado con noble simplicidad*. Dentro de esta organización favorable al *vocablo* y a la *poesía*, el autor ingresa en el aprecio del entendimiento simbolista, mallarmeano, al cual se debe la severa disciplina estética de Eguren, *poeta para quien una palabra representa más que una simple idea*.

Aunque fragmentados, creo yo que esta es la primera vez que se da a conocer el contenido del trabajo de Trend, fuera de las páginas del diario londinense. Algunos estudiosos de la obra del poeta, como Basadre, Núñez y Peña Barrenechea, lo han mencionado pero sin reproducir siquiera una frase del crítico. Tras infructuosa búsquedas de varios años, incluso en la Biblioteca del Museo Británico, he logrado, por fin, obtener una copia en microfilm, del referido artículo de Trend, de la Det Kongelige Bibliotek, de Copenhague.

Por la misma época del encomio que hiciera de Eguren el escritor inglés, un extraño personaje nórdico, casi reflejo o trasunto de alguna alegoría poética de aquél, misteriosa y lejana, el escritor danés Carl Kjersmeier le expresa en una tarjeta postal a Eguren: *He traducido sus hermosos poemas en las trincheras*[4]. Heroico homenaje, por cierto, que creo no haber alterado con las reelaboraciones propias del recuerdo o de la memoria admirativa.

---

[3] *Undiscovered Peru*, from *The Times Literary Supplement*, Núm. 1.023, p. 546. London, Thursday, August 25, 1921.

[4] Ni en las obras de Carl Kjersmeier ni en los "Anuarios literarios" dedicados a consignar la traducción al danés de textos extranjeros, he logrado encontrar referencia alguna que confirme lo aseverado por el amigo de Eguren. Más suerte tuvieron Amado Nervo y un señor de Diego, de Puerto Rico, que sí figuran, por cierto, en *Liv og Legende. Mutidslyrik* (Vida y leyenda. Traducciones), Kbh. 1921, de que es autor el africanista Kjersmeier.

Un tiempo después, hacia 1923, Ivan Goll incorpora a Eguren a su obra *Les Cinq Continents*, Anthologie mondiale de poésie contemporaine, recogiendo el poema *La muerte del árbol*, cuya traducción fue hecha por Jean Cassou.

En esos años, seguramente, Martin Prussot, debió de ocuparse de la poesía de Eguren. (*Martin Prussot (...) se ha mostrado amigo mío en el 'Das Literarisches Echo', de Berlín,* —escribe Eguren en la carta dirigida a Sabat Ercasty, con fecha 24 de enero de 1924, que el poeta uruguayo ha tenido la amabilidad de proporcionarme).

Más tarde, Max Daireaux traza una finísima semblanza crítico-literaria del poeta. Según el penetrante juicio del redescubridor de Villiers de l'Isle-Adam, *Eguren es, tal vez, el más artista de los poetas americanos.* He aquí, en conjunto, lo opinado por el crítico francés:

Sons doute, convient-il de faire ici une place particulière au poète Peruvien José María Eguren qui, bien que plus âgé, mais n'ayant rien publié avant 1910, annonce la génération nouvelle dont il est l'un des maîtres.

Artiste délicat, venue tard à la poésie alors que les fureurs du Symbolisme étaient passées, il en remasse les débris. 'Symboliques' publiés en 1911, révèle sa manière qui est l'interprétation poétique de la musique. Entendons-nous, il ne s'agit pas, comme chez Darío et quelques autres de l'interprétation du vers de Verlaine: 'De la musique avant toute chose'. Sa poétique est différente et peut être involontaire. Pour lui tout est musique, et ne peut être que cela. Un poème est une sonate, il ne doit que suggérer comme le fait la musique et non par le sens des mots, mais par l'accord des sons. Cette identification de la musique et de la poésie a été redecouverte depuis et mise en théorie: chez lui elle est spontanée, et il en est le véritable créateur. Il n'a pas pris, il est vrai, la peine d'exposer ses idées; elles se dégagent de ses poèmes:

'Sur le côte rude, les cloches ont sonné l'appel des naufragés, des vaisseaux submergés. Sur la côte rude, les cloches ont sonné, les vaisseaux retournent au Panthéon des mers'.
Et cesi encore:
'Lointains sombres: batailles de tours, silhouettes lourdes;
Lointains clairs: les tours se confondent, flammes en colère!
Lointains rouges: tours saignantes, pourpres clameurs.
Lointains noirs: Heures de cendres, les tours sont mortes'.

C'est ainsi qu'il évoque les paysages, par touches, se souvenant d' avoir été peintre et musicien. Tout son art es là, sa poésie n'est point la résultante des differentes écoles poétiques, elle est le point de rencontre des arts plastiques et des arts musicaux. Point moderniste donc, mais devançant les écoles nouvelles ayant inventé l'essentiel de la poésie actuelle, la prédominance de la musique, l'image non expliquée, la suggestion.

Ainsi, il apporta dans la poésie sud-américaine une note nouvelle, par sa discrétion même, ses reticences, sa passion toujours contenue.

Il est peut-être le plus artiste des poétes américains[5].

En general, las interpretaciones de Max Daireaux son comedidas y ajustadas al cuadro histórico de la crítica. Su reconocida pericia en el dominio del movimiento simbolista y de las demás escuelas literarias que proliferaron en Francia en las primeras tres décadas de este siglo, le otorgaron una solvencia indiscutible para situar a Eguren, estéticamente, sin vacilación alguna. Su breve juicio es un dechado crítico, mediante el cual quedan fijados los diversos aspectos fundamentales de la poesía y de la poética de Eguren. La observación, por ejemplo, acerca del concepto que tenía éste de la música, en todo diferente de la interpretación que hizo Darío de la consigna verleniana, es cierta y sagaz. Gracias a dicho deslindamiento, tan oportuno, se comprenderá mejor el por qué es Eguren algo más que un epígono, el precursor de las nuevas tendencias líricas cifradas en la herencia legítima de la poesía pura.

Marcel Brion, el crítico de las letras y de las artes, comenta al poeta y al pintor; se ocupa de sus versos y de sus acuarelas. Nos dice su opinión sobre ambos extremos con ceñidos y estrictos conceptos que constituyen la consagración del lírico y del artista:

José María Eguren est un peintre et un poëte. Ses tableaux représentent le plus souvent, des paysages fantastiques, de portraits étranges, mais toujours des oeuvres où le rêve a plus part que la réalité. Il serait bien surprenant que nous ne trouvions pas dans ses poëmes les mêmes qualités que celles que nous aimons dans sa peinture, et que l'écrivain ne nous donne pas une image aussi personelle que l'auteur de la 'Jeune fille au phoque', par exemple. Eguren est, en effet, un artiste hautement original, qui se tient à l'écart de toutes

---

[5] *Panorama de la Littérature Hispano-Américaine*, José María Eguren, pp. 154-155. Editions KRA. "Les Documentaires". París, 1930.

les traditions et de toutes les modes. La poésie n'est pour lui qu'un fantasque jeu de symboles et de fables, de nuages et d'ombres. Il construit avec des rythmes un univers impossible, il déroule de séduisantes images, et nous éprouvons l'impression d'un sortilèges réussi à lire dans son volume 'Poesías (Biblioteca Amauta, Lima), la 'Canción de las figuras', ou 'Rondinelas'. Il excelle à composer la 'Marche fúnebre d'une marionnette', une 'Marche Noble' ou un lied, car les dons du musicien, révélés par le poëme, égalent ceux du peintre, que le poëme atteste, lui aussi. Eguren est un artiste complet, un de ces êtres dont le besoin d'expression est si impérieux qu'ils veulent le traduire dans toutes les formes d'art et qu'ils n'hésitent pas à appliquer à la poésie les resources de la musique ou de la peinture. Qu'on lise par exemple la 'Nuit des allegories', on y verra combien la musique et la vision participent au talent poétique de cet écrivain, qui compte parmi les figures représentatives de la littérature péruvienne d'aujourd'hui. On lit Eguren avec une surprise vite charmée, on le relit, et l'on s'attache à ses livres pour toute la joie et la beauté qu'ils nous ont données[6].

Tal es el juicio incisivo de un escritor que conoce de manera cabal la historia poética de Europa, al mismo tiempo que representa su tradición artística, y que se ha destacado, en una y otra disciplinas, como un consumado esteta.

Federico de Onís, luego de incurrir en desahogos de tipo biográfico, de segunda mano, apunta:

Antes de escribir se dedicó a la pintura. Debió leer también literaturas extranjeras, pues su obra muestra el conocimiento directo de los simbolistas franceses e influencias germánicas. Estos datos sirven para explicar la poesía de Eguren, que, como dice Mariátegui, es la prolongación de su infancia y conserva la visión ingenua y original de las cosas. El sentimiento del paisaje, el gusto de lo maravilloso, el humor son otras notas de su poesía, mundo de creaciones interiores, en el que la imagen es a menudo la única realidad. Romántico por el sentimiento latente, simbolista por la vaguedad y delicadeza de los matices pictóricos, clásico por el lenguaje, es también un precursor aislado e incomprendido de los procedimientos propios del creacionismo[7].

---

[6] *José María Eguren*, en *Les Nouvelles Litteraires*, Núm. 409, p. 6. Paris, 16 Août 1930.

[7] *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericaan*, p. 959. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.

Esta breve nota, secuela de clase, refleja muy diversos ecos de la crítica dominante en torno a la obra de Eguren. La apreciación del *conocimiento directo* que tenía el poeta de los *simbolistas franceses,* no pasa de ser un enunciado, lo mismo que lo relativo a las *influencias germánicas.* Digo enunciado porque Onís no acompaña las pruebas ni los ejemplos, requisito indispensable que debe avalar la honestidad del hallazgo personal. En la primera circunstancia, su silenciado consejero ha sido Enrique A. Carrillo; en la segunda, Estuardo Núñez. Onís repite, de otro lado, un concepto trunco de Mariátegui que, por ser parcial y tendencioso, falsea la fisonomía y el carácter total de Eguren: concepto que ha dado motivo a la mayor desorientación, presentándonos como imagen auténtica del poeta su fugaz etapa infantil, de tal manera exagerada, que equivale a frustrado adulto. La idea de Mariátegui es muy otra al respecto: *Encuentro excesivo o, más bien impreciso, calificar a Eguren de poeta de la infancia... La poesía de Eguren es la prolongación de su infancia*[8]. Más justo sería decir que es la continuidad de su espíritu. La alusión al *sentimiento del paisaje,* aunque no se mencione fuente crítica, es sólo el reflejo de lo opinado por Carrillo y registrado por Bustamante y Ballivián en términos de crónica. Olvidó Onís, por su parte, que para el simbolismo no cuenta el paisaje sino la Naturaleza, y aún así, no directa, sino transformada, sugerida.

Dudley Fitts le dedica a nuestro poeta su antología bilingüe de la poesía latinoamericana con clásica admiración:

A LA MEMORIA DE
JOSÉ MARÍA EGUREN
(1874 - 1942)

agregando estos dos versos de Séneca:

Ingenio mors nulla nocet, vacat undique tutum:
inlaesum semper carmina nomen habent.[9]

---

[8] 7 *Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana,* p. 219. Biblioteca "Amauta", Lima, MCMXXVIII.

[9] *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry,* A New Directions Book. Norfolk, Conn., 1942. (Dudley Fitts ha tenido la gentileza de confiarme el nombre del autor de los versos latinos del epígrafe, los que en la edición de su obra aparecieron anónimos).

La presentación de la poesía de Eguren fué hecha, en la mencionada antología, por H. R. Hays. Dice así:

José María Eguren, the first of the Peruvian Symbolist, began his literary career as contributor of poems to Enrique Bustamante y Ballivian's review 'Contemporáneos'. His work was slow to gain recognition; but the critic Mariategui's discovery of him established him firmly, and today the younger writers hail him as a master. Indeed, 'La canción de las figuras' is one of the most powerful influences in the Latin American symbolist tradition. His poetry is romantic, sometimes curiously suggestive of the work of Edgar Allan Poe. It has great purity of style and a strong personal quality [10].

La traducción de los poemas que figuran en la referida obra (*La niña de la lámpara azul, Marginal* y *Lied* V), se debe al poeta norteamericano Donald Devenish Walsh. Un año después, H. R. Hays tradujo y publicó dos poemas de Eguren (*Balada* y *Los muertos*) en la famosa revista *Poetry* [11] que fundara en Chicago Harriet Monroe, acompañándolos de la siguiente nota:

José María Eguren of Lima is a symbolist whose work whas slow to gain recognition, but he is now highly esteemed particulary among the younger writer. By the time of his death, in 1942, he had become established as the greatest influence on Latin American symbolism poetry [12].

El eco de la poesía de Eguren en los ambientes intelectuales y selectos de los Estados Unidos de Norteméricа, ha conocido dos momentos: el de su introducción, gracias a Isaac Goldberg, hacia el año 1918, y el producido, a raíz de la muerte del poeta, en 1942.

El valor lírico de José María Eguren ha alcanzado a Italia, despertando nada menos que el interés en un escritor de afinada sensibilidad, perito en letras universales como es Giacomo Prampolini. El afamado crítico, autor de una obra conocida y apreciada en los centros culturales del mundo, ha emitido un juicio consagratorio sobre el poeta simbolista, de quien afirma que *ha cincelado un mundo*

---

[10] Op. c., p. 595.

[11] Vol. LXII, pp. 86-87. Chicago, May 1943.

[12] *Poetry*: A magazine of verse, vol. LXII, Num. II, p. 119. Chicago, May 1943.

poético que es, acaso, el más refinado de Sud América. He aquí, pues, el contenido de su indagación:

...intanto, lungi dalle polemiche, maturava nel silenzio la poesia squisita e originale di José María Eguren (1874-1942), un aristocratico dognatore, rivolto verso il Medioevo gotico, estraneo al mondo circostante, sia degli, sia degli Indios, sia della borghesìa industriale. Il suo simbolismo, che no è affatto d'imitazione anche se tavolta ricorda il Maeterlinck dei primi tempi, traspone la vita in magiche visioni che si nutrono dell'ingenuità dell'infanzia; ecco la nota melopea, a colori di decalcomania, intitolata 'Los reyes rojos':

'— Desde la aurora
combaten dos reyos rojos,
con lanza de oro.

'— Por verde bosque
y en los purpurinos cerros
vibra su ceño.

'— Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.

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

'— Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos!

'— Sin dall'aurora
combattono due re rossi,
con lancia d'oro.

'— Per verdi boschi
e sui colli purpurei
vibra il loro cipiglio.

'— Falcone re
battagliano in lontananze
azzurrine di oro.

'— Per la luce di cadmio
irose e piccole si vedono
le loro forme nere.

'— Viene la notte
e fermi combattono e foschi
i re rossi'.

La breve lírica 'Los robles' (I roveri) traduce en musica il paesaggio; i distici sono legati dall'assonanza ('En la curva del camino-dos robles lloraban como dos niños'):

'Alla curva della strada due roveri piangevano come [due bimbi.
E c'era pace nei campi, e nella magica luce del cielo [santo.
Io ricordo la fiaba dell'onda fiorita del mattino.

Nella noria della campagna le risa e le dolce pastorelle.
Per i lontani uliveti, un amoroso canto di ciaramelle.
Con la calma dei campi, come d'incenso il fumo saliva.
E alla curva della strada due roveri piangevano come
[due bimbi'.

Eguren domina i metri più vari; 'Lied III' è composto nello schema della cuartina, coi versi collegati a coppie dall'assonanza finale ('En la costa brava-suena la campana, —llamando a los antiguos— bajeles sumergidos'):

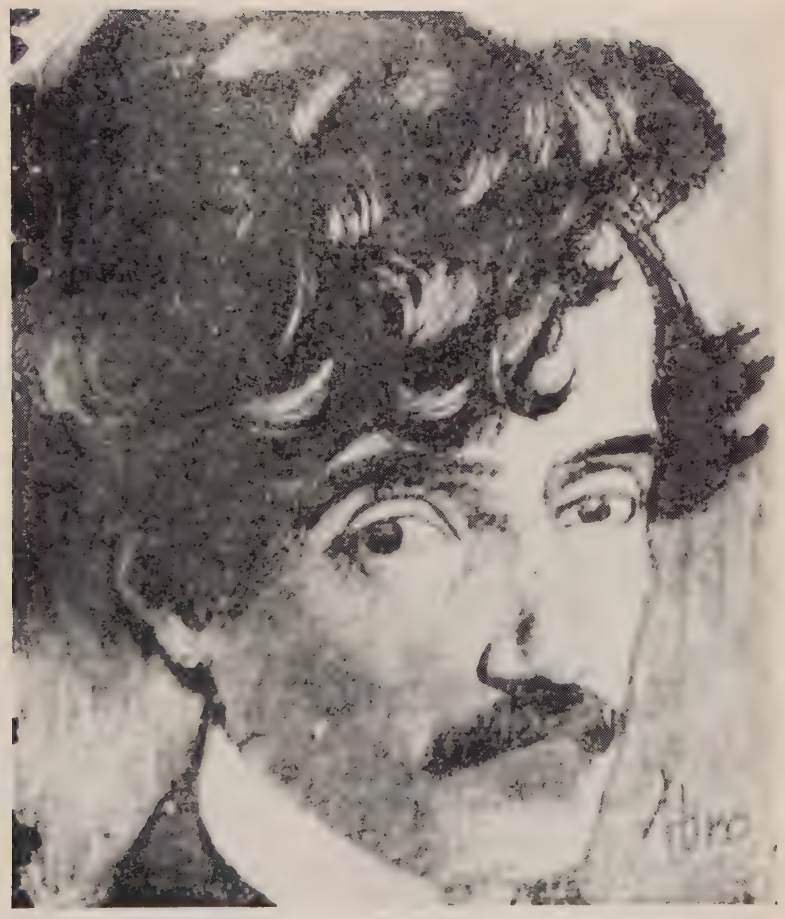
'Sulla costa impervia suona la campana chiamando
[gli antiche vascelli sommersi.
E con vaglio celeste sotto l'astro di gelo passano
[tristemente i morti vascelli.
Rosi e giallastri, si appressano vagando... le loro
[luci lasciano nubilose stelle.
In un'incerta lingua sembra che singhiozzino, alla voce
[dell'inverno, una remota storia.
Sulla costa impervia suona la campana, e le navi
[ritornano al panteon dei mari'.

In un castigliano un po'prezioso, dal giro arcaico e sparso di italianismi, questo poeta peruviano, ha cesellato un mondo poetico, che è forse il più raffi nato del Sud-America [13].

Sólo deberé formular un reparo, no precisamente al criterio estimativo, sino a la traducción de los tres poemas de Eguren: es innecesaria por ceñida y literal. Abundan, en ella, sin mayores distingos, los inmediatos y urgentes vocablos del diccionario. Se ve que en un caso, el primero y único, el traductor no temió el cotejo de su versión con el texto original del poema. Este puede defenderse de la mediocre fidelidad con que se lo reproduce en una lengua peligrosamente afín. Aún así, se diferencia de los otros dos (*Los robles* y *Lied III*), trasladados a mansalva a un lenguaje evidente, equitativo, sin mayores penurias de elaboración, en todo a nivel, sin duda, del embrionario e incógnito traductor.

---

[13] Giacomo Prampolini, *Storia Universale della Letteratura*, Vol. VII, pp. 117-118. Terza Edizione, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1961.



10. Eguren, dibujo al carbón, por Abraham Valdelomar.

Eugenio Florit, poeta y crítico cubano, le ha dedicado a la poesía de Eguren un estudio alquitarado, aunque breve, en el que celebra, embebido en las fuentes más seguras, la alta calidad y la definida estética del poeta:

Gustó de la música y la pintura. Leyó mucho, sobre todo a autores extranjeros; sobre todo a los simbolistas franceses. Escribió poco. Su primer libro, 'Simbolicas' —jugó limpio al decirnos su procedencia— lo publicó en 1911, y causó gran sorpresa en el ambiente de la Lima de entonces. Era un libro extraño, que no fué comprendido, que cayó en un vacío de indiferencia. ¿Qué tiene la poesía de Eguren, que tanto nos inquieta y nos interesa? ¿De qué está hecho su lirismo? ¿Qué dice, en fin, este poeta? Tiene misterio. Toca con el pincel o con la música; saca de la palabra tonos y sonidos distintos, llenos de extrañeza. Su lirismo está hecho de sombras, de claroscuros, de alusiones. No narra: sugiere; no deslumbra: inquieta [14].

No debe sorprender el acertado juicio de Florit, si se tiene en cuenta su información cabal del fenómeno simbolista, de un lado, y el hecho de que Eguren se presentara, desde el primer momento, de otro, como un lírico vinculado, sabia y conscientemente, a la escuela de Mallarmé. Las conclusiones del crítico derivan del conocimiento de uno y otro fenómeno.

Nuestra recordada Ruth Stephen, ha poco desaparecida, dejó escritas estas significativas líneas en su Introducción a una breve antología de la moderna poesía peruana:

When José María Eguren published his book 'Simbólicas' in 1911 he became the unwitting parent of modern Peruvian poetry. He was the first to turn aside from the formal styles, the oratorical elegance and the pseudo-Indian prosody in vogue at the turn of the century to the intrinsic estheticism of an image. There was not only the difference between the outer and inner world of the imagination. There was the difference between seeing a man in court dress at a ball with glitter and crowds and music and hearing him whisper in the dark in a rose garden with fountains playing. Eguren dropped the obvious trappings of glamor for a more subtle natural enchantment. Quietly and independently he adopted the precepts of the

---

[14] *José María Eguren*, en *Revista Hispánica Moderna*, pp. 41-42. Núms. 1 y 2. New York, Enero y Abril, 1940.

French Symbolists and wrote a pure poetry. His form was lenient, his meanings delicately complicated, his symbols unornamented. Among his contemporaries he alone had genius comparable to the great European poets[15].

La exquisita captación que distingue el vuelo mental de Ruth Stephen, hizo posible la acertada clave del arte poética de Eguren, al mismo tiempo que la evocación artística y poética de la persona, la cual, a diferencia de un Proust, por ejemplo, amante del fausto mundano, se identifica con el sujeto que es capaz de *murmurar en la obscuridad, en un jardín de rosas, junto a los surtidores de las fuentes,* sin que tenga que renunciar a su propia intimidad. *En el expreso reconocimiento de que Eguren adoptó los preceptos de los simbolistas franceses,* se distingue la autora de ciertos críticos que han sido incapaces de advertir algo tan evidente como es ese enunciado incontrovertible.

Pensó, sin duda, la directora de *The Tiger's Eye,* en *George,* Yeats, Rilke, Milosz y Valéry, al decir de Eguren que *sólo entre sus contemporáneos tuvo genio comparable al de los grandes poetas europeos.*

El agudo análisis de Eugenio Florit y de Ruth Stephen, como se ha podido apreciar, contrastará con la desequilibrada opinión del escritor argentino Enrique Anderson Imbert, según la cual el carácter de la personalidad poética de Eguren es muy otra de la aceptada por el escritor cubano y la ensayista norteamericana. Hagámonos cargo de la tesis sustentada por Anderson Imbert:

Su primer poemario se llamaba (sic) 'Simbólicas' (1911): pero el título era ajeno al simbolismo que hicieron conocer los simbolistas. En 'La canción de las figuras' (1916) y en 'Sombras' y en 'Rondinelas' (editadas ambas en 1929), junto con una colección de las obras primeras con el título 'Poesías', Eguren se hizo aún más interior, como si entornara los ojos y, párpados adentro, estuviera mirando alucinantes fosforescencias. Su poesía tiene la incoherencia del sueño y la pesadilla. Las figuras aparecen y se desvanecen como fantasmas en nubes de opio. Los colores increíbles —sangre celeste, oros azulinos, noches purpúreas, barbas verdes— brillan un instante y luego

---

[15] *New Poems From Peru* (A Little Anthology); *New Directions 10* in prose and poetry. Parsippany, New Jersey, U. S. A., 1948.

se matizan, se funden y acaban por deshacerse en tinieblas. No hay acción, por lo menos acción con sentido. Algo se mueve en esa atmófersa deformante e irreal, pero no lo comprendemos. Es como si los hombres, sonámbulos, hubieran atravesado no sabemos qué espejos mágicos y ahora se deslizaran como bellas siluetas deshumanizadas. Y animales, plantas, astros, cosas, paisajes se entregan también a maravillosas metamorfosis. El poeta mezcla la sensaciones en desordenadas impresiones, y sólo dos clase de orden parece respetar: el orden de un vocabulario artítico muy elegido; el orden de esquemas musicales fijos [16].

El primer enunciado o punto de vista, además de ser arbitrario, es contradictorio: no se compadece con otras afirmaciones de Anderson Imbert sobre el mismo asunto, aunque no expresadas de una manera afirmativa y explícita. El propio autor que le regatea a Eguren la calidad de simbolista, sostiene —negándose a sí mismo— que *Eguren se hizo aún más interior, como si entornara los ojos y, párpados adentro, estuviera mirando alucinantes fosforescencias.* Las referencias aisladas que Anderson Imbert hace a las *figuras,* a los *fantasmas,* a los *colores,* a las *tinieblas,* constituyen, sin duda, y aunque él no lo crea, parte de la poesía simbolista. *Los colores increíbles* que menciona con propósito adverso, significa un acierto indudable, a pesar del autor. La última proposición relativa a la *acción* y al *movimiento,* da que pensar por lo insólita. ¿Es que, acaso, el enjuiciador del simbolismo, conocedor de la pintura, familiarizado con la técnica impresionista, que en ocasiones ha citado, ignora que mediante el sabio empleo de la gama cromática —en la que Eguren es maestro— se logra el movimiento? El movimiento colorista es riquísimo en el poeta: *La ronda de espadas, La sangre, La dama i, Syhna la blanca,* etc., etc. Toda la poesía de Eguren —como ya lo he intentado demostrar en otro capítulo— se resuelve en color: es *color.*

Una vez más Anderson Imbert aportará conceptos esclarecedores de aquello que, no obstante, pretende obscurecer y negar. Me refiero a la lista por la cual se mezclan expresiones materiales, de una parte, con sus respectivas transformaciones, y, de otra, las impresiones sensoriales fundamentales, al decir del crítico, en forma *desordenada.* Tanto en el primer caso, de consubstanciación y metamorfosis panteísta de los símbolos, como en el segundo, en que se

---

[16] *Historia de la Literatura Hispanoamericana,* p. 223. México. D. F., 1954.

confunden las sensaciones e impresiones, el criterio enunciado es el del intuicionismo idealista. Considera, poco más o menos, en su fase final, que el poeta capta y reconoce dos únicas jerarquías que son, por cierto, inherentes al espíritu simbolista de Mallarmé: *la palabra escogida* y *el esquema musical inmutable.*

Sostener que la primera obra de Eguren, insisto, es ajena al simbolismo, significa desconocer la estética de dicho movimiento y la de Mallarmé. Precisamente he estudiado en la Biblioteca Nacional de París, durante los años 1954, 1955 y parte de 1956, el proceso histórico del Simbolismo, al mismo tiempo que la poesía del Maestro máximo. Puedo afirmar, llevado de esta información, que el lenguaje de Eguren es tributario, en su más hondo sentido, del sistema simbólico que entraña el creador de *Hérodiade.* He podido comprobar el hecho de que tal vez sea Eguren —exceptuado, naturalmente, Valéry—, el más próximo a Mallarmé.

Las páginas en que recojo el eco sugerente de las imágenes, acentos y palabras de la poesía de Mallarmé en la de Eguren, servirán para que el lector más despistado de lo que es y significa el simbolismo, saque la conclusión objetiva que yo mismo he deducido en el fenómeno discriminado.

No deberé terminar estas líneas de reserva y de coincidencia, al revés, intencionadamente, sin reproducir la parte introductiva en la cual el acierto del escritor argentino no armoniza con las contradicciones en que incurrió al entrar en materia. Mi afán al transcribir lo que se me representa como una especie de medallón, no es otro que el de compensar, honestamente, la discrepancia teórica. He aquí, más que las frases, el retrato prometedor:

José María Eguren (Perú; 1874-1942). Fué un 'raro' en el sentido exquisito que la palabra había cobrado desde 'Los raros' de Rubén Darío; pero su rareza no era ya la del modernismo, sino la que vino después.

Adolphe de Falgairolle, al recordar a Eguren, emotivamente, le ha hecho cumplida justicia:

On le considère comme l'unique symboliste, peut-être, de l'Amérique Latine. Avec son air de ne pas y toucher et son expression enfintine, son besoin de légendes, il supprime au merveilleux toute redondance et sous la facilité claire de sa source poétique se cache le martellement de la roche par les mots vigoureux, si bien que la

sonorité de ses vers ne vient point d'un rapprochement mélodique des mots, mais de l'écho d'une pensée contre le minerai du langage. Personnifiant, presque déifiant les choses, il a un faible pour l'évocation de la mort. Il associe le froid du cadavre aux morts sous la neige, leur lys a l'espérance et l'improductivité au tombeau. Le soleil est pour lui une vierge. Les tours entre elles combattent et s'encolèrent. Un destrier mort dans une bataille devient un revenant dont le galop résonne sur des places en ruines. Même les danseurs sont pour lui des fantômes. Il fait danser les épées entre elles. La nuit est pour lui un feu d'artifice d'allégories[17].

El autor ha puesto el énfasis, dada posiblemente su nacionalidad y su cultura, en el hecho de reconocer en Eguren al único simbolista, quizás, de la América Latina. Y, coherentemente, ha incidido, por ello mismo, en el registro de los símbolos esenciales que ilustran el proceso poético de Eguren, el cual equivale a representar su propio mundo creador, poblado de fantasmas y signos misteriosos del espíritu.

Entre los escritores y profesores viajeros, que suelen escribir sus historias o manuales de literatura destinados a los educandos más que a los creadores o a los críticos de entidad, se halla R. Bazin, quien figura en estas páginas por lo que aporta de negativo. La brevedad recomienda su audacia sentenciosa y tribunalicia:

En réalité, le modernisme n'atteindre le Pérou qu'avec une génération plus tardive, celle du mouvement 'Colónida' et de José María Eguren[18].

Contrastando con lo sostenido por los críticos Samuel Goldberg, Max Daireaux y Marcel Brion, R. Bazin no advierte, por lo visto, ni el valor ni el papel que le cupo a Eguren en el proceso de la poesía peruana e hispanoamericana, como fautor de cambio, de transformación de los medios expresivos. ¿Cómo, si no, explicarse el hecho de que Bazin se haya limitado a citar el nombre del poeta peruano en un catálago en el que abundan los más desconcertantes especímenes de la selva literaria? Grave falla en un estudioso francés que es, al mismo tiempo, crítico de la literatura americana de

---

[17] *Lettres hispano-américaines*, en *L'Age Nouveau*, p. 126. Número 35. Paris, Mars 1949.

[18] *Histoire de la Littérature Américaine de Langue Espagnole*, p. 292. Librairie Hachette, Paris, 1953.

lengua española. Habiéndose ocupado, de preferencia, de pseudo-poetas de ocasión, a menudo políticos y oradores vocacionales, no parece tener sentido alguno el lacónico texto informativo, escasamente escolar y cronológico que con pudor he trasladado a letras de imprenta para que enfrenten el repudio.

Entre las sorpresas que la lírica de Eguren todavía depara, los testimonios de fuera, salvo el caso de incapacidades notorias, no son precisamente los excepcionales e insólitos. Esto queda más bien reservado a los publicistas nacionales que ignoran o rechazan la obra del poeta. Del eco exterior, he aquí una nueva prueba que no será la última por cierto:

Eguren, José María (born in Lima 1875; Lima, 1942). Peruvian poet. A belated symbolist who was untouched by later movement, Eguren wrote comparatively little, but achieved a high standard of formal perfection in the shortly lyric piece of vague, symbolic content. He shows occasionally an intuitive anticipation of moderns experimentation: 'Lady i goes in her enchanted paper gondola, to the green mass of the morning' (1911). 'Simbólicas' (1911); 'La Canción de las figuras' (1916); 'Sombra' (1920); Poesías' (contains the faregoing and 'Rondinelas,' a new selection, 1929). E. Sa. [Eduardo Sarmiento] [19].

Luis Monguió ha estudiado la significación de Eguren, aun cuando no de una manera extensa y exhaustiva como hubiera sido de desear. Sin embargo, debe reconocérsele el acierto aislado y parcial en un determinado punto importantísimo que es, al mismo tiempo, definitorio del mensaje poético del autor de *Simbólicas*. He aquí lo sustentado por el distinguido crítico catalán:

Dentro del campo de la poesía pura en el Perú en el segundo cuarto del siglo se nos aparecen primero varios poetas procedentes de promociones y movimientos literarios anteriores. El primero de ellos, desde luego, José María Eguren. La poesía de Eguren en 'Sombra' y 'Rondinelas' (las nuevas series de poemas incorporados tras la reimpresión de 'Simbólicas' y 'La canción de las figuras' en el volumen de sus 'Poesías' publicado en 1929), así como los poemas sueltos y los trabajos en prosa publicados por él en revistas desde esa fecha hasta la de su muerte, ofrecen en su conjunto la continuación

[19] *Cassell's Encyclopaedia of Literature,* Volume II, p. 1769. Edited by S. H. Steimberg. London, 1953.

y el perfilamiento de su trabajo artepurista y son tanto o más importantes por su influencia sobre poetas jóvenes que por la propia realización artística que representan, con ser ésta tan alta. En efecto, es el ejemplo y la prédica de la pureza poética más que la manera poética personal de Eguren lo que los nuevos poetas peruanos admiraron en él, aunque no compartieran siempre las teorías egurianas de la poesía como melodía, color e imagen; y para el buen número de ellos adheridos a las tendencias irracionalistas de la poesía de postguerra fué un punto de apoyo el sentimiento de Eguren de que en la poesía 'basta un pensamiento antiestético, una apariencia de raciocinio para no ser poesía', así como su insistencia en el lirismo y la intimidad como las formas más puras de ella[20].

El aspecto más importante de la obra poética de Eguren, descontada su formación simbolista y su apego a las letras de Francia, ha sido tomado en consideración por Monguió. Consiste él, a no dudarlo, en el ejemplo que significó para las nuevas generaciones y tendencias renovadoras, e incluso en la propia prolongación del espíritu de Eguren en un avatar en el que él se confundiría con sus descendientes en un todo armónico o contradictoiro, da lo mismo. La verdad es que los nuevos poetas —de encontradas y opuestas direcciones— acataron, sin embargo, las sabias directivas estéticas de Eguren, reconociendo en su magisterio al guía indiscutible. La poesía pura fué el resultado de su ejecutoria poética y de su prédica doctrinaria, mancomunadas. Jamás conoció el Perú, después del ensayo de Espinosa Medrano sobre Góngora, nada más acabado ni heroico que el solitario batallar de José María Eguren.

El crítico Max Henríquez Ureña, quien, seguramente, debió de conocer personalmente a Eguren, en Lima, el año 1938, ha escrito unas pocas líneas, pero seguras, acerca de tan extraordinario creador poético. Dicen así:

El Perú tuvo en la generación que subsigue a la de 1900 un alto poeta que cabe considerar como el más fino exponente del ultramodernismo: José María Eguren (1874-1942). Renueva Eguren el 'idearium' poético, rejuvenece la técnica, adopta nuevos y sorprendentes modos de expresión, y sumando todos esos elementos, revela una personalidad inconfundible en sus libros 'Simbólicas' (1911). La canción de las figuras' (1916) y 'Poesías' (1929). Pequeñas joyas como

---

[20] *La Poesía Post-Modernista Peruana,* pp. 150-151. México, D. F., 1954.

'La Niña de la lámpara azul' y 'La tarda' nos dan acabada muestra de su poesía suave y sugeridora, de simbolista recóndito.
Con Eguren se inicia en el Perú la liquidación del modernismo[21].

Esta es la noble opinión de uno de los fautores más capaces: testigo excepcional del Modernismo, de la renovación literaria y social en América, animador de los principales centros y núcleos: verdadero protagonista, él mismo, de una dilatada historia de la emancipación estética y de la liberación humana. Por todo esto se explica que la ejemplar hazaña de pureza de Eguren, librada en la dimensión de la Belleza, no pudo serle indiferente a Max Henríquez Ureña, consecuente escritor de nuestro tiempo.

---

[21] *Breve Historia del Modernismo,* p. 350. México, D. F., 1962.

b) *NACIONAL*

JOSÉ M. Eguren no sólo significa la poesía pura en el Perú, sino, además, concretamente, la POESÍA. Así lo han comprendido los críticos más sutiles y penetrantes del país y del extranjero. Antes de Eguren habíamos tenido *poesía histórica, nacional, patriótica, anecdótica, doméstica, caudillista, folklórica, popular,* cuya versificación, peregrina e inaudita, nada tenía que ver con la lírica.

Simbólicas abre el camino de una nueva época en la poesía peruana, al mismo tiempo que clausura el pasado grandilocuente. Dado su espíritu renovador de la emotividad lingüística, fué soslayada por el crítico Ventura García Calderón en sus dos libros titulados, respectivamente, *La Literatura Peruana* (1535-1914) y *Parnaso Peruano* (1914). Pero el profundo artífice de *Simbólicas* y de *La Canción de las Figuras,* mereció la exaltación justiciera de escritores de la calidad de Pedro S. Zulen, Abraham Valdelomar, Enrique A. Carrillo, José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre, Estuardo Núñez, Enrique Peña Barrenechea y Martín Adán. Mientras el grupo "Futurista" de Lima, que hizo escarnio de su epíteto, bajo la dirección pasadista de José de la Riva Agüero y Osma, lo niega rotundamente como si se tratara de un poeta extravagante e intrascendente, sus poemas son comentados y traducidos a varios idiomas europeos y publicados en los principales suplementos literarios de Gran Bretaña, Francia y Alemania.

A título de legítimo mérito deberá figurar en esta galería, el juicio que emitiera Alfredo Muñoz, acertado y erróneo al par, en torno a *Simbólicas,* el mismo año en que apareció obra tan desconcertante e incomprendida en su época y aún en la nuestra. La reseña del joven crítico o más bien devoto admirador de Eguren, constituye seguramente la primera prueba escrita que se conozca acerca de la obra primigenia del poeta. Tiene el valor de advertir, en un momento nada propicio, más bien favorable a los corifeos del montonero del verso alejandrino, las *rarezas* de su contenido poético. La

manera de Muñoz, como se verá, desenfadada y punzante, recuerda en su nota final el estilo inconfundible, desdeñoso y olímpico, de Julio Herrera y Reissig:

huraño hacedor de rarezas de la más novísima factura, dió a cada uno de sus versos, a veces rudos y amorfos, un extraño resplandor sugerente sobre un fondo nebuloso... No se explica fácilmente que en un ambiente de tímidos y gregarios puedan concebirse y conjuntarse en un libro las rarezas de 'Simbólicas'... nadie ha alcanzado entre nosotros, como Eguren, el don excelso de no dejarse comprender ni aplaudir por los lacayos del arte[1].

La contribución de Zulen está concebido —de acuerdo a las inclinaciones de su intelecto— estética y filosóficamente. Es la primera vez que la crítica literaria peruana se nutre de valores sustantivos y universales, confrontados científicamente. El más notable aporte del ensayista estriba, a mi modo de ver, en la forma de esclarecer el contenido poético, desentrañando sus obscuros factores. Para este espíritu bersogniano, la poesía de Eguren es, ante todo, *excepcional.* Escuchemos a Zulen:

Nunca hemos leído nada de un género semejante al de 'Simbólicas', que viene a iniciar una nueva tendencia en nuestra poesía nacional y quizá un nuevo concepto del simbolismo en la poesía misma. Cada composición es un bloque entero de ideas e imágenes, concretas y sintéticas en el más alto grado. Su personalidad no desempeña papel alguno; es, como la cámara oscura, inconsciente del hecho de producir imágenes; su símbolo es algo que ve de por sí, poseyendo existencia independiente[2].

El ensayo de Enrique A. Carrillo, por el contrario, atiende exclusivamente a la formulación estética: no invade el complejo mundo del conocimiento. Encuentro más eficaz, más fina, más ágil y coherente con el asunto y el propósito, la heurística penetrante de que hace gala en el análisis literario el crítico nombrado. Su cabal comprensión de la literatura europea, antigua y moderna, y en especial su fluída percepción e interpretación del simbolismo francés,

---

[1] Miguel de los Santos (Alfredo Muñoz), Libros Nuevos —*Simbólicas*—, en *Balnearios*, p. 2, Núm. 44. Lima, Agosto de 1911.

[2] *Ilustración Peruana,* Núm. 112. Lima, Noviembre de 1911.

influyeron de manera determinante en la riqueza interpretativa que trasciende su trabajo sobre la poesía de Eguren. En efecto, hay mucho de suntuoso y de armonioso —como en Pater, Gourmont y los críticos de verdad— en el aparato dialéctico del escritor peruano. Las referencias al ritmo del verso, a las calidades de la música y de la pintura en el valor de los vocablos, constituyen la esencia y aprehensión ideológica del simbolismo.

El intérprete de Claudio Debussy —Louis Laloy, glosado a su vez por Carrillo—, afirmaba:

La razón ha perdido sus derechos, pero otra razón la reemplaza, una razón concreta, que gobierna la vida de las cosas como de los seres y no puede ser conocida sino por la intuición. La poesía ya no se fundamenta en la lógica sino en la metafísica.

El misterio es una de las características que atribuye Carrillo a la poesía de Eguren:

La sensación del misterio de las vidas silenciosas, la de lo trágico cotidiano a lo Maeterlinck.

Pero el mayor acierto de su tesis consiste, según mi criterio, en haber establecido, por vez primera, uno de los atributos más audaces de dicha poesía, el cual no es otro que *la transposición musical del paisaje.* La difusión que logró este concepto puede comprobarse en el libro de Isaac Goldberg.

Cabe reconocer que alguno de los poemas de Eguren ha sido admirablemente interpretado —en la acepción misteriosa del símbolo— por el prologuista de *La Canción de las Figuras.* La crítica ofrece otros casos de lección prodigiosa. Recordamos, al efecto, la ardua y cimera empresa de Alain —el glorioso crítico de las letras y las artes— al esclarecer en lo obscuro y obscurecer en lo claro, el texto de *La Jeune Parque,* de Valéry.

El sondeo del poema *La Sangre* —piénsese en la circunstancia temporal: fué realizado en Lima el año 1916—, acredita el ejemplo de la sutileza de Carrillo:

En esta composición, todos los elementos se combinan para crear el símbolo y para comunicarnos la impresión de terror milenario que de él se desprende. El verso, en su lánguida cadencia, que va arrastrando no sé qué misteriosos ecos, se ajusta a la marcha fatigada y doliente

del peregrino, que en la jornada de la vida ve por todas partes las huellas sangrientas. Para que la impresión sea más exacta y más indeleble, no sólo el ritmo nos la comunica, sino que el trazo pictórico se asocia[3].

Carrillo no sólo fué el primer gran crítico de Eguren: es, en realidad, el iniciador de una nueva crítica literaria en el Perú.

Después de la laguna de silencio, de varios años, que sobrevino a la experiencia *Colónida,* sólo cabe registrar un suceso favorable a Eguren, debido a la pluma de Alberto Hidalgo. El poeta y escritor, que militó en el *futurismo* antes de hacerlo en el *ultraísmo* argentino, escribe acerca de Eguren en términos extraordinarios:

No hemos nacido por generación espontánea. Hace algunos años estas cosas tuvieron su evidente anticipación en la obra, breve pero cabal, del inmenso poeta peruano José María Eguren. Cuando la gente rubendariaba aún a voz en cuello, mi paisano publicó los libros 'Simbólicas' y 'La Canción de las Figuras' que son para los americanos lo que para los franceses la obra de Rimbaud: la precursión. Tras de eso no hubo nada importante hasta que apareció Huidobro. Huidobro, en España, derroca al rubendarismo, y si bien puede afirmarse que su acción es igual a cero en América, algo se filtra aquí a través de los ultraístas argentinos puesto que el ultraísmo es hechura suya[4].

Después de aquellos finos y enterados estetas —Zulen, Carrillo—, surgieron José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre, Estuardo Núñez, Enrique Peña Barrenechea y Martín Adán. Los puntos de vistos de éstos difieren en algunos aspectos, mas aportan indudables hallazgos a la concepción general de la literatura y a la poesía de Eguren, en particular. Bien es cierto que ninguno de ellos —salvo Basadre y Peña Barrenechea— ha demostrado un conocimiento profundo de las fuentes simbolistas del poeta. No advirtieron, por ello mismo, la influencia preponderante de Mallarmé en su formulación espiritual. Una crítica especializada habría señalado los orígenes, los antecedentes, la filiación precisa de la estética de Eguren. En

---

[3] *Ensayo sobre José María Eguren,* Prólogo a *La Canción de las Figuras,* p. 18. Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría. Lima, Año de MCMXVI.

[4] *Prólogo al Indice de la nueva poesía americana.* La edición contiene dos prólogos más, firmados por Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, respectivamente. Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926.

este aspecto, aunque sin agotar sus fines, fué más completa la información de Zulen y de Carrillo. Mariátegui, quien no era, precisamente, por confesa declaración, un crítico profesional [5], estudió a la luz de nuevas ideas el fenómeno lírico de Eguren, dilatando su perspectiva a un origen medieval, nórdico, definiendo y situando su carácter dentro de los cánones de la poesía pura, pero no de aquella que codifica el Abate Brémond. Las autoridades que Mariátegui invoca para respaldar sus observaciones en torno al simbolismo de Eguren, son Maurras y Rouveyre, las menos indicadas, por cierto, si se conoce la aversión conservadora del primero por el simbolismo y la superficialidad del segundo en menesteres críticos.

Del hecho mismo de que en Mariátegui predominaba sobre el crítico el hombre estudioso, de ideario sociológico, deberá derivarse el por qué de algunos de sus fallidos juicios en materia literaria. ¿Cómo explicarse, de otro modo, el contraste manifiesto que ofrecen sus aciertos y errores en el tema de Eguren? El desequilibrio evidente parece ser el resultado de cierta improvisación y ligereza en el juicio sumario. El talento de Mariátegui discurre con seguridad y firmeza en los asuntos que son de su entera competencia. No le ocurre lo mismo en aquellos otros —el fenómeno Simbolista francés, por ejemplo—, que conocía apenas. Sólo una información muy incompleta, en dicha materia, puede justificar el cariz audaz y temerario de sus afirmaciones. La más grave —que no corresponde a la alta misión de la crítica esclarecedora— es la que enfáticamente proclama que el simbolismo de Eguren es algo así como la antítesis del simbolismo francés. Mariátegui escribe, a propósito, lo siguiente:

Eguren —he dicho ya— aclimata en un clima poco propicio la flor preciosa y pálida del simbolismo. Pero esto no quiere decir que yo comparta, por ejemplo, la opinión de los que suponen en Eguren influencia vivamente perceptible del simbolismo francés. Pienso, por el contrario, que esta opinión es equivocada. El simbolismo francés no nos da la clave del arte de Eguren [6].

La afirmación de Mariátegui no sólo no está documentada, ni apoyada siquiera en un ligero análisis estilístico probatorio de la tesis presunta que opone, sino que revela, por su propio dogmatismo,

---

[5] "No he tenido siquiera el propósito de hacer crítica, dentro del concepto que limita la crítica al campo de la técnica literaria". (José Carlos Mariátegui, 7 *Ensayos de Interpretación de la realidad Peruana,* p. 262).

[6] Op. c., p. 220.

la frágil naturaleza de lo caprichoso y meramente personal. El juicio de Mariátegui no es el resultado de un estudio de literatura comparada. Si hubiera confrontado la obra de Eguren con la de Mallarmé —tarea que demanda años, por cierto—, cotejando, ante todo, la doctrina: los símbolos, las imágenes, la sintaxis latinizante, la supresión del artículo, el vocabulario afín e incluso la prosa de uno y otro, no habría arriesgado, por lo menos, algo que está fuera de todo debate serio y responsable.

La visión que tiene Mariátegui de la poesía de Eguren, excede, en ocasiones, la pura y científica estimativa literaria. Esto no niega su acierto parcial, ni conspira contra la calidad innata del pensador. En este punto, el planteamiento histórico y la comprensión social, superan su estimación vagamente estética, superficialmente inquisitiva. Las deducciones de Mariátegui son quiméricas en orden literario, en tanto que son reales y objetivas sus conclusiones sociológicas. El desnivel, el desequilibrio, entre unas y otras, se deduce del predominio político en la tendencia mental del ensayista. No hay duda alguna de que ha subsistido, en la formación del escritor, el sentimiento social sobre el estético, el político sobre el literario. De ahí que prevalezca, a través de buena parte considerable de su ensayo sobre Eguren, un marcado gusto por las definiciones de los asuntos más dispares, que se presenta como propio de un hibridismo especulativo.

Contra lo que afirma mi antiguo maestro de los ya lejanos días inolvidables de *Amauta*, Eguren concilió su vocación simbolista esencial en un serio y prolijo conocimiento del fenómeno teórico que el simbolismo francés presupone. A pesar de no ser precisamente Rimbaud su modelo más próximo, ni mucho menos, tiene con éste una ligera afinidad innegable. Más coherente habría sido que Mariátegui hubiese indagado, en lugar de hacerlo en el autor de *Bateau Ivre*, en Verlaine y en Mallarmé. Al parecer —me baso exclusivamente en la omisión— no advirtió el crítico los grandes vínculos de Eguren con éstos. Más grave, desde luego, me parece la ausencia del precursor Mallarmé. No se la puede concebir, seriamente, en un problema de orígenes y antecedentes del Simbolismo, si se desea poseer el fondo del cuadro: la figura determinativa de una corriente, de una tendencia, de un espíritu. Mallarmé es la clave poética del arte de Eguren.

¿De qué estratagema se puede haber valido un crítico como Mariátegui, para silenciar en su estudio sobre un poeta que con-

sidera simbolista, nada menos que los dos nombres citados por mí y que son la fuente misma del asunto?

El andamiaje crítico, el repertorio bibliográfico, abarcaba de preferencia lo que es propio de la indagación de la fase modernista de Eguren. La alusión a Darío, tan distante, en lo esencial, del Simbolismo, lo confirma sobradamente. De paso debo consignar que Mariátegui le dedica al nicaragüense una definición (*el galicismo de su espíritu*) que recuerda vivamente aquello del *galicismo mental* de que habló Valera.

A la búsqueda que es propia de la ensayística, prefirió Mariátegui el dato psicológico y biográfico, por cuanto afirma que en Eguren:

Su simbolismo viene, ante todo, de sus impresiones de niño. No depende de influencias ni de sugestiones literarias [7].

Este mismo concepto —que informa un propósito negativo— se repite con insistencia. Pasa, en realidad, por diversas etapas y grados. Mariátegui, citando a Bustamante y Ballivian, repite con éste que González Prada *no encontraba en ninguna literatura origen al simbolismo de Eguren'*. Esto es lógico dado el parnasianismo del maestro de *Horas de Lucha*, su desapego por Mallarmé y su incomprensión del fenómeno metafísico. La oposición sistemática de Mariátegui apunta una vez más:

El poeta de 'Simbólicas' y de 'La canción de las figuras' representa, en nuestra poesía, 'el' simbolismo; pero no 'un' simbolismo. Y mucho menos una escuela simbolista. Que nadie le regatee originalidad [8].

He de tener en cuenta, como contrapartida de los reparos formulados, una circunstancia atenuante: la de que Mariátegui fue capaz de admiración y de entusiasmo por la Poesía, hecho que en sí mismo lo sitúa en las antípodas de un Riva Agüero. Ello explica, además, significativamente, el homenaje que le rindió a Eguren en vida, al dedicarle, casi íntegro, un número de *Amauta*. Unió, pues, al reconocimiento sagaz la generosidad más abierta. He de exhumar de la introducción o prefacio (*Poesía y verdad / Preludio del renacimiento de José María Eguren*), los párrafos que considero más agudos:

---

[7] Op. c., p. 219.
[8] Op. c., p. 221.

El proceso literario del Perú nos ofrece un derecho que podemos ejercitar sin peligro de competencias: el del homenaje a José María Eguren. Queremos ejercitarlo precisamente porque hasta ahora ningún grupo, ninguna revista literaria lo ha reivindicado para sí. Ni Eguren buscó nunca con su arte el homenaje público, ni 'AMAUTA' ha sido empresaria de ninguno. Estos dos antecedentes garantizan la libertad y la justicia con que juntamos en las páginas siguientes los elogios que la nueva generación dedica, con inobjetable sinceridad, al grande y querido poeta.

Muerto González Prada, Eguren es el único entre nuestros mayores a quien podemos testimoniar una admiración sin reservas. En ningún otro encontramos los mismos puros dotes de creador. Y como ninguna consagración acaparadora o interesada compromete la independencia de su arte, podemos rodearle con orgullo y con énfasis.

Al don genial de la creación, Eguren unió siempre la pureza de una vida poética. No traficó nunca con sus versos, ni reclamó para ellos laureles oficiales ni académicos. Es difícil en el Perú ser tan fiel a una vocación y a un destino. Porque lo sabemos, Eguren nos parece más ejemplar y único.

Sin programa, sin ceremonias, sin rito, sin motivo, fuera de toda razón conmemorativa y cronológica, 'AMAUTA' ha convidado a algunos de sus colaboradores literarios a participar en este insólito homenaje...

Esto, en fin, no es un homenaje sino un reconocimiento, una salutación. Si a Eguren le gustara el estruendo criollo, lo llamaríamos albazo. Porque, si de aquí está proscrita la pirotecnia, en su sentido municipal y jaranero, es con la alegría del alba como la juventud prefiere acercarse a este decorador mágico de la noche.

. . . . . .

La evasión de la realidad lo ha conservado puro. Tiene entera la inocencia del poeta muy semejante en su caso a la del niño, pero no debe ser entendida restrictivamente, sino como elemento estético y creativo. (Porque es riesgoso exagerar la idea de Eguren infante. A lo largo de su conversación gentil, se hace siempre el descubrimiento de su malicia).

No; no nos sentimos delante de un ocaso. Si a Eguren se le hubiese acabado la juventud, podría haberla recobrado en nosotros. Queremos a toda costa incluirlo en nuestra esperanza, afirmando que no

11. J. M. Eguren y Gabriela Mistral, Hotel Bolívar (Lima, 1938).

sólo es pasado sino también futuro. Y que aquí 'AMAUTA' preludia algo que podríamos llamar así: Renacimiento de José María Eguren[9].

No sólo fue espléndido y justiciero el homenaje a Eguren, concebido por Mariátegui, sino extraordinario en un país, como el Perú, carente de condiciones acústicas y abrumado de reservas mentales.

La verdad es que la acción de Mariátegui introdujo, en lo literario como en lo político y social, un cambio positivo, alcanzando a las costumbres que norman las relaciones entre los representantes de la inteligencia.

Entre cuantos escribieron acerca de la poesía de Eguren, en vida de éste, habrá que destacar, aunque no sea sino parcialmente, lo dicho por Jorge Basadre, frente a la inoperancia de tanto artículo espontáneo y periodístico. Lo primero que se advierte, como hecho saltante, es el conocimiento del fenómeno discriminado. La competencia del escritor en torno al significado del Simbolismo francés, lo preserva de incurrir en los errores que parecen haber sido el ejercicio de la crítica despistada e impresionista, salvo muy contadas y honrosas excepciones. Basadre comienza por deslindar, oportunamente, el concepto de lo que entiende que es poesía a diferencia del que no lo es.

A la calidad *minoritaria,* precursora, debe agregarse el acierto de que le reconozca a Eguren *la separación radical entre el público,* agregando este nexo: *La burguesía intelectual empieza a sentir (...) el malestar de la incomprensión y desde entonces aprende a mofarse y a lamentarse porque se escribe 'en difícil'* [10].

Esta apreciación, que entonces logró tener el sabor de la agudeza y de la novedad sentenciosa, era el eco atinado y oportuno del juicio emitido en el siglo XIX por Catulle Mendès sobre Mallarmé:

La vérité me semble que l'auteur de 'l'Après-Midi d'un Faune' est ce qu'on appelle au collège un 'auteur difficile' [11].

---

[9] José Carlos Mariátegui, *Poesía y Verdad / Preludio del Renacimiento de José María Eguren,* en *Amauta,* Núm. 21, pp. 11-12. Lima, Febrero-Marzo de 1929.

[10] Jorge Basadre, *Elogio y Elegía de José María Eguren,* en *Amauta,* Núm. 21, p. 21. Lima, Febrero-Marzo de 1929.

[11] *La Legende du Parnasse Contemporain,* p. 295. Auguste Brancart, Bruxelles, 1884. Acerca de este asunto enfocado por Mendès, transcribiré la opinión de Thibaudet: "...Mallarmé (je cite Valéry) créa en France la 'notion d'auteur difficile'. El crítico agrega a esta cita una pequeña nota en berlí que dice así: "Notons, pour être exact, que cette 'notion' avait été introduit au XVIe siècle, par Maurice Scève". (*Réflexions sur la Critique,* p. 198).

Después de haber inquirido ciertos aspectos propios del medio, de contraste evidente, el estudio de Basadre atiende a las estructuras fundamentales, sin detenerse en tópicos menores, de superficie. A los ejemplos transitorios y fáciles, ha preferido la visión de conjunto en la que predomina exclusivamente la categoría. Los símiles de que se vale, en ocasiones, sirven la causa de un diagnóstico de profundidad, corroborador de la poética más que de la retórica: no es una investigación estilística escolar sino estética. No aporta pruebas, en una palabra, porque no se trata de un litigio. Reconoce, de hecho, la existencia del mundo lírico de Eguren, y se atiene a su composición y misterio. En este sentido, anota con lucidez:

Pero lo más típico es el sector propiamente simbolista, donde se funden las cualidades de sus otras facetas. Eguren imprime un sello a las innovaciones aportadas por el simbolismo francés en el que el poema no llega nunca a ser una total superposición de imágenes y de escenarios fantásticos. No es un adaptador ni un introductor, pues tan sólo. Aún quedan en nuestras poesías líricas e imperaban en la época en que Eguren comenzó a publicar, los recuerdos. Resultan ellos sedimento o cristalización de escenas en soledad reflexiva o en compañía emocionada. Todo lo ajeno al yo es subalterno e inútil entonces. Esa es la manera fácil y directa: contar lo que a uno le pasa. A lo sumo, en forma de comparaciones, suele intentarse la pintura de las formas visuales de la realidad; para reflejar lo normal, lo visible, lo que la historia o la naturaleza han hecho. Representativa del simbolismo en la literatura americana y peruana a la vez que hondamente original la poesía de Eguren no emplea esos procedimientos. Ni es la confesión directa ni es el reflejo de las formas exteriores de la realidad. Ha suprimido la áspera impureza de las cosas. Poesía de 'correspondencias', distante de todo intelectualismo. Nunca está en trance de explicar. Nunca ofrece soluciones. Trae a la literatura peruana el esoterismo. Poesía generalmente hermética, a la vez que exenta de todo afán teorizante y de toda solemnidad de rito. La aridez le está vedada por su sentido del color y de la música verbales.

La condición simbolista, derivada de la experiencia estética francesa, que otros le niegan a Eguren, Basadre la reconoce en nuestro poeta, con el agregado de que aporta un *sello* propio y muy importante cual es el de la *superposición de imágenes* y de *escenarios fantásticos*. Eguren no imita a la Naturaleza sino que la recrea y su-

giere. Su método, como en el precursor Baudelaire, es el de las 'correspondencias' o sinestesias [12] del famoso poema:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Las anotaciones sagaces, ajustadas y exactas, tienen el valor, más bien, de preparar la sutileza del concepto, la culminación del juicio. La certera definición del arte de Eguren estriba, sin duda, en el carácter de su *esoterismo*, en su cualidad *hermética*. La sobriedad asordina el aparato verbal, ocultando el fondo teórico y descubriendo, por el contrario, el rigor ascético, el tono íntimo, en una suerte de culto o de iniciación mágica en que la palabra es al mismo tiempo el misterio. No hay *rito*, teatralidad, en efecto, porque la ceremonia consiste en una operación introspectiva, secreta.

Basadre comprueba que existe una diferencia de procedimiento entre la manera expresiva de Eguren y la de los poetas que surgieron después o sea en la década del 20 al 30, a consecuencias de la postguerra de 1914. Sobre el particular deja sentado su criterio en estas líneas:

En el valor atribuído a la metáfora, es fácil notar otra diferencia entre Eguren y los nuevos. El procedimiento de las imágenes juntas que él emplea, no es fácil asidero para la metáfora inconexa, hoy en boga.

El simultaneísmo de las imágenes dobles o triples de Eguren, a las que el crítico se refiere, llamándolas *imágenes juntas*, supone una fase avanzada de la percepción, un orden totalizador, en tanto que lo inconexo vendría a significar el culto pueril de lo atomizado, reacio a toda unidad material y mental. De ahí el evidente desequilibrio entre un estilo y otro, mediante el cual se pone de manifiesto el poderío que alienta en el de Eguren y la escualidez que afecta a las tendencias de la vanguardia desnucleada.

Tengo como una de las definiciones más acertadas de Basadre, aquella que estima y reconoce a la palabra como creación fundamental de la poesía. A este respecto, ha dicho con inequívoca entereza:

También en contraposición del arte nuevo, para el cual la palabra ha perdido su valor de calidad, de distinción, hay en la poesía de

---

12 Victor Ségalen estudió, a principios de siglo, este fenómeno en la poesía francesa.

Eguren esencialmente un valor musical. De la música de Darío puede decirse que fue música de orquesta, pues hasta en las notas civiles o épicas, supo poner el lirismo de flautas y violines. La música de Chocano es a veces, no siempre, música de banda. La música de Eguren evoca sólo a un instrumento pero arcaico. Es una armonía a la sordina que, sin embargo, llega a lo recóndito mejor que todo ostentoso estruendo.

La superioridad de la entonación, el contraste de la música de Eguren, comparada con la de Darío o la de Chocano, proviene, exclusivamente, de la circunstancia de que no es imitativa, refleja, sino creadora, por cuanto emana de los propios recursos idiomáticos, de las fuentes del habla. La estética de Eguren, que es la de Mallarmé, en este y otros asuntos, aparece radicalmente opuesta a la de Verlaine, mimética y decorativa, en la que se aleccionó Darío. Basadre demuestra estar en posesión del secreto básico del motivo al escribir como sigue:

La riqueza melódica no sólo no proviene del compás de las sílabas, de inverosímil suavidad y tan armoniosas a pesar de desasirse a veces de la métrica común, sino de las palabras mismas. Eguren nada tiene de bardo; no hace cantos sino poemas.

Y, a mi entender, remata el agudo intérprete, definiendo todo el problema en forma que equivale a una especie de síntesis y que es al mismo tiempo el distintivo de la comprensión poética unitaria de Eguren:

Sutiliza el castellano en mucho mayor grado que Darío; no lo enjoya ni lo adorna, lo refina, lo enferma.

Basadre percibe claramente los acentos y los enlaces del Simbolismo con el Decadentismo: la sutileza idiomática se resuelve en refinamiento y en marchitez, de acuerdo a los postulados mallarmeanos (*la grâce des choses fanées*'). La perspicacia del investigador alcanzó, en los toques finales de su ensayo, a proclamar que el mismo participaba, ambiguamente, del *elogio* y de la *elegía,* no sin haber consagrado a las creaciones de Eguren con un símil regio y soberbio:

Como se dijo de los habitantes de Bizancio, sus poemas van vestidos como si fueran hijos de reyes[13].

La contribución de Basadre al estudio de la poesía de Eguren, se destaca como una de las más lúcidas y valiosas entre cuantas se le han dedicado al poeta en el Perú.

Estuardo Núñez, en su libro titulado *La Poesía de Eguren,* aportó a la investigación literaria una concepción estrictamente estética. Estudió las imágenes, el símbolo, la palabra, el color, aplicando sus vastos conocimientos de la literatura alemana, analizando estilos y tendencias, de una manera comparada. La apología de Núñez responde a un método: es la negación de ese entusiasmo febril de los escoliastas simplemente fervorosos. El señaló la significación que Eguren tiene en la poesía moderna, en el panorama mundial. Sería, por todo ello, interesante que en la segunda edición de dicha obra, el eminente crítico considerara el obligado capítulo de los antecedentes de la literatura francesa que reclama el tema de la poesía simbolista de Eguren.

Núñez ha escrito el siguiente juicio que define, a mi entender, algunos aspectos fundamentales del arte poética del maestro simbolista peruano:

En su esencia, en su estructura sustancial, Eguren es un poeta clásico, tanto en el sentido de oposición a lo romántico, como en el sentido de cosa lograda y madura, que tiene carácter ejemplar y contorno significativo... Orden y pulcritud aristocrática son virtudes clásicas que Eguren hace compatibles con la libertad artística y con la exclusión de gastados recursos comparativos y figuras retóricas caducas, a la que su temperamento repugna... No es un clásico deciochezco, sino un clásico depurado, que no fué hechura de la oposición o la querella de bandería entre clásicos y románticos, a comienzos del siglo pasado. Un clásico sustancial y no de capilla... Nació predestinado para la creación artística y puede decirse sin hipérbole que vivió y murió en olor de poesía[14].

Martín Adán es abstruso: complica su examen con algunos elementos mentales de su propia invención, los cuales no se ajustan, siempre, a tendencia alguna de la crítica dominante. Su punto de vista no delata una consecuencia estilística ni filosófica. Es, más bien,

---

[13] Op. c., pp. 21-29.
[14] *Letras,* pp. 25-26. Primer Semestre. Lima, 1952.

una especulación barroca del alma, vinculada, en su capricho, a la arquitectura poética íntima. Atiende, de preferencia, al estilo gramatical, al verbo, con prescindencia del símbolo y desconocimiento del misterio. Luce a ratos; a veces se obscurece. Acierta cuando pretende; yerra de *ex-professo*. No sugiere. Su índole —apoyada en la proeza de su prosa, como en Gracián—, es la de jugar a expensas de la criatura y del motivo: como en este caso del seráfico Eguren y de su obra celeste.

Cuando Adán se substrae a su actitud imaginista y logra acercarse al texto propuesto por el poeta, elude la responsabilidad de la definición, aproximada o exacta, del juicio literario. Prolongando, pues, la defección de Mariátegui en parecido asunto, Adán se abroquela de prudencia ante el mismo fenómeno que es incógnito a ambos. Martín Adán no acierta a descifrar la verdadera tradición poética del autor de *Simbólicas*. Escribe:

Con todo, sería imposible descubrir y nombrar precisos orígenes en el verso ya escrito de Eguren[15].

Renuncia a la elucidación que es empresa propia del investigador y del crítico.

Enrique Peña Barrenechea ha disertado sobre la poesía y la estética de Eguren en líneas generales, situando una y otra dentro del movimiento simbolista: definiendo, en cada caso, los valores espirituales que expresan y caracterizan el arte del gran poeta. Su acierto radica, a mi modo de ver, en haber señalado la *intimidad*, la *alucinación*, la *fantasía*, lo *imaginativo* y un *cósmico acento trágico*.

De entrada, y sin titubeos, su visión es certera:

Si de Prada hemos dicho que fué nuestro Unamuno en cierto modo, de Eguren podríamos decir que fué nuestro Mallarmé.

Clave segura la de la precursoridad del poeta francés, que Goldberg fijó el primero, no obstante posteriores negativas ineptas de una crítica horra de entendimiento, desorientada y pasadista.

Insistiendo en el conocimiento del asunto, Peña prosigue su acertado discurso comprensivo:

En la poesía de José María Eguren precisamos en primer lugar, su trascendencia simbolista, a la cual va unida, desde luego, lo que es propio de esta escuela: el sentido musical y el del color.

[15] *Eguren*, en *Mercurio Pervano*, p. 248, Núm. 182. Lima, Mayo, MCMXLII.

Pero, entre todo lo dicho por el poeta y crítico de Eguren, me parece que lo más acertado es aquello que su lucidez descifra de manera cabal:

El paisaje, pues, en ese universo mágico egureniano estará representado substantivamente por el bosque. El bosque aparece a través de toda su poesía. Desde las primeras hasta 'Rondinelas'. Por esto Eguren es un poeta indio, es un hermano, a través de los siglos, del dulce Kalidasa. Crea su bosque y se pierde con gozo y con espanto en él... Pero no es para Eguren el bosque —como lo es para la poesía hindustana— un santuario donde el iluminado se interna gozoso para liberar su espíritu de los interminables avatares... Entendamos también la devoción de Eguren por su bosque, como hacia una religión. En él está por auténtico candor angélico, porque teme, como los brahmanes, el estrépito del mundo. Obedece el pensamiento de Tagore de arrodillarse frente a los grandes árboles, porque ellos son oraciones... Tagore en una conferencia sustentada en la Universidad de Ginebra sobre la significación que tiene el bosque en la literatura india, hacía un distingo de la sensibilidad oriental y la occidental en lo relativo a su percepción del paisaje de la floresta y del mar respectivamente. En Europa, señalaba, la historia de los hombres del norte está estrechamente unida al mar. El mar no representa para ellos solamente un medio geográfico, simboliza ciertos ideales de la vida. Si Eguren es un poeta europeo —flamenco o germano— por algunos asuntos temáticos de su primera obra —'La Walkiria', 'Las Bodas Vienesas'— por la calidad de su estética, por sus reminiscencias nórdicas: en lo que respecta a esta obsesión del bosque es un poeta indio que no ha olvidado a sus elefantes milenarios [16].

Tal es el análisis crítico demostrativo de un conocedor de la poesía de Eguren y de los enunciados fundamentales del Simbolismo francés.

El año 1946, un grupo de jóvenes escritores peruanos —Jorge E. Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren—, consideró propicio el momento para dar a la publicidad el volumen antológico *La Poesía Contemporánea del Perú* [17]. Lo acertado de la empresa

---

[16] *La Poesía de José María Eguren,* en *Bitácora,* p. 78. Núms. 11-12. Caracas, 1944.

[17] Editorial Cvltura Antártida. Lima, 1946.

se justifica, desde luego, dado el hecho que significa el reconocimiento de Eguren como el iniciador de la verdadera poesía y, lo que es más importante aún, que se aprecie en él al precursor y animador de las nuevas tendencias. Se le asigna a Eguren, con justicia, el papel principalísimo que le cupo en la transformación de la lírica nacional. Aparece, así —nombre, figura, obra—, como el pórtico de una nueva edad de la literatura peruana.

El prologuista, S. Salazar Bondy, trata de vislumbrar el origen de la estética que alentó a Eguren, anotando sobre el particular:

Vertía con musicalidad aprendida de Verlaine y los simbolistas una materia subjetiva escogida en minucioso menester de un trasmundo de rica y avisada sensibilidad.

Pero mejor que en estos tanteos inseguros, se aquilatará la justeza en la presentida huella mallarmeana que el crítico Javier Sologuren rastrea con enjundia, posesionado de la clave egureniana, del siguiente modo:

Él, tan tímido, había de arriesgarse (tal como dice Valéry del secreto y seductor trabajo mallarmeano) a 'representar el misterio del lenguaje'. Nadie antes que él, podemos afirmar, consiguió tocar a las palabras de tan contenidas irradiaciones, de sugestiones tan cautivantes y activas; pues Eguren, que se hallaba envuelto por la vida, supo evadirse de concreta servidumbre mediante las más tenues y sugerentes alusiones [18].

En lo que atañe a la obra propiamente dicha, la interpretación parcial de Sologuren, nos ofrece, por ello mismo limitado, el panorama poético de Eguren, en dos o tres tópicos a lo sumo. Mas, a la brevedad del texto y a la escasez de los motivos tratados, se ciñe, compensadoramente, el decoro del estilo indagatorio y el da le expresión idiomática con que el autor ha cumplido su tarea.

Bueno será oponerle siempre al predominio que supone la tentación biográfica de la infancia, que ha seducido al ensayista, el perfil sucesivo y progresivo del hombre que, por el contrario, comprende todas las fases de su desarrollo sin mengua de la personalidad adulta. Sologuren ha preferido caracterizar al poeta —cediendo a ciertos

[18] Op. c., pp. 18-19.

estímulos pueriles— con los atributos de una de las etapas transicionales del proceso biológico del ser. Pero, en cambio, ha tenido la virtud de fijar el ápice del problema general y de fondo, fundamental, cifrándolo en lo extremado que brinda la problemática simbolista: conflicto agudísimo que Eguren tuvo el valor de enfrentar y de asumir. Nadie, mejor que Valéry, podía haberle indicado al crítico, en efecto, rumbo tan certero.

IV

LA PROSA

LA PROSA

La alusión con su enigmático artificio, parece que remeda la locución, y la sutileza angélica. Tiene por fundamento lo que otras agudezas por realce. Su nombre de alusión, más parece que la censura, que la define, pues derivándose del verbo latino 'Ludo', que significa jugar, le duda, si no le niega lo grave, lo serio, y lo sublime. Consiste su artificio formal en hacer relación algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente. — GRACIÁN.

LA última fase literaria de Eguren correspondió al cultivo de la prosa, la que coincide, paralelamente, con el menester artístico de la acuarela y la fotografía: expresiones de la inquieta búsqueda de un espíritu inventivo y quimérico.

El estilo idiomático recuerda la manera de Mallarmé, el de *Divagations,* cuya tradición se remonta parcialmente, es indudable, a los *Tales of Fantasy* y al estilo crítico de E. A. Poe; se encuentra, asimismo, en *Gaspard de la Nuit,* de A. Bertrand, y en la experiencia más próxima de los *Petits Poëmes en Prose,* de Baudelaire. La índole de Renard y de Saint-Pol-Roux, cabe ser evocada y asimilada, dentro del rango correspondiente, a variados asuntos cósmicos: botánicos, zoológicos, estelares, ya sea en sus aspectos fantásticos, pintorescos o nimios.

