

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001018453269



*los
personajes
en la poética
de José María
eguren*

UNIVERSIDAD DEL PACIFICO
Departamento de
Humanidades

CESAR A. DEBARBIERI



Digitized by the Internet Archive
in 2024

CESAR A. DEBARBIERI CASAGRANDE

8497

E3

Z63

v. 1

**LOS PERSONAJES EN LA POETICA DE
JOSE MARIA EGUREN**

LIMA

1975

A mis padres:

INDICE

	<u>Págs.</u>
Introducción	7

PRIMERA PARTE

Capítulo general	13
------------------------	----

SEGUNDA PARTE

Capítulo I Personajes infantiles	35
Capítulo II Personajes históricos	41
Capítulo III Personajes imaginativos	56
Capítulo IV Personajes abstractos	81
Capítulo V Personajes alegóricos	98

TERCERA PARTE

Capítulo I Poemas sin personaje	149
Capítulo II Prosa poética	172
Conclusión	178
Bibliografía	180
Apéndice - Poemas	185

INTRODUCCION

Poeta que despierta opiniones encontradas es hasta nuestros días José María Eguren; en vida, solamente se murmuraba de él que era un gran poeta. En vida así mismo, se banderizó con él un grupo minúsculo, de avanzada, y cuyo homenaje singular por parte de uno de ellos al frente del *Boletín Bibliográfico de la Universidad de San Marcos*, motivó su separación de dicho cargo. Frente a esto, un trabajo de recopilación de la *Cultura Peruana*, bajo el nombre de *Biblioteca*, lo ignoró¹.

Desde su muerte, la evolución histórica de los conceptos literarios y poéticos por su cauce normal, ha suprimido los ataques, pero todavía no es unánime su reconocimiento, y no lo es, probablemente por la oscuridad apriorística que se le atribuye y por la falta de una actitud crítica permanente hacia él. Un trabajo aislado, por excelente que sea, no cumple la misma, no puede cumplirla, de hacer reconocer a un poeta en un medio social.

(1) Ventura García Calderón, *Biblioteca de Cultura Peruana*. París, Brouwer, 1938.

En un estudio concreto, aunque con visión amplia, pretende este trabajo retomar ese hilo aislado y tratar de prolongarlo en el tiempo, bajo la esperanza endeble de ver que se perpetúe tal misión y el riesgo previsible de desaparecer por inconsistente bajo una hipotética apoteosis crítica de nuestro autor. En ese caso, tal desaparición implicaría un renacer perdurable colmando los deseos que lo hacen aparecer.

Eguren y sus poemas, sus poemas y sus personajes, fueron las meditaciones que nos urgieron al presente trabajo. Documenta nuestro autor una actitud que no reconoce precedentes en la literatura peruana, lo cual brinda ya un campo atractivo e inexplorado, por el cual emprender el análisis de un poeta que merece la total exégesis de su obra.

Para el estudio de su poética, el trabajo incide en la proyección de esa actitud sin precedentes, y que consiste en la aparición de la poesía simbólica, reflejada en sus personajes, sucedáneos del símbolo.

Y para estudiarlos, debimos primero, a través de símbolos y constantes, tomar contacto con la espiritualidad misma del poeta; espiritualidad medrosa, nebulosa, asustadiza, enfermiza de miedo, que nos revelaba una personalidad mítica, mágica; en otro plano, onírica y ensoñadora.

A partir de ese conocimiento, hemos querido organizar sistemática y racionalmente, un algo de esa obra inefable, por poética. El intento no era estéril, porque nacía bajo la conciencia de lo inasible del tema, y sobre todo de que la reducción fable no puede derivar sólo de lo que es inefable por esencia.

Por ello la estructuración del estudio y análisis de los personajes, no pueden acusar una probanza exacta, matemática; por ello, muchos símbolos lo siguen siendo, pese a la probable explicación; por ello, en última instancia, la inconsistencia científica que acusan determinadas opiniones, intuitivas tan sólo.

A pesar de todo esto, creemos que un acercamiento honesto y verídico, es ya el verdadero camino. No aspiramos a más, pero sí a aclarar posibilidades, por endeables que sus conclusiones parezcan.

El trabajo está sustentado en los textos de La Canción de las Figuras, 1916; Poesías, Ed. Amauta, 1929; Poesías Completas, Patronato Universitario, 1961; y Motivos Estéticos, Patronato Universitario, 1959. Hemos prescindido de Simbólicas, 1911² y de la edición del Colegio Barranco, 1952, incompleta y defectuosa. Siendo ésta, toda la bibliografía textual que del poeta existe³.

Añadimos en Apéndice, los textos de los poemas en los cuales aparecen personajes, y según nuestra propia selección en la medida de la cual consignamos los que lo poseen, desechando aquellos que no son pertinentes a este objeto, aunque hayan sido considerados en la valuación

(2) Nos ha sido imposible consultar la edición prínceps, pero hemos tenido a la vista su texto en las ediciones de 1929 (que sólo recoge 31 de los 34 poemas primitivos) y de 1961 (que los recoge íntegramente).

(3) Con posterioridad a la fecha de redacción de este trabajo (1963) han aparecido, además de algunas Antologías, las *Obras Completas*, Ed. Mosca Azul, Lima, 1974 (edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban) y *Obra poética completa*, Ed. Milla Batres, Lima, 1974. En este trabajo citamos por la edición de *Poesías Completas*, Patronato Universitario, 1961.

total de la obra poética. Lo hacemos para que la interpretación de estos se complemente con la cercanía del texto.

El presente trabajo configura de este modo, una etapa dentro del estudio egureniano; eso explica su inevitable encauzamiento, y el no atestiguar al mismo nivel un interés total por su poesía y prosa. Consideramos ése, un trabajo de aliento que supone escalas, y pretendemos que ésta sea sólo una de ellas.

Primera Parte

CAPITULO GENERAL

El estudio en concreto de la poética egureniana requiere, antes de la explicación de sus estructuras poemáticas, de la exposición del momento y de las situaciones literarias que acontecían en esa época.

El ciclo vital del poeta comprende desde el año 1874 hasta 1942; y el de su producción, desdoblado en poesía y prosa abarca desde 1900 (aproximadamente⁴, aunque la aparición de su primer libro *Simbólicas*, es de 1911) hasta 1930 (en 1929, se publica *Poesías*, incluyendo poemas seleccionados de sus únicas dos obras anteriores, la ya mencionada de *Simbólicas* y *La Canción de las Figuras*, 1916; y además dos grupos de poemas bajo los nombres de *Sombras* y *Rondinelas*). Su producción poética en firme domina, pues, un cuarto de siglo. Desde 1930 hasta la fecha de su muerte, escribirá prosa, publicada tan sólo en diarios y revistas y recopilada y editada póstumamente en 1959, bajo el título de *Motivos Estéticos*. En estos dos lustros de

(4) Sus dos primeros poemas, *Retratos* y *Tardes de Abril*, aparecen en 1899 en la Revista "Lima Ilustrado", Año I, Nos. 20 y 29 del 15 de marzo y 22 de mayo, respectivamente.

vida literaria, sólo los primeros años son de producción y en prosa; únicamente escribió poemas sueltos, la casi totalidad de ellos inéditos y en número no mayor de diez y sólo uno publicado en *Poesías Compleas*, 1961 (luego de su muerte), la de El Padre Guillermo, que es de escaso tiempo antes de su deceso.

En el Perú, cuando Eguren comienza a producir, el ambiente literario es animado y discurre a través de numerosas y fugaces revistas, tertulias y salones literarios. Sin embargo, esta actividad es preponderantemente individualista y carece de organización. Dos fechas marcarán en lo sucesivo el quehacer organizado de las generaciones en el Perú: 1916 y 1929. La primera, con la aparición de la denominada Generación Colónida, por la revista que editaba con el mismo nombre, y reunida aún prematuramente alrededor de la figura estelar y algo teatral de Abraham Valdelomar, y en donde concluye toda la juventud literaria y política de esa generación. Es interesante anotar la presencia junto a ellos de Eguren, a la sazón frizando en los 40 años. En 1929, el grupo literario, ya politizado y no prematuro, se reúne en torno a José Carlos Mariátegui, defensor y propulsor de la obra de Eguren; el Grupo Amauta, que recibía esta denominación por sus afanes reivindicatorios del pasado incaico y de la nacionalidad peruana (amauta, filósofo, hombre sabio en el Imperio Inca) editaba su propia Revista del mismo nombre y poseía la Editorial también homónima, que en 1929 publica como homenaje las Poesías de José María Eguren.

Tanto estos dos movimientos citados, como los cenáculos literarios, estaban a merced del modernismo. Rubén Darío, y así mismo Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y José Asunción Silva, al mismo tiempo que el peruano José Santos Chocano, marcaban la pauta del interés poético en

dicha época. El vocero oficial de la crítica modernista en el Perú era Clemente Palma.

Desde Europa, nos llegaba en forma muy débil y diluída el eco del simbolismo francés y sólo ocasionalmente se gustaba de la poesía de un Rimbaud, un Baudelaire o un Mallarmé.

Este llamado solitario, que aún más débilmente solicitaría la atención algunos años más tarde hacia el simbolismo alemán de Rilke y George, encontró un lector atento y predispuesto en José María Eguren.

Su sensibilidad exquisita, su capacidad de asombro ante lo minúsculo y, sobre todo, opinamos, su temperamento musical por excelencia, lo enrollaron en las filas simbolistas. La "musicien du silence" de Mallarmé, encontró en él "la fuente de las ideas puras, de las ideas musicales. . .", "la música. . . es la expresión directa del sentimiento" ⁵.

Sin embargo, es menester recapacitar en que el simbolismo francés nace teóricamente en 1882 con el manifiesto de Moréas y prácticamente termina en 1895. Tanta fugacidad se explica por la naturaleza misma de su poética. Sólo Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud profesaron exhaustivamente su credo; el mismo Moréas carecía del vuelo suficiente, y Verlaine y Valéry fueron precursores y sólo en parte copartícipes del momento simbolista. Característica de la escuela o movimiento, fue también la parquedad en la producción, y por el intenso trabajo intelectual que imponía una verdadera deshumanización del contenido, su agostamiento prematuro, quizá vital en Rimbaud, pero atestiguado en el fracaso de la obra total de Mallarmé, que en tan sólo cinco obras daría su pro-

(5) José María Eguren, *Motivos Estéticos*, Patronato del Libro Universitario, 1959, pág. 196.

ducción íntegra, de la cual únicamente pudo cumplir a medias con "Herodiade".

En Eguren, se documentan los mismos pasos; poesía intelectualizada, simbólica netamente, no sólo por propia confesión: "He escrito espontáneamente algunas composiciones simbólicas que pudieran ser una innovación de las alegorías clásicas"⁶, sino demostrado por el estudio y análisis de su obra, pequeña (pensemos en los 123 poemas editados y 10 inéditos que se conservan en manos particulares) y concluida en ella misma por no tener ya más que expresar.

En fin, Eguren pese a sentir admiración por el modernismo, expresada varias veces como en: "afortunadamente el modernismo triunfa"⁷, fue el introductor original y raro del simbolismo, su máximo y único exponente, ya que no hubo continuadores de su obra. Pensamos en realidad que Eguren, si bien admiraba al modernismo, en verdad lo que hizo fue poner en sordina su vocinglería y penetrar de trasfondo su ligera superficialidad.

La valorización poética de Eguren debe ser hecha en base a sus poemas, al estudio de su prosa, que con gran ligereza se ha tachado de inferior y desafortunada y requerirá de madura meditación y de algún estudio previo de carácter lingüístico, como el estudio de sus etimologías y del ritmo de su prosa. Sin embargo, la primera apreciación de ella, arroja como resultado una concordante más

(6) Xavier Abril, *José María Eguren, un poeta hermético*, "Fanal", XIII, 53 (1957), págs. 24-25; del reportaje que le hicieron y apareció en "Variedades", Lima, año 1923.

(7) José María Eguren, *Motivos Estéticos*, Op. Cit., pág. 196, en su enjundioso prólogo "Notas Marginales" a un libro de Julio A. Hernández, que no llegó a publicarse y en el cual traza verídicamente sus opiniones sobre las corrientes literarias y la creación poética.

con el simbolismo francés: la necesidad del autor de entregarnos específicamente escrita su *Ars Poética*, su credo poético. Lo cual será en definitiva el valor de la prosa egureniana; ella es el laboratorio donde se encuentra desmontada su poesía, analizados sus sentimientos, exteriorizadas algo más tangiblemente sus intimidades, al desnudo sus temores y preferencias, presentes sus lecturas, expreso su bagaje cultural en alusiones y remembranzas, y esbozado su credo personal y filosófico, sobre todo sus creencias estéticas.

Es preciso destacar, finalmente, una característica fundamental para la mejor comprensión del autor. Hemos hablado ya, brevemente, de la época literaria que se vivía bajo la influencia del deslumbramiento modernista; además, las generaciones poéticas anteriores a Eguren, alineaban a sus componentes en la tónica del academismo. Todos ellos habían cursado estudios universitarios y de un modo u otro, desenvolvían su actividad literaria en contacto o en torno al claustro universitario. Eguren, en cambio, fue el primero que careció de este contacto y, aún más, se vio impedido por motivos de salud, de terminar sus estudios secundarios, interrumpiéndolos en el último año.

Este hecho supone, para la valoración del autor, el autodidactismo de su formación y el por qué de lo expuesto por nosotros, en el capítulo que se ocupa de su prosa poética, en el sentido de acusarse contradicciones entre sus concepciones estéticas y la carencia de un verdadero rigor científico, que cede ante su intuición. Obviamente, además, supone una ruptura con el anterior modo de hacer poesía, de formación académica, con método y lecturas ordenadas, abriendo de este modo el camino que posteriormente recorrerían los "poetas sociales".

El estudio que emprendemos sobre personajes en poesía, nos urge a delimitar y explicar el con-

cepto de personaje, desde que sus límites serán en gran parte los del trabajo mismo.

Para ello nos fundamos en la definición del personaje que es el que efectivamente se ajusta a la orientación de nuestra obra y a los fundamentos que la motivaron: Personaje es cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor que toman parte en la acción de una obra literaria.

Nos ocuparemos además en este capítulo general, de una trilogía de conceptos relacionados, sobre los cuales se estructura este trabajo en su segunda parte: los personajes, los símbolos y las constantes.

Durante mucho tiempo nos llamó la atención ese sabor propio que poseía la poética de Eguren. Tras el deslumbramiento intuitivo, irremisiblemente vino la explicación racional y lógica a tratar de explicarlo; y a través de tales elucubraciones, es que vino a concretarse nuestra explicación, que luego se ha ampliado a medida que el estudio se hacía más detenido y se relacionaban más puntos de vista, para finalmente originar el presente trabajo.

La primera concreción fue reconocer que la poética egureniana se basaba decididamente en la síntesis. El poder sintético de expresar su poesía, era la premisa para un análisis de nuestro poeta. Sin embargo, el inicio no era victorioso; la síntesis es de tal manera el soporte necesario de la poesía, que poco le falta para confundirse con ella. Sin embargo, la síntesis egureniana (el estudio lo empezó a demostrar) no era simplemente un presupuesto; abarcaba todos los límites de su poesía y se encontraba al servicio de otras manifestaciones.

Su síntesis en el proceso poético, configura una verdadera *síntesis semántica*; en especial dentro de su poética, simbolista, ya que tales símbolos su-

ponen un real *vacío semántico* (esencia de la síntesis), de intención tan poética como la expresada con palabras ⁸.

Por ello, establecimos una gradación en los procesos elaborativos de tal síntesis poética: el paso previo era la síntesis morfológica. Se documenta ésta, en el empleo de palabras creadas por el poeta en función de significar con una sola, los conceptos de dos, y que morfológicamente hubiera obligado al empleo de ambas; se ejemplifica, en palabras que los análisis efectuados en la segunda parte de nuestro trabajo, recogen igualmente: así, *tímidos*, por entumecidos; *nielado*, por niebla y helado; *vagorosa*, por vagar y vaho; *voluptad*, por voluptuosidad; *mago*, por mágico, etc.

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

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

(8) A este respecto queremos adelantar que en el poema *El Caballo*, se documenta tal recurso en la suspensión de sentido que anota mos entre la tercera y la cuarta y última estrofa e igualmente en *Ronda de Espadas*.

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

Los personajes, pues, se introducen en la poesía egureniana debido a un afán de síntesis y de figuración poética; en efecto, su introducción permite al poeta la supresión de una explicación, siempre discursiva, de aquello que el personaje va a representar (ordinariamente un símbolo, pero que a veces no lo es). Así, por ejemplo, sirve a este ideal sintético, un personaje como *Rubia Ambarina*, que exime al poeta de la explicación de la coquetería en la mujer limeña, por el simple hecho de presentarnos un personaje calificado de tal manera que dé a entender esa idea. Además, le permite este hecho de los personajes, algo que en poesía es decisivo: el sólo sugerir, el indicar, en lugar de la explicación o motivación, que es siempre prosaica.

Calidades propias de personajes poseen los suyos, destacándose sus actitudes y la exageración de sus maneras y movimientos, verdaderamente teatrales, representativos, tipificantes de las calidades que configuran a un personaje.

Una razón más, podemos incorporar para la presencia de personajes en su poesía, amén de servir a una idea de síntesis y a la esencia de lo que es poesía, en cuanto supresión de explicación: su *afán figurativo*, en los que más adelante señalaremos como Personajes Infantiles en la poética egureniana, y que solicitan su introducción en adecuación a la mentalidad infantil que Eguren tanto comprendió y amó. El motivo, es la facilidad que su-

pone para tales niños el personaje, desde que éste centra su atención, y así es más fácilmente perceptible la historia, por el auditorio pueril.

Abarcaba la síntesis poética egureniana todos los campos a que se referían sus poesías, y en definición del mismo poeta queremos transcribir el verso de "Alas":

"de mil *instrumentos notas* de *pintura*
y ver de sus *pennas* la *parda escritura*"

donde es posible advertir claramente la identidad conceptual del poeta en cuanto síntesis de la música (mil instrumentos notas), la pintura y la literatura (sus pennas la parda escritura).

El mismo Eguren nos testimonia en *Motivos Estéticos* su creencia personal en los personajes, como elementos de su poesía, y así:

"La música evolutiva del recuerdo podrá extremar la canción y convertirla *en personaje musical*"⁹, de donde, no es solamente nuestra interpretación la que le asigna personajes con tal calidad, sino que el poeta mismo los consideraba así, teniendo conciencia de ello.

Aclarada ya la génesis poética de los personajes en la poesía de Eguren dentro de la tesis que planteamos, debemos ahora analizar el concepto de estos, que tenemos dado en su definición.

Advertimos, en concordancia con ella, que los personajes que hemos estudiado (y que corresponden a los de la totalidad de su producción poética) apuntan unos a la personificación poética de seres que existieron, como el *Padre Guillermo*; otros encarnan personajes sobrenaturales, como el *dios de la centella* y otros, en fin, son la manifestación del símbolo del poema, como el *Dominó*;

(9) J. M. Eguren, *Motivos Estéticos*, Op. Cit., pág. 47.

y que además son ellos los que portan directamente el peso y la acción del poema, desde que su aparición no es subsidiaria, de relleno o a título de organizar un pensamiento hermoso o un verso adecuado, sino que lejos de tal, su presencia, calidades y actitudes son los que configuran el poema hasta el punto de confundirse su realidad con la existencia de éste, que se vería disuelto en un agregado de ineficaces palabras hermosas, caso de desaparecer ellos.

Es por esto precisamente que se ha emprendido este trabajo (más aún si se considera la total ausencia de bibliografía que guíe); porque los personajes que se pueden advertir en obras de otros poetas, no sirven a los mismos ideales que aquí se destacan y en los casos aislados que así sucede, su conjunto no llega a constituir el poderoso todo orgánico que configuran estos 69 personajes estudiados en las 123 poesías que Eguren nos ha legado.

Evidentemente estas solas cifras hablan ya de una intención consciente, peculiar y medular a la concepción poética de Eguren; ello, pues, nos indujo a tratar el tema en aras de una mejor comprensión de su obra poética.

Queremos ahora, metodológicamente, proponer una clasificación de los personajes que hemos destacado.

La elaboramos desde tres puntos de vista: el de la nominación de los personajes, el de la calidad intrínseca del personaje y el de su significado.

Según el primero, los personajes egurenianos son:

a) Nominados: Pedro de Acero, Juan Volatín, Syhna la Blanca, el Padre Guillermo, etc.

b) Innominados: el monje muerto, el dominó, el caballo, el dios cansado, etc.

c) Genéricos: los pasos, las torres, los delfines, las figurantas, etc.