La filiación de las reflexiones críticas o breves ensayos de Eguren, que se han publicado póstumamente bajo el título de *Motivos Estéticos*[1], se ajusta, a mi entender al modelo de muy diversos espíritus. Entre los cuales me parece distinguir, con las obligadas veladuras de los parecidos complicados, ciertos rasgos de Bacon, Shelley, Emerson, Carlyle, Ruskin, Amiel, Pater, Mallarmé, Wilde y de Alain.

---

[1] José María Eguren, *Motivos Estéticos.* Notas sobre el Arte y la Naturaleza. Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1959.

Mariátegui aseguró —sin precisar ni advertir los orígenes— que clausurado el proceso del verso, se abría la perspectiva del prosador: su *renacimiento,* como lo calificó el notable ensayista.

La prosa suele ser afluente del verso en determinados poetas. De esta tesis son testimonio elocuente —salvo contados españoles de ayer y de hoy— el marqués de Santillana, San Juan de la Cruz, Quevedo, Unamuno, Machado, Guillén—; los ingleses, alemanes, franceses, italianos y norteamericanos: Milton, Schelley, Coleridge, Swimburne, Wilde; Goethe, Novalis, Hölderlin, Schiller, Nietzsche, Rilke, George; Du Bellay, Baudelaire, Mallarmé, Valéry; Leopardi, D'Annunzio, Ungaretti, Valery, Bo, Luzi; Emerson, Poe, Whitman, Eliot, Pound.

La obra poética de Eguren, más cumplida que agotada, cedió el lugar a la prosa, la que hay que considerar continuidad, estela y comentario, en algún caso, de aquélla. Más de una de las notas estéticas de Eguren, tuvo la virtud de fijar rumbos en horas dudosas para el entendimiento y la comprensión del arte y de la poesía. Bastaría, para probarlo, la simple mención del principio sustentado: *La poesía es música, colorido e imagen; arte inmediato cuando funde estos valores en un solo movimiento, pero basta un pensamiento antiestético, una apariencia de raciocinio para no ser poesía* [2]. Pensamiento éste que prolonga el sentimiento mallarmeano.

Entre las lecturas de Eguren, de carácter formativo, la de Carlyle ofrece las trazas de haber sido una de las más fecundas, sobre todo, en la dirección clave, espiritual del poeta, la cual se puede definir, muy a propósito, como la de "orientación nórdica". Aparte del estudio de las obras originales, de procedencia islándica, deberá tenerse en cuenta el influjo de guía que debió ejercer, en Eguren. la obra del escritor británico. He de mencionar al respecto, muy principalmente, *Heroes and Hero-Worship* (1841). Las noticias que proporciona, en efecto, Carlyle, en torno del primitivo desenvolvimiento y proceso de la mitología y poesía escandinavas, relativas a los *Eddas,* debieron, sin duda alguna, apasionar a Eguren. Se sabe, por lo demás, que Carlyle fué uno de los máximos mentores de la generación que impulsó el Modernismo en América, dentro de la cual se halla situado nuestro autor, debido sólo a que en nuestro continente no ha existido un movimiento Simbolista propiamente dicho. Sus escasos componentes, de los cuales Eguren es el más representativo y significativo, no constituyeron una tendencia con-

[2] Ob. c., p. 62. (*Arte Inmediato*).

tinental, homogénea, sino aislada e independiente. No será superfluo indicar que el llamado simbolismo americano —excepción hecha de Eguren— constituyó un núcleo contradictorio, fiel reflejo de una estética confusa e híbrida, en parte parnasiana, en parte modernista y, sobre todo, encarnación del detritus de un Romanticismo tardío.

Con ser muy importante el aspecto señalado, no es el único. La obra de Carlyle —además de la sugerente perspectiva hermética y mitologizante que tenía forzosamente que significar para un poeta como Eguren, proclive al misterio y propenso a las fantasmagorías de la imaginación y de la duermevela—, escondía otras sorpresas atrayentes en demasía: la revelación del héroe poeta y la consagración de Dante y de Shakespeare como los paradigmas de la Poesía de la Edad Media y del Renacimiento. O sea que el cuadro proporcionado por Carlyle no se agotaba en el registro y sondeo de la tradición, sino que, por el contrario, prolongaba sus veneros virtuales hasta el pórtico de la Modernidad. Es decir, que de las sagas, consejas y leyendas, de entonación más o menos matinal y gregaria, pasaba a la consideración de las figuras que son la flor y el fruto, combinadas, de lo colectivo y de lo individual. Por consiguiente, expresión dialéctica de la voz más expresiva del Arte, cuyo acento radica en lo impersonal.

La atracción a la que he hecho referencia, ejercida, lógicamente, por Carlyle, se concentra, de modo especial, en todo cuanto Eguren demuestra un trato íntimo, familiar, con los dioses y mitos exóticos de "Islandia brumosa".

El concepto de la Belleza de Eguren se acomoda, en su esencia, a las consideraciones formuladas por Mallarmé a Jules Huret, de un lado, y sostenidas, de otro, en *Divagations*. Respondiendo el Maestro a la objeción que acerca de la obscuridad de su obra le hiciera Huret, recalcó:

Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature [3].

Eguren, por su parte, ahonda en sí mismo y bordea, aproximativamente, el motivo mallarmeano:

El conocimiento de la bellaza es la sabiduría, la máxima penetración, en el élan de un nuevo plano sensorial, la isla del poder y de la

[3] Jules Huret, *Enquête sur l'Evolution littéraire*, p. 61. Charpentier. Paris, 1891.

bondad creadora. El enigma; los insectos de la noche coloridos e invisibles para el hombre indican un mundo ignorado y sensible[4].

Eguren coincide, en cierta manera a través de la formulación de Ruskin, con el pensamiento del pintor Whistler:

La nature contient les éléments, en couleur et forme de toute peinture, comme le clavier contient les notes de toute musique[5].

Pues bien, el modelo de Eguren que hace pensar en la coincidencia con la línea estética del artista norteamericano, es el siguiente:

La música es idioma que el hombre posee marginalmente, sin comprenderlo en su totalidad, como las aves imitadoras respecto a las palabras... La Naturaleza la ofrece elemental y fragmentaria, a veces integral como los bajos de las olas que acompañan los cantos del playero. El sonido es una forma como lo es el color[6].

Tratando del Cubismo, agrega Eguren:

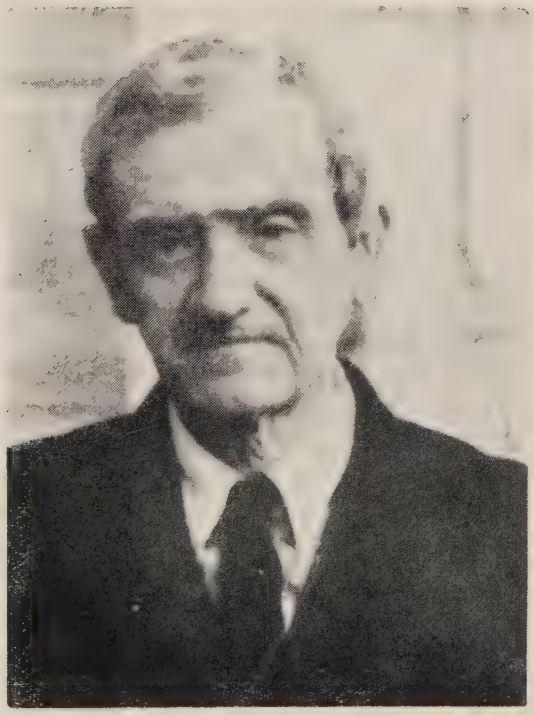
Lo hallamos espontáneamente en la naturaleza, en pedernales y en el paisaje de las nieves[7].

Es indudable, desde luego, como lo señala Núñez, el hecho de que en un principio de la formación artística de Eguren, la obra de Ruskin haya jugado un papel importante, pero no creo que fuera decisivo ni definitivo. La relación de Eguren con Ruskin no debe haber sido de la misma intensidad de la que tuvo, por ejemplo, Proust con el esteta inglés, ya que, como se sabe, el autor de *A la Recherche du Temps Perdu*, tradujo dos de sus obras: *La Bible d' Amiens* y *Sésame et les Lys*, prologándolas y anotándolas.

El orientador de los prerrafaelistas, respetable, sin duda, no podía conformar, en definitiva, una mentalidad como la de nuestro poeta, hecha al simbolismo del misterio más que a la idealidad alegórica de la escuela británica del siglo XIX, nostálgica del primitivismo que va de Giotto a Fra Angelico, y que estaba imbuída de

---

[4] Ob. c., p. 41.
[5] *Le 'Ten O'Clock'*, trad. de Mallarmé: *Oeuvres Complètes*, p. 573.
[6] Ob. c., *Línea. Forma. Creacionismo*, p. 49.
[7] Ob. c., *El Nuevo Anhelo*, p. 92.



12. Última fotografía de J. M. Eguren ,Lima, 1940).

un *mysticisme esthétique*, según la define Jean Proix. La diferencia radical entre Ruskin y Eguren estriba no tanto en la manera cuanto en los fines. Mientras aquél creyó en la Belleza como en una Religión, éste por el contrario, la estimó Estética pura de la Sugerencia.

El propio Eguren, quien ha citado a Ruskin en sus escritos, admiraba a la Pre-Raphaelite brotherhood. Nos ha dejado ángeles y vírgenes resueltos en pinturas de ensueño musical. La huella, vaga, esfumada y brumosa, de dicha tendencia, se percibirá en algunos de sus poemas angélicos y virgíneos, así como en las prosas que reflejan las equivalencias pictóricas de un Burne-Jones. Pero el estilo de la prosa de Eguren, en cambio, no le debe a Ruskin ninguno de sus matices peculiares. Sus calidades derivan, más bien, de las características mallarmeanas: el párrafo breve, la manera, ora inglesa ora latina, un poco plástica y otro sugerida, reflejando un vocabulario que no escasea de anglicismos [8].

En lo ideológico, desde luego, la coincidencia es honda, al extremo de que, sólo desconociéndola, se puede afirmar que Eguren no se ciñó a patrón alguno, como peregrinamente se ha dicho para obsequiársele con una candorosa ingenuidad pueril. Mallarmé ha sido, en verso y prosa, su auténtico mentor. Esto se podrá apreciar mejor conforme yo vaya avanzando y penetrando, mediante el análisis, todos aquellos enfoques críticos de Eguren en los cuales está patente la solución mental propuesta por el teorizante francés. Entiendo que la tesis desarrollada en *Arte Inmediato* (que por su orientación vendría a ser como el resumen, en parte, de la famosa *Enquête* que Huret le hiciera a Mallarmé), debe servir de anuncio no tanto a los conocedores cuanto a los despistados. Los aspectos esenciales de la estética de la *suggestion* obran en ella, definiéndose la poesía-música-color, al mismo tiempo que rechazándose, como cumple, el argumento, el raciocinio: *L'esthétique symboliste est une esthétique intuitive, c'est-à-dire qui puise sa source dans le moi profond, dans la conscience inmédiate et non refléchi, une esthétique qui tend à la libre expression d'états d'âme multiples* [9].

Llamará la atención de que Eguren no cite a Mallarmé una sola vez en el cortejo de nombres con que acompaña sus ensayos. No deja de extrañar, desde luego, que se encuentre ausente de un catálogo en el que figuran los principales miembros (músicos, novelis-

---

[8] *nursery, sketch, dandy, grass, pictural* (pictorial), *magical, girl, smocking, yacht, golf, flirts, fox-terrier.*

[9] Tancrède de Visan, *L'Attitude du Lyrisme contemporain*, p. 456. Mercvre de France, Paris, 1911.

tas, pintores, poetas) del Simbolismo: Debussy, Wagner, aunque éste sea para Eguren *el parnasiano de la música,* Proust, Lorrain, Moreau, Puvis de Chavannes, Verlaine, Moréas, Maeterlinck y Samain. Es decir, con la excepción de Debussy [10], Verlaine y Maeterlinck, todos aquellos que no han calado, por diversas razones, en el espíritu ni en la obra literaria de Eguren. Al menos de los cuales no se vislumbran los vestigios que, por el contrario, sí se advierten en cuanto a Mallarmé se refiere.

¿Cómo explicarse esta omisión en un ser como Eguren, que representó las excelencias más puras del entendimiento? Desde luego, que no puede ser suspecto de reservas mentales deliberadas. Baudelaire también está en la misma situación de Mallarmé, aunque el contacto de Eguren con aquél haya sido menos intenso que con éste. Baudelaire alienta en un enunciado: *Hay murmurios y símbolos en la Naturaleza* [11], que habrá de recordar fácilmente la intención del soneto *Correspondances,* del que en buena cuenta es un compendio. Cuando Eguren escribe, a principios de siglo: *El simbolismo descubrió analogías entre los conceptos más distanciados* [12], conocía ya la doctrina precursora:

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

Comme de longs échos que de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent [13].

Eguren demuestra su afinidad con Baudelaire incluso en algunos de sus acentos o pinceladas que participan, extrañamente, de las *ondulations de la rêverie,* de los *soubressauts de la conscience* [14].

---

[10] La exclusión del nombre de Mallarmé se acentúa, aún más, en el caso del *fauno,* atribuído exclusivamente a Debussy. Eguren escribe: "En varios bosques de Europa, 'soi-disant', el fauno de Debussy, ha mitigado sus lamentos". (*Sinfonía del bosque,* p. 175).

[11] Op. c., p. 52.

[12] Op. c., *Notas Marginales,* pp. 195-196.

[13] *Les Fleurs du Mal,* p. 92. Michel Lévy Frères, Éditeurs, Paris, 1869.

[14] *Petits Poëmes en Prose,* p. 2. Michel Lévy Frères, Éditeurs, Paris, 1873.

En los siguientes fragmentos sobresalen los elementos que distinguen el estilo y el contenido del maestro del verso y de la prosa del siglo XIX francés: *Hay un espanto en la trayectoria de la vida, como el tren de cadáveres que pasa de noche, a la hora que no marcan los relojes; como los ojos hostiles del destino, rasgos fisonómicos dispuestos para lobregar las horas de la vida* [15]. Participan, asimismo, de la psicología típica de los *Poëmes en prose*, estos pasajes escalofriantes: *La belleza es de recuerdo. Tiene en su gama la ternura y el espanto, las pasiones de la Naturaleza: las tempestades y las obscuras calmas* [16]... *el tiempo tocado del divino espanto de la vida* [17]... *Debe ser bello hasta el espanto* [18].

La identificación del horror con la belleza se desprende de la poética baudelaireana: constituye el trazo más intenso, trémulo y raro, de su nuevo perfil.

La estructura de la obra en prosa de Eguren, de sus ensayos y notas críticas, guarda una estrecha relación de parentesco, como lo he dicho al principio, con *Divagations*. Esta circunstancia y la apuntada en torno a la influencia consiguiente, no niegan en forma alguna el carácter de la personalidad del autor de *Motivos Estéticos*, por el contrario sirven de lección a los que todavía creen en la posibilidad de que se pueda crear sin antecedentes, negándose así la sucesión estética que siempre ha existido y que explica los grupos o familias de poetas y de artistas.

Le Mystère dans les lettres, Hérésies artistiques (L'art pour tous), *Crise de vers, Le démon de l'analogie, La déclaration foraine, Magie* y *Frisson d'hiver*, parecen ser las piezas de Mallarmé que más presentes están en *Motivos Estéticos, Línea. Forma. Creacionismo., Arte Inmediato, Ideas extensivas, El nuevo anhelo, Elegancia, Paisaje mínimo* y en el *Reportaje*.

La multiplicidad de asuntos que trata siempre Eguren en sus ensayos, por breves que sean, hace que no resulte tarea fácil la de discernir sus valores y clasificar sus géneros. Pero aun siendo así, trataré de salvar las dificultades. Me excusaré, desde luego, de no afrontar sino parte de los términos que abarca su contenido: Música, Pintura, Poesía, Teatro, Danza, Ballet, Escultura, Cine, Fotografía, Mecánica, Inventos, Exotismo, Literatura, Estética, Psicología, Filosofía, Metafísica, Mística, Astronomía, Matemáticas, Física moder-

---

[15] Ob. c., pp. 96-97. (*La Piedad*).
[16] Ob. c., p. 37. (*Motivos Estéticos*).
[17] Ob. c., p. 75. (*El olvido de los recuerdos*).
[18] Ob. c., pp. 187-188. (*Noche azul*).

na, Cosmografía, Historia, Botánica, Zoología, Mitologías. Como se ve, Eguren estuvo atraído por las Artes y las Letras, las Ciencias del Espíritu y de la Naturaleza.

En el primer trabajo del libro *Motivos Estéticos*, por ejemplo, destaca de entrada el influjo mallarmeano. Dentro del motivo paralelo que ofrece la prosa, surge esta coincidencia: *Descorrido apenas el velo misterioso del tiempo, la belleza se nos revela en la música que viene del infinito; porque siempre es lejana y de luz antigua. La sentimos cuando ha pasado; es el arte que más sugiere, indeterminado y trémulo... La música moderna tiende a lo universal; es un timbre de timbres, una orquesta de orquestas. Falla sube sus campanas a una altura de alturas; Debussy colorea los colores. Varias canciones forman al unísono una canción suprema. Sincronismo de semejanzas y sugerencias*[19].

El motivo sugeridor, en este caso, lo ejerce el aspecto de un verso famoso de *Hérodiade* que no es otro que éste: *antique lumière*, prolongado en el acento entrañable de Eguren: *luz antigua*[20]. *Antique lumière* es una manera melancólica de nombrar lo marchito y permanente del pasado: la luz secreta e íntima de la persona. Eguren amaba también —como el Maestro— este apenas decir las cosas esenciales, lo eterno.

Se me ocurre que la clave debe estar en este fragmento: *Je sais, on veu a la Musique, limiter le Mystère*[21]. O en este otro: *D'ailleurs, en musique, la même transformation s'est produite: aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisés qui enrichissent le tissus sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée*[22]. Sabido es que la música, más aún la música relacionada con el misterio y la abstracción, constituye uno de los factores culminantes del entendimiento mallarmeano. Por esto, sin duda, Eguren responde: *La música es anunciadora; será siempre el preludio de un arcano hermoso*[23].

Mallarmé, en una de sus prosas de juventud, quizás la primera, escribió magníficamente:

---

[19] Ob. c., pp. 37-38. (*Motivos Estéticos*).
[20] Ob. c., p. 37. (Idem).
[21] Mallarmé, *Divagations*, p. 288.
[22] Huret, *Enquête...*, p. 58.
[23] Ob. c., p. 38. (*Motivos estéticos*).

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul predestiné: l'art a les siens.

La doctrina del maestro está fijada definitivamente en estas líneas: *la musique, ce parfum qu'exhale l'encensoir du rêve... Vous marcherez donc à coté de ceux qui, effaçant les notes mystérieuses de la musique, —cette idée se pavane par les rues, qu'on ne ris pas—, en ouvrent les arcanes à la cohue...* [24].

Notable, sin duda el modelo, pero no menos el reflejo encantador:

La obra de arte es un dictado misterioso [25]. *La música es un presentimiento, la poesía una determinación; las manifestaciones de ésta parecen explicativas, pero de haber comparación entre las artes, sería la primera; pues una pintura, melopeya sin poesía, es un signo muerto* [26].

La MÚSICA aparece como el primer punto de enlace —sintomático— entre ambos creadores. Ella expresa, fundamentalmente, la estructura misma de la estética común. La coincidencia de Eguren con Mallarmé proviene de la percepción de la mente tanto como de la sensibilidad. No se agota en la fórmula, en el teorema, en la inteligencia, sino que alcanza a lo más importante y trascendente como es el Arcano, lo hermético. Tendencia ya anunciada, por cierto, en la oposición al *raciocinio* y favorable a la libertad del subconsciente: al predominio de la RÊVERIE. Toda la prosa de Eguren está —como su poesía— traspasada de MISTERIO:

El ocultismo de la Naturaleza se adivina con lentitud prolija [27].

Predomina, pues, la música como el signo expresivo de la BELLEZA. Raro es el ensayo de Eguren que no ofrezca la alusión a la armonía, a la melodía, que no sea, en una palabra, musical. Incluso en los que no se halla la mención explícita, se percibe el eco de la canción, el ritmo original de su alma.

Como la intención de mi estudio no se contrae exclusivamente a este tema —que en la primera parte de la obra de Eguren, titu-

---

[24] *Oeuvres Complètes*, pp. 257-258-260.
[25] Ob. c., pp. 77-78. (*Ideas extensivas*).
[26] Ob. c., p. 39. (*Motivos estéticos*).
[27] Ob. c., p. 41. (*Motivos estéticos*).

lada *Notas sobre el Arte,* alcanza a doce de las diez y seis de que consta—, sino a registrar también los demás fenómenos que incluye, debo proceder a abreviar lo extenso del asunto en un apretado haz sintético, sin omitir sus aristas más agudas, expresivas y singulares. En tal sentido, cábeme abordar rápidamente el segundo capítulo, *Eufonía y canción,* para extraer de él la visión certera y su eco melódico:

La música de la palabra admite todo género de variaciones... La emoción llega a lo íntimo cuando la voz humana canta la palabra y nace la canción... Veía a través de las canciones las cosas ledas. En ese tiempo de gracia, miraba las viñetas preciosas de la fosforera, las porcelanas y el confitero y cantaba estas figuras[28].

Recuerda el ambiente miniaturesco y poético de la mágica atmósfera melancólica e intensa del *Montreur de choses Passées,* de *Le phénomène futur*[29] o de las entrañables imágenes de Frisson d'hiver:

Cette pendule de Saxe, qui retarde et sonne treize heures parmi ses fleurs et ses dieux, à qui a-t-elle été? Pense qu'elle est venue de Saxe par les longues diligences autrefois... Notre bahut encore est très vieux: contemple comme ce feu rougit son triste bois; les rideux amortis ont son âge, et la tapisserie des fauteuils dénués de fard, et les anciennes gravures des murs, et toutes nos vieilleries[30].

Eguren remata seguro:

La palabra es una figura[31] *y la música una forma sonora, que coinciden con ciertas bellezas en pasión y gracia... La memoria despierta en imágenes o figuras, sigue un proceso estético de evocaciones como la música, que es la voz del recuerdo*[32].

Viene al caso, por lo menos en parte, la agudeza de Mallarmé:

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si, par quelque grâce, absente, toujours, d'un exposé, je vous amenai à la rati-

---

[28] Ob. c., pp. 45-46-47. (*Eufonía y canción*).
[29] *Divagations,* p. 5.
[30] *Divagations,* pp. 9-10.
[31] De ahí el título de su segundo libro de poemas: *La Canción de las Figuras.*
[32] Ob. c., pp. 46-47. (*Eufonía y canción*).

fier, ce serait l'honneur pour moi cherché ce soir): que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante la, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée [33].

Puede ampliarse este mismo asunto, paralelamente, en lo que a Eguren y a Mallarmé atañe, con vistas al esclarecimiento de su significado. Eguren apunta:

La naturaleza es puntal de toda emoción estética, pero no es el arte inmediato por excelencia [34].

Mallarmé sostiene:

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d' attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel [35].

Eguren responde con noción muy firme y cierta:

La música de la palabra da al pensamiento hermoso escrito u oral la intensidad necesaria, pues la palabra como signo es precisa y limitada. La extensión penetradora del arcano de sentimiento y belleza que es la poesía. La poesía exteriorizada o prosa melodiosa, nos causa el estremecimiento físico; un efecto inmediato igual al producido por la música y la pintura. Un lienzo de celestía y dulzura nos toca de su ensueño y nos eriza el cabello como si nos trasladara a un plano innatural. Una sinfonela nos conmueve con un floral de recuerdos y neblina azul de la puerta infinita [36].

Mallarmé, siempre sugeridor, anota:

Sa parole est, sans fin, un chant d'enthousiasme, d'où s'élance la musique, et le cri de l'âme ivre de toute la gloire [37].

El problema alcanza su máximo interés en los dos ejemplos que acompaño: índice de notoria comunidad mental. De un lado, Egu-

---

33 *La musique et les lettres,* en *Oeuvres Complètes,* p. 649.
34 Ob. c., p. 62. (*Arte inmediato*).
35 *Crise de vers,* en *Divagations,* p. 250.
36 Ob. c., pp. 61-62. (*Arte inmediato*).
37 *Symphonie littéraire,* en *Oeuvres Complètes,* p. 264.

ren expresó: *las palabras silentes*[38], cuyo sentido trasciende experiencia oriental y simbolista; del otro, Mallarmé, iniciado en ciencias secretas, nos alecciona: *les paroles fleurs à leur mutisme*[39].

En el capítulo que sigue, que es el tercero, *Línea. Forma. Creacionismo.*, de vastas proporciones polifacéticas y de ágiles escalas melográficas, destacan tres reflexiones que considero de capital importancia como definidoras del pensamiento de Eguren en su aproximación al criterio de Mallarmé:

La forma filosófica, la música; siempre igual misterio... También es una ascensión mística el paisaje de la noche estrellada, de las constelaciones; campos cavilosos que cintilan[40], *párpados que se cierran. Aquí surge la aplicación del número; otro misterio y el primer axioma. El paisaje geométrico de la peñolería y de las nieves, el de Uccello, se ve en el abismo plúmbeo y en las alturas astrales. El número, aunque de naturaleza informe, es la síntesis de la línea. Es un infinito de limitaciones. Los egipcios, los hebreos lo consagraron. El número es un misterio necesario carente de simpatía... El paisaje creacionista es un arcano*[41].

El misticismo ejerció una atracción considerable en Mallarmé y en Eguren. Por ello no asombrará una coincidencia de la naturaleza que ofrezco en seguida en forma comparada: *mon chat est un compagnon mystique*[42]. *Parece que todo insecto es místico*[43].

En ciertos puntos de su desarrollo, la idea, unas veces, y la terminología, otras, se apoyan en la doctrina sustentada por Mallarmé. Conviene, al caso, invocar el juicio rector que es, por el momento, el único cicerone: *le mot mystérieux*[44] (véase n. 25).

Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère —oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultériore du cas

---

[38] Ob. c., p. 52. (*Línea. Forma. Creacionismo*).
[39] *Le livre, instrument spirituel*, en *Divagations*, p. 274.
[40] Eguren castellaniza la palabra *scintiller*. Ha preferido el galicismo existiendo *escintilar*. Es obvio que la tomó de Mallarmé. (Véase la n. 33).
[41] Ob. c., pp. 48-50-51. (*Línea. Forma. Creacionismo*).
[42] *Plainte d'Automne*, en *Divagations*, p. 7.
[43] Ob. c., p. 80. (*Ideas extensivas*).
[44] *La Declaration Foraine*, en *Divagations*, p. 29.

premier: l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait devenu l'entendement[45].

La referencia a la ascensión mística que la música sugiere, bien podría ser asimilada, en su esencia, al apotegma:

Toute âme est une mélodie[46].

Eguren penetra el último sentido, metafísico, de la melodía y el alma:

Hay música de azul y de marfil, música de flor de té, eléctrica, insaciable; hay música que parece creada por sí misma, plena de misterio... La pintura es la periferia del alma, musical aureola[47]. *Es el piano de la naturaleza que tocan de tarde en tarde los artistas. Instrumento misterioso, que suena en el espacio y en el alma*[48].

Interesado, como Mallarmé, por otras derivaciones del arte musical escénico, el Ballet y la Danza, Eguren ha dicho en uno de sus apuntes:

La danza, música del silencio, es el ritmo, palpitación de la vida[49].

A propósito de este tema, Mallarmé dice:

Toujours une banalité flotte entre le spectacle dansé et vous... La défense que cet éblouissement satisfasse une pensive délicatesse comme y atteint par example le plaisir trouvé dans la lecture des vers, accuse le négligence de moyens subtils inclus en l'arcane de la Danse[50].

No extrañará la riqueza temática que aporta Eguren, en este sentido, si se tiene en cuenta su preferencia por la música, como lo proclamó en su respuesta a un *Reportaje*, de que se hace mención al finalizar este estudio.

En *Ideas extensivas* aparece el enfoque de un problema que tiene que ver con el parnasianismo, aunque no se diga expresamente.

---

45 *La Musique et les Lettres*, en *Oeuvres Complètes*, p. 649.
46 *Crise de vers*, en *Divagations*, p. 241.
47 Ob c., p. 80. (*Ideas extensivas*).
48 Ob. c., p. 103. (*Los finales*).
49 Ob. c., p. 63. (*Arte inmediato*).
50 *Les fonds dans le ballet*, en *Divagations*, p. 180.

El concepto, en sí mismo, equivale al enjuiciamiento de la tendencia de dicho movimiento poético:

Ver totalmente el objeto o la belleza, es perder el sentimiento y endurecernos en el análisis [51].

Pues bien; el contenido, la dirección, de este aforismo antiparnasiano, recuerda vivamente el sentido de lo expresado por Mallarmé:

—*...les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les parnassiens qui traitent encore leurs sujets en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion... les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère... qui consiste non à prendre à la peinture ses moyens pour montrer la forme extérieur des choses, mais à disséquer les motifs de l'âme humaine* [52].

Regístrese, dentro de la coincidencia general de tipo crítico, ideológico, la indudable aproximación de dos términos claves de una misma postura estética simbolista y antiparnasiana: *endurecernos* y *disséquer*.

Eguren emprende, de acuerdo a la misma arquitectura pensante, en *El nuevo anhelo*, la interpretación y definición del Modernismo, logrando muy acertadas conclusiones. Las más notables me parecen éstas: *Modernismo en el arte significa tendencia actual. Todas las épocas han valido su modernismo; ínfimo o supremo, ha sido el arte único de cada una de ellas... Cervantes fué el vanguardista de su tiempo, rompió los moldes rígidos seudo latinos... Combatió el pasadismo de su tiempo... El arte de hoy es sintético, pues nos faltan horas para entretenernos en narrativas prolongadas; deseamos la concisión. Y esto se comprende, pues un artista cuenta en su vida breves momentos emocionales e intensos, y éstos son únicamente los que merecen la obra de arte* [53].

En esta última consideración creo que estriba una de las razones que tuve para nombrar a Poe entre aquellos geniales espíritus que habían contribuído, en verso y prosa, a la formación literaria de Eguren. Parece ser que lo relativo a la brevedad se desprende,

---

[51] Ob. c., p. 77. (*Ideas extensivas*).
[52] Huret, *Enquête*, pp. 60-62.
[53] Ob. c., pp. 90-91. (*El nuevo anhelo*).

lógicamente, de la enseñanza de Poe. Este es otro aspecto más que tiene Eguren de común con Mallarmé: el culto de Poe y su influencia.

En el mismo capítulo, titulado *El nuevo anhelo,* Eguren escribe:

El arte es comunicativo y en este sentido es sociológico, aunque por esencia es aristocrático [54].

Este criterio parece corresponder, como en otros casos, a las directivas mallarmeanas, aunque no precisamente emanadas de *Divagations.* En un célebre ensayo, perteneciente a sus *Proses de Jeunesse,* Mallarmé dijo:

L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate [55].

Volviendo sobre los diversos motivos que informan el último capítulo, debo destacar, de propósito, el siguiente planteamiento de Eguren:

Podemos encontrar en la acera un cuadro poético que nos enternezca; pero éste, asequible a la fotografía, no es el arte [56]. *Pero, aunque recorramos el orbe entero, no nos dará la naturaleza un partenón por ser arte propio del hombre, como lo es modestamente un facistol. Un valor vanguardista llegaría a significar una síntesis de síntesis, libertad de libertades... Pero dichas estas condiciones, precisa puntualizarlas. La síntesis comprendida por Cocteau, en su estudio sobre Picasso, no representa el objeto, sino la impresión que produce. Appia en vez de pintar un ciprés, pinta la sombra de este árbol más lóbrego y mortal que el árbol mismo. Lipschitz, traza el dibujo de una tumba que no es tumba, con unos ojos que no son ojos y el aspecto es de una tumba que nos mira* [57].

El orden, el desarrollo es, indudablemente, extraordinario, así como el dominio del panorama artístico del pasado y del presente. Mas, en lo que interesa respecto a Cocteau, como intérprete de Picasso, señalaré, estrictamente, la procedencia del juicio que le me-

---

[54] Ob. c., p. 91. (*El nuevo anhelo*).

[55] *Hérésies artistiques / L'art pour tous,* en *Oeuvres Complètes,* p. 259.

[56] *Les naturalistes ont des qualités, mais la photographie de la nature n'est pas tout l'art* (André Barre, *Le Symbolisme,* pp. 158-159. Jouve et Cie, Éditeurs. Paris, 1912.

[57] Ob. c., pp. 91-92. (*El nuevo anhelo*).

rece a Eguren. Se debe, sin duda, a la estética de la *sugerencia,* a la práctica de Mallarmé, sobre cuyo pensamiento conviene insistir:

Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit [58].

Los únicos cambios introducidos son: *representa* por *pinta; objeto* por *cosa* e *impresión* por *efecto.* Tales modificaciones tienen, sin embargo, su justificación, si se quiere, en otro aforismo, ya mencionado del Maestro simbolista:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le 'suggérer', voilà le rêve [59].

Aplicando la misma significación, he aquí, de Eguren, un nuevo juicio corroborador:

El hombre modernista entra más en su esencia franca y puede darse enteramente a la fantasía integral; va más lejos. Como se ha dicho, pasa sobre el objeto y pinta la sensación que éste produce [60].

Restablece así, más que el equilibrio conceptual, el vocablo justo. Eguren vuelve sobre el mismo tema para fijar los derechos de *pintar,* que es lo importante, incluso como nudo de mi indagación. Todo lo cual, por otra parte, resulta revelador de la verdadera línea estética formativa del ensayista. Los asuntos confrontados demuestran hasta la saciedad el predominio de la pauta mallarmeana, como no podía ser de otra manera en quien había observado la misma orientación en la poesía. No cabe antagonismo posible entre ésta y aquélla: de ahí que en la prosa de Eguren reaparezcan, muy a menudo, los motivos esenciales de su lírica.

A la calidad de la disquisición estética, Eguren agrega el sentido propio y característico del poema en prosa. Buena parte, y muy considerable, por cierto, de *Motivos Estéticos,* es prosa poética de la más rigurosa selección en la cual la crónica no tiene asidero, porque una de las virtudes de Eguren consistió, precisamente, en estar alerta y vigilante frente a las facilidades que ofrece la realidad cotidiana y anecdótica. El rigor clásico de su espíritu moderno lo libró

---

[58] *Lettre à Henri Cazalis.* Tournon, octobre 1864. *Propos sur la Poésie,* p. 46. Éditions du Rocher. Monaco, 1953.

[59] Huret, *Enquête,* p. 60.

[60] Ob. c., p. 185. (*La lámpara de la mente*).

de esas celadas en las que caen fácilmente quienes están ayunos de formación humanística, confundiendo, lamentablemente, *su* realidad con la realidad aparente, general y cambiante.

Cabe extender a lo dicho, reforzándolo, el siguiente esquema de Eguren:

La pintura es la más objetiva de las artes. Picasso, Chirico, varios surrealistas, la afirman arte propio del hombre, que no imita el objetivo circundante, campo de la Geografía. La Naturaleza es bella en cuanto es dinámica. Volidora e inmanente crea estados de alma y múltiples sugerencias[61].

Por suerte, la obra de Eguren refleja el todo: Naturaleza, sociedad y espíritu, pero sin concesiones a las doctrinas sociológicas que limitan la acción de la personalidad al medio físico. En este sentido, él fue un evadido, un descontento. Su imaginación, la fantasía, lo condujo a explorar otros mundos y a dominar lo abstracto. Estuvo completamente inmunizado contra las pequeñas empresas, demostrando su *incompétence* —como dijo Mallarmé— *sur autre chose que l'absolu*[62].

Los problemas que se ha planteado Eguren, por ejemplo, en *Metafísica de la belleza,* acreditan los alcances de su inteligencia. La inquietud de conocimiento que lo animaba no conoció tregua en ninguno de los más diversos planos que su espíritu inquirió, ya fuesen artísticos, científicos, poéticos, filosóficos. Admira la colocación apropiada que tienen, siendo tan variados, en el conjunto de la pieza, en el desarrollo preciso del discurso. Comprenden, ellos, sucesivamente, los *sueños* (*Los sueños son el álgebra*[63] *del recuerdo*), la *música,* la *poesía,* la *telepatía,* el *conocimiento,* la *verdad.* referencias a *pintores, músicos, escritores;* fenómenos de *desdoblamiento, sonambulismo, hiperestesia.* Surge, de pronto, una asombrosa aparecida: *'Me llamo Despierta'*, que por ser absolutamente onírica como es, se diría la prolongación de la trágica *Penultième.* El poeta simbolista, el pensador, pregunta:

¿En qué mundo misterioso gravitarán los sentires pasados y los sueños?

---

[61] Ob. c., p. 40. (*Motivos estéticos*).

[62] *Solennité,* en *Divagations,* p. 222.

[63] Acerca de la coincidencia conceptual con Ortega y Gasset, véase la n. *, p. 224.

Y responde:

Hoy que el concepto del tiempo se transforma y vivimos en constante devenir, no sabemos si nuestra esencia es inmutable y nuestro misterio finito.

Ya adentrado en esta dimensión superior del entendimiento, Eguren agrega:

El tiempo es un derivado del espacio, y éste no tiene medida.

El lector de Einstein, Infeld y Bohr, no se había limitado a la métrica y a la retórica: las había superado con dicha noción revolucionaria del Universo. Eguren comprendió que a una nueva visión del mundo correspondía, paralelamente, la renovación total de la Vida, del Arte y de la Poesía. Y abordó la gran aventura, adelantándose y avizorando la circunstancia de nuestros días:

El hombre ambiciona tocar el cielo con sus alas y trasponer el vértice sombrío [64].

Este es, en parte, el vuelo del ensayista, al que no es ajeno la angustia del poeta: centro de las interrogaciones, asombros y respuestas. Su ejecutoria lo sitúa, como quería Carlyle, entre los *héroes* del espíritu.

Partiendo siempre de lo poético, ha alcanzado los puntos extremos en que se debate el intelecto del ser. Le vemos, así, requerido, en la ciencia y en el arte, por las proposiciones de la teoría, dominando y solucionando los complejos términos de una y otro:

El hombre no llega a crear; sólo compone e inventa. El arte es solamente una metáfora y al artista se le llama creador por semejanza. El conjunto creciente de todas las artes, en una gran metáfora, sería el espejo mágico del espíritu [65].

El meollo radica en la idea de la metáfora: acierto magistral que se repite en la prosa de Eguren:

La fantasía de la mente se exterioriza en pintura y poesía, tiene su origen en el mundo de los sentidos; aunque actúe durante el sueño,

---

[64] Ob. c., p. 67. *Metafísica de la belleza*).
[65] Ob. c., p. 39. (*Motivos estéticos*).

en posturas maravillosas y espejismos. El sueño es una metáfora de la vida [66].

El símil de la sutileza se encuentra en un fragmento mallarmeano que es algo de lo más extraordinario que se haya escrito jamás sobre el asunto:

A savoir que la danseuse 'n'est pas une femme qui danse', pour ces motifs juxtaposés qu'elle 'n'est pas une femme', mais une métaphore resumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. [67].

Las proporciones de *Motivos Estéticos* rebasan constantemente el significado estrecho que hoy pueda ofrecer el título en sí mismo. Su autor nos ha dado, por el contrario, una *suma,* una exquisita y única enciclopedia, en su género, de la unidad de su pensamiento. No sólo abordó Eguren las líneas mentales del pasado y de su época, sino que arriesgó las suyas propias de la percepción en las más opuestas direcciones del acontecer creador. Su obra, por esto, participa del carácter de las *memorias,* del *diario íntimo.* Diría, incluso, que por su sinceridad, forma parte del espíritu de la *confesión.* Es como una radiografía sensible del alma. Borges ha dicho, ampliando la perspectiva, algo parecido: *A lo mejor toda la historia de la humanidad no es sino una metáfora.*

En *Los finales,* Eguren da cumplida respuesta a los problemas que le aquejan y que constituyen, además, la preocupación general de la inteligencia humana:

Tal vez un día comprenderemos los finales obscuros, la impenetrable incógnita. Los principios son sugerentes, socorridos por inducciones, por el apriorismo, por el sistema lógico; pero los finales son sombríos. El final de la vida es la muerte, mas éste es final de un medio no de un fin... Se afirma que la primera noción creadora es estética y siendo esta parte de la Filosofía por esencia, un movimiento, un principio estético no debe tener final. Sus alcances los resolvemos por una dialéctica sentimental, una esperanza de evidencia. Esos finales hipotéticos nos atraen por las vías de la belleza y la ilusión como la fuente de aguas vivas que sintiera San Juan de la Cruz correr en la noche, en dirección desconocida... El nivel de

---

[66] Ob. c., pp. 185-186. (*La lámpara de la mente*).
[67] *Ballets,* en *Divagations,* p. 173.

belleza no es tampoco un final; porque la poesía es movimiento, es una segunda causa que conmueve, al infinito... El hombre muere sin haber conocido la Naturaleza con su flora de maravilla, su insectería admirable y sus misterios latentes. El hombre termina su carrera mortal, sin recorrer el mundo obscuro de su propio ser, de su propia vida... El verdadero arte sería el producido por sí mismo como si un dolor físico causara otro dolor físico...[68].

No estoy seguro de que Eguren conociera, fuera de *Divagations* y otros estudios, la *Correspondencia* del poeta, que tuvo una difusión más restringida que el resto de su producción. Pero por ello mismo no deja de asombrar la relación estrecha de sentido que ofrece la estimativa de Eguren con cierta definición de Mallarmé que obra en una carta dirigida a Henri Cazalis, desde Bensaçon, el día 14 de mayo de 1867, definición, digo, precursora de una concepción existencialista y metafísica:

Ma Pensée s'est pensée[69], *et est arrivée à une Conception Pure*[70].

Que en poco se diferencia de lo sostenido un año antes en la misiva enviada por el poeta a su colega Villiers de l'Isle-Adam:

Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'evoquer en un néant unique le vide disséminé en sa porosité[71].

La precursora aventura mental que supone el aforismo de Mallarmé, preludia el alarde y la audacia de Eguren.

Este asunto, aunque en otros términos, renueva en mi memoria una afirmación de Eguren:

Todo arte es poético; un vuelo fino y absoluto; su libertad corta la red, la métrica y la rima con sus pajes. El ideal sería prescindir del número y la forma; pero existe un ritmo vital, que se expande internamente[72].

---

[68] Ob. c., pp. 102-104-106.

[69] Concepto que, influencia o coincidencia, se da en Heidegger: *el pensar piensa en verdal siempre y sólo al ente en cuanto tal y no precisamente y nunca al ser en cuanto tal.* (*Carta sobre el Humanismo,* p. 28. Cuadernos Taurus. Madrid, 1959). Ignoro cuál pueda ser el conocimiento que tenga el filósofo alemán de la obra mallarmeana. En todo caso, la doctrina metafísica del poeta definió el antagonismo entre el pensar del *ente* y el *ser,* con prescindencia del sujeto.

[70] *Propos sur la Poésie,* p. 87.

[71] Item, p. 82.

[72] Ob. c., p. 81. (*Ideas extensivas*).

13. La vieja casa-hacienda de "Chuquitanta".

Eguren propone, sugiere algo que ya Mallarmé había realizado por cuanto dijo:

face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots! [73].

La segunda parte de la obra de Eguren se subtitula *Notas sobre la Naturaleza.* Estas representan, en su conjunto, la experiencia multiforme que da testimonio de la tendencia profundamente delicada del naturalista, investigador incansable y minucioso de los secretos más increíbles de la fauna y la flora. El capítulo *Notas rusticanas* aparece como el índice encantado de dichos conocimientos. La visión lírica acompaña siempre los descubrimientos sorprendentes que se diría ilusorios a pesar de los nombres de un pájaro, de un pez y de una flor, reales. Todos estos valores evidentes y ciertos se transforman extrañamente en la palabra, en el color, en la intimidad que les infunde el mágico evocador de los paisajes soñados. En este aspecto de su obra, Eguren es único en el panorama de la lengua. Fuera de ella, sólo se le podría parangonar, si se quiere, muy en las raíces, con Bertrand, Maeterlink, Renard y Saint-Pol-Roux, a quienes había leído cuidadosa y devotamente de joven. Pero si rastreamos en su estructura, en lo más oculto de su savia, reconoceremos entonces a Fabre, quien lo orientó con precisión científica. Mucho antes de plasmar en prosa sus impresiones de la natura, Eguren había pintado alguna escena alusiva (*La acequia de Chuquitanta*) y escrito algunos poemas (*Marginal, Los robles, Antigua, Incaica, Alas*) que reflejaban, de distinta manera, su conocimiento del *paisaje* (que es lo exterior, la anécdota), y de la Naturaleza (que es lo íntimo, la Idea). *Marginal* vendría a ser el comentario, la prolongación, en verso, del lienzo nombrado, que representa lo objetivo, en tanto que, por el contrario, *Los robles signfican* —ya lo he dicho en la Introducción— la superación de la realidad, el triunfo de lo subjetivo. *Antigua, Incaica* y *Alas* contienen muchos de los elementos encantadores e inconfundibles que destacan ostensiblemente en *Notas rusticanas,* como que son, en su origen, más aptos para la prosa que para el verso. Sigamos, pues, el diseño de Eguren:

Se descorre la cortina violeta y las ánades azules nadan en concierto. Ha llegado la ronda de las becacinas que pasaron por la quinta en alta noche, con su pitido dulce; se han confundido sus plumas color de jade con las totoras. Los bermejuelos hacen ronda cual batidores

---

[73] *Offices,* en *Divagations,* p. 297.

de uniforme encendido. Llega la gaviota mística[74] *y el mariscal flamenco... Algo sabemos del canto de las aves acuáticas, sus notas de expansión; sus pitidos de amor, su voz de alerta, su acento repetido sin modulación y sin llama. Yo vi a un gorrión que elevó su canto entre un arpegio de jilgueros, trató de dominarlos afinando el trío hasta que enmudecieron sus rivales. Días después el gorrión plagiaba enteramente a los jilgueros hasta formar un solo canto... Agudizado el instinto de las aves por sus sentidos superiores, es posible que sepan grandes misterios de la vegetación y la laguna... Los pelícanos duermen aquí profundamente en lento sueño; estas aves grotescas son pesadas en el vuelo como en el sueño... Las aves de laguna son más finas; la garza palomera, blanca, 'Ardea Candidissima', de cristal y ágata, se quebraría como adorno de 'boudoir'... Los pájaros de la laguna, llegan a comunicarse con nosotros... Era una ave milagrosa con alas de violeta, una ave tenue*[75] *de Chile o Patagonia, que de ser domesticada serviría de orquesta para un 'jazz-band' más fino y más aéreo. Esta no es ave de laguna, como no lo es el cuaresmero patagón y el hueco misterioso del anochecer; pero habitan las landas y herbazales... Elegantes como el zarapico o el pitorrey que corren en la arena sobre el cosquillaje y la espuma rosada de la marisma. El somorgujo avispado que se hunde al menor ruido y nada con el pico y los ojos a flor de agua. Vive sumergido en su camarín de cristal con espejeros verdes y azules en sus palacios leves, donde viven sus amores y sus fantasías... La bandurria que es el ibis rubio 'theristicus candatus', es patética aunque no expide más que una nota semejante a una cuerda*[76].

Tras de una enumeración sabia, segura y deliciosa, Eguren anuncia el final melancólico, casi elegíaco:

El toque suave de regreso, como de un reloj antiguo, marca en las quintas la hora de los amores de la tarde y trae el pensamiento de las divinidades de las lagunas, seres que no hemos visto, pero que los hemos sentido. Las aves acuáticas son letras[77] *misteriosas de esas aguas que han corrido las profundidades de la tierra, y que*

---

[74] Recuérdese el estilo de Mallarmé en su definición del *gato místico* y el del propio Eguren relativo a la clasificación de los *insectos místicos*.

[75] Eguren emplea esta misma expresión en una imagen de su poema *Canción de noche*, R. p. 224.

[76] Ob. c., pp. 118-119-120-121. (*Notas rusticanas*).

[77] Encuéntrase idéntico procedimiento en ese verso: "*son letras de aurora que la linfa lleva*". (En *Alas*). So. p. 175.

convertidas en vapores han volado a la altura... Se adormilan las voces y el pájaro de la tarde suspira lentamente sobre el banco remero. Son los recuerdos de otros días. Hoy que vuelvo a estos lugares de los años; hoy que vivo en la sombra de la vida escucho nuevamente la canción de la laguna; no sé si de misterio o de esperanza [78].

La *elegancia* es uno de los ángulos que definen la *estética preciosista* de la obra de Eguren, comprendiendo por igual los primores del verso y de la prosa. Sus valores no se derivan, estrictamente, de la representación del boato y de las excelencias metafóricas, evocatrices de suntuosidades hedonísticas, sino de una cierta despreocupada calidad espiritual:

La elegancia, como todo valor estético, se afirma sin razones. Se le creería exterior, producto de la forma misma. Se le diría una apariencia, pero no es éste su punto inicial, ni su alcance. La elegancia es un don espiritual. Es la propia manera del espíritu, como lo sería el estilo de un escritor. La forma es profunda; el alma sin ella no existiría o viviría en hermetismo como el estilo ciego... La elegancia viene del baile, pues su esencia es rítmica y modular... La danza es manifestación directa de la elegancia... Hay múltiples formas de elegancia. La de los romanos, pompa y majestad; la de la Gándara, viperina; la de la mujer serpiente, venenosa y bella; la de Boldini, decadente, con sus niños exangües; la de Van Dyck, cerúlea. Los caballeros de marfil. La de Brummel [79] *y Orsay; la del 'dandy': tipo estético íntegro en todo momento* [80].

El fondo de la cuestión explica las características de la figura espiritual de Eguren, puesto que había confesado en una de sus versos:

sufrir por el pecado de la nativa elegancia [81].

Participando el concepto *elegancia* de la noción *moda*, se comprobará que la índole de Eguren se identifica, en algún aspecto aislado, con los planteamientos de *La Dernière Mode*, mas en lo que

---

[78] Ob. c., p. 122. (*Notas rusticanas*).

[79] *...abstraction faite du talent, figure égale à celle de Brummel: quoique sur le dandy fascinateur de l'époque l'emporte peut-être l'amateur Beckford, à cause de son faste solitaire.* (Mallarmé, *Divagations*, p. 103).

[80] Ob. c., pp. 133-134-135. (*La elegancia*).

[81] *Los delfines*, LCF., p. 116.

a la esencia del verso corresponde, habrá de nivelársela, como categoría, con este soberbio enunciado de Mallarmé:

Une élegance, la dernière, elle se renforce de la seule bravoure encore, ou devant le numéraire, persiste, ainsi que la fleur d'à présent humaine: qui porte quelques privilèges, anonymement, de royauté [82].

Ni termina ni se agota, en estas imágenes, la tendencia apuntada, más bien prosigue y se desarrolla en páginas sucesivas, integrantes de otros capítulos como son: *Paisaje mínimo, Pedrería del mar, Apuntes tropicales, Las ventanas de la tarde, La emoción del celaje, Visión nocturna* y *Sinfonía del bosque.* De estos últimos haré una apretada selección como en los casos precedentes. *Paisaje mínimo* es, quizás, la mayor proeza estética salida, no sólo de la pluma de Eguren, sino de su tradición cultural. El dominio de los elementos que la integran revelan hasta qué punto estaba familiarizado su autor con las gracias sutiles de una época que cabe en la miniatura, en un *Libro de horas* o en un torreón abandonado:

Los bizantinos del X siglo, los góticos del XIII, y primeramente los benedictinos, miniaban sus dibujos primorosamente en misales y libros de horas, en arreos, orlas y fíbulas. En las miniaturas de los ciervos, jabalíes y lebreles, el paisaje guarda la melancolía de los años y la elegancia de las cacerías medioevales. Todavía contemplamos en su pátina de ensueño sus batidores y balconeros, sus venados y ficédulas, sus gárgolas y sus damas blancas [83]. *Las obras antañeras, además de su sinceridad primitiva, conservan la virtud de insinuar evocaciones gratas... ¿Cuántas miradas se habrán detenido en ellas? ¿En cuántos lugares hermosos, aldeas y castillos se habrán deleitado con sus bellezas nobles, que en armerías* [84] *y bargueños contemplarían dulcemente, en las largas horas medioevales? La mayoría de sus ornamentos y viñetas son anónimos. Posteriormente Limbourg de Chantilly* * *y Fouquet pintaron sus caceríos de fondo y Memling sus torreones distantes abandonados... Una ranita de esmeralda con ojos glaucos, zambullida en la alberca, semejaba el corazón de las aguas verdes. No distante, sobre el tapete de musgo se destacaba*

---

[82] *Confrontations*, en *Divagations*, p. 348.

[83] Eguren nos da las fuentes posibles de donde procede la heroína de *La dama i* o de *Syhna la blanca.*

[84] Tema muy amado por el poeta y aludido en un verso: *y el florete durmióse en la armería.* Si. p. 83.

* Véase la n. * del Cap. VI.

un coralillo como una cinta de terciopelo roja, como candela tonante venía del misterio campestre, de la vida, de la sangre y del veneno [85].

¿Cómo explicarse esta reunión admirable de espléndidos matices que confirman, a su vez, los esmaltes de los recuerdos y de los sueños, sino como la expresión de las vivencias secretas, apenas musitadas en tono de gobelino? La imaginación de Eguren no supone una reconstrucción histórica: representa la plasticidad mágica de la memoria artística.

(Alguna vez dije, y hoy lo repito con nostalgia, que 'Conocí a Eguren en mi primera aventura a las porcelanas del Norte. El estaba en paisaje de venados, de cornamentas. Los ojos de los venados, fijos, muertos, siguiendo el itinerario gobelino de Eguren. La luz de las playas nórdicas aseguraron para siempre la mirada lejana de Eguren, la niña de su mirada.

Eguren o el éter: '¡Nariz, cabellera, pestañas!').

El tiempo me lo confirma: su prosa tiene las calidades de un g o b e l i n o.

El mar (*Pedrería del mar*) ha significado en la poesía de Eguren, el contacto con el misterio: uno de sus más intensos símbolos. Tras de haberlo agotado en el verso, patéticamente ajustado a su hondura y movimiento, con negación absoluta de lo grandílocuo a que invita el asunto desde el Romanticismo, ha pasado el motivo a la prosa, sin que por ello ceda en sortilegio:

El mar es tan misterioso como la noche, pues guarda la noche en su fondo. Guarda una noche colorida, la de los magos reflectores. Sus calamares gigantescos iluminan los corales y las islas de fuego titilan en los verdes espantados. De aquí los castillos imagineros, los palacios de la reina del mar. La leyenda de las rocas, la leyenda de la espuma y de la madreperla. El mar fluye su fantasía propia diferente de la del campo y la del cielo; fantasía cristalina y de colores glaucos... Las islas azules hacen soñar en los parajes dichosos de los cuentos marinos. Las islas son los puntos de escala que conducen al infinito del mar poético. Islas de oro, islas rosadas de las sirenas; malecones lejanos, con las niñas de la tarde. La peña blanca de la isla Espuma, la peña roja del conde Tritón... El mar es sintético. Es reaccionario; la respuesta eterna. Se ignora su propio símbolo; aunque parece simbolizar innúmeros motivos... Yo vi en la orilla una quinta inglesa que resonaba en la tarde con un rondó

---

[85] Ob. c., pp. 143-144-145. (*Paisaje mínimo*).

de Haydn... La noche del océano es otro océano, es el misterio mismo. Los brillos de las olas, las fosforescencias y santelmos, las rocas fantasmales, forjan los signos del idioma obscuro del caos y de los principios. Los principios surgen de la sombra y del espanto [86].

La curiosidad indagadora que tuvo Eguren por descubrir y penetrar los signos que ocultaban el ambiente en que le tocó vivir, no conoció límites. Se puede decir, sin que en ello se exagere, que todo lo clasificó en la memoria y en las retinas con la deleitación subconsciente del que va a perdurar, un poco metamorfoseado, en cada uno y en todos aquellos asuntos que prolongaron su alma, su palabra, su trato.

En *Apuntes tropicales* se extiende el tema de la Naturaleza: predominan la entomología y ornitología poéticas, alucinadas; dibújase el fondo propicio, la fronda íntima:

La quinta de una hacienda perdida en el silencio infinito: una luz de parafina, un tapete verde sobre la mesa de rocambor. Una mariposa tardía del crepúsculo se ha quedado dormida... Un coleóptero verde se enciende como una lámpara; una cicindela bulle y se duerme. La guirnalda de alas azules chispea en su epifanía. Todos parecen dirigirse a la luz del rey insecto, ovoide y zarpón, enteramente grotesco. Sobre una pieza de dominó está la diosa del lago verde, azulina; la diosa palustre de dormidas antenas. Ha navegado a la luna, como Cleopatra en el Nilo... Yo vi una hormiga sobre un mármol iluminado, que corría presurosa con grandes rodeos y se detenía indagadora ante cualquier objeto mínimo. Súbitamente se paró en firme ante el cadáver de una compañera y en actitud que simulaba el espanto, levantó las antenas, permaneció un instante recta y huyó rápida al punto de venida... Pero el infortunio del insecto debe ser efímero como su vida, pasajero como su levedad... Lejos de los hombres dan sus fiestas de joyería, sus bailes babilónicos cerca del buho, emperador sombrío. Colgadas en las cimeras están las crisálidas, que titilan bajo sombra en la gesta plena de las reencarnaciones. La pequeña oruga ha muerto aparentemente para renacer en la nueva noche, con su traje de muselina... El pensamiento se dilata cuando sentimos ese murmurio distante, la banda de los zancudos que llega desde los hontanares del bosque. Príncipes azulinos, jorobados de florete, han vivido toda suerte de aventuras. Personajes de leyenda medioeval, saben todas las consejas y han visto

---

[86] Ob. c., pp. 148-149-150. *Pedrería del mar*).

en sus rondas las beldades dormidas[87] *. Si los murciélagos rubios originaron el duende; así los zancudos seguramente fueron los paladines de la noche... la luciola enamora con su luz esmeraldina... Cuando las luciérnagas son coloridas simulan incomparables gemas... Más*

---

[87] Esta imagen de las *beldades dormidas,* refleja la atmósfera angélica de alguna pintura prerrafaelista. (Véase en *Iconografía e ilustraciones,* la reproducción del cuadro *Ofelia* de John Millais, existente en la Tate Gallery, de London). Eguren amplía la sensación del ensueño, de un onirismo concordante con los lineamientos estéticos de la escuela de Ruskin, aportando preciosos datos de su experiencia. Representan, sin duda, los recuerdos espirituales y líricos de la adolescencia del poeta: *Hay rostros de mujeres que parecen surgidos de esta niebla mística.* (En *Motivos estéticos,* p. 41). *La belleza es tenue, impalpable, la azul neblina que tamiza los molinos de viento y los castillos almenados, las mansiones errantes... Las bellezas que pasan velozmente ante nuestra mirada semejan figuras mágicas, videntes como el sueño.* (En *Línea. Forma. Creacionismo.,* p. 53). *Las vírgenes prerrafaelistas bajan suavemente sus miradas azules; pero esta acción simuladora tiene un término más o menos distante. La forma que permanece en el recuerdo puede ser indeleble en una sucesión de renovaciones, si no pierde su virtud esencial.* (*Línea, Forma, Crecionismo.,* pp. 53-54). *Los prerrafaelistas ingleses Rossetti y Burne-Jones sueñan pinturas musicales. Una Virgen bizantina como un clavel antiguo, tiene un* semblante tenue, la línea de sus ojos desmaya en su propia luz y la del cielo, *tiene un candor que canta inolvidable. Hay una gracia melodial en su semblante ensoñado. La música es casi siempre una gracia, ya sea una escala como un rasgo de vida o una gloria de arpegios.* (En *La Gracia,* p. 72). *Me guiarás por el sendero en bruma, como un ángel dormido.* (En *Noche azul,* p. 188).

* Más que ecos de la manera expresiva de Ruskin, las imágenes de Eguren concilian lo que es propio de lo poético y de lo pictórico brumoso: son una síntesis vaga y apenas dibujada de acorde y color. Pueden ser comparadas, en todo caso, con un verso de Rossetti o con una figura de Burne-Jones.

Pero desde un punto de vista estrictamente analítico, superador de la huella que informa el motivo, sobresalen estos conceptos de Eguren destinados a situar definitivamente la sugestión del prerrafaelismo: *La fantasía, como toda emoción estética es imprecisa; es un anhelo involuntario como toda emoción anímica; es un vagar a un mundo de quimeras, donde bullen arquetipos ignotos. Las pasiones estéticas y los ideales de la vida sirven de motivo o aliciente para la fantasía; pero no son ella misma.* (En *La lámpara de la mente,* p. 183). Véase Cap. III (análisis del poema *Rêverie*). Se revela la influencia prerrafaelista en el verso de Eguren, aunque no se pretende agotar el tema. A mi modo de ver, hay elementos aislados de prerrafaelismo en la poesía del simbolista peruano. Los poemas más característicos, en dicho sentido, son: *Rêverie, Marcha noble, Éroe, Diosa ambarina, La niña de la lámpara azul, Los ángeles tranquilos, Balada. La pensativa, Témpera.* Asimismo puede cfr. el tema *ángel* en *Los Símbolos* y en el *Apéndice.*

En la *Introducción* al estudio crítico de la poesía de Eguren, señalé a Rossetti como uno de los admirados por el poeta, lo cual es comprensible desde el momento en que el lírico británico aparece como el precursor del movimiento simbolista que se agrupó en torno a la revista *Yellow Book,* en cuyas páginas colaboraron algunos de los espíritus más estimados por Eguren: Symons, Dowson, Yeats.

que terrestres parecen selenitas, seres ardientes amigos de las ánimas y de la libélula fantasma... Ahora que el grillo canta su trova a la rana azul y los cigarrones han penetrado a la biblioteca, sin duda para reírse del murciélago centenario que no sabe leer todavía, el tapete se ha cubierto de coleópteros anaranjados, topadores y lentos. El escarabajo sagrado de los egipcios, de esotérica influencia se creería que hasta hoy descifra los jeroglíficos de la antigua ciencia; ellos mismos son un jeroglífico... Hay una araña de las riberas del Pachitea que tiene tal semejanza con el gorila que parece una reducción de éste... Los géneros zoológicos tienen un punto de unión. En casi todas las representaciones naturales prima el círculo, imagen del mundo. No he visto nada más singular que esta araña del Pachitea que aparece como un pequeño espanto; como una tejedora de quimeras incansable, en sus cuartos de follaje, como una aya antigua y cangilona. Pero es maligna y rara la tejedora implacable, que sabe los secretos mortales; como si la muerte, en las noches cerradas, le dictara su tenebrosa vida... Desde las sombras del anochecer, cuando la chotacabras arabesca se ha dormido, se oye el tintineo que sale de los musgos y brezales[88].

En este cuadro en el que abundan los aciertos, la precisión geométrica, la línea pura, destacaré, entre los hallazgos idiomáticos nobilísimos, uno: *príncipes azulinos, jorobados de florete*, que se me antoja quevediano porque su registro recrea la lengua, gozosamente.

Así llegamos a *Las ventanas de la tarde,* motivo que Eguren amó tanto. Descúbrese una pincelada exacta:

Las quintas viñetean la tarde. Las ventanas encienden su candela dorada; el cielo baja el tono; la luz del sol ha envejecido; es la añoranza de la luz. Cada ventana es un recuerdo; lámpara vespertina de las rosas de Oriente, rosas moras; las ventanas de vidrio son las candelas de la tarde... Los prados imaginados, de magnolias, con el beleño de las fiestas gentiles... Toda ventana es abierta al infinito... ¡Cuánto secreto en el rectángulo adormido; en cada alféizar cuánta espera! ¡Cuánto misterio en cada luna de cinabrio y verde! Toda ventana es un anhelo; toda ventana es una ausencia. Ha caído la tarde en el parterre[89] *lejano donde, en otros días aleteó la vida, donde aleteó el amor... Toda ventana es fantasía... ¿Por qué dora*

---

[88] Ob. c., pp. 152-153-154-155-156. (*Apuntes tropicales*).

[89] No hay duda de que perdura el eco de este verso: *Ha caído la tarde sobre el musgo / del carco inglés.* (De *Lied V*).

la tarde sus cristales, si está el cuarto vacío[90], *la esperanza gentil partió a la mar? Hay un leve temblor en sus cristales, y en la vereda del camino vaga con temeroso chal la dama gris... Cada ventana vespertina parece dar al cuarto antiguo, dar al rincón del clavecín*[91].

Eguren define, a través de *La emoción del celaje*, el alba de la pureza, la poesía misma, el silencio:

El celaje es una visión enigmática, una mirada incesante... El celaje contiene las palabras silenciosas, y dice su verdad; porque el silencio se expresa por sí mismo. Los árboles, las figuras campesinas, son medios del celaje para exteriorizar su pensamiento ocultista y sugerir el sueño de su mente. 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 le infinidad... El celaje es de la naturaleza del perfume[92].

Del temperamento de Eguren se deduce que abarcaba en su espíritu los extremos del día. La *mañana* y la *noche* son las claves de su obra: los polos de su poesía. Si *Lied I* inicia *Simbólicas*, su primera obra, con el tema del alba, *Hespérida* clausura *Rondinelas*, que es la última, aludiendo al anochecer.

Valga el preámbulo para ingresar, después de la estación matinal que se identifica con el celaje, en su apasionada noche (*Visión nocturna*). Definidos los contrarios de la temporalidad que su espíritu albergaba y expresaba, si no como tormentos siempre, sí como dialéctico conflicto, se explica aún más la subsistencia de lo nocturno en la madurez. El poeta sentencia:

La noche es la sombra del día, el principio de la luz, el corolario del teorema ignoto; es la nada tenedora de mundos... En el cerco del dunal dice el buho, en falsete, los apotegmas nocturnales... La noche pinta sus entes con arabescos opacos que responden a la esencia enigmática de la tiniebla... La noche tiene el arquetipo de los sueños... A la primera sombra comienza el drama lírico de la naturaleza, se encienden las fogatas del bosque y brilla la ciudad de diamante del gran carbonero de la noche... Todas las orquestas invisibles suenan en el escenario cosmográfico, donde los negros páramos y los ríos representan, y todas las montañas son divas. Pero la

---

90 El tema de Mallarmé: *la chambre vide.*
91 Ob. c., pp. 159-160-161. (*Las ventanas de la tarde*).
92 Ob. c., pp. 162-164-165. (*La emoción del celaje*).

noche es más misteriosa que estas representaciones y sólo algunos genios han vislumbrado el secreto. La música revela parte del mundo esotérico, es la vidente, la iniciadora de las ciencias maestras y de las ínclitas acciones, hermana de la noche y del recuerdo. Chopin es el poeta nocturno de la música; encarna luz y sombra... Su 'marcha fúnebre' es la marcha de la noche muerta... Es su propia marcha, porque Chopin es una noche... ¡Quién me diera penetrar como el genio, por los somníferos bosques de la noche! Allí tras los lagos que espejean el arcano, y los durmientes árboles fatigados, encontraría la mansión de espera, en su altar de cúmulos, ojearía el libro de terciopelo, donde están los enigmas de la noche y el dictado de sus sueños[93].

Eguren, quien mentó a Amiel, considerando que éste *Llega a su norte espiritual con su célebre desdoblamiento: 'El paisaje es un estado de alma'*[94], refleja, a su vez, ciertos matices propios de la psicología del ginebrino. Precisamente por esa vía del *desdoblamiento,* pudo haber dicho Eguren con Amiel:

Je suis fluide comme un fantôme que l'on voit, mais qu'on ne peut saisir. Je ressemble à un homme, comme les manes d'Achille, comme l'ombre de Créuse, ressemblaient à des vivants. Sans avoir été mort, je suis un revenant. Les autres me paraissent des songes, et je suis un songe aux autres[95].

La obra de Eguren encierra un mundo fantasmagórico, hermético, ocultista. Larga es la serie de los motivos en la que Eguren trata, con diferente intensidad obsesiva, el desdoblamiento: la representación alucinada de sí mismo. Su condición de fantasma —como lo define Hugo— está acreditada por una tradición ilustre que partiendo de Poe llega a Amiel, Baudelaire y Mallarmé. Eguren ha tratado con largueza todas las concomitancias del fenómeno: la arcanidad, el misterio, lo mágico, el sueño, la noche, lo fantasmal. Ello ha sido posible porque vivió en secreto su patético contacto con la sombra y lo desconocido, desdeñando la trama hostil de la realidad ambiente.

---

[93] Ob. c., pp. 166-167-168-169-170-171. (*Versión nocturna*).

[94] *Un paysage quelconque est un état de l'âme* (Henri Fréderic Amiel, *Fragments d'un Journal intime*, I, p. 51. Stock. Paris, 1927).

[95] *Journal intime*.

Reduciré su múltiple experiencia —las innúmeras referencias—, a los ejemplos oportunos:

mece el mar sus fantasmas espumosos... [96]*... En el sueño de la mañana el canto de la ave gris parece que abriera una puerta mágica* [97]*... inclinados a la síntesis liberadora y la sugerencia incógnita* [98]*... ¿Será telepatía, desdoblamiento, objetivación viviente del espíritu?* [99]*... En la cámara gris del desvelo, amanece la teoría fantasmal del espíritu: el alma del instante transcurrido se insinúa en la sombra misteriosa del tiempo* [100]*... Es el ayer, la pupila tenue, un fantasma de realidad* [101]*... el nirvanismo inmóvil sería una disolución, una negación, un final de creación, es decir: la muerte* [102]*... Si en el orden físico perduran las emociones por invención mecánica, es un hecho metafísico que todos los actos y emociones de nuestra vida deben pervivir en un plano desconocido; nuestros fantasmas imaginados* [103]*... Tras las tumba perdurará esta vida y la vida de la muerte. Un nuevo tramo en la escala del infinito* [104]*... las rocas fantasmales, forjan los signos del idioma obscuro del Caos y de los principios. Los principios surgen de la sombra y del espanto. El alquimista de la noche es más profundo e invisible que el del mar* [105]*... Más que terrestres parecen selenitas, seres ardientes amigos de las ánimas y de la libélula fantasma... vienen con la repunta de la sierra, en ciertas noches fantasmales... Sobre la mesa verde forman un mundo de fantasmagoría, de pensamiento impenetrable* [106]*... Las tinieblas bajas, atemperadas son esotéricas, abren la puerta de la sombra y nos conducen al país del frío* [107]*... Los fantasmas son simples y no pueden mirar la luz serena. Su percepción es ignota* [108]*... La fantasía inseparable del fantasma y la imagen... El misticismo es esencialmente contemplativo, es el placer o el arrobo de la contemplación, y un estatismo suspenso en el misterio; la fantasía es dinámica; penetra el misterio; y al detenerse, pierde*

---

96 Ob. c., p. 43. (*Motivos estéticos*).
97 Ob. c., pp. 40-41. (*Motivos estéticos*).
98 Ob. c., p. 59. (*Sintonismo*).
99 Ob. c., p. 66. (*Metafísica de la belleza*).
100 Ob. c., p. 74. (*El olvido de los recuerdos*).
101 Ob. c., p. 75. (*El olvido de los recuerdos*).
102 Ob. c., p. 127. (*El ideal de la vida*).
103 Ob. c., p. 130. (*El ideal de la muerte*).
104 Ob. c., p. 131. (*El ideal de la muerte*).
105 Ob. c., p. 150. (*Pedrería del mar*).
106 Ob. c., p. 158. (*Apuntes tropicales*).
107 Ob. c., p. 164. (*La emoción del celaje*).
108 Ob. c., p. 168. (*Visión nocturna*).

sus atributos emotivos, el 'élan' de su vida, parece que actúa en la muerte y tras la muerte. Pero hay una fantasía, que, sin ser espiritista es lo que podríamos llamar, fantasía de media muerte; un espiritismo fisiológico... Estos perfumes lograrían afirmarse hasta adquirir color y forma, y resolverse en una flor visible; pero estarían mejor en su ocultismo para no perder el misterio, que es el infinito de la belleza [109].

La obra de Mallarmé responde de la existencia de un auténtico fantasma. Su vida misma se caracterizó, al través de las crisis sufridas, por una indeclinable adhesión a *le démon de l'analogie*: lúcida pero agónica escuela del fantasma, donde el poeta se graduó en lo sobrenatural. El apego de Mallarmé a *Hamlet* y a las criaturas de Poe, explica el origen y desarrollo del fenómeno:
et peut-être verrais je un fantôme nu si je regardais longtemps [110]... *Mais où s'installe l'irrecusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit* [111]... *quand l'institue le mot mystérieux* [112]... *La nuit ne prolonge que le crime, le remords et la Mort* [113]... *sa fonction par excellence de guardienne du mystère* [114]... *Personne n'en ignore mais ne heurte à l'objection d'une porte dressé comme la tombe* [115]... *le fantôme d'un geste* [116].