Los nominados responden a individualizaciones por nombre propio; los innominados, a individualizaciones de especie; y los genéricos, a denominaciones por el género.

Según el segundo, los personajes son:

A) Propiamente personajes, como Juan Volatín, el Padre Guillermo, el monje muerto, los delfines, etc.

B) Por extensión poética: el caballo, el dominó, los pasos, las torres, etc.

Los propiamente personajes son aquellos que todavía no se han desligado del concepto de persona humana, para adquirir la calidad de personaje poético; en tanto que los de extensión poética adquieren tal calidad en base a la intención del poeta y a los correspondientes recursos técnico y que carecen de la facilidad aproximativa de los anteriores, para encarnarse en seres humanos.

Finalmente, según el tercer punto de vista, a nuestro entender el más adecuado y en consecuencia el que seguirá nuestro trabajo, los personajes son:

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

Personajes Infantiles son aquellos que aparecen en poemas destinados a un auditorio infantil, y que por ende responden a las figuraciones pueriles, para colaborar en la perceptibilidad de la trama y de la poesía por sus mentes. Estos personajes, salvo el caso de "*El Pelele*", no son portadores de ninguna calidad simbólica, apuntando sólo a centrar la atención del auditorio.

Personajes Históricos, hemos denominado algo elásticamente a dos grupos de personajes: aquellos extraídos de la realidad, que existieron realmente, como el *Padre Guillermo* o *Rubia Ambarina* (personificación de la coquetería de cualquier mujer limeña, sin necesidad de tener que ser identificada), y aquellos otros, que vivieron en los libros que nos los refieren, como *Jezabel* o *La Walkyria*. La razón de su inserción conjunta obedece a que dentro de la actitud del poeta, onírica y libresca, sólo interesa como anécdota el hecho de la existencia real o imaginativa, desde que cualquiera de ambas situaciones permiten al personaje que dimane de ellas, una coherencia tal que a los ojos del poeta se presente como idéntica base para la elaboración de su personaje. La reelaboración poética de Eguren tenía pues una idéntica y firme base, tanto a partir de un personaje de existencia literaria, como de una persona existente.

Personajes Imaginativos, llamamos a aquéllos que, al igual que los demás, son productos de la fantasía egureniana, pero con el ornamento imaginativo de una denominación en nombre propio, creada por Eguren¹⁰.

(10) Francesco de Sanctis, *Las Grandes Figuras Poéticas de la Divina Comedia*, Emecé, Buenos Aires, 1945, pág. 40: "La Fantasía, que no debe confundirse con la imaginación, facultad muy inferior. La imaginación nos da el ornamento y el color, alisa las superficies: su mayor esfuerzo es el de ofrecernos un simulacro de vida, en la alegoría y en la personificación. La fantasía es facultad creadora, intuitiva y espontánea: es la verdadera musa".

Personajes Abstractos, son los que presuponen para su aparición el trabajo racional, de reducción de las manifestaciones o caracteres externos de las cosas o seres, para alcanzar sus notas constitutivas, y que luego son abstraídas por el poeta y materializadas en estos personajes, bajo intención poetizante.

Los Personajes Alegóricos constituyen, en fin, aquellos que no estando al servicio de ninguna de las cuatro razones anteriormente especificadas, conllevan la idea de un simbolismo o representación iconológica o material de un vicio o virtud que es manifestado por intermedio de su personificación.

El concepto de personaje que hemos desarrollado, implica en nuestro trabajo sobre el poeta Eguren, la referencia al símbolo.

Sin entrar a un análisis detallado del concepto símbolo, queremos tan sólo precisar su significado para que de este modo el trabajo adquiera su real dimensión. Consideramos en él al símbolo de acuerdo al concepto bousoñiano del "símbolo bisémico"¹¹, es decir, un recurso literario mediante el cual el autor nos presenta los significados derivados de dos planos: el real y el evocado, como una sola unidad, multivalente. Símbolo, pues, es el recurso literario de que se sirve un autor para confundir íntimamente dos realidades de planos diversos, ofreciéndonoslas en su unidad como multisignificantes.

El símbolo egureniano obedece a esta necesidad de representarnos (mediante personajes) las cosas cuya percepción es difícil o confusa; mediante la ambivalencia del símbolo: la real, plausible de apreciarse y la evocada, posible de ser desentrañada. Esta misma necesidad genérica, es

(11) Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética*, Cap. VII (2). "El Símbolo bisémico", Ed. Gredos, Madrid, 1952.

la que es específica en el mundo pueril mediante sus personajes infantiles, que sirven esta misma intención, en diferente plano.

Esta calidad simbólica que se da en la poética egureniana, se manifiesta también en el plano lexical: ya hemos analizado la síntesis morfológica, que nos da en una sola palabra la semántica de dos (es decir, el mismo proceso del símbolo: multivalencia a partir de la unidad) y, además, es preciso destacar una técnica peculiar en Eguren a este respecto, como es la de jugar con una sola palabra, de calidad simbólica (es decir, significando en su unidad los conceptos propios de cada uno de los dos planos que conforman el símbolo), como en "Alas", con la palabra *pennas*, con valor de plumas de ave e igualmente en función simbólica de escritura (antigua, mediante tales plumas).

Lo simbólico, pues, y en Eguren sobremanera, surge por razones de síntesis; ya que la poesía se expresa por palabras y éstas pertenecen a un sistema lingüístico (romance, en nuestro caso), que por definición es analítico, la poesía consistirá en neutralizar tal calidad, mediante la síntesis expresiva que no puede ser lograda en su totalidad por el solo camino lingüístico y que en consecuencia exige el símbolo, supresión de nexos explicativos en aras de la sugestión sintética, multivalencia en una sola unidad.

Lo simbólico es, pues, en Eguren, una actitud constante, que se manifiesta tanto en el empleo de vocablos con tal carácter, como en los personajes que intervienen y en la concepción poética misma.

En consecuencia, los poemas alegóricos (porque los personajes lo son), figuran en la temática de Eguren, ya que las alegorías son concepciones genéricas, compuestas de símbolos.

Interesa ahora destacar las que llamaremos constantes en la poética de Eguren, por ser éste el tercero de los conceptos que en conjunción, son

los manejados en el desarrollo del presente trabajo (los otros, quedó ya indicado, son los de los personajes y el símbolo).

Las constantes en Eguren son aquellas manifestaciones de su peculiar estilo poético, que perviven tenazmente en su poesía, sirviendo, al igual que sus personajes y símbolos, a su ideal poético. Las constantes son, pues, su credo poético y parte de su estructura.

El estudio de estas constantes interesa no sólo en relación a los personajes y símbolos, sino para materializar la inflexible creencia poética de Eguren. En efecto, es remarcable el advertir que ya en poesías escritas desde antes de 1911, fecha de publicación de su primer libro *Simbólicas*, hasta 1942, fecha del poema "El Padre Guillermo", es decir, más de treinta años de producción, se conservan en lo esencial dichas constantes, documentándose así la seguridad poética de Eguren de que el estilo adoptado en sus inicios, poseía lo verdadero de la poesía y, por ende, no necesitaba ser modificado.

Las dos primeras constantes serán pues obviamente: la actitud simbólica y el hecho de los personajes. Quedaron ya explicadas sus motivaciones, por el hecho de devenir del deseo de síntesis.

Además existen: la constante del miedo, de la noche, de la muerte y del misterio.

Así, pues, el misterio es la esencia de lo poético, para Eguren. Ese misterio se especifica a través de las otras tres constantes: noche, miedo y muerte (noche por la oscuridad que es manifestación de misterio; miedo, que deviene de lo que no se conoce; y muerte, que implica el misterio eterno del hombre), y que son los senderos por los cuales habitualmente el poeta desemboca en el misterio, como esencia poética. Y lo es textualmente, en palabras del mismo poeta: "La poesía es la re-

velación del misterio por la verdad del sentimiento”¹².

Estas cuatro constantes admiten en menor grado de intensidad y validez, otras repeticiones de estilo que configuran constantes aunque menos notorias.

La más saltante de ellas es la dinámica; los personajes egurenianos documentan un movimiento fluído y permanente, que se relaciona con las constantes del peregrinar, del aviso y de los puntos sobresalientes del terreno. Siendo el misterio la esencia de lo poético, Eguren configura en sus poemas la constante del *aviso*, que nos es dado por los personajes; este aviso (constante inmaterial), se refleja en el peregrinar (constante material) de sus nuncios, que siempre inician el recorrido desde lugares elevados, sobresalientes (Juan Volatín, desde las alturas; Peregrín, desde miradores; los gigantones, desde montañas; las nubes enmascaradas, desde la montaña; el andarín de la noche, desde torres, etc.). Esa dinámica engendrada en el aviso, posee siempre el carácter de misteriosa y, más aún, los personajes saben siempre el secreto que deben trasmitir pero jamás lo manifiestan a los mortales (así Danira posee el secreto del más allá, pero al poeta sólo le contesta “el retemblar de una mesa”; la Niña de “Visiones de Enero”, le dice al poeta que su secreto será “por él siempre incomprendido”), como quintaesencia del misterio: lo misterioso en sí.

Existe aún una constante típica en la actitud de los personajes; estos, siempre son presentados o acercados a nosotros por el poeta, permanecen fugazmente en nuestra presencia y luego inexorablemente se alejan. La casi totalidad de los personajes asumen esta actitud teatral, de entradas

(12) J. M. Eguren, *Motivos Estéticos*, Op. Cit., pág. 164.

y salidas. Conjuga este carácter la intención egureniana del aviso o mensaje; todo personaje, posea o no la calidad explícita de nuncio, tiene en alguna dosis tal calidad y por eso su inclusión poemática obedece a algún mensaje que él nos trae y luego de cumplirlo, para reafirmarlo desaparece, como para que su persona no precise demasiado la atención del lector, en desmedro de la atención que debe estar dirigida al mensaje.

Como contrapeso de estas constantes dirigidas por el miedo y su sucedánea, la dinámica acusa Eguren la materialización en su poesía de un mundo eminentemente onírico. A través de esta constante onírica, es que se advierte el convencimiento total del poeta de que su mundo poético es verdadero y auténtico. Y esta exigencia onírica, conlleva la aparición de otra constante, la cromática: dada por el papel del color rojo, puro, material, como índice del concretar objetos ideales, provenientes de dicho mundo onírico (así: los Reyes Rojos, los mudos rojos, la roja huella —que sigue el peregrino—, el rojo timonel de antaño, etc.), el verde, como contraposición, es decir, para desrealizar objetos materiales, idealizándolos: así el Dios Cansado que lleva “la barba verde”, La Dama í “a la misa verde de la mañana”, etc.; y el amarillo, color de muerte, en el Dominó, la Tarda, Noche III (“lenta, *flava* sombra vierte raro monje de la muerte”); y paralela a la cual se desarrolla otra, en el desplazamiento calificativo de los colores a los metales que los manifiestan (luz de cadmio, luz capitosa de hiriente metal, etc.). Lo onírico exige igualmente la constante de ambientar sus personajes, ya no en la noche directamente, sino en parajes brumosos, nebulosos, mágicos y míticos, en última instancia. También implica la aparición de la constante espiritista en Eguren, como manifestación de esa alma mítica, mágica que lo dominaba (el hecho telepático de *los pasos*, y la evoca-

ción del espíritu de Danira), amén del hecho de que numerosos personajes intervienen en sus poemas, para al final decírsenos que están muertos (como los monjes paladines, la Niña de "Visiones de Enero"), que mueren en el desarrollo del poema (como la Niña de "Antigua") o que ya intervienen muertos (como los delfines, los muertos o la Tarda). Ese mundo onírico le exige asimismo documentar un deseo de evasión al miedo, mediante las constantes de las nubes y del vuelo, deseos de infinitud y lejanía, que aparecen en la Niña de la Garza, las "Nubes", "Alas", etc.

Y como sustrato de ambas tendencias en sus constantes, documenta finalmente Eguren una competente vocación de escrupuloso observador, no sólo de la psicología infantil para volcarla en esos Personajes Infantiles o de la coquetería de la mujer limeña que aparece en "Colonial", sino especialmente del menudo mundo de la naturaleza, de sus insectos y habitantes, cuya vida y desenvolvimiento tan minuciosamente avisó él. Esta tendencia miniaturista, de filigrana, se documenta extensamente en sus textos poéticos y más aún en su prosa.

Este coherente mundo de las constantes egurenianas nos lleva a afirmar luego de su estudio, que Eguren es un poeta en la plena acepción del vocablo: en efecto, él es capaz de *forjarse su propio mundo poético*, con caracteres de rigurosidad lógica inatacable, de coherencia compacta e impenetrable, es decir, con absoluta honestidad en ese credo poético incommovible que lo animó y que permite que su poesía, por la exacta adecuación a dichos ideales, posea esa belleza y autenticidad que dimanen de lo efectivamente sentido.

El afán personificador en Eguren se llega a documentar hasta en esos personajes que decíamos aparecen en otros poetas, pero que no logran revestir los caracteres de los que estudiamos. De

esos, nos ocuparemos en la tercera parte de este trabajo.

Ahora ya, la segunda parte, insistirá específicamente en cada uno de los personajes que se estudian, desde la clasificación que hemos propuesto y a partir de su calidad de personaje, del símbolo que comporten y de las constantes que acusen.

Segunda Parte

CAPITULO I

PERSONAJES INFANTILES

Se reúnen en el capítulo los personajes que por denominación y génesis responden al mundo infantil y cuya individualidad, que analizaremos por separado, no resiente su denominación global.

La *Niña* de "Blasón" está configurada en un cuento poético con sabor a heráldica y a tiempos intermedios, ya que se refiere el poeta a:

"si no mienten las fablas de dueña"

es decir, estamos en el medioevo europeo y español. La historia es simple: nuestro personaje se ve asediada por el *Duque de los Halcones*, pero es socorrida por la "coja reina y los nobles", pese a lo cual todavía se presienten "tribulaciones". La poesía en sí es intrascendente; y la aparición del personaje se explica por el tono romántico que asume el poema, necesitando precisamente de personajes que, además, ayudarán a fijar la trama en las mentes infantiles a que va dirigido; la misma motivación explica esos deslices de humor en el poeta, encaminados solamente a encontrar el eco de risas infantiles:

"la coja reina"

"las ayas de fustes dobles"

Princesita, que tiene “la poesía de un cuento de aurora” nos releva de insistir en nuestra apreciación de continuarse en la misma temática narrativa e infantil. El ambiente tan sólo no es ya antiguo (pese a los blasones que llenan de “azules los corazones”), sino más bien intemporal e inespecial, desde que el tema desarrollado está en comparación con el vuelo de una mariposa, una de las constantes egurenianas: predilección por el mundo natural de los insectos y persistencia de la idea de evasión (que engarza las constantes: nubes y volar).

La *Marioneta misteriosa* y la *marionette* de la “Marcha Fúnebre”, documentan dos personajes del mismo nombre, pero con diferentes actitudes. Sólo la denominación las equipara, ya que ambas representan a los muñecos que se usan en las representaciones titiritescas.

Marioneta misteriosa, responde un poco a esa constante de la temática egureniana del personaje secreto, aterreno, que se acerca a los seres humanos con algún fin o mensaje oculto. En este caso, tal fin es el de las hadas buenas: castigar al “coco que duerme” (concepción poética del cuco, terror de los niños), puesto que “le baja el copete / le tira la almohada”; y luego consolar a “la niña loca”, besándola en la boca para finalmente reír satisfecha:

“..... ríe
 en ocultas horas
 y fluye los juegos
 a las soñadoras”.

El personaje ha recogido la temática tradicional de los cuentos infantiles de Andersen y Grimm, en la cual, de noche (como en este poema: “ a las altas horas / de sueño bendito”) vienen genios o hadas benignos a aliviar los trabajos de los mortales o a favorecer a los niños puros.

La marionette de "Marcha Fúnebre", en cambio, es sólo un pretexto poético encarnado en personaje, que permite en unión de *Paquita* (la niña a quien pertenecen los juguetes y muñecos de que se nos habla), configurar una historia para entretenimiento de niños. La trama argumental nos relata el entierro de la muñeca (Marionette) y este hecho facilita al poeta el efectuar un despliegue vistoso en colorido de personajes menores, animales y fanfarria ¹³.

Los esposos de "Las Bodas Vienesas", son personajes que se encuentran en el mismo plano temático de los anteriores; se nos relata aquí la boda del "hijo de Rino" con "la bárbara y dulce princesa de Viena". Al igual que en "Marcha Fúnebre de una Marionette" (aunque aquí con trasfondo de alegría y marcha nupcial) aprovecha el poeta la trama del relato, unas bodas, para presentarnos un colorido, alegre y disparatado mundo, que él ha situado intemporalmente en país germánico:

"del hijo de *Rino* comienzan las bodas",
 "preséntanse mustias las primas beodas
 y margraves de añeja *Germania*" ¹⁴.

Anotamos la castellanización del río Rhin, en "Rino"; los "margraves", que corresponden a los Condes de Marca alemanes (Mark Graf) y la alusión directa a Germania.

(13) En verdad, surge el obligado enlace con la "Marcha Triunfal de R. Darío, y el acusarle influencia del modernismo, en la verificación larga e inicios de sonoridad en el poema (ya que en su resultado eufónico, conserva ese ritmo en sordina que caracteriza a Eguren).

(14) En ésta y las posteriores citas de los textos egurenianos, el subrayado es nuestro, para indicar la palabra o giro que motiva el comentario.

El humor y la risa se encuentran también presentes en esta poesía y todo ello configura un poema entretenido para los niños, basado en la actitud de los dos personajes, que contraen matrimonio.

La íntima conexión que establecíamos entre estos poemas, que hemos denominado de personajes infantiles, se nos presentará ya clara ahora, cuando nos ocupemos del *Duque Nuez*.

En este poema se contienen los dos elementos determinantes de la homogeneidad indicada. El primero, está dado por la trama de "El Duque": su matrimonio "con la hija de Clavo de Olor", en medio del mismo ambiente musical, alegre, despreocupado y de reflejo modernista que ya anotábamos en "Las Bodas Vienesas". Además, se resuelve el nudo de la trama: la inasistencia del Duque a su propia boda, en base al ya conocido personaje infantil de Paquita (que apreciamos en "Marcha Fúnebre de una Marionette").

Se documenta así mismo la profusión de personajes, tales como "Galo cetrino, Rodolfo montante", y en general se reproduce el ambiente colorista y gracioso, ya apuntado.

El *pelele*, es un personaje más de estos, pero que no responde a la tónica alegre y juguetona que hemos venido destacando. Todo el poema, a semejanza de la mayoría de los de Eguren, se desarrolla bajo la égida de la tristeza, el miedo y la melancolía: el poeta nos presenta un multicolor mundo de desenferno y alegría en cuyo centro mismo se ubica nuestro personaje, asustado y desorientado.

La temática sigue siendo infantil: el pelele (muñeco de trapo con figura humana, pero también símbolo semántico del adjetivo pelele, como calificación de una persona débil, sin personalidad); los demás personajes que intervienen: "princesas rubias", "figurones de la polinaca", "Núviles blon-

das”, “el mágico Flor” y la trama que se desenvuelve en el mismo plano: un juguete de trapo, entretiene a las niñas que juegan con él (las princesas rubias), quienes con la inconsciencia de la infancia, lo asustan, lo estrujan y finalmente lo destrozan e inutilizan (de allí que: “del pobre pelele caído en el suelo / el triste ataúd”).

Sin embargo, la infantilidad no es la nota característica del poema; y así, algo más profundo se advierte en él. Ello está dado por la técnica del punto de vista que el autor ha asumido: es decir, que el poema no nos relata los hechos de las niñas, su juego o la impresión que ellas tienen; al contrario, el poema ha sido escrito *a partir del pelele*, todas las descripciones y situaciones se nos dan por la boca, por los ojos, por los sentimientos e impresiones *del pelele*. Y para completar esta intención ha recurrido el poeta a las imágenes de la ronda, del carrousel, formado por las niñas y en cuyo centro está el pelele:

”Las princesas rubias al triste pelele
festivas *marean* en cálida *ronda*”

que así por este grafismo circular nos dice del caleidoscopio que advierte en las niñas girando en su torno, y no se habla de la sensación de éstas que giran en torno a él. De donde lo esencial es el mensaje del miedo del juguete a ser destrozado.

Por lo demás, el poema transcurre en identificación constante de poesía y música: por el recurso de la imagen de la ronda y el baile, que son los que van a producir en el pelele (centro de la acción y dentro del cual se ha ubicado el poeta) ese alucinante movimiento circular que es en realidad el motivo de su miedo:

“y baila el remiso temblando de horror”

y la causa de su muerte, a manos de sus inocentes dueñas.