La última nota con que se cierra el tema de la naturaleza, no es nada más que una breve pausa con relación al espléndido catálogo de voces científicas que las anteriores representan. En *Sinfonía del bosque* amengua, pues, el espécimen zoológico, la forma botánica, la impresión marítima. La intención está puesta, ascéticamente, en el valor de las analogías más que en el relato nutrido y el numeroso inventario. He aquí algunos de sus perfiles:

El espíritu del bosque no es de encrucijada ni de asalto sorpresivo. Los bosques de encinas [117], *con los caballeros armados y lobos de*

---

109 Ob. c., pp. 182-184-185. (*La lámpara de la mente*).
110 *Frisson d'hiver*, en *Divagations*, p. 9.
111 *Le démon de l'analogie*, en *Divagations*, p. 14.
112 *La déclaration foraine*, en *Divagations*, p. 29.
113 *Autrefois, en marge d'un Baudelaire*, en *Divagations*, p. 60.
114 *Plaisir sacré*, en *Divagations*, p. 298.
115 *Sauvegarde*, en *Divagations*, p. 360.
116 *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard*. nrf. Librairie Gallimard, Paris, 1914.
117 El antecedente se encuentra en el propio Eguren: *frente al bosque brumo de encinas*. (De *La muralla*, en So. p. 153).

boca negra, son un remedo descolorido o láminas de los cuentos... El bosque es una emoción de fantasía... Por el bosque pululan los genios olorosos y las damas verdes invioladas... Es más humano que el mar, aunque éste sea una providencia... El bosque puede simbolizar la sombra, la sombra piadosa del estío... El bosque ostenta la joyería imperial y el plumaje hechizador. Aquí el colibrí zumba sus colores y el ánade blanco se emboza sobre el agua matinal. Allá el martín pescador esmeraldino se rinde con su pesado pico. Los alabancos, los bermejuelos de pennas azuladas traen recuerdos de lagunas distantes. Los flamencos de escarlata emulan a las ardillas rojas y el cimpiés al coralillo... Nos figuramos encontrar a la niña del bosque con el cabello rubio verdoso, como las lianas finas, con el cutis de suave amarillez y los ojazos de gacela con las pupilas espantadas. Silvestre como brotada de la esencia misma de las hojas y del herbazal[118].

La tercera y última parte de la obra de Eguren consta de sus *Notas Marginales*, que vendría a ser, como en *Divagations*, el aspecto crítico literario. La primera, homónima del título, se refiere al libro de un joven poeta; parecería que se trata de un prólogo destinado a apadrinar el volumen de versos de Julio A. Hernández. Interesa más como pretexto que como relación esricta con el hecho que lo determina. Asombra que por la fecha en que Eguren escribe el citado trabajo, época de auge y de declinación, al mismo tiempo, del Simbolismo, no se haya todavía desasido de Ruskin, a quien cita para fijar —como lo hará incluso en la madurez— un concepto relativo a la Naturaleza, o sea a la existencia de los *lugares hermosos* que se *debía consagrar*, de acuerdo a la sugestión del esteta, *como verdaderos oratorios del mundo*. La mención es correcta: limitativa de los alcances de la doctrina que todo lo reducía al imperio de la Naturaleza. El ocaso y la inoperancia del Prerrafaelismo se remontan a la época en que apareció el Simbolismo.

De la línea general que Eguren trazó como proemio a una obra que nunca se publicó, ha sobrevivido uno que otro concepto que es necesario destacar como ejemplo de la formación de su espíritu crítico: la acertada mención al Parnaso; el conocimiento revelado en su estimativa del fenómeno poético Simbolista, relacionado con la analogía; su certera alusión al Decadentismo. Mas, aparte de dominar el panorama de su época, interesa, ante todo, enterarse del diagnóstico sobre la misma:

---

[118] Ob. c., pp. 172-173. (*Sinfonía del bosque*).

Allí, el Parnaso dió sus acentos multicolores. El simbolismo descubrió analogías entre los conceptos más distanciados y otra escuela, partiendo de lo profundo, de lo humano, nos ha traducido la 'enfermedad de vivir', con un hálito secreto del primer dolor que ha creado al mundo... El arte, príncipe[119] *del sentimiento, es una flor sensible que muere de no ser cultivada con exquisitez por una colectividad o por un individuo. No se le debe, por lo tanto, relegar a una civilización sumida en la pátina del pasado. Afortunadamente el modernismo triunfa. Valiéndose del impulso de todas las escuelas ha llevado su centro al punto avanzado para repartirse en individualismos tan complejos como la vida... Creo firmemente que, así como el mejor crítico es el Colón del genio, el mejor poeta es el que guía*[120] *a sus coetáneos a la civilización, ya sea en contacto, ya precediéndolos a gran distancia como ocurre generalmente con la imaginación creadora. El poeta debe consagrar sus aptitudes a romper los límites hasta el día alcanzados, pues, si esto no consigue allí quedará; pero de ninguna manera le está concedido volver el rostro; porque lo vencerán los vencidos... Tengo para mí que el Arte de hoy es cosmopolita; los ferrocarriles, los trasatlánticos y los nuevos inventos, llevan al hombre al estado de considerar al mundo como una nación. Los ingleses, filósofos positivistas, lo han comprendido así y casi han abandonado a su Ruskin para aceptar el impresionismo pictórico francés, por la misma razón expuesta, que el artista ha de romper la línea adelantada. Pero es necesario advertir que el hombre del futuro y del aeroplano siempre guardará los caracteres esenciales de su región, a menos de dar oídos a la utopía de la familia universal... También sabe penetrar el arcano; tres o cuatro acordes como de Schubert, tres o cuatro notas agudas y danzantes oídas a Rubistein le dan la vida de la belleza rara*[121] *que nubla la frente. Es extraña y sugestiva, sobre manera, la 'ciudad dormida', parece ocultar la sombra de Maeterlinck*[122].

En su defensa de la educación artística, colectiva o individual, Eguren se declara enemigo de que se mantenga el aferramiento al

---

[119] Está en Mallarmé: vocablo empleado, democráticamente, para designar a los más grandes poetas en la época del Parnaso y del Simbolismo: Leconte de Lisle, Verlaine, Mallarmé, Dierx, Fort.

[120] El concepto es ajeno al destino del auténtico poeta, además de que los "guías" no siempre han silo los mejores poetas, sino simplemente pseudoprofetas.

[121] Trasunta la misma conceptualidad que se advierte en el ensayo *Of Beautie*, de Bacon. (Véase *Los Símbolos* (Belleza).

[122] Ob. c., pp. 195-196-198-199. (*Notas marginales*).

pasado, en tanto que celebra el triunfo del modernismo que es su ideal. Proclama la necesidad de que el poeta revolucione siempre el estilo, transponga los límites que imponen las formas caducas y avizore nuevas perspectivas de creación.

Su planteamiento y definición del cosmopolitismo estético es serio y unitario, a diferencia de lo externo y pasajero que fué para otros contemporáneos del 900. Los ferrocarriles y los trasatlánticos son, en parte, los elementos fundamentales de la literatura cosmopolita que produjo un cambio de velocidad con respecto a los medios de transporte que predominaban en una época anterior y que ilustran el sedentarismo en las artes y las letras. El nuevo espíritu del siglo, simbolizado en el desplazamiento, el intercambio internacionalista y la aventura intelectual, nadie la ha proyectado mejor que Valéry Larbaud en su célebre *Poèmes par un riche amateur*, ou Oeuvres françaises de M. Bernabooth.

La agudeza del análisis de Eguren coincide, en una de sus fases, con la tesis socialista de la unidad del mundo, la que está corroborada por su alusión a *los supremos ideales de socialismo* [123].

Por último, el juego de los conceptos: *arcano, belleza, rara, extraña* y *sugestiva*, conduce a una solución estética que ya anuncia la madurez del joven poeta y ensayista.

De este asunto salta nada menos que al tema de Cervantes, que parecería antagónico si lo propusiera un académico, que no es el caso. En páginas anteriores Eguren calificó al autor de las *Novelas ejemplares*, como *vanguardista de su tiempo*, lo que Cervantes fué en efecto. Las características de la reflexión dedicada al inmortal creador del Quixote, participan, por su brevedad, de las calidades e intenciones de los *Essays* de Bacon y de los *Propos* de Alain, como en justo equilibrio:

Trazó un símbolo inefable, el más excelso de los símbolos vivientes: el símbolo del espíritu. Su 'Quijote' fué grande a cada prueba. La galantería y el valor, la nobleza del alma y el amor: las virtudes poéticas supremas. Su cuerpo era agudo, como las agujas góticas, su espíritu era un rayo... Cervantes como el autor de 'Hamlet', supo adivinar al hombre futuro, al través de los siglos... Sus símbolos son más simples y primitivos que los de Shakespeare, pues éste pinta al hombre moderno; nos pinta con nuestro proceso interior de dudas y anhelos. Cervantes exterioriza al hombre en general, en el orden estético y lógico... Cervantes no fué un imaginero. Su fantasía que

---

[123] Ob. c., p. 127. (*El ideal de la vida*).

tuvo tanto del hombre, era sintética; sus descripciones son dinámicas; procede por arranques como Beethoven; fué un incomparable lírico en la hondura del amor, del misterio y de la vida[124].

Aparte del contacto ideológico profundo que he descubierto entre Eguren y Mallarmé, habrá de tener interés, asimismo, enumerar la existencia de otros y muy variados aspectos coincidentes. Me refiero a las menciones que hacen ambos a escritores, pintores, escultores, músicos, poetas, de un lado, y a obras pictóricas, literarias, artísticas y poéticas, de otro, porque revelan una tendencia estética semejante. La prosa de Mallarmé y la de Eguren contienen las siguientes alusiones a: Dante, Verlaine, Saint Bernard; (*Mille et Une Nuits*), Homero, Brummel, Voltaire, Madame de Staël, Byron (*Childe Harold*), Lorrain, Taine, Doré, Poe, Hugo, Puvis de Chavannes. Cézanne, Wagner, Shakespeare (*Hamlet*), Goya, Molière; (*Lohengrin*), Maeterlinck, Beethoven, Bach, Moréas, Haydn, Mozart, Goethe, Desbordes-Valmore[125]. Mallarmé transcribe a medias el pensamiento de Amiel: *'un état d'âme'*, suprimiendo lo relativo al *paisaje* y omitiendo el nombre de su autor. Este cuadro exhibe, en los dos casos, una formación cultural, artística y literaria, afín.

La curiosidad por los nuevos experimentos en literatura y arte, hizo muy estimados a Mallarmé y a Eguren de los representantes de la juventud intelectual. Si el poeta simbolista francés demostró su acercamiento mediante discursos, brindis, prefacios, conferencias, clases y el diálogo directo en sus reuniones privadas de los *mardis*, el lírico peruano hizo otro tanto, en parte, al alentar la obra ajena, las conquistas más audaces de la palabra, así como las búsquedas pacientes del pincel, cincel y acorde. De su adhesión espiritual, siempre cambiante, que alcanzó desde el Impresionismo hasta el Cubismo y Superrealismo, son un testimonio invalorable sus propios conceptos:

El cubismo es el álgebra de la mayoría de las formas[126] **... El cubismo es también una manifestación del modernismo... Pero algunos cubistas lo exhibieron como arte absoluto y le restaron simpatías. En la música, el vanguardismo no representa fuera del cuarto*

---

[124] Ob. c., pp. 203-204. (*Cervantes*).

[125] En este caso rige el orden dado por Mallarmé.

[126] Ob. c., p. 51. (*Línea. Forma. Creacionismo*).

* La manera recuerda el estilo de la formulación propuesta por Ortega y Gasset: *La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas.* (Cf. *Deshumanización del arte*, p. 32). (Véase n. 63).

14. "Las torres de nácar", acuarela de J. M. Eguren (1929).

de tono, rasgos definitivos. Diremos que hay compositores como Debussy y Milhaud, que a diferencia de los clásicos modulan un pensamiento en cada frase musical. De aquí que sus motivos sean una pedrería de pensamientos sensibles, que por su número dificultan el recuerdo. Pero dan a una pieza de cortas dimensiones el valor de una extensa. Algo semejante se verifica en los versos vanguardistas. Un pensamiento estético en cada línea; lo que parece un distintivo de nuestra época, una sucesión de síntesis en el tiempo. Marcel Proust ha exteriorizado los momentos del hombre y de las cosas, ha prescindido del argumento, del episodio y la anécdota, para plasmar la vida auténtica, que es rítmica como el latido, y que, mentalmente es un diorama de sensaciones y pensamientos, o banalidades inconscientes [127].

El rechazo de la *anécdota, argumento* y *episodio,* a favor de la *vida auténtica,* identificada con la teoría del *ritmo,* aclara de una manera precisa la filiación mallarmeana.

Otra de las demostraciones de la estimativa de Eguren por las nuevas corrientes poéticas y literarias, surge en términos inequívocos:

La penúltima evolución ha sido el 'surréalisme', considerado como un realismo de realismo. Los prosélitos de esta tendencia viendo mixtificada la realidad por atavismos o falsos rumbos, proponen la verdadera realidad poética [128].

Escuchémosle al poeta, esteta y teórico:

¿Habrá nuevos motivos de arte que nos sorprendan intensamente como los primeros que vimos al despertar en la vida? Ciegos de la luz antigua ignoramos la trayectoria que conduce a un nuevo signo poético, a la estrella reveladora inmortal. Pero se sutilizan nuestros medios y de tarde en tarde se abre un bello pórtico. La forma es dolorosa; porque circunscribe y concreta. Una armonía de dolores es la belleza, un nuevo pórtico es un avance en el país sensible. Hoy se suceden las tendencias creatrices. La poesía de los instantes, el movimiento como la vida, como la melodía. Se afirma la expresión por semejanza, por la similitud de las artes [129], *por la transposición* [130] *de valores. Se ve venir el dibujo metafórico* [131].

---

[127] Ob. c., p. 92. (*El nuevo anhelo*).
[128] Ob. c., pp. 92-93. (*El nuevo anhelo*).
[129] Se desprende de la famosa fórmula de Pater.
[130] Dedúcese de la *divine transposition,* que dijera Mallarmé.
[131] Ob. c., p. 54. (*Sintonismo*).

¿No es verdaderamente notable esta actitud en quien ya había dado una obra poética tan depurada? Las palabras del párrafo anterior expresan y respaldan todo lo que fué el vigilante espíritu de Eguren: siempre abierto y entregado a las renovaciones sensibles y trascendentales de la Belleza.

El vínculo de Eguren con las letras francesas resulta más intenso que con las de cualquier otro país: predominan sus escritores por sobre los de nuestra lengua en forma ostensible: Proust, Soupault, Breton, Larbaud, Lamartine, Gérard de Rostand (*L'Arc-en-ciel, La vie amaureuse de Madame de Genlis*), Montesquieu (*Persianas*), Molière, Cocteau, Amiel, Marie Bashkirtseff, Carlos de Guérin, Marie Lenéru, Desbordes-Valmore, Verlaine, Gaultier, Sizeranne, San Bernardo, Hugo, France, Voltaire, Moréas (*Venecia*), Lorrain (*Santa Hilda de Courlande*), Samain, Saint-Pierre (*Pablo y Virginia*), Perrault (*Riquet a la nouppe*), Mistral (*Mireya*), Sainte-Beuve, Taine, Maeterlinck, Bergson, Madame de Genlis (Félicité-Stéphanie Ducrest), (*Las veladas de la Quinta, El palacio de la verdad*), Colette, Sevigné, Madame de Staël, Aurora Dupin (George Sand), Georgette Camille, Kock [132].

La relación del poeta con la música, la pintura y la escultura galas, es también considerable, aunque no como en el caso precedente. Los preferidos, sin duda, son: Debussy, Moreau, Ravel, Honnegger, Milhaud, Bastien Lepage, Corot, Rameau, de la Gándara, Limbourg de Chantilly, Fouquet, Doré, Neuville, Cézanne, Rousseau, Rodin [133].

El resto del panorama cultural de *Motivos Estéticos*, alcanza todavía, con cierta intensidad representativa, a diversos países. Propongo el siguiente orden geográfico expositivo: *Gran Bretaña*: Ruskin, Shakespeare: Ofelia (*Hamlet*); Titania, *Queen of the Fairies*; Oberon, *King of the Fairies* (en *A Midsummer-Night's Dream*); Falstaff (2 *Henry IV*); Reina Mab (*Romeo and Juliet*); Chesterton, Rossetti, Burne-Jones, Byron (*Childe Harold, Mazeppa, A. Jenny, La partida*), Lord Buckinham, Brummel, Wellington, Turner, Stern, Shelley (*Poesías*), Lord Dunsany (*Cuentos de un soñador*) | - *Italia*: Chirico, Botticelli, Uccello, Rafael (*Santa Cecilia*), Tiepolo, Vinci (*Gioconda*), Scarlatti, Appia, Dante (*La Divina Comedia*), Colón, Boldini, Maquiavelo, Bruno, Amicis, Croce - Dalla Fratta (*Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*), D'Annunzio (*Las Vírgenes de las Rocas*). - *Alemania*: Ernst, Krull, Beethoven (*Claro*

---

132 Se ha respetado el orden fijado por Eguren.
133 Como en el caso anterior.

de Luna, Novena Sinfonía), Bach, Wagner, Mendelssohn, Boecklin, Roh, Haydn, Schubert, Brahms, Einstein, Goethe. - *Grecia*: Eros, Plotino, Homero, Greco, Museo (*Hero y Leandro*), Esquilo, Platón. - *Rusia*: Prokopieff, Strawinsky, Lipschitz, Maiacovsky, Tschaikowsky (*Julio*), Chagall. - *Bélgica*: Van Dyck, Memling. - *Holanda*: Vermeer. - *Polonia*: Chopin, Rubinstein. - *Austria*: Mozart. - *Hungría*: Bela Bartok. - *Egipto*: Cleopatra. - *India*: Kalidasa (*Sacuntala*). - *Portugal*: Queiroz. - *España*: Falla, Picasso, Cervantes (*Quijote, La Gitanilla, Rinconete*), Dalí, San Juan de la Cruz, Velázquez, Goya (*Los Caprichos*), Buñuel, Loyola, González Blanco, Jiménez, Santa Teresa. - *Norteamérica*: Poe (*Annabel Lee*), Emerson, Twain, Duncan, James, Frank, Seeger. - *Siria*: Zenobia. - *Hispanoamérica*: Rubén Darío (*Nicaragua*); Pardo, La Riva, Valdelomar (*La ciudad de los tísicos*), Palma, Santa Rosa, García Calderón, Hernández (*Perú*); Gómez Carrillo (*Guatemala*); Isaacs (*María, Colombia*); Juana de Ibarbourou (*Uruguay*); *Arabia*: Aladino, Saladino. - Obras: *Las Mil y una Noches*; *Palestina*: San Juan, Dalila, Astaroth. - Obras: *La Biblia*.

El ordenamiento del vocabulario francés, creo yo, podrá ayudar a comprender mejor, como brújula orientadora, el significado de la influencia de Mallarmé, el apego a la literatura francesa y el carácter general de la prosa de Eguren. No es, por cierto, el mismo caso que presenta el léxico inglés puesto que no se encuentra respaldado por una determinada obra literaria o el modelo expreso de un escritor único y normativo. He aquí las voces en cuestión: *cintila* *, *scintille* (p. 43); *berceuse* * (p. 43); *Ranz des Vaches* * [134] (p. 47); *élan* (p. 49); *chef-d'oeuvre* * (p. 51); *mirages, mirage* (p. 58); *guignol* * (p. 71); *devienen* *, devenir (p. 74); *lumière* (p. 75); *Ballet* * (p. 93); *enquête* (p. 104); *boudoir* * (p. 120); *aigrette* * (p. 120); *demi-saison* (p. 122); *esprit* * (p. 124); *Berceau* * (p. 125); *Hall* * (p. 130); *soirée* * (p. 135); *calambur*, calembour (p. 138); *Féeries* (p. 145); *parti-pris* * (p. 147); *chalet* * (p. 150); *garance* (p. 159); *démodé* (p. 169); *Pierrot* * (p. 170); *mygales* * (p. 173); *Soi-disant* * (p. 175); *Tennis* * (p. 177); *Toilette* (p. 177); *raqueta* *, *raquette* (p. 179); *Lai* (p. 202); *écureuil* * (p. 206); *noisettes* * (p. 206); *pelouse* (p. 210); *blasse* (p. 211); *saison* (p. 214); *cabaret* * (p. 214); *soyeuse* (p. 215) [135].

Los vocablos constantes, *scintille* y *féeries*, son muy significativos por la frecuencia con que los emplea Mallarmé en *Divagations*.

---

[134] Canciones de los pastores montañeses suizos.
[135] Véase *Glosario*.

Paralelamente habrá que considerarse la selección del lenguaje de Eguren, que se corresponde de manera estricta con idéntico cuadro de *mots* mallarmeano. Deberá relacionarse, por último, en la obra de Eguren, el léxico francés de la prosa [136] con el del verso. Se podrá comprobar entonces el uso de otras palabras de Mallarmé, como, por ejemplo, RÊVERIE: clave de la estética de la *suggestion*.

En forma menos extensa figuran expresiones de las lenguas más diversas: italiana, latina, kechua, griega, alemana, japonesa, árabe, persa, turca, sánscrito, malayo, que ilustran acerca de la inquietud idiomática de Eguren, atraído por la riqueza de lo exótico. Veamos, pues, cuáles son las voces que forman el extraño mosaico: *Scherzo* (p. 40); *cavatina* (p. 47); *sinfoneta* (p. 55); *sinfonela* (p. 61);*pizzicatos* (p. 72); *pensierosos* (p. 152); *sonela* (p. 152); *tarantelas* (p. 157); *Fata Morgana* (p. 184); *mattina* (p. 199); *impromptu* (p. 58); *ad libitum* (p. 71); *Ardea Candidissima* (p. 120); *cannas* (p. 163); *pennas* (p. 173); *theristicus candatus* (p. 122); *cuculí* (p. 73); *hamaca* (p. 83); *totoras* (p. 118); *pampas* (según Cox, es vocablo perteneciente a los salvajes de Norteamérica) (p. 127); *capulí* (p. 181); *quena* (p. 198); *aqueos* (p. 90); *alfa* * (p. 96); *tanagras* (p. 133); *Pantea* (p. 164); *Omega* [137] (p. 211); *einfühlung* (p. 77); *leitmotiv* (p. 161); *sayonara* (p. 75); *kimono* (p. 181); *mihrab* (p. 160); *minarete* (p. 183); *rak* (p. 223); *kiosco* (p. 43); *mayadevi* (p. 131); *mayaleve* (p. 163); *maya* (p. 164); *bambú* (p. 39).

Ceibo (p. 50) y *canoa* (p. 122), son voces americanas: posiblemente pertenecen al dialecto caribe. *Colibrí* (p. 172) es común a toda la América. Malaret no ofrece la raíz etimológica de dichas palabras.

Lo expuesto es suficiente prueba y respaldo de cuanto he sostenido, a lo largo de este estudio, en torno a la formación cultural y literaria universalista de Eguren, quien declara en uno de sus escritos: *Hemos amado la Francia. En todo tiempo nos ha atraído con su canción festiva y talento inefable. La distinción, la elegancia ingénita brillan en la parisiense, como en el galán mundano y en la dorada provenzal. Nuestro espíritu simpatiza en analogías con la finura francesa* [138].

El último punto que me resta tratar es el relativo al *Reportaje* que la revista *Variedades*, de Lima, le hizo al poeta en el año 1922.

---

[136] Las palabras con asterisco no figuran en el escrutinio de Núñez: alcanzan al número de 23 en un total de 38.

[137] Ambas palabras, *alfa* y *omega*, fueron empleadas por Mallarmé en *Divagations*.

[138] Ob. c., p. 206. (*Rosemonde Gérard o Madame Rostand*).

No todas las preguntas y las respuestas interesan por igual ni tienen tampoco la misma jerarquía. Me ceñiré a aquellas que considero acordes con el significado de la obra trascendente del autor de *Simbólicas,* omitiendo lo ocasional y episódico. Helas aquí:

¿Su concepto de la belleza?

—'La belleza es la armonía del misterio. El arte no la alcanza totalmente, por esto la composición artística es un movimiento constante y sugerente'.

¿Su concepto de la vida?

—'La razón de la vida no se comprendería, en parte, si no fuera por la excelsitud del espíritu y la belleza de la forma como signos de esperanza'.

¿De no ser poeta qué le hubiera gustado ser?

—'Músico compositor. La música es el arte que yo prefiero'.

¿Cuál es el personaje histórico que más admira?

—'Admiro a Platón de alma transparente, a Beethoven en sus mundos emocionales'.

¿Cuál es para usted el más grande escritor en prosa?

—'Quizá SHAKESPEARE' [139].

¿Cuál es su libro predilecto?

—'He preferido el 'Cantar de los cantares' y 'Las Vírgenes de las rocas'; hoy me entusiasman las poesías de Shelley [140] *y los cuentos de Lord Dunsany'.*

———

[139] En la obra de Eguren se encuentran algunos de los elementos mágicos de pensées et de formes qui, sans lui, n'auraient ni sens ni figure". (Léon admiración.

[140] Coincide con Mallarmé, quien en una carta dirigida a Lefébure, desde Tournon, probablemente, el año 1865, expresa: "—J'ai Shelley, depuis le collège, et c'est un des plus grands poètes que je sache". (Henri Mondor, *Eugène Lefébure / Sa vie - ses lettres à Mallarmé,* p. 346. Gallimard, Paris, 1951). "Avec Shelley plus qu'avec tout autre poète, l'intuition panthéiste est liée au symbolisme. Il ne serait même pas difficile de découvrir, dans son oeuvre une définition parfaite du symbolisme, où il montre que le langue est une incantation mystérieuse, qui crée vraiment une réalité métaphysique: 'Le langage est un éternel chant orphique, qui, de son harmonie complexe, régne sur une foule de pensées et de formes qui, sans lui n'auraient ni sens ni figure". (León Lemonnier, *Les Poètes Romantiques Anglais,* pp. 167-168).

¿Su aversión particular?

—'El mediodía' [141].

¿Qué piensa usted de su obra?

—'He escrito espontáneamente algunas composiciones simbólicas que pudieran ser una innovación de las alegorías [142] *clásicas. Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio pero sin limitarme a las escuelas, he procurado exteriorizar las emociones más intensas de mi vida. ¿Quedarán mis versos?'.*

¿Cuál es su lema?

—'Siempre a lo desconocido' [143].

Bastará, al caso, reproducir un corto pasaje de *Romeo and Juliet* (Act I, Scene IV), en el cual Mercutio metaforiza como si aplicara su microscopio al mundo quimérico:

'Mer'. O! then, I see, Queen Mab hath been with you.
'Ben': Queen Mab! What's she?
'Mer'. She is the fairies' midwife, and she comes
In shape no bigger than an agate-stone
On the fore-finger of an alderman,
Drawn with a team of little atomies
Athwart men's noses as they lie asleeps:
Her waggon-spokes made of long spinners' legs;
The cover, of the wings of grasshoppers;
The traces, of the smallest spider's web;
The collars, of the moonshine's watery beams;
Her whip, of cricket's bone; the lash, of film;
Her waggoner, a small grey-coated gnat,
Not half so big as a round little worm
Prick'd from the lazy finger of a maid;
Her chariot is an empty hazel-nut,
Made by the joiner squirrel or old grub,
Time out o 'mind the fairies' coach-makers.
And in this state she gallops night by night
Through lovers' brains, and then they dream of love;

---

141 Actitud análoga a la de Mallarmé, quien "déteste... le bel azur!". (*Hérodiade*).

142 Alguna vez Eguren ha confundido "alegoría" con "símbolo". ("Ils ne font surtout pas confondre le symbole et l'Allégorie". Enid Starkie, *Les Sources du Lyrisme dans la Poésie d'Emile Verhaeren*, p. 62. Boccard, Paris, 1927).

143 Cf. *José María Eguren, un poeta hermético*, en *Fanal*, núm. 53, pp. 24-25. Lima, 1957.

O' er courtiers' knees, that dream on curtsies straight;
O' er lawyers' fingers, who straight dream of fees;
O' er ladies' lips, who straight on kisses dream;
Which of the angry Mab with blisters plagues,
Because their breaths with sweetmeats tained are.
Sometimes she gallops o' er a courtier's nose,
And then dreams he of smelling out a suit;
And sometimes comes she with a tithe-pig's tail,
Ticling a person's nose as a' lies asleep,
Then dreams he of another benefice;
Sometime she driveth o' er a soldier's neck,
And then dreams he of cutting foreign throats,
Of breaches, ambuscadoes, Spanish blades,
Of healths five fathom deep; and then anon
Drums in his ear, at which he starts and wakes;
And, being thus frighted, swears a prayer or two,
And sleeps again. This is that very Mab
That plats the manes of horses in the night;
And bakes the elf-locks in foul sluttish hairs,
Which once untangled much misfortune bodes;
This is the hag, when maids lie on their backs,
That presses them and learns them first to bear,
Making them women of good carriage:
This is she—

(From *The Complete Works of / Shakespeare* / Edited with a Glossary / by / W. J. Craig, M. A. / Trinity College, Dublin / Oxford University Press / Humphrey Milford / London / 1926) (p. 832).

TRADUCCIÓN:

MERCUCIO. — *¡Oh! ya veo que te ha visitado la Reina Mab, la engendradora de hadas, la que llega pequeñita como un ágata en el índice de un regidor, en su carroza de avellana, hecha por la ebanista ardilla o el viejo gorgojo de antiguos artífices de carrozas para hadas, tirada por una yunta de pequeños átomos; los rayos de las ruedas hechos con patas de largas arañas de jardín, la capota con alas de saltamontes, las riendas con telas de las más diminutas arañas, los arneses acuosos rayos de luna, y su látigo una sutil hebra con mango de hueso de grillo. Su auriga un diminuto jején de librea gris, más pequeñito que el gusanillo punzado del ocioso dedo de una doncella. Y así galopa noche tras noche, posándose en las nari-*

ces de los hombres dormidos, sobre las mentes enamoradas haciéndolas soñar con amores; sobre las rodillas de los cortesanos, haciéndolos soñar con galanuras; sobre los dedos de los abogados, quienes inmediatamente sueñan con honorarios; sobre los labios de las damas, las que súbitamente sueñan con besos, los que a menudo infecta la enojada Mab con pústulas, porque sus alientos han sido corrompidos con confituras. A veces galopa sobre la nariz de un cortesano y éste entonces sueña con aromas inconvenientes, y en otras ocasiones se aproxima con el rabo de un diezmado cerdo y cosquillea la nariz de un párroco dormido, y éste sueña con otros beneficios. A veces cabalga sobre el cuello de un soldado y éste sueña con degüellos de extranjeros, con brechas, emboscadas, espadas españolas, con brindises de cinco brazas, mas luego, súbito, suenan tambores en sus oídos, se sobresalta, despierta, y, así, atemorizado, blasfema una oración o dos y vuelve a dormirse. Esta es Mab, la que trenza las crines de los caballos en la noche, y que, con las guedejas de los elfos prepara pestilentes y desalmados cabellos, los que una vez desenmarañados presagian infortunios. Esta es la bruja que se allega a las jóvenes que duermen de espaldas, las abraza y les enseña por vez primera a comportarse, haciendo de ellas mujeres de buen porte. Esta es ella. (Fragmento de la escena IV del acto 1º de *Romeo y Julieta*).

Por un lado el lenguaje, el uso de los mismos vocablos y, de otro, la coincidencia, casi estricta, en la naturaleza de las imágenes y la índole de los asuntos. Pero, aún más, dominando dichos aspectos, prevalece una idéntica atmósfera mágica.

El espíritu lírico de Eguren, estimulado por la voz inmortal, ha sido capaz no sólo de explorar los ámbitos del sueño y de la fantasía sino, incluso, de lo desconocido. Por ello es que combina el arte miniaturesco con el más acendrado de sus abstractas figuras de la mente y del espíritu. El secreto de su logro estriba, posiblemente, en la capacidad de un registro enriquecido por el largo proceso estético que culminó en el Simbolismo. De ahí ese despliegue de valores que se sintetizan en imágenes de triple significación: *color, música, sugerencia.*

La influencia de Shakespeare en la prosa de Eguren, lejos de encerrar a éste en los límites gloriosos del modelo, hizo posible, por el contrario, facilitar el vuelo libre de su imaginación. El influjo literario de los grandes creadores no interfiere ni dificulta el desarrollo de la originalidad. (Si no en los mismos términos, cabe invo-

car el antecedente de Poe en Baudelaire y de ambos en Mallarmé. Valéry es el sucesor de los tres).

En el fragmento de la escena IV del Acto 1º de *Romeo y Julieta,* motivo del paralelo, es evidente el arte de lo minúsculo, del miniaturista, del que es capaz de emular a la Naturaleza tejiendo su tela de araña, fantástica e intrincada, como un mundo aparte.

Claro está que más allá de la analogía estricta y menuda, se descubre algo superior y que constituye la atmósfera alegórica espiritual común a la visión poética de ambos creadores. En todo caso, no se trata de una disminución del Cosmos, de miopía frente al Universo, sino de la coincidencia en el empleo de la lupa para idéntico fin: la clasificación luminosa y formal de todo lo que escapa a la mayoría de los mortales. El acierto corresponde a la lealtad absoluta en el descubrimiento del mundo atómico, secreto y oculto. Su mayor virtud radica en el acatamiento a las proporciones, sin que en ningún caso hayan sido alteradas en beneficio de la grandilocuencia "mural" sino, por el contrario, mantenidas en su intención y mensura. Por ello han conservado el sortilegio de lo entrevisto y apenas visible, más bien respetando la gracia de lo que no se ve pero que se intuye: un mundo misterioso que en nada se diferencia del que en el propio ser apenas conocemos y sospechamos.

Las referencias que hace Shakespeare a: "ágata", "arañas", "insectos", "hadas" (Reina Mab), "elfos', "sueños', "damas", "saltamontes", "noche", "aguas", "amor" y "átomos", se descubren en el verso y en la prosa de Eguren: son el claro indicio del influjo del gran poeta isabelino que él tanto admiraba.

Creo oportuno ofrecer dos muestras de Eguren que apoyan mi aserto:

1) "Cae la noche, se encienden luces de ágata y vuelan sombras bosquecinas". (*Motivos Estéticos,* en *Motivos Estéticos,* p. 42).
2) "Ha llegado otra banda de alas transparentes, los insectos del amor y del canto, los de la extraña ciencia. Llegan con instrumentos músicos a esta Escuela de Atenas, liliputiense y bella, a la velada de la casa remota. Amanecerán muertos o entumecidos estos viandantes de la noche, hijos del miedo y de las quimeras, flores vivientes, encajes sonoros, de la misma seda con que se tejen los sueños. Algunos de ellos, sin duda han visto a los elfos y el cochecito dorado de la Reina Mab". (*Apuntes tropicales,* en *Motivos Estéticos,* p. 157).

Estos fragmentos parecerían ser una reminiscencia del modelo poético de Shakespeare. El mismo acento lírico y el tono fantástico

son la prueba de ello, ya que brindan las características de vocabulario y metaforización peculiares del original, al punto de que reflejan la tendencia imaginativa de un mundo y de un espíritu indisolubles.

*

RESUMEN:

El estudio de las más importantes respuestas de Eguren, equivale a las conclusiones reservadas a servir de corolario a este trabajo, desde el momento en que contienen aquéllas las soluciones inherentes al estilo de su obra poética, sea en verso o en prosa.

En torno a la Belleza, lo definido por Eguren corresponde a una seria formación simbolista. Sus valores determinativos inciden en la *armonía*, el *misterio*, el *movimiento* y lo *sugerente*, los mismos que forman la esencia de la tesis de Mallarmé expresada en sus ensayos y en la respuesta a la *Enquête* de Jules Huret.

El juicio acerca de la música es revelador y sitúa al poeta en la preocupación central que constituyó para el Simbolismo el arte de Euterpe. La prosa de Eguren ofrece de común, con la de Mallarmé, el apego a las calidades melódicas: sus frases aparecen a veces como si fueran aproximativos acordes. Mas los conocimientos que tenía Eguren de la técnica musical, superan en mucho los intuitivos que poseía Mallarmé, asiduo concurrente a los famosos Concerts Lamoureux, en el Château-d'Eau, que se realizaban los domingos, de mañana, y acerca de los cuales nos han hablado Valéry [144] y Mondor [145]. En Pintura parece ser que también le aventajaba, aunque estaba de acuerdo con Mallarmé, inexplicablemente, en el aprecio por Puvis de Chavannes. ¿Cómo aceptar esta admiración en la misma época en que vivían y hacían su obra genial Cézanne y Van Gogh? Puvis de Chavannes no es otra cosa que el Sully Prudhomme de la pintura delicuescente.

Las palabras preferidas por Eguren, concuerdan con las que registra la clave de la lexicografía típicamente mallarmeana. Las más notorias son las siguientes: *música, arcano, misterio, abstracción, sombra, sugerencia, nocturno, flor, infinito, arte, absoluto, orquesta, orquestación, sinfonía, magia, mágico, danza, concierto, cielo, muerte, poesía, fantasía, humano, emoción, silencio, fantasma, ensueño, sueño, sueños, símbolo, ritmo, perfume, moderno, analogía, belleza, idea, amor, espíritu, raro, mirada, mago, diamante* (Primer

---

[144] *Au Concert Lamoureaux*, dans *Pièces sur l'Art*, pp. 75-85. Paris, 1934.
[145] Dr. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, pp. 451-531. Paris, 1943.

grupo); *eléctrico, transposición, metáfora, constelación, alucinación, angustia, astros, nativa, sensación, inconsciente, edénico, hímen, jeroglífico, silfo, arabesco, enigma, opio, mito, genio, versos, dialéctica, rima, metafórico, civilización, objeto, inmediato, palabra, pura, obscuro, secreto, mental, alma, intuición, Impresionismo, alas, imaginativo, pórtico, pálido, ocultismo, alegoría, esperanza, clarividencia, artificio, eternidad, alfa, omega, héroe, delirante, Sol, sangre, generación, síntesis, triste, tristeza, simpatía, bruma, fuego, ojos, azul, encanto, vernal, vago, hipótesis, mutismo, verdad, estética, horizonte, éxtasis, Edad Media* (Medioevo), *alquimia, elegancia, tumba, gris, piano, violín, ventana, vulgar, sobrenatural, agonía, instrumentos, árboles, simetría, quimera, existencia, príncipe, academia, paisaje, nieve, crimen, espacio, tiempo, embriaguez, desnudo, griego, Naturaleza, filosofía, reloj, tinieblas, grandeza* (Segundo grupo). Sobresale en la frecuencia el primero.

La elección de Shakespeare tiene un interés muy especial, sobre todo si se la relaciona con la referencia al significado de *Hamlet*. En ambos casos es necesario registrar, una vez más, los puntos de semejanza de Eguren con Mallarmé, quien prefería a Shakespeare entre los poetas y de sus obras, la aludida (sobre la que escribió), al extremo de que la crítica más autorizada ha descubierto la huella del personaje en *Un Coup de Dés*.

Tras el reconocimiento de el *Cantar de los cantares*, que resume la expresión alegórica pagana de la Antigüedad, de sentimiento religioso confundido favorablemente con lo poético, viene la preferencia por *Las Vírgenes de las rocas*, de Gabriele D'Annunzio; luego declara su entusiasmo por la poesía de Shelley [146] y los cuentos de Lord Dunsany, dos espíritus afines a la pureza perseguida por Eguren. El gusto y el acercamiento a la obra del artista italiano revela lo determinante de la época: deberá explicarse a través de la esté-

---

[146] Francis Thompson consideraba, según cita de Santayana, que "la naturaleza era para Shelley una tienda de juguetes". Acerca de este último asunto, Mariátegui escribió: "Eguren se puede suponer moderno porque admira el avión, el submarino, el automóvil. Mas en el avión, en el automóvil, etc., admira no la máquina sino el juguete. El juguete fantástico que el hombre ha construído para atravesar los mares y los continentes. Eguren ve al hombre jugar con la máquina; no ve, como Rabindranath Tagore, a la máquina esclavizar al hombre". (Ob. c., p. 226). Sin pretender, por mi parte, que el concepto haya alcanzado en Eguren la categoría de una concepción cósmica, sería prudente limitar su significado a la asociación del motivo *juguete* con el mundo alucinado de la *infancia*.

tica crepuscular del Decadentismo, la cual ha sido admirablemente descifrada por Walter Binni [147].

En cuanto a aquello que tiene que ver con la propia obra de Eguren, conviene destacar, repitiéndolo, que escribió en formas simbólicas, deliberadamente. El dominio de la doctrina desvanece la leyenda de que lo hizo sin un plan determinado, leyenda que induce a engaño o, peor todavía, al equívoco. Los partidarios de semejante infundio deben considerarse recusados desde el momento en que Eguren asegura haber sido *atraído* (por) *la síntesis y el simbolismo del misterio.* Del hecho de que no se limitara a las escuelas, ¿habrá que deducir, forzosamente, a la letra, su falta de coincidencia con una determinada? Mallarmé, que las *abominaba,* como declaró cierta vez, considerándolas incompatibles con la libertad del espíritu, tuvo sus preferencias, según parece, por el SIMBOLISMO.

El lema, por último, define la búsqueda en el manantial del misterio, la identificación del poeta con el Destino. Un verso de Baudelaire, que es llave y anuncio de una situación nueva en la lírica creadora:

Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau! [148]

pudo haberle sugerido a Eguren ese *voyage* al infierno de lo incógnito: *Siempre a lo desconocido.* Rimbaud extremó la herencia del precursor. Escribió: *Il s'agit d'arriver a l'inconnu...* [149].

La obra en prosa de Eguren no vale sólo por el estilo idiomático, sino también por el contenido ideológico, múltiple y sutil, de sus motivaciones estéticas, desprendidas de la experiencia cultural a través de toda una vida, a la inversa de las tesis precipitadas y urgentes dirigidas a la conquista de la cátedra y al ejercicio de la docencia.

Estilo, contenido, ideología y formación intelectual, no significarían nada si no los animara, como en este caso de Eguren, la gracia de un auténtico espíritu poético.

---

[147] *La Poetica del Decadentismo* (La poetica di Gabriele D'Annunzio e l'estetismo), pp. 63-104. G. C. Sansoni Editore, Firenze, 1962.

[148] *Le Voyage,* dans *Les Fleurs du Mal,* p. 351.

[149] Georges Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu,* p. 135. Mercvre de France, Paris, 1946.

V

ANTOLOGÍA

a) Versos

...extraño todo, / el designio, la fábrica y el modo.
(Góngora.)

LIED I

ERA el alba,
Cuando las gotas de sangre en el olmo
Exhalaban tristísima luz.

Los amores
De la chinesca tarde fenecieron
Nublados en la música azul.

Vagas rosas
Ocultan en ensueño blanquecino,
Señales de muriente dolor.

Y tus ojos
El fantasma de la noche olvidaron,
Abiertos a la joven canción.

Es el alba;
Hay una sangre bermeja en el olmo
Y un rencor doliente en el jardín.

Gime el bosque,
Y en la bruma hay rostros desconocidos
Que contemplan el árbol morir.

MARCHA FÚNEBRE DE UNA MARIONNETTE

SUENA trompa del infante con aguda melodía.
La farándula ha llegado de la reina Fantasía;
Y en las luces otoñales se levanta plañidera
La carroza delantera.

Pasan luego, a la sordina, peregrinos y lacayos
Y con sus caparazones los acéfalos caballos;
Va en azul melancolía
La muñeca. ¡No hagáis ruido!;
Se diría, se diría
Que la pobre se ha dormido.

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

Ya monótona en litera
Va la reina de madera;
Y Paquita siente anhelo de reír y de bailar,
Flotó breve la cadencia de la murria y la añoranza
Suena el pífano campestre con los aires de la danza
Pobre, pobre marionnette que la van a sepultar.

Con silente poesía
Va un grotesco[1] Rey de Hungría

---

[1] Lo "grotesco" en la poesía de Eguren fue advertido y señalado por José Carlos Mariátegui. Wolfgang Kayser se ha pronunciado, a mi modo de ver, con acento perdurable, al tratar el mismo asunto que, en el orden artístico, inquietara a Baudelaire. Dice así el notable crítico alemán: "Lo grotesco es para nosotros, la ley estructural en cuya virtud un mundo se presenta como desencajado. Las formas que nos son familiares se deforman, las proporciones naturales se alteran, el orden a que estamos acostumbrados se trastrueca espacial y temporalmente, se suspenden las leyes de la identidad, de la estática, etc., y la separación de los dominios se suprime. Ya en la ornamentación "grotesca" o "grutesca" se mezclan los dominios de lo inanimado, de lo vegetal, de lo animal y de lo humano. Más tarde son títeres, muñecos y diversos monstruos, sonámbulos o animales fantásticos, los motivos preferidos de la creación grotesca. Algo inquietante parece haber caído sobre las cosas y los hombres. Pero lo decisivo es que este distanciamiento nos desorienta y no nos permite

15. "La niña de la foca", acuarela de J. M. Eguren (1929).

Y lo siguen los alanos;
Así toda la jauría
Con los viejos cortesanos.

Y en tristor a la distancia
Vuelan goces de la infancia,
Los amores incipientes, los que nunca han de durar.

¡Pobrecita la muñeca que la van a sepultar!

Melancólico un zorcico se prolonga en la mañana,
La penumbra se difunde por el monte y la llanura,
Marionnette deliciosa va a llegar a la temprana
Sepultura.

En la trocha aúlla el lobo
Cuando gime el melodioso *paro bobo.*

Tembló el cuerno de la infancia con aguda melodía
Y la dicha tempranera a la tumba llega ahora
Con funesta poesía
Y Paquita danza llora.

———

ninguna interpretación congruente. Toda aclaración, incluso el intento de pedir compasión para la víctima ofrecida comprometería lo grotesco, y la pincelada dura y fría es tan característica del Bosco y de Bruegel como de Goya y de Callot o de Wilhelm Busch y de Kubin. Algo inquietante irrumpe en nuestro mundo y lo distancia de nosotros, y la risa que nos causan las deformaciones y los descoyuntamientos va siempre mezclada con cierto horror. El sentimiento que lo grotesco inspira no es el miedo a la muerte, sino el temor a la vida, y la creación artística es aquí como un intento de conjurar y exorcizar lo demoníaco-animal. La literatura burguesa, en su ansia de seguridad, no mantuvo verdaderas relaciones con lo grotesco, y la investigación tampoco ha sabido o querido verlo siempre. Igual que lo puramente cómico, tampoco lo grotesco —y para comprobarlo basta dirigir la mirada a la pintura— tiene nada de directamente genérico, sino que es una categoría de percepción, una categoría de la concepción del mundo y de su configuración" (Op. c. pp. 614-615-616).

Como se podrá apreciar, el juicio de Kayser se ajusta de tal manera, en su esencia, al poema de Eguren, hasta el punto de que parecería ser su contenido un antecedente de los postulados fijados por el crítico alemán: "inanimado", "vegetal", "animal", "humano", de un lado, y "títeres", "monstruos", "sonámbulos" o "animales fantásticos", de otro.

¡SAYONARA!

HOY el Sol tamizan los glacés azules
Del delicioso camarín de Mignon,
Sobre campánulas pintorescos gules
Y muñecas de comprimido cartón.

Las de cobalto figulinas galantes
Loca rondinela fingen sin cesar;
Y de Watteau las pinturas elegantes
Y camafeos semejan bostezar.

No lejos de alba Venus de Carrara,
Junto al grotesco Luzbel en oración,
Se adivina en rojas letras: ¡Sayonara!
La doliente despedida del Japón.

Gongo lloroso y extraña barcarola,
Del rosado país ensueño letal,
La obscuridad nos dice de la amapola
Que se inclina y cierra en el carmín cristal.

En de luz país y de sombrilla verde
Felices ríen princesas de pasión...
Bien sabes tú la esperanza que se pierde
Cuando el tam tam demanda desolación

Deliciosa Mignon con festivos ojos
Y con castaño cabello, blonda bebé;
De tu estancia veo mis luceros rojos
Que en el espacio mueren ¿díme por qué?

Escucha, tenue lirio de terciopelo
En tu floreado diván de Estambul:
Yo tengo una añoranza de un triste cielo,
Y de una muerta rosa en tu alma azul.

Reír te miro, con tu sonrisa clara,
Entre exóticos juguetes de cartón;
Mas ¡ay! el terrible y dulce ¡Sayonara!
En tus ojos se presenta de mignon.

CASA VETUSTA

EN el fondo del valle,
Vetusta casa
Nos presenta musgosas
escalinatas.

En el bosque sombrío
Mustias y raras,
Como muertas pupilas
Son sus ventanas.

Por los negros pasillos
Que se enmarañan,
El oído acarician
Breves palabras.

En su raro aposento
Duermen las hadas
Y los antiguos seres
De la campaña.

Las ancianas cigüeñas
Que en ellas paran,
De los muertos señores
A veces hablan.

Por doquiera nos dicen,
Las luces blancas,
El amor misterioso,
Feliz que guardan.

O miramos señales
Multiplicadas
De la siempre escondida
Suerte galana.

Y por eso los gratos
Ensueños causa,
B'anquecina y musgosa,
Vetusta casa.

LAS SEÑAS

DEL parterre en la roja banca
Brilló con las dos Señas
Que de la tumba asiria, blanca
Son vesperales dueñas.

Allí, sentada junto al quino,
Se mira azul y muerta;
Y el candor mago, bizantino
boga en la luz desierta.

De fronda triste me han llamado
¡dulce horror! [2] las dos Señas;

[2] "Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts" (Charles Baudelaire, *Danse Macabre*, en *Les Fleurs du Mal*, p. 278).

"Avec l'influence de Baudelaire —escribe Enid Starkie—, une époque d'efroit et d'horreur entra dans la littérature de langue française". (Op. c. pp. 51-52).

El antecedente fijado al "horror" es tan sólo una conjetura: proviene, en realidad, del siglo XVIII, del Abbé Prévost.

Y hay un peligro desolado
En las flores risueñas.

Abre antiguo betel su broche
Que verde luz destella...
¡Ah, purpúrea, festiva noche,
Te pasaré con ella!

ANANKE [3]

LANZA el oboe vespertina queja;
Y vagamente la virtud se aleja.

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

---

[3] La palabra se halla en Jules Laforgue: "Voyez, nous rebrodons les mêmes Anankès". (*Nobles et touchantes divagations sous la Lune*, en *Oeuvres Complète*, p. 263).

Veamos, además, acerca de su significado, la opinión de dos mitólogos como Stéphane Mallarmé y Pierre Grimal: 1) "Le nom des Fatès, qui signifie les Sorts, servai a designer les Parques. Le mot *fatum*, le Destin, veut dire 'une chose proférée'; et repond a l'Aïsa des Grecs, qui est le nom proféré de Jupiter, c'est-à-dire la Nécessité ou la Destinée". (*Les Dieux Antiques*, Nouvelle Mythologie D'Après George W. Cox., p. 218. Gallimard, Paris, 1925). - 2) "C'est que le Soleil ne peut se reposer dans sa marcha: l'astre n'agit pas librement; et il faut qu'il s'unisse le soir à l'Aurore, de qui il s'est séparé le matin. Cette notion, appliquée à des actions humaines, devint l'idée de la Nécessité, appelée par les Grecs Ananké. Ou de la Destinée qu'ils nomment Moïra... (Op. c., p. 175). - 3) NÉCESSITÉ. La Nécessité, par signification de l'obligation absolute et de la force contrainte des arrêts du destin, est une divinité "savante". En Grece, elle figure seulement, sous le nom d'Ananké, dans la théogonie orphique, où, avec sa fille Adrostéia, elle est nourrice du petit Zeus. Elle-même fille de Cronos, ainsi que Justice (Dicé). Elle a pour enfant Aether, Chaos et l'Erèbe. La Nécessité intervient dans les constructions cosmogoniques et métaphysiques des philosophes. Par exemple, dans le mythe platonicien de la République, Ananké est la mère des Moïres (v. ce nom). Peu a peu, et surtout dans l'esprit populaire, Ananké devint une divinité de la mort: la Nécessité de mourir. Mais, chez les poètes, les tragiques notamment, elle demeura l'incarnation de la Force Suprême, a laquelle doivent obéir même les dieux. A Rome, Ananké devint Necessitor, allégorie poétique, qui ne semble pas avoir eu existence propre en dehors d'allusions purement littéraires". (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Greque et Romaine*, pp. 310-311. Presses Universitaires de France, Paris, 1963, 2 vols.).

Las referencias hechas a "Afelias", "Alteres", "Ananké", "atridas", "Hespérides", "hetaira", a "órficos", y "Selene", por Eguren, son un claro mentís al juicio de José Carlos Mariátegui, según el cual "los mitos helenos no asoman nunca en el paisaje wagneriano y grotesco de sus cromos sintetistas".

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

Tienes la frente azul y matutina;
Es un goce fatal que la ilumina.

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

Ve la felicidad pura, tangible
— No la quiero mirar porque es horrible.

— Cierra tus ojos niña;... ¡entonces muere!
— Yo no debo morir, Dios no me quiere.

LAS BODAS VIENESAS

EN la casa de las bagatelas,
Vi un mágico verde con rostro cenceño,
Y las cicindelas
Vistosas le cubren la barba de sueño.

Dos infantes oblongos deliran
Y al cielo levantan sus rápidas manos,
Y dos rubias gigantes suspiran,
Y el coro preludian cretinos ancianos.

Que es la hora de la maravilla;
La música rompe de canes y leones
Y bajo chinesca pantalla amarilla
Se tuercen guineos con sus acordeones.

Y al compás de los címbalos suaves,
Del hijo del Rino comienzan las bodas;
Y con sus basquiñas enormes y graves
Preséntanse mustias las primas beodas,
Y margraves de añeja Germania,
Y el rútilo extraño de blonda melena,
Y llega con flores azules de insania
La bárbara y dulce princesa de Viena.

Y al dulzor de virgíneas camelias
Va en pos del cortejo la banda macrobia,
Y rígidas, fuertes, las tías Afelias;
Y luego cojeando, cojeando la novia,
La luz de Varsovia.

Y en la racha que sube a los techos
Se pierden, al punto, las *mudas señales,*[4]
Y al compás alegre de enanos deshechos
Se elevan divinos los cantos nupciales.

Y en la bruma de la pesadilla
Se ahogan luceros azules y raros,
Y, al punto, se extiende como nubecilla
El mago misterio de los ojos claros.

MARCHA NOBLE

Y las rubias vírgenes muertas
Del castillo ducal no lejos
Y de las brumas en el fondo,
Vertían sus celestes lágrimas.

Y con sus nacaradas manos,
En los musgos y setos buscan
Las purpúreas florecillas,
Y sollozan inconsolables.

Y modulando van sus sueños
Los días de oro recuerdan,
Y sus lindos ojos enluta
Desolada visión de muerte.

Las beldades caminan dulces
Sobre los marchitados musgos,
Y florecillas de oro buscan
Vertiendo sus celestes lágrimas.

---

[4] "desdoble la idea de 'mudas señales'" (Gerardo Lobo, *Oratorio*).

EROE

DEL bosque las auras venían acedas,
Llegaron las luces de ensueño opalinas.
A Eroe yacente, nos dicen los Eddas,
Miraban llorosos las nobles encinas.

Odín anochece brillantes corolas;
La besa, y con brumas soñadas la viste;
La "Norma" acompasa las tiernas bandolas
Y suavé le ofrece la anémona triste.

El eco sentido de trovas amantes
Le lleva adormidas las ondas de Ofelia;
Y núbiles norsos y celtas infantes
Le dan la dulzura del alba camelia.

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

Y nube azulea divinos fanales:
Aquellos sus ojos que el Norte encendía;
Y notas de Luna sus senos liliales
Desmayan en triste fugaz celestía.

Sus brazos circundan el rostro de nieve,
La boca encendida perfumes exhala;
Y el sér intangible se mueve, se mueve
Buscando el hermoso jardín de Valhala.

Que Eroe la tierra pasó sin sosiego
Y en sombras virgíneas huyó de la vida;
Y, cuentan los Eddas, que labios de fuego
Besaron helada, purpúrea la herida

LA WALKYRIA

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.

LA ORACIÓN DE LA COMETA

SUBE, sube
La cometa
Por la lírica nube
De la emoción secreta.

Con la mora
Celestía,
Piensa feliz, canora,
En la luz melodía.

Bayadera
Azul flava,
En danza maromera
Goza de verse esclava.

Con matices
Y borrones
Va cantando felices
Supersticiones.

LIED II

Y el viento en la marisma entonaba
La canción de Schumann vesperal;
Y distante un bajel naufragaba
En el insidioso peñascal.

Y vénse las obscurosas olas
Masteleros últimos cubrir,
Con el amor de las playas solas
Donde van las aves a morir.

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

Sobre ella parado un cuervo incierto
La guía en violeta navegar;
Hoy la mística blancura ha muerto
Con toda la tristeza del mar.

LAS TORRES

BRUNAS lejanías...
Batallan las torres
Presentando
Siluetas enormes.

Aureas lejanías...;
Las torres monarcas
Se confunden
En sus iras llamas.

Rojas lejanías...;
Se hieren las torres;
Purpurados
Se oyen sus clamores.

Negras lejanías...;
Horas cenicientas
Se obscurecen
¡Ay, las torres muertas!

LA COMPARSA

ALLÍ van sobre el hielo las figurantas
Sepultando en la bruma su paranieve,
Y el automóvil rueda con finas llantas,
Y los ojos se exponen al viento aleve.

Allí están con la risa multicolora
Cascabeles felices de la locura,
Y al poniente fluctúa luz incolora,
Y los méganos ciñe la nieve obscura.

Así pasan los bellos, claros semblantes
A la luna del alma, la luna muerta;
Las que vimos festivas formas galantes
Se pierden en las luces del alba incierta.

La amarilla corneja llora en la nieve
Y en un sueño fenece su grito alado;
Hoy seguir la comparsa nadie se atreve;
Porque aquella alegría no ha regresado.

DIOSA AMBARINA

A la sombra de los estucos
Llegan viejos y zancos,
En sus mamelucos
Los vampiros blancos[5].

Por el templo de las marañas
Bajan las longas pestañas;
Buscan la hornacina
De la diosa ambarina;
Y con signos rojos,
La miran con sus tristes ojos.

Los ensueños de noche hermosa
Dan al olvido,
Ante la tarde diosa
A dormitar empiezan,
Y, en su idioma desconocido
Le rezan.

PEDRO DE ACERO[6]

PICA, pica
La metálica peña
Pedro de Acero.

En la cima
De la obscurosa 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.

---

[5] En el último tercerto de un célebre soneto de Gerard de Nerval, titulado *Artémis*, se halla una figura poética parecida a la de Eguren: "fantômes blancs". Debo añadir, para probar el proceso que ha seguido dicho asunto, un verso de Paul Verlaine: "fantômes vermeils", correspondiente a *Soleils Couchants*, de *Poèmes Saturniens* (1866). Sin violencia alguna puede valer "vampiros" por "fantasmas". El aspecto colorista (blancos, bermejos) es el mismo que Eguren emplea en otros poemas de *Simbólicas*.

[6] Es éste un poema esencial, realizado con arte superior, casi arcaico. No ofrece concesión a la anécdota: es un rechazo al naturalismo y a toda

LOS ROBLES

EN la curva del camino
Dos robles lloraban como dos niños.

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

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

En la noria de la vega,
Las risas y las dulces pastorelas.

Por los lejanos olivos,
Amoroso canto de caramillos.

Con la calma campesina,
Como de incienso el humo subía.

Y en la curva del camino
Los robles lloraban como dos niños.

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.

---

consigna tendenciosa y fugaz. El poeta ha cantado al trabajador de la mina y nos ha dado, con maestría sin igual, la naturaleza del minero. Su *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 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!

Su claro antifaz de un amarillo frío[7]
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.

LIED III

EN la costa brava
Suena la campana,
Llamando a los antiguos
Bajeles sumergidos.

Y con tamiz celeste
Y al luminar de hielo,
Pasan tristemente
Los bajeles muertos.

Carcomidos, flavos,
Se acercan vagando...
Y por las luces dejan
Obscurosas estelas.

Con su lenguaje incierto,
Parece que sollozan,
A la voz de invierno,
Preterida historia.

En la costa brava
Suena la campana,
Y se vuelven las naves
Al panteón de los mares.

---

[7] "También en este fenómeno, el lenguaje corriente prepara el camino para el poeta; hablamos de tonos claros y oscuros, de colores calientes y fríos. Como rasgo estilístico, la sinestesia se encuentra, sobre todo, en la poesía romántica y simbolista". (Wolfgang Kayser, op. c., p. 203).

LOS ALCOTANES

DE duros troncos
Y peñascales
El vuelo tienden
Los alcotanes.

Con rojas plumas
Con vista grave
Y azules sombras
Van con donaire.

Su torvo pico,
Sus ademanes,
Su voz ahuyentan
Robustas aves.

Y con deseos
Impenetrables,
Dejan del río
Verdes cañares.

Por las alturas
Pasan los baches,
Las alquerías,
Los andurriales.

Pues buscan siempre
Los soledades;
Llegan de ruinas
A los pilares.

Allí semejan
Fuscos[8] magnates
Con intenciones
Impenetrables.

Allí semejan
Seres gigantes,
Allí la sombra
De las edades.

HESPERIA[9]

¡LÁMPARAS de la abadía!...
¡Cómo me siguen con murientes ojos!
Con las cruces azules
Y pensamientos rojos.

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

---

[8] "con cuernos obtusos mostrarse 'fuscada'." (Juan de Mena, *El Laberinto de Fortuna o las Trescientas*, 91, p. 169. Edición, Prólogo y Notas por José Manuel Blecua. Clásicos Castellanos. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1951).

[9] "la menor Cartago que fué la de 'Esperia'." (Juan de Mena, op. c., 48, p. 30).

Las lámparas me miran
Otra vez; en el templo hay una fosa
Que los chispeantes ojos
Señalan, tenebrosa.

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

LIED IV

LA noche pasaba,
Y al terror de las nébulas, sus ojos
Inefables reían la tristeza [10]

La muda palabra
En la mansión culpable se veía,
Como del Dios antiguo la sentencia.

La funesta falta
Descubrieron los canes, olfateando
En el viento la sombra de la muerta.

La bella cantaba,
Y el florete durmióse en la armería
Sangrando la piedad de la inocencia [11].

(*Simbólicas*)
(1911)

---

[10] Un verso de Valéry recuerda el sentido del de Eguren: "...riante amertume". (*La Jeune Parque*).

[11] Tengo un placer muy especial en destacar los dos versos finales, prodigiosos de Eguren, no precisamente con la aviesa intención exclusiva de que los jóvenes poetas (también los senectos, de modo particular), se arrepientan de los suyos, sino con el ánimo de que se decidan, más bien, a admirar los ajenos. No se me oculta, desde luego, lo difícil de mi propósito. El egocentrismo es más fácil.

EL CABALLO

VIENE por las calles,
A la luna parva,
Un caballo muerto
En antigua batalla.

Sus cascos sombríos...
Trepida, resbala;
Da un hosco relincho,[1]
Con sus voces lejanas.

En la plúmbea esquina
De la barricada,
Con ojos vacíos
Y con horror, se para.

Más tarde se escuchan
Sus lentas pisadas,
Por vías desiertas
Y por ruinosas plazas.

LA MUERTE DEL ÁRBOL

LA muerte del sauce viejo
Miraban los elefantes,
Cerca los montes gigantes.

Al vespertino reflejo,
Escuchan alucinantes
La muerte del sauce viejo.

Levantan con pena honda
La fusca pálida fronda
De galanuras perdidas.

Cómo los ancianos druidas,[2]
Lo cercan ensimismados;
Y, en fetiquista concierto,
Ululan al sauce muerto,
Gigantes, arrodillados.

---

[1] "La interpretación de que los *relinchos* que se escuchaban por las noches en el campo de batalla de Maratón provenían de los *caballos muertos* en aquella acción de guerra, podrá parecer muy lógica, pero no se acerca a la verdad, pues es sabido que en aquella batalla no tomó parte la caballería. Tratábase, más bien, seguramente, de las almas de los caídos, que rondaban por allí en medio de la noche, adoptando la forma de caballos". (Erwin Rohde, *Psique - La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, p. 317).

No obstante el desmentido histórico que le formula a Pausanias el estudioso alemán de la cultura griega, considero apropiado un aspecto del cuadro para relacionarlo con el del poema de Eguren. Los elementos principales, fundamentales, del relato heroico, corresponden exactamente al asunto poético. Adrede he subrayado los términos concomitantes, asombrosos por cierto. En la creación simbolista, sugeridora, creo advertir otras aproximaciones de índole metonímica. De esta suerte, "antigua" podría identificarse con *Maratón* y la "luna" con la *noche*.

[2] "De l'hiérophane au 'druide'" (Victor Hugo, *Les Mages*).

16. Una témpera de José María Eguren.

¡Nubes de antaño!
Que llenáis de dulces amores
Y del goce extraño
De las hetairas flores.

Con las nacarinas alas
Nos traéis al bosque del engaño:
¡Son noche de la noche vuestras galas
Nubes de antaño!

LIED V

LA canción del adormido cielo
Dejó dulces pesares;
Yo quisiera dar vida a esa canción
Que tiene tanto de ti.

Ha caído la tarde sobre el musgo
Del cerco inglés,
Con aire de otro tiempo musical.

El murmurio de la última fiesta
Ha dejado colores tristes y suaves
Cual de primaveras obscuras
Y listones perlinos.

Y las dolidas notas
Han traído melancolía
De las sombras galantes
Al dar sus adioses sobre la playa.

La celestía de tus ojos dulces
Tiene un pesar de canto,
Que el alma nunca olvidará.

El ángel de los sueños te ha besado
Para dejarte amor sentido y musical
Y cuyos sones de tristeza
Llegan al alma mía,
Como celestes miradas
En esta niebla de profunda soledad.

¡Es la canción simbólica
Como un jazmín de sueño,
Que tuviera tus ojos y tu corazón!
¡Yo quisiera dar vida a esta canción!

PEREGRÍN CAZADOR DE FIGURAS

EN el mirador de la fantasía,
Al brillar del perfume
Tembloroso de armonía;
En la noche que llamas consume;
Cuando duerme el ánade implume,
Los órficos insectos se abruman
Y luciérnagas fuman;
Cuando lucen los silfos [4] galones, entorcho
Y vuelan mariposas de corcho
O los rubios vampiros cecean,
O las firmes jorobas campean:
por la noche de los matices,
De ojos muertos y largas narices;
En el mirador distante,
Por las llanuras;
Peregrín cazador de figuras,
Con ojos de diamante [5]
Mira desde las ciegas alturas.

---

[4] "Moi, 'Sylphe' de ce froid plafond!" (Mallarmé, *Autres Poèmes et Sonnets,* II, en *;Oeuvres Complètes,* p. 74).

Eguren fué consciente del significado del vocablo, pues en él tiene, casi seguro, un sentido autobiográfico, si se atina a vincular a *Peregrín cazador de figuras,* con el propio poeta. Acerca de su valor simbólico, Sorensen ha dicho: "Rappelons enfin que le Sylphe symbolise le poète, esprit capricieux et invérifiable, intriguant les 'meilleurs esprits'." (Op. c., p. 337). "...un silfo, un ser mítico que deriva de Paracelso". (Hugo Friedrich, op. c., p. 166). "como un silfo zahareño". (Rubén Darío, *Dream,* en *El Canto Errante,* Madrid, 1906).

[5] "a la serpiente con ojos de diamante" (Rubén Darío, *Divagación*). (Cf., igualmente, "fijos en mí tus 'ojos de diamante'." (A. Machado: *Los sueños dialogados,* IV).

Tienen ricos medallones,
Terciopelos y listones;
Por nobleza, por tersura
Son cual de Van Dyck pintura;
Mas, conservan un esbozo,
Una llama de tristura
Como el primo, como el último sollozo.

Es profunda la agonía
De su eterna simetría;
Ora avanzan en las fugas y compases
Como péndulos tenaces
De la última alegría.

Un Saber innominado,
Abatidor de la infancia,
Sufrir los hace, sufrir por el pecado
De la nativa elegancia.

Y por misteriosos fines
Dentro el salón de la desdicha nocturna,
Se enajenan los delfines
En su danza taciturna.

LA NAVE ENFERMA

ERA la mañana,
Por el mar nielado,
Un vapor enfermo,
Tristemente ha llegado.

Con agudas voces
Y desgarradoras,
Tembló su sirena
En las quemadas horas.

Su mercadería
Unos hombres raros,
Conduciendo al muelle
Pasaron todo el día.

Y al morir la tarde
Se divisan lejos,
A las tristes sombras.
Junto a los aparejos.

Nunca más volvieron
Los desconocidos,
¡Oh, la nave enferma!
¡Ay, los seres queridos!

LAS PUERTAS

SE abrieron las puertas
Con ceño de real dominio;
Se abrieron las puertas
De aluminio.

Contaron las puertas
Los tiempos de ardor medioevales;
Contaron las puertas,
Con sonido de tristes metales.

Crujieron las puertas,
En bélico tinte sonoro;
Crujieron las puertas
A los infantes de yelmos de oro.

Rimaron las puertas
Ornadas de sable y de gules;
Rimaron las puertas
A las niñas de ojos azules.

Se cierran las puertas
Con sonido triste y obscuro;
Se cierran las puertas
Del Futuro.

(*La Canción de las Figuras*)
(1916)

¡Cuarto tenebroso!
Con sus penas habrá atardecido
Cuántas juventudes!

¡Oh, cuántas bellezas habrá despedido!
¡Cuántas agonías!
¡Cuántos ataúdes!

Su camino siguieron los años,
Los días;
Galantes engaños
Y placenterías...
En el cuarto fatal, aterido,
Todo ha terminado;
Hoy sus sombras el ánima oprimen;
¡Y está como un crimen
El cuarto cerrado!

NOCHE II

NOCHE callada!
Noche de luna airada!...
En mi aposento, oscuro,
Sobre la mesa trípode las manos coloqué;
Y un diligente espíritu evoqué.

—¿Quién eres? le pregunto,
¡Oh piadoso difunto
Que vives en el aire, con aparente calma!
¿Dime qué nombre tienes?
Espíritu que vienes
Hoy que está sola mi alma.

Y responde: —En la Tierra
Me llamaban Danira;
Vi la luz en Palmira,
Que el hombre fiero ha sepultado:
Fuí fugaz en la Tierra y he muerto sin pecado.

—Díme, sér evocado,
Si en tu vida mortuoria
Conservas de la dicha la memoria.

—Gocé, bajo el querer de unas miradas,
De brillantes avenidas,
Mansiones plateadas,
Las puertas, de oro guarnecidas
Y las columnas estriadas,
Emblemas color de rosa,
Sortijas perfumadas
Y, coma un tesoro,
Mi carro de oro;
En la paz y en las treguas,
¡Cómo raudas corrían mis desbocadas yeguas!

Y en mi invariable amor se esclarecían
Las galanuras
De este país dorado;
¡Cómo mis ojos esplendían
Al mirar las locuras
De mi guerrero amado!

Y en la ciudad del antiguo Belo,
En la cámara ciega,
De amor me cantó anhelo
Y me adormía con *la flauta griega.*[2]

A las dulces fragancias
Del fino pebetero arcano,
Venturosas constancias
Me prometía el centurión pagano,
¡Oh sus cortejos de primaveras!

En el mundo la dicha se nombra;
Pero ¡Ay si vivieras
En esta sombra...!

—Celestial creación
Que me escuchas amable;
Y recuerdas que en un país dorado
De un amor invariable,
Acarició la muerte tu talle inmaculado:

---

[2] "por ti me halaga el suave son de la 'flauta griega'." (Rubén Darío, *Propósito Primaveral*).

EL DOLOR DE LA NOCHE

CUANDO tiembla la noche tardía
En los arenales y los campos negros,
Se oyen voces dolientes, lejanas
Detrás de los cerros.

¡Es el canto del bosque perdido,
Con la gama antigua de silvestres notas,
O el gemir del turbión ignorado,
Por vegas y sombras!
O el distante clamor de las fieras
Que en las pampas brunas
Y en las lomas y campos eriales
Envían al hombre sus iras nocturnas!

¡El coro que sube remoto a los cielos
Será de la muerte la roja palabra
O el clamor de ciudad brilladora
Que se hunde, se apaga!;
El rondó que triste
Las pendientes dormidas circunda:
El grito del odio será de los montes,
Será de las tumbas!

Cuando se obscurecen las brumas erguidas
En los arenales y los campos negros,
Cómo suena el dolor de la noche
¡Detrás de los cerros!

EL BOTE VIEJO

BAJO brillante niebla,
De saladas actinias cubierto,
Amaneció en la playa,
Un bote viejo.

Con arena, se mira
La banda de sus bateleros,
Y en las quillas verdosos
Calafateos.

Bote triste, yacente,
Por los moluscos horadado:
Ha venido de ignotos
Muelles amargos.

Apareció en la bruma
Y en la harmonía de la aurora
Trajo de los rompientes
Doradas conchas.

A sus bancos remeros,
A sus amarillentas sogas
Vienen los cormoranes [9]
Y las gaviotas.

Los pintorescos niños,
Cuando dormita la marea,
Lo llenan de cordajes
Y de banderas.

Los novios, en la tarde,
En su alta quilla se recuestan;
Y a los vientos marinos,
De amor se besan.

Mas, el bote ruinoso
De las arenas del estuario,
Ansía los distantes
Muelles dorados.

Y en la profunda noche,
En fino tumbo abrillantado,
Partió el bote muriente
A los puertos lejanos.

LA ABADÍA

EN el fondo del convento,
Lloran, lloran los maitines,
Con profundo sentimiento.

Son los monjes paladines
Que olvidaron sus amores
Y las justas y festines.

Palaciegos, trovadores
Fueron, todos han sentido
El mayor de los dolores.

Y en el templo del olvido,
Hondo rezan, a porfía
Con un llanto contenido.

Y alzan treno de agonía:
Un adiós de muertas glorias,
Por la noche, en la abadía.

Dan sus cálidas historias
Con amargo juramento
A las nieblas transitorias.

Dan su triunfo y su contento
A los santos paladines:
Así lloran los maitines
Los difuntos del convento.