El pelele, pues, sigue siendo un personaje infantil y el atisbo de símbolo explicado, sólo llega a conjeturarse, pero sin prueba directa en el texto. Eguren nos ha dado un cuadro más para niños, pero dejándonos al mismo tiempo un resabio de tristeza y miedo, que sólo se da en este poema dentro del grupo en estudio.

Este inicio de incongruencia soporta una explicación cuya validez es genérica para el grupo estudiado de personajes infantiles.

Eguren primariamente nos quiere ofrecer un conjunto de poesías dirigidas a los niños (es ocioso el referirnos a sus sobrinos, razón determinante de la elaboración de este grupo de poemas); pero sin embargo, no sacrifica su personal concepción del valor de los personajes en su poética, amén de coadyuvar estos al fin explicado de centrar el entusiasmo pueril. Además y ya en plano aparte de la intencionalidad pueril, el poeta nos da un claro índice de que si bien su poesía se dirige a los niños, sin embargo posee una auténtica carga poética, como para ser apreciada por los adultos y los estudiosos de la poesía. En tal virtud es que han sido publicados por el autor y, además en la selección que él mismo efectuó para la edición *Amauta* de 1929, persisten; corrobora además esta intención del poeta, el hecho de que la aparente simplicidad de los conceptos, encierra trasfondos de imágenes y comparaciones, que si bien no pueden ser calificadas de símbolos o alegorías, en cambio, unidos a la obscuridad lexical que documentan los textos (palabras arcaicas, creaciones originales del poeta y conocimientos de geografía e historia) demuestran que la intención poética no se había canalizado en sólo lo pueril, sino que configuraba contenidos poéticos de exacta similitud con el resto de su obra, si bien sólo el medio o pretexto poético acusaba tendencia infantil.

CAPITULO II

PERSONAJES HISTORICOS

EL PADRE GUILLERMO

Es éste un poema esencial en la obra de nuestro poeta. No sólo por el hecho del personaje, sino por la anécdota que él conlleva.

Fue escrito muy poco antes de morir el poeta, en el mismo año 1942, y es un precioso documento para rastrear algunas de las que hemos denominado constantes en su poética, así como un sustancial cambio en su actitud de poeta y de persona ante la religión.

Patenticemos dichas constantes: se inicia el poema con una de las frases conceptuales tan gratas al poeta: "Alta noche", que se documenta también en "El Dominó":

"por la *alta noche* de voluptad ignota"

"El Dios de la Centella":

"viene por *alta noche*
el dios de la centella"

"Patética"

"Daban las *altas horas* del plenilunio triste"

"Marioneta Misteriosa"

"A las *altas horas*
de sueño bendito".

El sintagma alta-noche, encierra un profundo significado para Eguren; primeramente, importa una calificación del motivo central de su poemática: la noche. Alta, vale por ignorada, misteriosa y profunda noche; noche, en realidad incommensurable, receptáculo de todas las maravillas y posibilidades.

En esta alta noche, nos dice Eguren que se "tendía los fríos", otro de los índices de sus constantes poéticas. En el mismo "Dominó" se acusa:

"da los espantos *en derredor sombrío*"

"Noche III":

"de *rumores* contenidos *está llena*"

"La Niña de la Garza":

"*vagos sueños envía*"

"Las Citas Ciegas":

"*fluyen los sueños*
a las comarcas".

El giro egureniano, sustantiviza los conceptos abstractos, imaginativos, del frío, los espantos, los rumores y los sueños, para darles una corporeidad, pero ingrávida que, como manejada por hilos, se extienden por el espacio portadores de un mensaje tétrico.

En "Sola noche"; "las nébulas hondas", se reitera el motivo nocturno en unión a esas palabras incorporadas por nuestro poeta a su acervo literario y poético: nébulas, nielado, nubladas, etc., como variaciones personalísimas de ese otro motivo constante, las nubes, que llegó a merecer en su obra poética hasta la categoría de personaje: esas *nubes enmascaradas* de "Nubes" y las "Nubes de Antaño".

El poema conlleva, en su desenvolvimiento, el encarar francamente, por primera y última vez (obligadamente), el tema religioso en la obra egureniana. El personaje es aquí histórico y no sim-

bólico o alegórico; sin embargo, documenta Egu-
ren la necesidad de darnos un personaje en esta
poesía capital. Capital por la circunstancia de su
creación en vísperas de fallecer y por el trascen-
dental asunto que enfoca.

Índice de ello es ya el encontrar por única vez
la palabra Dios; así, en mayúscula. El tono ge-
neral es de recogimiento religioso (católico, si pen-
samos que el Padre Guillermo fue un franciscano
del templo barranquino de San Francisco), así:

“De la *celda* de Dios salió el *ángel*
el *Padre Guillermo*

con la *cruz* del pesar *purpurina*”.

“La *oración* resonó melodiosa”

“.....voló un alma
tranquila *a los cielos*”.

“Le guiaba /al Padre Guillermo/ su penosa
tiniebla
celeste lucero”

“llamaba al *convento*”

“sobre el alba frente *del santo Guillermo*”

“ve la aurora *de Dios en el cielo*”.

Es incontrastable la fuerza expresiva y de con-
fesión personal que esta poesía nos brinda; ante
aquellos que pudieron pensar en un esteticismo evi-
dente como único credo trascendental de nuestro
poeta, se puede oponer este testimonio inconcluso,
si bien válido en plenitud sólo para el momento
cronológico en que se produce.

El carácter del personaje se da en el presente
poema, como en el de un personaje histórico, de no-
vela corta o de cuento, ya que el Padre Guillermo,
pretexto necesario para la confesión del poeta, so-
porta el nudo de una *trama novelística*. En efec-
to¹⁵, una noche de invierno (“.....qué triste la
bruma / cautiva de invierno!”), sale el Padre Gui-

(15) Trasladando el poema a prosa, en interpretación del autor.

llermo de su habitación hacia la casa de un moribundo (“De la celda de Dios salió el ángel / / hacia la morada / de lenta agonía”), y ya cumplida su piadosa misión, vuelve a su retiro (“Aterido a su celda volvía”), cuando se da cuenta que no tiene la llave para entrar y nadie responde a sus llamadas, razón por la cual la nieve lo envuelve y fallece cubierto por ella (“y perdida la llave, en espera / quedó largo tiempo”).

Su concepción poética lo lleva a describirnos este episodio, a medias verdadero, a medias poetizado, como una doble desgracia (ambas muertes: del Padre Guillermo y del moribundo), desolación previsible en quien sabe que muere y escribe.

Un misterioso sentido poético nos ofrece el verso:

“Sobre el alba frente del santo Guillermo”

encontramos en esta frase, no una discordancia sintáctica: “el alba frente”, sino un testimonio más de la innovación lingüística que Eguren procuraba, tratando primero de crear una sola palabra que respondiera a la morfología y semántica de dos, para procurarnos en ella sola, ambas; como en “nie-lado” (“La Nave Enferma”), palabra que vale por niebla y helado; y luego en una segunda etapa, de reflejarnos dos situaciones en un solo giro o frase, como la estudiada ahora, que por el contexto, quiere decirnos que así como el alba se aproximaba ya (recuérdese que el sacerdote muere por estar bajo la nevada toda la noche), la frente del Padre Guillermo se encontraba blanca (por la luz del alba), y a la vez resplandecía de pureza, de blancura (alba). Se nota, pues, el juego de conceptos que se realiza en dos planos: material y espiritual, con otro segundo juego, esta vez de palabras en cada uno de ellos: material; la nieve y la aurora, y espiritual: la pureza y la luz. To-

dos estos conceptos se entremezclan en el plano poético sólo con las palabras: "lívida nieve", "alba frente" y "aurora de Dios".

Tiza Blanca

Tiza Blanca es un personaje del recuerdo, es además en Eguren el obligado pretexto para la remembranza de alguna profesora, como fue o como debió ser, y que le sirve ahora para su intención de poema didáctico.

El personaje se encuentra caracterizado no por un atributo personal, sino por un objeto físico (la tiza) que al poeta le interesa destacar como inherente a su carácter. Simboliza este personaje todo el desapego, la Ternura (en mayúscula nos lo dice el poeta) y abnegación que caracterizan en sus notas ideales al maestro. Nuestro femenino personaje conlleva además la nota de blancura, que se advierte en su nombre, en sus "mejillas de *azucena*", en el "*piqué* bordado fino", de su vestido y su "*cinturón alabastrino*", además de irradiar "*clara luz de armiño*" y como para despejar dudas se nos dice al final del poema:

"Era el campo, la *blancura*,
del colegio la Ternura".

El poema se ambienta en la alegría juvenil, olvidado de temores lóbregos o ambientes mágicos; y por ello advertimos clara la intención del poeta de dirigirse a un auditorio infantil.

Dentro de la estructura de un personaje, configura Tiza Blanca todos los atributos pertinentes a él. La tenemos individualizada, por boca de: "Las alumnas de la banca/ (que) la llamaron Tiza Blanca"; caracterizada en su descripción física; lindante con la blancura, como reflejo de su calidad moral, límpida y hasta estudiada en facetas de su

carácter: concurría a clases con dulces y pastas para los alumnos, enseñaba problemas de matemáticas (“Los teoremas del cariño”), astronomía elemental (“Resolvía azul misterio / del errante planisferio”), botánica (“y de flora y los jardines / el amor de clavelinas”) y ponía sobre todo esa cualidad de amor y de cariño tantas veces mencionado en el poema, al hacer que los alumnos “negados / florecían avisados” y en general “los libraba de enemigos / horas lentas y castigos”.

Rubia Ambarina

“Colonial” es el poema que nos presenta este personaje. Personaje por excelencia, añadiremos, ya que es uno de los más elaborados y completos de la imaginería egureniana.

Tanto es así, que esta *rubia ambarina* nos documenta en la poesía todos los matices de su carácter juguetón, coqueto, imprevisto, caprichoso y dislocado, que la convierte en la exponente por antonomasia del espíritu criollo de la mujer limeña, gracejo y lisura por esencia. Y a la vez, nos atestigua que el natural observador del poeta no circunscribe su afición a la naturaleza o a la vida mínima que en ella se desarrolla, sino que abarcaba igualmente el estudio caracterológico de los personajes de su ciudad natal. Sin embargo, nótese que el poema (desde su título) se desenvuelve en el plano de lo pretérito; en efecto, el poeta no ha testimoniado su observación directa del espíritu femenino, sino que lo ha entremezclado con la tradición virreinal peruana, para luego plasmarla.

Las citas que ahora efectuaremos corresponden todas a notas del carácter de su personaje, destacadas por el poeta; así, se la define en género en el primer verso:

“linda y caprichosa la rubia ambarina”

A continuación se documentará el capricho que le es atribuído:

“quiebra los juguetes y la mandolina
y el fino jarrón”

“arañando goza, con uñas rosadas
la faz peregrina de azul figurón”

“y rompe con su
caprichosa mano cristal de Bohemia”

“Del viejo cazurro Rino, sin decoro
bebe mientras mira la lámpara de oro”

Nuestro personaje es además bella, y se complace en serlo:

“y luego presenta, nada vergonzosa
con infantil gracia su liga de rosa
los claros encajes de su pantalón”

“se pinta lunares en la pierna airosa”

“de vivos rubores se muestra radiante”

“le ronda /al amante/ le mira con ojos de
cielo”.

El personaje se incrementa con el previsible buen humor y alegría de que hace gala:

“y burlona finge con las castañuelas
las danzas antiguas de abuelos y abuelas”

“Tornando risueña sus ojos de malva
a su paje añoso le besa la calva”

“Cual una pintura que mira colgada
imita a la mora reina de Granada
fingiendo morir”

“.....levanta un puñal al pecho
y al ver al abuelo, de espanto deshecho
vuelve su alegría sonora a lucir”

Y finalmente se completa con el atributo esencial que el poeta le infunde, la imperdonable co-

quetería y picardía, de la que es ella símbolo evidente:

“presenta al amante, de risa el hoyuelo,

 y finge un desmayo en fusco diván”
 “y al ver al amante cortinas inflama
 y se va diciendo: ¡Que corra la llama,
 la llama de amor!”

Así, pues, Eguren nos ha perfilado su personaje, la rubia ambarina, a través de su carácter caprichoso, su condición de beldad, su alegría natural y su coquetería determinante. Además, junto al detalle caracterológico nos brinda el poeta, en datos menudos, una descripción física completa de ella: es rubia, cuidadosa de sus uñas (como cualidad de aliño personal; además: “se pinta lunares”), de ojos verdes (“ojos de malva”), se le forman hoyuelos al reír y es de buena figura, ya que la luce “nada vergonzosa”.

Se explica el minucioso detalle del tratamiento de este personaje: físico y de carácter, por esa cualidad egureniana de la observación, ya que es éste un personaje menos de imaginación, que de extracción del medio ambiente natural del poeta: la ciudad de Lima.

Nora

Nora es un personaje diluido, que no llega a configurarse realmente. Su presencia en el poema se justifica sólo como la indicación, quizás individualización por el nombre propio femenino, de una muchacha a quien su abuela brinda consejos.

El tono general del poema recuerda una “Serranilla” del Marqués de Santillana¹⁶, por la bre-

(16) Como también lo recuerda el poema *Retratos*, de los primeros del autor, que quizá por este motivo acusa una influencia más marcada en este sentido, como sería el de la versificación breve y ágil del autor de las “Serranillas”.

vedad de los versos, agilidad de las estrofas y sencillez contenido poético ambientado en la naturaleza. El otro índice del origen del nombre del personaje, que en realidad es postizo y sin justificativo, se encuentra en un previsible juego de palabras entre *Nora* y *noria*, que es el motivo central del último consejo de la abuela:

“cuando beber ansíes / de fresca noria”

es decir, que cuando se busque algo, se debe trabajar en ello, pero evitando la soledad, que desanima antes de ayudar.

Los Delfines

Los delfines constituyen uno de los personajes claves en orden a rastrear influencias librescas y foráneas en la poética egureniana.

Su sola denominación nos ubica en la corte de los Reyes de Francia, ya que se alude a sus primogénitos: los delfines. Para confirmar esta idea, el texto nos documenta la indumentaria de la época:

“tienen ricos medallones
terciopelos y listones”

y como para asegurarnos la génesis francesa de estos personajes, nos dice el poeta:

“son cual de Van Dyck pintura”

teniendo efectivamente, por su afición a la pintura, contraído en este poema una deuda hacia esos personajes arrebolados que desde los lienzos del pintor flamenco nos dicen su proveniencia de la nobleza francesa de esa época.

Los delfines son, además, en el poema, los personajes representativos de un símbolo: la pérdida de las prerrogativas nobiliarias.

Sin embargo, es éste tan sólo el símbolo explícito del poema; el otro, el profundo, está constituido por el pretexto poético que el asunto le brinda a Eguren para crear una poesía, extraña en él, de sabor social. Y decimos sabor social, por cuanto el tema desenvuelto, a pesar de haber sido poéticamente descompuesto, al producirse la armazón del análisis literario, nos acusa por fin la huella de esa presencia egureniana en el Grupo Amauta, dirigido por José Carlos Mariátegui, de tendencia socializante. Eguren frecuentó la amistad personal de los integrantes del mencionado grupo, pero sin embargo aisló su producción del clima ideológico que en él se vivía; creemos que este poema documenta una concesión a la amistad y, al mismo tiempo, la afirmación implícita de que su preocupación no acompañaba a esta tendencia y se interesaba tan sólo en la poesía, recogiendo sí un tema o motivo, pero no una vivencia, en esto de la preocupación social.

Por ello también, nuestra aseveración de ser una poesía extraña en él, ya que tales preocupaciones no fueron sentidas vitalmente por el poeta, enajenado a otras vivencias.

La arquitectura del poema se ciñe a los moldes ya estudiados en el poeta: se sitúa en ambiente del pasado:

“Es la noche de la triste remembranza”

y se le da un tono de misterio y lejanía, por el hecho de su ocurrencia nocturna y por personajes difuntos. Además, posee el poema la característica de la tristeza, y la aparición de tétrica consecuencia, del color amarillo, color de muerte en Eguren:

“en amplio salón cuadrado,
de amarillo luminado”

El personaje es encarado a la luz de las ocurrencias históricas que les acontecieron a los delfines franceses y nos detalla esta reunión espiritista en que ellos se reúnen, para recordar su abuelo, poderío y vida regalada, que alguna vez les fue arrebatada por la Revolución Francesa y las sucesivas Repúblicas, y que finalmente tan sólo les ha permitido el reunirse para evocar una vez más alguna de las tantas fiestas y danzas en que participaron en vida, por ello:

“principia la angustiosa contradanza
de los *difuntos* delfines”

La transcripción poética de un enfoque social, lo dan veladamente los siguientes versos, al servicio de una idea que podríamos denominar de tesis, si bien empapados de quehacer poético:

“Un sabor innominado,
abatidor de la infancia,
sufrir los hace, sufrir por el pecado
de la *nativa elegancia*”

Nos interesa destacar el recurso egureniano de perfilar un elemento psicológico del personaje para construir su poesía, y éste es la tristeza que los delfines cuentan en el desarrollo poemático:

“principia la *angustiosa contradanza*
de los difuntos delfines/
.....
mas, conservan un esbozo,
una llama de *tristura*
como el primo, como el *último sollozo*.
Es profunda la *agonía*
de su eterna simetría”.

Y, así mismo, la presencia del tiempo inexorable, a lo largo del desarrollo poemático y del devenir histórico, en la bellísima imagen:

“ora avanzan en las fugas y compases
como *péndulos* tenaces
de la última alegría”.

La razón de ser, por tanto, del personaje en este poema, es el desarrollo de una condición psicológica de éste, a través del marco histórico y ambiental que configuran el poema.

Eroe - Walkyria - Ananké - Jezabel

Estos cuatro personajes nos llevan también al mundo libresco que tan útil le fue a nuestro poeta. Su génesis reposa ya no en la invención egureniana, sino en el acopio de lecturas que poseía. Así, *Eroe* y *Walkyria* le vienen de las antiguas literaturas germánicas, *Ananké* del mundo Grecolatino y *Jezabel* de los relatos bíblicos.

Eroe y *Walkyria*, ya se ha insinuado, son personajes endeudados con las sagas y lieder de la literatura nórdica, así como con las Eddas.

Eroe, por su personaje y trama, es un poema mitológico. Nos lleva a la liturgia del entierro de *Eroe*, mejor dicho, de su liberación en el Walhala, por intermedio de Odín, el antiguo rey de los dioses germánicos ¹⁷.

La calidad atribuída de personaje, le viene dada ya por su linaje mitológico y legendario; en este caso Eguren sólo la ha recogido, preservándola.

En el desarrollo del poema, urge anotar la supervivencia del estilo modernista; Eguren plasma en esta poesía su herencia de tal corriente, frente al ritmo del primer verso:

“Del-bós-que-las-aú-ras-ve-ní-an-a-ce-das”

(17) Debe anotarse que Eguren ha recogido la terminología mitológica alemana ya alterada por Wagner, de allí Odín, y no Wotan.

Recordemos el de R. Darío:

“E-raún-ai-re-suá-ve-de-pau-sá-dos-gi-ros”¹⁸

Así mismo se nota una metáfora atrevida, grata al modernismo; “Odín *anochece* brillantes coloras”

“Y nube azulea divinos fanales /

 y notas de luna sus *senos liliales*”

Llega la influencia impalpable del modernismo, hasta a poner una nota erótica, de ordinario ausente en la poesía egureniana, calificando los senos como “liliales”, adjetivación típica del afrancesamiento de Darío (de lirios, significando blancura).

El poema, sin embargo, acusa el estilo propio de Eguren, en:

“Y el rey *colorado* de barba de acero”

recurso del poeta, indesligable de la materialización por el color rojo de concepciones abstractas, inexistentes o inmateriales, seguido de la frase epítética: “barba de acero”, símbolo de virilidad y de fortaleza.

En el personaje se observa que no existe intención directa de personificación por parte del poeta, ya que no se le ha añadido ninguna nota o caracterización poética. Importa a nuestro estudio tan sólo el hecho de conservar su presencia, relevado el poeta de su necesidad de creación, por haber encontrado ya el material dispuesto.

En la Walkyria, en cambio, se documenta no sólo el hecho de haber sido recogida en su cali-

(18) E. Darío, *Prosas Profanas*, 1896.

dad de personaje, sino que debido a la generalidad de su concepto, el poeta nos la precisa, convirtiéndola en uno más de sus personajes, insumidos en su poética.