---

9 "Au fleuve jaune, où sont les cormorans". (Th. Gautier, *Chinoicerie.*)

17. John Millais: *Ofelia* (Tate Gallery, Londres).

Hay un monje amoratado
Cual difunto.

Allí está, con muda ira
Panteonera;
Y me mira
Con la pálida expresión de calavera.
Allí está ¡cuán tenebroso!
Con el hielo y el horror de su figura:
Me señala langoroso [10]
Con inmóvil risa obscura;
Lenta, flava sombra vierte
Raro monje de la muerte!
Que a mis horas ha venido.

Muda está mi fantasía,
Y en la extraña noche fría,
Las profundas bocacalles se han dormido;
Solo estoy, en compañía
Del letal aparecido.

La llamada sólo vibra, cadenciosa;
De rumores contenidos está llena
Esta noche tenebrosa
De la tumba y de la pena;
Esta noche como lívido sudario,
En que ríe, de la muerte el solitario.

No despunta, retardada,
Peregrina la vidente luz de amores,
Y en el monte de negrura y de livores
Está muerta mi alborada.

Llora, llora la veleta
Con las lluvias, en concierto:
¡Y se dobla, en la dormida plazoleta,
El llamar del monje muerto!

---

10 "Le mot 'langoureux', avec son 'absence' —afirma Svend Johansen—, reste par contre a l'intérieur de la notion, de sorte que l'on peut dès maintenant établir que le processus fondamental de la poésie pure est le même que celui qui conditionne l'abscence" (Op. c., p. 280).

GACELAS HERMANAS [11]

¡GACELAS hermanas!
Eran dos; en el bosque sombrío
Las ví en la mañana.

Luego reclinadas
En los dulces helechos hermosos,
Las ví por la playa.

Ya tiernas, livianas
Por los viejos caminos huían
Del cuerno de caza.

Luego en la montaña
Al oculto dios campesino
Oraban, oraban.

Y en la tarde blanca,
Las ví muertas en claro de bosque
¡Gacelas hermanas!

(*SOMBRA*)
(1920)

---

[11] Este poema ha sido restituído por Núñez a la obra en que le correspondía figurar cronológicamente. En el índice de la edición del Coleg. J. M. E., por el contrario, se le incluyó en *Rondinelas* que, como se sabe, fue la última cosecha poética de Eguren.

LA DANZA CLARA

ES noche de azul oscuro...
En la quinta iluminada
Se ve multicolora
La danza clara.

Las parejas amantes,
Juveniles,
Con música de los sueños,
Ríen.

Hay besos, armonías,
Lentas escalas;
Y vuelan los danzarines
Como fantasmas.

La núbil de la belleza
Brilla
Como la rosa blanca
De la India;
Ríe danzando
Con el niño la Muerte
Cano.

VIÑETA OBSCURA[1]

EL capitán difunto,[2]
En la noche ha venido a nuestra nave;
En la pasarela inclinado
De la proa vetusta
¡El mismo es!

El rojo timonel antaño
Lo vió una vez cuando encalló la Andana
En la tarde melancólica.

Siempre llega la víspera nefasta,
Siempre enlutado
De su muerte.

---

[1] Aunque este poema ya ha sido estudiado en cotejo con una famosa composición de Coleridge, cabe agregar a lo dicho otras puntualizaciones que se desprenden de los elementos que Léon Lemonnier considera característicos de la lírica del precursor británico. Ellos son, a mi entender, "terreur", introducido por Eguren a la poesía de lengua española, y "timonier", término que aparece, patéticamente, en *Viñeta Obscura*: "muerte" le es común a ambas. Se justifica, pues, la relación establecida entre Coleridge y Eguren.

[2] "La croyance populaire suivant laquelle les morts peuvent apparaître aux vivants remonte aux temps les plus anciens. Les récits relatifs a ces étranges apparitions et entretiens se retrouvent même dans la littérature gréco-latine". (Stefan Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, p. 25. Librairie Ancienne Honoré Champion, Éditeur, Paris, 1914).

El timonel añoso nunca olvida
Sus ojos blancos
Como las algas yertas.

En el Santelmo triste,
Ha visto anoche,
Cerca al timón, morada,
Su silueta angulosa
¡El mismo es!

PATÉTICA

EN la sala blanca,
Sin fin, de mármol gélido
Caen lágrimas
En silencio.

Flébiles sombras circundan el vacío.
Y los pasos suenan
Como tumbales voces.

Tiembla el remoto linde con la violada albura
Del invierno y la luna
De lágrimas que caen.

En el marmóreo cielo
Hay un amor de antaño,
Un insondable amor
Que llora en la penumbra su sueño acongojado.

En lividez errante
De la oquedad perdura,
Quizá con el recuerdo
De las amantes rosas.

En la mística sala
Del infinito helado de los muertos,
En la glacial penumbra

Hay un amor de antaño
Que en su terrena vida
Me hirió en vidente sueño.

Daban las altas horas del plenilunio triste,
A mis ojos, dormía el aluvión de arena,
Con fantasmales dunas.

La vi en el campo tenue
De obscura luz, venir a mi tan suave
Como jazmín de noche.

Las pléyadas distantes extasiadas
Anunciadoras felices,
Fueron lámparas muertas;
Y en la penumbra del lirial florido
Huyeron en cenizas los galanos preludios
De la berceuse de amor.

En el silencio el álbido poema fuga leve,
Y las hojas se cierran de la noche;
Una escala de luto innominada
A la bóveda asciende;
Ni una luz tardecida
Ni un suspiro en el fondo.

La soledad nocturna calladamente oscila
Como lejana péndula
De los adioses.

En la sala blanca,
Sin fin, de mármol gélido,
Caen lágrimas
En silencio.

EL ROMANCE DE LA NOCHE FLORIDA

¡NIÑA de gentiles ojos
Duermes!
Cuando se oye el romance de la noche florida.

Como el botón de Enero,
En letargía sueñas;
Distante tu alma ríe en la marina obscura,
Del Setentrión falaz.

No temes pánicos azares
De la Luna borrada
Y la visión del mar.

Viajadora del sueño,
Sigues la dulce barcarola de un infinito sin amor.

Como el perfume, errante tu suavidad se aleja
A las estancias hondas, sin fin, de los preludios,
Y es tu esperanza leve.

Te apartas de mi noche florecida
En tu bajel de sueño, como a funestas brumas
Tiende sus alas el alción feliz.

Llamáronte las islas engañosas,
Las figulinas pálidas
Del mar.

¡Sola en tu sueño; cuando en jardín amante,
La estelaria azul te espera,
No sientes el romance de esta noche florida,
No despiertas,
Lejana de mi vida!

TÉMPERA

LA plazuela galana
Simula un juguete
De pino.

En las tejas rojas
Y sombrías
La tarde sueña.

Y viene el niño rubio
De los palotes,
Con la nurse rosada
Y el dogo.

En el césped
Juega Estrellita
Viendo la torre enana,
Color palillo.

Con sus aros pasan
Las lindas gemelas,
Con perfume de rosas
Y caramelos.

Y viene suave
En tono de tarde,
En su bicicleta
La niña Retama.

Amor ha llegado:
La rubia,
De palidez de luna
Y ojos ideales,
Los ojos del ángel tumbal; no la mires.

PRELUDIO

PANORAMAS en la tarde
De los perfumes...
Por la tapia rosada
Suenan infantiles juegos.

Las gaviotas
Del prado alegre,
Pasan por los distantes miradores.

En la quinta de los floreros
La dama antigua
Toca los preludios azules.

En la hora de las colegialas
Vuelven las risas a la alameda,
Y el amor enrojece los jazmines.

Por los tapiales
Y multiflores
Viejo mentor me cuenta
El diorama de las felices tardes;
Mientras se oyen melodiosas,
Al fino soplo obscurecido
Las campanas de la luna.

FÁVILA

EN la arena
Se ha bañado la sombra.

Una, dos
Libélulas fantasmas.

Aves de humo
Van a la penumbra
Del bosque.

Medio siglo
Y en el límite blanco
Esperamos la noche.

El pórtico
Con perfume de algas,
El último mar.

En la sombra
ríen los triángulos.

VÉSPERA

AL acantilado
Las aves regresan
Con celeste geometría.

La bruma empantalla
Los faroles del mar,
Sueñan las brisas
Y en el silencio
Aletean
Las oscuras Causas.

Las aves tremen
cuando cae el lucero
En el flabel del mar monótono.

Por lejanía
Dulces bateleras,
puertos morados,
Y en el perfume de la noche
Canta Amara, la que extingue la vida.

HESPÉRIDA

EN las sombras verdes,
Mariposas cubistas.

Luceros.
El bosque está rezando.
Libélulas
De lápiz
Vuelven de la fiesta lejana
De las campanillas.

Por el tapial distante
Se ve el árbol de caramelos,
Que en la infancia buscábamos
En el paseo de la tarde.

Anochece.
Vienen con su anteojos
Los pájaros ateos. [3]
Sombra.

Los paisajes bobos.
Luciolas galantes.

En telepatía
Rosas desveladas.

[3] En su edición crítica de las *Poesías Completas* (1961), de Eguren, Estuardo Núñez hace una afirmación con referencia a este vocablo, que embarga por igual a la lógica y a la conciencia, puesto que entraña una interpretación en exceso semántica y optimista, al extremo de transformarse, radicalmente, en la antítesis de su significado ideológico original.

SONELA

VUELA volón,
El aluzón.

Pasaron los días
De crespos y rules
Las tardes rosadas
Los bailes azules.

Vuela volón
El aluzón.

Una temporada
De lágrimas era,
La bruma ceñía
La rosa pradera.

Vuela volón
El aluzón.

Desde ojiva bella,
Distante, plateada,
Tendía Nemora
Su ardiente mirada.

Vuela volón
El aluzón.

A la luna lenta
De verdes mirallas,
En la tal noche
Se oyeron los ayes.[4]

Vuela volón
El aluzón.

En azul campiña
Transida, fumosa
Un niño velaba
La ténebre rosa.

Vuela volón
El aluzón.

LAS CITAS CIEGAS [5]

DEL hondo pozo
Lleno de sombra,
Las citas ciegas
Salen llorosas.

Con la ignotía,
Con el marasmo
De sus perdidos
Ojos sellados.

---

[4] "En guturales «ayes» de falsetes". (Julio Herrera y Reissig, *Unción Islámica en Las Clepsidras, cromos exóticos.* Cf. *Poesías Completas,* Editorial Losada, Buenos Aires, 1945).

[5] *Sonela y Las Citas Ciegas* han sido reintegradas a *Rondinelas,* de las que forman parte por el estilo y la época en que fueron escritas dichas composiciones. Los editores de las *Poesías Completas* (1952) no estuvieron enterados ni del factor estilístico ni de la circunstancia temporal.

Son trasparentes
Cual las medusas
Y fantasmales
Como la luna.

Llevan al margen
Desconocido
Las palideces
Y horror del sino.

De pozo triste
Velan la noche
Mueven sus talles,
Mueven sus hoces.

Fluyen los sueños
A las comarcas,
Con sus distantes
Pupilas blancas.

A las doncellas,
Frágiles niñas,
En noche ardiente
Llaman las Citas.

Y en los brocales
Del hondo abismo
Las van cortando
Como los lirios.

(*Rondinelas*)
1923 - 1929

b) Prosas

MOTIVOS ESTÉTICOS

LA belleza es indefinible. Podría ser la santidad objetiva de los ojos, el éxtasis del movimiento. Una pluralidad armónica como el gusto, daría tantas bellezas como gustos diferentes. Los nórdicos adoran sus vírgenes de nieve y los africanos sus ángeles negros. Como atrayente de amor, con sus líneas gráciles y sus colores activos, la belleza sería principio de vida, la verdad de la vida, y lo que se apartara de ella, negación y muerte. La belleza podría demostrarse por sí misma, por el sentimiento en comprensión universal y tácita. El arte es el instrumento para exteriorizarla. El genio la crea en el arte, y la primera causa, Dios, en la Naturaleza. Descorrido apenas el velo misterioso del tiempo, la belleza se nos revela en la música que viene del infinito; porque siempre es lejana y de luz antigua. La sentimos cuando ha pasado; es el arte que más sugiere, indeterminado y trémulo. Siempre mañanera, en actitud de nacer, la música es el lloro y la risa, expresión directa de la sensibilidad; más que creación parece expansión; es como el sueño: consonancia velada de la vida. La belleza es de recuerdo. Tiene en su gama la ternura y el espanto, las pasiones de la Naturaleza: las tempestades y las obscuras calmas. La música moderna tiende a lo universal; es un timbre de timbres, una orquesta de orquestas. Falla sube sus campanas a una altura de alturas; Debussy colorea los colores. Varias canciones forman al unísono una canción suprema. Sincronismo de semejanzas y sugerencias. Oí una noche en una velada amiga una discusión de amor. Varias voces decían a un tiempo diferentes motivos, las frases de la emoción iban al vuelo como los finales de una sinfonía adorable. Era la música del pensamiento. De parecido modo vibran en la noche las melodías glorietales y el canto del ensueño. La noche responde a la pregunta silenciosa; cada

ser revela parte de su secreto melodial. La música es anunciadora; será siempre el preludio de un arcano hermoso. La belleza inmanente es inasequible, pertenece a un plano innatural. La belleza pura excede a nuestros sentidos, de presentarse a ellos los apagaría. Una finura intensa de color y de líneas sería venenosa; un amor absoluto quemaría al espíritu de la tierra. El principio de la belleza es de simpatía, mora a la vez en el objeto y el sujeto sensible; dos movimientos integrales y un solo amor. La mayor belleza sería un movimiento de infinitos espacios, un todo armónico de desarmonías. La explicación de la belleza viene del sentimiento y del buen gusto que carecen de normas. Una faz que en los siglos ha parecido hermosa, sufrirá diferentes apreciaciones pero sólo por excepción se le acusará de fealdad. El buen gusto no se puede precisar; pero sentimos que gravita una fuerza selectiva, que tiene probablemente sus leyes y que se impone en el tiempo. Como sabemos la belleza se expresa por el arte que es su figuración o reflejo. El hombre no llega a crear; sólo compone e inventa. El arte es solamente una metáfora y al artista se le llama creador por semejanza. El conjunto creciente de todas las artes, en una gran metáfora sería el espejo mágico del espíritu. La música es un presentimiento, la poesía una determinación; las manifestaciones de ésta parecen explicativas, pero de haber comparación entre las artes, sería la primera; pues una pintura, melopeya sin poesía, es un signo muerto. El niño desde la cuna sonríe a la bondad y a la gracia; notas de belleza. Después escucha el canto, corre a su primer paisaje; vienen los años y su belleza es amor. Siempre recordará su canto, su paisaje y sus rojos claveles; vuela el tiempo, se va apagando la campana y los ojos se velan. De tarde en tarde vuelve la lejana aurora que creíamos muerta: un sueño infantil de átona dulzura o un rostro tenue nos encantan. He visto en una sala marina, bajo el mismo pórtico con igual sombra azul, la cara en blanco y cielo que soñé antaño. Toda belleza tiene un raro poder, causaría temor como todo lo que parece superar las leyes naturales; mas el temor pertenece al campo de lo sublime. La belleza debe ser suave, pues es un movimiento inicial de simpatía. Es difícil distinguir lo bello de lo sublime; el bambú susurrante de la serpiente armoniosa. La belleza es lo bueno como principio puro; es la armonía del misterio; sin éste se borra en un compás monótono, en la nada. Las bellezas naturales son arcanas; huyen de los sentidos, laten en un continuo despertar; principio de la vida, tienen algo de infantil y femenino. La hermosura del hombre tiende a lo sublime, a la fuerza elemental; la de la mujer a la

sensualidad, al ideal; por su finura se remonta al punto más alto como la libélula. La clasificación de la belleza sería interminable; existen características generales, afinidades entre la mujer y ciertas plantas y gemas; esquemas raros que se tocan. Las especies espirituales son imperceptibles e innúmeras. Como hay familias y generaciones atávicas de una pasión dominante, así hay especies de belleza que corren en una misma línea; un mismo amor las modela y precisa y se plasman en símbolos vivientes. La belleza es una síntesis; ya sea la canción simétrica de los melodistas o las vagancias mañaneras de Debussy: "la fille au cheveaux de lin" o el Scherzo de Prokopieff. Lo bueno requiere un juicio; es par y consonante; lo bello es una armonía ascendente, abierta a disonancias. La pintura es la más objetiva de las artes. Picasso, Chirico, varios surrealistas, la afirman arte propio del hombre, que no imita el objetivo circundante, campo de la Geografía. La Naturaleza es bella en cuanto es dinámica. Volidora e inmanente crea estados de alma y múltiples sugerencias. En el sueño de la mañana el canto del ave gris parece que abriera una puerta mágica. La belleza de amor es el gran mito, el primer color, la primera luz, el acento que ha dictado el poema del universo inefable. Despierta en la mañana de las rosas y aletea en los ojos de la rubia que encienden las lámparas de la tarde. La pasión en los ojos; hay un tremor azul en todas las distancias; un idioma no inventado y presentido que cantará ternura en vez de otras canciones. El conocimiento de la belleza es la sabiduría, la máxima penetración, en el élan de un nuevo plano sensorial, la isla del poder y de la bondad creadora. El enigma; los insectos de la noche coloridos e invisibles para el hombre indican un mundo ignorado y sensible. Hay rostros de mujeres que parecen surgidos de esta niebla mística. Desde Botticelli hasta Ernst vibra la gloria de los ojos infantiles de la sombra. No es la penumbra espiritada que oculta el mito de las cien facciones, es la belleza femenina que triunfa en la noche, el apocalipsis de las flores y de las vírgenes. El amor elige a la mujer, la corona de ensueños magos, le pinta la frente y las pupilas de esperanza. La belleza natural y la artística corren paralelas. La Naturaleza supera al arte en extensión, luz y perfume. Nunca se logrará pintar el mar perfecto; pero el arte es el alma misma del hombre. El ocultismo de la Naturaleza se adivina con lentitud prolija. Debussy en la música, Proust y los novelistas de vanguardia plasman la sucesión de los momentos vitales. Es un avance; Soupault mezcla las almas con los colores nocturnos como en una pintura; Breton crea su adorable *Nadja,* flor de la calle y de

la locura; Valéry Larbaud, su *Fermina* deliciosa. De un lado el arte viejo, la actividad de genios que levantaron la casa del pasado y estilizaron el pensamiento y la sombra. Los imaginarios, los góticos de Botticelli, los renacentistas; Rafael con sus beldades italianas, Moreau de verdes orientales. De otro lado, arte de juventud que va con sus aviones a la ciudad nocturna de los fanales. Son bellas las horas de la libélula que gira en un triunfo de jardines y colores; vive y muere en el viento con hilos de Eros y la ronda breve de la pavonía que se quema en su ideal ardiente. Son bellos como sentimiento la ternura caritativa y el heroísmo oculto. Es interminable la belleza con las etapas de su camino siempre ignotas. La emoción que de ella viene es una viva sorpresa, un relámpago verde como una nueva aurora; después un recuerdo musical, gentil soplo de ensueño. Desde la curva del camino se escalonan los mirajes rosados, las colinas canoras, las lontananzas florecidas. Cae la noche, se encienden luces de ágata y vuelan sombras bosquecinas; a lo lejos tiemblan las lagunas a donde bajan los luceros; duerme la quinta de terciopelo, rumorosa cintila la mansión de las magas y en la ribera mece el mar sus fantasmas espumosos, La belleza es de origen divino; los griegos la adoraron: Ruskin hizo de ella su religión. El amor es la cumbre de la belleza y la primera virtud. Es espontáneo, ni la inteligencia, ni la voluntad lo adquieren, suele ponerse en fuga con la suavidad que ha traído, nos rinde como el sueño. El principio del amor es una nota de dulzura, algo imperceptible por su tenuidad; nace en lo íntimo del ser, en el corazón y vibra en toda la Naturaleza. Lo hallamos en las falenas de la tarde y en las barcarolas liliputienses de las ribas, en las barandas alegres como avenidas donde juegan los insectos, en las falacias de luciérnagas titilantes y en las sonatas de los cuentos de niños. Está en el corazón y sube la escala de verdad con su perfume. La belleza es la berceuse de la vida, la emanación de un plano superior, de un cielo; es el principio novador de la existencia, una afirmación y una esperanza. Por la carrera de los años se descubren los tonos prístinos en las rosas de los sueños y en las umbelas melodiosas, en los kioscos celestes y en las miniaturas de la noche. Hay bellezas que parecen hostiles, inadaptables en este mundo dual de fuerzas encontradas; en este dos terrible de amor y muerte. En la espantable ronda de las almas negras y de las horas vulgares, en el pórtico de la retirada, vibra un canto de gracias por la primavera de las flores y la balada del recuerdo, por la belleza del amor, única razón de la vida.

LINEA. FORMA. CREACIONISMO

LA línea es emoción y belleza. Simple y paradojal, une y separa; es limitación e infinitud. Alegre cuando asciende, sufre cuando se curva e inclina. La línea es la forma, que contiene el espíritu; la prisión extraña que Plotino miraría con espanto. La recta es una liberación, una senda al infinito. Siempre ignoraremos su punto de llegada y el significado de la forma en que se resuelve. La forma filosófica, la música; siempre igual misterio. Emerson decía que las figuras de los árboles y de los montes siempre fijas, como una afirmación, podrían ser signos ocultos, palabras inolvidables para nuestra mirada terrena. Lo más misterioso de la línea lo llevamos en el dibujo de nuestros ojos, primer valor de la forma, tan expresivo y admirable que podría significar el término del creacionismo de todos los tiempos. Un dibujante posee todas las líneas, puede inventar toda suerte de belleza expresiva, dinámica; pero nunca ha logrado representar un valor paralelo a ese sueño ideal que nos muestran los ojos con tres líneas, una oval y dos circunsferenciales. Este problema pertenece a un plano superior a nuestro conocimiento. Parece irracionable que poseyendo todas las líneas no pudiésemos trazar un esbozo igual. El hombre crea paralelamente a la naturaleza y algunas veces se evade de la imitativa. No hay símil en el Partenón, hay coincidencia en la nave por su arboladura y en el avión por su figura libelular. El creacionismo trata de deslindar en el hombre y la Naturaleza el arte que les correponde; aunque el primero siendo parte de ella no puede liberarse en la mayoría de sus obras. Lo relativo se adapta a la lógica de nuestra existencia; pero la aspiración del artista es absoluta: correr el paisaje hasta el abismo. Las modernas tendencias surrealistas son ramas de este élan creacionista. La línea musical perfectamente distinta en la ondulación de una berceuse o en la repetición de un andante en forma perceptible, como la cinta trémula de una escala y el canto mímico del mudo. Nada más gráfico que una fuga armónica; Bach traza múltiples figuras gesticulares. Wagner es el parnasiano de la música. Los actuales compositores siguen a éstos con su decorativa inarmónica como la vida en ocultismos sabios y sentimientos nuevos, productos de la época; tratan de superar o nivelarse con los primeros. La música es idioma que el hombre posee marginalmente, sin comprenderlo en su totalidad, como las aves imitadoras respecto a las palabras. La música en primer lugar es humana. La Naturaleza la

18. La casa de Eguren, en el Barranco, linoleum de Sara Acosta.

ofrece elemental y fragmentaria, a veces integral como los bajos de las olas que acompañan los cantos del playero. El sonido es una forma como lo es el color. El paisaje es un compuesto de silencio y de luz; es un misterio extensivo, un espíritu monótono que se aduerme en la fuente con el rumor del agua y respira en las grutas su aliento de frescura. Hay paisajes femeninos donde duermen las gacelas y paisajes sabios que nos cuentan las leyendas de los ceibos historiadores. Todo ceibo guarda un cuento de amor. Los árboles del trópico son más tiernos y pintureros que los de Europa. Estos son guerreros o rituales. Los viejos blancos alpinos, el árbol lobo y las encinas de los caballeros. El árbol es el pensamiento del paisaje, la lontananza es el espíritu. Un soplo panorámico, domina al hombre; cae sobre su quietismo, lo atrae a nuevos senderos. La montaña ha creado al nómada. Ese telón tendido, esos campos ocultos, la alegría de lo lejano atrajo las primeras tribus. 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. El hombre es un ave migratoria; hoy con las alas que él mismo se ha aplicado, se perfecciona e integra. Anidará según las estaciones en variados climas y hará obra de belleza con los recuerdos primorosos de su tránsito. También es una ascensión mística el paisaje de la noche estrellada, de las constelaciones; campos cavilosos que *cintilan,* párpados que se cierran. Aquí surge la aplicación del número; otro misterio y el primer axioma. El paisaje geométrico de la peñolaría y de las nieves, el de Uccello, se ve en el abismo plúmbeo y en las alturas astrales. El número, aunque de naturaleza informe, es la síntesis de la línea. Es un infinito de limitaciones. Los egipcios, los hebreos lo consagraron. El número es un misterio necesario carente de simpatía. Pero hay una belleza griega en la geometría del cielo. Es una escala de la mente para alcanzar los espacios nocturnos y las influencias mágicas que actúan sobre el mundo y sobre las almas.

El número es una sentencia; pero las luces geométricas, esferales son grandiosas por la soledad que culminan. Es la ley del contraste, como el azul que vuelve rosa al blanco triste. El cubismo es el álgebra de la mayoría de las formas y puede ser él mismo un cuerpo emotivo o fantástico, en alguna *chef-d'oeuvre.* El paisaje creacionista es un arcano. ¿Será un ordenador desconocido, un artista y lento taciturno? ¿Se creará a sí mismo al renovarse o renacer? ¿Su evolución proviene de un misticismo latente o de un determinismo armónico? Dede luego existe una ley, un viento

que inclina los árboles en un sentido, una luz que los relieva y decora. Los colores y sus analogías se atraen; las mariposas rojas gravitan sobre las flores encendidas; las aves hoscas, desgarbadas frecuentan los árboles agrestes. Las plantas muestran una voliciónal tender sus frondales y sus cimeras gráciles. Hay flores insidiosas que se alimentan de insectos bobos, que cazan cerrando súbitamente sus corolas ágiles. Sería prolijo trazar la sinopsis de estas voluntades y armonías. De la emoción libre, individual se deduce la colectiva. 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 las palabras silentes y el ritornelo de las grutas melodiosas. Una creación incesante nos rodea; las líneas y las formas se suceden, arquetipos y moldes se entrevén. Siempre el misterio, en el átomo, en el cosmos. Resbalamos en una lámina de acero sin alcanzar nuevo plano espiritual. Nada sabemos de la belleza inmanente y apenas entendemos de la sucesión de fenómenos. Sentimos y esto es todo. La belleza estática sería primordial si contuviera en sí los atributos que exterioriza el movimiento. ¡Qué hermosa y divinal sería la faz humana si en un segundo expresara todas las alegrías y tristezas, los deseos pasionales, las causas adivinatorias! En su contemplación sentiríamos el entero amor, la esperanza consoladora. Sería la celeste luz que ahuyenta la tiniebla extraña; un constante amanecer como una nueva verdad. Estaría siempre encendido, como la lámpara de Dios. Pero la belleza inmóvil sólo dura un momento con su prístino fulgor, un parpadeo. En primer lugar nos emociona; luego nos incita al estudio, que es un dolor. El éxtasis se apaga como la luz de una luciérnaga, como un pájaro verde. La estética se funda en el movimiento. Cuando el movimiento es subjetivo, propio del observador, podría ser una negación y de ninguna manera una prueba. La belleza tiene que consonar con las palpitaciones de la vida; porque es lo superior que hay en ésta y el primer motivo de amor desde la nursery de nuestros sueños. La belleza es tenue, impalpable, la azul neblina que tamiza los molinos de viento y los castillos almenados, las mansiones errantes. Las más vivas sensaciones se reciben en un movimiento rápido, en un vértigo. Quedan como recuerdo viviente. Como un negativo hasta el instante imprevisto de la exteriorización. He visto pasar velozmente bellezas inexpresables, que una vez quietas y fijas han perdido su encantadora celestía. La movilidad es externa como el tiempo; lo estático es una especie de muerte. La lí-

nea en fuga es un constante milagro. Los ojos azules cuando se pierden en un vuelo adquieren un color innominado. La inquietud de la forma es el mayor avance en nuestro concepto de lo hermoso; lo hermoso llega a lo sublime en el rasgo infinito de la idea. Una expresión de la soñada dulzura es un reflejo del plano superior de los principios. El sueño suprime la distancia, es la mayor celeridad. La vigilia distrae el pensamiento como los cúmulos que empañan la aurora o los vientos que esmirilan el mar. 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. Un gran artista sabe dar movimiento físico a sus pinturas. Las vírgenes prerrafaelistas bajan suavemente sus miradas azules; pero esta acción simuladora tiene un término más o menos distante. La forma que permanece en el recuerdo puede ser indeleble en una sucesión de renovaciones, si no pierde su virtud esencial. ¿Perdonará el principio de estas representaciones? Se repetirá el pasado como un perfume gráfico de una flor creadora, desconocida y eterna. ¿Habrá nuevos motivos de arte que nos sorprendan intensamente como los primeros que vimos al despertar en la vida? Ciegos de la luz antigua ignoramos la trayectoria que conduce a un nuevo signo poético, a la estrella reveladora inmortal. Pero se sutilizan nuestros medios y de tarde en tarde se abre un bello pórtico. La forma es dolorosa; porque circunscribe y concreta. Una armonía de dolores es la belleza, un nuevo pórtico es un avance en el país sensible. Hoy se suceden las tendencias creatrices. La poesía de los instantes, el movimiento como la vida, como la melodía. Se afirma la expresión por semejanza, por similitud de las artes, por la transposición de valores. Se ve venir el dibujo metafórico.

ARTE INMEDIATO

LA música y la pintura son propiamente el arte, como expresión directa del sentir estético. La música distiende un panorama de contento, pesar y fantasía; es la emoción que se revela en el sonido del llanto o de la risa, de las humanas voces y las instrumentales. La música y la pintura son universales; su idioma es comprendido por todas las naciones. La música es de expresión inmediata; la pintura es un efecto y la acción de éste un resultado inmediato. La poética difiere de estas primeras en la condición necesaria del elemento musical. Un verso arrítmico no es la poesía

directa, sino la indicación de ésta: el álgebra sentimental tocada en lógica: tal verso nos lleva a la precisión de pensarlo antes de sentirlo. Un verso musical se siente en un acto con el pensamiento estético indicativo. La música de la palabra da al pensamiento hermoso escrito u oral la intensidad necesaria, pues la palabra como signo es precisa y limitada. La extensión penetradora del arcano de sentimiento y belleza que es la poesía. La poesía exteriorizada en verso o prosa melodiosa, nos causa el estremecimiento físico; un efecto inmediato igual al producido por la música y la pintura. Un lienzo de celestía y dulzura nos toca de su ensueño y nos eriza el cabello como si nos trasladara a un plano innatural. Una sinfonela nos conmueve con un floral de recuerdos y neblina azul de la puerta infinita. Un poeta dice su emoción en una espontaneidad musical de palabra, en la esencia misma de su objetivo ideal. La palabra hace comprender la belleza y la música sentirla. La literatura es como la inteligencia, un instrumento no una causa, el lado físico del cual no puede prescindir el arte. La naturaleza es puntal de toda emoción estética, pero no es el arte inmediato por excelencia. La sinfonía es una instrumentación del canto; su técnica es una dirección propia del hombre, enteramente necesaria; el modo del hombre. La poesía es música, colorido e imagen; arte inmediato cuando funde estos valores en un solo movimiento, pero basta un pensamiento antiestético, una apariencia de raciocinio para no ser poesía. Esta se produce en un don de sentimiento libre y estético con palabras habituales. El arte es exponente de luz y sombra, comprensión y misterio; enteramente humano, revela humanización espiritual de la naturaleza; producto de nuestra psicología y nuestra física, cuanto más inmediato al hombre más perfecto. La pintura es la más objetiva y la menos metafísica de las artes; un arte directo por atracción; la naturaleza nos llama: el óleo está en ella, está en nuestra sustancia medular, en nuestro corazón. El hombre y la naturaleza están pintados al óleo. Cuando se ejecutan cierto tiempo la acuarela y la témpera mate, la retina transparente o asperizada, al separarse de ellas ve el óleo en todas partes. El óleo es la naturaleza, la acuarela es el arte. El artista se vale de los colores no para expresión de la primera, sino para su expresión. Necesita una acción libre y la acuarela es libre por su propia calidad. La acuarela se resuelve inmediatamente como el dibujo al carbón; un modo de arte. El modo es movimiento espontáneo y especial del hombre, es lo exterior de cuya esencia se vale para exteriorizar su espíritu. El modo inmediato de la poesía es

el canto lírico y el diario íntimo. La novela es una objetivación inmediata. El novelista es un penetrador de humanidad. Todo hombre tiene su novela, algunos no la escriben y tratan de candorosos a los novelistas ignorantes de la vida. Pero el primer valor del arte inmediato lo alcanza la música, pues aunque su técnica maravilla, es el único arte que se puede realizar sin técnica. El canto, su esencia, tan libre como la respiración, es el sentimiento puro. La danza, música del silencio, es el ritmo, palpitación de la vida. El arte inmediato se afirma en un postulado musical, lleva su imagen de armonía, su arquetipo tonal, su ritmo intenso. La pintura contiene un compás silencioso, un consonante colorido, la música, el ritmo vivo. Una vibración libre circunda la mente en sus errantes sones, el lirismo es la esencia del arte inmediato, la escala superior del sentimiento.

METAFISICA DE LA BELLEZA

LOS sueños como signos básicos comprenden la metafísica de la belleza. Se diría que el primer movimiento metafísico es el sueño. El filósofo forja sus hipótesis en estado transparente, como el músico escribe sobre la pauta su sueño armónico. Los primarios de la música y de la poesía, surgen en esta admirable suspensión de los sentidos. El sueño es una frase a la sordina, un bajo de silencio para oir mejor la vida. Apagados los sentidos físicos, quedan los espirituales tan afinados que sería una razón de su primacía en la escala de valores estéticos. Se dice generalmente que los sueños nada demuestran, pero es evidente que la tercera parte de nuestra existencia la transcurrimos en sueños. Son una realidad vital. Si los sentidos son los transmisores del conocimiento, sutilizados éstos, alcanzaremos mayor saber. El mundo de los sueños es un astro nuevo, tan verdadero como el que lo circunda la vigilia; sus senderos son más plateados y penetrantes, sus beldades más trasparentes y abriles. Son edénicos y ocultos sus móviles, no se investigan directamente como la existencia despierta. Es elemental la especulación de este paraíso sin tiempo ni espacio conocidos, profundamfente bello. La música es la más metafísica, la menos grávida de las artes; mora en cámara dulce y paisajes alados, en la fantasía y en el alma. El sueño se acerca a la comprensión objetiva. En su escala hay una música primordial, indeciblemente bella, que dicta los secretos de la noche con superior videncia.

El médium actúa en semi-sueño, en un cuarto de tono; va por metagnomía, o telepatía a los planos adivinatorios así sean contingentes. En los últimos instantes de la vida, la placa del conocimiento se torna más sensible y recibe las transmisiones del pensamiento, con vividez sorprendente. Al correr los años surgen hechos causales y se encarnan nuestras fantasías; pero cuando esto se repite parecen misteriosas afirmaciones. En el sueño con los sentidos apagados está la comprensión máxima a la belleza que es la verdad. Los sueños son el álgebra del recuerdo, si se encarnan formarían un mundo de perfección, y otro plano si les fijáramos leyes y rituales distintos. La religión de los sueños será siempre del Creador. El sueño es una segunda causa, parte selectiva de la vida. La metafísica de la música está en otra música que se desprende de la primera. Como Corot ante un paisaje se abstraía y abocetaba su visión lejana, en la audición de la "Heroica" de Beethoven o en la "Pantomima" de Falla, percibimos una resonancia muda que se levanta sobre las notas. Es un sueño. Así la canción luminosa divinamente dulce que parece oírse cuando miramos la Santa Cecilia de Rafael, que con una luz clarísima en el semblante y el instrumento descendente, olvidada del canto de la Tierra, oye la luz del cielo. Tiépolo, Botticelli con sus ángeles frívolos, un momento arrobados en el silencio de Dios, Chopin con los arrullos gentiles, Rosamunda Gerard, fina de finuras, con sus paisajes infinitos, son ángeles de sueño. Este estado trasparente explica la ópima belleza. Los ojos son más brillantes y las manos más blancas porque estamos en actitud más sensible. En el enigma hermoso, por el boscaje de los velos y las plantas narcóticas, hallamos en nuestros sueños un guía santo, una voz canora que de tarde en tarde nos visita. Hace poco en una casa recién construída dormía en un diván el sueño de medianoche y sentí que la voz me conducía a una sala iluminada por arañas cristalinas. Una niña color de nieve me esperaba risueña, tras una cortina verde. Le pregunté su nombre y me contestó: "Me llamo Despierta". Como obedeciendo a este nombre procuré disipar mi sueño. Desperté en el instante que caía sobre mi cabecera una araña como una gema, de hilos cristalinos con perlas y amatistas. Me hubiera envenenado los ojos. No practico juegos de palabra; rara vez se cumplen mis sueños. ¿Será telepatía, desdoblamiento, objetivación viviente del espíritu? Nada afirmo. ¿En qué mundo misterioso gravitarán los sentires pasados y los sueños? Hoy que el concepto del tiempo se transforma y vivimos en constante devenir, no sabemos si muestra esencia es inmutable y nues-

tro misterio infinito. Si la esfera terrestre no evolucionara, cada descubrimiento nos parecería renovación. La teoría de los sueños alcanza nueva línea espiritual, todo ser busca su consonancia en la beldad; es un nómade de la esperanza. El tiempo es un derivado del espacio, y éste no tiene medida. Alguien dijo que si durante un sueño el Orbe se tornara diminuto, como una nuez, reducidos proporcionalmente no notaríamos la mutación de estatura. El sueño carece de tiempo y de espacio; admite una sucesión que puede ser inmediata como una respuesta. Sus planos distanciales son borrosos o nulos; ni la nube ni el aire se oponen a nuestro vuelo diáfano. En el cerrado dilema del Universo y el átomo, el sueño la voluntad más libre; como el mago salva distancias y despierta maravillas. En el sueño late siempre una pasión; de aquí su llama estética. En su hiperestesia, en el sonambulismo se adquiere el sexto sentido de la paloma mensajera; una virtud telepática que siempre gira en belleza. En el panorama del pasado se confunden con los sueños los infantiles recuerdos. El primer paisaje que vivimos en la vida, lleno de claridad celeste, la primera canción de dulzura, la niña luminosa que más tarde buscó nuestra juventud para el amor. Todo fué un sueño. La estética se compone de ciencia y arte. No es un deporte sino parte primordial de la filosofía, por la prestancia de la belleza; porque todo movimiento creador, sea científico, es en principio bello. Es un método evolutivo como todas las ciencias. Las generaciones aviadoras dilatarán la estética. El hombre ambiciona tocar el cielo con sus alas y transponer el vértice sombrío. Un viaje en sueño por los futuros años sería muy hermoso. Conocer las beldades que no volveríamos a ver, pues antes que nacieran en el mundo, habríamos muerto. Sería una tristeza; pero la hermosura es tristeza; porque es la vida y el amor. ¿Donde estará Despierta? ¿Será una llamada? ¿No habrá nacido todavía o vivirá a mis ojos ignorados? Lo sabrá el Poder que encarna las fantasías y dramatiza la sombra. En la noche de las noches, cuando los sueños se vuelven perfumes y las almas sueños, tiembla un aroma alado donde canta la esperanza, con la belleza del amor que es un vidente sueño.

LA GRACIA

LA gracia viene de dos principios: el intelectual y el emotivo. Gentil y alada, nace en el aire, canta en la risa, habla en el silencio y sueña cuando sonríe. Es dilección e idealismo de las for-

mas leves. Tiene el color de los labios y el brillo de los ojos; es llama, espuma y celestía. La gracia es nativa, de la naturaleza del genio. Se puede alcanzar inteligencia con el estudio; pero no esta virtud inasible. La gracia es latina. El arte griego es inflexible, en base serena; es sublime. Las risas de Grecia no han llegado a nuestros oídos. En la Biblia hay una gracia de nobleza, una latinidad. Los góticos la dibujan con delicada aureola. Es la demostración del buen gusto; impone con una fuerza sutil, como la chispa que transmite el fuego. El mal gusto hace reir, pero es negativo, contrapuesto; no es la gracia. En sus múltiples matices resaltan dos principales. La gracia de sutileza y agilidad y la de belleza y dulzura. La primera se resuelve en el objeto por penetración o semejanza. Se produce por intuición alígera, por un dictado primoroso. Si la estética procede del juego, nada participa de esta ciencia como dicha especie de gracia, concebida con rapidez; una gracia tardía sin agilidad hace reír por la opuesta. No admite análisis, premisas, ni álgebra serena; colorea el vacío y danza con hilos de sombra en la pantomima de la luz. Exteriormente representada en signos, es una línea ligeramente ondulada que termina en punta o una ondulación sintónica. En cada línea de dos curvas hay una risa, y ésta es graciosa en la mayoría de sus fases. Interiormente es una agilidad ingénita, es como la esencia de la Belleza. Los antiguos la conocieron sin duda, pero han dejado raros recuerdos de ella. Se fue afinando con la cultura, pasó la encrucijada de los desvíos y redobló su vuelo en Versalles. La gracia aminora su encanto con el culteranismo y la ciencia; la megalomanía, la presunción, la entibian; la afectación es su muerte. La frivolidad, cuando no implica futileza, es en principio graciosa; es más bien una alegría. La gracia también decae cuando es de triple intención. Montesquieu, en sus "Persianas", muestra mayor sutileza que gracia. Shakespeare la tiene únicamente sentimental, como en Ofelia, o figurera, como en Titania y Oberón. La gracia de sutileza es la de la mañana que ríe rosadamente y se va; no sabemos si nos han dicho que nos ama. Si las flores hablaran, nos lo dirían, pero sólo nos brindan perfumes que nos hacen ensoñar. La gracia de Cervantes y la de Molière, profundamente humanas, son inmortales. Este aspecto análogo al humorismo inglés, no es un estado beatífico de la alegría, es una objetividad, una figuración patética. Cervantes se ríe de sus personajes y nos los hace amar. Mark Twain se burla de la locomotora y le da simpatía; el primero es más profundo de vida. Este, en su animismo, ha dilatado el campo de la

alegría. Los caprichos goyescos destacan profundamente al hombre. La caricatura, el *guignol* triunfan en gracia pintoresca, y mueven la imaginación para nuevos decires alados. El arte de la gracia no atisba; resuelve. No aprendido, ejecuta con la facilidad con que las aves entonan. La sátira puede ser bella cuando no es innoble; el humorismo es generalmente ameno. Chesterton pinta un inglés que sale de Inglaterra, descubridor de mundos, traza un rodeo, y descubre, con gran aparato, su misma isla nativa. Queiroz narra la confusión de unos aduaneros por los derechos de una momia, dudando si era una tela o un hombre. La gracia limeña es espontánea y aguda. Ya sea la niña que para librarse de tentaciones rezaba a San Picaflor, o la novicia bebé, que en la comedia de una dama limeña, hace voto de "perpetua candidez", siempre hay motivos nuevos. Su finura es nativa; por esto Rubén llamaba a Lima: "La ciudad de la gracia". Su matiz es de sonrisa. En su literatura, fuera de contados pasajes, como la polémica de Pardo con La Riva, la risa no se produce abiertamente como en obras francesas y españolas. La verdadera gracia limeña es encantadora, participa de la sutileza de Francia en vuelo fácil y dulce. La gracia es suave como los niños; no se podría demostrar su dureza. En la nubilidad es galante, de elegancia azul. Es la niña Sal de Espuma que nos trae los felices besos. Así como hay infantiles prodigios que vencen a los ajedrecistas avezados, hay personas con temperamento y facultad de gracia. Su mente asocia ideas, las torna *ad libitum* y malabarea primorosamente. He oído a una niña, en tiempo mínimo, tantas comparaciones originales, tantas paradojas e invenciones que maravillaba; podría transcurrir su vida en esta gimnasia tan fácil para ella. La gracia no procede en todo de la inteligencia, que puede alambicarla, ni de un hábito que le sería enojoso. Hay genio de gracia como de las artes libres. Dice la perfecta hermosura; tiene variaciones específicas, como la música y la poesía. Canta con diferentes instrumentos y mariposas en colores; es una flor que ríe y un despertar de luz; afina y presta encanto a las vulgaridades de la vida, acrecienta los recuerdos azules. La gracia es el alma de la belleza, su constante sonreir, un claro de cielo; su causa es superoculta y excelsa. Es don melodioso cuando es de dulzura y elegante amor. Los prerrafaelistas ingleses Rossetti y Burna-Jones sueñan pinturas musicales. Una Virgen bizantina como un clavel antiguo, tiene un semblante tenue, la línea de sus ojos desmaya en su propia luz y la del cielo, tiene un candor que canta inolvidablemente. Hay una gracia melodial en su semblante ensoña-

do. La música es casi siempre una gracia, ya sea una escala como un rasgo de vida o una gloria de arpegios. Hay fugas que parecen gamos a la carrera, y pizzicatos que simulan besos; en un ritmo pasa la niña del aro o vuela elegante la garza palomera. La melodía es una santidad y el sintonismo un cariño. El sentimiento es propio del corazón y dicta la gracia de la ternura y la bondad. Estas virtudes delicadas irradian en el semblante transparente como una tocata de amor. En la sala aurora reía en las perlas, una niña de palabras suaves, cuyo significado no recuerdo. Era una gracia blanca como la sal marina. La diosa de la espuma y del recuerdo. A poco se pintó de rosa y tembló la nota de sus labios que cantan de risa y besan de amor. Es la gracia pura. En el silencio trémulo, el valle se enciende en flores y silba en la mañana el tordo fino, juega el gorrión pilluelo, y, en dulce caer de hojas, la cuculí desciende. Naturaleza está florida, con euritmia y elegancia; en el día el cielo se viste de azul. Por el jardín de la gracia donde sueñan las camelias, canta el tiempo la canción amable; y en el preludio de alegría, hay un acento ignoto y delicado: la gracia de la tristeza y del corazón.

IDEAS EXTENSIVAS

TODA idea nace en la extensión y se prolonga en ella, ya sea por afinidad o similitud, ya sea por inducción. Todo en la naturaleza se distiende pues implica movimiento. La idea de un sauce contiene la flora; la de un triángulo la geometría; la del espacio la metafísica. Las ideas estéticas siguen el ritmo musical y cantan las esferas. El suave amor de la mañana, lleno de luces himnicas canta el paisaje melodioso y la lontananza sueña. En la extensión florida un árbol verde se levanta; vamos a él con el *Einfühlung* y las vivencias; pero si vivimos su vida perderemos la emoción; pensamos y el pensamiento no puede sentir. La emoción del paisaje se goza cuando en el paseo percibimos borrorosamente las claridades y las sombras pobladas, de un mundo ferviente y extasiado. Precisa para tal fin, una percepción rápida, durante la marcha, a medio sueño. Ver totalmente el objeto o la belleza, es perder el sentimiento y endurecerse en el análisis. Un segundo, el que prende la pasión, el brillo que da a los ojos la tierna luz de la mañana, un átomo de amor, infinito por el recuerdo; tal la emoción estética, libre; pero no voluntaria; no es un preludio, ni un final. La obra de arte es un dictado misterioso; la voluntad

lleva al fracaso. Las obras de los maestros antiguos fueron creadas en el instante de sentirlas, la realización prolija no les dió mayor valer. Si Vinci envejeció en la Gioconda, fué por no poder expresar fácilmente su ideal creado. Mas tardaría el genio ciego muerto sin ver su obra con los ojos mortales; pero percibida con los del espíritu, raudamente como bellezas de claro de bosque que se difuminan al punto de ser miradas. La idea es el signo: el signo implica el objeto, lo numera y extiende. El agua, el viento, la llama, el faunil y la flora forman el pentagrama campestre, la vastedad polifónica. Cuando recorremos el campo de mediodía, de ponderadas sombras y azul hirviente; delante el viento absorbe como gigante embudo, al lado estalla la claridad sonora, el silencio cae en la extensión, el ritmo de la vida se suspende, la idea excesiva de la Naturaleza es el signo multicolor del espíritu del hombre, que es a la vez la extensión. De mañana la Naturaleza está en la cuna y de noche duerme; a la luz meridiana tiembla en un amor ferviente, y se orienta para el sueño de gran crisálida, para el excesivo renacimiento. El ensueño es la difusión sublime, pues no tiene finales, siempre en estado de infinito, es la metafísica de la esperanza y la belleza. El sueño es la disonancia de la vida, disonancia que, como en la música, abre la vía nueva, tiende nuevas escalas. Son extensivas todas sus ideas; es presente y remoto. 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 expulsión 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 ensueño alcanza las extensiones bellas. Como metafísica de la belleza contiene un mundo informe. Al despuntar la mañana, los sueños vuelan como palomas; la Naturaleza también se despierta, pletórica de ideas extensivas. El mundo parece una figuración cinemática proyectada de un astro misterioso, un flabel de amorosa dulzura. El amor es el ideal que anima las ideas y los nobles sentimientos. Como primera causa es la unidad extensiva. El amor de la tierra es un dualismo ignoto, un ideal de poesía y creación. Es palpitante como el rojo, dinámico como el azul del pensamiento; enrarecido como el ultravioleta; primor del tiempo de la vida. El esquema de Eternidad es el ritmo, la repetición. La Naturaleza se retrae por espíritu de conservación, es decir de inmortalidad. Las ideas extensivas de la Naturaleza son múltiples. Cada

insecto lleva su idea, como la Naturaleza muerta su forma afirmativa y el hombre su novela. Los lampíridos con la luz, las mariposas de Martinica con su perfume, los peces de La Serena con su canción, tendrán ideas poliformes como las pinturas de Boecklin y la Leda de Vinci; pero extensivas como el valle de los valles y los ríos lontanos. El misticismo es lo más puro de la mente, la acuarela del pensamiento, tenuidad infinita. Es también lo más extenso en su unidad y deísmo.

Parece que todo insecto es místico; lo son las flores que miran al cielo en su éxtasis grávido. Las flores tienden a lo extensivo por su germinación a distancia y su prisión movible. Las aves aman los campos espaciales y los cielos dulces; llegan de ocultas regiones, las pintadas romeras de canto exótico; deben aprender otros lugares, horizontes y confines. La música es explícitamente la sucesión, no le es dado sustraerse a la norma; pero nos abre su puerta extática, portadora de la extensión por el amor y el sueño. Hay música de azul y de marfil, música de flor de té, eléctrica, insaciable; hay música que parece creada por sí misma, plena de misterio, sinfonía en viento menor. Toda música es extensiva desde el monocorde lineal de la idea, hasta la polifonía del ideal, ya sea la metafísica de Beethoven o el diorama de Bela Bartok. Como idea extensiva es similar del sueño y de la misma naturaleza de éste; se le diría la más negativa de las artes, si no fuera por su *élan* ferviente. La pintura es la periferia del alma, musical aureola. La música contiene elementos espirituales de vida; un calor de espíritu crea los gérmenes dinámicos como el calor del movimiento anima la forma. Puede afirmar una alma futura y ser una negación en el recuerdo. El recuerdo no existe por sí mismo; es una fotografía o reflejo de una acción concluída o que pugna por llegar al fin; pertenece a las causas finales, a las determinantes; no es idea extensiva, libre como el arte, como la poesía. Todo arte es poético; un vuelo fino y absoluto; su libertad corta la red, la métrica y la rima con sus pajes. El ideal sería prescindir del número y la forma; pero existe un ritmo vital, que se expande internamente. Ciertas poesías apolíneas son rítmicas como los versos de niños y aciertos inmortales. Las ideas únicamente estéticas de la poesía son infinitas por extensión y libertad. La emoción estética resulta un sueño, un animismo de amor. Los niños la gozan encantadamente con espíritu de descubrimiento. La infancia vive en constante devenir descorriendo cortinas bellas, en pos de paraísos iluminados; se olvida del recuerdo, rompe los juguetes una vez conocidos. En moldes convencionales se va formando una

impronta espiritual que apaga el fuego. La juventud es el amor; sus ideas extensivas forman ideales con la luz de los ojos y el amor del corazón. Pasada la noche del fantasma, de las quimeras infantiles, ponemos en la mujer las aventuras, las maravillas esperanzadas, los encantamientos, la melopea de las gracias, el azul matutino y los nocturnos besos. Canta la voz misteriosa y vemos en la mujer la belleza presentida, como en la naturaleza el triunfo de la luz; el ideal extensivo como un milagro de Dios. Después el ritmo desmaya, los pájaros se aquietan y el robledal se aduerme; caen las sombras y suena en lontananza el diapasón del mar; el ideal perdura y se sutiliza el alma ante el panorama nuevo de otro amor. A medida que vienen los años la idea extensiva emocional se transparenta y afina; basta una ojeada imprecisa para que sintamos el objeto bello con singular viveza. Lo gozamos en un tiempo con todos los recuerdos. Basta ver la curva del camino para, por analogía, recordar la senda que nos llevara a la mansión feliz. Tal acontece raramente en la niñez que no columbra sino las primeras etapas de la idea extensiva. Cuántas veces nos ha parecido concluída, engañados por la luz de la noche. Todavía no se ha descubierto una pintura que despida verdadero resplandor y creemos que ha tocado su fin la luz de los colores. La virtudes metafísicas se tornan cualidades físicas, las pruebas recientes sobre los valores son certeras. A medida que la humanidad avanza se van descorriendo los caminos ideales. Sabemos que en el hombre y en el animal existe la esperanza; lo mismo sabemos del recuerdo. Pero ignoramos la memoria de flora, y sería adorable que el clavel de plata, el ángel del jardín, recordara el beso que le dio la colegiala. Las ideas extensivas pueden ser progresivas si se considera que en la extensión hay progreso; pero en el campo del conocimiento, se presentan en escalas diferenciales sin que sea posible avalorar comparativamente sus calidades. Tienen diferentes módulos imperativos y regresivos. Parece que las ideas siguen su vida autónoma; si se encarnaran harían la vida de un hombre. Lo más hermoso de los ideales es su calidad de esperanza. Son la esperanza misma. Van en la noche por las armonías verdes y las avenidas de media luz, llenas de murmurios azules, que dan a los kioscos de ensueño, por donde alumbra la lámpara del amor. Todo dimana de ellas, suaves como el aroma del pensamiento, como la luz de la vida, siguen la estelaria senda sin ocultar el corazón. Así van las ideas tenues, almas vivas incesantes, eternamente agitadas, andarinas donadoras del conocimiento y la esperanza.

EL NUEVO ANHELO

MODERNISMO en el arte significa tendencia actual. Todas las épocas han valido su modernismo; ínfimo o supremo, ha sido el arte único de cada una de ellas. Lo que se llama hoy la vanguardia es nuestro modernismo, nuestro arte. En el arte hay obras admirables de nuestra veneración sentimental; pero, aunque las consideremos productos del genio no las sentimos como las actuales que son nuestra vida objetivada. Cervantes fue el vanguardista de su tiempo, rompió los moldes rígidos seudo latinos, la escritura grave, y plasmó un arte humanamente risueño, juzgado inferior por sus coetáneos. Combatió el pasadismo de su tiempo, los libros de caballería. En los tiempos homéricas, una lanzada era para los aqueos una belleza real; hoy es para nosotros un horror. Comparar el arte antiguo con el contemporáneo es una llaneza. No pretendemos que como calidad esencial sea el de nuestros días superior. El avance artístico lo alcanza el genio; y sería vano creer, que en nuestros contados días hayan surgido genios, en igual número que los nacidos en varios siglos. Son muy raros los genios y hay largos desiertos en la Historia del arte sin que uno de ellos asome. Pero si ha habido tiempos en que el arte ha sido superior al actual, para nosotros, para nuestros anhelos espirituales, no puede serlo integralmente. El arte de hoy es sintético, pues nos faltan horas para entretenernos en narrativas prolongadas; deseamos la concisión. Y esto se comprende, pues un artista cuenta en su vida breves momentos emocionales intensos, y éstos son únicamente los que merecen la obra de arte. Como no se encuentra dos hojas iguales, no es posible hallar dos almas idénticas, y esta distinción de las almas por ínfima que sea, exteriorizada en arte, es el único valor inmortal. El arte es comunicativo y en este sentido es sociológico, aunque por esencia es aristocrático.

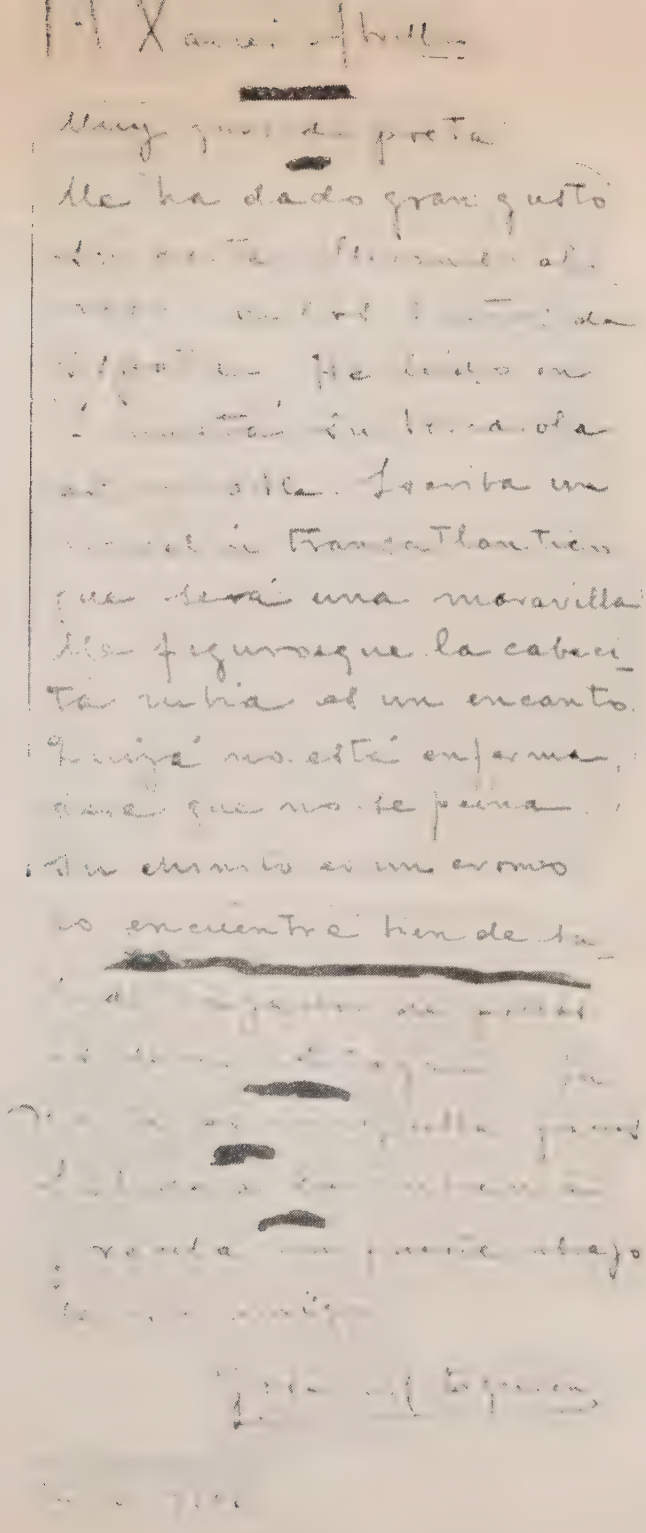
En el paseo de la playa hallamos ensenadas hermosas y es nuestro deseo volver con los amigos para mostrarles nuestro feliz descubrimiento; tal acontece con el acierto de arte que es una ventana abierta al infinito bello. El modernismo, además de la síntesis tiene la característica de ser obra directa del hombre. Podemos encontrar en la acera un cuadro poético que nos enternezca; pero éste, asequible a la fotografía, no es el arte. Pero, aunque recorramos el orbe entero, no nos dará la naturaleza un Partenón por ser arte propio del hombre, como lo es modestamente un facistol Un valor vanguardista llegaría a significar una síntesis de síntesis, libertad de libertades... Pero dichas estas condiciones,

precisa puntualizarlas. La síntesis comprendida por Cocteau, en su estudio sobre Picasso, no representa el objeto sino la impresión que produce. Appia en vez de pintar un ciprés, pinta la sombra de este árbol más lóbrega y mortal que el árbol mismo. Lipschitz, traza el dibujo de una tumba que no es tumba, con unos ojos que no son ojos y el aspecto es de una tumba que nos mira. El cubismo es también una manifestación del modernismo. Lo hallamos espontáneamente en la naturaleza, en pedernales y en el paisaje de las nieves. Pero algunos cubistas lo exhibieron como arte absoluto y le restaron simpatías. En la música, el vanguardismo no presenta fuera del cuarto de tono, rasgos definitivos. Diremos que hay compositores como Debussy y Milhaud, que a diferencia de los clásicos modulan un pensamiento en cada frase musical. De aquí que sus motivos sean una pedrería de pensamientos sensibles, que por su número dificultan el recuerdo. Pero dan a una pieza de cortas dimensiones el valor de una extensa. Algo semejante se verifica en los versos vanguardistas. Un pensamiento estético en cada línea; lo que parece un distintivo de nuestra época, una sucesión de síntesis en el tiempo. Marcel Proust ha exteriorizado los momentos del hombre y de las cosas, ha prescindido del argumento, del episodio y la anécdota, para plasmar la vida auténtica, que es rítmica como el latido, y que, mentalmente es un diorama de sensaciones y pensamientos, o banalidades inconscientes. La penúltima evolución ha sido el surrealismo, considerado como un realismo de realismo. Los prosélitos de esta tendencia viendo mixtificada la realidad por atavismos o falsos rumbos, proponen la verdadera realidad poética, y buscan en la vida tipos como la *Nadja* de Breton, tan transitoria que si no la hubiera descubierto dicho escritor, nada conoceríamos de la deliciosa niña. Pero si en la realidad se descubren bellezas que parecen soñadas, ante todo el surrealismo es una realidad de sueños. Si hoy esta tendencia es considerada como pasadista, no se descubre otra llamada a sucederle. La innovación técnica es del dominio de la ciencia más que del arte. Por eso los innovadores de la forma han sido muchas veces medianos poetas. Esto es positivo, en cuanto a la técnica se refiere, pero no a las innovaciones de fondo privativas del genio. Para conocer los avances europeos necesitamos el impreso que la mayoría de las veces nos dice lo que se ha vivido en Europa o ha gravitado en el ambiente. Sabemos del teatro ruso constructivista, la evolución del ballet; una escenografía multicolora, nuevos estados cómicos y dramáticos. El cinema que podría significar un autorretrato de la na-

turaleza. Evoluciones paralelas. El creacionismo en que figuran Max Ernst, Dalí y otros. El expresionismo alemán afirmativo de la expresión: "Toda expresión es un valor de arte". En Alemania hay otras escuelas intensas, como rumbos musicales quintaesenciados, matices de tono que lo serían de alma. La historia del arte nunca ha tenido igual riqueza innovativa. Vemos surgir un arte americano que llamaríamos "Novismo" simplemente, pues en todo tiempo ha sido modernista quien aporta algo nuevo en sentimientoy belleza.

EL IDEAL DE LA VIDA

EL ideal es un primer motivo, un avance en el rumbo infinito, una esperanza intuyente. Náufraga en el torrente de la vida, la humanidad se incorpora, con la mirada en la altura, en el celaje alegre que engalana el deseo. Bifurcada en las rutas la vía de la tierra, el pensamiento humano se dilata en la aurora o se deslíe en una noche insoluta. El ideal es siempre matutino como la luz del ensueño, como el reír de la luz; canta en las pupilas serenas y tiembla en los castillos del mar. Es *berceau*, mecedora del viento, y una belleza vital, razón de vida. Su causa es original e incesante, su muerte es el derrumbe de todos los sueños. Es un pensamiento determinado por un sentimiento, una emoción de alcance ignoto porque el ideal es infinito. Desde el primer aliento perceptivo la niñez tiende sus brazos a la luz, a la ternura de la madre y a los sonidos de la tierra, después entra en la rueda de los juegos y la ilusión prístina. Una conciencia infirme, un recordar impreciso que facilita apenas la atención, una curiosidad instintiva esbozan levemente en el niño una línea elemental, haces del castillo sintético que será su anhelo. El ideal es un trasunto del celaje. El celaje es un color que nada dice, pero que siempre nos llama. El ideal nos dice una quimera aparente, es la síntesis de esta vida afanosa. Lejano de tonos tristes ponientales, busca los cielos claros y el miraje feliz. Como impulsión del espíritu es rectilíneo y lato. Individualmente único, es la vida que se impone en los seres, con la belleza como causa determinante. Todo hombre sigue un ideal subconsciente y lo afirma durante su existencia; para el pragmático la acción positiva, el imperativo de una realidad inmediata como un todo de vida; para el idealista el mundo intemporal del pensamiento creativo. El sabio lo forja en el conocimiento y no puede librarse de la sabiduría. En el ideal prima el sentimiento, en faz de alegría, como atractivo máximo. El pensamiento



Carta de Eguren a Abril (1928).

es originariamente doloroso. Algunos psicólogos no deslindan los estados afectivos, del pensamiento que los origina, o que los trasmite por un proceso intelectivo; pero siempre habrá distinción entre el que piensa una idea, por ejemplo la del triángulo, y él que siente una tristeza, que simbólicamente aplicamos al corazón. El ideal como síntesis de vida es producido por el corazón y para el corazón; porque una causa efectúa estados esencialmente diferentes. El ideal es el más íntimo sentimiento, una verdad de expansión en un panorama de fantasía. En la gradación de valores del ideal, le corresponde el primer grado al individual, origen del colectivo, pues éste es de relación, de magnetismo, de unidad. No existe la unidad perfecta, conjuntiva, un absoluto de partes; el nirvanismo inmóvil sería una disolución, una negación, un final de creación, es decir: la muerte. Hay una infinitud de ideales disímiles como las hojas. El ideal es el íntimo del ser, lo que lo distingue de los otros seres. Ese átomo diferencial, único para cada individuo, es en el plano sentimental y estético la personalidad de arte y la inmortalidad individual, pues no existen, ni han existido dos seres de sentimentalidad idéntica desde el principio del mundo. Ese átomo diferencial constituye el ideal; lo más intenso de la vida. En el campo de la ética el individualismo es una desconexión aparente, pues, como se sabe, el primer movimiento para la acción colectiva es individual, surge de un egoísmo para convertirse en un amor, el primer ideal de la vida. El amor integral es el fin supremo, una virtud de anhelos; se dilata en la línea infinita: cada uno posee un océano y su ribera floridal. Todo ser forja un mundo ideal que no puede revelar enteramente; porque nadie lo podría comprender. Colón tuvo un ideal de descubrimiento infinito. La vida de Rafael fue en sí misma un ideal; fue un genio de arte que vivió corta vida de amor, llegó a morir por la belleza y el amor, como la libélula florida. Los supremos ideales de socialismo y santidad son plenos de amor. En la umbría del bosque hay una pampa blanca donde se vislumbra la torre de los sueños. En ella vive nuestro amor: alegría ensoñada; magiquez de dulzura; siempre incomprensible. El ideal de la gloria, de la piedad y de la ternura; la suprema virtud de humanidad, todo está en este amor, siempre lejano porque es infinito de belleza y bondad.

LA ELEGANCIA

LA elegancia, como todo valor estético, se afirma sin razones. Se le creería exterior, producto de la forma misma. Se le diría una

apariencia, pero no es éste su punto inicial, ni su alcance. La elegancia es un don espiritual. Es la propia manera del espíritu, como lo sería el estilo en un escritor. La forma es profunda; el alma sin ella no existiría o viviría su hermetismo como el estilo ciego. La elegancia es también excelente por lo que tiene de forma. Este valor estético se compone de gracia y distinción, como una escala leve. Los griegos la eligieron noblemente desde su dios sereno a sus tanagras. Los modistones han puesto en ella su ideal. Patou, Lelong, Lanvin han templado en ella sus almas finas, en su sueño de encaje, en su jardín de galas. Los modistones procuran una armonía psicológica integrada en la forma. Una dama altiva, una belleza de águila debe llevar en el sobrero y en las líneas del talle los rasgos y curvas de la reina del aire. Una *girl* de expresión jardinera quedaría bien de canastilla. Un lazo puede consonar con les cejas y una flor con la boca. Mas, poco le vale esta armonía si quien la muestra no lleva el aire, la gracia, la desenvoltura, no lleva el alma. Sin ella la elegancia es negativa y nula; lo que prueba su don dinámico, su origen psíquico. La elegancia viene del baile, pues su esencia es rítmica y modular. Desde el minué de jazmín, el beso y la sonrisa hasta la marcha de los convidados wagneriana: los caballeros de levita y chistera, delgados, finos, diplomáticos; la danza es manifestación directa de la elegancia. La Duncan ha plasmado en ella otras pasiones, pero a la manera de los griegos, y la dignificaban en las tragedias hórridas. La elegancia de sentimiento debe ser inseparable del hombre en todos los actos de su vida. Los helenos embellecían la muerte. Telleyrand moribundo se hizo vestir al anuncio de la visita del rey, y al ver al rey Felipe impresionado y mudo, le dirigió la palabra y sostuvo el momento. Actitud noble y elegante del genio diplomático a quien el rey había postergado con su olvido. Son igualmente admirables los últimos instantes de Lord Buckinghan, pues herido con la daga fanática, dedicó sus palabras a la reina Ana de Austria: para ella fueron las ternuras del galante duque. Este pasaje revela gran delicadeza, un ideal poético, un amor: lo más bello de la vida. La galantería surge unida a la elegancia; es siempre elegante. Lo es también el sentimiento puro, aunque a veces decline por deficiente forma. Es valor incomparable cuando se define en su propia esencia como una nota dulce y leve. Hay múltiples formas de elegancia. La de los romanos, pompa y majestad; la de la Gándara, viperina; la de la mujer serpiente, venenosa y bella; la de Boldoni, decadente con sus niños exangües; la de Van Dyck, cerúlea. Los caballeros de

marfil. La de Brummel y Orsay; la del *dandy*: tipo estético íntegro en todo momento. La elegancia es el dinamismo de la belleza, el contrapunto del corazón. Se diría que el traje se ajusta a ciertos estados, al paseo, a la *soirée* casi invariables, limitadas. No es cierto, pues hay matices de elegancia como notas de sentimiento. Lesley, Pool pueden lograr una belleza inmortal y verdadera en la indumentaria psicológica. El mundo de las elegancias en un valor indefinible semejante al buen gusto: valor poético, con apariencias banales, que lleva el sentimiento a la armonía, a la línea musical que afina el pensamiento.

PAISAJE MÍNIMO

LA miniatura es el espejo de la infancia. Se diría que los niños son miniaturas. Viven en la esfera diminuta y pintoresca de los juguetes. El esquema del paisaje mínimo consiste en reducción de líneas. Los juguetes son una simulación liliputiense de la vida. Los niños los llevan a acciones magnas. Lo pequeño implica vastedad. La metafísica de la miniatura es una síntesis y ésta puede mantener virtualmente fuerzas grandes. En el mundo de los juguetes el niño es un gigante que desvastaría naciones con su aliento. Un día encierra todo el tiempo para la efímera. La síntesis, la línea y el punto, el infinito y la idea. Reducidos al número, el tiempo y el espacio de la miniatura, contemplaríamos el arquetipo de ella. Síntesis absoluta. 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. Recuerdo que en mi infancia, cuando la tarde no me permitía correr por la alameda encendida, jugaba en una baranda con mis carritos de hojalata pintados de rojo, amarillo y azul, llenos de paseantes de madera. La vía tenía un palmo de anchura y varias curvas. Yo rodaba mis juguetes con la ilusión de que la baranda larga y clara iba a la ciudad distante donde jugaban niñas y niños, y olvidaba mi paseo real, pues mi camino me parecía encantando. También recuerdo la mañana de la hacienda. El estanque cubierto de madreselva y jazmines donde flotaba mis canoas minúsculas de hojas secas. Se deslizaban por la acequia entre pequeños golfos de limpia arena. El viaje era largo, llegaba a las heredades vecinas en travesía bella entre las maravillas de los musgos y de las ovas verdes. De convertirme por arte mágico en un Colón atómico, hubiera descubierto Américas de fantasmagoría. Yo seguía

con la imaginación este velero luciente que llevaba correspondencia secreta a las beldades infantiles y luminosas de las haciendas ensoñadas. Los bizantinos del X siglo, los góticos del XIII, y primeramente los benedictinos, miniaban sus dibujos primorosos en misales y libros de horas, en arreos, orlas y fíbulas. En las miniaturas de los ciervos, jabalíes y lebreles, el paisaje guarda la melancolía de los años y la elegancia de las cacerías medioevales. Todavía contemplamos en su pátina de ensueño sus batidores y halconeros, sus venados y ficédulas, sus gárgolas y sus damas blancas. Las obras antañeras, además de su sinceridad primitiva, conservan la virtud de insinuar evocaciones gratas.