La Walkyria nos es situada por el poeta en su marco ambiental exacto:

“Yo soy la Walkyria que en tiempos
guerreros”
e inmediatamente connotada:
“cantaba la muerte de los caballeros”

Es decir, nuestro personaje es un personaje de muerte, de violencia y por añadidura maligno, como se verá en:

“Soy flor venenosa de pétalo rubio/
.....
“Yo soy la que vuelvo continuo las fojas
del mal...../
.....
camino en el bayo corcel de la muerte”

Nuestro personaje posee toda la caracterización de un genio del mal; ataca y roba a los paladines y además le cabe en suerte tener aquella cualidad que tan preciada le es al poeta y que por ello se la ha atribuído inexorable; ella es, en última instancia, un personaje misterioso:

“mi origen no saben los cantos de gesta”

y en recurso que pertenece también de lleno a las constantes egurenianas, este personaje misterioso e ignorado, posee maravillosos secretos y saberes que, sin embargo, tan sólo menciona, sin descubrirlos, para de esta manera producir una más intensa impresión de misterio:

“y el signo descubre que ocultan las sagas”

Ananké se sitúa en el título del poema así denominado y que en sus ocho pareados, no la mencionará, para tan sólo referirse a una niña, indeterminada, que interviene en diálogo con el poeta.

Por ello, su inclusión en el presente trabajo constituye tan sólo un testimonio de la homogeneidad que se anota como trasfondo mitológico en los cuatro nombres de personajes, y su inclusión personajística en la poesía, aunque sin configurar un típico personaje egureniano.

Jezabel encarna una de las páginas de la historia del pueblo hebreo, poetizada por Eguren. El personaje corresponde a los lineamientos generales de los ya descritos, en cuanto nacida de la historia o la leyenda con el carácter peculiar de personaje, que el poeta tan sólo recoge. En el presente, Jezabel ha recibido únicamente una influencia de la poética creadora egureniana y es su vinculación tenaz a través del poema aun leit motiv simbólico: los perros negros. Así, Jezabel:

“mira, a su lado, mira, dos *canes negros*”

.....

“otra vez contempla los *oscuros perros*” y

.....

“ay, mira los *canes paladines negros*”

En el poema, que es de corte narrativo-histórico, tan sólo, pues, se presenta el genio poético egureniano con este leit-motiv, simbólico de la subconsciente desazón de la reina impía al quebrar las reglas de la religión hebrea.

CAPITULO III

PERSONAJES IMAGINATIVOS

Peregrín, Cazador de Figuras

El poema constituye una sola estrofa de 18 versos de rima consonántica, dividida en tres estadios; los cinco primeros versos, los cinco últimos (rimando 1-3 y 2-4-5) y los ocho interiores, rimando en pareados.

Estructuralmente, el cuerpo del poema está constituido por cuatro versos (el primero y los tres últimos), encerrándose entre ellos un extenso desarrollo de catorce versos en subordinación sustantiva circunstancial. Así, el cuerpo está dado por:

“En el mirador de la fantasía,
.....
Peregrín cazador de figuras
con ojos de diamante
mira desde las ciegas alturas”

Para que la hilación no se pierda y en recurso más novelístico que poético, Eguren nos repite en el verso anterior al grupo de los tres últimos:

“en el mirador distante”

es decir, lo mismo que nos decía en el primer verso (del poema y del que hemos denominado cuerpo del poema):

“en el mirador de la fantasía”

Luego, ya vienen los tres versos finales integrantes del cuerpo.

Esta especial estructura del poema, la advertimos en concordancia con el mismo temperamento que generó la introducción de personajes en la poética egureniana: el afán condensador, sintético, a cuyo fin sirve mejor el darnos un postulado, que es luego ejemplificado para que la idea insinuada quede firme, sin recurrirse a una explicación racional y discursiva. Por ello, repetimos, en el cuerpo central (lo sintético) se interpolan esos catorce versos explicativos, de desarrollo, todos ellos en calidad de complementos circunstanciales (lo discursivo), en sus variados matices:

“al brillar del perfume”

“en la noche que llamas consume”

“cuando duerme el ánade implume”

“cuando lucen los silfos galones, entorcho”

“por la noche de los matices

“en el mirador distante”

“por las llanuras”

Peregrín es un personaje netamente egureniano. A través de él podemos comprobar algunas constantes de su poemática, que se tipifican en este *Peregrín*, cazador de figuras.

Cabe, en primer lugar, dentro de la orientación del trabajo, insistir en el papel imprescindible que el personaje desarrolla en sus poesías. Todas las variaciones del tema, dadas por esas frases circunstanciales ya aludidas, reconocen un solo punto convergente: la figura del personaje. Exis-

te, así mismo, un dinamismo en el poema: se nos da primero una sensación visual, sinestésica con la olfativa: "al brillar del perfume", luego se sitúa temporalmente el poema "en la noche" (anotemos ya una de las constantes poéticas aludidas: noche), luego la idea poética divaga (movimiento e inicio de dinamismo) sobre su fauna y flora (segunda constante a anotarse): "ánade implume", "rubios vampiros", "firmes jorobas" (zancudos), etc. y por fin el dinamismo fluye ya cuando la noche empieza a moverse por las llanuras y entonces desde un mirador distante, Peregrín, el cazador que peregrina eternamente (tercera constante a destacarse) mira desde las alturas.

Peregrín es el símbolo de la eterna curiosidad, del observador tenaz y escrupuloso que en este plano trascendente de lo poético, fija su objetivo en seres humanos (las figuras en este tablado del mundo) en transposición poética de ese otro meticoloso observador de la vida minúscula que fue el poeta.

Entendemos por eso a Peregrín como un personaje clave en la poesía de Eguren; Peregrín es él mismo en el plano poético, tipificado a través de las constantes que existen en su poética: el deambular, la noche, los insectos y la simbología de los personajes.

Juan Volatín

Poesía sintomática en Eguren, ésta de *Juan Volatín*. Y sintomática, por ser de las que nos permiten rastrear al Eguren hombre, en sus símbolos y tratamiento poético.

El tono general del poema está dado por el ambiente nebuloso y mítico en que se desenvuelve; de manera mediata, este ambiente asegura la consecución de aquel otro, el simbólico, que es el del miedo. Miedo cervical sin duda, y que está en-

deudado con la aparición (por lo demás súbita) del personaje Juan Volatín. Otra coordenada más se advierte en unión con la del miedo: es el dinamismo inmanente a la esencia del personaje. Ya su denominación lo está afirmando, Juan Volatín es el dinamismo encarnado en una rápida y ágil voltereta ¹⁹.

Este dinnamismo posee además una característica: nos viene calificado. Es una dinámica descendente:

Juan Volatín ha partido de las alturas ²⁰; "gopuras" ²¹, para ir finalmente a caer en forma di-

(19) Incluso en el sonido, la terminación TIN, que da la sensación de un sonido rápido, nos está anunciando lo que luego el correlato de la rima: retintín, cojín, etc., nos confirmará, es decir, su agilidad.

20) Aclaremos aquí nuestra resistencia a situar el inicio de la dinámica de Juan Volatín en el *cielo*, sustituyendo esta expresión por la de *alturas*. En primer lugar, existe un hecho objetivo: rastréese la poesía de Eguren y se encontrará la palabra cielo con mucha dificultad. Quizá la más expresiva y también una de las más polémicas, misteriosas y trascendentes, sea la que se encuentra en el "Padre Guillermo", poesía escrita a pocos días de su muerte. Ello la religión esteticista confesada por el poeta, cierta frialdad en sus símbolos religiosos (de existir) y algún análisis de su poesía en que se advierte la disgregación de una capilla en la naturaleza ("Antigua", en la *Canción de las Figuras*, 1916), nos hace pensar en que la religiosidad no es una de sus principales características. Por todo ello es que pretendemos hablar de alturas y no de cielo (en cuanto valoración religiosa).

(21) Una discusión sobre el léxico egureniano y que se relaciona con un problema etimológico, se plantea a propósito del término *gopuras*, y que en su elucidación desde nuestro criterio, aportará una prueba más para confirmar el dinamismo descendente que le atribuimos al personaje. Hemos encontrado en *Nouveau Dictionnaire des Dictionnaires* del Proto-notario Apostólico Paul Guerin, T. IV, París, 1889, el término francés "gopuram", como una pirámide de piedra, de elevada altura, a manera de frontispicio en los templos hindúes; la alusión a Bengala, en el siguiente verso, nos reafirma en que nuestra etimología es la correcta y además en nuestro aserto de que la acción de Juan Volatín se inicia en un hipotético punto elevado para concluir en la brusca caída terrenal en la quinta del poema.

recta al mundo, en una quinta, a través de la ventana y sobre un cojín, donde el impulso de su rápida caída lo hace rodar con un volatín.

La estructura del poema se da en cuatro estadios; el primero introductivo, en el cual el autor nos va a presentar en una íntima conjunción (que es lo tipificante del símbolo), la descripción física del ambiente en que se va a desarrollar la trama de la poesía, y el correlato anímico que ésta comporta. El segundo está dado por el relato que en primera persona desenvuelve Juan Volatín. El tercero, por la aparición de la silfa y su lid con el duende. Y en el cuarto, por el leit motiv que constituyen las cuatro estrofas intercaladas, que nos relatan las actitudes inmediatas de Juan Volatín.

El primer estadio introductivo es muy importante, ya que el ambiente es preparado para la aparición del personaje, sin ser éste quien produzca luego la situación ambiental. Advierto en ello una solemnidad desusada en el poeta, antes de entrar a delinear su personaje. Es pues éste, un personaje, por singular, importante.

La acción (entendemos el poema como una conjunción de cuento, representación teatral y poema), se va a desarrollar en la noche, que comienza. Y en una quinta, donde hay niños, quienes van a ser los espectadores del singular duelo entre Juan Volatín, "el duende vida vana" y la silfa, "que mece la rosa".

La anécdota se encarga de enturbiar nuestro análisis, refiriéndonos que la poesía es un antiguo cuento inventado por el poeta para distraer a sus sobrinos, consuelos de soltero.

En "noche como tinta", en "noche desolada", va a imperar el género misterio, con su especie fortuita, el miedo, que va a encarnar en los niños. Muy importante, porque el ambiente infantil del poema nos asegurará alguna observación posterior

sobre el humorismo que aparece en esta poesía, y que es privativa de ella en la poética egureniana.

Importante, además, el que el inicio del poema coincida con el inicio de la acción y con el inicio de la noche. No es sólo lo nocturno lo que va a destacar Eguren; es también el sueño de todo lo que rodea a los niños: grillos, trébol, aves y flor, frente a su vigilia despavorida. El inicio total sustrae a esta poesía de cualquier temporalidad; es en realidad un hecho o acontecer humano que sólo tiene inicio y fin²².