¿Cuántas miradas se habrán detenido en ellas? ¿En cuántos lugares hermosos, aldeas y castillos se habrán deleitado con sus bellezas nobles, que en armerías y bargueños contemplarían dulcemente, en las largas horas medioevales? La mayoría de esos ornamentos y viñetas son anónimos. Posteriormente Limbourg de Chantilly y Fouquet pintaron sus caseríos de fondo y Memling sus torreones distantes abandonados. Son incontables las obras de este género dispersas en galerías y vitrales y en las sillerías de los coros donde muestran sus paisajes de ébano. En los tiempos modernos casi todos los pintores han hecho miniaturas en cuadros y apuntes. Grabadores célebres como Doré y Neuville han cultivado el paisaje con original factura, en su arte ristórico. Me figuro que un águila antañosa mostraría a Doré los árboles frondosos como gigantes de los siglos. Los antepasados dibujaban con lentitud y perfilaban con limpidez. Se complacían en una letra como en una catedral gótica. Los contemporáneos trazan sus sentires en rasgos leves. La síntesis desmaterializa el dibujo, lo torna en álgebra de emoción, signo de belleza. Grandes dibujantes japoneses dedicaron largos años en vivificar la línea y transparentar, en gracia, las almas finas de sus pájaros y flores. Todo arte es simbólico; cada avance adquiere nuevos símbolos y cada modernidad nueva luz. El suprarrealista busca un paisaje prodigio, hasta que lo siente silbar en la sombra o rezar en el silencio. En las umbrías de los campos viven flores santas que realizan pinturas milagrosas. Vi en el espejo de manantial diminuto un jazmín de Arabia inclinado sobre una campanilla celeste. Era una viñeta de claridad. Otra vez miré un lirio color de plata que se mecía en la espuma como la niña del alba. Era una mística pintura, un espejismo del cielo. También suelen descubrirse miniaturas campesinas expresionistas. Una ranita de esmeralda con ojos glaucos, zambullida en la alberca, semejaba el

corazón de las aguas verdes. No distante, sobre el tapete de musgo se destacaba un coralillo como una cinta de terciopelo roja, como candela tonante venía del misterio campestre, de la vida, de la sangre y del veneno. Hay paisajes raramente bellos y gentiles; se les descubre escondidos, obscuros y venenosos. En ellos duermen los bambús finos y las flores pálidas. Tienen una elegancia mortal estos parajes atrayentes, parece que guardaran una tumba. Fotografiados en una gema serían un triste recuerdo. Hay miniaturas que semejan "féeries" en el corazón del bosque. El medioevo inventó las hadas expresivas, lindas pero imaginadas. Existen en las tinieblas frondales, fuerzas ocultas y entes graves, que laboran entre plantas delgadas en las pequeñas cámaras verdes de los otos perdidos. Son los arcanos principios de vida, gestaciones ignotas. Sólo aceptamos lo visible del bosque. Pronto los aviones mostrarán sus zonas y quedará el paisaje mínimo en lo imperceptible. El aviador instantáneo volará continentes; pero la vida de un hombre conocerá apenas el mundo breve. Los bizantinos, los románticos, los benedictinos esbozaban prolijamente, eran lentos artífices. Los modernistas son sintéticos; un pensamiento en una línea. El artista de vanguardia es un viajero que simplifica su emoción y aporta, únicamente, los sentimientos más vivos de su carrera mortal, le falta tiempo para los secundarios. Basta haber sentido un instante en la vida, agudizada la belleza pura, y exteriorizarla ingenuamente, para que la obra de arte perdure; basta que por el instinto social ofrezcamos nuestros íntimos sentires para que miremos terminada nuestra misión estética. Los vanguardistas prefieren extremar la síntesis. Desde Cézanne hasta Rousseau y Picasso, se han debatido en una evolución sincera. El mágico Chagall transmuta los planos. Citroen forja miniaturas de fotografías yuxtapuestas. Su "urbe mundial" impresiona con su apariencia de grandor y actividad sorprendente. Vermeer, citado por Franz Roh, ha pintado "La encajera", cuadrito de un palmo que finge la vastedad de cien metros. Appia, produce en líneas parcas, la soledad profunda. Otros artistas no diseñan el objeto sino sus emanaciones, así la obra cumple su fin sin medio inútil. Queremos sentir, no divagar. Pero un aspecto de arte no debe ser la crítica de lo opuesto. Un paisaje de grandes dimensiones es preferible y es también una miniatura ante la naturaleza. No debemos defender a ultranza una tendencia de arte. La miniatura como dimensión es relativa, contiene lo grande y es una intensidad artística acorde con la celeridad moderna. Es la niña de las fases infinitas. La naturaleza se viste de árboles gigantescos y enanos. El

pigmeo llega a un codo. Una niña de dos pulgadas sería un primor, un dije, una joya color de rosa. Nos encantaría con su alma fina y nos contaría secretos del mundo atómico. Tal vez exista en gruta incognoscible o en nocturnas miniaturas iluminadas por luciolas alucinantes. La música daría nuevas sugestiones a los paisajes mínimos. Milhaud en sus operitas relámpagos tal vez procure síntesis semejante. Una frase sincopada, dos acordes, darían un jardín de ensueño. La naturaleza musical elige sus miniadores entre las aves, que en un trío pintan un paisaje. Lejos de ceguedad o "parti-pris" amamos esta tendencia artística. Un paisaje filosófico que surge de lo infinitamente pequeño y cuyo postulado está contenido en una línea. En la región de la belleza, la miniatura del paisaje se sintetiza en un color melodioso o en un perfil soñado. Llega al corazón cuando vemos pasar adorables las viñetas de la vida, fúlgidos instantes. La acuarela delicada de los recuerdos.

VISIÓN NOCTURNA

LA noche es la sombra del día, el principio de la luz, el corolario del teorema ignoto; es la nada tenedora de mundos. Se siente como un signo de descanso la beldad del Caos; pero es ferviente e incansable. Se evade al conocimiento; pero si no hubiéramos visto la luz del día y no brillaran los luceros, siempre sabríamos que es una sombra. Su color apaga los colores, y es posesora del colorido de todas las cosas que encubre. Vela las cunas de los hombres, guarda las normas antiguas y los recuerdos. Al paseo de la noche colabora un mundo férvido de matices velados, de voces nítidas o sordo acento. Los vientos nocturnos van por los pasillos frondales y bóvedas roncas. El azul se esconde y el lumbrel de la montaña enciende su lámpara de fuego. Se obscurece la sombra, cada aroma es un símbolo. Se oye una voz errante, ¿qué será?, ¿a dónde irá? A las quintanas distantes y a los castillos de la noche. Pasa un alón cuadrado y brillan ojos amarillos. En el cerco del dunal dice el buho, en falsete, los apotegmas nocturnales. Los rostros se contraen en las tinieblas y surge lo minúsculo vital. Una mariposa de jaspe blanco brilla como una luz; cantan los grillos pifereros y el cigarrón. Hay una dulce opalescencia en este ambiente falaz de metamorfosis, un mundo de agitación y marasmo. Hay emociones naturales, múltiples. ¿Qué sentirá la pentatonía diminuta a la vista del buho jaspeado y plateresco? La noche pinta sus entes con arabescos opacos que res-

ponden a la esencia enigmática de la tiniebla. El gran buho semejará al estafilino o a la hormiga, un castillo medioeval hechizado. Altas visiones se agigantan en la noche y se dispersan en los campos nemerosos. Van a las altas mansiones sugestivas y a las almenas fantasmales de las torres. La noche tiene el arquetipo de los sueños. Es una divina extravagancia o un poema solemne; su oda mística, su dramática prodigiosa. Tras su mundo de azules, anida otro impalpable. Sobre su panteísmo oculta un Dios. La noche es adorable con su misterio y sus quimeras. sus bagatelas y su sueño. En la sombra las trivialidades son amables y las luces son más luces. Es incomparable como factora de sosiego y farolera de la fantasía. Trasmite los espíritus y los recuerdo. Yo la amo por su misterio, por sus jardines de flores liliales y por sus ojos profundos. La amo también por su nota suave y por sus lindas memorias. Siempre me han atraído sus lucernas distantes y sus pensiles inviolados. Son encantadoras las noches de verano y su ambiente en las terrazas del mar. Recuerdo unas horas en las glorietas estivas y corredores de galante insidia, la madreselva del jardín, vigilante y graciosa y la fiesta de luna. Todo lo nocturno es suave, resplandece y se esfuma. Un galvinismo extraño nos rodea, un creacionismo eterno. El amor de la noche no simula el de la muerte. Los fantasmas son simples y no pueden mirar la luz serena. Su percepción es ignota. La piedad de la tumba causa espanto, la de la noche acaricia y consuela. Es del color del sueño, con matices y tonos innumerables como los de la fantasía. Su escena es lírica o dramática; su mímica fantasmal. Las salas de la noche deben brillar con luz vivísima, azulina, en un baile de trajes, como en las linternas mágicas. Deben perfumar la vida, tal las mansiones de las rosas blancas; deben encerrar la puerta sellada del destino. A la primera sombra comienza el drama lírico de la naturaleza, se encienden las fogatas del bosque y brilla la ciudad de diamante del gran carbonero de la noche. Todas las orquestas invisibles suenan en el escenario cosmográfico, donde los negros páramos y los ríos representan, y todas las montañas son divas. Pero la noche es más misteriosa que estas representaciones y sólo algunos genios han vislumbrado el secreto. La música revela parte del mundo esotérico, es la vidente, la iniciadora de las ciencias maestras y de las ínclitas acciones, hermana de la noche y del recuerdo. Chopin es el poeta nocturno de la música; encarna luz y sombra. Su gama es azul obscura como las nieblas hondas o blanca y tierna cual los jazmines del Cabo en las noches malabares. Su nocturno Nº 1 es fino de amor, y en la segunda parte sus notas son obs-

curas y túrbidas como el color de la noche, enrarecidas como las altas horas. Chopin comienza su nocturno en el sereno, y en cada variación angélica va ascendiendo el tono de afinada dulzura, hasta dar el calofrío de la proximidad de un nuevo plano ignoto. Su "Marcha fúnebre" es la marcha de la noche muerta. Con notas de crespones pasa noblemente hasta terminar con una consolación de delicadeza infinita. Es su propia marcha, porque Chopin es una noche. El músico camina por galerías de tiniebla, pasa sombríos salones, descorre los velos y llega al corazón de la noche, para pedirle el sentimiento y elevarse a la altura. Beethoven en el "Claro" se remonta en abstracciones melancólicas hasta trasponer el astro triste. Va más allá de la luna. La ha sentido hondamente; sabe su secreto, desolado y sus alturas pánicas. En el misticismo de Beethoven está el saber augusto, el don profundo de las elevaciones, que sube más allá de los astros, donde la noche es más obscura. La luna representa la juventud romántica de la noche. Hoy está *démodé* pero será siempre la confidente del amor que es la virtud primera. En la naturaleza todo factor necesario, como la luna, tiene valor estético primordial, la luna que influye en el temperamento y en los organismos, levanta la imaginación noctívaga y forma parte de toda vida terrena. En la noche poética la luna se viste de gala o se enluta, la vemos azulada, blanca, amarilla, verde, a veces como un farol chinesco anaranjado y blondo, otra suspensa en oración o náufraga de las nubes; ya tramonta los cerros sublimados y es un crepúsculo verde melancólico. Se aleja por las vastas soledades o tiembla y espejea entre las sombras altas.

Su luz llena de estampas las fuentes adornadas y diseña paraísos en el rincón floral. Luce los atributos de la noche con innúmeras facetas. Se diría varias lunas. La luna de Pierrot, sentimental y piruetera, no es la del ruiseñor, lilial, ni la de Schubert, veneciana. Ya ofrece la distinción de los parterres ingleses la soledad de las lagunas. Es la amiga del pastor y de las colegialas. Nos toca el corazón como la reina mágica y nos llena de añoranzas como la sombra y la canción. La noche es eterna; no se diga que su existencia es aparente, existe como causa. A pesar de sus manifestaciones es la incógnita. Es la gran mítica. Se conocerá el misterio diurno, pero quedará velada todavía la verdad de la noche. Si en un mágico tiempo, un aire extraño disipara esta sombra, perduraría su esencia pura porque la luz se apaga y la noche es la existencia verdadera; es: "Siempre", la palabra infinita. Amo la noche por su misterio perennal, por sus influencias milagrosas, por sus países adormidos y en-

cantados y por la piedad de su sueño. ¡Quién me diera penetrar como el genio, por los somníferos bosques de la noche! Allí tras los lagos que espejean el arcano, y los durmientes árboles fatigados, encontraría la mansión de espera, en su altar de cúmulos, ojearía el libro de terciopelo, donde están los enigmas de la noche y el dictado de sus sueños.

LA LÁMPARA DE LA MENTE

CASTILLOS de encaje, amplitud de colores, formas intangibles, la ciudad de viento, pinta la fantasía con sus difuminos de nácar. Es un espejismo, una metáfora de la realidad objetiva. Esa atracción armónica de la naturaleza, esa facultad humana del ritmo y consonante que parece una condición de existencia. Este dos de armonía —el número dos es un amor— vuela con notas de un instrumento y como las palomas de la torre; la fantasía inseparable del fantasma y la imagen, es en principio creación o más propiamente, imitación creativa; ya sea voluntad de forma o un *élan* de atracción. Toda existencia es movimiento y la facultad pensadora no puede detenerse, le es necesaria la repetición o la invención. Las aves patentizan la necesidad del canto; esta melodía es una llamada de amor; pero cuando ofrece variaciones originales, una composición espontánea, el ave siente un placer, el placer estético de invención y dilatación fantástica. Toda existencia es de naturaleza creadora, pues siendo ella misma una creación tiene que desenvolverse en su esencia. Una facultad debe poseer la facultad de demostrarse: la fantasía por la fantasía. Yo ví un mihrab de ágil dibujo, enhiestado en la altura. De allí se percibían otras torres, las ciudades violetas del horizonte y las ventanas de la tarde. Tras los vidrios de oro es asomaba el fantasma azul. La dama blanca de ojos verdes tendía la mirada a la ciudad de los sueños. Era la fantasía melancólica, el misterio distante. La fantasía es siempre melancólica: porque no es una realización sino un trasunto del objeto amado.

Esta virtud la ennoblece a la manera de una luz piadosa; porque sin un toque de tristeza, toda alegría es banal, es una negación de vida, la fantasía es de orden estético y como tal, desinteresada y libre. Desinteresada porque no habría emoción estética en el hombre que buscara cabelleras rubias para hacer el oro, o el matiz de los ojos, verdes o azules, para pintar una mirada. La fantasía, como toda emoción estética es imprecisa; es un anhelo involuntario como toda expresión anímica; es un vagar a un mundo de quimeras,

donde bullen arquetipos ignotos. Las pasiones estéticas y los ideales de la vida sirven de motivo o aliciente para la fantasía, pero no son ella misma. Estos inspiraron la Alhambra, como un sueño de amor; *Las mil y una noches*, los paraísos del aire y las formas seculares de la India, en los azules de Bengala; las pagodas historiadas y aéreas que espejean en la noche. La torre gótica, la magestad en elegancia, emula al minarete oriental, son trazos distintos de fantasía, valores diversos. Se avienen al espíritu moderno las imaginarias de la Edad Media con relieves. Las sillerías maravillosas, las figurerías taraceadas de Autun, anatematizadas por San Bernardo; fantasía innatural, feísmo alucinante, que enferma el ánimo; pero que, en conjunto, es arte. Una armonía de fealdades hace belleza. Desde luego constituye una fuerza fantástica. *La Divina Comedia,* parece la creación de un imaginismo dionisíaco; la fiesta del color y la pena, con un cielo brillante y monótono como la mayoría de los cielos. La fantasía es tan fugaz y mariposa, que ya toca al genio del Dante como al diminuto cerebro de la avispa, ágil como ella. El insecto al fabricar su casa, pone fantasía en cada arista o enlucido, basta el deseo de hermosear, para que asista la emoción estética inseparable de la fantasía. Hay insectos que fabrican ciudades de encaje, como los de la Fata Morgana o los de Aladino. Las libélulas con ojos de dieciseis facetas, es decir, con dieciseis miradas, deben de tener intensa fantasía; pues la fantasía es un principio sensorial; no existiría sin los sentidos. El moderno prefiere como medio de exteriorización, las simetrías naturales, las formas simples; pero ha recibido las influencias medievales, maravillosamente compuestas y antropomórficas. No trataremos las decadencias geniales de Moréas con su Angel "Venecia" de noble hermosura y con su Salomé que llamaríamos "la altivez rendida". El misticismo en la fantasía es un soporte, un trampolín. El misticismo es esencialmente contemplativo, es el placer o el arrobo de la contemplación, y un estatismo suspenso en el misterio; la fantasía es dinámica; penetra el misterio; y al detenerse, pierde sus atributos emotivos, el *élan* de su vida, perece que actúa en la muerte y tras la muerte. Pero hay una fantasía, que, sin ser espiritista es lo que podríamos llamar, fantasía de media muerte; un espiritualismo fisiológico. Jean Lorrain, discípulo de Moréas, ha escrito una tradición denominada "Santa Hilda de Courlande". Está epigrafiada con unos versos melancólicos de Samain. Es la santidad mutilada del templo medieval, sumida en un paroxismo, que en su sarcófago de vidrio, bella y tenue, florida con ofrendas de los

niños y los novios, fué flotando entre las nieves a despertar el campaneo de una abadía muerta, enmudecida en los siglos. Así las leyendas primorosas, las visiones en que la fantasía cuelga sus ojivas más allá de la fosa, más allá de toda pasión, en el campo evolutivo, cada vez más penetrante y libre. Desde Cézame y Dalí, la fantasía es más pura, pues señala el arte propio del hombre, que no se encuentra espontáneamente en la Naturaleza, por lo tanto más libre y estético. El hombre modernista entra más en su esencia franca y puede darse enteramente a la fantasía integral; va más lejos. Como se ha dicho, pasa sobre el objeto y pinta la sensación que éste produce. Podríamos imaginar un libre juego, un jardín de flores invisibles, llenos de aromas que nos revelarán la existencia de cada flor. Estos perfumes lograrían afirmarse hasta adquirir color y forma, y resolverse en una flor visible; pero estarían mejor en su ocultismo para no perder el misterio, que es el infinito de la belleza. La fantasía de la mente se exterioriza en pintura y poesía, tiene su origen en el mundo de los sentidos; aunque actúe durante el sueño, en posturas maravillosas y espejismos. El sueño es una metáfora de la vida. La fantasía del corazón es la primera estética; porque de éste fluye el sentimiento que se transmite en la música y en la poesía, síntesis de las artes. La fantasía es apolínea; porque es pura; una antena ideal, un amor feliz que tiende el vuelo a los cielos constantes.

CERVANTES

DESEARÍA para escribir sobre Cervantes, un aire antiguo lleno de gracia; desearía la agilidad de su vida, su mirada de sombra y su pluma de águila. Un apunte apenas le dedico, no me atrevería a un ensayo, pues el mejor acierto sería siempre minúsculo. Supo disipar la bruma que ciega la mirada y leyó en el corazón de los hombres la escritura ignota, la verdad de la vida: dió a sus personajes las palabras propias, expresiones inconfundibles, las que serían ajenas en otros labios. Trazó un símbolo infalible, el más excelso de los símbolos vivientes: el símbolo del espíritu. Su "Quijote" fué grande a cada prueba. La galantería y el valor, la nobleza del alma y el amor: las virtudes poéticas supremas. Su cuerpo era agudo, como las agujas góticas, su espíritu era un rayo. Sancho redondo y material, es un tipo pintoresco, comparable en lo exterior o en la forma expresiva a las figuras de los mejores cuentos de maravilla, Falstaff, Bertoldo, Riquete. Cervantes tenía el espí-

ritu pintoresco del autor de "Sueño de una noche de verano" pero con una humanidad que solamente Shakespeare y Molière han ofrecido. Cervantes como el autor de "Hamlet", supo adivinar al hombre futuro, al través de los siglos. Cervantes fué un genio auténtico. Sus símbolos son más simples y primitivos que los de Shakespeare, pues éste pinta al hombre moderno; nos pinta con nuestro proceso interior de dudas y anhelos. Cervantes exterioriza al hombre en general, en el orden estético y lógico.

Sus mujeres gitanillas y graciosas, de mejillas templadas al fuego moreno y los ojos de canela, son tipos encantadores.

Sus rinconetes, su pilluelos son tan niños y fáciles que se les creería murillescos. Cervantes no fué un imaginero. Su fantasía que tuvo tanto del hombre, era sintética; sus descripciones son dinámicas; procede por arranques como Beethoven; fué un incomparable lírico en la hondura del amor, del misterio y de la vida.

VI

EL VOCABULARIO DE EGUREN A LA LUZ DEL CULTISMO

EL VOCABULARIO DE EGUREN A LA LUZ DEL CULTISMO

EL léxico de Eguren revela, en su aspecto fundamental, un apego a las enseñanzas del Simbolismo y, sobre todo, a las de Mallarmé. El sentido de selección se operó, en él, conjuntamente, abarcando la renovación de la lengua y su contenido tradicional. Por esto es que si siguió las directivas estéticas e idiomáticas del mago de la palabra en el siglo XIX (Mallarmé), también tuvo en cuenta al viejo alquimista de la hipérbase y de la hipérbole en el siglo XVII (Góngora). En realidad, las innovaciones de Eguren parten siempre de una necesidad de la expresión misma y se apoyan en el conocimiento etimológico. El supo conciliar las audacias del neologismo, en su tiempo, con las fuentes del pasado idiomático.

Comparemos, pues el cuadro lexicográfico del simbolista Eguren con el que ofrece Góngora en la *Soledad Primera*, extraído de una obra modelo:

ALBA (147, 179).
ARGENTAR (803, 1036).
ARMONIA (227, 662, 713).
AURORA (203, 257, 308, 396, 264, 483, 603, 989).
BACANAL (889).
BLANDO (773).
CANDOR (140, 904).
CANORO (36d, 128, 246, 301, 840, 890, 1016).
CARROZA (180).
CERÚLEO (370, 398, 1078).
CONFUSO (51).
CONTENTO (141).
CRESPÚSCULO (48, 784).
DECLINAR (57).
DELICIOSO (589).
DIAMANTE (6d.).
DISTANCIA (196, 1059).
DISTANTE (396).
DULCE (36d, 128, 177, 208, 233, 352).
ERRANTE (282, 410, 653, 842, 918).
EXPONER (10d, 31).
FANAL (682).
FESTIVO (188).
FINGIR (690, 965).
FUGITIVO (403, 479).
FUNERAL (963).
FUROR (356).
GALERÍA (187).
GEMIR (307).
GIGANTES (8d).
GLORIA (748, 816).
GLORIOSO (429, 474, 986, 1063).
GRAVE (298, 347, 1015).

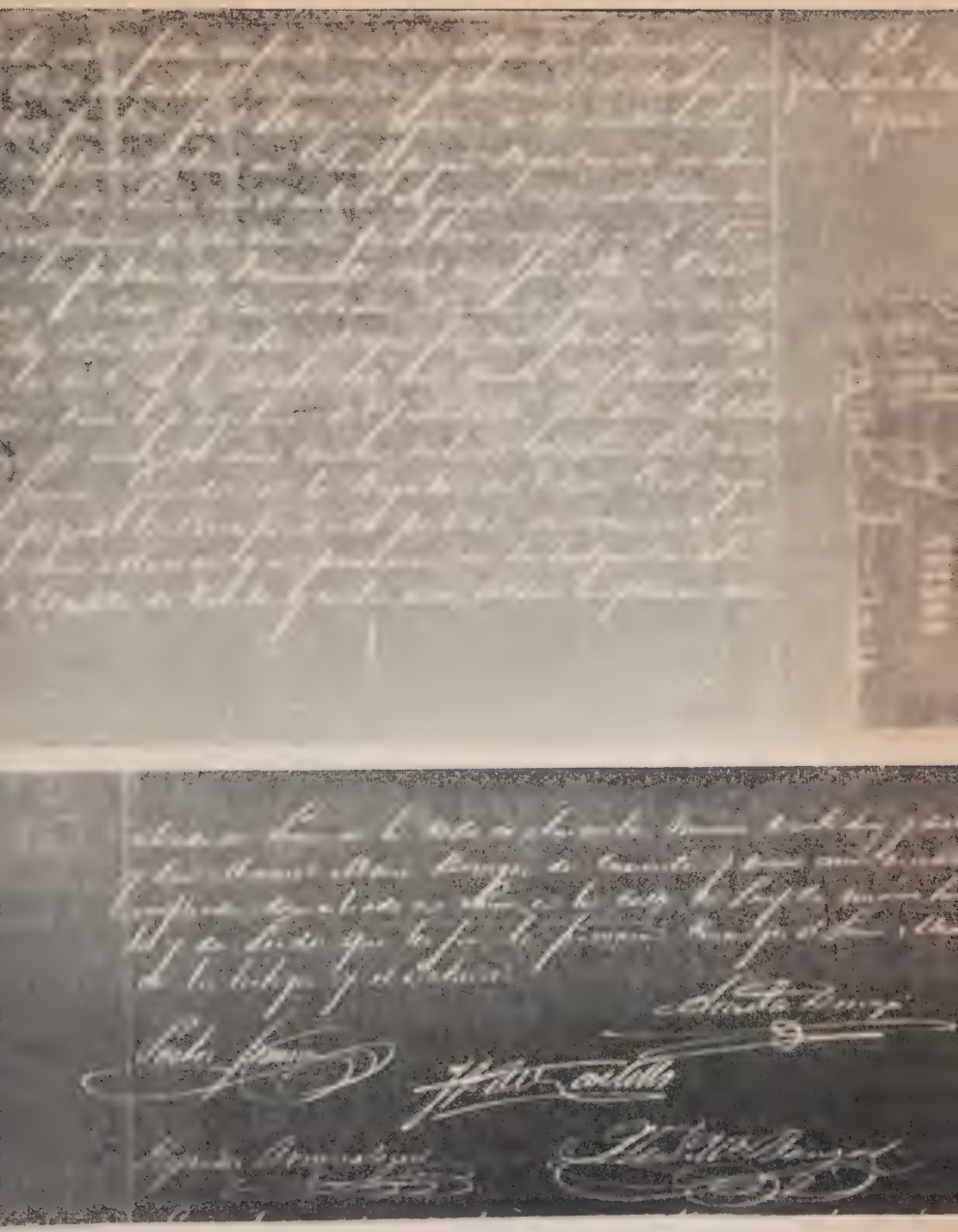
HERCÚLEO (1056).
HISTORIA (515).
HÚMIDO (485).
HUMOSO (176).
IGNORAR (124, 873).
IMPENETRABLE (151).
INCIERTO (783).
INCLINAR (395, 1040).
INOCENCIA (104).
JUVENTUD (297, 346).
LENTO (40, 549, 649, 1052).
LILIO (149, 255, 843).
LÍMITE (419).
LUMINOSO (64, 657, 717).
MATUTINO (956).
METAL (388, 441).
MILITAR (171).
MISERABLEMENTE (663).
MÚSICO (597).
NOCTURNO (76, 222, 391, 662, 817).
OPRIMIR (304).
PÁLIDO (878).
PEREGRINO (1d, 19, 182, 514).
PLANTA (191, 559, 666, 1057).
PLUMA (1098).
PONDEROSO (169).
PURPÚREO (162, 294, 465, 658, 798, 1068).
REGIÓN (293, 327, 936).
REMISO (700).
RUBIO (829, 880).
RUINA (227, 560, 1018).
SECRETO (466, 700).
SILENCIO (681, 695, 732).
TENEBROSO (75).
TOPACIO (714).
TRÉMULO (63).
TURBA (640, 996).
ÚLTIMO (318).
VIOLAR (421, 1041).
VIRGEN (735, 760, 790, 1061).
VIRGINAL (494).

Señalaré otros cultismos que, como en el primer caso, proceden del mismo autor, pero que son anteriores a la *Soledad Primera*. En las dos ocasiones me valgo de las listas proporcionadas por Dámaso Alonso en su notable obra *La Lengua Poética de Góngora*:

ADULACIÓN (395).
AUSENCIA (190).
ESTIVO (58).
FURIA (29).
FUTURO (38).
IDIOMA (164).
INSANO (273).
INVISIBLES (27).
IRONÍA (215).
MELANCÓLICO (352).
MÍNIMO (149).
PATRIA (17).
PUPILA (116).
RÍGIDO (274).
SIGNO (106).
TRAMONTAR (24).
TÚMULO (90).
VESPERTINO (283).

"Pero tal vez mejor que la lista precedente —escribe Dámaso Alonso— nos podría indicar algo decisivo respecto al uso de cultismos en la llamada «primera época» el hecho de que la composición de 1580, que abre la edición de Foulché (I, i), es decir, de cuando el poeta tenía diecinueve años, contenga todas estas palabras":

BÉLICO
CÁLIDO
CÁNTICO
HÓRRIDO
LUCÍFERO
TÁLAMO



Partida de nacimiento de José María Eguren

El gran crítico español, restaurador de la gloria del cordobés, acompaña otra "lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII":

ALUCINANTE (Cov. 1611).
AROMA (T2. - Q5).
AURA (Q3. - Cartujano, 360).
BRILLAR (L 15. - *Quijote*).
BRUMA (Mena, 153).
FATAL (Santillana, 473).
FÁVILA (Q 1.).
FAZ (L 6. - *Cid*, 355).
FULGOR (Santillana, 510).
FUNESTO (*Quijote*).
GALANTE (Santillana, 543).
GIRO (L 17).
JOVEN (Q 2 - Q 1).
LÁNGUIDO (Cartujano, 324; Mena 660).
LÍMITE (Santillana, 449).
LIVOR (Q I.)
MENTE (Mena, 158; Santillana, 461).
NACAR (L 2 - Q I.)
NAUFRAGAR (L 8.).
NÍTIDO (Cartujano, 306; Mena, 169).
PIÉLAGO (*Celestina*, 162).
PÓRTICO (Q I.).
PÚRPURA (Alexandre, 195 - 1552).
RUIDOSO (L 3.).
RUTILANTE (Santillana, 502).
SEÑAS (Q I.).

Tendré en cuenta dos listas más de palabras, extraídas de los Sonetos de Góngora y de aquellos otros que le son atribuídos por Foulché-Delbosc, de acuerdo a la edición de los eruditos Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez (Aguilar, Madrid, s. f. (¿1932?).

Consideremos, primero, la de los *Sonetos* que va del núm. 216 al 381, sin que esto quiera decir que los ejemplos correspondan a los mismos en su conjunto. Las comprobaciones lexicográficas se han verificado en 65 sonetos, dentro de una totalidad que alcanza a la suma de 167. Se han omitido aquellos otros en que se repiten los mismos vocablos, ya registrados. El orden es el siguiente:

ACERO (354 (1620). p. 530, 531.
ALAS (302 (1609). p. 501.
ALCIÓN (286 (1606), p. 492.
ALCORES (245 (1585), p. 472.
ALMA (249 (1588), p. 474.
ÁMBAR (233 (1583), p. 465, 473.
ÁNGEL (223 (1582), p. 461, 490.
ÁNGELES (294 (1608), p. 497.
APOSENTO (349 (1619), p. 528.
ÁRBOL (370 (1622), p. 549.
AVE (330 (1614), p. 517.
AZUL (343 (1615 (1616), p. 525.
AZULES (343 (1615 (1616), p. 525.
BAJEL (266 (1600), p. 482, 512, 523.
BÁRBARO (340 (1615), p. 523.
BELLEZA (217 (1582), p. 458.
BERMEJA (218 (1582), p. 458, 502.
BESAR (319 (1611), p. 511.
BLANCURA (235 (1583), p. 467.
BOSQUE (341 (1615), p. 523.
CABALLO (309 (1610), p. 505.
CABALLOS (259 (1594), p. 478.
CANO (345 (1617), p. 525.
CELESTIAL (257 (1594), p. 478.
CIEGO (259 (1594), p. 479.
CRUCES (333 (1614), p. 519.
CRUELES (255 (1609?1589?), p. 476.
DAMA (338 (1615), p. 522.
DAMAS (278 (1603), p. 488, 522.
DESTINO (225 (1582), p. 462.

DIAMANTE (320 (1612 (1611), p. 511, 512, 524, 530, 532.
DO (216 (1582), p. 457, 461, 464, 470.
DOLOR (237 (1584), p. 467, 511.
DORADAS (252 (1588), p. 475.
DORADOS (255 (1609?1589?), p. 476, 477.
ENCINA (341 (1615), p. 523, 539.
ENFERMA (246 (1585), p. 472.
ESPADAS (284 (1606), p. 491.
ESTANZA (237 (1584), p. 468.
FIERAS (268 (1602), p. 483.
GEOMÉTRICO (299 (1609), p. 500
GUADAÑA (354 (1620), p. 530.
HIELO (381 (1624), p. 545.
HORROR (341 (1615), p. 523, 539.
HUESOS (231 1583), p. 465, 473.
LÁGRIMAS (222 (1582), p. 460, 519.
LAGRIMOSA (327 (1613), p. 515.
LAUREL (317 (1613 (1611), p. 510.
LETRAS (229 (1583), p. 464.
MARFIL (233 (1583), p. 465, 533.
MARIPOSA (372 (1623), p. 541.
MÁRMOL (332 (1615 (1614), p. 518, 526.
MIEDO (241 (1584), p. 469, 487.
MILAGROSO (297 (1608), p. 497.
MILANOS (284 (1606), p. 491.
MORTAL (300 (1609), p. 500.
MUDO (294 (1608), p. 497, 504, 523, 535, 537.
MÚSICA (306 (1609), p. 503.
NIEVE (220 (1582), 459, 467, 483, 490, 502.
NOBLE (237 (1594), p. 478.
NUBES (261 (1596), p. 479.
OPRIMA (343 (1615 (1616), p. 524
PÁLIDA (310 (1610), p. 506.
PENSAMIENTOS (267 (1600), p. 483.
PEREGRINO (258 (1594), p. 478.
PIADOSO (217 (1582), p. 458.
PIEDAD (258 (1594), p. 478, 543, 551.
PINTURA (285 (1606), p. 492.
PONDEROSO (303 (1621) p. 536
PUERTAS (314 (1611), p. 508.
RARA (300 (1609), p. 500.
REY (423 (1584), p. 470.
ROJO (219 (1582), p. 459.
ROSICLER (260 (1595), p. 479, 502.
ROSTRO (220 (1582), p. 459.
RUBÍ (233 (1583), p. 466, 511, 512
SANGRE (222 (1582), p. 460.
SARAOS (273 (1603), p. 486.
SECRETA (374 (1623), p. 542.
SOL (217 (1582), p. 458, 458, 512, 540, 542.
SOLEDAD (341 (1615), p. 523.
TORRES (216 (1596), p. 479, 500.
TRISTE (251 (1588), p. 475.
VENENOSA (337 (1615), p. 521, 541.
ZAHAREÑO (240 (1584), p. 469.

Visto el considerable resultado del primer escrutinio (85 palabras), corresponde, a su turno, tener en cuenta el segundo, de menor cuantía. Es el que se deduce de las "Poesías atribuíbles". Helo aquí:

BARAJA (LIX (1609), p. 558.
CAÑAVERAL (LXX (¿a. 1614?). p. 564.
CORNEJA (LVIII. (1606), p. 557.
DULZURA (LXXXII. (1624), p. 571.
DUQUE (LXXIII (¿a. 1617?), p. 566.
ESTRELLA (LXXXIX), p. 575.
IDIOMA (LXXVI. (¿1621?), p. 567, 571.
PAZ (LVII (1605), p. 556.
SELVA (LXXXIV.), p. 572.
SOTA (XCII), p. 576.

Tras de los dos casos del modelo gongorino, cabe pasar a la comprobación práctica y cotejar los dichos vocablos con los propios versos de Eguren. Son los siguientes:

A)

1) *Pedro de 'cero'* (en *Pedro de Acero,* de *Simbólicas*); *Y el rey colorado de barba de 'acero'* (en *Eroe,* de *Simbólicas.*).; *de 'acero' y de bronce* (en *Balada,* de *Sombra.*).
2) *Ora ves largas 'alas'* (en *Marginal,* de *La Canción de las Figuras.*); *con las nacarinas 'alas'* (en *Nubes de Antaño,* de LCF).; *y tiende sus alas'* (en *Balada,* de *Sombra*); *¡van a la región de la Muerte, las 'alas!'* (en *Alas,* de So.); *el genio de la noche bate las 'alas'* (en *Fantasía,* de So.); *tiende sus 'alas' el alción feliz* (en *El Romance de la noche florida,* de *Rondinelas.*).
3) *... el 'alción' feliz* (en *El Romance de la noche florida, de R.*).
4) *se alejan por los 'alcores'* (de *La Procesión,* de Si.).
5) *y de una muerta rosa en tu 'alma' azul* (en *¡Sayonara!,* de Si.); *a la luna del 'alma', la luna muerta* (en *La Comparsa,* de Si.); *llegan al 'alma' mía* (en *Lied V,* de LCF); *en el sueño tu 'alma' aurora* (en *Noche I,* de LCF.); *tu 'alma' a ver la mi esperanza que fenece* (en *Noche I,* de LCF); *Pachacamac que elige las 'almas' turbulentas* (en *Incaica,* de So.); *hoy que está sola mi 'alma'* (en *Noche II,* de So.).
6) *en la torre de 'ámbar'* (en *Syhna la blanca,* de Si.).
7) *El 'ángel' de los sueños te ha besado* (en *Nubes de Antaño,* de LCF); *hallaron un 'ángel' dormido en el bosque* (en *Balada,* de So.) *'ángel' mínimo del viento* (en *Vespertina,* de R.).
8) *los 'ángeles' tranquilos* (en *Los ángeles tranquilos,* de LCF).
9) *En mi 'aposento', oscuro,* (en *Noche II,* de So.).
10) *como en el 'árbol' de los cuentos* (en *Antigua,* de LCF.); *se ve el 'árbol' de caramelos* (en *Hespérida,* de R.).
11) *Ha venido el 'ave' tenue* (en *Canción de noche,* de R.); *Canta el 'ave' selenita* (en *Canción de noche,* de R.).
12) *nublados en la música 'azul'* (en *Lied I,* de Si.); *la niña de la lámpara 'azul'* (en *La niña de la lámpara 'azul',* de LCF); *vivienda del insecto 'azul'* (en *Antigua,* de LCF); *la faz peregrina de 'azul' figurón* (en *Colonial,* de So.); *La vi en 'azul' de la mañana* (en *La Pensativa,* de So.); *Bajo el 'azul' celeste por vías glaucas* (en *Fantasía,* de So.); *que, en 'azul' tiniebla, tocan en el piano* (en *Los sueños,* de So.); *el baile festivo 'azul', colorado* (en *Los sueños,* de So.); *Es noche de 'azul' oscuro* (en *La danza clara,* de R.); *La noche 'azul' culmina* (en *Vespertina,* de R.); *la estelaria 'azul' te espera* (en *El romance de la noche florida,* de R.).

13) *y 'azules' sombras* (en *Los alcotanes,* de Si.); *con las cruces 'azules'* (en *Hesperia,* de Si.); *diste al piano, con 'azules' lloros lasos* (en *Noche I,* de LCF); *a las niñas de ojos 'azules'* (en *Las puertas,* de LCF); *brilla en noche de 'azules' oscuros* (en *La ronda de espadas,* de So.).
14) *y distante un 'bajel' naufragaba* (en *Lied II,* de Si.); *en tu 'bajel' de sueño, como a funestas brumas* (en *El romance de la noche florida,* de R.).
15) *la 'bárbara' y dulce princesa de Viena* (en *Las bodas vienesas,* de Si.).
16) *y su extraña 'belleza'* (en *La Tarda,* de Si.); *mas, del jardín de la 'belleza'* (en *El estanque,* de So.); *la núbil de la 'belleza'* (en *La danza clara,* de R.).
17) *hay una sangre 'bermeja' en el olmo* (en *Lied I,* de Si.).
18) *de amor se 'besan'* (en *El bote viejo,* de So.).
19) *Hoy la mística 'blancura' ha muerto* (en *Lied II,* de Si.).
20) *Gime el 'bosque'* (en *Lied I,* de Si.); *En el 'bosque' sombrío* (en *Casa vetusta,* de Si.); *Del 'bosque' las auras venían acedas* (en *Eroe,* de Si.); *Por verde 'bosque'* (en *Los reyes rojos,* de Si.); *transita por 'bosques' adorantes* (en *La sangre,* de LCF.); *nos traéis al 'bosque' del engaño* (en *Nubes de antaño,* de LCF); *los seres de los 'bosques' se incorporan* (en *El dios de la centella,* de So.); *frente al 'bosque' bruno de encinas* (en *La muralla,* de So.).
21) *un 'caballo' muerto* (en *El caballo,* de LCF).
22) *y con sus caparazones los acéfalos 'caballos'* (en *Marcha fúnebre de una marionnette,* de Si.).
23) *'cano'* (en *La danza clara,* de R.).
24) ... *'Celestial' creación* (en *Noche II,* de So.).
25) *del mundo 'ciego'* (en *Pedro de acero,* de Si.).
26) *con las 'cruces' azules* (en *Hesperia,* de Si.).
27) *en los Saharas 'crueles'* (en *Los ángeles tranquilos,* de LCF.).
28) *La 'dama' i, vagarosa* (en *La dama i,* de Si.); *la 'dama' antigua* (en *Preludio,* de R.).
29) *esperan las 'damas'* (en *La ronda de espadas,* de So.).
30) *que ríe los silencios del 'Destino'* (en *Ananké,* de Si.); *miré su invariable glorioso 'destino'* (en *Alas,* de So.).
31) *son sus pupilas 'diamantes'* (en *Las candelas,* de LCF); *con ojos de 'diamante'* (en *Peregrín cazador de figuras,* de LCF); *'Diamante' era en luces añosas* (en *Antigua,* de LCF.).
32) *'do' están encantadas* (en *La ronda de espadas,* de So.).

33) *sin ver el 'dolor' distraída* (en *La Tarda,* de Si.); *Era el 'dolor' que nunca llora* (en *La pensativa,* de So.); *tumba de 'dolor* (en *Lied VI,* de So.); *cómo suena el 'dolor' de la noche* (en *El dolor de la noche,* de So.).
34) *Melancólicamente la pareja 'dorada'* (en *Incaica,* de So.); *la peña 'dorada'* (en *La muralla,* de So.); *percibe un mancebo de barba 'dorada'* (en *Colonial,* de So.); *tenía vieja luz 'dorada'* (en *El estanque,* de So).; *de zona 'dorada' por cañaverales* (en *Alas,* de So.); *por las aguas 'doradas' dichosa vuelas* (en *Efímera,* de LCF); *vienen de 'doradas' remotas comarcas* (en *Alas,* de So.); *'doradas' conchas* (en *El bote viejo,* de So.).
35) *los cielos 'dorados', la luz de la vida* (en *La Walkyria,* de Si.); *en la luz olvida manjares 'dorados'* (en *El dominó,* de Si.); *de insectos 'dorados'* (en *Juan Volatín,* de Si.); *Balcones 'dorados' de los lejanos miradores* (en *Balcones de la tarde,* en So.); *y de 'dorados' tumbos con místicos sonares* (en *La barca luminosa,* de So.); *muelles 'dorados'* (en *El bote viejo,* de So.).
36) *miraban llorosas las nobles 'encinas'* (en *Eroe,* de Si.); *en los que miran el valle de la doliente 'encina'* (en *Balcones de la tarde,* de So.); *frente al bosque bruno de 'encinas'* (en *La muralla,* de So.).
37) *¡oh, la nave 'enferma'* (en *La nave enferma,* de LCF.).
38) *la ronda de 'espadas'* (en *La ronda de espadas,* de So.).
39) *por los barandales de la antigua 'estanza'* (en *Visiones de Enero,* de So.).
40) *o el distante clamor de las fieras* (en *El dolor de la noche,* de So.).
41) *con celeste 'geometría'* (en *Véspera,* de R.).
42) *se tornan 'guadañas'* (en *La ronda de espadas,* de So.).
43) *Allí van sobre el 'hielo' las figurantas* (en *La comparsa,* de Si.); *y al luminar de 'hielo'* (en *Lied III,* de Si.).
44) *¡dulce 'horror!' las dos Señas* (en *Las señas,* de Si.); *y luego en 'horror' que nacarado flota* (en *El dominó,* de Si.); *y con 'horror', se para* (en *El caballo,* de LCF.); *con el hielo y el 'horror' de su figura* (en *Noche III,* de So.).
45) *con lívidos 'huesos' circunda* (en *La muralla,* de So.).
46) *vertían sus celestes 'lágrimas'* (en *Marcha noble,* de Si.); *viene de 'lágrimas' exenta* (en *La Tarda,* de Si.); *junto al lago doliente de las 'lágrimas'* (en *Consolación,* de So.); *caen 'lágrimas'* (en *Patética,* de R.).

47) *desnuda y abrillanta la peña 'lagrimosa'* (en *La barca luminosa,* de So.).
48) *que rondan tristemente el 'laurel' infinito* (en *La barca luminosa,* de So.).
49) *se adivina en rojas 'letras': ¡Sayonara!* (en *¡Sayonara!,* de Si.). *son 'letras' de aurora que la linfa lleva* (en *Alas,* de So.).
50) *y están sus restos blancos como el 'marfil' pulido* (en *La muerta de marfil,* de So.); *junto al clavicordio de concha y 'marfil'* (en *Colonial,* de So.).
51) *Crepuscular 'mariposa'* (en *Vespertina,* de R.).
52) *sin fin, de 'mármol' gélido* (en *Patética,* de R.).
53) *de 'miedo' cercadas* (en *La ronda de espadas,* de So.).
54) *habla de una vida 'milagrosa'* (en *La niña de la lámpara azul,* de LCF.).
55) *el 'milano' y el azor* (en *La oración del monte,* en LCF.).
56) *'¡Mortal' despierta ...* (en *El dios de la centella,* de So.).
57) *en la 'muda' librería* (en *Noche I,* de LCF.); *'mudos' rojos* (en *Syhna la blanca,* de Si.).
58) *nublados en la 'música' azul* (en *Lied I;* de Si.); *la 'música' rompe de canes y leones* (en *Bodas vienesas,* de Si.); Por el *lloroso sauce, lilial 'música' de ella,* (en *La muerta de marfil,* de So.); *Y cuando comienza 'música' rosada* (en *Colonial,* de So.); *con las 'músicas' coloreadas* (en *El estanque,* de So.); *y con la 'música' de las peñas* (en *Los gigantones,* de R.); *con 'música' de los sueños* (en *La danza clara,* de R.).
59) *Sus brazos circundan el rostro de 'nieve'* (en *Eroe,* de Si.); *y los méganos ciñe la 'nieve' obscura* (en *La comparsa,* de Si.); *la amarilla corneja llora en la 'nieve'* (en *La comparsa,* de Si.); *la región de las 'nieves' sagradas* (en *La sangre,* de LCF.); *como planta por 'nieve' herida* (en *El estanque,* de So.).
60) *por 'nobleza', por tersura* (en *Los delfines,* de LCF.).
61) *por la lírica 'nube'* (en *La oración de la cometa,* de Si.); *'¡Nubes' de antaño!'* (en *Nubes de antaño,* de LCF.); *Como sombría 'nube', al ver la tumba rara* (en *La muerta de marfil,* de So); *tenía negra 'nube' de vesperal tristeza* (en *Incaica,* de So.); *las 'nubes' enmascaradas* (en *Nubes,* de So.).
62) *hoy sus sombras el ánima 'oprimen'* (en *El cuarto cerrado,* de So.).

63) *Una 'pálida' procesión* (en *La procesión,* de Si.); *la fusca 'pálida' fronda* (en *La muerte del árbol,* de LCF); *Y en tu "pálida' agonía* (en *Noche I,* de LCF.); *de la virreinita de "pálida' tez* (en *Colonial,* de So.); *Recuerdo que en día de 'pálida' aurora* (en *Alas,* de So.); *con la 'pálida' expresión de calavera* (en *Noche III,* de So.); *'Pálida' sombra viene* (en *Consolación,* de So.).
64) *volaba el 'pensamiento'* (en *La muerte de marfil,* de So.); *y muere en un 'pensamiento'* (en *Vespertina,* de R.); *y "pensamientos' rojos* (en *Hesperia,* de Si.).
65) *El mustio 'peregrino'* (en *La sangre,* de LCF.).
66) *¡oh 'piadoso' difunto* (en *Noche II,* de So.).
67) *sangrando la 'piedad' de la inocencia* (en *Lied IV,* de LCF); *trémula de 'piedad' con ellas llora* (en *Consolación,* de So.).
68) *y de Watteau las 'pinturas' elegantes* (en *¡Sayonara!,* de Si.); *son cual de Van Dyck 'pintura'* (en *Los delfines,* de LCF.); *Cual una 'pintura' que mira colgada* (en *Colonial,* de So.); *de mil instrumentos notas de 'pintura'* (en *Alas,* de So.).
69) *más 'ponderoso', lucha* (en *Pedro de Acero,* de Si.).
70) *Se abrieron las 'puertas'* (en *Las puertas,* de LCF.); *se cierran las 'puertas'* (en *Las puertas,* de LCF.); *las 'puertas', de oro guarnecidas* (en *Noche II,* de So.).
71) *Como sombría nube, al ver la tumba 'rara'* (en *La muerta de marfil,* de So.).
72) *Y el 'rey' colorado de barba de acero* (en *Eroe,* de Si.); *'rey' del jardín amable* (en *El estanque,* de So.).
73) *Y bajo quitasoles 'rojo' escarlata* (en *Fantasía,* de So.); *el 'rojo' timonel antaño* (en *Viñeta Obscura,* de R.).
74) *y de 'rosicler'* (en *Los sueños,* de So.).
75) *Sus brazos circundan su 'rostro' de nieve* (en *Eroe,* de Si.); *el 'rostro' pintado* (en *Lis,* de Si.); *y su pálido 'rostro' con un alba hechicera* (en *La barca luminosa,* de So.).
76) *un negro y triste 'rubí'* (en *Antigua,* de LCF.).
77) *del 'sarao' de orquestaciones* (en *El estanque,* de So.); *van al 'sarao'* (en *Antañera,* de R.).
78) *hay una 'sangre' bermeja en el olmo* (en *Lied I,* de Si.); *De 'sangre' celeste* (en *Syhna la blanca,* de Si.); *vió en el monte una huella de 'sangre'* (en *La sangre,* de LCF.); *y ciñe de ternura la viva 'sangre' ibera* (en *La barca luminosa,* de So.); *lagos de 'sangre' hirvientes* (en *Consolación,* de So.).
79) *de la emoción 'secreta'* (en *La oración de la cometa,* de Si.).

80) *Hoy el 'Sol' tamizan los glacés azules* (en *¡Sayonara!*, de Si); *Mientras 'sol' en la neblina* (en *Los ángeles tranquilos*, de LCF.); *al ígneo 'sol' de juventud* (en *Antigua*, de LCF.); *y obscurece el 'Sol' de los muertos* (en *La muralla*, de So.); *La virgen 'Sol'* (en *Lied VI*, de So.).
81) *cantan la 'soledad' aurora* (en *Los ángeles tranquilos*, de LCF.); *en esta niebla de profunda 'soledad'* (en *Lied V*, de LCF.); *La 'soledad' nocturna calladamente oscila* (en *Patética*, de R.).
82) *Las 'torres' monarcas* (en *Las torres*, de Si.); *batallan las 'torres'* (en *Las torres*, de Si.); *se hieren las 'torres'* (en *Las torres*, de Si.); *ay, las 'torres' muertas!* (en *Las torres*, de Si.); *las 'torres' musicales se han dormido* (en *Consolación*, de So.).
83) *Yo tengo una añoranza de un 'triste' cielo* (en *¡Sayonara!*, de Si.); *y suave le ofrece la anémona 'triste'* (en *Eroe*, de Si.); *sueña 'triste'* (en *Syhna la blanca*, de Si.); *El 'triste', paso a paso* (en *La sangre*, de LCF.).
84) *y cual 'venenosas' serpientes purpurinas* (en *Incaica*, de So.); *deja su sangre 'venenosa'* (en *Flor de amor*, en LCF.).
85) *en el hondo cantar 'zahareño'* (en *Avatara*, de LCF.).

B)

1) *cierra la 'baraja'* (en *La ronda de espadas*, de So.).
2) *misterios del 'cañaveral'* (en *Antigua*, de LCF.).
3) *La amarilla 'corneja' llora en la nieve* (en *La comparsa*, de Si.).
4) *le dan la 'dulzura' del alba camelia* (en *Eroe*, de Si.); *Con cálidos ojos de 'dulzura'* (en *La niña de la lámpara azul*, de LCF.); *Y nos hablaba con 'dulzura'* (en *Antigua*, de LCF.); *que tienen las nereidas de lánguida 'dulzura'* (en *La barca luminosa*, de So.).
5) *Hoy se casa el 'duque' Nuez* (en *El duque*, de Si.).
6) *Ha lanzado una 'estrella!* (en *El dios de la centella*, de So.); *el mundo de la 'estrella'* (en *El dios de la centella*, de So.).
7) *y, en su 'idioma' desconocido* (en *Diosa ambarina*, de Si.); *pensé en un 'idioma' que ignorado cielo* (en *Alas*, de So.).
8) *Y había 'paz' en los campos* (en *Los robles*. de Si.).
9) *Miraron la 'selva', los ríos, las barcas* (en *Alas*, de So.).
10) *Y 'sotas' de copas* (en *Syhna la blanca*, de Si.).

Los vocablos clasificados en dos listas diferentes, no proporcionadas por Dámaso Alonso, demuestran, una vez más, la coincidencia de Eguren con Góngora, quien fue, al par de Mallarmé, su

maestro idiomático. Aunque está ampliamente probado, incluso, el sentido que ha informado en nuestro poeta simbolista la orientación selectiva de la palabra, procederé a transcribir otras muestras más que son un claro espejo de la concomitancia estética existente entre él y el clásico, precursor de toda modernidad. Pertenecen las voces a "Otras composiciones de Arte Mayor" (pp. 583-631) y a las "Poesías atribuíbles - "Otras composiciones de Arte Mayor" (pp. 635 a 641), respectivamente, a la edición de las *Obras Completas,* de don Luis de Góngora, realizada por los hermanos Millé Giménez.

Son éstas:

BANDERAS (385-1588), p. 588.
CÁNTICO (383-1580), p. 583.
NAVES (385-1588), p. 588.
ORGULLO (385-1588), p. 588.
ARGENTADO (XCVIII (1622), p. 636.
HESPERIAS (XCVIII (1622), p. 640.
INFANTE (XCVIII (1622), p. 635.

Estas pocas expresiones corresponden, sucesivamente, a los poemas titulados *De la armada que fue a Inglaterra, /y a/ De "Las Lusiadas", de Luis de Camoens, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla.*

Como en los casos anteriores, brindaré, en éste, el cuadro analógico que se descubre en la poesía de Eguren, que es lo que importa como meta de este estudio específico:

1)

1) *y de 'banderas'* (en *El bote viejo,* de So.).
2) *allí principia el 'cántico' agorero* (en *Ananké,* de Si.).
3) *y se vuelven las 'naves'* (en *Lied III,* de Si.); *¡oh, la 'nave' enferma* (en *La nave enferma,* de LCF.).
4) *y un triste 'orgullo' la encendía* (en *La pensativa,* de So.).

2)

1) *Era la luz 'argentada', era perlino, hechicera* (en *Balcones de la tarde,* de So.).
3) *Háblabe, 'Hesperia!'* (en *Hesperia,* de Si.).
3) *Suena trompa del 'infante' con aguda melodía* (en *Marcha fúnebre de una marionnette,* de Si.).; *mas, bravía al viejo, al 'infante'* (en *La muralla,* de So.).

Las numerosas comprobaciones que demuestran, más de la cuenta, el vínculo de Eguren con Góngora, tienen, sobre todo, el interés de exhibir una identidad estética nunca nimia e imitativa, sino

independiente y libre, como corresponde a las prolongaciones de un avatar verdaderamente creador.

*

Después de la demostración lexicográfica que emana del lenguaje de Góngora, se impone trasladar el cuadro metafórico de Eguren, puesto que, como en aquél, se cumple en éste la concomitancia anunciada:

1)

"Era el *alba*" (7)
"No volverá el día *argentado*" (Ed. Coleg. J.M.E.)
"tembloroso de *armonía*" (109)
"la *aurora* predicen del sufrimiento" (40)
"las *bacanales*" (208)
"Al beso "*blando*" (Ed. Coleg. J.M.E.)
"y el *candor mago, bizantino*" (20)
"Murió *canora y bella*" (133)
"va con fúnebre alarido la *carroza* de la muerte" (Ed. Coleg. J.M.E.)
"Jezabel, *cerúlea* reina luminosa" (Ed. Coleg. J.M.E.).
"Juan Volatín *confuso*, avergonzado" (73)
"ceñida de *contento*" (133)
"*Crepuscular* mariposa" (214)
"Esta bóveda de arte que hoy *declina* ruinosa" (132)
"del *delicioso* camarín de Mignon" (12)
"con ojos de *diamante*" (10)
"y en tristor a la *distancia*" (10)
"en el mirador *distante*" (109
"y parte *dulce*, adormida" (35)
"En lividez *errante*" (217)
"y los ojos se *exponen* al viento aleve" (48)
"y nube azulea divinos *fanales*" (30)
"Ah, purpúrea, *festiva* noche" (21)
"y *finge* un desmayo en fusco diván" (161)
"la canción *fugitiva*" (99)
"y el campo *funerario*" (67)
"con sus armaduras llenas de *furor*" (Ed. Coleg. J.M.E.)
"por las *galería*" (Ed. Coleg. J.M.E.)
"y dos rubias *gigantes* suspiran" (24)

"cuando *gime* el melodioso 'paro bobo'." (11)
"un adiós de muertas *glorias*" (186)
"miré su invariable *glorioso* destino" (177)
"con vista *grave*" (77)
"grita el más *hercúleo* de ellos" (60)
"En los obscurecidos cuando la *humedad* impera" (151)
"Se mira *humoso* el castillo roquero" (22)
"la niña no *ignora* que es oculto amante" (160)
"y con deseos / *impenetrables*" (77)
"Sobre ella parado un cuervo *incierto*" (39)
"al suelo el penacho *inclinan*" (59)
"sangrando la piedad de la *inocencia*" (83)
"en la rondinela de la *juventud*" (134)
"ora *lentos* se aproximan" (111)
"Por el lloroso sauce, *lilial* música de ella" (134)
"y en el *límite* blanco" (233)
"y al *luminar* de hielo" (64)
"al Oriente ha virado la barca *luminosa*" (165)
"y besos de amor *matutino*" (87)
"Así su *memoria* me traía" (16)
"con luz capitosa de hiriente *metal*" (Ed. Coleg. J.M.E.)
"y el insecto *militar*" (104)
"está en olvido / *miserable*" (166)
"los *músicos* sueños antes de la aurora" (25)
"a la *nocturna* lejanía" (75)
"hoy sus sombras el ánima *oprimen*" (145)
"sintiendo abandono *pálido* suspira" (161)
"El mustio *peregrino*" (161)
"el hombre *planta* fakir" (104)
"en *pluma* cabalga" (72)
"más *ponderoso*, lucha" (52)
"besaron helada, *purpúrea*, la herida" (31)
"¡Van a la *región* de la Muerte, las alas!" (177)
"y baila el *remiso* temblando de horror" (Ed. Coleg. J.M.E.)
"Soy flor venenosa de pétalo *rubio*" (33)
"como la *ruina* miserable" (46)
"de la emoción *secreta*" (46)
"El *silencio* cunde" (57)
"y *suave* le ofrece la anémona triste" (29)
"Allí está ¡cuán *tenebroso!*" (191)
"*topacio* de las aldeas" (214)

"*trémula* de piedad con ellos llora" (201)
"y la *turba* melenuda" (59)
"el *último* mar" (234)
"Tiembla el remoto linde con la *violada* albura" (217)
"llora la *virgen* sola su perdida estrella amada" (151)
"y canta el aroma azul, *virginal*" (Ed. Coleg. J.M.E.)

2)

"los magnates postradores, *aduladores*" (59)
"de *ausentes* comensales" (63)
"cantan *estivos* amores" (199)
"las *furias* le dan la batalla" (154)
"del *Futuro*" (120)
"y, en su *idioma* desconocido..." (50)
"y llega con flores azules de *insania*" (25)
"del espacio los bateles / *invisibles* y las malas" (225)
"sin la virtud y la *ironía*" (170)
"*Melancólico* un zorcico se prolonga en la mañana" (11)
"ángel *mínimo* del viento" (215)
"y por alta noche, sin *patria*, sin nidos" (176)
"como muertas *pupilas*" (17)
"y *rígidas*, fuertes, las tías Afelias" (25)
"y el *signo* descubro que ocultan las sagas" (33)
"Festivas *tramontan* las aves viajeras" (174)
"Desde el *túmulo* frío, de verdes oquedades" (133)
"al *vespertino* reflejo" (97)

3)

"en *bélico* tinte sonoro" (120)
"con *cálidos* ojos de dulzura" (87)
"allí principia el *cántico* agorero" (22)
"Y luego en *horror* que nacarado flota" (63)
"y tienden vagas, *lucífugas* señales" (62)

4)

"escuchan *alucinantes*" (96)
"modula el *aura* sola en el panteón de olvido" (134)
"nos brindaba la gloria del *brillor* campesino" (196)
"y en la *bruma* hay rostros desconocidos" (8)
"a la penumbra *candorosa*" (170)
"es un goce *fatal* que la ilumina" (22)

"*Fávila*" (título de poema, 233)
"la *faz* peregrina de azul figurón" (158)
"con las variadas notas de *fulgores* galanos" (162)
"con *funesta* poesía" (11)
"Al llegar la noche *galante,* aromosa" (160)
"con raudo *giro*" (68)
abiertos a la *joven* canción" (7)
"que tienen las nereidas de *lánguida* dulzura" (164)
"y en el monte de negrura y de *livores*" (193)
"y en la noche quemadora de la *mente*" (114)
"de *nácar*" (Ed. Núñez)
"un repentino *naufragar*" (126)
"de *nítido* encaje (45)
"hacia el *piélago* triste las muertas abrazadas" (142)
"El *pórtico*" (234)
"y el *rútilo* extraño de blonda melena" (25)
"brilló con las dos *Señas*" (20)

No parece que sea necesario insistir acerca de la coincidencia o, mejor, de la elección que, de parte de Eguren, constituye su vocabulario. El prestigio de éste ha resistido todas las pruebas, incluso la no muy propicia del Modernismo, del 900. Claro está de que en el caso del poeta, el concepto *palabra* es indivisible del que entraña, desde antiguo, la metáfora, la imagen o el tropo. La batalla de Mena, de Góngora y de Eguren, —salvadas las épocas y las tendencias—, corresponde al proceso mismo de la Poesía de nuestra lengua. Pero, por cima de esta o de cualquiera otra, existe y existirá, siempre, la noción autónoma de la palabra. La identidad de Eguren con Góngora estriba en la existencia, ambigua, y ambivalente, de dos estilos, de dos claves, de dos lenguas: la común y la literaria. En cuanto al vínculo de que se trata, más que en el conjunto, predomina y subsiste en la selección, en el sacrificio del todo, a favor del logos, único y justo.

Nota. — En la mayoría de los casos, los vocablos en bastardilla constituyen una constante en el registro idiomático de Eguren, de la que se deduce que el empleo de los mismos no ha sido parcial y episódico. Por el contrario, significa una prueba del desarrollo expresivo, de la riqueza lingüística del poeta. La extraordinaria variedad de los matices y tonalidades de que hace gala, configura no sólo un acierto de elección exquisita sino también una consecuencia del rigor científico con el que se dan la mano el líri-

co-esteta, el pintor y el músico. Creo que bastarán algunos ejemplos para respaldar mi aserto. Se me ocurre que pueden ser los siguientes que me brindan los cuatro libros de poesía de Eguren:

a)

1. *Albas* (195); *Albea* (162); *Álbido* (220); *Albino* (177); *Albo* Ed. Núñez, 110); *Alborada* (55); *Albura* (217).
2. *Brilla* (135); *Brillan* (74); *Brillo* (163); *Brillor* (126, 141).
3. *Candores* (154); *Candorosa* (170).
4. *Dulces* (15); *Dúlcida.* (Ed. Núñez); *Dulzor* (25).
5. *Furente* (Ed. Núñez); *Furias* (154).
6. *Gigantones* (207, 208, 209).
7. *Glorias* (186); *Glorioso* (178).
8. *Lirial* (219); *Lirio* (14).
9. *Matinales* (15); *Matutina* (22, 28).
10. *Música* (7, 24, 134, 160, 208, 210); *Musical* (107); *Músicos* (136).
11. *Pálida* (75, 96, 114, 160, 177. 192, 201); *Palidez* (228).
12. *Purpurada* (Ed. Coleg. J.M.E.); *Purpuradas* (166); *Purpurados* (43); *Purpúrea* (31); *Purpúreas* (27); *Purpurina* (154); *Purpurinas* (141); *Purpurinos* (151).
13. *Ruinas* (78, 190); *Ruinosa* (194); *Ruinosas* (Ed. Núñez).
14. *Silenciosas* (197); *Silencios* (202); *Silente* (10).
15. *Ténebre* (Ed. Colg. J.M.E.); *Tenebrosa* (165); *Tenebroso* (192).
16. *Tremante* (Ed. Núñez); *Treme* (154); *Tremen* (235); *Trémulas* (202).

b)

1. *Melancólica* (212); *Melancolía* (9, 108, 112, 195); *Melancólicamente* (141); *Melancólico* (11).
2. *Tramontan* (174); *Tramontana* (133).
3. *Vésper* (167); *Vesperal* (141, 201); *Vesperales* (20); *Vespertina* (76, 163, 170).

c)

1. *Gala* (187); *Galán* (124); *Galana* (19, 214, 226); *Galanos* (162, 219); *Galantes* (12, 106, 108, 145, 240); *Galanuras* (96, 148); *Galas* (106, 142, 177).
2. *Lívida* (225); *Lividez* (218); *Lívido* (193); *Lívidos* (154); *Livores* (193).

3. *Nacaradas* (27, 63, 113); *Nacarado* (170); *Nacarina* (38, 106, 128).
4. *Naufragaba* (38, 126).
5. *Señalan* (81); *Señales* (7, 18, 25, 62, 92, 111).

Bien se podrá intentar después de los compulsados cotejos, una demostración de la capacidad idiomática de Eguren, tanto en lo que atañe al apego de la tradición cuanto en lo que se refiere al aspecto del neologismo. Unas cuantas pruebas serán suficientes para respaldar el juicio emitido:

1. *Amarilla* (3, 48, 66); *Amarillea* (195); *Amarillenta* (55); *Amarillo* (62, 115, 178).
2. *Azul* (7, 77, 80, 87, 113, 120, 126, 135, 158, 169, 178, 188, 210); *Azulada* (Ed. Coleg. J.M.E.); *Azulea* (30); *Azulean* (53); *Azules* (225); *Azulinas* (15, 40); *Azulino* (200); *Cerúlea* (Ed. Núñez, 111).
3. *Blanca* (18, 53, 211, 217, 219, 220); *Blanco* (123, 127, 134, 215, 233); *Blancor* (162); *Blancos* (197); *Blancura* (39); *Blanquecina* (19); *Blanquecino* (7).
4. *Bruma* (8, 26, 27, 29, 47); *Brumas* (153, 181, 198); *Brumó* (Ed. Coleg. J.M.E.); *Brumosas* (30).
5. *Cabellera* (67, 87, 123, 163); *Cabello* (14); *Cabellos* (Ed. Coleg. J.M.E.); *Melena* (25); *Melenuda* (60).
6. *Canción* (38, 100, 107, 108); *Cántico* (14); *Cantos* (33).
7. *Casa* (17, 18, 19, 24); *Castillo* (22, 24); *Mansión* (54); *Morada* (Ed. Coleg. J.M.E.); *Vivienda* (126).
8. *Celeste* (44, 53, 64, 88, 208, 224, 231, 235); *Celestes* (27, 108, 178); *Celestía* (30, 36, 108, 169); *Celestial* (163).
9. *Criatura* (88); *Infantes* (29); *Niña* (87, 88, 105, 120, 123, 133, 151, 199, 205, 206, 208, 221, 224, 227, 231); *Niñas* (221, 226); *Niños* (57).
10. *Alcoba* (Ed. Coleg. J.E.M.); *Aposento* (146); *Cámara* (148); *Cuarto* (143, 144, 145); *Estancias* (222); *Estanza* (Ed. Coleg. J.M.E.).
11. *Curva* (33, 57, 58); *Curvas* (178); *Curvo* (91).
12. *Coboldos* (157); *Duendes* (Ed. Coleg. J.M.E.); *Elfas* (54); *Gnomos* (Ed. Coleg. J.M.E.); *Silfos* (109).
13. *Dormía* (219); *Dormida* (91, 111); *Dormidas* (34); *Dormita* (183); *Duermes* (221); *Durmióse* (83).
14. *Flava* (36, 192); *Flavas* (194); *Flavos* (64).

15. *Flor* (129, 152); *Floreado* (14); *Florecida* (222); *Florecillas* (27); *Flores* (21, 25); *Florestales* (15); *Florida* (142).
16. *Fusca* (96); *Fusco* (161); *Fuscos* (78).
17. *Leones* (24); *Puma* (55); *Pumas* (140).
18. *Linfa* (147, 175, 179); *Linfas* (167); *Linfea* (206).
19. *Mágicas* (178); *Mágico* (24, 57, 87, 88, 162, 164); *Mágicos* (187); *Mago* (20, 26).
20. *Mal* (33); *Malas* (225); *Maldita* (33); *Malditos* (92); *Males* (102); *Malignos* (161).
21. *Misterio* (169); *Misterios* (126); *Misteriosas* (176); *Misteriosos* (116).
22. *Lámpara* (161); *Lámparas* (80, 87, 88, 219); *Lamparillas* (166); *Lamparines* (121, 128).
23. *Muda* (114, 191, 192); *Mudas* (25); *Mudos* (54).
24. *Moribundo* (194); *Morir* (Ed. Núñez); *Mortesinas* (170); *Mortesinos* (134); *Muerta* (14, 195); *Muerte* (28, 32, 33, 47, 96, 111, 127, 181, 211, 212, 215); *Muerto* (145); *Muertos* (18, 197, 198); *Muriente* (7, 142, 184); *Murientes* (202); Sinónimos empleados por Eguren para designar, eufemísticamente a la parca: "Paquita" (10, 11); "La Tarda" (55, 56); "La bella" (83); "La Parda" (Ed. Núñez).
25. *Neblina* (89); *Neblinas* (238); *Niebla* (34, 108, 152); *Nieblas* (186).
26. *Nube* (36, 134, 141); *Nubecillas* (Ed. Núñez); *Nébulas* (82, 252).
27. *Núbil* (211); *Núbiles* (29, 141).
28. *Obscura* (47, 165, 188, 192, 214, 219, 221); *Obscuras* (32, 101, 107, 133, 138, 175, 189, 194, 235); *Obscurece* (114, 155); *Obscurecen* (43, 181); *Obscuro* (53, 120, 141, 146, 178, 179, 196, 210, 232); *Obscurecido* (230); *Obscurecidos* (152); *Obscuridad* (13); *Obscurosa* (51); *Obscurosas* (38, 65).
29. *Panteón* (38); *Panteonera* (171); *Panteonero* (172, 173); *Sepultura* (11); *Tumba* (11, 133, 134, 172, 173, 179); *Tumbal* (228); *Tumbas* (181).
30. *Pavor* (67); *Pavorida* (111); *Pavores* (191); *Pavorosa* (196); *Pavura* (198).
31. *Perfumadas* (147); *Perfuman* (Ed. Núñez); *Perfumar* (30, 229); *Perfume* (109, 124, 168, 222, 227, 234, 236); *Perfumero* (175).
32. *Alanos* (10); *Canes* (24, 82, 135, 190); *Perros* (Ed. Núñez).
33. *Pesar* (108, 170, 202); *Pesarosas* (51, 144).

34. *Pontinas* (92); *Poterna* (13); *Puerta* (196); *Puertas* (118, 120, 143, 147, 232).
35. *Triste* (11, 29, 53, 91, 101, 107, 118, 119, 120, 127, 142, 143, 151, 156, 170, 171, 207, 208, 219); *Tristemente* (114, 117, 164); *Tristeza* (39, 56, 82, 108, 141, 167); *Tristísima* (7, 16, 33, 137); *Tristor* (10); *Tristura* (116).
36. *Verde* (13, 21, 24, 34, 40, 78, 99, 101, 123, 126, 128, 140, 166, 168, 170, 239); *Verdelistadas* (53); *Verdinegras* (Ed. Núñez); *Verdinosas* (121); *Verdores* (175, 177); *Verdosa* (140).

Estos ejemplos, más bien ceñidos a lo fundamental, son el verdadero espejo de la palabra egureniana. Alternan, como se aprecia, en algunos casos, la acepción culta con la del lenguaje común. Tienen, además, la virtud de demostrar, en última instancia, que el poeta no fué jamás un forzado, un preso del vocablo. En este aspecto, su tendencia neologística proclama el albedrío, pero también, igualmente, la malicia y rigor formales. Considero oportuno señalar algunos de los neologismos más audaces del poeta, los que no desdicen de sus arcaísmos, al punto de que parecerían ser éstos, en su origen, lo que aquéllos representan en toda renovación de la lengua. Veamos cuáles son:

1. *Avionera* (237); 2. *Celestía* (30, 36, 108, 169); 3. *Dúlcida* (Ed. Coleg.J.M.E.); 4. *Guadañeo* (172); 5. *Ignotía* (Ed. Coleg. J.M.E.); 6. *Panteonera* (191); 7. *Panteonero* (172, 173); 8. *Pelelenía* (Ed. Coleg. J.M.E.); 9. *Placentería* (145); 10. *Polinaca* (Ed. Coleg. J.M.E.); 11. *Quintanares* (105); *Verdelistadas* (53).

PUNTUALIZACIONES

ESTUARDO Núñez ha dejado estampado en el capítulo titulado *Palabra y Estilo,* perteneciente a su obra dedicada a Eguren (1961), estos conceptos en parte acertados y en parte desprovistos de sentido:

José María Eguren inauguró en la literatura peruana una nueva concepción de la palabra poética, cuyas proyecciones múltiples se dejan sentir no sólo en su valor de sonido sino principalmente en su contenido de sintagma. Se ha anotado ya que el poeta seleccionó cuidadosamente su vocabulario y excluyó las voces de alocución desagradable o de significación prosaica. Pero no redujo a ello su

tarea creadora. Fue más allá y se empeñó en la búsqueda de nuevos efectos y combinaciones de lenguaje de las que trataremos más adelante. Además, acopió voces desconocidas y nuevas con las que enriqueció su lenguaje poético. Podría brevemente intentarse alguna clasificación de estos aportes de vocablos:

a) *usa y remoza vocablos desusados o arcaísmos: bulbul, flabel, présago, oto, lumbrel, nemoroso, pennas, cannas, tremer, vernal, ninfeas, aquesa, alcor, alción, leda, contino, pontino, fusca, precito, brial, quintanar, pululosa, beguino, zahareño, ténebre, felice, cañerla, guadañear, etc.*

b) *incorpora regionalismos peruanos o americanos: colca, pancal, garúa, boje, pongo, chamico, huaca, etc.*

c) *usa y crea neologismos: retamal, zacuaral (que son colectivos), involuto, y ciertas sustantivaciones como nados, nébulos, majiquez, o algunas adjetivaciones como sesámeas, coloreal, célico, dúlcida, pupilona, etc.*

ch) *elabora asimismo otros derivados: tristicia, tristura, tristor (de triste), celestía, celestidad (de celeste), pelelenía, placentería, pavonía, creando así nombres nuevos.*

d) *adapta y adopta extranjerismos: nez, sonela, pensieroso, sayonara, mihrab, elfos y elfas, gopuras, dea, estanza, mirralles, etc.*

e) *usa sin castellanizar, palabras extranjeras: marionette, reverie, parterre, fanciulla, etc.*

f) *crea nombres de invención absoluta: Danira, duende Vidavana, mandón Mandín, coboldos, paro-bobo, polinaca, etc.*

Tengo la fundada sospecha de que "bulbul" (apartado a), fue utilizado por Darío, y que proviene del persa, en el que vale por ruiseñor. "Flabel", de *flabelo*, cast. o del fr. *flabellé*. "Nemoroso", de circulación clásica y permanente en la lengua, prestigiado por San Juan de la Cruz: "los valles solitarios nemorosos" (*Cántico Espiritual*); también en un diálogo de Garcilaso: "¿Qué es esto, Nemoroso, y qué cosa" (*Egloga Segunda*). "Vernal" encuéntrase, incluso, en Martín Adán (*Sonetos a la rosa*); lo emplea Mallarmé en *Divagations*. "Ninfea". Uno de los primeros libros de Juan Ramón Jiménez del que renegó el poeta, por cierto, se titula *Ninfeas* (1900). "Aquesa", arc. "*Alcor*", de uso normal en el campo. "Alción" (en toda la literatura española, asimismo en Mallarmé). "Leda" circuló demasiado en el Modernismo. "Contino", arc. "Pontino", ital. y este del

latín: *pontus*. "Fusca", cast. "Brial (se hallará la palabra en *La Gran Conquista de Ultramar, Libro Segundo*, cap. CCLIV., p. 313). "Precito", vocablo empleado por Quevedo. "Beguino" (en los diccionarios corrientes de la lengua). "Ténebre", posiblemente del ital. *tènebra*.

Me parece que en el apartado c) no todos son neologismos como sostiene el autor. Por ejemplo, "Involutos", ital. "Célico", cast. Se encuentra en muchos escritores de nuestra lengua: (Cf. Espinel. *Rim.* fol. 105).

En el apartado ch) se aventura un juicio peregrino. Eguren no ha *elaborado derivados* como "tristicia", "tristura" ni "tristor": pertenecen al idioma y a la literatura española. El primero descúbrese en el texto de *Calila E Dymna*, comentado por Pascual de Gayangos en la edición de la *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LI. Hállase la palabra en el cap. XVII., p. 75: "Yo sé que así es como tú dices; empero yo quiero tu vecindat é tu solaz; et si tu fueres allá contra la voluntad de mio maslo é á su pesar, témome que nacerá enemistad e malquerencia, é tornarse-ha el puro amor é la alegría é la bienquerencia que yo he contigo en *tristicia*, et en vez de amor habrémos discordia é aborrencia". (*De las garzas é del zarapico*). Aunque el 'capítulo en el cual figura la palabra, no se halla en el texto arabigo publicado por el barón Silvestre de Sacy' —lo afirma el célebre estudioso—, ello no le resta validez arcaica a la voz usada por Eguren. Está desprovisto de fundamento el atribuirle una "elaboración" que el poeta no acometió. En el mismo caso se encuentra "tristura", cuyo antecedente más remoto ha sido ya dilucidado.

Por último, en el apartado f), me parece excesivo el que se proclame que Eguren "crea nombres de invención absoluta". "Coboldos", que yo sepa, figura en Mallarmé: "Plutôt un sylphe qu'un kobold". (*Vers de Circonstance*, LV.). El vocablo, alemán en su origen, pasó al inglés y al francés. Se trata, pues, de una adaptación a lo sumo.

GLOSARIO

1) Verso

a)

Alemán: *Eddas, Lied, Margraves* (Mark Graf), *Rino* (Rhin), *Valhala, Walkyria.*
Arabe: *Fakir.*
Catalán: *Sardana.*

Francés: *Bebé, Berceuse, Boudoir* ([1]), *Garzona* (Garçonne), *Glacés, Gopuras* (Guipures), *Madame, Marionnette, Mignon, Pérégrin* ([2]), *Pompon, Rêverie, Ronronea* (Ronronner).
Griego: *Afelias, Alteres* ([3]), *Ananké, Atridas, Hesperia, Hetairas, Orficos, Selenita.*
Hebreo: *Acab, Baal.*
Inglés: *Dandy, Hall, Nurse.*
Italiano: *Capelo* (cappello), *Eroe, Estanza* ([4]) (Stanza), *Fanciulla* ([5]), *Logia* (loggia). *Madona* (Madonna), *Piano, piano, Pichines* (Piccino), *Ponderoso, Sonela* (Sonelia).
Latín: *Amara, Lumas, Nebulas, Pennas, Tumidos.*
Japonés: *Sayonara* ([6]).
Malayo: *Bambú.*
Malabar: *Betel* (Betl).
Turco: *Kiosco.*

b)

Guaraní: *Zacuaral* (Zacuara, de Tacuarí) (Arona).
Nátuatl: *Sinsonte.*
Quechua: *Colca, Cóndores, Coyas, Chamico, Chontas, Guarangales, Huacas, Huamanga, Inca, Llamas, Mamaconas, Ñustas, Pachacamac, Pancal, Pongos, Puma, Puna, Quenas, Quipocamayos, Totoras, Vicuñas.*

2) Prosa

a)

Alemán (Véase *La Prosa*).
Antillanismo: *Canoa, Ceibo, Cocuyo, Hamaca.*
Caribe: *Colibrí.*
Arabe: (Véase *La Prosa*).

---

[1] Véase la edición del Colegio José María Eguren, del Barranco, varias veces citada.
[2] Idem.
[3] Véase *Poesías Completas* de Eguren, ed. de Núñez.
[4] Figura este italianismo en un poema publicado en la edición del Coleg. J.M.E. Con posterioridad, ha aparecido también en la de Núñez.
[5] Idem.
[6] "*Sayo-nara* (Goodbye-bye; so long; au revoir; adieu; farewell...") . from *Kenkyusha's / New Japonese English Dictionary*, p. 1590. Takenonobu Yoshitaro / General Editor / American Edition / Cambridge. Massachusetts / Harvard University Press / 1942.

Francés: *Chale* (Châle). (Véase *La Prosa*).
Griego: *Alfa, Aqueos, Omega, Pantea, Tanagras, Tritón.*
Inglés: (Véase n. 8 en *La Prosa*).
Italiano: *Fata Morgana, Scherzo.* (Véase *La Prosa*).
Japonés: *Sayonara, Kimono.*
Latín: (Véase *La Prosa*).
Malayo: *Bambú.*
Persa: *Rak.*
Quechua: *Capulí, Cuculí, Quena, Totoras.*
Sánscrito: *Maya, Mayadevi, Mayaleve.*
Turco: *Kiosco.*

VII

APÉNDICE

I. — *LOS SIGNOS DEL HERMETISMO*

CONSTITUYEN estos aspectos de la poesía de Eguren, ya estudiados en la *Introducción,* los signos de su obra trascendente. Ellos son, en forma visible, los que relacionan la inquietud del poeta con los problemas del misterio. La raíz del asunto radica en la sugestión ejercida por el ocultismo en la fantasía imaginativa del artista. Los estudiosos de ese aspecto de la poesía de Eguren, deberán ahondar, por su cuenta, en la interpretación del hermetismo, confrontando mi tesis con las contribuciones críticas de Seurat, Chassé y Mauron, especialmente.

(Tema)

ocultan en ensueño blanquecino... y en la bruma hay rostros desconocidos. (Lied I. Si. pp. 7-8); *pero no se oían sus palabras.* (Rêverie. Si. p. 16); *boga en la luz desierta.* (Las señas. Si. p. 20); *allí principia el cántico agorero.* (Anánke. Si p. 22); *en su idioma desconocido / le rezan.* (Diosa ambarina. Si. p. 50); *y huye luego / la mansión cerrada.* (Syhna la blanca. Si. p. 54); *La muda palabra.* (Lied IV. Si. p. 82); *de miedo cercadas.* (La ronda de espadas. So. p. 135); *En mi aposento, oscuro.* (Noche II, So. p. 148); *—Dime sér evocado.* (Noche II. So. p. 147); *En la cámara ciega.* (Noche II. So. p. 149); *¡Y la mesa retembló callada!* (Noche II. So. p. 150); *Con el hielo y el horror de su figura.* (Noche III. So. p. 192); *solo estoy, en compañía / del letal aparecido.* (Noche III. So. p. 192); *Siempre llega la víspera nefasta.* (Viñeta obscura. R. p. 212); *Canta Amara, la que extingue la vida.* (Víspera. R. p. 236); *En telepatía / rosas desveladas.* (Hespérida. R. p. 238).

II. — *LAS IMAGENES DEL COLOR*

SABIDO es que el color metafórico define uno de los aspectos de la poesía simbolista: su vínculo con el Impresionismo.

En la primera época de la poesía de Eguren, la imagen colorista cumplió con los postulados de la estética mallarmeana. Mas el poeta alcanzó en los últimos tiempos, que coinciden con el apogeo del Cubismo y del Arte Abstracto, un sentido superador del *color* que en la etapa anterior había tenido la función del *adjetivo.*

La fase postrera revela, por el contrario, el dominio de la síntesis, la superación del color como lenguaje. El color logra, de esta suerte, un valor de autonomía.

En el presente cuadro se podrá apreciar el proceso cumplido. Los investigadores y comentaristas, interesados en el asunto en uno y otro aspecto, del color y de la lengua, de un lado, así como de su fusión o independencia, del otro, deducirán las conclusiones del caso.

Estuardo Núñez es quien más agudamente ha estudiado el motivo del color, ahondando, como nadie, en su inquisición esclarecedora. Ofreceré, al efecto, dos conclusiones magistrales del crítico: *En Eguren se observa el uso alternado de los colores de la materia —rojo, amarillo— y de los del espacio y el tiempo, los abstractos —azul, verde—. Se observa, asimismo, una transposición. El rojo le sirve para objetivar elementos fantásticos, como 'Los reyes rojos', como 'rey colorado' en 'Eroe'. Los abstractos los usa para idealizar la materia, para fantasear sobre el objeto. El dorado —concluye Núñez— va más allá de todo colorido natural, hacia el misterio* [1].

(Tema)

nublados en la música azul. (Lied I. Si. p. 7); *No lejos de alba Venus de Carrara.* (¡Sayonara!. Si. p. 12); *azulinos y casi borrados.* (Rêverie. Si. p. 15); *de la luz amarilla.* (La dama i. Si. p. 35); *de oro azulinas.* (Los reyes rojos. Si. p. 40); *Aureas lejanías.* (Las torres Si. p. 42); *La amarilla corneja llora en la nieve.* (La comparsa. Si. p. 48); *de la diosa ambarina.* (Diosa ambarina. Si. p. 49); *en la torre de ámbar.* (Syhna la blanca. Si. p. 53); *Sueños azulean.* (Syhna la blanca. Si. p. 53); *Despunta por la rambla amarillenta.* (La tarda. Si. p. 55); *Su claro antifaz de un amarillo frío.* (El dominó. Si. p. 62); *y azules sombras.* (Los alcotanes. Si. p. 77); *cruces azules.* (Hesperia. Si p. 80); *la lámpara azul.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *azules lloros.* (Noche I. LCF. p. 113); *de amarillo luminado.* (Los delfines. LCF. p. 115); *ojos azules.* (Las

---

[1] *Ensayo sobre una estética del color,* en *Amauta,* núm. 21, p. 32-34. Lima, Febrero-Marzo de 1929.

puertas. LCF. p. 120); *de vetusto color añil.* (Antigua. LCF. p. 126); *hacia la núbil áurea bella de otras edades.* (La muerta de marfil. So. p. 133); *azules oscuros.* (La ronda de espadas. So. p. 135); *rosa ambarina.* (Balcones de la tarde. So. p. 152); *luz argentada.* (Balcones de la tarde. So. p. 152); *la rubia ambarina.* (Colonial. So. p. 158); *azul figurón.* (Colonial. So. p. 158); *áureo ambigú.* (Colonial. So. p. 161); *en el ancón albea.* (La barca luminosa. So. p. 162); *brilló un momento anaranjada.* (El estanque. So. p. 168); *azul de la mañana.* (La pensativa. So. p. 169); *plumón albino.* (Alas. So. p. 177); *de un país amarillo.* (Fantasía. So. p. 178); *azules dragones.* (Fantasía. So. p. 178); *azul tiniebla.* (Los sueños. So. p. 187); *por arenal azulino.* (Nubes. So. p. 200); *azul oscuro.* (La danza clara. R. p. 216); *La noche azul.* (Vespertina. R. p. 215); *la tarde ambarina.* (Vespertina. R. p. 216); *violada albura.* (Patética. R. p. 217); *el álbido poema.* (Patética. R. p. 220); *La estelaria azul.* (El romance de la noche florida. R. p. 222); *el amor en las azules.* (Canción de noche. R. p. 225); *toca los preludios azules.* (Preludio. R. p. 229).

ensueño blanquecino[2]. (Lied I. Si. p. 7); *sangre bermeja.* (Lied I. Si. p. 8); *las luces blancas.* (Casa vetusta. Si. p. 18); *blanquecina y musgosa.* (Casa vetusta. Si. p. 19); *y el rútilo extraño de blanda melena.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *camino en el bayo corcel de la muerte.* (La Walkyria. Si. p. 33); *mística blancura.* (Lied II. Si. p. 39); *Syhna la blanca.* (Syhna la blanca. Si. p. 53); *bruna.* (Syhna la blanca. Si. p. 53); *dormida, blanca.* (La sangre. LCF. p. 91); *de blanco vestida.* (Antigua. LCF. p. 123); *blancos de desesperación.* (Antigua. LCF. p. 127); *y están sus restos blancos como el marfil pulido.* (La muerta de marfil. So. p. 134); *bosque bruno.* (La muralla. So. p. 153); *blancor de mañana.* (La barca luminosa. So. p. 162); *bruna esquina.* (Noche III. So. p. 191); *brillan blancos.* (Los muertos. So p. 197); *rosa blanca.* (La danza clara. R. p. 211); *ojos blancos.* (Viñeta obscura. R. p. 213); *sala blanca.* (Patética. R. p. 217); *límite blanco.* (Favila. R. p. 233); Y *en la tarde blanca.* (Gacelas Hermanas. PC. p. 182).

---

[2] "Mallarmé, sourtout dans ses écrits de jeunesse, —escribe Greer Cohn— est hanté par la blancheur". (L'Oeuvre de Mallarmé / Un Coup de Dés, p. 139). Este mismo asunto había sido ya enfocado por Rolland de Renéville. "L'obsession du noir chez Novalis, Nerval et Baudelaire devient l'obsessión du blanc chez Mallarmé". (*L'Expérience Poétique,* p. 94).

Las de cobalto figulinas galantes. (¡Sayonara¡ Si. p. 12); *castaño cabello.* (¡Sayonara! Si. p. 13); *rostro cenceño.* (Las bodas vienesas. Si. p. 24); *celestes lágrimas.* (Marcha noble. Si. p. 27); *sangre celeste.* (Shyna la blanca. Si. p. 53); *Galo cetrino, Rodolfo montante.* (El Duque. Si. p. 59); *tamiz celeste* (Lied III. Si. p. 64); *celeste camino.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 88); *carminado.* (El dios cansado. LCF. p. 101); *celestes miradas.* (Lied V. LCF. p. 108); *cuerpos carmesíes.* (Incaica. So. p. 140); *azul celeste.* (Fantasía. So. p. 178); *carmín profundo.* (La capilla muerta. So. p. 194); *niña celeste!* (Los gigantones, R. p. 208); *la Muerte / cano.* (La danza clara. R. p. 211); *celeste maromera.* (Canción de noche. R. p. 224); *vestíbulo celeste.* (Antañera. R. p. 231); *celeste geometría.* (Véspera. R. p. 235).

pendones escarlata. (El duque. Si. p. 59); *en la luz olvida manjares dorados.* (El dominó. Si. p. 63); *pareja dorada.* (Incaica. So. p. 141; *Balcones dorados.* (Balcones de la tarde. So. p. 151), *peña dorada. barba dorada.* (Colonial. So. p. 160); *circunda y dora.* (La barca luminosa. So. p. 165); *luz dorada.* (El estanque. So. p. 167); *zona dorada.* (Alas. So. p. 175); *amor enrojece los jazmines.* (Preludio. R. p. 230).

flava. (La oración de la cometa. Si. p. 36); *Carcomidos, flavos.* (Lied III. Si. p. 64); *de brillanteces flavas.* (La capilla muerta. So. p. 194).

pintorescos gules. (¡Sayonara!. Si. p. 12); *de gules.* (La puertas. LCF. p. 120); *granates y aurora.* (El estanque. So. p. 166); *por vías glaucas.* (Fantasía. So. p. 178).

laca. (Syhna la blanca. Si. p. 54).

ojos morados. (Lis. Si. p. 46); *libélulas moradas.* (La muerta de marfil. So. p. 133); *Por las avenidas / morumas.* (La ronda de espadas. So. p. 136); *ojos de malva.* (Colonial. So. p. 159); *puertos morados.* (Véspera. R. p. 236).

Nacaradas manos. (Marcha noble. Si. p. 27); *negro Danubio.* (La Walkyria, Si. p. 33); *virgen nacarina.* (Lied II. Si. p. 38); *formas negras.* (Los reyes rojos. Si. p. 41); *Negras lejanías.* (Las torres. Si. p. 43); *nacarado flota.* (El dominó. Si. p. 63); *negros males.* (El dios cansado. LCF. p. 102); *nacarinas alas.* (Nubes de antaño. LCF. p. 106); *enferma, nacarada.*)Noche I. LCF. p. 113); *negro marfil.* (Antigua. LCF. p. 121); *negro y triste rubí.* (Antigua. LCF. p. 127); *luz nacarina.* (Efímera. LCF. p. 128); *negra nube.* (Incaica. So. p. 141); *semblante nacarado.* (La pensativa. So. p. 170);

Negra noche. (Noche III. So. p. 191; *vísperas negras.* (Consolación. So. p. 201).

días de oro. (Marcha noble. Si. p. 27); *y florecillas de oro buscan.* (Marcha noble. Si. p. 28); *luces de ensueño opalinas.* (Eroe. Si. p. 29); *lanza de oro.* (Los reyes rojos. Si. p. 40); *oro azulinas.* (Los reyes rojos. Si. p. 40); *de ocre pintadas.* (Marginal. LCF. p. 98); *las puertas, de oro guarnecidas.* (Noche II. So. p. 147); *niebla de oro.* (Balcones de la tarde. So. p. 152); *lámpara de oro.* (Colonial. So. p. 161).

labio purpurino. (Anánke. Si. p. 22); *purpúreas florecillas.* (Marcha noble. Si p. 27); *purpúrea la herida.* (Eroe. Si. p. 31); *purpúreos cerros.* (Los reyes rojos. Si. p. 40); *purpurados.* (Las torres. S. p. 43); *plúmbea esquina.* (El caballo. LCF. p. 94); *plomizo.* (El dios cansado. LCF. p. 101); *sucños plateados.* (Antigua. LCF. p. 125); *plomizas lluvias.* (Efímera. LCF. p. 128); *serpientes purpurinas.* (Incaica. So. p. 141); *plúmbea lejanía.* (Incaica. So. p. 142); *púrpuras fatales.* (Incaica. So. p. 142); *purpurinos claveles.* (Balcones de la tarde. So. p. 151); *purpurina llama.* (La muralla. So. p. 154); *risas plateadas.* (Colonial. So. p. 158); *lamparillas purpuradas.* (El estanque. So. p. 166).

rosado país. (¡Sayonara!. Si. p. 13); *rojas letras.* (¡Sayonara!. Si. p. 13); *roja banca.* (Las señas. Si. p. 20); *los reyes rojos*[3] (Los reyes rojos. Si p. 40); *Rojas lejanías.* (Las torres. Si. p. 42); *nobles rojos como alacranes.* (El duque. Si. p. 60); *y pensamientos rojos.* (Hesperia. Si. p. 80); *rojas señales.* (La sangre. LCF. p. 92); *espuma rosada.* (Marginal. LCF. p. 100); *desiertos rojos,* (El dios cansado. LCF. p. 101); *isla rosa.* (Antigua. LCF. p. 126); *luces rosadas.* (Balcones de la tarde. So. p. 152); *uñas rosadas.* (Colonial. So. p. 158); *música rosada.* (Colonial. So. p. 160); *rosados barandales.* (La pensativa. So. p. 169); *rojo escarlata.* (Fantasía. So. p. 178); *roja palabra.* (El dolor de la noche. So. p. 181); *y de rosicler.* (Los sueños. So. p. 188); *le anuncia roja, cercana guerra.* (El andarín de la noche. So. p. 189); *rojas fogatas.* (Los gigantones. R. p. 207); *roja noche.* (Los gigantones. R. p. 208); *rojo timonel.* (Viñeta obscura. R. p. 212); *nurse rosada.* (Témpera. R. p. 226).

ornadas de sable. (Las puertas. LCF. p. 120).

sombrilla verde. (¡Sayonara!. Si. p. 13); *verde luz.* (Las señas. Si. p. 21); *ví un mágico verde.* (Las bodas vienesas. Si. p. 24); *a la*

---

[3] "un roi rouge à couronne d'or..." (Max Jacob, *Ma Vie,* apud *Le Cornet a dés.* Chez l'auteur, 1917 et fragments chez Stock, París, 1922). El otro verso de Eguren, que continúa al anterior, dice: "con lanza de oro". (1911).

misa / verde. (La dama i. Si p. 34); *verde bosque.* (Los reyes rojos. Si. p. 40); *verdelistadas.* (Syhna la blanca. Si. p. 53); *verdes cañares.* (Los alcotanes. Si p. 78); *verdes alciones.* (Marginal. LCF. p. 99); *barba verde.* (El dios cansado. LCF. p. 101); *verdinosas.* (Antigua. LCF. p. 121); *verde ceñidor.* (Antigua. LCF. p. 123). *aire verde.* (Antigua. LCF. p. 126); *efímera verde* (Efímera. LCF. p. 128); *falda verdosa.* (Incaica. So. p. 140); *tintas de verdores* (Alas. So. p. 175); *tristes verdores.* Alas. So. p. 177); *verdes pagodas.* (Fantasía. So. p. 178); *volutas verdosas.* (La capilla muerta. So. p. 194); *sombras verdes.* (Hespérida. R. p. 239).

zarca luna. (Efímera. LCF. p. 128).

III. — *LA PINTURA*

> *El cubismo es el álgebra de la mayoría de las formas y puede ser él mismo un cuerpo emotivo o fantástico en alguna "chef-d'oeuvre". — El paisaje creacionista es un arcano.*
>
> EGUREN

EN principio, el argumento sobre el *color* es valedero y extensivo a la interpretación de la *pintura* en la poesía de Eguren. Todo esto en la medida en que el color pueda definir el espíritu de la pintura. Por lo menos, en el caso de Eguren, uno y otro asunto están relacionados entre sí, constituyendo la unidad.

El término *pintura* abarca a la obra en sí misma: expresa su contenido.

Los diferentes tipos de pintura están determinados por la disímil índole de las composiciones. El estilo predominante es el del Impresionismo. El Cubismo surgió en la última fase poética, cuando Eguren había ya trascendido y agotado la estética simbolista [4].

Tal vez sea el suyo el único ejemplo que ofrecen las letras hispanoamericanas de semejante proceso de superación.

De los pintores citados, Van Dyck, Watteau y Goya, éstos dos últimos han sido mencionados por Mallarmé: uno en un soneto; el otro en la prosa de *Divagations.*

---

[4] Sostengo esta tesis a sabiendas de la negación de Valéry: "Il n'y a pas d' esthétique symboliste". (*Existence du Symbolisme*, p. 13. Éditions A.A.M. Stolls à l'enseigne de l'Alcyon. La Haye, 1939).

(Tema)

y de Watteau[5] *las pinturas elegantes.* (¡Sayonara!. Si. p. 12); *las mecía medio retratadas.* (Rêverie. Si. p. 15); *Su claro antifaz de un amarillo frío.* (El dominó. Si. p. 62); *de ocre pintadas.* (Marginal. LCF. p. 98); *reza bañado de sol.* (La oración del monte LCF. p. 104); *son cual de Van Dyck*[6] *pintura.* (Los delfines, LCF. p. 115); *óleos de negro marfil.* (Antigua. LCF. p. 121); *y una niña de Van Dyck flor.* (Alas. So. p. 123); *Cual una pintura que mira colgada.* (Colonial. So. p. 159); *notas de pintura.* (Alas. So. p. 176). *mariposas cubistas.* (Hespérida. R. p. 239).

IV. — *EL MUNDO FEUDAL*

LA imaginación medieval representa el fondo remoto, alegórico y onírico de la poesía de Eguren. La alucinación del poeta es inseparable, al parecer, de su condición histórica de fantasma. Uno y otro asunto —onirismo y fantasmagoría— dan la clave de su espíritu.

Dichos valores son, a mi modo de ver, los determinantes de su intemporalidad, expresada con las alusiones del sentir mágico. Sólo Rainer Maria Rilke y W. O. Milosz, tuvieron ese mismo aire de fantasma evadido que fuera la condición de Eguren.

El mundo feudal de este lírico está integrado por los atributos que definen su estilo. Unos son los propios de la delicadeza: esmaltes cortesanos de puro color nostálgico que avivan el recuerdo de antiguos caballeros palaciegos, infantes y *bárbaras princesas de viena.* Otros podrían ser los que definen el horror, la violencia, el fondo de la sangre: las armas, la caza, las justas en que *combaten los reyes, se hieren las torres* y *tremen las murallas.* Predomina en esta visión imaginística, la intensa presencia de las nobles *armerías, atalayas* y *cadalsos* de los *reinos malditos.*

---

[5] Mencionado por Mallarmé, con distinto sentido, en *A un poëte inmoral,* que Eguren debió de leer, después de escribir *Simbólicas,* en la *Nouvelle Revue Française,* correspondiente al mes de Mayo de 1933. No es de presumir que haya conocido el *Journal des Baigneurs,* de Dieppe, en el que se publicó el poema, por vez primera, el 6 de Julio de 1862. (Datos de Henri Mondor y de G. Jean-Aubry).

[6] Rememora, tal vez, esta pincelada de Samain: "Les portraits de Van Dyck aux beaux doigts longs et purs". (*Au Jardin de l'Infante,* p. 9).

La evocación del mundo feudal sitúa el fenómeno dentro de los términos de la poesía, la pintura y la música.

Todo prejuicio ideológico conceptual, a priori, sobre época tan discutida de la historia humana, le es extraño a Eguren.

(Tema)

Vienen túmidos y erguidos palaciegos borgoñones. (Marcha fúnebre de una marionnette. Si. p. 9); *va un grotesco Rey de Hungría.* (Marcha fúnebre de una marionnette. Si. p. 10); *Las ví en el blasón de la poterna.* (Rêverie. Si. p. 15); *Se mira humoso el castillo roquero.* (Anánke. Si. p. 22); *dos infantes oblongos deliran.* (Las bodas vienesas. Si. p. 24); *y margraves de añeja Germania.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *del castillo ducal no lejos.* (Marcha noble. Si. p. 27); *Y el rey colorado de barba de acero.* (Eroe. Si. p. 30); *Yo soy la Walkyria que en tiempos guerreros.* (La walkyria. Si. p. 32); *No valen, no valen las duras corazas / y los guanteletes, las picas, las mazas.* (La walkyria. Si. p. 32); *las cotas de reno.* (La walkyria. Si. p. 32); *combaten dos reyes rojos.* (Los reyes rojos. Si. p. 40); *Falcones reyes.* (Los reyes rojos. Si p. 40); *Las torres monarcas.* (Las torres. Si. p. 42); *añosas marquesas.* (Lis. Si. p. 45); *nobles rojos como alacranes.* (El duque, Si. p. 60); *y al morir de ciegas atalayas.* (La sangre. LCF. p. 91); *junto a los cadalsos.* (La sangre, LCF. p. 91); *y los reinos malditos,* (La sangre. LCF. p. 92); *con ceño de real dominio.* (Las puertas. LCF. p. 119); *los tiempos de ardor medioevales.* (Las Puertas. LCF. p. 119); *a los infantes de yelmos de oro.* (Las puertas. LCF. p. 120); *donde las niñas sueñan cuentos de espadas, roeles.* (Balcones de la tarde. So. p. 151); *y con armadura / de peña canteada.* (La muralla. So. p. 153); *y las justas y festines.* (La abadía, So. p. 185); *En la batalla cayó la torre.* (El andarín de la noche. So. p. 189).

V. — *LA CABELLERA*

> *las cabelleras rubias infantiles junto al piano azul en la sala violeta.*
>
> EGUREN

EN realidad, se trata de uno de los símbolos del amor físico. Quien lo supo comprender y expresar en el renacer de los tiempos modernos, captando para siempre el ritmo de su fulguración, fue

Botticelli, al representar a la Primavera —Eros y Juventud— con los atributos alegóricos de la cabellera que el saber antiguo identifica —espejo y sugerencia— con la desnudez.

En el extremo morboso de la sensualidad y el hechizo, hállase la sombría cabellera del Bautista: estímulo erótico de Salomé.

(Tema)

y con castaño cabello. (¡Sayonara!. Si. p. 13); *y el rútilo extraño de blonda melena.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *la blonda cabellera.* (Juan volatín. Si. p. 67); *tiembla en su cabello la garúa.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *Su cabello olía a muñeca.* (Antigua. LCF. p. 123); *destaca sus cabellos como un nublón distante.* (La barca luminosa. So. p. 163).

VI. — *LOS OJOS*

BIEN podría aclarar el tema de los ojos uno de los elementos más sugestivos del espíritu poético de Eguren.

Los ojos parecen concretar los más variados motivos de sus impresiones, recorriendo la escala y el secreto de la emoción vital y mortal.

El poeta define, en ocasiones, el carácter externo e interno de los seres y de las cosas, valiéndose de su experiencia que configura una especie de oftalmología en su estrecho contacto con el delirio y la obstinada vigilia del noctámbulo inquieto. Así Eguren explora —fuera de sus órbitas— el vacío de la noche.

Para el poeta, los ojos son la expresión inmediata del ser como dominio del ámbito, en juego con los objetos comunicantes y comunicativos. Pupilas quiere decir faz, espacio, mundo: luz, pero también sombra.

De ahí proviene que lo que el poeta no ve sea precisamente su pura y excelsa creación metafísica. La palabra, que es su verdadera aventura, rescata de lo más ciego su fúlgido destello.

(Tema)

Y tus ojos. (Lied I. Si. p. 7); *Deliciosa Mignon con festivos ojos.* (¡Sayonara! Si. p. 13); *como muertas pupilas.* (Casa vetusta. Si. p. 17); *Cierra tus ojos niña.* (Anánke. Si. p. 23); *el mago misterio de los ojos claros.* (Las bodas vienesas. Si. p. 26); *y sus lindos ojos cnluta.* (Marcha noble. Si. p. 27); *aquellos sus ojos que el Nor-*

te encendía. (Eroe. Si. p. 30). *la de ojos morados.* (Lis. Si p. 46); *la miran con sus tristes ojos.* (Diosa ambarina. Si p. 49); *con sus vacíos ojos.* (La tarda. Si. p. 55); *son sus ojos topacios.* (El duque. Si. p. 60); *ojos pasan infinitos.* (La procesión. p. 75); *¡Cómo me siguen con murientes ojos!* (Hesperia. Si. p. 80); *que los chispeantes ojos.* (Hesperia. Si. p. 81); *y al terror de las nébulas, sus ojos.* (Lied. IV. Si. p. 82); *Con cálidos ojos de dulzura.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 88); *con ojos vacíos.* (El caballo. LCF. p. 95); *Y van con tristes ojos.* (El dios cansado. LCF. p. 101); *La celestía de tus ojos dulces.* (Lied V. LCF. p. 108); *que tuviera tus ojos y tu corazón!* (Lied V. LCF. p. 108); *de ojos muertos.* (Peregrín cazador de figuras. LCF. p. 110); *ojos de diamante.* (Peregrín cazador de figuras. LCF. p. 110); *a las niñas de ojos azules.* (Las puertas. LCF. p. 120); *sus lindos ojos se dormían.* (Antigua. LCF. p. 125); *Mis ojos han visto.* (El cuarto cerrado. So. p. 143); *Su oblonga ventana como un ojo abierto.* (El cuarto cerrado. So. p. 143); *como un ojo triste.* (El cuarto cerrado. So. p. 143); *como un ojo muerto.* (El cuarto cerrado. So. p. 143); *Tornando risueña sus ojos de malva.* (Colonial. So. p. 159); *con ojos de cielo.* (Colonial. So. p. 161); *sus ojos con brillo titilante.* (La barca luminosa. So. p. 163); *y modulan tus ojos las divinas canciones.* (La barca luminosa. So. p. 164); *con angustia mortal miran sus ojos.* (Consolación. So. p. 202); *Con sus ojos claros.* (La niña de la garza. R. p. 205); *sus ojos blancos.* (Viñeta obscura. R. p. 213); *a mis ojos, dormía el aluvión de arena.* (Patética. R. p. 219); *¡Niña de gentiles ojos!* (El romance de la noche florida. R. p. 221); *y ojos ideales.* (Témpera. R. p. 228); *los ojos del ángel tumbal.* (Témpera. R. p. 228); *es la noche de ojos claros.* (La noche de las alegorías. R. p. 238).

VII. — *LA MIRADA*

EL misterio de la existencia refleja en la mirada la intención de lo invisible más que lo real que es la vida misma. Existe, sin duda, en el poeta creador, no en el simple rapsoda, una experiencia del premirar existenciario. Quiere esto decir que piensa, más que mira, lo que ve. Viene viendo desde lejos y desde el fondo espacial de la sangre que es el movimiento, el tiempo íntimo:

La mayoría de las palabras —dice Yorck, citado por Heidegger— *tienen su origen en lo ocular*[7].

[7] *El ser y el tiempo,* p. 462.

Caso curioso: este asunto de la mirada, propio de la interrogación de un poeta simbolista, se presenta en Eguren menos extenso e intenso que el de los ojos.

(Tema)

y con la luz del cielo en la mirada. (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 90); *como celestes miradas.* (Lied V. LCF. p. 100); *dos nobles indias núbiles, de sombría mirada.* (Incaica, So. p. 141); *con mirada que nunca retira.* (El cuarto cerrado. So. p. 143); *Gocé, bajo el querer de unas miradas.* (Noche II. So. p. 147); *será de amor su dulce mirada.* (Noche II. So. p. 151); *con su mirada tan lejana.* (La pensativa. So. p. 169); *oh, sus miradas peregrinas.* (La pensativa. So. p. 170).

VIII. — *LA INFANCIA*

SE ha pretendido definir a Eguren como *poeta de la infancia,* a resultas de haber tratado el tema, aunque bien es cierto que nunca abusó en extensión ni en superficialidad, como es del caso señalar en cierta literatura predominantemente pedagógica. Por ello, el carácter que se le adjudica no sólo es excesivo sino falso. Se han confundido los términos lejos de lograr una interpretación lúcida y justa. En Eguren no predomina lo infantil, que es lo pasajero e incierto de las impresiones, sino, por el contrario, la madurez terrible del hombre como experiencia y, aún más, como destino. Estas características no son las propias de la infancia.

La subsistencia de algún rasgo onírico de la niñez en la poesía de Eguren, ¿debe tomarse, acaso, como un signo definidor de su personalidad? Lo que más resalta en ella es la adultez de su carácter. Sostener, tozudamente, lo contrario, significa el afán gratuito de aplicar la tesis de Pascoli a quien no ofrece asidero para ello.

Eguren —*mustiado por los siglos,* como dijo Mariátegui—, rebasa las limitaciones de un encasillamiento pueril.

(Tema)

va en azul melancolía / la muñeca. (Marcha fúnebre de una marionnette. Si. p. 9); *vuelan goces de la infancia.* (Marcha fúnebre de una marionnette. Si. p. 10); *blonda bebé.* (¡Sayonara! Si. p. 13); *entre exóticos juguetes de cartón.* (¡Sayonara! Si. p. 14); — *Cierra tus ojos niña.* (Anánke. Si p. 23); *Dos infantes oblongos*

deliran. (Las bodas vienesas. Si. p. 24); *y núbiles norsos y celtas infantes.* (Eroc. Si. p. 30); *dos robles lloraban como dos niños.* (Los robles. Si. p. 57); *los niños en la quinta.* (Juan volatín. Si. p. 66); *los niños los temores.* (Juan volatín. Si. p. 67); *se acerca a los niños.* (Juan volatín. Si. p. 73) *la niña de la lámpara azul.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *Con voz infantil y melodiosa.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *me ofrece la bella criatura.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 88); *donde las niñas antiguas.* (Nubes de antaño. LCF. p. 105); *abatidor de la infancia.* (Los delfines. LCF. p. 116); *a los infantes de yelmos de oro.* (Las puertas. LCF. p. 120); *a las niñas de ojos azules.* (Las puertas. LCF. p. 120); *los niños desde el coril.* (Antigua. LCF. p. 122); *y una niña de Van Dyck flor.* (Antigua. LCF. p. 123); *su cabello olía a muñeca.* (Antigua. LCF. p. 123); *Correr ansiamos con la niña.* (Antigua. LCF. p. 126); *la tumba de una niña.* (La muerta de marfil. So. p. 133); *la niña, flor de cielo.* (La muerta de marfil, So. p. 134); *la niñas poéticas.* (Balcones de la tarde. So. p. 151); *las niñas sueñan cuentos de espadas, roeles.* (Balcones de la tarde. So. p. 152); *con infantil gracia.* (Colonial. So. p. 159); *la niña bullidora.* (El estanque. So. p. 167); *Las niñas-mariposas.* (Fantasía. So p. 179); *Los pintorescos niños.* (Fantasía. So. p. 179); *festivas canciones a los niños dan.* (Los sueños. So. p. 187); *del príncipe de oro y la niña obscura.* (Los sueños. So. p. 188); *que tiene el castillo de juguetería.* (Los sueños. So. p. 188); *añoro de mi infancia mis ilusiones claras.* (La capilla muerta. So. p. 196); *blondas niñas.* (Nubes. So. p. 199); *¡ay de las niñas si están beodos!* (Los gigantones. R. p. 208); *niña celeste!* (Los gigantones. R. p. 208); *con el niño la Muerte.* (La danza clara. R. p. 211); *Niña de gentiles ojos.* (El romance de la noche florida. R. p. 221); *y a la niña, clara entona.* (Canción de noche. R. p. 224); *Y viene el niño rubio.* (Témpera. R. p. 226); *suenan infantiles juegos.* (Preludio. R. p. 229); *está la niña de las novelas.* (Antañera. R. p. 231); *juegan las niñas.* (Antañera. R. p. 231); *se ve el árbol de caramelos.* (Hespérida. R. p. 239); *que en la infancia buscábamos.* (Hespérida. R. p. 240).

IX. — *CORTESANIA Y ELEGANCIA*

TRASCENDIENDO el ambiente de las courts d'amour, en cierta forma precursoras del sentimiento poético de Eguren, cabría situar un aspecto de su obra dentro de la tendencia estética evoca-

tiva del Siglo XVIII, cuyo sentido pictórico está representado por Watteau.

El siglo de Madame du Barry se nos presenta como la fuente y el esplendor de la cortesanía *rococo*. Así, *Placet*, llamado también *sonnet Louis XV*, trasunta la esencia del XVIII. Mallarmé ha sido el restaurador fugaz de esta tendencia, aunque esté precedida pálidamente —en el tiempo— por Privat d'Anglemont.

Mallarmé aporta, como un renovado Ronsard, las imágenes que expresan la cortesanía y la elegancia suma de un tiempo ido. Nombra el poeta, nostálgico de la *grâce des choses fanées, a Hébé, le Sèvres, bonbon, carmin, coiffeurs, orfèvres, sourires* y —matizando aún más la miniatura encantadora— surge Boucher, pintor de primorosos abanicos rosados.

Eguren, por su lado, ha recogido la herencia en dos poemas suyos: *¡Sayonara!* y *Colonial*. En el primero de los cuales alude al *delicioso camarín de Mignon*, los *pintorescos gules, figulinas galantes* y los *camafeos* antiguos: destaca Watteau. La índole de sus imágenes y figuras aviva el recuerdo del poema de Mallarmé y la época que le sirve de fondo. En el segundo de los mencionados, se acentúa la rememoración de la galantería diezochesca. La *tasse* de *Placet* se transforma en el *jarrón* de *Colonial*. La atmósfera de éste prolonga colores y sones: *se pinta lunares y se oye música rosada* en un ambiente propicio de *duques* y *golas, baronesas* y *crinolinas, aretes* y *blondas, collar* y *pompón*.

El delicado Sèvres mallarmeano corresponde al frágil Bohemia de Eguren.

Nuestro poeta supo grabar en la medalla del tiempo que pasa, arde y se consume, dos versos inolvidables, definitorios y definitivos:

... sufrir por el pecado
de la nativa elegancia.
(Los delfines.)

Tribaudet ha calificado el fenómeno con el vocablo preciso: *Préciosité*.

(Tema)

figulinas galantes. (¡Sayonara!. p. 12); *pinturas elegantes*. (¡Sayonara!. Si. p. 12); *suerte galana*. (Casa vetusta. Si. p. 19); *La dama i, vagarosa*. (La dama i. Si. p. 34); *y al talle el cintillo / celeste dorado*. (Lis. Si. p. 44); *Y luego ampulosas / con sus crinolinas*. (Lis. Si. p. 44); *nítido encaje*. (Lis. Si. p. 45); *desfila la corte / de*

las elegancias. (Lis. Si. p. 46); *las que vimos festivas formas galantes.* (La comparsa Si. p. 48); *las risas y las dulces pastorelas.* (Los robles. Si. p. 57); *Danzan las blondas deidades.* (Las candelas. LCF. p. 93); *alegres como el champaña.* (Las candelas. LCF. p. 93); *en las tardes galantes.* (Nubes de antaño. LCF. p. 106); *Son noche de la noche vuestras galas / nubes de antaño!* (Nubes de antaño. LCF. p. 106); *El murmurio de la última fiesta.* (Lied. V. LCF. p. 107); *de las sombras galantes.* (Lied. V. LCF. p. 108); *Tienen ricos medallones.* (Los delfines. LCF. p. 115); *de la nativa elegancia.* (Los delfines. LCF. p. 116); *y en la laguna gozan las fiestas rubias.* (Efímera. LCF. p. 128); *celebrando la vida con tarantelas.* (Efímera. LCF. p. 128); *galantes engaños.* (El cuarto cerrado. So. p. 145); *y el fino jarrón.* (Colonial. So. p. 158); *los claros encajes de su pantalón.* (Colonial. So. p. 159); *Al llegar la noche galante.* (Colonial. So. p. 160); *y las baronesas con sus crinolinas.* (Colonial So. p. 160); *donde irán los duques de las golas finas.* (Colonial. So. p. 160); *cristal de Bohemia.* (Colonial. So. p. 161); *fulgores galanos.* (La barca luminosa. So. p. 162); *del sarao de orquestaciones.* (El estanque. So. p. 168); *Palaciegos, trovadores.* (La abadía. So. p. 185).

X. — *JOYAS, METALES Y PIEDRAS PRECIOSAS*

POCO cabe añadir a lo ya dicho en la Introducción y en las Notas que figuran al final del texto. Sin embargo, resalta la necesidad de unificar el contenido de este capítulo con el titulado *Cortesanía y Elegancia*: en la índole y en la tendencia ambos son concomitantes.

(Tema)

Las de cobalto figulinas galantes. (¡Sayonara!. Si. p. 12); *y camafeos semejan bostezar.* (¡Sayonara!. Si. p. 12); *por la luz cadmio.* (Los reyes rojos. Si. p. 41); *la metálica peña.* (Pedro de acero. Si. p. 51); *son sus ojos dos topacios* *. (El duque, Si. p. 60); *con perlas* * *y berilos* * (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 89; *sus senos tienen rubíes* *. (Las candelas. LCF. p. 93); *son sus pupilas diamantes* *. (Las candelas. LCF. p. 93); *con ojos de diamante.* (Peregrín cazador de figuras. LCF. p. 110); *de aluminio.* (Las

* Los vocablos con asterisco se encuentran en la obra de Marbode, de la que se hace eco Rémy de Gourmont.

puertas. LCF. p. 119); *con sonido de tristes metales.* (Las puertas. LCF. p. 119); *a los infantes de yelmos de oro.* (Las puertas. LCF. p. 120); *sus columnas de similor.* (Antigua. LCF. p. 121); *Diamante era en luces añosas.* (Antigua. LCF. p. 123); *un negro y triste rubí.* (Antigua. LCF. p. 127); *las puertas, de oro guarnecidas.* (Noche II. So. p. 147); *sortijas perfumadas.* (Noche II. So. p. 147); *mi carro de oro.* (Noche II. So. p. 148); *arestes y blondas, collar y pompón.* (Colonial. So. p. 160); *la lámpara de oro,* (Colonial. So. p. 161); *metálicos lustres.* (La capilla muerta. So. p. 194); *piedra de Huamanga.* (La capilla muerta. So. p. 195).

XI. — *LA MÚSICA*

> *La forma filosófica, la música; siempre igual misterio. Descorrido apenas el velo misterioso del tiempo, la belleza se nos revela en la música que viene del infinito; porque siempre es lejana y de luz antigua.*
>
> EGUREN

EL repertorio alcanza, como podrá fácilmente advertirse, proporciones extraordinarias y dilatadas. Esto explica, en parte, el hecho de que Eguren fue un apasionado melómano exquisito, estudioso conocedor de los secretos de la composición.

La riqueza de los instrumentos invocados y la variedad de los géneros, acreditan la representación del mundo melódico en su obra. Son los factores de conocimiento que configuran la conciencia artística del poeta. Pero sería un error deducir, de tal circunstancia, que su poesía es dependiente de la música.

La lengua poética —ya lo he dejado bien sentado— tiene su propia música, determinada por el número como toda entidad rítmica. *La poésie* —ha escrito Valéry— *n'est pas la musique, elle est encore moins le discours* [8].

Eguren no participa del concepto de Verlaine, ya que él no ha pretendido semejante prioridad programática de la *musique,* excluyente de otras categorías propias de la poesía como, por ejemplo, el lenguaje en su estado de pureza naciente, original, al mismo tiempo que meditada y seleccionada con decisión certera en cuanto al vocablo justo y único, como quería Melchior Cesarotti en su *Saggio sulla filosofia delle lingue* (Parte III, IV).

---

[8] *Piéces sur l'Art,* p. 51. Gallimard, Paris, 1936.

Aunque la poesía de Eguren contiene múltiples referencias musicales, ello no implica sino un tratamiento de los dichos asuntos sin posible renuncia a la autonomía poética. Eguren jamás se produjo acerca de la supremacía de un arte sobre otro.

El famoso y notable compositor ruso Igor Stravinsky ha contribuído, teóricamente, a disipar todo equívoco al respecto: *Tenemos el mejor ejemplo: la fuga, forma perfecta donde la música no significa nada más allá de sí misma.* (De *Poética Musical*).

La libertad e independencia de la música pura indicada, se corresponde, pues, en las antípodas, con la autonomía del lenguaje, de la palabra poética.

El interés demostrado por Mallarmé en torno a la música y a la palabra, ha acarreado graves contratiempos a sus versátiles epígonos. Ejemplo: Ghil, quien se aplicó *demasiado* en una época a la teoría de *La Musique et les Lettres* y al soneto *Voyelles*, de Rimbaud, oscilando entre el *sátiro* y el *diablo*.

Poesía y Música son los términos que delimitan la autonomía de cada arte, sin sumisión alguna.

En Mallarmé, no obstante la preocupación musical jerarquizante, se trata siempre de Poesía: *La Poésie, proche l'idée, est Musique par excellence —ne consent pas d'infériorité.*

Algunos juicios de Eguren bastarán para definir su doctrina: *La música de la palabra admite tod género de variaciones... La música de la palabra es el complemento del canto... La palabra es una figura y la música una forma sonora, que coinciden con ciertas bellezas en pasión y gracia.*

Los dos aspectos esenciales están dilucidados de modo que resalta la independencia de los valores de una y otra categoría.

Eguren tiene de común con Shelley, a quien admiraba, aquello que Santayana define en términos mallarmeanos: *músico del lenguaje.*

(Tema)

nublados en la música azul. (Lied I. Si. p. 7); *Suena trompa del infante con aguda melodía.* (Marcha fúnebre por una marionnette. Si. p. 9); *pasan luego, a la sordina, peregrinos y lacayos.* (Marcha fúnebre por una marionnette. Si. p. 9); *flotó breve la cadencia de la murria y la añoran.* (Marcha fúnebre de una marionnette). Si. p. 10); *suena el pífano campestre con los aires de la danza.* (Marcha fúnebre por una marionnette. Si p. 10); *Melancólico un zorcico se prolonga en la mañana.* (Marcha fúnebre por

una marionnette. Si. p. 11); *cuando gime el melodioso 'paro bobo'.* (Marcha fúnebre para una marionnette. Si. p. 11); *Tembló el cuerno de la infancia con aguda melodía.* (Marcha fúnebre para una marionnette. Si. p. 11); *Gongo lloroso y extraña barcarola.* (¡Sayonara!. S. p. 13); *las baladas de Mendelssohn claras.* (Rêverie. Si. p. 16); *Lanza el oboe vespertina queja.* (Anánke. Si. p. 22); *y el coro preludian cretinos ancianos.* (Las bodas vienesas. Si p. 24); *la música rompe de canes y leones.* (Las bodas vienesas. Si. p. 24); *se tuercen guineos con sus acordeones.* (Las bodas vienesas. Si. p. 24); *Y al compás de los címbalos suaves.* (Las bodas vienesas. Si. 25); *va en pos del cortejo la banda macrobia.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *y al compás alegre de enanos deshechos.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *se elevan divinos los cantos nupciales.* (Las bodas vienesas. Si. p. 26); *Y modulando van sus sueños.* (Marcha noble. Si. p. 27); *La "Norma" acompasa las tiernas bandolas.* (Eroe. Si. p. 29); *y notas de Luna sus senos liliales.* (Eroe. Si. p. 30); *su sardana en las hojas.* (La dama i. Si. p. 35); *en la luz melodía.* (La oración de la cometa. Si. p. 36); *en danza maromera.* (La oración de la cometa. Si. p. 37); *la canción de Schumann vesperal.* (Lied II. Si. p. 38); *Y del piano-forte.* (Lis. Si. p. 46); *Y el compás de la guzla.* (Pedro de acero. Si. p. 52); *las risas y las dulces pastorelas.* (Los robles. Si. p. 57); *amoroso canto de caramillos.* (Los robles. Si. p. 57); *El motete callado.* (Hesperia. S. p. 80); *Con voz infantil y melodiosa.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *cantan la soledad aurora.* (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 89); *Modulan canciones santas.* (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 89); *en dulces bandolines.* (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 89); *principian sus tarantelas.* (Las candelas. LCF. p. 93); *y, en fetiquista concierto.* (La muerte del árbol. LCF. p. 97); *donde templó su violín.* (La oración del monte. LCF. p. 104); *con aire de otro tiempo musical.* (Lied V. LCF. p. 107); *y las dolidas notas.* (Lied V. LCF. p. 108); *tienen un pesar de canto.* (Lied V. LCF. p. 108); *para dejarte amor sentido y musical.* (Lied V. LCF. p. 108); *y cuyos sones de tristeza.* (Lied. V. LCF. 108); *se volvieron tristes notas musicales.* (Noche I. LCF. p. 113); *y de Schumann vibraciones.* (Noche I. LCF. p. 113); *de Chopin tribulaciones.* (Noche I. LCF. p. 113); *diste al piano, con azules lloros lasos.* (Noche I. LCF. p. 113); *principia la angustiosa contradanza.* (Los delfines. LCF. p. 115); *ora avanzan en las fugas y compases.* (Los delfines. LCF. p. 116); *junto al melodio desflautado.* (Antigua. LCF. p. 124); *celebrando la vida, con tarantelas.* (Efímera. LCF. p. 128); *Y en tu vuelo, so-*

ñando buscas la orquesta. (Efímera. LCF. p. 128); *Por el lloroso sauce, lilial música de ella.* (La muerta de marfil. So. p. 134); *modula el aura sola en el panteón de olvido.* (La muerta de marfil. So. p. 134); *las músicas bravas.* (La ronda de espadas. So. p. 135); *se veían rodeando la danza de las coyas.* (Incaica. So. p. 141); *melopea silvestre con acorde inefable.* (Incaica. So. p. 141); *de amor me cantó anhelo.* (Noche II. So. p. 148); *y me adormía con la flauta griega.* (Noche II. So. p. 148); *redoblan tambores los mustios.* (La muralla. So. p. 155); *quiebra los juguetes y la mandolina.* (Colonial. So. p. 158); *Ora con donaire baila la mazurca.* (Colonial. So. p. 158); *y burlona finge con las castañuelas.* (Colonial. So. p. 159); *las danzas antiguas de abuelos y abuelas.* (Colonial. So. p. 159); *junto al clavicordio de concha y marfil.* (Colonial. So. p. 159); *y va al rigodón.* (Colonial. So. p. 160); *Y cuando comienza música rosada.* (Colonial. So. p. 160); *Y cuando preludia la banda de amores.* (Colonial. So. p. 160); *las fugas alegres.* (Colonial. So p. 160); *de un baile galán.* (Colonial. So. p. 160); *con las variadas notas de fulgores galanos.* (La barca luminosa. So. p. 162); *y nítidos arpegios de luz estremecida.* (La barca luminosa. So. p. 162); *nos cuenta melodiosa el amor de los mares.* (La barca luminosa. So. p. 163); *te siento en la harmonía.* (La barca luminosa. So. p. 164); *y modulan tus ojos las divinas canciones.* (La barca luminosa. So. p. 164); *ya a su oído llegaba orquesta.* (El estanque. So. p. 168); *de violín, piano y ocarina.* (El estanque. So. p. 168); *del sarao de orquestaciones.* (El estanque. So. p. 168); *vienen cual de quenas dulces tocadores.* (Alas. So. p. 175); *nos brindan el canto dormido.* (Alas. So. p. 175); *y al oír sus cantos y modulaciones.* (Alas. So. p. 176); *como de flautines, como de acordeones.* (Alas. So. p. 176); *gama antigua de silvestres notas.* (El dolor de la noche. So. p. 180); *El coro que sube remoto a los cielos.* (El dolor de la noche. So. p. 181); *el rondó que triste.* (El dolor de la noche. So. p. 181); *en el viejo piano, con manos de plumas.* (Los sueños. So. p. 187); *que, en azul tiniebla, tocan en el piano.* (Los sueños. So. p. 187); *la trova del viejo remonto andarín.* (Los sueños. So. p. 187); *alegres, terminan la canción chinesca.* (Los sueños. So. p. 187); *preludian la jota grotesca.* (Los sueños. So. p. 187); *y el baile encantado.* (Los sueños. So. p. 188); *el baile festivo azul, colorado.* (Los sueños. So. p. 188); *Los músicos sueños, antes de la aurora.* (Los sueños. So. p. 188); *tocan en el piano fiesta encantadora.* (Los sueños. So. p. 188); *los sueños nocturnos se van piano, piano.* (Los sueños. So. p. 188); *Suenan los bombos y las trompetas.* (El andarín de la noche. So. p. 190); *atriles,*

santorales, en muerta sinfonía. (La capilla muerta. So. p. 195); *las torres musicales se han dormido.* (Consolación. So. p. 201); *con música de los sueños.* (La danza clara. R. p. 210); *huyeron en cenizas los galanos preludios.* (Patética. R. p. 219); *de la berceuse de amor.* (Patética. R. p. 219); *barcarola de un infinito sin amor.* (El romance de la noche florida. R. p. 222); *sin fin, de los preludios.* (El romance de la noche florida. R. p. 222); *los andantes de la noche.* (Canción de noche. R. p. 224); *toca los preludios azules.* (Preludio. R. p. 229); *memorias trayendo de Weber lejano.* (El Pelele, PC.).

XII. — *EL MAR*

La Mer est mystérieusement liée à la vie.
VALÉRY

El mar es tan misterioso como la noche,
pues guarda la noche en su fondo.
EGUREN

ESTE es —paralelo al de la vida,— uno de los grandes temas y asuntos de Eguren: sin duda alguna el que pone a prueba el sentido profundo de su lírica. El mar regístrase en los tonos de su propia voz. Se percibe su total identificación con el misterio marino. Es algo más que un intérprete: parece la suya la propia palabra del mar.

La visión que nos da Eguren del mar supera la contingencia física: no se queda en la superficie sino que, por el contrario, se adentra en su enigma. En este aspecto, es más valioso su aporte simbolista que el de los documentos parnasianos y modernistas que se confunden un tanto con los cromos y las *marinas* del 900.

Eguren destaca en el mar lo que éste sugiere de vida y de muerte; la dialéctica implacable: *el submarino panteón* de su lied y presentimiento.

Los asuntos concomitantes están humanizados en las imágenes sensibles del poeta. Tenemos así, sucesivamente, los *bajeles muertos, la nave enferma,* el *bote triste* y los *muelles amargos.*

Eguren amó el mar y lo ha relacionado con el imperio de sus orillas cósmicas: *las playas solas, los bajeles sumergidos, la muertas islas de los navegantes, las funestas brumas, los puertos morados.*

No es la actitud del poeta del tipo cultista como en Leconte de Lisle: rememorador de la visión índica y clásica del mar, según

las enseñanzas de Ditchy y Spronck, especialistas los dos en el estudio de la personalidad del autor de *Poèmes antiques.*

El mar que canta Eguren es el de su experiencia espiritual, que no ha surcado nunca, ya que sería un prejuicio pretender que su conocimiento provenga del hecho realista de la navegación. Eguren ha contemplado el mar hasta penetrar su espíritu: ha dialogado con él en abstracción.

El mar no ha representado en nuestro poeta una lección del pasado, retórica, grandilocuente.

En la vida de Eguren, en la estela de sus versos, es más bien un *enigma.* Al decir de Marie Bonaparte, "La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, de plus constants symboles maternels" (*Edgar Poe,* Vol. I, p. 367).

(Tema)

Y el viento en la marisma entonaba. (Lied II. Si. p. 38); *y distante un bajel naufragaba.* (Lied II. Si. p. 38); *Y vénse las obscurosas olas.* (Lied II. Si. p. 38); *masteleros últimos cubrir.* (Lied II. Si. p. 38); *con el amor de las playas solas.* (Lied II. Si. p. 38); *desde el submarino panteón.* (Lied II. Si. p. 38); *la guía en violeta navegar.* (Lied II. Si. p. 39); *bajeles sumergidos.* (Lied III. Si. p. 64); *los bajeles muertos.* (Lied II. Si. p. 64); *al panteón de los mares.* (Lied II. Si. p. 65); *de la playa de la maravilla.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *al dar sus adioses sobre la playa.* (Lied V. LCF. p. 108); *por el mar nielado.* (La nave enferma. LCF. p. 117); *un vapor enfermo.* (La nave enferma. LCF. p. 117); *¡oh, la nave enferma!* (La nave enferma. LCF. p. 118); *en el blasón tenía un ancla y un mastelero.* (Balcones de la tarde. So. p. 152); *con brillos estelares en el ancón albea.* (La barca luminosa. So. p. 162); *a los continentes y cabos distantes.* (Alas. So. p. 176); *a las muertas islas de los navegantes.* (Alas. So. p. 176); *de saladas lactinias cubierto.* (El bote viejo. So. p. 182); *amaneció en la playa, / un bote viejo.* (El bote viejo. So. p. 182); *la banda de sus bateleros.* (El bote viejo. So. p. 182); *y en la quilla verdosos / calafateos.* (El bote viejo. So. p. 182); *Bote triste, yacente.* (El bote viejo. So. p. 182); *muelles amargos.* (El bote viejo. So. p. 183); *trajo de los rompientes.* (El bote viejo. So. p. 183); *A sus bancos remeros.* (El bote viejo. So. p. 183); *cuando dormita la marea.* (El bote viejo. So. p. 183); *lo llenan de cordajes.* (El bote viejo. So. p. 183); *en su alta quilla se recuestan.* (El bote viejo. So. p. 183); *y a los vientos marinos.* (El bote viejo. So. p. 183); *Mas, el bote ruinoso.* (El bote

viejo. So. p. 184); *de las arenas del estuario.* (El bote viejo. So. p. 184); *muelles dorados.* (El bote viejo. So. p. 184); *en fino tumbo abrillantado.* (El bote viejo. So p. 184); *partió el bote muriente.* (El bote viejo. So. p. 184); *a los puertos lejanos.* (El bote viejo. So. p. 184); *en la noche ha venido a nuestra nave.* (Viñeta obscura. R. p. 212); *en la pasarela inclinado.* (Viñeta obscura. R. p. 212); *de la proa vetusta.* (Viñeta obscura. R. p. 212); *cuando encalló la Andana.* (Viñeta obscura. R. p. 212); *como las algas yertas.* (Viñeta obscura. R. p. 213); *la marina obscura.* (El romance de la noche florida. R. p. 221); *y la visión del mar.* (El romance de la noche florida. R. p. 221); *en tu bajel de sueño, como a funestas brumas.* (El romance de la noche florida. R. p. 222); *Llamáronte las islas engañosas.* (El romance de la noche florida. R. p. 222); *las figulinas pálidas / del mar.* (El romance de la noche florida. R. p. 222); *con perfume de algas.* (Favila. R. p. 234); *los faroles del mar.* (Véspera. R. p. 235); *en el flabel del mar monótono.* (Véspera. R. p. 236); *puertos morados.* (Véspera. R. 236).

XIII. — *ASTRONOMÍA POÉTICA*

LA astronomía, como visión poética, pertenece al capítulo de la literatura prehistórica: es tan antigua como la humanidad misma. El origen del asunto, el motivo inspirador, debe venirle a Eguren de sus lecturas caldeas, babilónicas y egipcias. En la primitiva literatura cristiana, incluso, habrá encontrado el poeta algún elemento sugerente.

La sugestión astronómica ha pasado, previamente, por el tamiz de los símbolos. El poeta ha aportado, sin duda, su experiencia: la fantasía moderna, impresionista: su vocación astral.

,(Tema)

Hoy el Sol tamizan los glacés azules. (¡Sayonara!. Si. p. 12); *y notas de Luna sus senos liliales.* (Eroe. Si. p. 30); *a la luna del alma, la luna muerta.* (La comparsa. Si. p. 47); *Mientras Sol en la neblina.* (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 89); *tempestades y Lunas pontinas.* (La sangre. LCF. p. 92); *a la luna parva.* (El caballo. LCF. p. 94; *Luna llora.* (Noche I. LCF. p. 112); *donde Sirio se obscurece.* (Noche I. LCF. p. 114); *al ígneo Sol de juventud.* (Antigua. LCF. p. 125); *Da vespertino rayo la zarca luna.* (Efímera. LCF. p. 128); *el mundo de la estrella.* (El dios de la centella. So.

p. 138); *y obscurece el Sol de los muertos.* (La muralla. So. p. 155); *con brillos estelares.* (La barca luminosa. So. p. 162); *Temblaba Vésper en los cielos.* (El estanque. So. p. 167); *la virgen Sol.* (Lied VI. So. p. 172); *del invierno y la luna.* (Patética. R. p. 217); *Las pléyadas distantes extasiadas.* (Patética. R. p. 214); *En el Santelmo triste.* (Viñeta obscura. R. p. 213); *de la luna borrada.* (El romance de la noche florida. R. p. 221); *de la luna mensajera.* (Canción de noche. R. p. 224); *en la noche de la luna.* (Canción de noche. R. p. 225); *palidez de luna.* (Témpera. R. p. 227); *las campanas de la luna.* (Preludio. R. p. 230); *cuando cae el lucero.* (Véspera. R. p. 235).

(Estrella, Lucero, Luna, Pléyadas, Santelmo, Sirio, Sol, Vésper).

XIV. — *BOTÁNICA POÉTICA*

ESTE es, sin duda, uno de los fragmentos del *diario* de la experiencia cotidiana y anecdótica del poeta. Su inicio debe remontarse a los años de la adolescencia. En él no habrá de separarse el lírico del pintor, ni el andarín, que era Eguren, del naturalista esencial y paciente de su mundo.

La curiosidad botánica forma parte de su sentir emotivo, de su contacto con la Naturaleza. Es verdaderamente asombroso lo dilatado de su conocimiento en tal sentido. Eguren nos comunica con sencillez este ángulo lozano y transparente de su experiencia: sus descubrimientos son toda una revelación de la riqueza botánica que entraña su obra poética.

(Tema)

cuando las gotas de sangre en el olmo. (Lied I. Si. p. 7); *Vagas rosas.* (Lied I. Si. p. 7); *Hay una sangre bermeja en el olmo.* (Lied I. Si. p. 8); *que contemplan el árbol morir.* (Lied I. Si. p. 8); *sobre campánulas pintorescos gules.* (¡Sayonara! Si. p. 12); *la obscuridad nos dicen de la amapola.* (¡Sayonara!. Si. p. 13); *tenue lirio de terciopelo.* (¡Sayonara!. Si. p. 14); *y de una muerta rosa en tu alma azul.* (¡Sayonara!. Si. p. 14); *Allí, sentada junto al quino* (Las señas. Si. p. 20); *Abre antiguo betal su broche.* (Las señas. Si. p. 21); *en las flores risueñas.* (Las señas. Si. p. 21); *y llega con flores azules de insania.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *Y al dulzor de virgíneas camelias.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *en los musgos y setos buscan.* (Marcha noble. Si. p. 27); *las purpúreas*

florecillas. (Marcha noble. Si. p. 27); *sobre los marchitados musgos.* (Marcha noble. Si. p. 28); *miraban llorosas las nobles encinas.* (Eroe. Si. p. 29); *Odín anochece brillantes corolas.* (Eroe. Si. p. 29); *y suave le ofrece la anémona triste.* (Eroe. Si. p. 29); *le dan la dulzura del alba camelia.* (Eroe. Si. p. 30); *soy flor venenosa de pétalo rubio.* (La walkyria. Si. p. 33); *las dormidas umbelas.* (La dama i. Si. p. 34); *y los papiros muertos.* (La dama i. Si. p. 34); *Con dulces begonias.* (Lis. Si. p. 44); *dos robles lloraban como dos niños.* (Los robles. Si. p. 57); *Por los lejanos olivos.* (Los robles. S. p. 57); *el trébol y la flor.* (Juan Volantín. Si. p. 66); *que mece la rosa.* (Juan Volatín. Si. p. 71); *como de marchitas flores.* (La procesión. Si. p. 75); *verdes cañares.* (Los alcotanes. Si. p. 78); *con fresco aroma de abedul.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *viendo caídas las hojosas plantas.* (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 89); *La muerte del sauce viejo.* (La muerte del árbol. LCF. p. 96); *ululan al sauce muerto.* (La muerte del árbol. LCF. p. 97); *las cañaveras.* (Marginal. LCF. p. 98); *Las totoras caídas.* (Marginal. LCF. p. 98); *el verde musgo adornan.* (Marginal. LCF. p. 98); *Campanillas adornan.* (Marginal. LCF. p. 98); *los guarangales.* (Marginal. LCF. p. 99); *tras los cañares.* (Marginal. LCF. p. 100); *Reza el olmo secular.* (La oración del monte. LCF. p. 103); *y de la plazuela, dulce grama.* (Nubes de antaño. LCF. p. 105); *de las hetairas flores.* (Nubes de antaño. LCF. p. 106); *Ha caído la tarde sobre el musgo.* (Lied V. LCF. p. 107); *como un jazmín de sueño.* (Lied V. LCF. p. 108); *De la herbosa brillante hacienda.* (Antigua. LCF. p. 121); *techo de roble y de alcanfor.* (Antigua. LCF. p. 122); *y los sauces llenos de luz.* (Antigua. LCF. p. 123); *misterios del cañaveral.* (Antigua. LCF. p. 126); *de madreselva y de jazmín.* (Antigua. LCF. p. 126); *como en el árbol de los cuentos.* (Antigua. LCF. p. 126); *con los brillos del zacuaral.* (Antigua. LCF. p. 126); *y desoyes la culpa de las ninfeas.* (Efímera. LCF. p. 129), *en el sauce lloroso gemía tremontana.* (La muerta de marfil. So. p. 133); *Por el lloroso sauce.* (La muerta de marfil. So. p. 134); *La vertiente coronan cactos y secas lamas.* (Incaica. So. p. 140); *blandían los más fuertes las chontas y las lumas.* (Incaica. So. p. 140); *dulces cañadas.* (Incaica. So. p. 142); *purpurinos claveles.* (Balcones de la tarde. So. p. 151); *en los que miran el valle de la doliente encina.* (Balcones de la tarde. So. p. 152); *frente al bosque bruno de encinas.* (La muralla. So. p. 153); *ramas floridas de bojes.* (Balada. So. p. 156); *Más adormecía que los ababoles.* (Balada. So. p. 156); *en las lejanías de sauces y robles.* (Balada. So. p. 157);

con tenues lasitudes de vespertina rosa. (La barca luminosa. So. p. 163); *que rondan tristemente el laurel infinito.* (La barca luminosa. So. p. 164); *a campánulas y jazmines.* (El estanque. So. p. 166); *bajo palmeras virginales.* (La pensativa. So. p. 169); *salvan los pinares... las eras.* (Alas. So. p. 174); *de zona dorada por cañaverales.* (Alas. So. p. 175); *de los canelos y los tabacales.* (Alas. So. p. 175); *En la madrugada de brumas y rosas.* (Alas. So. p. 177), *en los juncos navegan dulces y claras.* (Fantasía. So. p. 179); *amor allí las mece con lirios y algas.* (Fantasía. So. p. 179); *a sauces y lirios.* (Nubes. So. p. 200); *Prenden los pinos y cocobolos.* (Los gigantones. R. p. 208); *como la rosa blanca.* (La danza clara. R. p. 211); *la diva de los pinares.* (Vespertina. R. p. 214); *y las alteas.* (Vespertina. R. p. 214); *viene de rosa lejana.* (Vespertina. R. p. 215); *dejas el bambú inerte.* (Vespertina. R. p. 215); *de las amantes rosas.* (Patética. R. p. 218); *como jazmín de noche.* (Patética. R. p. 219); *y en la penumbra del lilial florido.* (Patética. R. p. 219); *Como el botón de Enero.* (El romance de la noche florida. R. p. 221); *la estelaria azul te espera.* (El romance de la noche florida. R. p. 222); *la niña Retama.* (Témpera. R. p. 227); *y el amor enrojece los jazmines.* (Preludio. R. p. 230); *de las campanillas.* (Hespérida. R. p. 239); *se ve el árbol de caramelos.* (Hespérida. R. p. 239); *rosas desveladas.* (Hespérida. R. p. 240).

XV. — *GEOGRAFÍA EXÓTICA*

EL afán universalista de Eguren tiene su logro más cabal en la fantasía, en la imaginación. Viajó, ilusoriamente, salvando los límites inmóviles de la realidad a que estuvo sujeto sólo en apariencia. El panorama geográfico exótico que ofrece su poesía, es consecuencia y prolongación de sus abstractas *pupilas de diamante.* La ínsita condición de *andarín* que lo caracterizaba, bien puede explicar, psicológicamente, el vuelo mental. En este ha de buscarse también la causa generadora de la evasión.

(Tema)

No lejos de alba Venus de Carrara. (¡Sayonara! Si. p. 12); *la doliente despedida del Japón.* (¡Sayonara! Si. p. 13); *en tu floreado diván de Estambul.* (¡Sayonara! Si. p. 14); *la tumba asiria.* (Las señas. Si. p. 20); *bizantino.* (Las señas. Si. p. 20); *añeja Germania.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *princesa de Viena.* (Las bodas

vienesas. Si. p. 25); *la luz de Varsovia.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *Islandia brumosa.* (Eroe. Si. p. 30); *brotada en la orilla del negro Danubio.* (La walkyria. Si p. 33); *desde Bengala.* (Juan Volantín. Si. p. 68); *cual mágico sueño de Estambul.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *en los Sahares crueles.* (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 90); *Como el caldeo*[9] *mira.* (El dios de la centella. So. p. 138); *vi la luz en Palmira.* (Noche II. So. p. 147); *Y en la ciudad del antiguo Belo.* (Noche II. So. p. 148); *vestida de goda, vestida de turca.* (Colonial. So. p. 158); *la mora reina de Granada.* (Colonial. So. p. 158); *cristal de Bohemia.* (Colonial. So. p. 161); *al oriente ha virado la barca luminosa.* (La barca luminosa. So. p. 165); *vienen de la Antilla, de la Patagonia.* (Alas. So. p. 174); *miran las tonkinesas los panoramas.* (Fantasía. So. p. 178); *de la India.* (La danza clara. R. p. 211).

(*Albión*, Antilla, *Arno, Asia,* Asiria, Bengala, Bohemia, Carrara, Danubio, Estambul, Germania, Granada, *Guadarrama,* Hungría, India, Islandia, *Israel,* Japón, *Jericó, Marsella, Ostende, Palestina,* Palmira, Patagonia, Saharas[10], *Sión, Tiro*[11], Varsovia)[12].

XVI. — *DIVINIDADES MITOLÓGICAS*

LAS divinidades mitológicas asumen una representación alegórica que certifica el antecedente de la factura neo-clásica.

La misión del Mito es la de suscitar la fantasía creadora en la estructura del lenguaje poético. Pero en el caso de Eguren, los ejemplos consignados son una prueba de la etapa parnasiana de su poesía. El simbolismo, propiamente dicho, no se caracteriza sino por el juego de las analogías y la expresión sugerente.

Las referencias mitológicas, en cambio, suponen algo externo: la representación de una realidad plástica, realista y episódica. Se reducen a una temática.

(Tema)

No lejos de alba Venus... (¡Sayonara! Si. p. 12); *A Eroe yacente.* (Eroe. Si. p. 29); *Odín anochece brillantes corolas.* (Eroe. Si.

---

9 "Chaldée" hállase en "Chronique de Paris", *La Dernière Mode,* p. 731.

10 Figura en el léxico de Mallarmé de *La Dernière Mode,* p. 732.

11 Empléala Mallarmé en una de sus crónicas de *La Dernière Mode,* bajo la firma de *Ix.* (*Œuvres Complètes,* p. 731).

12 Las palabras en cursiva corresponden, exclusivamente, a poemas publicados en la edición de *Poesías Completas* del Coleg. J.M.E., Barranco, Lima, 1952.

p. 29); *buscando el hermoso jardín de Valhala.* (Eroe. Si. p. 30); *Yo soy la Walkyria.* (La walkyria. Si. p. 32); *Cual cien atridas.* (Juan Volatín. Si. p. 68); *las furias le dan la batalla.* (La muralla. So. p. 154); *que tienen las nereidas de lánguida dulzura.* (La barca luminosa. So. p. 164); *la diva de los pinares.* (Vespertina. R. p. 214).

(Atridas, Diva, Eroe, Furias, Nereidas, Odín, Valhala, Venus, Walkyria) [13].

XVII. — *DIGNIDADES INCAICAS*

En principio, se trata de un aspecto del exotismo patrio, derivado de su temática retrospectiva. Una de las características del poeta simbolista, proveniente del decadentismo, es la propensión a lo *extraño.* No es otro el sentido de la excursión de Eguren en el tema incaico, realizado con la más honda simpatía de su espíritu quimérico.

No estará de más recordar aquel juicio que Mariátegui emitió: *Eguren, en el Perú, no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma* [14].

(Tema)

del inca y los caciques en horroso festejo. (Incaica. So. p. 140); *se veían rodeando la danza de las coyas.* (Incaica. So. p. 141); *las fieles mamaconas.* (Incaica. So. p. 142); *y las brillantes ñustas.* (Incaica. So. p. 142); *la grave turba lenta de los quipocamayos.* (Incaica. So. p. 142).

XVIII. — *DIGNIDADES EXTRAÑAS*

LA diversidad de estos personajes proclama la riqueza prototípica de un mundo poético que señala la tendencia de su movimiento hacia fuera en lugar de agotarse en el centro. El hecho representa, asimismo, la virtud de la sugestión: el dominio de lo lejano y desconocido, que no es otra cosa que el deseo de la unidad humana más allá de los límites idiomáticos y geográficos.

---

[13] Odín, Valhala, Walkyria, fueron mencionadas en la obra *Les Dieux Antiques,* Nouvelle Mythologie D'après George W. Cox, de Mallarmé (p. 1179).

[14] 7 *Ensayos de Interpretación de la realidad peruana.* p. 225.

La inquietud de Eguren, en este sentido, no encuentra paralelo en la poesía de nuestra lengua. Es un caso aislado y paradójico de tenaz coordinador de las partes y el todo.

(Tema)

a)

y margraves de añeja Germania. (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *Como los ancianos druídas.* (La muerte del árbol. LCF. p. 97); *el hombre planta fakir.* (La oración del monte. LCF. p. 104); *curvos vienen los bonzos de tristes barbas.* (Fantasía. So. p. 178); *viene del monte beguino.* (Vespertina. R. p. 215).

(Beguino, Bonzos, Druídas, Fakir, Margraves).

b)

nos dicen los Eddas[15]. (Eroe. Si. p. 29); *y el signo descubro que ocultan las sagas.* (La walkyria. Si. p. 33); *las elfas vagan.* (Syhna la blanca. Si. p. 54); *Ya viene la Silfa.* (Juan Volatín. Si. p. 71); *cuando lucen los silfos galones.* (Peregrín cazador de figuras. LCF. p. 109); *Son de la cabaña duendes y coboldos.* (Balada. So. p. 157).

(Coboldos, Duendes, Eddas, Elfas, Sagas, Silfa, Silfos).

c)

palaciegos borgoñones. (Marcha fúnebre para una marionnette. Si. p. 9); *y celtas infantes.* (Eroe, Si. p. 30); *y núbiles norsos*[16]. (Eroe. Si p. 30); *la mora reina de Granada.* (Colonial. So. p. 159);

(Borgoñones, Celtas, Mora, Norsos).

XIX. — *ZOOLOGÍA POÉTICA*

LA simbología zoológica, alucinatoria en veces, suele estar representada en la obra de ciertos poetas antiguos y modernos, mas no siempre con la abundancia y variedad de especies que exhibe la de Eguren. El motivo tiene, por cierto, una muy ilustre tradición pictórico-diabólica en los frescos del Cementerio de Pisa, de

[15] Ernest Raynaud ha puntualizado certeramente el desalojo de los mitos helénicos por los escandinavos en la poesía francesa, adjudicándole tal acción a los simbolistas. (Cf. Cap. II, n. 2).

[16] Consúltese la obra de Cox (p. 1176).

Orcagna o de Traini, la misma que se prolonga al Bosco, Bruegel y Goya.

Este cuadro zoológico abarca desde los animales mansos y domésticos hasta los salvajes y venenosos, predominando en forma abrumadora los pájaros y los bichos adictos al hombre, cuando no a una impuesta y resignada compañía. En cierta forma, ello es un índice de la idiosincracia particular del poeta, de su tendencia a conciliar en el universo mundo las diversas especies animales que lo integran.

Eguren amaba entrañablemente a los animales. No puedo olvidar la circunstancia, ya lejana, en que le acompañé a visitar al Ciervo de la Manchuria, hospedado en el Jardín Zoológico de Lima. Había algo especial en el espíritu del poeta que las bestias comprendían a veces mejor que los hombres. Tuve la impresión de que el Ciervo se comunicaba con él en sigilo.

En otras ocasiones hemos recorrido juntos, en los atardeceres, los muelles abandonados: morada de alcatraces y patillos. Eguren gustaba sorprender el vuelo de las aves en la insegura y tímida luz del ocaso. Captaba estas vacilantes impresiones con la máquina fotográfica de su invención, del tamaño de un dedal, hecha, sin duda con dos botones de nácar. Se pasaba las horas observando, abstraído, los giros de las gaviotas que rondan melancólicamente las costas grises y los desiertos fantasmales.

Eguren ha recogido en su obra poética la vivenvia de sus emociones cósmicas.

Su prosa, publicada entre 1930 y 1931, ha prolongado y transformado, como en un *diario* de naturalista, la línea primigenia del verso. *Notas rusticanas,* por ejemplo, nos da noticia de la inquietud de Eguren en la dirección señalada. Agrega el poeta a su relato, confundido con los colores proclives de la fronda, sus recuerdos y visiones. Desfilan por sus retinas el *mariscal flamenco,* el *gorrión* consabido, los *jilgueros* modestos, los *pelícanos,* la *garza palomera,* el *faisán,* la *gaviota fúlica,* la *grulla,* el *pico-tijera,* el *pitorrey,* el *cuaresmero patagón,* la *bandurria,* el *somorjugo avispado,* la *paloma, las ánades, becacinas* y el *sociable venado.* Finaliza casi sus admirables páginas, diciéndonos: *Las aves acuáticas son letras misteriosas de esas aguas que han corrido las profundidades de la tierra y que convertidas en vapores han volado a la altura.*

(Tema)

y con sus caparazones los acéfalos caballos. (Marcha fúnebre de una marionnette. Si. p. 9); *y lo siguen los alanos.* (Marcha fú-

nebre de una marionnette. Si. p. 10); *en la trocha aúlla el lobo.* (Marcha fúnebre de una marionnette. Si. p. 11); *las ancianas cigüeñas.* (Casa vetusta. Si. p. 18); *y las cicindelas.* (Las bodas vienesas. Si. p. 24); *la música rompe de canes y leones.* (Las bodas vienesas. Si. p. 24); *las cotas de reno.* (La walkyria. Si. p. 32); *los dientes de lobo.* (La walkyria. Si. p. 32); *Sobre ella parado un cuervo incierto.* (Lied II. Si. p. 39); *Falcones reyes.* (Los reyes rojos. Si. p. 40); *La amarilla corneja llora en la nieve.* (La comparsa. Si. p. 48); *donde el puma se acobarda.* (La tarde. Si. p. 55); *Allí están, con pieles de bisonte.* (El duque. Si. p. 59); *los caballos de Lobo del Monte.* (El duque. Si. p. 59); *nobles rojos como alacranes.* (El duque. Si. p. 60); *los grillos y las aves.* (Juan Volatín. Si. p. 66); *los perros aulladores.* (Juan Volatín. Si. p. 67); *de insectos dorados.* (Juan Volatín. Si. p. 72); *cocuyos vistosos.* (Juan Volatín. Si. p. 72); *luciérnagas bellas.* (Juan Volatín. Si. p. 72); *de insectos atroces.* (Juan Volatín. Si. p. 73); *los alcotanes.* (Los alcotanes. Si. p. 77); *un caballo muerto.* (El caballo. LCF. p. 94); *miraban los elefantes.* (La muerte del árbol. LCF. p. 96); *verdes alciones.* (Marginal. LCF. p. 99); *los camarones.* (Marginal. LCF. p. 99); *los recentales.* (Marginal. LCF. p. 99); *de las garzas que vienen.* (Marginal. LCF. p. 99); *el afligido sinsonte.* (La oración del monte. LCF. p. 103); *Luego esdrújulo martín.* (La oración del monte. LCF. p. 104); *el insecto militar.* (La oración del monte. LCF. p. 103); *el milano y el azor.* (La oración del monte. LCF. p. 103); *cuando duerme el ánade implume.* (Peregrín cazador de figuras. LCF. p. 109); *y luciérnagas fuman.* (Peregrín cazador de figuras. LCF. p. 109); *y vuelan mariposas de corcho.* (Peregrín cazador de figuras. LCF. p. 109); *que despedía de murciélago.* (Antigua. LCF. p. 122); *de híspidos galgos al rumor.* (Antigua. LCF. p. 123); *que era de insectos panteón.* (Antigua. LCF. p. 124); *el picazo y el alazán.* (Antigua. LCF. p. 124); *seguida de dulce rumor / de los tábanos.* (Antigua. LCF. p. 125); *vivienda del insecto azul.* (Antigua. LCF. p. 126); *donde canta el dulce bulbul.* (Antigua. LCF. p. 126); *que es una garza virreinal.* (Antigua. LCF. p. 127); *a un pajizo reptil zancón.* (Antigua. LCF. p. 127); *libélulas moradas.* (La muerta de marfil. So. p. 133); *y se escuchan borrosas de canes.* (La ronda de espadas. So. p. 135); *y en hilera apacible, las vicuñas, las llamas.* (Incaica. So. p. 140); *con pieles de venados, ovejas, zorros, pumas.* (Incaica. So. p. 140); *y cual las venenosas serpientes purpurinas.* (Incaica. So. p. 141); *¡cómo raudas corrían mis desbocadas yeguas!* (Noche II. So. p. 148); *los cóndores graznan.* (La muralla.

So. p. 154); *y al resplandor dormido la dulce becacina.* (La barca luminosa. So. p. 163); *gemían buhos paralelos.* (El estanque. So. p. 167); *como el insecto agonizante.* (El estanque. So. p. 167); *ví las lindas plumas de una ave cantora,* (Alas. So. p. 177); *con azules dragones de colas largas.* (Fantasía. So. p. 178); *por los moluscos horadado.* (El bote viejo. So. p. 182); *vienen los cormoranes.* (El bote viejo. So. p. 183); *y las gaviotas.* (El bote viejo. So. p. 183); *canes sombríos.* (El andarín de la noche. So. p. 190); *la niña de la garza.* (Vespertina. R. p. 205); *Crepuscular mariposa.* (Vespertina. R. p. 214); *tiende sus alas el alción feliz.* (Romance de la noche florida. R. p. 222); *Canta el ave selenita.* (Canción de noche. R. p. 224); *y el dogo.* (Témpera. R. p. 226); *Las gaviotas.* (Preludio. R. p. 229); *salen murciélagos.* (Antañera. R. p. 232); *libélulas fantasmas.* (Favila. R. p. 233); *Las aves regresan / con celeste geometría.* (Véspera. R. p. 235); *Las aves tremen / cuando cae el lucero.* (Véspera. R. p. 235); *mariposas moscateles.* (La noche de las alegorías. R. p. 237); *La falena y el fantoche.* (La noche de las alegorías. R. p. 237); *mariposas cubistas.* (Hespérida. R. p. 239); *Libélulas / de lápiz.* (Hespérida. R. p. 239); *los pájaros ateos.* (Hespérida. R. p. 240); *Luciolas galantes.* (Hespérida. R. p. 240).

(Cobra, Gacelas, Palomas, Saltamontes, Urracas) [17].

XX. — *PERSONAJES*

EN la *Traducción estética de Eguren,* ensayo publicado en *Amauta,* el año 1929, sugerí la creación del *Teatro Eguren.* Mi intención se reducía, desde luego, a algo de tipo experimental que conciliara el género del *guignol* con el arte del *ballet.* Propuse, incluso, para formar el elenco, la concurrencia de los personajes más notables del padrón poético de Eguren, así como también algunos títulos de sus poemas. Recordaré, si ello es posible, los evocados entonces: *Peregrín cazador de figuras*: "por la noche de los matices, / de ojos muertos y largas narices"; *Pedro de acero*: "En la cima / de la obscurosa guerra / del mundo ciego"; *La ronda de espadas*: "Por las avenidas, / de miedo cercadas, brilla en noche de azules oscuros, / la ronda de espadas"; *Los alcotanes*: "Por las alturas / pasan los baches, / las alquerías, / los andurriales"; *El duque*: "Allí están, con pieles de bisonte, / los caballos de Lobo del Mon-

[17] Encuéntranse estos términos en el volumen publicado por el Coleg. J.M.E.

te, / y con ceño triunfante, / Galo cetrino, Rodolfo Montante"; *Syhna la blanca*: "y sotas de copas / verdelistadas / un obscuro vino / le preparan"; *La dama i*: "Va en su góndola encantada, / de papel, a la misa / verde de la mañana"; *Los reyes rojos*: "Desde la aurora / combaten dos reyes rojos / con lanza de oro"; *Las señas*: "Allí, sentada junto al quino, / se mira azul y muerta"; *Lis*: "Y llegan arqueros / de largos bigotes, / y evitan los fieros / de los monigotes"; *El andarín de la noche*: "Suenan los bombos y las trompetas / y las picotas y las cadenas; / y nadie ha visto, por el confín; / nadie recuerda / al andarín"; *El caballo*: "Viene por las calles, / a la luna parva, / un caballo muerto / en antigua batalla".

No estoy muy seguro de la exactitud, pero ellos debieron ser, en todo caso, los personajes invocados para el menester teatral que me proponía en homenaje a Eguren, el poeta de las *figuras* vivientes y misteriosas.

Decorado: *Nubes de antaño*: "¡Son noche de la noche vuestras galas / nubes de antaño!"; *El cuarto cerrado*: "y está como un crimen el cuarto cerrado!"; *La muerta de marfil*: "Murió canora y bella; / y están sus restos blancos como el marfil pulido".

Es a los jóvenes a quienes toca crear el *Teatro Eguren*. Eguren es nuestro clásico, lo único que tenemos para el turista escandinavo, *gótico*. A lo mejor viene al Perú un hombre gótico con su torrecita a conocer a Eguren. Por esto hay que crear el *Teatro Eguren*, para hospedarlo. Después de un viaje tan largo de lo gótico, es muy posible que se encuentre solamente con los ojos, con la nariz de Eguren frente a lo lejano, a las nieblas, al NORTE.

A los treinta años mi iniciativa se ha transformado en una realidad. El grupo teatral de títeres *La Columna*, representó en la Casa del Maestro, de Magdalena del Mar, en Lima, *La Niña de la lámpara Azul*. Y *La Prensa*, de dicha ciudad, en su edición del 14 de Mayo de 1959, ofrece la noticia en los siguientes términos: *Con esta primera representación de un poema de Eguren, 'La Columna' se propone experimentar en torno al teatro y los personajes de dicho autor en cuanto a las posibilidades de escenificar sus poemas, especialmente para teatro de títeres. Esta idea fue sugerida por los críticos (sic) de Eguren, especialmente por el poeta Xavier Abril.*

(Tema)

La farándula ha llegado de la reina Fantasía. (Marcha fúnebre para una marionnette. Si. p. 9); *y Paquita siente anhelo de reir y de bailar.* (Marcha fúnebre para una marionnette. Si. p. 10); *va*

un grotesco rey de Hungría. (Marcha fúnebre para una marionnette. Si. p. 11); *del delicioso camarín de Mignon.* (¡Sayonara! Si. p. 12); *junto al grotesco Luzbel en oración.* (¡Sayonara! Si. p. 12); *mas ¡ay! el terrible y dulce ¡Sayonara!* (¡Sayonara! Si. p. 14); *y margraves de añeja Germania.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *y rígidas, fuertes, las tías Afelias.* (Las bodas vienesas. Si. p. 25); *Yo soy la walkyria, que en tiempos guerreros.* (La walkyria, Si. p. 32); *La Tarda.* (La Tarda. Si. p. 55); *y un dominó vacío pero animado.* (El dominó. Si. p. 62); *¿dónde está Cucha / Veva, Monina?* (Juan Volatín. Si. p. 69); *Susas, Estelas.* (Juan Volatín. Si. p. 71); *Háblame, Hesperia!* (Hesperia. Si. p. 80); *La bella cantaba.* (Lied IV. Si. p. 83); *la niña de la lámpara azul.* (La niña de la lámpara azul. LCF. p. 87); *los ángeles tranquilos.* (Los ángeles tranquilos. LCF. p. 89); *Las rubias de las candelas.* (Las candelas. LCF. p. 93); *el dios cansado.* (El dios cansado. LCF. p. 101); *a los infantes de yelmos de oro.* (Las puertas. LCF. p. 120); *el dios de la centella.* (El dios de la centella. So. p. 138); *se veían rodeando la danza de las coyas.* (Incaica. So. p. 141); *Pachacamac que elige las almas turbulentas.* (Incaica. So. p. 142); *las fieles mamaconas y las brillantes ñustas.* (Incaica. So. p. 142); *me llamaban Danira.* (Noche II. So. p. 147); *Linda y caprichosa la rubia ambarina.* (Colonial. So. p. 158); *¡la pensativa!* (La pensativa. So. p. 171); *la virgen Sol.* (Lied VI. So. p. 172); *curvos vienen los bonzos, de tristes barbas.* (Fantasía. So. p. 178); *El capitán difunto.* (Viñeta obscura. R. p. 212); *de Madame Angot.* (Antañera. R. p. 232); *canta Amara*[18] *la que extingue la vida.* (Véspera. R. p. 236).

(Afelias[19], Amara, Pachacamac, Paquita).

---

[18] "Algasaras muy *amaras*" (Fray Diego de Valencia, en *El Cancionero, de Juan Alfonso de Baena.* p. 540. 510 (Folio 165). Siglo XV. Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios. Prólogo de Eugenio de Ochoa. *De la Poesía castellana en los siglos XIV y XV,* de P.J. Pidal. Madrid; Imprenta de LA PUBLICIDAD, A cargo de M. Rivadeneyra, calle de Jesús del Valle, núm. 6. 1851).

[19] En la Ed. de Mariátegui, publicada en vida de Eguren, dice *Afelias* y no *Amelias,* como quiere Núñez. *Afelias* significa *simples* en griego. Condice, pues, con la intención y el sentido del verso.

VIII

VOCABULARIO[1]

(Selección)

[1] No se explica el significado de los vocablos porque ello implicaría una ofensa a los lectores cultos. El que desconozca el valor de una determinada palabra, bien podrá consultar, como tarea mínima, el Diccionario de la Academia o en caso extremo el de Autoridades.

1) Verso

A

ABABOLES, 156[2]
ABADÍA, 186
ABEDUL, 87
ABISMO, 141 (°)[3]
ABOMINAN, 155 (°)
ABRAS, 15
ABRILLANTADO, 184 (°)
ABUELO, 159 (°)
ACENTOS, 63
ACERO, 30, 51, 52, 137
ACORDE, 141
ACTINIAS, 182
ADIÓS, 173, 216 (°)
ADORANTES, 91
ADORMIDA, 35
ADORMIDAS, 29
AGONÍA, 114, 116, 186 (°)
AGORERO, 22
AGUA, 163 (°)
AGUAMANILES, 62
AH, 21 (°)
AHORA, 165 (°)
AIRE, 107 (°)
ALACRANES, 60
ALADO, 48 (°)
ALANOS, 10
ALAS, 99, 106, 157, 177, 178, 222 (°)
ALAZAN, 124
ALBA, 7, 12, 30, 48, 163, 205 (°) (°°)[4]
ALBAS, 195
ALBEA, 162
ALCIÓN, 222 (°)
ALCIONES, 99
ALCORES, 76
ALCOTANES, 77

---

[2] La numeración corresponde al volumen de Eguren titulado *Poesías*, Biblioteca "Amauta", Lima, 1929.

[3] El empleo de un asterisco (°) significa que los vocablos así marcados se corresponden con el selecto léxico de Mallarmé. Los estudiosos de la poesía de Eguren, en este aspecto lingüístico de las equivalencias, dentro de un sentido estricto de orientación simbolista, podrán revisar el muy útil cuaderno de Pierre Guiraud, tiulado *Index / du Vocabulaire / du Symbolisme / III / Index des Mots des Poésies / de / Stéphane Mallarmé*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1953.

[4] Las palabras signadas con dos asteriscos (°°) se encuentran en una obra que Eguren debió de consultar en su mocedad, como trataré de probarlo en las *Notas Críticas*. Puede consultarse, a tal efecto, el hoy raro librito de Jacques Plowert (Paul Adam): *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Paris, Léon Vanier, 1888.

---

[5] De acuerdo al contexto de "Vuela volón / el aluzón" (*Sonela*), debe tratarse, más bien, de "alucón" o "aluçon" (autillo).

[6] Encuéntrase en "Visiones de Enero", recogida por vez primera en el volumen *Poesías Completas*, p. 212, Ed. del Colegio Nacional de Varones 'José María Eguren'. Barranco, Lima, 1952. (Cf. José María Eguren, *Poesías Completas*, p. 194. Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez. Lima, 1961).

[7] Cf. "Barcarola", R., p. 246. Ed. Núñez.

[8] Cf. "Alma tristeza", LCF., p. 106. Ed. Núñez.

[9] Ed. Coleg. (Cf. "Medioeval", LCF, p. 127. Ed. Núñez).

B

[10] Ed. Coleg. (Cf. "Visiones de Enero", So., p. 197. Ed. Núñez).
[11] Ed. Coleg. (Cf. "Las naves de la noche", LCF., p. 108. Ed. Núñez).
[12] Ed. Coleg. (Cf. "Nocturno", LCF., p. 96. Ed. Núñez).
[13] No figura en el *Index du Vocabulaire du Symbolisme.*

C

---

[14] Ed. Coleg. (Cf. "Alma tristeza", LCF., p. 106. Ed. Núñez).
[15] No se encuentra en la lista de Guiraud. Hállase el vocablo en *Un Coup de Dés*: "chenu".
[16] Ed. Coleg. (Cf. "Elegía del mar", LCF., p. 105. Ed. Núñez).
[17] Ed. Coleg. (Cf. "Medioeval", LCF., p. 129. Ed. Núñez).

CH

D

[18] Tampoco aparece en el registro del escritor francés.

E

[19] Ed. Coleg. (Cf. "Medioeval", LCF., p. 128. Ed. Núñez).

F

---

[20] Ed. Coleg. (Cf. "Visiones de Enero", So., p. 191. Ed. Núñez).

[21] La obra de Guiraud no contiene el vocablo "stellaire" que, a pesar de ello, aparece en el léxico mallarmeano de *Un Coup de Dés*: "issu stellaire".

[22] Ed. Coleg. (Cf. "Nocturno", LCF., p. 97. Ed. Núñez).

[23] En "Tardes de Abril" (Primeros poemas), Ed. Núñez, p. 265.

[24] Ed. Coleg. (Cf. "Medioeval", LCF., p. 126. Ed. Núñez).

G

H

---

[25] En "El centinela de fuego", So., p. 205. Ed. Núñez).

[26] Ed. Coleg. (Cf. "Jezabel", LCF., p. 109. Ed. Núñez).

[27] Ed. Colg. (Cf. "¡Gacelas hhermanas!", So., p. 202. Ed. Núñez).

[28] Posible neologismo formado por Eguren: de "gas" = "gasos", "Geist", en flamenco —escribe Mallarmé— significa "espíritu". *Les Mots Anglais*, p. 1036. Oeuvres Complètes, Gallimard, Paris, 1945).

[29] En "Nora", Si., p. 54. Ed. Núñez.

[30] Se echa de menos "grotesque" en el glosario de Giraud, mas la palabra está en el siguiente verso de Mallarmé: "Et je vis un tableau funèbrement grotesque" (*Galanterie macabre*).

I

---

[31] Véase la n. 27.
[32] Ed. Coleg. (Cf. "Las citas ciegas", R., p. 241. Ed. Núñez).
[33] Cf. dicha voz en *Universal Vocabulario de Alfonso de Palencia / Registro de voces españolas internas*, por John M. Hill, Real Academia Española, Madrid, 1957.

[34] Ed. Coleg. (Cf. "Jezabel", LCF., p. 109. Ed. Núñez).
[35] Ed. Coleg. (Cf. "Jezabel", LCF., p. 109. Ed. Núñez).
[36] Ed. Coleg. (Cf. "Jezabel", LCF., p. 110. Ed. Núñez).
[37] Ed. Coleg. (Cf. "Jezabel", LCF., p. 111. Ed. Núñez).
[38] Ed. Coleg. (Cf. "Medioeval", LCF., p. 127. Ed. Núñez).

LL

M

N

[39] Ed. Coleg. (Cf. "Sonela", R., p. 236. Ed. Núñez).
[40] En "El Pelele", Si., p. 58. Ed. Núñez).

---

[41] Tampoco se halla en la nómina que he venido citando o sea el Vocabulario de Guiraud. El lector interesado podrá descubrir la palabra en *Un Coup de Dés*.

[42] Ed. Coleg. (Cf. "Elegía del mar", LCF, p. 105. Ed. Núñez).

[43] En "El Pelele", Si., p. 58. Ed. Núñez).

[44] Ed. Coleg. (Cf. "Jezabel", LCF., p. 109. Ed. Núñez).

[45] Expresión prestigiada por Quevedo.

Q

R

S

T

---

[46] El vocablo, afirma Hugo Friedrich, fué aplicado por Paracelsus. (Cf. n. 4 (*Peregrín cazador de figuras*, en LCF).

[47] Ed. Coleg. "Cf. "Nocturno", LCF., p. 96. Ed. Núñez).

[48] Ed. Coleg. (Cf. "Jezabel", LCF., p. 109. Ed. Núñez).

---

[49] Ed. Coleg. (Cf. "Jezabel", LCF., p. 110. Ed. Núñez).

[50] Descúbrese en el Arcipreste de Hita: "...començan a tremer" (Damaso Alonso, *Poesía de la Edad Media,* p. 119. Editorial Losada, Buenos Aires, 1942).

[51] Se la disfrutará, sin mayores complicaciones, en el *Libro de Buen Amor,* del autor antes citado. La dicha palabra "tristura" ha determinado peregrinas interpretaciones por parte de André Coyné y de Estuardo Núñez, coincidentes por cierto en el error.

U

V

---

[52] Ed. Coleg. (Cf. "Medioeval", LCF., p. 128. Ed. Núñez).

[53] Según Quevedo, "Volatín, alude además a la ligereza de los italianos y a los saltimbanquis que de Italia venían". (*Los Sueños*, p. 150, vol. II, Ed. de Julio Cejador y Frauca, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1943).

[54] Consúltese "Aluzón", n. 5.

[55] Ed. Coleg. (Cf. "Avatara", LCF., p. 130. Ed. Núñez).

2) Prosa

---

[1] Los números arábigos corresponden a la edición de *Motivos Estéticos,* Notas sobre el Arte y la Naturaleza, recopilada y prologada por Estuardo Núñez. Lima, 1959.

[2] El signo de un asterisco indica que dichas palabras se encuentran en el vocabulario empleado por Mallarmé en *Divagations* (1897).

[3] Las palabras marcadas con dos asteriscos forman parte del estudio de las mismas que Núñez ofrece en su edición crítica de la prosa de Eguren.

B

C

[4] Del fr. 'scintillement' ("cintilante", en Juan de Padilla, El Cartujano, *Doce triunfos de los doce Apóstoles*).

CH

D

E

---

[5] Encuéntrase en el Dic. de la Acad. Esp. Núñez supone que se trata de una "adaptación". Hállase en Darío.

[6] El término desentona en el registro idiomático de Eguren, al extremo de que parece un resabio parnasiano y patriótico de tipo parlamentario.

F

G

H

---

[7] Expresión verlainiana que usa Eguren en su poema "Patética", perteneciente a su obra *Rondinelas* (POESÍAS).

I

J

L

M

N

---

[8] Vocablo significativamente psicológico, originalmente empleado por Eguren en su poema "La Ronda de Espadas", de *Sombra*.

[9] "El placer físico lo resuelven en sus nados, sobre el agua, su otro cielo" (*Notas rusticanas*, en *Motivos Estéticos*, p. 119). Advertimos igualmente su empleo por el Arcipreste de Hita: "Non quier'ella casas con otro ome nado" (*Libro de Buen Amor*). Julio Cejador y Frauca aclara el sentido del vocablo: "ome nado, hombre nacido", y también "arriesgado". En Gonzalo de Berceo: "Ca ome que nos vede, non debie seer nado".

O

P

Q

R

S

T

U

V

Y

Z

---

[10] Parece mentira de que Eguren escribiera en 1931 —traduciendo del francés— "toma de conciencia", adelantándose así a cuantos hoy estropean impunemente la lengua desde las columnas de los diarios.

[11] Rige, para todos sus efectos, la n. 51 del vocabulario anterior dedicado al verso.

ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS EN *MOTIVOS ESTÉTICOS*

A

B

C

CH

D

E

S

T

U

V

W

IX

NOTAS CRÍTICAS

I

ESTAS apuntaciones deberán ser consideradas en función de determinados aspectos del texto, en la medida en que aspiran a esclarecer los asuntos a que están enderezadas, ampliando y situando el significado de los mismos.

1) P. 18. "Modulan canciones santas
en dulces bandolines"

(De *Los angeles tranquilos.*)

Así como al poema *Apparition,* de Mallarmé, se le tiene clasificado, en cierta medida, dentro del "préraphaëlisme", considero que igual cosa merece *Los ángeles tranquilos,* que de manera tan sutil refleja el eco del acorde y el color angélicos.

2) P. 18. "Mientras Sol en la neblina"

(De *Los ángeles tranquilos.*)

"que contemplan el árbol morir"

(De *Lied I.*)

"Suena trompa del infante con aguda melodía..."

(De *Marcha fénebre de una*
[*marionnette.*)

"Y nube azulea divinos fanales"

(De *Eroe.*)

"masteleros últimos cubrir"

(De *Lied II.*)

"Y cuando comienza música rosada"

(De *Colonial.*)

"Ya a su oído llegaba orquesta"

(De *El estanque.*) *

"La vi en azul de la mañana"

(De *La pensativa.*) * [1]

La sintaxis de Eguren no es siempre rigurosamente ortodoxa, castellana. El influjo del latín, unas veces, y del inglés, otras, determinan la tendencia a la supresión del artículo [2], asunto que debió de aprender en Mallarmé y en sus lecturas de los poetas británicos que admiraba. Sólo como excepción, en el caso del verso: "que contemplan el árbol morir", se da el artículo mas no concorde al orden tradicional: la forma sintáctica arrastra cierta pesadez, compensada por la síntesis de la visión conjuntada con el objeto.

3) P. 18. "en los Saharas crueles"

(De *Los ángeles tranquilos.*)

El exotismo geográfico había sido experiencia y tema en Baudelaire:

"Pour abreuver mon Sahara"

(De *L'Héutontimorouménos.*)

4) P. 26. "Por verde bosque"

(De *Los reyes rojos.*)

Ofrece este verso voluntario y forzoso pleonasmo, que se diría a tono con "les pléonasmes significatifs" que demandó Moréas en el *Manifeste littéraire* del Simbolismo que apareció publicado en *Le Figaro*, de París, el 18 de septiembre de 1886.

5) P. 33. "pero que no oían sus palabras"

(De *Rêverie.*)

Trasunta una cierta comunidad verlaineana:

---

[1] Los títulos signados con un asterisco corresponden a poemas que no han sido antologizados. Los ejemplos deberán considerarse como una selección fragmentaria.

[2] "Quelques-unes de causes qui font ces admirables poèmes un peu rétractés et hermétiques, c'est, par exemple, la supression fréquente de l'article, de la ponctuation, de toute conjoction". (Georges Rodenbach, *L'Élite*, p. 50. Eugène Fasquelle, Editeur. Paris, 1899). (Cf. L. Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, p. 45).

"Et l'on entend à peine leurs paroles"

(De *Colloque sentimental.*)

6) P. 37. "en la torre de ámbar"

(De *Syhna la blanca.*)

El poeta eludió el término novecentista, propio de la arquitectura parnasiana: "torre ebúrnea" (*turris eburnea*), al preferir *torre de ámbar*, precisamente para tocar de mayor espiritualidad transparente a su dama en clausura. Como el poeta es el que renueva los conceptos y los sentimientos, decir *torre de ámbar* supone lograr plenamente lo aéreo de la fantasía.

P. 37. "Y sotas de copas
verdelistadas
un obscuro vino
le preparan".

Símbolos del sortilegio y del hechizo, embriáganla, cabe la propicia noche erótica de la torre.

P. 38. "Sueños azulean
la bruma laca;
mudos rojos
cierran la ventana".

El deleite azula la visión. El acto se prepara, se anuncia, interno y simbólico: mutismo rojo, misterio hermético: se cierra la ventana, se enciende el color.

Respecto de Mallarmé, quien tenía predilección por la *laca*, Jacques Scherer nos ilustra: "Mallarmé aimait cette matière. A la lectrice de *La Dernière Mode*, il conseille des romans à placer 'sur la laque de sa bibliothèque'. Il pensa un moment à appeler *Le Tiroir de laque* l'un ses recueils de prose". (*La 'LIVRE' de Mallarmé*, pp. 71-72. Gallimard, Paris, 1957).

P. 38. "El silencio cunde,
las elfas vagan;
y huye luego
la mansión cerrada".

Por último —coincidente con el desenlace del acto—, se produce la evasión onírica y erótica. El poema se define en sexualidad: ayuntamiento y fuga.

7) P. 49-50. *LA DAME i*

"La dame i qui muse
Dans la brune du lac
Chante de fines rimes

Sur sa nef de vélin
Elle va à la messe
Verdoyante de l'aube.

Sur la route elle cueille
L'ombelle qui sommeille
Ou les tiges défuntes.

Sa danse dans les feuilles
Eveille doucement
De blonds songes d'arôme.

Somnolente elle va
Vers l'église mouvante
De la lumière d'or".

(Trad. Fernand Verhesen, en *Anthologie de la Poésie Ibero-Américaine*, p. 198. Choix, Introduction et notes de Federico de Onís. Presentation de Ventura García Calderón. Colection Unesco d' Oeuvres representatives. Les Editions Nagel. Paris, 1956).

8) P. 54. "Era el alba"

(De *Lied I.*)

Un puro hecho temporal que además expresa, unitariamente, el inicio de la poesía. El vocablo *alba* es reflejo de la antigua lírica provenzal, cuyo asunto está ligado al nombre del trovador Guiraut de Borneil, contemporáneo de Alfonso el Sabio. *Alba* es término usado asimismo en la primitiva poesía española. Volvió —tras un largo eclipse— a reaparecer en la literatura modernita del 900 y aun en la onírica posterior, coincidente con el auge del Superrealismo. A Eguren le viene de los sombolistas franceses.

("Albe, Adj. - Albus, blanc pur. '*L'andante qui finit pure l'albe de l'Eve*'. Gustave Kahn: *Les Palais Nomades.*" (Jacques Plowert (Paul Adam): *Petit Glossaire,* P. 5. Paris, 1888).

9) P. 65. "Dan sus gestos, sus gestos, sus gestos"

(De *El Duque.*) *

El gesto se presenta como el antecedente expresivo del lenguaje. Mallarmé puede haber sido, tal vez, el iniciador de Eguren en la comprensión de dicho factor mímico, sobre todo si se tiene en cuenta, al efecto, los versos del poeta francés:

"Autre que l'histrion qui du geste évocais"
(De *Le Pitre Châtié.*)

"Ce geste, impiété fameuse..."
(De *Hérodiade. II Scène.*)

"Où le poète pur a pour geste humble et large"
(De *Toast funèbre.*)

"le fantôme d'un geste"
(De *Un Coup de Dés jamais [n'abolira le hasard.*)

Al elemento plástico del poema *El duque,* que en sí mismo es pintura, Eguren añade el de la sugestión del *gesto.* David Hayman ha escrito, refiriéndose a Joyce, que "Le geste fut la première manifestation de la suggestion". (Op. c. Vol. I, p. 161). Robert Greer Cohn al estudiar idéntico problema, afirma: "*parole* correspond à l'art tandis que *geste* correspondon a son site et son contenu". (Op. c., p. 34).

Cuando parece agotar las palabras, Eguren apoya la creación del lenguaje en los *gestos,* en la vibratoria plasticidad de las *figuras* Funde, así, el proceso de la expresión en un todo estructural: *mímica* y *voz.*

Es sintomático el hecho de que *La Canción de las Figuras* surgiera en el momento de apogeo del Cubismo y del Ballet, como superación, precisamente, de la fase Simbolista anterior en poesía y del Impresionismo en pintura.

10) P. 78. "brilla en noche de azules oscuros"
(De *La ronda de espadas.*)

En el análisis de este poema, hecho en el núcleo central de esta obra, me he referido al valor del claro-obscuro egureniano, el cual procede de Leonardo. Venga ahora en mi ayuda el lúcido criterio de Eugène Fromentin: "En langage très ordinaire et dans son action commune à toutes les écoles, le clair-obscur est l'art de rendre l'atmosphère visible et de peindre un objet enveloppé d'air. Son but est de créer tous les accidents pittoresques de l'ombre, de la demi-

teinte et de la lumière, du relief et des distances, et de donner par conséquent plus de variété, de unité d'effet, de caprice et de vérité relative, soit aux formes, soit aux couleurs. Le contraire est une acception plus ingénue et plus abstraite, en vertu de laquelle on montre les objets tels qu'ils sont, vus de près, l'air étant supprimé, et par conséquent sans autre perspective que la perspective linéaire, celle qui résulte de la diminution des objets et de leur rapport avec l'horizon. Qui dit perspective aérienne suppose déjà un peu de clair-obscur". (*Les Maîtres d'autrefois,* pp. 293-294).

11) P. 100. "De la barca los rayos nos alumbran clementes"
(De *La barca luminosa.*) *

"Hoy al santuario vuelvo de la remota hacienda"
(De *La barca luminosa.*) *

"La capilla cercando de su melancolía"
(De *La capilla muerta.*) *

"donde de los campos está el perfumero"
(De *Alas.*) * [3]

12) P. 110. "El curvo peregrino
transita por bosques adorantes"
(De *La sangre.*)

Este se presenta como uno de los ejemplos más expresivos del misticismo oriental, perteneciente a una constante profunda y trascendente de la lírica de Eguren, de la cual daré cumplida cuenta:

"El bosque está rezando"
(De *Hespéride.*)

Nota que traduce lo sagrado-indostánico-simbolista, motivación tan admirablemente expuesta por Enrique Peña Barrenechea.

En Eguren, el bosque acredita el origen primitivo del misterio, uno de los aspectos del escenario mágico por excelencia:

"Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos
que contemplan el árbol morir".
(De *Lied I.*)

[3] Estos motivos están destinados a complementar los ejemplos de Hiperbatones que figuran en el Capítulo XXVII (pp. 99-101).

En *Casa Vetusta* —venero de nobleza solitaria— será obscura la visión del poeta:

"En el bosque sombrío"

En *Eroe* —trasuntado de sugerencias mitológicas germanas— dice Eguren:

"Del bosque las auras venían acedas"

Otro de los significados que tiene el bosque: la confusión y la mentira:

"nos traéis al bosque del engaño"
(De *Nubes de antaño.*)

En la composición titulada *El dios de la centella,* de tono profético y premonitorio, Eguren alecciona:

"Los seres de los bosques se incorporan"

Sólo atiende al color, a lo externo, a lo extático:

"...bosque bruno..."
(De *La Muralla.*)

"hallaron un ángel dormido en el bosque"
(De *Balada.*) *

Parece una estampa, un cromo prerrafaelista. De la misma naturaleza, por el asunto, de la expresión parcial de un verso de *Eroe*: "con brunas soñadas le viste".

"los bosques amargos..."
(De *Alas.*) *

Se expresa de este modo el desengaño, la imposibilidad manifiesta de dominar el significado oculto y misterioso que el bosque propone como naturaleza simbólica impenetrable.

"Es el canto del bosque perdido"
(De *El dolor de la noche.*)

La voz del dolor transfórmase en canto de la naturaleza, cuyo símbolo es, en este caso, el bosque.

"van al bosque
buscando fresas y lirios"
(De *Nubes.*) *

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

(De *Favila.*)

Estos dos últimos fragmentos son de tipo objetivista, mas en el segundo la impresión está acentuada por los vocablos *humo, penumbra,* es decir, por un marcada tónica expresionista.

13) P. 111. "Despunta por la rambla amarillenta,
donde el puma se acobarda"

(De *La Tarda.*)

El animal y la muerte: el pavor de la bestia ante lo amarillo del paisaje urbano que es también el color descarnado de *La Tarda,* esquelética fea, vecina del miedo, del horror entrevisto.

14) P. 112. "sin ver que hoy me muero de tristeza
y de monotonía".

(De *La Tarda.*)

"ya monótona en litera"

(De *Marcha fúnebre de una [marionnette.*)

"en el flabel del mar monótono"

(De *Véspera.*)

"Monótono" es término usado por los decadentes y simbolistas: baudelaireano:

"Qu'ébloissent les feux d'un soleil monotone"

(De *Parfum Exotique.*)

"...neiges monotones"

(De *Paysage.*)

Apréciese la continuidad del vocablo en Verlaine:

"D'une langueur
Monotone".

(De *Chanson d'Autonne.*)

Sígase el rastro del adjetivo en Mallarmé:

"Je me crois seule en ma monotone patrie"

(De *Hérodiade.*)

"Une sonore, vaine et monotone ligne".

(De *L'Après-Midi d'un Faune.*)

"Toute notre native amitié monotone"

(De *Feuillets d'Album.*)

El término, esencial e ilustrativo de un estado de espíritu, se podría rastrear, igualmente, en la prosa de Eguren. Véase, en efecto, *La Esperanza* (op. c., p. 108). Allí menciona el poeta "el horizonte monótono", expresión que recuerda el célebre verso de Mallarmé: "l'horizon unanime", de *Un Coup de Dés.*

15) P. 239. "el fantasma de la noche olvidaron"

(De *Lied I.*)

Es el espíritu de lo desconocido que atormenta al poeta: se dibuja al conjuro de la voz nueva del canto. Los ojos advierten el hechizo.

("Fantasmatique, Ad. - Semblable à un effet de fantasmagorie". G. Phantasma apparence. 'En songe elle avait cru à une caresse fantasmatique douce et chaude'. Paul Adan: *Soi.* (Jacques Plowert, op. c., pp. 39-40).

Otros ejemplos: *Fantôme irraisonné, j'ai passé par la ville* (Gustave Kahn, *Les Palais Nomades,* p. 80. Mercvre de France, Paris, 1897); *Je me memore en ton fantôme d'ombre recluse* (Gustave Kahn, *Les Palais Nomades,* p. 105).

16) P. 240. "Pobre, pobre *marionnette* que la van a sepultar".

(De *Marcha fúnebre de una [marionnette.*)

Es muy posible que el tema de la *marionnette*— si no se debió a la influencia de una partitura musical— se lo haya inspirado a Eguren Judith Gautier, a quien el poeta apreciaba. "Elle était accueillante— escribe André Fontainas— en son logis japonisant de la rue Washington, où elle se plasait a doner des fêtes wagnériennes, avec des marionnettes par elle même sculptées et habillées amoureusement". (*Mes souvenirs du Symbolisme,* pp. 83-94. Editions de la Nouvelle Revue Critique. Paris, 1935).

17) P. 240. "Con silente poesía"

(De *Marcha fúnebre de una [marionnette.*)

("Silent. Adj. - De Silence, silencieux, indiquant l'acte de silence d'un être". Silent designant un aspect de nature. *'Des ailes voletantes attendent aux anses silentes de bonace'*. Gustave Kahn: *Les Palais Nomades.* (Jacques Plowert, op. c., p. 85).

18) P. 241. "En la trocha aulla el lobo"

(De *Marcha fúnebre de una [marionnette.*)

Eguren, apasionado lector de la vieja literatura española, ofrece un punto de contacto con el Marqués de Santillana:

"e saben las trochas e las delanteras"

(De *Comedieta de Ponça.*)

19) P. 241. "Con funesta poesía"

(De *Marcha fúnebre de una [marionnette.*)

Manera simbolista. Mallarmé emplea el vocablo:

"quelque funeste moule"

(De *Tombeau.*)

20) P. 242. "la doliente despedida del Japón".

(De *¡Sayonara!.*)

Eguren, como los impresionistas y simbolistas, amó lo exótico, lo sugerente de lo desconocido y lejano. Gustó de las estampas japonesas como Manet, Cézanne y Van Gogh. Las leyendas de Oriente se reflejan en algunos de sus poemas. Yo recuerdo haber leído un libro de Judith Gautier, titulado, quizás, *Livre de Jade* o *Japonerías*, prestado por el poeta. Se trataba de una obra encantadora y exquisita.

21) P. 242. "Escucha, tenue lirio de terciopelo"

(De *¡Sayonara!.*)

"Terciopelo" es palabra del registro peculiar de Herrera y Reissig:

"Anoche vino a mí de terciopelo"

(De *Color de sueño.*)

22) P. 242. "y de una muerta rosa en tu alma azul"

(De *¡Sayonara!.*)

Es uno de sus versos astrales: "Rosa-alma-azul. Eguren sintetiza el complejo búdico y simbólico de la vida. Los tres términos conducen al concepto de inmortalidad.

23) P. 243. "Brilló con las dos Señas"

(De *Las Señas.*)

En Góngora encuéntranse alusiones realistas, desde luego, a las *señas*:

"las formidables señas"

. . . . . .

"lisonjea de agradecidas señas".

(De *Soledad Segunda.*)

24) P. 243. "que de la tumba asiria, blanca"

(De *Las Señas.*)

Parecería escrito bajo la sugestión que ejerce lo *asirio* en Herrera y Reissig.

25) P. 243. "boga en la luz desierta"

(De *Las Señas.*)

Este verso impresionista, par de otro del mismo poeta, que he parangonado con un verso sublime de Góngora, me parece uno de los más profundamente pictóricos y misteriosos entre cuantos ha escrito Eguren: está dentro de la atmósfera de Turner. Como antecedente poético, estético, recuerda la manera de Mallarmé:

"perfum désert"

(De *Hérodiade.*)

26) P. 243. "¡dulce horror!..."

(De *Las Señas.*)

"Y luego en horror que nacarado flota"

(De *El Dominó.*)

"Y con horror, se para"

(De *El Caballo.*)

"con el hielo y el horror de su figura"

(De *Noche III.*)

El acento de estos versos, sobre todo el del último, rememora la manera intensa, obscura, controlada, contenido, de Mallarmé:

"D'horreur..."

(De *Hérodiade.* II scène.)

27) P. 244. ANANKÉ (o Anánke) es palabra empleada por Darío y Herrera y Reissig en nuestra lengua. El uso de las palabras de origen griego no se debe, siempre, a la influencia de Mallarmé sino a la de Moréas, quien es el que más las ha empleado en la poesía francesa, sin desconocer, desde luego, la importancia precedente de Victor Hugo, al igual que la de Leconte de Lisle, en dicho aspecto. Laforgue también se sumó a dicha tendencia.

28) P. 245. "Vi un mágico verde con rostro cenceño"

(De *Las bodas vienesas.*)

Este verso, cargado de ensueño y de fantasía, es característico y propio de un estado alucinatorio. Sus elementos componentes: *mágico, verde* y *rostro,* hacen el cuadro fantasmagórico. Algunos ejemplos de la poesía simbolista francesa aclaran, en cierta forma, la tendencia de Eguren. Los modelos más próximos podrían ser estos versos de Gustave Kahn:

"Reviendre-vous, dictames de la magicienne!"

(De *Les Palais Nomades.*)

"rêves de brèves sèves au jardin magique"

(De *Chansons d'amant.*)

"magies et magiciennes, âme du mage-ancienne
journée".

(De *Chansons d'amant.*)

29) P. 245. "Y al compás de los címbalos suaves"

(De *Las bodas vienesas.*)

Poco se ha usado en la poesía castellana el nombre de dicho instrumento musical. La influencia del vocablo debe de haberla recibido Eguren de sus lecturas simbolistas. En Mallarmé se da el siguiente verso alusivo a la palabra:

"Hilaire or de cymbal..."

(De *La Pitre Châtié.*)

30) P. 246. "Va en pos del cortejo la banda macrobia"

(De *Las bodas vienesas.*)

El antecedente luce, por cierto, en la obra inmortal de un viejo poeta de Francia, François Villon, a la que Eguren dispensó siempre una admiración profunda:

"Tu trouveras la que Macrobes"

(De *Ballade des femmes de Paris,* en *Le Testament,* de *Les Oeuvres,* p. 116. Aux Editions de la Sirène. Paris, 1918).

31) P. 246. "Y en la bruma de la pesadilla
se ahogan luceros azules y raros,
y, al punto, se extiende como nubecilla
el mago misterio de los ojos claros".

(De *Las bodas vienesas.*)

El primero de estos versos define el onirismo del poema: se cierra el cuadro irreal en el último, el cual está relacionado —en su coherencia delirante— con el segundo de la primera estrofa. La escala emocional, la gama colorista y la sugerencia del misterio parecen concretarse en el siguiente proceso verbal: *mágico verde, bruma de la pesadilla, mago misterio.*

32) P. 247. "la boca encendida perfumes exhala"

(De *Éroe.*)

"al brillar del perfume"

(De *Peregrín cazador de figuras.*)

"con su perfume matinal"

(De *Antigua.*)

"con el perfume errante tu suavidad se aleja"

(De *El romance de la noche florida.*)

"con perfume de rosas"

(De *Fávila.*)

"con perfume de algas"

(De *Fávila.*)

"y en el perfume de la noche"

(De *Véspera.*)

"donde de los campos está el perfumero"
(De *Alas.*)

El perfume es uno de los elementos característicos del Simbolismo, estudiado sutilmente en Francia por André Monery en su obra *L'Ame des perfum.* Ed. Quillet. Paris, 1924.

33) P. 247. "besaron helada, purpúrea la herida"
(De *Éroe.*)

"Pourpre" es frecuente en la poesía de Mallarmé:
"o rire si là-bas une pourpre s'apprête"
(De *Plusieurs Sonnets.* III.)

La tradición de dicho color se encuentra en los clásicos. Góngora lo emplea a menudo:

"Purpúreas rosas sin temor de espinas"
(De *Soneto XXVIII.*)

"Purpúreas alas, si lascivo aliento"
(De *Soneto XXVIII.*)

"o púrpura nevada o nieve roja"
(De *Fábula de Polifemo y Galatea.*)

34) P. 248. "Yo soy la Walkyria, que en tiempos guerreros"
(De *La Walkyria.*)

Laforgue vivió en Alemania el asunto mitológico que Wagner reactualizó en una de sus obras:

"or, cete puit anniversaire, toutes les Walkyries
[du vent"
(De *Dimanche.* III, en *Derniers Vers.*)

En Stuart Merril se descubre un verso que contiene, por rara coincidencia, dos elementos resaltantes en la poesía de Eguren:

"Vers le Valhalla, heïaha! les Walkyries"

Eguren confiesa su devoción, de raíz romántica, como la de algunos de los simbolistas franceses, por las míticas tradiciones germánicas. El poeta de nuestra lengua posee una rica tradición cultural, literaria, pero, en cambio, está desasistido de mitología propia. El castellano tiene, por ello, que nutrirse de fantasía exótica. La imaginación requiere del estímulo del Mito. A esto se debe el

hecho de que las literaturas germánicas y escandinavas posean en tan alto grado la capacidad creadora de las transformaciones. La superación de la realidad es una de las virtudes, si no la principal, de la tendencia universalista en toda poesía. En la literatura de lengua española, la de Eguren ofrece una nota compensadora. La crítica literaria no ha trascendido el aspecto externo de sus motivaciones alusivas y temáticas, ni ha acertado a penetrar en los signos y símbolos de ese mundo secreto que se esconde tras el Mito y que constituye la fuente de la renovación poética. Eguren es consciente de este conocimiento:

34) P. 248. "Y sé las ideas funestas y vagas;
y el signo descubro que ocultan las sagas".
(De *La Walkyria.*)

La Walkyria de Eguren tiene de común, en parte, con cierto verso de Herrera y Reissig, la métrica más que el asunto. El cuadro, sin embargo, corresponde, en ambos casos, al ballet de la Opera de Wagner:

"Erraban las Walkirias vaporosas"
(De *El sauce,* en *Los Parques abandonados.*)

El poema de Eguren es el reflejo directo, recreador de la leyenda y del Mito, sin que esto quiera decir que no haya sufrido el estímulo de la época, el eco del predominio de Wagner, uno de los dioses vivos del Simbolismo, amado por Baudelaire, Gautier (padre e hija), Villiers de l'Isle-Adam, Mendès, Wyzeva, Mallarmé, Dujardin y otros muchos. Tras la consagración de Baudelaire, de Villiers y de la *Revue Wagnérienne,* de Dujardin, vino el soneto definitivo del culto de la escuela, firmado por Mallarmé, cuyo es este verso:

"Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre"
(De *Hommage.*)

35) P. 249. "Sube, sube
la cometa
por la lírica nube
de la emoción secreta".
(De *La oración de la cometa.*)

El poeta declara, sin ambages, la orientación de su tendencia hermética y simbolista. Eguren es un iniciado en el ocultismo: "...la emoción (es) secreta".

Coincidencia, muy significativa, con Góngora:

"Qué presurosa corre, qué secreta"

(De *Soneto CLI.*)

36) P. 249. "azul flava"

(De *La oración de la cometa.*)

("*Flave.* Adj. - *Blond ardent.* I. *flavus.*" (Jacques Plowert, op. c., p. 47).

37) P. 249. "Desde el submarino panteón"

(De *Lied II.*)

"al panteón de los mares".

(De *Lied III.*)

Estos dos versos de *Simbólicas* fueron escritos a principios de siglo. No están, pues, inspirados, como se podría suponer, en *Le Cimetière Marin,* de Paul Valéry, que es posterior, del año 1920.

38) P. 249. "Sobre ella parado un cuervo incierto"

(De *Lied II.*)

"Se pierden en las luces del alba incierta".

(De *La Comparsa.*)

"Con su lenguaje incierto"

(De *Lied III.*)

El adjetivo incierto procede de la paleta impresionista del lenguaje mágico del poeta. Eguren aprendió este matiz de la pintura, de la música del genial Góngora, "peintre et coloriste par excellence, a su manier l'adjectif avec une maîtrise parfaite". (Zdislas Milner, *Gongora et Mallarmé,* en *L'Esprit Nouveau,* Núm. 3, p. 290. Paris, Décember, 1920).

He aquí el modelo del cordobés:

"tórtola viuda al mismo bosque incierto"

(De *Soneto XXXIX.*)

que nuestro simbolista relacionó, sin duda, en su evolución, con el verso de Baudelaire:

"De l'obscur et de l'incertain"

(De *Horreur Sympathique.*)

Dentro de esta tradición, Herrera y Reissig apuntó:

"Al doble cuerno de una luna incierta".

(De *Color de sueño.*)

Cabe señalar, por último, otro toque de Góngora:

"...en aquel incierto
golfo de sombra"

(De *Soledad Primera.*)

que en parte se deja percibir y reflejar en Rimbaud:

"Golfe d'ombre..."

(De *Voyelles.*)

aunque Góngora, por lo visto, no haya sido *conocido* de muchos poetas franceses. Milner afirma: "De Góngora à Mallarmé il ne saurait être question d'une influence à travers les âges: il est certain que Mallarmé n'a pas connu le poète espagle". (Op. c., p. 286).

39) P. 249. "La guía en violeta navegar"

(De *Lied II.*)

El color que amaba —además de la flor— Ernest Dowson. El violeta —reivindicado por los Impresionistas— es una de las tonalidades y matices de la poesía simbolista. En lo antiguo: color de Sapho, la de los "cabellos de violeta", que dijo su lírico enamorado, el poeta Alceo.

40) P. 249. "Hoy la mística blancura ha muerto"

(De *Lied II.*)

Esta es una de las notas más intensas de Eguren: expresión verdadera de su pureza poética auténtica. La única vez que alude a lo místico revela su identidad con el simbolismo. Demuestra tener un parentesco, cierta analogía con Mallarmé:

"...blanche agonie"

(De *Le vierge, le vivace et le bel [aujourd'hui.*)

Eguren ofrece otros muchos ejemplos dentro de la misma tendencia: "ensueño blanquecino". - "blancos de desesperación". - "ojos blancos". - "sus restos blancos". - "tarde blanca". - "límite blanco".

En relación con el significado del color tratado, daré a conocer aquí los fundamentos del excelente ensayista Svend Johansen: "Je me bornerai a indiquer brièvement la tonalité des principales couleurs: le blanc est le couleur la plus abstraite, qui donne l'impression d'une beauté non situé dans le temps, absolument élevée au-dessus de la matière; il est typique que ce soit la couleur préférée de Mallarmé". (op. c., p. 70).

Parece ser también, caso curioso, el color predilecto de Eguren. El color del patetismo, de la angustia, del tránsito.

41) P. 250. *LES TOURS*

"Sombres horizons...
Les tours qui bataillent
Dressent
Leurs formes hautaines.

Horizons dorée...
Les tours souveraines
Se confondent
Aux feux de leurs rages.

Rouges horizons...
Les tours se meurtrissent;
On entend
Leurs poupres clameurs.

Horizons obscurs...
Les heures cendres
Entenèbrent
Hélas, les tours mortes".

(Trad. de Fernand Verhesen, [op. c., p. 199.)

42) P. 250. "Allí van sobre la nieve las figurantas"

(De *La Comparsa.*)

"y los méganos ciñe la nieve obscura"

(De *La Comparsa.*)

"La amarilla corneja llora en la nieve"

(De *La Comparsa.*)

La palabra "hielo" es típicamente mallarmeana: significa, en parte, la clave de cierta tendencia dentro de la estética simbolista.

Eguren tuvo conciencia plena de este secreto. También cabe registrarla en ese extraño ante pasado de la poesía moderna que fue Góngora:

"que la nieve es sombra obscura"

(De *Romance XVIII.*)

Podría constituir, quizás, la mención a la corneja, una reminiscencia de las lecturas clásicas a que he hecho mención en anteriores oportunidades:

"A la exida de Bivar, ovieron la corneja diestra"

(Del *Poema del Mío Cid,* Cantar del Destierro, 2 vol., II, p. 124). Ed. de Ramón Menéndez Pidal. Clásicos Castellanos "La Lectura", Segunda Edición. Madrid, 1923).

43) P. 251. "Y, en su idioma desconocido
le rezan"

(De *Diosa ambarina.*)

La clave más clara de la poesía obscura de Eguren es la del lenguaje *desconocido*: el idioma del misterio. Esos dos versos esconden todo un secreto: el motivo de la estética misma del creador. Eguren revela, así, el dominio de su alma, su calidad de iniciado en el conocimiento directo de lo desconocido, sin intermediarios falaces de "cultos" retrospectivos y caducos. No creo encontrar en toda su obra una declaración semejante —irracional, desde luego— que defina mejor el sentido trascendente de su poética.

44) P. 252. "Y un dominó vacío, pero animado"

(De *El Dominó.*)

El "dominó" ha vuelto con el Cubismo a la pintura, tras de su histórico apogeo en el arte veneciano. "Su claro antifaz de un amarillo frío", representa la transformación del poema en cuadro o lienzo.

45) P. 254. "Su torvo pico"

(De *Los alcotanes.*)

"Mas, en torvas horas"

(De *La muralla.*)

("*Torve.* Adj. - I. torvus, qui regarde de travers, d'un air menaçant. - '. . . *Un carcasse / Humaine dont la fain torve d'un loup fugace / Venait de disloquer l'ossature a demi'.* Paul Verlaine: *Jadis et Naguère.*" (Jacques Plowert, op. c., p. 93).

46) P. 256. "A la luna parva"

(De *El Caballo.*)

"Luna llora..."

(De *Noche I.*)

En Eguren, como en Mallarmé, subsiste el término como un eco del romanticismo en su forma poética. Corresponde, precisamente, el empleo del vocablo luna a la fase de la tendencia baudelaireana, bajo cuyo impulso Mallarmé escribió *Le Guignon, Apparition, Les Fenêtres* y *Les Fleurs.* En ésta, como en la segunda de las composiciones citadas, surge la palabra y el asunto romántico:

"Monte rêveusement vers la lune qui pleure!"

(De *Les Fleurs.*)

"La Lune s'attristait..."

(De *Apparition.*)

Apreciemos lo que un insigne crítico nos dice acerca del motivo en cuestión: "Dans le poème intitulé *Apparition,* Mallarmé a, il est vrai, nommé la lune: *La lune s'attristrait...* mais c'est là un événement tout a fait exceptionnel; la lune ne figurait pas dans son matériel poétique. Peut-être l'a-t-il parfois regretté. Un jour, à propos de la lune, il a fait en effet à Paul Bourget une confidence qu'Henri Malo a consignée dans un article sur Paul Bourget à Chantilly (*Revue des Deux Mondes,* 1er. Juillet 1926): "Chaque jour, sur le banc de la terrase, Paul Bourget égrenait les souvenirs surgis au fond de sa mémoire au hasard de l'actualité. Une conversation sur le symbolisme lui rappela Mallarmé. Une nuit, tous deux se promenaient aux Champs-Elysée. La lune brilait magnifique. Mallarmé s'arrêta, la contempla et murmure: 'Elle était pourtant belle!'. Il employait le passé parce que le symbolisme avait rayé la lune de son repertoire". (Charles Chassé, op. c., pp. 45-46)

47) P. 256. *LA MORT DE l' ARBRE*

"Les éléphants! Ils regardient
La mort du vieux saule,
Auprès des monts geants.

Au reflet vespéral,
Ils écoutaient, hallucinants,
La mort du vieux saule.

Ils lévent, avec une peine profonde,
La frondaison sombre pâle,
Aux élegances perdues.

Comme les anciens druides,
Ils font cercle, abîmés en eux-mêmes
Et, en concert fétichiste,
Ils hululent au saule mort,
Gigantesques, agenouillés".

(Trad. de Jean Cassou, en Ivan Goll, *Les Cinq Continents,* Anthologie mondiale de poésie contemporaine, p. 126. Paris, 1923).

48) P. 256. "La muerte del sauce viejo
miraban los elefantes"

(De *La muerte del árbol.*)

"La fusca pálida fronda"

(De *La muerte del árbol.*)

La tradición del vocablo "fusca" se remonta, por lo menos, a la antigua poesía castellana, a la voz de Juan de Padilla, El Cartujano:

"las fuscas tinieblas de nuestro occidente!"

(De *Cómo ven a Santiago el Mayor.*)

"como los ancianos druidas"

(De *La muerte del árbol.*)

Se diría que se hermana con la expresión cara a Herrera y Reissig:

"La druídica pompa de la selva se cubre"

(De *Otoño,* en *Los Éxtasis de la [Montaña.*)

El tema de los elefantes recuerda a Leconte de Lisle (Poèmes et Poésies). De ahí ese aire un tanto parnasiano y arientalista del poema de Eguren.

Una de las mejores definiciones que conozco acerca del sentido trascendente y simbólico del árbol, la he descubierto en un excelente trabajo de Ernest Robert Curtius sobre dicho asunto en la poesía de Valéry. "La arbre —escribe el notable ensayista germano— est un transformateur. L'alchimie de la matière organique, telle qu'elle s'effectue dans la silencieuse durée de la croissance,

est l'image sensible, le symbole de tout changement en général. (*Valéry / Poète de la métamorphose*, en *Hommage des Ecrivains Etrangers a Paul Valéry*, pp. 25-27. A Maestrich Chez A. A. M. Stols. M.D.CCCC.XXVIII.).

Un verso de Delmira Agustini sintetiza el mismo espíritu que informa, en parte, al de Eguren:

"¡el sauce, como un viejo sacerdote"

(De *El sauce.*)

Eguren sitúa su poema en un ambiente mágico y misterioso. Los elefantes 'miran' y 'escuchan alucinantes' —tal el desarrollo de los dos primeros tercetos— el suceso. Después, el poeta los asimila a los antiguos sacerdotes celtas o sea a los 'ancianos druidas'.

49) P. 257. *EL DIOS CANSADO* (análisis general del poema)

El movimiento dialéctico del poema demuestra, en su sucesión, las mutaciones de una actividad obsesiva, a prueba de contrastes, de fallidos propósitos, pero al mismo tiempo decanta un invencible tesón indagatorio en torno a la verdad del destino creador. El primer signo ilústralo, fundamental y sagazmente, la mención a la catástrofe que la 'pérdida' del 'ritmo' presupone. Este hecho denuncia el drama del propio poeta, algo así como la "catástrofe de *Igitur*". El desenvolvimiento posterior descubre, velada, la índole autobiográfica: los "tristes ojos" son los propios de la conciencia poética en su peregrinaje incesante que abarca el término exacto del espacio externo y del espacio interno de la composición, cuyo desenlace coincide con el logro paradojal negativamente. De una parte, parece revelar el poema, al través de sus accidentes, el caso íntimo del fautor práctico inseparable del problema teórico que comprende los meandros de la ruta y del discurso confundidos con la ansiada meta. Se me presenta la inquietud y la urgencia que trasluce ese "camina (r) sin reposo / tras los inventos y pensamientos", como el síntoma indudable de una búsqueda, sin tregua, de aquello que es inherente a la creación poética. Igualmente, es el propio sujeto —sujeto consciente de su medio— quien se reconoce "ignorado", al mismo tiempo que su lucidez identifica el mundo o el escenario de sus indagaciones o inquirimientos con el de la "región atea". Sólo a resultas de un pesimismo agudamente crítico, el artista se considera, extenuado en su magisterio, como el par hiperbólico de un "dios cansado" e impotente que "nada crea".

Es forzoso suponer, además, que un poema de la naturaleza mítica de *El dios cansado,* de Eguren, debió de conmover a Vallejo y estimularle y contagiarle el fondo de inquietud y de protesta que es su más visible característica oculta. Debe recordarse, históricamente, el hecho de que en la época en que Eguren hubo de escribir la mencionada composición —entre 1912 y 1915—, la prédica ateísta de Manuel González Prada había ya cundido entre los espíritus más decididos y representativos de la inteligencia nacional, preparando una transformación de incalculables proyecciones, la misma que a la vuelta de los años se plasmaría en una conciencia comunitaria indubitable. No puede ser otro, entre algunos de sus signos expresivos y sintomáticos, el testimonio que esconde la dedicatoria con que Vallejo le brindó al Maestro de *Horas de Lucha,* su poema *Los dados eternos,* en 1918, el cual —salvo la estructura—, ideológicamente, parece determinado por *El dios cansado.* González Prada y Eguren han sido los estimuladores de Vallejo en esa línea de liberación consciente del ser de toda traba supersticiosa, ajena al hombre y enemiga de su libertad primigenia.

50) P. 257. "y con la barba verde,
el ritmo pierde"

(De *El dios cansado.*)

Jorge Basadre, comentando estos versos, alude a que sería "banal, por ejemplo, buscar las veces en que la tiranía de la rima fue decisiva". Pero olvida de que Góngora escribió:

"de blancas uvas de espuma verde,
resiste obedeciendo, y tierra pierde".

(De *Soledad Segunda.*)

La genealogía del procedimiento gongorino, empleado a su vez por Eguren, remóntase a Dante:

"Che corrono a Verona il drappo verde
Per la campagna; e parve costero
Quegli che vinci e non colui che perde".

(De *La Comedia,* INF, Canto Décimoquinto, v. 122-124.)

51) P. 257. "¡Nubes de antaño!"

(De *Nubes de antaño.*)

El espíritu de Eguren, formado en rigurosas lecturas clásicas, nos ofrece un vestigio indudable de la más delicada hechura lírica cervantina:

"...no se me acuerda ni acordará más dellas que
[de las nubes de antaño".

(De *Don Quijote*, Parte II, Cap. XLIII.)

Asunto metonímico temporal que parecería provenir, acaso, de una época pasada —como en el motivo que lo informa— o sugerida, quizás, por Villon:

"Mais où sont les neiges d'antan!"

(De *Ballade des dames du temps*
[*jadis.*)

52) P. 258. "De las hetairas flores"

(De *Nubes de antaño.*)

Ya había escrito Darío:

"Hetaira-Diosa"

Y Herrera y Reissig:

"Hetairas locas".

La expresión de Eguren esconde —confunde adrede— el símbolo sexual de las flores: idealiza a las cortesanas. Se vale para ello de un verso anterior: "...goce extraño". El de Darío —como sostiene Marasso— se refiere a Venus, en tanto que —agrego por mi parte—, el del poeta uruguayo alude a las sacerdotisas antiguas.

53) P. 259. "Peregrín cazador de figuras,
con ojos de diamante
mira desde las ciegas alturas".

(De *Peregrín cazador de figuras.*)

Esta estrofa final del poema da la impresión de la fatalidad pura, de lo obscuro sumo, de lo absoluto. La voz de Eguren se confunde, una vez más, con la de Mallarmé:

"...regard de diamant..."

(De *Hérodiade.*)

En la poesía hispanoamericana —obra de la misma simiente—, Delmira Agustini ofrece el símil:

"Todo aqui lo alumbraron tus ojos de diamante"

(De *El intruso.*)

El diamante simboliza, sucesivamente, de acuerdo a Jacques Gengoux, la "virginidad", la "Eternidad": "représente la pensée lucide et froi, immuable". (Op. c., p. 250).

Eguren, como pocos simbolistas, hizo claro lo obscuro; día el misterio; luz mortal la palabra —*grimoire*— de su invención.

54) P. 259 *LE PÉLÉRIN CHASSEUR DE FIGURES*

"Du mirador de la fantaisie
Au miroitement du parfumé
Frémissant d'harmonie;
Dans la nuit qui absorbe les flammes;
Quand sommeille l'oison sans duvet,
Les insectes d'or s'embrument,
Les lucioles se consument,
Lorsque brillant torsades et rubans des sylphes
Et que les papillons de liege voletant
Ou que zézaient les rouges vampires,
Que les bossus resolus font leur ronde,
Dans la nuit pleine de nuances,
D'yeux morts et de longs nez;
Du lointain mirador
Au large des plaines,
Le Pélérin chasseur de figures,
Aux yeux de diamant,
Regarde du haut des aveugles altitudes".

(Trad. de Fernand Verhesen,
[op. c., p. 200)

55) P. 261. "mi ventana, la ciudad de la locura"

(De *Noche I.*)

Este asunto de la ventana, apenas enfocado en una breve en berlí, es un elemento simbólico que expresa lo obsesivo, el estado de fuga, la liberación. Es una pura referencia del ánimo, nada frecuente, por cierto, en la expresión literaria común. La hondura y sutileza del motivo proviene posiblemente de Baudelaire, mas el

sentido esotérico, que supera el significado real de la palabra misma y del objeto, hay que buscarlo en el tratamiento simbolista de Mallarmé:

"Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler"

o, mejor todavía, en los dos últimos versos del poema:

"Et de m'enfluir, avec mes deux ailes sans plume
— Au risque de tomber pendant l'éternité"

(De *Les fenêtres.*)

56) P. 261. "y en la noche quemadora de la mente"

(De *Noche I.*)

Se ha tratado ya del alba como el símbolo del despertar poético mancomunado, puro y creador del artista. La idea de la nocturnidad representa su desarrollo, su apogeo, su acabamiento. El poeta expresa así su conciencia mortal, su destino órfico.

La noche precipita los rayos del cuerpo, las potencias del ser, en la medida en que ordena las sensaciones y agota lo mental. La noche se identifica de este modo con el subconsciente del hombre, con su terrible subjetividad. El día es la vigilia, la objetividad.

57) P. 262. "De la nativa elegancia"

(De *Los delfines.*)

"la nativa esperanza"

(De *Balcones de la tarde.*)

La palabra "native" se repite con frecuencia en la poesía de Mallarmé, constituyendo una manera muy suya, personalísima. Estos son los ejemplos en que está patente el modelo conceptual del Maestro:

"...native noblesse".

(De *Angoisse.*)

"...native amitié..."

(De *Dame.*)

"...native nue"

(De *Hommage.*)

"...native agonie..."

(De *L'Azur.*)

Existe una afinidad espiritual no sólo en los asuntos sino también en la índole de la poesía misma. "Le qualificatif de native —escribe Camille Soula— caracterise la religion du poète". (*La poésie et le pensée de Stéphane Mallarmé: essais sur le symbole de la chevelure*, p. 48).

58) P. 262. "en las quemadas horas"

(De *La nave enferma.*)

Se asemeja a la manera anunciada por Góngora:
"en las purpúreas horas"

(De *Fábula de Polifemo y Galatea.*)

59) P. 264. "en el sauce lloroso gemía tramontana"

(De *La muerta de marfil.*)

Encontramos el estímulo léxico en la cantera herreriana:
"Se dió el tramonto a dormir"

(De *Tertulia lunática.*)

60) P. 264. "Murió canora y bella;
y están sus restos blancos como el marfil pulido".

(De *La muerta de marfil.*)

Estos versos, los últimos del poema, pertenecen al ciclo parnasiano del poeta. El misterio es plástico, visto, no sugerido, como en otras composiciones de Eguren. En Mallarmé ocurre otro tanto. *Hérodiade*, por ejemplo, corresponde a la fase parnasiana, en tanto que *L'Après-Midi d'un Faune* denota la estética impresionista, simbolista. Sólo en otros poemas y, especialmente, en *Un Coup de Dés*, Mallarmé llega a lo metafísico, a la abstracción cósmica que es la mayor aventura que ha conocido la palabra geométrica en todos los tiempos.

61) P. 264. "¡Mortal despierta, mira; tras el monte
Ha lanzado una estrella!"

(De *El dios de la centella.*)

Se me ocurre que "El dios de la centella" vendría a ser el símbolo del hombre moderno, poseedor de los secretos del átomo destructor. La "estrella" encubre la intención de un arma mortífera. Eguren murió en vísperas del desastre de Hiroshima y de Nagasaki. El poema debió de haber sido escrito después de la primera guerra

mundial y como preludio de la segunda que el poeta vivió en sus primeros horrores, sin alcanzar la corroboración a la catástrofe —en parte— por él entrevista.

62) P. 265. "cambian obscuras señas".

(De *El dios de la centella.*)

Ya he comentado este asunto de las "señas" y su antecedente gongorino, mas en esta ocasión aparece un nuevo elemento de misterio, de hermetismo ocultista, concordante con el pasado de los iniciados y mágicos caldeos.

"como el caldeo mira
el mundo de la estrella"

(De *El dios de la centella.*)

El poeta establece el vínculo con lo lejano, exótico, sugeridor: trasunto de los poemas caldeos que Eguren debió de leer, si no en francés o en inglés, seguramente en las versiones recogidas por Pompeyo Gener en su obra *Historia de la literatura universal*, que publicara a comienzos de siglo en las ediciones de Montaner y Simón (Barcelona, 1902).

"Indaga, que en la sombra el dios fatídico
encenderá la Tierra"

(De *El dios de la centella.*)

"Indagar" es, quizás, la palabra que mejor define el secreto de la poesía de Eguren. Intérprete del misterio, la sombra es la respuesta del Arcano, cuyo sentido amaba el poeta, como todo aquello que se refería a lo *desconocido.*

Profético, Eguren anuncia el incendio de la tierra, uno de los mayores peligros que amenaza al planeta. "Probablemente —escribe Fritz Kahn— el destino del Sol es también el subir en la escala de temperatura de los hornos atómicos celestes. La Tierra no se congelará sino que se quemará". (*Para comprender el átomo,* pp. 101-102).

El pensamiento poético intuitivo ha sido corroborado por el dato científico de la atomística contemporánea.

63) P. 265. "Mis ojos han visto
el cuarto cerrado".

(De *El cuarto cerrado.*)

La abstracción —apogeo de la idea del cuarto— se da en Mallarmé, iniciando un nuevo capítulo en la poesía universal: "Et du Minuit demeure la présence et la vision d'une chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée, lumineuse brisure du retour de ses ondes et de leur élargissement premier, cepandant que s'immovilise (dans une mouvante limite), la place antérieure de la chute de l'heure en un calme narcotique de *moi* pur longtemps rêvé; mais dont le temps est résolu en des tentures sur lesquelles s'est arrêté, les complétant de sa splendeur, le frémissement amorti, dans de l'oubli, comme une chevelure languissante, autour du visage éclairé de mystère, aux yeux nuls pareils au miroir, de l'hôte, dénué de toute signification que de présence". (*Igitur ou la folie d'Elbehnon*, I. Le Minuit., p. 435. Ed. de la Pléiade).

64) P. 265. ".....como un ojo abierto
vidrioso me mira"

(De *El cuarto cerrado.*)

Cabe recordar, a propósito de estos versos, aquellos de Coleridge que transuntan el mismo mundo fantasmagórico, imaginativo y alucinante, de Eguren. Helos aquí:

".....and glazed each eye".

. . . . . .

How glazed each weary eye!"

(Op. c., Part III, p. 633)

65) P. 266. "¡Y está como un crimen
el cuarto cerrado!"

(De *El cuarto cerrado.*)

Estos versos, especialmente el primero, no habría podido ser escrito por un poeta español: la ortodoxia gramatical e idiomática no permite creaciones de este tipo renovador.

La palabra "crimen", en este caso, supera el motivo, el suceso, la significación; puesta de otro modo, caería irremediablemente en el estilo de la crónica de policía. El realismo hispano no lo habría podido evitar ni superar.

Contra mi costumbre y más bien como una concesión a los gustadores del género biográfico al uso (que son los más), voy a referir una anécdota del poeta. Poco tiempo después de haber conocido a

Eguren, cuyo figura adiviné en la calle —sin que nadie me la hubiera revelado— como la correspondiente al autor de las extrañas poesías que a la sazón leía en la Biblioteca Nacional de Lima, el año 1924, le comuniqué al misterioso poeta la conexión crítica que había establecido entre las dramáticas imágenes de uno de sus más intensos poemas (*El cuarto cerrado*) y la circunstancia y efímera realidad, aludiendo así, en forma concreta, a la relación existente entre aquella de su creación lírica y la de un cuarto en el que ocurrió un hecho de sangre, un asesinato, y la justicia intervino precintado sus puertas y adosando en las mismas un lacónico y siniestro letrero concebido en los siguientes términos: "CERRADO POR CRIMEN. - EL JUZGADO".

Tanto el hecho en sí del vínculo establecido cuanto a la mención de la palabra "juzgado", impresionaron vivamente a Eguren. Recuerdo que, tras una pausa de asombro y temblor de cejas y desconcierto de párpados, a lo Chaplin, me respondió con evidente temor: "Por favor, Abril, que no vaya a prosperar su criterio porque mi poesía nada tiene que ver con la realidad y, sobre todo, destesto la palabra "juzgado"."

Confieso que por aquel entonces había hecho crisis en mí la teoría sociológica del arte, y que fuí una, en su larga lista, de sus víctimas continentales.

A la vuelta de los años, repuesto del influjo pernicioso de la sociología estética, me place darle la razón al asombrado poeta, aunque juzgo que más convendría que lo hiciera, ascéticamente, callado, como corresponde al imperio de su exilio inmortal donde, amparado en su secreta e invisible tiniebla, ¡tal vez sienta más que escuche su alma múltiple y silenciosa!

A pesar de su ritmo arcaizante y del empleo del "como", casi desterrado por Mallarmé, *El cuarto cerrado* refleja la atmósfera de algunos asuntos similares del poeta simbolista francés: "la chambre vide", etc. Gengoux al estudiar el soneto II (Surgit de la croupe et du bond), anota: "Le décor est celui d'une chambre, mais d'une chambre fermée, au 'froi plafond'. Elle est témoin d'une scène d' amour funèbre". (Op. c., pp. 188-189).

Además del ambiente trágico y desolado, contiene el poema de Eguren seis imágenes alusivas al proceso creciente de la desgracia, de lo fatal y de lo fúnebre. El amor está también comprendido en la historia del cuarto, sin desmentir el paralelo propuesto con el poema de Mallarmé. Una de las imágenes a la que aludo es, precisamente, aquella que hace uso de la conjunción que pretendió

abolir Mallarmé y que el propio Eguren logró superar en algunas de sus composiciones. A la iniciación patética y muda (Mis ojos han visto / el cuarto cerrado'), corresponde el expresivo remate: ("¡y está como un crimen / el cuarto cerrado!"). Relaciónese con la impresión que produce "el salón de la desdicha nocturna" (*Los delfines*). El poeta siente el horror de la soledad nocturna como un naufragio: se encuentra en la "sala ceñida de brumas" (*Los sueños*), "en la sala blanca, / sin fin, del mármol gélido / (donde) "caen lágrimas / en silencio" (*Patética*). En su actividad poética, el autor parece identificar lo nítido y descarnado con su propio e irrenunciable Destino. Eguren —como su Maestro Mallarmé en *Igitur* y en *Un Coup de Dés*— se entrega al esoterismo de inquirir el más allá de la palabra y de la existencia.

Les Fenêtres y la *Chambre vide* tienen no sé qué correspondencia con *El cuarto cerrado* y *El Dominó*. Aunque el aliento de Mallarmé excede a lo concreto de estos y de otros temas, alcanza con su hálito la clave misma de la poética de Eguren. En *La dama i*, por ejemplo, el cuadro general se ajusta a la teoría de la síntesis, del color y de la música simbolistas. No parece tener razón, debo insistir una vez más, José Carlos Mariátegui, al negar rotundamente la influencia francesa simbolista en Eguren. Los maestros de la estética del poeta no han sido otros que Mallarmé, Rimbaud, así como Laforgue y Kahn en menor intensidad. Eguren no podía congeniar del todo con este último, dadas sus exageraciones técnicas y retóricas, más bien epidérmicas [4]. Ello no quiere decir que no haya experimentado otros influjos en los primeros pasos de su formación. No nos hemos olvidado, desde luego, de Edgar Allan Poe —citado en otra parte de este trabajo— a su vez sugeridor de Baudelaire y de Mallarmé, en primer lugar. Conviene considerar, asimismo, con los debidos límites, el modelo romántico de Heine.

Mariátegui —quien acierta al proclamar la filiación germana y nórdica de los motivos de la poesía de Eguren—, no advierte, por el contrario, cuál es el origen de la obra, la técnica del artista. El simbolismo es un fenómeno universal que sobrepasa a la escuela así llamada, pero ello nada tiene que ver con el asunto específico de la composición del verso simbolista que, forzosamente, se identifica con la tendencia estética francesa que sucedió al parnasianismo en

[4] Sabido es el afán innovador que en el orden métrico caracterizó a Gustave Kahn, hasta el extremo pedantesco de considerarse precursor del verso libre sin serlo. Cabe asignarle a su caso lo tan sabiamente afirmado por Eguren: "Por eso los innovadores de la forma han sido muchas veces medianos poetas". (Cf. "El nuevo anhelo", p. 303 de este volumen).

la octava década del siglo XIX. El Simbolismo expresa, en el caso de Eguren, con los valores y las calidades —los símbolos y las palabras—, la concepción intelectual del neo-cartesianismo de Mallarmé: *magicien du silence*. De acuerdo siempre a la consigna del solitario de Valvins: "Je n'ai jamais procédé que par allusion".

66) P. 266. "Vi la luz en Palmira"

(De *Noche II.*)

Nos trae a la memoria el encanto de un verso de Baudelaire:

"Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre"

(De *Bénédiction.*)

La manera de tratar a las arcaicas ciudades desaparecidas acerca la visión de Eguren a la de Baudelaire, si se recuerda la evocación que hace de "Palmyre" a la entrada de *Les Fleurs du Mal.* Sin que el motivo tenga semejanza con el de *Noche II, Don du Poëme* ("Je t'apporte l'enfan d'une nuit d'Idumée!"), contiene cierto aire de proximidad temática, de exotismo remoto. En efecto, este poema de Mallarmé se asocia a la estirpe de los ya mencionados.

"que el hombre fiero ha sepultado"

(De *Noche II.*)

Tal vez haya leído Eguren, es lo más seguro, la obra de Volney: *Les ruines de Palmyre* (1807) que circuló en muchas traducciones a través de todo el siglo XIX y principios del XX. "El hombre furibundo" —escribe Volney—. (Cap. III, *El fantasma*).

67) P. 267. "y en la ciudad del antiguo Belo"

(De *Noche II.*)

Eguren sugiere el nombre de la ciudad de Nippur, donde se adoraba al dios asirio Belo, llamado "el antiguo". Esta es noticia que debió de tomar Eguren de sus lecturas de Herodoto.

"Antique", por ejemplo, es vocablo amado por Mallarmé, heredado, sin duda, de Leconte de Lisle y de Baudelaire. En Eguren dicha palabra posee el significado de la más estricta selección y nobleza. El "antiguo Belo' sugiere el misterio arqueológico que igualmente se desprende del verso que trata de "l'antique Palmyre".

El poeta simbolista, iniciado en los misterios egipcios, penetra en la "cámara ciega" que es la de la pasión al mismo tiempo que la secreta de tánatos, mítica y funeraria: clave mortal.

El poema de Eguren —sobrepujando el tema y el carácter propio del asunto—, constituye uno de sus más cabales logros. El poeta analiza lo interno y externo del ser convocado en el cuadro propicio de la nocturnidad. Sus atributos operan conjuntamente con los propios de lo real, transfigurándolo. El conocimiento del poeta abarca la historia del hombre, partiendo de la antigua circunstancia terrena y la subsiguiente condición abstracta del espíritu evocado. Surgen, así, las imágenes características de la existencia: la identidad de la persona misma, el amor, la memoria, las riquezas (el oro, las joyas), el suceso de la muerte, los secretos del arcano, la sombra y, sobre todo, lo que resume el símbolo final: el silencio, el misterio de la "mesa (que) retembló callada".

Uno de los poemas extraños, el nocturno más nocturno de los nocturnos que ha escrito Eguren, por la magia y la evocación espiritista, es precisamente *Noche II*. Primero resalta el dominio pleno de la nocturnidad silenciosa y de la "luna airada"; después aparece el ambiente: el "aposento, oscuro, la mesa trípode". La presencia súbita del "piadoso difunto" invade la estancia y el ánimo. La intensidad emocional se ajusta al conocimiento pleno y se apodera del asunto. El poema confirma la filiación simbolista, hermética, en la medida en que algunos de sus versos proclama la influencia de Baudelaire y de Mallarmé.

68) P. 268. "dime, oculta deidad clemente
si eternamente
será de amor su dulce mirada
dije. ¡Y la mesa retembló callada!"

(De *Noche II.*)

Noche II es el poema clave del espiritismo egureniano, de su vocación ocultista, de su fidelidad a lo *desconocido*. Las alusiones a la noche, "al aposento oscuro", a la "mesa trípode", a un "piadoso difunto", así como a la "ciudad del antiguo Belo", a la "cámara ciega" y al "triste mundo de las sombras", forman el cuadro cabal, expectante, de una sesión espiritista y mágica.

69) P. 268. "Con bravío ceño
está la muralla,
frente al bosque bruno de encinas
¡parada!"

(De *La muralla.*)

Entre los asuntos de sensibilidad feudal, de acento noble, en que tan rica es la poesía de Eguren, destaca su impresión de la muralla, vivencia de una edad mustia y sombría.

"Cual erguida sombra,
cual fiero fantasma,
al venir las brumas, aterra
el alma"

(De *La muralla.*)

Al relacionar a Eguren con Rilke, he sostenido que el vínculo partía del acervo feudal; que la analogía estribaba en la actitud idéntica ante el Destino. Ambos fueron sutiles y nerviosos recreadores de espectros: intérpretes de sueños y de sombras. Obra del recuerdo, la lírica pura —en uno y otro— es la verdadera historia del ser.

"Del espanto reina
nefasta..."

(De *La muralla.*)

"Nefasta" equivale a "funesta", como se ha visto en algún otro poema estudiado anteriormente. El término se ajusta a la línea calificadora de Mallarmé:

"Néfaste incite pour son beau cadre une rixe"

(De *Sonnet allégorique de lui-même.*)

verso éste que corresponde a un soneto escrito en Avignon el mes de julio de 1868 y que se publicó, bajo el título de *Ses purs ongles*, en 1887, con evidentes cambios (Véase Henri Mondor, *Vie de Mallarmé,* p. 261).

70) P. 269. "y obscurece el Sol de los muertos"

(De *La muralla.*)

que recuerda un aspecto del siguiente verso de Mallarmé:

"Retourne vers les feux du pur soleil mortel!"

(De *Toast Funèbre.*)

así como el pensamiento de Balzac: "La gloire est le soleil des morts", y el título de la obra de Camille Mauclair: *Le Soleil des Morts* (1898).

71) P. 269. "tumba para dos"

(De *Lied VI.*)

Nos trae a la memoria el inolvidable acento de Mallarmé, quizás desconocido de algunos españoles e hispanoamericanos cerrados.

"sépulcre a deux..."

(De *Pour votre chère morte.*)

72) P. 272. "El oscuro andarín de la noche,
detiene el paso junto a la torre,
y al centinela
le anuncia roja, cercana guerra".

(De *El andarín de la noche.*)

Pertenece esta composición al núcleo que he clasificado dentro de la tradición medieval. A él corresponde, además, *Casa Vetusta, Los Reyes Rojos, Las Torres, Hesperia, Las Puertas.* Esta serie de poemas es la que mejor define la mentalidad, el sentimiento y la emoción del artista: la actitud de Eguren ante el mundo y los hombres. Para mí que representa lo más noble y esencial de su universo poético. Eguren perdurará por haber sido, en nuestra lengua, el máximo intérprete del recuerdo, el más consumado onirista y delicado *rêveur.*

73) P. 273. "Solo estoy, en compañía
del letal aparecido".

(De *Noche III.*)

Se agudiza, en forma desgarrada, el sentido de la evocación, el apego a lo insondable: el diálogo con las sombras. Eguren siempre carga sus imágenes con la poderosa presencia de sus figuras, como si fuese el mágico decorador de la nocturnidad. La intensidad de su sondeo espiritual lo preservó contra lo falso y deliberado de las vaguedades pseudo-idealistas que debilitaron la obra de muchos poetas del 900. Él plasma enérgicamente, por el contrario, sus vehementes e intensas visiones:

"Allí está, con muda ira
panteonera;
y me mira
con la pálida expresión de calavera".

(De *Noche III.*)

La equivalencia emocional que aporta la palabra del poeta, sólo se la hallará, de modo preciso, en la obra de los imagineros: en algún rasgo incisivo y doliente de Gregorio Hernández, de Valla-

dolid, o en la entera transpresencia del *Momento Mori*, del anónimo de La Haya.

La nota patética, nocturna y sombría, la da el poeta empleando el vocablo "hielo": filo agresivo del mortal perfil de la descarnada:

"con el hielo y el horror de su figura"

(De *Noche III.*)

"...le fantôme de l'horreur absorber, peu a peu ce qui restait de sentiment et de douleur dans la glace..." (*Igitur*... p. 441).

74) P. 275. "El capitán difunto,
en la noche ha venido a nuestra nave"

(De *Viñeta obscura.*)

"Siempre llega la víspera nefasta,
siempre enlutado
de su muerte".

(De *Viñeta obscura.*)

Eguren, abrumado, como Rilke, de experiencia letal, extrema el agobio de la temporalidad en los vocablos: *víspera, nefasta, enlutado, muerte.*

De los motivos puramente psíquicos del ocultismo, sonambulismo, hipnotismo, espiritismo y telepatía, Eguren destaca —como se ha visto— la pavorosa visión del "aparecido", propia de una alucinación poética superior. La extraña figura se repite y surge de nuevo de la pesadilla, constituyendo en su representación simbólica, un caso de desdoblamiento fatal, algo así como el "doble" que opera en el sueño: espejo íntimo de la identidad. La actividad onírica determina y produce, en ocasiones, la separación —el deslinde— entre el sujeto y lo soñado:

75) P. 276. "En el Santelmo triste,
ha visto anoche,
junto al timón, morada,
su silueta angulosa
¡el mismo es!"

(De *Viñeta obscura.*)

Baudelaire define este dualismo —persona = muerte— como un "reconocimiento:

"Je reconnais ma belle visiteuse:
C'est Elle! Sombre et pourtant lumineuse".

(De *Un Fantôme. I. Les tenèbres.*)

"Elle reconnaissait son personnage ancien qui lui apparaissait chaque nuit" (*Igitur ou la folie d'Elbehon*, p. 449). Esta cita no quiere decir, en modo alguno, de que Eguren se inspirara en el célebre "conte", ya que *Viñeta obscura*, que yo recuerde, se publicó en la revista *Flechas*, de Lima, en 1923, con anterioridad a que el Dr. Edmond Bonniot diera a conocer el inédito de Mallarmé, correspondiente a l'OEUVRE RÊVÉ, en las ediciones Gallimard, el año 1925.

76) P. 277. "Huyeron en cenizas los galanos preludios
de la *berceuse* de amor".

(De *Patética.*)

Aparece obvio el eco de las lecturas francesas: Mallarmé, Kahn, etc., etc. Encuéntrase la palabra, no el sentido, en:

"O la berceuse, avec ta fille et l'innocence"

(De *Don du Poëme.*)

77) P. 278. "Como el botón de Enero"

(De *Romance de la noche florida.*)

No obstante haber sostenido Eguren la tesis de que en poesía no se debía usar, entre otras palabras, "botón" ni "cobrador", comprobamos que emplea la primera, aunque sea con la posible disculpa de su estricta significación botánica. Era la de nuestro poeta, una alusión al exceso de léxico cotidiano y doméstico de que hizo gala Vallejo —como reacción, se dice, frente la Modernismo—, en *Los Heraldos Negros* y en *Trilce.*

78) P. 279. "En la quinta de los floreros
la dama antigua
toca los preludios azules".

(De *Preludio.*)

Esta estrofa, de vocacional estirpe Impresionista-proustiana (secuencia de la Sonata de Vinteuil), recuerda el asunto, el colorido y el dibujo de Renoir. En un clima de pura fantasía —"la quinta de los floreros"— se remomora y actualiza —magia y atmósfera— a "la dama antigua" del sueño, quien, en el ambiente acústico de la duermevela, "toca los preludios azules". En los tres versos transcriptos coexisten las calidades de la palabra, del color y del acorde. Este poema-pintura-sonata corresponde a una zona remota del entendimiento, a lo lejano de las percepciones, donde se articula la

voz, el eco, el silencio. Los pinceles de Eguren, tanto como sus arpegios, proclaman el simbolismo musical de las ideas pictóricas.

79) P. 280. "Y en el límite blanco
esperamos la noche".

(De *Fávila.*)

La expresión del poeta alcanza en estos versos, que son de *Rondinelas*, obra de la última época, una concentración de propósitos, una sobriedad lineal y sintética —meta de toda su vida expresiva— que presupone el logro de la pura geometría del espíritu humano: su descarnada agudeza, dada la proximidad del desenlace mortal del protagonista. Eguren nos ha dado, absorto, el tono más íntimo de su lúcida espera, de su perplejidad temporal y nocturna. Este fragmento nos habla de su desdicha y entereza, sumido en el límite de la ansiedad obscura, del obscuro destino.

"En la sombra
ríen los triángulos".

(De *Fávila.*)

Eguren acentúa la impresión esquemática de las formas por el sistema de los contrastes: sombra y luz; color y volúmenes. Esta manera representa su etapa ecuacional, concisa, geometriaznte.

80) P. 281. "Al acantilado
las aves regresan
con celeste geometría".

(De *Véspera.*)

Confesión implícita: el discurso poético ya no se atiene sino al color y al diseño. Como en los fondos celestes y dorados —tablas y frescos de Fra Angelico—, el poeta traza la elipse de las aves y de los ángeles. Le basta el aire, la luz, el vuelo.

"las oscuras Causas".

(De *Véspera.*)

Alusión al misterio, al orden secreto del conocimiento abstruso. Defínese, así, una vez más, su filiación hermética, simbolista, metafísica.

81) P. 281. "En las sombras verdes,
mariposas cubistas".

(De *Hespérida.*)

Eguren había tocado, en su última escritura poética, una nueva cuerda que expresa la renovación del simbolismo. Ya se había advertido —estudiando su nueva tendencia— la mención al *color* y al *volumen*. La técnica de su peculiar fase simbolista estaba determinada por las relaciones del *colorido*, el *dibujo* y la *musicalidad*. El cambio señala y precisa el agotamiento de la antigua estructura lírica. Si bien es cierto que la imagen que define *sombras verdes*, pregona una conquista típica del Impresionismo, modificada y coronada por Van Gogh, el concepto del segundo verso decanta —contrastado con el precedente, de una manera intencionada, quizás—, un nuevo orden mental: el tránsito, tardío, del Impresionismo al Cubismo.

Eguren logró dar la tónica propia de la gran pintura contemporánea, que no se encuentra, por cierto, entre los poetas simbolistas franceses que llegaron a alcanzar el nacimiento del Cubismo, sin reflejarlo en su poética ni en sus consideraciones críticas. Me refiero, especialmente, a Gustave Kahn, André Fontainas, Jean Royère, Eduard Dujardin, Henri de Régnier, Albert Mockel y Saint-Pol-Roux, quienes se identificaron, más bien, con los Impresionistas y los "fauve". Unicamente los más jóvenes, que surgieron inmediatamente después de la segunda generación simbolista, Apollinaire, Salmon, Jacob y Reverdy, representan el Cubismo en su doble vertiente: pictórica y poética.

En su frase postrera, Eguren aparece, incluso, como autor de un poema titulado: *Canción Cubista*.

"En telepatía
rosas desveladas"

(De *Hespérida*.)

Este me parece el acento —y el acierto— más delicado y buído luego de la magistral experiencia simbolista. Está relacionada la imagen con la inquietud estética, cada vez más depurada y sutil, del artista.

La proximidad a Mallarmé es obvia:

"...roses livides"

(De *Las de l'amer repos*.)

II

NOTAS ADICIONALES

82) P. 44.[5] "Lis" (título de un poema de *Simbólicas.*)

Cabe recordar el pensar de Arturo Marasso, el insigne crítico argentino, por su doble condición de experto en Darío y de iniciado en el conocimiento trascendente de la poesía mallarmeana, a la que dedicó un estudio —*El pensamiento secreto de Mallarmé*— que es un dechado para la crítica poética de nuestra lengua. Acerca del asunto propuesto, escribe el escritor mencionado: "La palabra *Lys* aparece continuamente como un distintivo o un emblema". *Rubén Darío y su creación poética*).

He aquí el verso de Mallarmé:

"Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité"

(De *L'Apres-Midi d'un Faune.*)

83) P. 87. "Cual mágico sueño de Estambul"

(De *La niña de la lámpara azul.*)

Expresión exótico-geográfica propia del decadentismo.

84) P. 104. "allí, el pálido mongol,
reza bañado de sol".

(De *La oración del monte.*)

"El imperio mongol —escribe Hegel— tiene más bien la forma de un Estado clerical. El jefe de este imperio es el Dalai Lama, venerado como Dios". (*Filosofía de la Historia Universal*). El poeta estaba familiarizado con dicho asunto en su faceta exclusivamente exotista y poética.

El segundo verso es, en parte, un reflejo de Darío:
"...bañado de sol".

(De *El cisne.*)

85) P. 104. "el hombre planta fakir"

(De *La oración del monte.*)

---

[5] La numeración, en este caso, no rige con las páginas de este volumen, sino con el de la obra titulada *Poesías* (Biblioteca "Amauta", Lima, 1929).

El modelo bien podría ser el esdrújulo caro al poeta uruguayo:

"cataléptico fakir"

(De *Tertulia lunática.*)

86) P. 126. "para sentir al aire verde"

(De *Antigua.*)

Urge dejar establecido de que el empleo de la tonalidad verde es muy anterior al pintoresquismo del auge lorquiano. El procedimiento es impresionista-simbolista. Eguren fue el primero, quizás, en adaptarla, en tales términos estéticos y pictóricos, a nuestra poesía. La procedencia clásica de Góngora sufrió —durante siglos— un eclipse total.

"verde el cabello..."

(De *Fábula de Polifemo y Galatea.*)

"el cabello verde..."

(De *Soledad Primera.*)

87) P. 129. "...iluminada
en la luz de la muerte. ¡Flor de la nada!"

(De *Efímera.*)

La impresión del tránsito supera el suceso hasta alcanzar su eco metafísico. La nada —el vacío— corona el pensamiento. La flor es la existencia perecedera y constante: el ideal secreto del poeta, la inmortalidad.

Debo agregar, sin embargo, una nueva interpretación o, mejor dicho, una ampliación al anterior concepto crítico. En las líneas poéticas de Eguren, de enorme belleza, la luz triunfa de la muerte: la flor emerge de la nada, trascendiendo, incluso, aquella que Mallarmé dibujó en las tinieblas: "l'absente de tous bouquets".

"Néant" equivale a una obsesión en Mallarmé. Apréciese, por ejemplo, entre los versos que tratan del mismo motivo, el siguiente:

"Toi qui sur le néant en sais plus que les morts"

(De *Angoisse.*)

88) P. 167. "gemían buhos paralelos"

(De *El estanque.*)

Eguren jamás ha mencionado en sus versos al cisne, símbolo esencial de la obra mallarmeana. La alusión al buho, en su caso, no

significa, como en Enrique González Martínez, oposición o rechazo al lacustre y desdeñoso solitario, heraldo de la blancura y del aislamiento. Eguren hizo lo contrario del orgulloso lírico mexicano —tardío eco verlaineano, por lo demás—: respetó a Darío, legítimo heredero, entonces, de las virtudes místicas del Cisne: Poesía y Belleza.

89) P. 168. "con las músicas coloreadas"

(De *El estanque.*)

Las relaciones de la música y el color han sido ya consideradas, sosteniéndose que provienen del conocimiento, culto y conciliación de las artes y de las letras, a partir del experimento del Barroco.

En un verso de André Ghil, el teórico de la *musique verbale, del'instrumentation verbale,* resalta el mismo asunto dicho casi de la misma manera:

"la musique de couleurs"

90) P. 170. "sin la virtud y la ironía"

(De *La pensativa.*)

"Ironie" se encuentra en Mallarmé: expresa la sensación de contraste entre lo lírico y la realidad. Es un matiz de la actitud de reserva equidistante ante el destino adverso:

"...la sereine ironie"

(De *Azur.*)

91) P. 177. "¡Van a la región de la Muerte, las alas!"

(De *Alas.*)

Las alas —símbolo del pájaro y de lo aéreo— son ya el vuelo mismo. Predomina, sobre el sujeto, la acción y, aún más, la autonomía creadora.

92) P. 178. "...por vías glaucas"

(De *Fantasía.*)

Palabra, esta última, que hizo estragos entre algunos de los precursores del Modernismo. Manuel Gutiérrez Nájera y Julián Del Casal, fueron de los primeros en emplearla. También la utilizó, después, Herrera y Reissig. La obrita de Plowert, citada tantas veces, trae el siguiente ejemplo: "Glauquer. V. A. Rendre glauque. '*L'atmosphère se glauque avec des teintes d'aquarium*'. Paul Adam: *Thé Chez Miranda.*" (Op. c., p. 46).

Es una lástima: se le escaparon al autor algunos nombres anteriores de las letras de Francia. Podía haber mencionado, por ejemplo, a Théophile Gautier, quien tuvo en cuenta el vocablo colorista: "Quelle fraîcheur humide, quels verts aquatiques et glauques!" (*Les Beaux-Arts en Europe,* p. 58. Michel Lévy Frères, Librairies-Éditeurs. Paris, 1855).

Así también, antes que al auto-interesado Plowert-Adam, era inexcusable citar a Mallarmé:

"...sur l'or glauque de lointaines"

(De *L'Aprés-Midi d'un Faune.*)

93) P. 224. "Las sonámbulas figuras"

(De *Canción de noche.*)

En un verso de Kahn aparece el vocablo que define, en Eguren, al poeta y al pintor.

"L'ıssque du labyrinthe où somnambule
[la pauvre âme".

(De *Les Palais Nomades.*)

94) P. 238. "en el *hall* de las neblinas"

(De *La noche de las alegorías.*)

Reminiscencia, posiblemente, de Kahn:

"Le hall de fête..."

(De *Chanson d'amant.*)

III

EXTRAVÍOS DE LA CRÍTICA

Luis Alberto Sánchez se ha hecho demasiado eco de algunos de los conceptos con los cuales le rebatí el año 1955, en el cuarto de su hotel, próximo al Boulevard Haussmann, de París, la especie de que —fueron éstas poco más o menos sus palabras— 'la poesía de

Eguren nada tenía que vez con la francesa ni con la simbolista de Mallarmé'. Invoqué, a tal efecto, rechazando la enfática y gratuita opinión, como argumento decisivo, el hecho de la existencia de un determinado vocabulario francés [6] empleado por Eguren, así como la sintaxis [7] nada ortodoxa, y la supresión, en ciertos casos, del artículo [8], extremos éstos a los cuales Sánchez alude como propios de su cosecha investigadora. Pero ello es, en realidad, ingenuo. Los que conozcan sus juicios [9] anteriores sobre la poesía de Eguren, verda-

---

[6] Este repertorio de vocablos no es, siempre, típicamente simbolista; en cambio, buena parte del léxico castellano de Eguren sí lo es en su notable equivalencia con el de Mallarmé, como ha sido mi intención esclarecer en el estudio o cotejo del vocabulario común a uno y otro poeta. (Cf. Capítulo VIII. Las palabras con dos asteriscos (**) pregonan la identidad idiomática de Eguren con Mallarmé).

[7] Consúltese el apartado 2) de estas Notas Críticas, así como también el Capítulo XXVIII, p. 99, pertinente a la sintaxis latinizante y anglicista.

[8] La nota ([2]) demuestra, con la autoridad de Georges Rodenbach y la de Leo Spitzer ("la supresión latinizante del artículo"), la validez de la tesis sustentada.

[9] "Para muchos, la nueva literatura peruana comienza con la aparición de José María Eguren (n. 1882). Lo conceptúo un error. Salvando las distancias, Eguren es a la nueva literatura peruana lo que James Joyce a la nueva literatura europea. Con Joyce alcanzan el súmmun de su descomposición (!) los elementos de la literatura del siglo XX, el cual se prolonga hasta 1918; no puede afirmarse que "Work in progress" represente una nueva estancia del arte literario occidental como podría serlo "La montaña mágica" de Mann, o el teatro de O'Neil. "Work in progress", hasta donde se lo conoce, es una tentativa de reglamentado tartamudeo (!) estético en vista de que no hay modo de hallar una expresión (!) cabal; es un remedo de jitanjáfora novelada, en vista de la carencia absoluta de elementos renovadores (!). Eguren aparece también así. En él no hay latido humano (!). Todo es resonancia deshumanizada. Sus personajes carecen de médula: son fantoches, siluetas movibles, sin llegar a trasgos ni fantasmas. Recortes de papel, alegres, a ratos levemente melancólicos, o, mejor, mustios, o mejor aún, lacios, pero nunca tristes (*), ni preocupados, ni cavilosos, no jocundos, ni tampoco serenos. La poesía de Eguren transcurre en un mundo ajeno a ojos con retina, nervio óptico y sangre. Es el eco de un tiempo nominalista y decorativo. Atavío transparente, quintaesenciado, bajo el cual no se mueve pie ni mano. Vistoso para el ojo acariciador de colores, pero no de formas. Arte como el japonés: laca, biombo y abanico, pero nada escultórico (**). Miniatura fulgente, lustrada a paciente sobadura de mano hábil. Pero todo ello trasunta un tiempo caduco. El modernismo conservaba, en Rubén,

---

(*) Sánchez incurre en contradicción. Olvidóse de que había escrito: "Núñez señala que tristeza y sus derivados es (*sic*) la palabra clave de Eguren (tristecía, tristor, tristitia)".

(**) Sánchez reclama en el simbolista un valor que es propio del parnasiano, adverso a la *suggestion*: lo *ecultórico*.

deramente temerarios, irrespetuosos y superficiales[10], serán los primeros en alarmarse y sorprenderse, desde el momento en que entre aquéllos y los últimos surge una extraña y sospechosa discrepancia no sólo en la actitud crítica distinta en cuanto a la consideración de determinados asuntos, sino más propiamente en el aspecto valorativo, como ya le ocurriera en el caso de Vallejo, el mismo que fuera puesto en evidencia por el escritor español Luis Monguió, quien, con legítimo asombro de su parte, acompaña los dos juicios contrapuestos del crítico[11].

---

cierta tónica humana (***) ('Canto a Roosevelt', 'Oración a don Quijote', 'Canción del Optimista', etc.). En Eguren desaparece todo lo sanguíneo. También lo linfático. En su poesía se encierra nada más que vagas soñaciones, "reveries" y fugas imaginativas... Si de él se prendieron los capitanes del nuevo tiempo literario del Perú, búsquese la razón en la necesidad de insurgir contra lo ritual, mas no en el hallazgo de un rumbo inesperado. Voto en contra, como tantas veces, sin afirmaciones precisas... "Simbólicas" y "La Canción de las figuras" se nos aparecen bajo semejante forma". (*La literatura del Perú,* pp. 151-152. Imprenta de la Universidad. Buenos Aires, 1939).

[10] Véase su artículo titulado *'Ramona' y Eguren,* en *Amauta,* Núm. 21, Lima, Febrero-Marzo de 1929. ¿Se quiere algo más chabacano que el título mismo en cuanto afecta a Ramona? Acerca de la actitud de Sánchez, no estará demás recordar la opinión que le merece al escritor colombiano Daniel Arango: "Sólo más tarde se llegará a comprender —¿cómo puede negarlo Luis Alberto Sánchez?— que Eguren es un poeta de primera magnitud y que *Simbólicas,* su primer libro, señala un suceso en la poesía peruana". (*José María Eguren,* en *El Tiempo,* Bogotá, 1943; *Cultura Peruana,* Lima, Diciembre de 1943).

[11] "¿Qué trampolín de realidad habrá tenido este poema? No nos es preciso conocerlo anecdóticamente, porque el poema está ahí, sugerente, poesía en sí y por sí, y poesía vital. No, como alguien pretende, sin latido humano, sin médula". Esto en cuanto a Eguren. Ahora veamos por el caso Vallejo. "A pesar de la posterior admiración hacia la poesía de *Trilce* por parte de poetas y críticos peruanos, sus inmediatos contemporáneos, en 1922, no la entendieron, salvo, acaso, pequeños núcleos a la vanguardia de su tiempo y de su país. Chioino no se había equivocado al decir ese mismo año que si en el Perú aparecía un verdadero poeta vanguardista se dudaría de su razón. En efecto, en el mismo número de la revista *Mundial* en que aquél estampaba esas palabras, aparecía también una reseña de *Trilce* por Luis Alberto Sánchez, en la cual el crítico confesaba que era ese un libro con el que "luchó en vano, pues

(***) Se confunde lo humano, deliberada e interesadamente, con lo político y lo social de circunstancia. Los ejemplos cifrados en Darío no son propiamente poéticos. ¿Por qué Sánchez no citó, entonces, la contrapartida de la primera composición citada que, bajo el título de *Salutación al Aquila,* dió a conocer Darío con motivo de una Conferencia Panamericana realizada en Río de Janeiro, sin desmentir aquello de la "canalla escritora"? Al oportunismo áulico de Darío y de Chocano tan difundido entre los cantores providenciales de nuestro Continente, se debe el desconcierto y que no se pueda acertar con la verdadera tónica poética de Eguren, superadora de anécdota y suceso. Alecciónese, Sánchez, contra la politiquería de los poetas obsecuentes, leyendo las páginas de Mariátegui y de Basadre en torno a la pureza de Eguren, incontaminada de mediocridad ambiente. Nuestro poeta estuvo, desde joven, alerta contra las manifestaciones que desvirtúan el magisterio de la creación poética, confundiendo ésta con el oficio de escribir versos sobre medida: brillante operación bursátil de los más.

Sánchez escribe ahora: "La crítica oficial censuró acremente *Simbólicas*. Se supo entonces que su autor pintaba acuarelas, gustaba de caminar a pie (*sic*), tenía una charla de alucinado, vestía con uniforme modestia (pantalón a rayas, saco azul marino), y que de simbolista sólo tenía la concesión que de tal le hacían sus lectores: él era un poeta distinto, personal. De todos modos se llegó a un acuerdo: ¿Simbolista?, bueno, pero sin nexos con Mallarmé [12], apenas con Verlaine, nada con Ghil ni Kahn [13].

Sánchez se nivela con la crítica oficial que repudió *Simbólicas*, suscribiendo todos los despropósitos de la incomprensión. ¿Qué persigue al mezclar, impunemente, los datos adjetivos con los de tipo psíquico? La definición del supuesto estilo poético de Eguren, que el crítico acepta, tomándola de la estulticia pública, no dice mejor de Sánchez que de los despistados lectores del poeta.

Aparte de las correlaciones que creo haber comprobado estudiando las imágenes de Mallarmé y las de Eguren, ¿de dónde le viene a éste la supresión del artículo? No de otro, por cierto, que de aquél. Asunto que no es de la índole propia del español ni del francés, sino del latín y del inglés. La ligereza en que incurre Sánchez, al negar el rastro indiscutible de Mallarmé en el autor de *Simbólicas*, después de hacer "suyo" el concepto relativo a la *supresión del artículo*, pone al descubierto su inconsistencia y falta de aprehensión del fenómeno crítico global. En las Notas he dejado constancia, por ejemplo, del raudo contacto de nuestro poeta con Ghil y con Kahn, motivo también refutado, caprichosamente, por el contradictorio comentarista de Eguren.

---

cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro. ¿Por qué ha escrito *Trilce* Vallejo?". Cierto es que Sánchez declaraba, sobre la base de la poesía de *Heraldos*, que Vallejo era el primer poeta de su generación, pero *Trilce* le parecía "un nuevo libro incomprensible y estrambótico". Enmarañado, oscuro, difícil, caprichoso, son otros adjetivos con los que califica a *Trilce*, en el que sólo "de cuando en cuando" encuentra observaciones (*sic*) "denunciadoras del talento auténtico de quien tejió aquella complicada urdimbre de palabras raras con ortografía antojadiza, y de quien desea que se deje de cabriolas verbales y dadaísmos". Muchos años después Sánchez escribió: "*Trilce* fué isla incógnita y repudiada. Orrego y yo hicimos el hara-kiri crítico al amparar eso que los viejos llaman, irritados, 'disparate' y los jóvenes 'pose'." (Luis Monguió, *La Poesía Postmodernista Peruana*, pp. 18, 76, 77, 192. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1954).

[12] Enrique A. Carrillo reconoció el "eco de Mallarmé" en Eguren, aunque no lo respaldó con ejemplos. Samuel Goldberg mencionó el nombre de Mallarmé y el "estilo simbólico", tratando de nuestro poeta.

[13] Luis Alberto Sánchez, *Escritores representativos de América*, vol. II, p. 209. Gredos, Madrid, 1957.

Entre los personajes que enumera Sánchez, muy de pasada, con su memoria visual de cuando era bibliotecario en Lima, Brams no pertenece, que se sepa, a la obra en verso de Eguren. En el grupo de ciudades, no ha descubierto Sánchez la sugerida y muy importante de Nippur, en la que se le rendía culto a Belo, clave de arcanidad y de misterio. De las citadas, en cambio, los estudiosos no se enterarán sino de los nombres y se quedarán en ayunas o a obscuras con respecto a la intención que le guió a Eguren al nombrarlas en sus poemas. De este modo el crítico no parece sobrepasar los límites de la estricta nomenclatura, ya que no analiza el por qué o la razón de la causa. Palmira es un ejemplo de ello. El autor supone, tal vez, que la estadística es suficiente para desentrañar lo sugerido, poético e histórico.

¿Qué decir del vocabulario de Eguren, estimado por Sánchez como "criollo e indígena" (*sic*)? Las palabras "alfeñique" y "miriñaque", quedan reducidas dentro de tal marco, siendo, como son, desde hace siglos, de castellanísima solera. Pero hay algo quizás más grave: considerar ciertos vocablos —lo afirma Sánchez— como "creados, transformados o remozados por Eguren", tales como "ababol" [14], "actinias" [15], "alción" [16], "ánsar" [17], "cicindelas" [18], "cingalesa" [19], "cormoranes" [20], "coboldos" [21], "flavos" [22], "pennas" [23]. ¿Para qué se-

---

[14] Amapola, ababa.

[15] Pólipo carnoso.

[16] Martín pescador. Ave. No se ha tenido en cuenta un viejo antecedente de la poesía española de la antigüedad, el de Juan de Mena: "Nin baten las alas ya los alciones" (*El Laberinto de Fortuna o las Trescientas,* 171, p. 92); tampoco se ha considerado, por lo visto, la imagen en la que Góngora hace uso del vocablo: "Marítimo alción, roca inminente" (*Fábula de Polifemo y Galatea*). Mallarmé también lo emplea: "l'alcyon chante encor" (*Sa Fosse est Fermée*).

[17] Oca, ánade, ganso. "Mucha razón tiene el señor Calaínos —dijo otro que se allegó—. Y él y yo estamos muy agraviados. Yo soy Cantimpalos. Y no hacen sino decir: 'El ánsar de Cantimpalos, que salía al lobo al camino'." (Francisco de Quevedo, *Los Sueños,* Visita de los Chistes, vol. II, p. 262).

[18] Gusano de luz. Luciérnaga.

[19] De Ceylán.

[20] Ave palmípeda.

[21] Espíritu familiar. Trasgo, gnomo, duende, diablillo. Pasó del alemán (Kobold) al inglés y al francés. Vocablo utilizado por Mallarmé: "Plutôt un sylphe qu'un kobold" (*Vers de circonstance*). Estuardo Núñez estima la palabra como "creación" e "invención absoluta" de Eguren (Cf. José María Eguren: *Vida y obra,* p. 31; "coboldos": personajes fantásticos probablemente creados por Eguren". (José María Eguren, *Poesías Completas,* Ed. Núñez, n. a la p. 156).

[22] Color de la miel.

[23] La pluma gruesa del ala.

guir? La última palabra es latina y ha pasado al léxico de algunas lenguas europeas alterando únicamente la última vocal.

Todas ellas corresponden —salvo dos— al acervo de nuestra lengua, empobrecida en América hasta el punto de que a Sánchez le parecen esas voces de la invención 'creadora' o 'remozadora' de Eguren.

Siga el crítico, y hará bien, entregado a los deleites de la obra abundante de José Santos Chocano, y no se arriesgue a tratar el tema de la poesía simbolista de Eguren, porque es de minoría y, sobre todo, de obligado y difícil conocimiento.

IV

ANOTACIONES A LA PROSA

1) P. 210. "Los pájaros de la laguna, llegan a comunicarse con nosotros".

Corrobora el juicio que me ha merecido, como experiencia directa de la persona del poeta, la extraña relación, comunión, más bien, que hube de descubrir entre éste y las aves marinas.

2) P. 211. "Hoy que vivo en la sombra de la vida..."

Eguren confirma la tendencia mortal —en verso y prosa— de su adhesión a la sombra.

3) P. 215. "Ahora que el grillo canta su trova a la rana azul y los cigarrones han penetrado a la biblioteca, sin duda para reírse del murciélago centenario que no sabe leer todavía..."

Encubierta sátira dirigida a quienes en el Perú son responsables y sostenedores de la existencia de la servidumbre y del analfabetismo. El "murciélago centenario" es el viejo criado, el ayo: vivo vestigio colonial que Eguren alcanzó en toda su crudeza. Simbólica-

mente designa un mal tradicional como es el de la ignorancia endémica.

4) P. 287. "Un relámpago verde como una nueva aurora..."

Recuerda, en parte, el acierto metafórico de un verso de Ramón López Velarde:

"el relámpago verde de los loros"

(De *Suave Patria.*)

5) P. 290. "De la emoción libre, individual se deduce la colectiva..."

La obra cumbre de Vallejo (*Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este Cáliz*), corrobora la tesis de Eguren. Vallejo ha aludido al problema poética y teóricamente.

6) P. 294. "Así la canción luminosa divinamente dulce que parece oírse cuando miramos la Santa Cecilia de Rafael, que con una luz clarísima en el semblante y el instrumento descendente, olvidada del canto de la Tiera, oye la luz del cielo".

Como en el verso, en la prosa de Eguren también es *visible, audible,* o al revés, el uso de las sinestesias.

7) P. 303. "Por eso los innovadores de la forma han sido muchas veces medianos poetas..."

El propio interesado, un poco autobiográficamente, conocedor del problema, respalda la razón que me ha asistido al declarar como sigue: "No es, pues, la métrica de Eguren la que pueda y deba explicar, por sí misma, la riqueza poética ya que, por el contrario, se dan casos en los cuales al esplendor de los recursos métricos diversos, corresponde una obra mediocre". (Cf. Capítulo XVI. *La Méirica*).

8) P. 308. "Todavía contemplamos en su pátina de ensueño sus batidores y halconeros, sus venados y ficédulas, sus gárgolas y sus damas blancas".

Podría trasuntar, posiblemente, esta visión poética, la lectura de un viejo códice y comprender la alusión verdadera a la clave de *Syhna la blanca* y de *La dama i.*

9) P. 314. "Las libélulas con ojos de dieciseis facetas..."

Parecería una asombrosa anticipación a la imagen vallejiana:

"a sus ojazos de seis nervios ópticos"

(De *Poemas Humanos.*)

BIBLIOGRAFÍA

VERSO

a) *De Eguren.*

SIMBÓLICAS (Tipografía de La Revista. Lima, 1911).
LA CANCIÓN DE LAS FIGURAS (Prólogo de Enrique A. Carrillo: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría. Lima, 1916).
POESÍAS (*Simbólicas, La Canción de las Figuras, Sombra* y *Rondinelas.* Biblioteca "Amauta". Lima, 1929).
POESÍAS COMPLETAS (Colegio Nacional de Varones 'José María Eguren'. Barranco - Lima, 1952).
POESÍAS (Presentación de Manuel Beltroy. *Antología Peruana,* 8. Compañía de Impresiones y Publicidad. Lima, 1952).
POESÍAS ESCOGIDAS (Selección de Manuel Scorza, estudio de José Carlos Mariátegui. Patronato del Libro Peruano. Lima, 1957).
POESÍAS COMPLETAS (Recopilación, Prólogo y Notas de Estuardo Núñez. Patronato del Libro Universitario, Serie I, Nº 8. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1961).

PROSA

b) *De Eguren.*

MOTIVOS ESTÉTICOS - Notas sobre el Arte y la Naturaleza (Recopilación, Prólogo y Notas de Estuardo Núñez. Patronato del Libro Universitario. Serie Literaria Nº 4. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1959).

c) *Sobre Eguren.*

ABRIL, Xavier: "Pequeña estética", en *Hollywood,* pp. 181-182. Ediciones Ulises, Colección Valores Actuales. Madrid, 1931.
ANDERSON IMBERT, Enrique: "Eguren, el anti-Chocano", en *Historia de la Literatura Hispanoamericana,* pp. 203-204. 2ª Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 89. México - Buenos Aires, 1957.
ARMAZA, Emilio: *Eguren.* Editorial J. Mejía Baca. Lima, 1959.

BASADRE, Jorge: *Equivocaciones*. Editorial 'La Opinión Nacional'. Lima, 1928.
DAIREAUX, Max: *La Littérature Hispanoaméricaine*. Editorial Kra. Paris, 1930.
GOLDBERG, Isaac: *Studes in Spanish American Literature*. Brentano's. New York, 1920.
— *La Literatura Hispanoamericana: Estudios Críticos*. Traducción de Rafael Cansinos-Assens. Prólogo de Enrique Díez-Canedo. Editorial América. Madrid, s. a. (¿1922?).
HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve Historia del Modernismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.
HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Estudios de Versificación Española*, p. 254. Departamento Editorial, Universidad de Buenos Aires, 1961.
— *Literary Currens in Hispanic America*. Cambridge, 1946.
— Traducción española. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.
JIMÉNEZ BORJA, José: *Cien Años de Literatura y otros Estudios Críticos*. Club del Libro Peruano. Lima, 1940.
LEAVITT, S. E.: *A Tentative Bibliography of Peruvian Literature*. Harvard University Press, Cambridge, 1952.
LEGUIZAMÓN, J. A.: *Historia de la Literatura Hispano-Americana*. 2 vols. Editorial Reunidas. Buenos Aires, 1945.
MARIÁTEGUI, J. C.: *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Biblioteca "Amauta". Lima, 1928.
MONGUIÓ, Luis: *La Poesía Postmodernista Peruana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.
NOVOA, Julio: *A Propósito de Tres Compositores: Soriano, Lamarque, Tosar*. (Referencia a Eguren y transcripción de "*Syhna La Blanca*", pp. 18-19. Facultad de Humanidades y Ciencias. Montevideo, 1959.
NÚÑEZ, Estuardo: *La Poesía de Eguren*. Biblioteca Perú Actual. Compañía de Impresiones y Publicidad. Lima, 1932.
— *Panorama Actual de la Poesía Peruana*. Editorial Antena. Lima, 1939.
— *José María Eguren - Vida y Obra - Antología - Bibliografía*. Hispanic Institute in the United States. Columbia University. New York, 1961. [1]
SÁNCHEZ, Luis Alberto: *Índice de la Poesía Peruana Contemporánea* (1900-1937). Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1938.
— *La Literatura del Perú*. Imprenta de la Universidad. Buenos Aires, 1939.
— *La Literatura Peruana: Derrotero para una Historia Espiritual del Perú*. T. I, V y VI. Editorial Guarania. Buenos Aires, 1950-1951.

[1] Ha aparecido en Lima, el año 1961, la edición crítica de las *Poesías Completas*, de Eguren, recopilada, prologada y anotada por Estuardo Núñez, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Me parece la suya parcialmente, hasta hoy, la más ajustada en cuanto al sistema crítico se refiere. Lástima, eso sí, que, como edición, deje mucho que desear, ya que en sus páginas aparece algún poema trunco ("El cuarto cerrado", p. 143, falta el verso noveno: "en el cuarto fatal, aterido"). Ocurre otro tanto con el volumen de Núñez titulado: *José María Eguren / Vida y Obra Antología - Bibliografía* / Hispanic Institute / in the United States / Columbia University / New York, 1961. La cita que hace el crítico de un fragmento de "La dama i", está alterada por la falta de dos versos (p. 60, en que se echa de menos: "de papel, a la misa / verde de la mañana"). Así también hay error en las llamadas alusivas a la Antología que figura al final del volumen, debido a que no coinciden con la numeración de las páginas. En tres casos el lector habrá de quedar desconcertado al no encontrar las mismas que se indican en las 59, 60 y 63, referentes a la 276 (dos veces) y a la 277 (una), si se tiene en cuenta que la obra alcanza únicamente a las 111 en su totalidad, incluído el Indice. Dichas faltas afean una edición crítica de la índole de la de Núñez. La Bibliografía tampoco observa un riguroso orden técnico en la clasificación de las publicaciones que registra. Es sensible que tal haya ocurrido con una edición hecha en Norteamérica.

— *Escritores Representativos de América.* 2 vols. Editorial Gredos. Madrid, 1957.

RATSBAUER, Anton M.: *Lexicon / Der Weltliteratur* / Im 20 Jahrhunder / *Erster Band* / A-S / Mit Abbildungen / *Herder / Freiburg Basel-Wier* (1961), pág. 512. (Por un error injustificable se da en la Bibliografía el título *Wayno* que de ningún modo podría ser obra adjudicable a E. Eguren).

STEPHEN, Ruth: *New Poems From Peru* (A Little Antho'ogy), An Introduction to Modern Peruvian Poetry, in *New Directions Ten in Prose and Poetry.* An Annual Exhibition Gallery And Divergent Trends in Literature, Edited by James Laughlin. In Parsippany, New Jersey, U.S.A., 1948.

TAMAYO VARGAS, Augusto: *Literatura Peruana.* 2 vols. Imprenta Domingo Miranda. Lima, 1954.

— *Literatura Peruana.* 2 vols. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1965.

— *Apuntes para un Estudio de la Literatura Peruana.* Lima, 1947.

TAURO, Alberto: *Elementos de Literatura Peruana.* Editorial Palabra. Lima, 1946.

VALLE, Rafael Heliodoro: *Visión del Perú.* México, 1943.

ch) *Antologías.*

ABRIL, Xavier: *Antología de la Moderna Poesía Hispanoamericana.* Cuadernos Julio Herrera y Reissig. Montevideo, 1956.

— *Breve Antología de la Poesía Moderna Hispanoamericana.* Universidad Nacional del Sur. Extensión Cultural. Serie: El Viento. Bahaí Blanca (R.A.), 1959.

BELTROY, Manuel: *Las Cien Mejores Poesías (Líricas) Peruanas.* Editorial Evforión. Lima, 1921.

— Eguren, en *Antología Peruana,* Nº 7. Lima, octubre de 1944.

BORGES, Jorge Luis: *Índice de la Nueva Poesía Americana* (Prólogo de J. L. B.). Sociedad de Publicaciones El Inca. Buenos Aires, 1926.

BRASCO, Miguel: *Antología Universal de la Poesía.* Librería y Editorial Castelvi S.A. Santa Fe (R. A.), 1953.

CAILLET-BOIS, Julio: *Antología de la Poesía Hispanoamericana.* Editorial Aguilar. Madrid, 1958.

CRISTOBAL, Juan: *Los Mejores Poemas.* Editorial Zig-Zag. Santiago de Chile, 1940.

EIELSON, Jorge Eduardo: *La Poesía Contemporánea del Perú.* Editorial Cvltvra Antártida. Lima, 1946.

GARNICA MARTÍNEZ, Tomás: *La Poesía Lírica de Chile, Argentina y Perú.* Santiago de Chile, 1930.

GUILLÉN, Alberto: *Breve Antología Peruana.* Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1930.

HIDALGO, Alberto: *Índice de la Nueva Poesía Americana* (Prólogo de A. H.). Sociedad de Publicaciones El Inca. Buenos Aires, 1926.

HUIDOBRO, Vicente: *Índice de la Nueva Poesía Americana* (Prólogo de V. H.). Sociedad de Publicaciones El Inca. Buenos Aires, 1926.

MONTERDE, Francisco: *Antología de Poetas y Prosistas Hispanoamericanos.* México, 1931.

ONÍS, Federico de: *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana.* Librería y casa editorial Hernando (Publicaciones de la *Revista de Filología*), vol. X. Madrid, 1934.
ROMUALDO, Alejandro: *Antología General de la Poesía Peruana.* Librería Internacional del Perú, Lima. Buenos Aires, 1957.
SABELLA, Andrés: Colecciones Hacia-La Tierra-El Hombre-La Poesía. *2 poetas del Perú: José María Eguren y César Vallejo.* Segundo cuadernillo. Antofagasta, Chile, 1956.
SALAZAR BONDY, Sebastián: *Antología General de la Poesía Peruana.* Librería Internacional del Perú, Lima. Buenos Aires, 1957.
— *La Poesía Contemporánea del Perú.* Editorial Cvltvra Antártida. Lima, 1946.
SOLOGUREN, Javier: *La Poesia Contemporánea en el Perú.* Ed. C. A., Lima, 1946.
SOSA LÓPEZ, Emilio: *Antología de la Poesía Universal.* Librería y Editorial Assandri. Córdoba (R. A.), 1947.
SÁNCHEZ, Luis Alberto: *Índice de la Poesía Peruana Contemporánea.* Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1938.
SCARPA, Roque Esteban: *Lecturas Americanas.* Editorial Zig-Zag. Santiago de Chile, 1947.
SCORZA, Manuel: *Poesías Escogidas.* Patronato del Libro Peruano. Lima, 1957.
URETA, Alberto: *Poesía Peruana* (Antología). Cuadernos de Poesía. Madrid, 1941.
VITIS, Michael A. de: *Florilegio del Parnaso Americano.* Casa Editoral Maucci. Barcelona, 1927.

d) *Selecciones en revistas.*

"La Tarda" (*Pegaso,* Nº 1. Director: Xavier Abril. Lima, 1924).
"La dama i", "Las puertas", "El caballo", "La ronda de espadas", "Shyna la blanca" (*Bolívar,* Nº 9. Madrid, domingo 1 de junio de 1930).
"Las bodas vienesas", "Las torres", "La comparsa", "Diosa ambarina", "Shyna la blanca", "La tarda" (*Martín Fierro,* Segunda Epoca. Año I, núm. 12 y 13. Buenos Aires, octubre-noviembre de 1924).
"Sus mejores poesías" (de *Simbólicas*), en *Repertorio Americano.* Año XVII, Nº 9. San José de Costa Rica, 1928.
"Sus mejores poemas" (de *La Canción de las Figuras*), en *Repertorio Americano.* Año XVII, Nº 11. San José de Costa Rica, 1928.
José María Eguren: *Sus mejores poesías.* (Selección por Pedro Zulem. Estudio de Enrique Bustamante y Ballivián. *Boletín Bibliográfico.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima, diciembre de 1924.

e) *Ensayos y artículos* (en revistas y diarios).

ABRIL, Xavier: "Traducción estética de Eguren", en *Amauta,* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
— "Tres recuerdos al borde del cielo" (José María Eguren), en *Principios,* Nº 3. Lima, abril de 1946.
— "José María Eguren o la poesía simbolista", en *Entregas de la Alicorne,* Nº 4. Montevideo, 1954-1955.
— "La evolución de la poesia moderna", en *Cuadernos,* Nº 19. París, julio-agosto de 1956.
— "José María Eguren, un poeta hermético", en *Fanal,* Nº 53. Lima, 1957.

— "José María Eguren, poeta simbolista", en *Lingue Straniere.* Anno XV. Num. 1, pp. 3-23. Roma, gennaio-febbraio, 1966.
ADÁN, Martín: "Eguren", en *Mercurio Peruano,* Nº 182. Lima, mayo de 1942.
ALAYZA Y PAZ SOLDÁN, Luis: "Discurso", en *Mercurio Peruano,* Nº 182. Lima, mayo de 1942.
ARANGO, Daniel: "Noticia de la poesía peruana", en *El Tiempo,* Bogotá, 1942; *Cultura Peruana,* Lima, diciembre de 1943.
ALVARADO SÁNCHEZ, Jerónimo: "Algo más sobre José María Eguren", en *Social,* Nº 81. Lima, abril de 1934.
ALVARADO SÁNCHEZ, José (Vicente Azar): "Canción de Amor en los poemas de Eguren", en *La Prensa,* Lima, 26 de de abril de 1942.
BASADRE, Jorge: "Elogio y elegía de José María Eguren", en *Amauta,* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
BELTROY, Manuel: "Discurso", en *Mercurio Peruano,* Nº 182. Lima, mayo de 1942.
BRION, Marcel: "Eguren", en *Les Nouvelles Littéraires.* Paris, Août 1930.
BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique: "Hacia la belleza y la armonía", en *Balnearios,* Nº 54. Lima, 1911.
CARRILLO, Enrique A.: "Ensayo sobre José María Eguren", en *Colónida.* Año I, Nº 2. Lima, febrero de 1916.
CASTILLO, Teófilo: "Semblanzas de artistas: José María Eguren", en *Variedades,* Nº 590. Lima, 21 de junio de 1919.
CHURATA, Gamaliel: "Valores vernáculos de la poesía de Eguren", en *Amauta,* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
D'ANGELO, Giuseppe: "Profilo di José María Eguren", en *Le Lingue Straniere.* Anno XIV, Num. 5-6. Roma, novembre-dicembre, 1965.
— *Due poeti peruviani / Xavier Abril / José María Eguren.* Traducción de cinco poemas: "La tarda", "Las puertas", "Nubes de antaño", "La muerte" y "Canción cubista". Roma, 1965.
DEUSTUA, Raúl: "La poesía de José María Eguren", en *Tres,* Nº 9. Lima, 1941.
FALGAIROLLE, Adolphe de: "Lettres hispano-américaines". en *L'Age Nouveau,* Nº 35. Paris, mars 1949.
FLORIT, Eugenio: "La poesía de José María Eguren", en *Revista Hispánica Moderna,* Nº 1 y 2. Año XII. New York, 1940.
GIBSON PARRA, Percy: "La poesía de Eguren", en *La Prensa.* Lima, 26 de abril de 1942.
IBERICO, Mariano: "La poesía de Eguren", en *Social,* Nº 267. Lima, 1942.
JIMÉNEZ BORJA, José: "José María Eguren", en *La Prensa.* Lima, domingo 23 de abril de 1944.
LATCHAM, Ricardo: "La Literatura Peruana", en *Peruanidad.* Año III, Nº 12. Lima, 1943.
MARIÁTEGUI, José Carlos: "Contribución a la crítica de Eguren", en *Amauta,* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
— "Poesía y Verdad - Preludio del Renacimiento de José María Eguren", en *Amauta,* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
— "Peregrín cazador de figuras" (Nota sobre Eguren), en *Amauta,* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
MIRÓ QUESADA SOSA, Aurelio: "Despedida a José María Eguren", en *Cultura Peruana,* Nº 7. Lima, abril de 1942.
ÑÚÑEZ, Estuardo: "Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren", en *Amauta,* Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.

— "Eguren, poeta simbolista", en *Bolívar*, Nº 9. Madrid, domingo 1º de junio de 1930.
— "El sentimiento de la naturaleza en la poesía de Eguren", en *Mercurio Peruano*, Nº 182. Lima, mayo de 1942.
PEÑA BARRENECHEA, Enrique: "Aspectos de la poesía de Eguren", en *Letras* (primer cuatrimestre). Lima, 1937.
— "La poesía de José María Eguren", en *Bitácora*, Nº 11-12. Caracas, 1944.
RIVA AGÜERO Y OSMA, José: "Discurso", en *Mercurio Peruano*, Nº 182. Lima, 1942.
SABAT ERCASTY, Carlos: "Recuerdos e impresiones: el poeta peruano J. M. Eguren", en el Suplemento Literario de *El Día*. Montevideo, 1942.
SÁNCHEZ, Luis Alberto: "Eguren y 'Ramona'", en *Amauta*, Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
SANTOS, M. de los: "Libros Nuevos: *Simbólicas*", en *Balnearios*, Nº 44. Lima, 1911.
SPELUCÍN, Alcides: "El Simbolismo en el Perú", en *Letras*, 1. Lima, 1929.
STEPHAN, Ruth: "Nuevos poemas del Perú", en *Cultura Peruana*, Año X, Nº 42. Lima, 1950.
TAMAYO VARGAS, Augusto: "Un recuerdo de José María Eguren", en *El Comercio*. Lima, 26 de febrero de 1959.
TREND, J. B.: "Undiscovered Peru", from *The Times Literary Supplement*, Nº 1023. London, August 25, 1921.
UNDURRAGA, Antonio de: "José María Eguren", en *La Prensa*. Lima, domingo 24 de mayo de 1942.
WIESE, María: "Elementos de la poesía de Eguren", en *Amauta*, Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
ZULEN, Pedro S.: "Un neo-simbolismo poético", en *Ilustración Peruana*. Lima, 22 de noviembre de 1911.

f) *Traducciones.*

CASSOU, Jean: "La mort de l'arbre", en *Les Cinq Continents Anthologie mondiale de poésie contemporaine*, de Ivan Goll. Paris, 1923.
DAIREAU, Max: "Lied III" (frag.) y "Les tours", en *Panorama de la Littérature* Hispano-Américaine. Editorial Kra. Paris, 1930.
D'ANGELO, Giuseppe: "La Tardiva", "Le Porte", "Nuvole D'Allora", "I Morti", "Canzone Cubista", en *Le Lingue Straniere*. Anno XIV, Nº 5-6. Roma, Novembre-Dicembre, 1965.
FALGAIROLLE, Adolphe de: "La sangre", en *L'Age Nouveau*, Nº 35. Paris, mars 1949.
PRAMPOLINI, Giacomo: "Los reyes rojos", "Los robles", "Lied III", en *Historia Universal de la Literatura*, Traducción española. Editorial Jackson. Buenos Aires, 1944.
— "I rerossi", "I roveri", "Lied III", in *Storia Universale della Letteratura*, Vol. VII. Terza Edizione. Unione Tipografica-Editrice Torinese. Torino, 1961.
SARMIENTO, Emilio: "Lady i", in *Cassell's Encyclopaedia of Literature*. Edited by S. H. Steimber. Volume II, p. 1769. London, 1953.
TREND, J. B.: "Lied III", from *Undiscovered Peru*, in *The Times Literary Supplement*. London, Thursday, August 25, 1921.
VERHESEN, Fernand: "La dame i", "Les tours" y "Le pelerin chasseur de figures", en *Anthologie de la Poésie Ibero-Américaine*. Choix, Introction et

notes de Federico de Onís. Presentation de Ventura García Calderón. Collection Unesco d'Oeuvres representatives. Les Editions Nagel. Paris, 1956.
VALSH, Donal Devenish: "Marginal" y "Lied V", en *Anthologie of Contemporary Latin American Poetry*, de Dudley Fitts. A New Directions Boock. Norfolk, Conn., 1942.

g) *Conferencias.*

ABRIL, Xavier: "José María Eguren o la poesía simbolista", pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de la República. Montevideo, 17 de agosto de 1953.
— "José María Eguren, un poeta hermético", ofrecida en el Paraninfo de la Universidad de la República. Montevideo, 14 de diciembre de 1956.
— "Eguren, el Obscuro", dictada en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 4 de septiembre de 1957.
— "La poesía de Eguren", sustentada en la Universidad de Santiago de Chile, el viernes 11 de octubre de 1957.
— "Sobre José María Eguren", dicha en las Terceras Jornadas Poéticas de Piriápolis, Uruguay, el 5 de abril de 1959.
— "Eguren y el Simbolismo", pronunciada en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Buenos Aires, 30 de abril de 1959.
— "José María Eguren, poeta hermético", dada en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (R. A.), el viernes 28 de agosto de 1959.

h) *El eco de la poesía de Eguren en la música.*

El compositor uruguayo Alberto Soriano, prestigiado en los ambientes más selectos del mundo musical, le dedicó la segunda parte de su composición titulada "Tres poemas para coro, orquesta y dos arpas", a "Shyna la blanca". La ejecución estuvo a cargo de la A.R.C.A., bajo la dirección del maestro Juan Protasi, cuyo estreno se efectuó en el Paraninfo de la Universidad de la República, en Montevideo, el día 7 de diciembre de 1956.

i) *Poemas dedicados a José María Eguren.*

ABRIL, Xavier: "Elegía a Eguren" (1963). Aparecerá en la *Antología Poética (La Obra Soñada)* que, traducida al italiano por Antonio Melis, publicará la Editorial Einaudi, de Roma.
OQUENDO DE AMAT, Carlos: "El ángel y la rosa" (A José María Eguren, claro y sencillo), en *Amauta*, Nº 21. Lima, febrero-marzo de 1929.
PENA BARRENECHEA, Enrique: "A José María Eguren", en *Mercurio Peruano*, Nº 182. Lima, mayo de 1942.

j) *Iconografía.*

ABRIL, Xavier: "El Eguren ruso", en *Abecedario*, Nº 2. Lima, 1929.
CASTILLO, Teófilo: "Retrato de Eguren", en *Variedades*. Lima, 1917
EGUREN, José María: "Autorretrato". Lima, 1908.
VALDELOMAR, Abraham: "Dibujo". Lima, 1916.

INDICE DE NOMBRES CITADOS

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

ÍNDICE DE LAS ILUSTRACIONES

ÍNDICE GENERAL

[1] Nueve poemas, pertenecientes a diversas obras de Eguren, figuran íntegros y comentados en la primera sección de este libro. Son los siguientes:

1) *Los ángeles tranquilos* (Cap. I).
2) *Los reyes rojos* (Cap. I).
3) *Rêverie* (Cap. III).
4) *Syhna la blanca* (Cap. IV).
5) *La dama i* (Cap. VII).
6) *Las señas* (Cap. XI).
7) *La ronda de espadas* (Cap. XIII).
8) *La sangre* (Cap. XX).
9) *La Tarda* Cap. XXI).

Se terminó de imprimir el 30 de octubre
de 1970, en los talleres gráficos de la
Dirección General de Publicaciones
de la Universidad Nacional de
Córdoba (Ciudad Universitaria)
CÓRDOBA.