El ambiente misterioso se centra ahora en pavoroso, insinuado ya por la contraposición de conceptos: niños-noche y niños-soledad. Y se centra, en virtud de la aparición del color amarillo en la poesía: "y lámpara amarilla / fulgente reberbera". Analogías con "El Dominó": "Su claro antifaz de un amarillo frío / da los espantos en derredor sombrío"; La Tarda: "Despunta por la rambla amarillenta..... / la Tarda"; el monje muerto de Noche III "con la pálida expresión de calavera; no-

(22) Perpetúa esta parte introductoria algunos usos estilísticos privativos de Eguren. El primero de ellos es el término "túmidos"; lo consignamos en especial, pese a la escueta explicación que nos brinda el diccionario: hinchado. Sin embargo, lo advertimos en el poema con un significado diverso; ya Corominas nos dice que un uso restringido del vocablo le asigna el valor de "atomido", paralizado, tumefacto. Nosotros creemos que su valor semántico es el de portar una significación de frío, de aterido y ser una síntesis morfológica del adjetivo entumido, como calado de frío. Acto seguido se documenta otra reducción morfológica sintética: "al redor", gráfica representación del giro "al rededor", y que solicita su entroncamiento a formas castellanas arcaizantes.

Tenemos además que destacar la epítetis de cliché en Eguren, cuando se refiere a niños o niñas: "blondo". En Eguren la niñez es siempre caracterizada con este epíteto; ya en "Sayonara" se habla también de "blonda bebé", y en este sentido las citas se multiplicarían. Especial matiz de pureza, simplicidad, suavidad y deleite musical hallaba Eguren en el empleo de este vocablo, en circunstancia semántica de calificar a la niñez. Pocos versos después, "la gente blonda", ratificará nuestro comentario.

che como lívido sudario", nos liberan de fundamentación mayor.

Es aún más explícito el símbolo básico que vamos a desentrañar, y que pensamos está contenido en la oposición niñez-madurez, en la descripción antitética que nos da el poeta: "presenta el escenario / de tierna juventud / y el campo funerario / cual lóbrego ataúd". En esta disyuntiva: luz (en la casa), oscuridad (fuera de ella); la primera se encarna en los niños y la segunda en lóbrego ataúd, premonición de muerte, que sigue a la madurez del hombre.

Instaurada ya la problemática temporal de las edades del hombre, los atemorizados niños advierten por "el *valle* desolado", un lejano y leve ruido.

Es éste el pórtico a la aparición *real* de Juan Volatín, y a la primera de las cuatro estrofas que portarán el leit motiv. Advertimos una concordancia entre la llegada *por el valle*, y el personaje Juan Volatín. Su origen es mítico (onírico, insistiríamos), pero además el duende llega como en las leyendas antiguas, emergiendo de la naturaleza y encauzado dentro de la vía celeste, que es la hondonada del valle, vista desde lo alto, en virtud del descenso dinámico que aseverábamos, y de la velocidad que caracteriza al personaje.

El leit motiv: "Juan Volatín cayó de la ventana / Juan Volatín rodó sobre el cojín / Juan Volatín, el duende de vida vana / comienza su enojoso retintín", es el que se va a encargar de explicarnos gráficamente ese dinámico carácter del poema, que nosotros le atribuimos. El ritmo ágil y rápido está asegurado por el pie dáctilo que se emplea, aunque con cierta irregularidad, ya que se plantean los versos iniciándose con sílaba tónica y luego dos átonas, salvo en la segunda repetición del pie, que sólo posee una átona a continuación de la tónica.

La estructura métrica del poema se desenvuelve correlativamente a los cuatro estudios que hemos mencionado, en cuatro metros diferentes.

A la parte introductiva, la más serena y mesurada, ya que no está en función inmediata del personaje, corresponden versos heptasilábicos, de rima constante y bajo la forma estrófica de cuartetas. La segunda y la tercera parte, correspondientes al relato de Juan Volatín y su contraparte, la aparición de la silfa y subsecuente lucha, se relatan en métricas diversas, según la técnica novelística del punto de vista, empleada por el autor²³. Así, la esencia dinámica de la poesía, asegurada por la figura y parlamentos del personaje, se nos da en versos pentasilábicos (conservándose la cuarteta, en alternancia con la redondilla); en tanto que la aparición de la silfa y su corolario, nos es narrada en métrica hexasilábica, algo menos frenética que la pentasilábica.

Finalmente el cuarto estadio documenta a la vez que un curioso uso de métrica, una persistencia tenaz de metro, rima y forma estrófica (endecasílabos, con rima 1-3 y 2-4), que no se advierte con igual rigorismo en el resto del poema. El uso curioso, lo encontramos en los tres primeros versos, endecasílabos, pero con una cesura tan marcada que se advierte a los hemistiquios como unidades propias, quedando entonces el verso descompuesto en dos, perfectamente identificables de 5 y 7 sílabas (Juan Volatín, primer hemistiquio tetrasilábico convertido en pentasilábico por la aplicación de la ley métrica de aumentar una sílaba al terminar el verso en aguda, post-paroxítona). Es además sintomático el hecho de ser la representación lingüística del personaje, un verso métrico de la misma calidad que aquellos que constituyen su

(23) Y que se documenta también en "El Pelele", como ya lo dejamos explicado.

parlamento: pentasílabos. Así, pues, el núcleo del leit motiv conserva y asegura el dinamismo conceptual de la poesía, siendo su cuarto verso, endecasílabo neto, el que da el tono narrativo a las estrofas que se continúan en el poema con ritmo diverso, configurado por el descenso de la velocidad métrica que al encauzarse por la vía endecasílábica, se frena y por contraste resulta casi lento.

El parlamento de Juan Volatín, que se desenvuelve en cuartetas pentasilábicas, es el exponente claro de la velocidad inmanente del personaje, que en poesía tiene obligatoriamente que estar representado por las palabras y el ritmo que se empleen en su plasmación poética ²⁴.

El mencionado parlamento es el que se encarga de sugerirnos la idea de rapidez. Existe una evidente gradación ascendente sobre el desplazamiento espacial del personaje: "yo cruzo el mundo... con rauda giro", y finalmente el climax: "yo no respiro", como índice del acezante movimiento que se reafirma en la rápida enumeración "desde Bengala / desde Valhala / desde otro cielo".

La disquisición parlamentaria del duende se ve detenida tan brusca y rápidamente como se inició: "Mas, ¡ah tunantes / ... nadie me escucha!" Los niños, asustados por la materialización de sus temores, han huído. Muy importante, desde que el posterior descubrimiento de su escondite por el duende, va a originar la nota extraña del poema, que anunciábamos, está dada por su toque humorístico y que en nuestra exégesis posee un valor determinante.

Juan Volatín ha explicitado ya el núcleo del poema; "Por Dios, qué miedo / les he traído!" Lue-

(24) En éste y en algunos otros poemas, hemos encarado los problemas de ritmo, rima y métrica que en realidad escapan al tema del trabajo, debido a que su estudio es indispensable para el análisis del personaje o del símbolo. Ello explica su ausencia en otros poemas que no nos urgían a efectuarlo.

go la estrofa del leit motiv nos advierte que Juan Volatín toma una actitud decidida (“aire paladín”) y lo manifiesta con un gesto: “compone su capelo”. Capelo y Espadín, serán los rasgos distintivos de su acometividad, como se comprueba en la última estrofa: “entrega su capelo / entrega su espadín”, como sinónimo de su derrota final.

Se retoma en seguida el hilo del monólogo: interesante esta última estrofa del duende vida vana, porque en ella va a aparecer explícitamente la única alusión evidente y clara del poeta hacia el humorismo. Se prepara el disloque brusco entre la realidad y lo dicho, que busca el absurdo y en consecuencia lo gracioso, con la introducción de: “Que el Presidente / soy más valiente”. Importante, porque supone un perfecto acoplamiento del poeta a la mentalidad infantil, para explicar de esta manera la abstracción conceptual que supone *valentía*. El enlace mental infantil, simplista por esencia, vinculará de inmediato dicha cualidad con la personalidad representativa máxima de un país; el Presidente. Acto seguido nos dice el poeta, por boca de Juan Valotín: “veo cual pitas / sus pierrecitas / bajo la mesa”. Recapitulemos para explicarnos esto, en que Juan Volatín, el duende, no es de los que pertenecen precisamente al género de los duendes buenos, traviesos, juguetones, de que nos habla la mitología; todo lo contrario, es un duende adverso, y adverso principalmente a los niños en quienes encuentra campo propicio para infundir temor. Por consiguiente, la comparación humorística pertenece de lleno a la ingeniosidad del poeta, y no a exigencias del personaje. Al lector asiduo de Eguren evidentemente que esto tiene que sorprenderlo, ya que se trata de un toque de humorismo en una poética que no la documenta a menudo.

La respuesta que nos damos es de que quizá la poesía en que se logra definitivamente el am-

biente más infantil, es ésta. No se trata ya de la niña de la lámpara azul o de desfiles de marionettes, sino de un conjunto pleno de niños, que son los que llevan el peso total del poema. Es decir, Eguren está definitivamente en un mundo infantil, asustadizo, fantasmagórico e irreal; es por eso que allí donde tan a su gusto se encuentra, es donde pierde su timidez tremenda, no se encuentra ya cohibido ante nada y por consiguiente da rienda suelta a su más íntima fibra humana, desbordándose ésta por el cauce que precisamente más controlado había tenido, el de la gracia espontánea y el humorismo innato, que en alguna proporción andan siempre en el alma humana.

Está pues aquí planteado el duelo singular entre el trago intruso y los niños atemorizados, ocultos y finalmente descubiertos. “Vengan Pichines / que en volatines / de varios modos / yo espero a todos”; en tal rasgo de acometividad del duende y en el hecho de estar armado, creemos hallar los hilos, siempre hipotéticos y en muchos casos inasibles, que permiten estructurar la interpretación simbólica. Juan Volatín sería, según esto, el fantasma del hombre en su edad madura, que al contraponerse al espíritu infantil encarnado en un cuerpo somáticamente adulto (el poeta), produce irremediablemente la sensación de pavor que estamos advirtiendo en los niños auténticos de la poesía.

Es sin embargo otro personaje, irreal como el desafiante, quien recogerá el guante del desafío y salvará a los niños: “La silfa que mece la rosa” es obviamente un mensaje de medida y tranquilidad que adviene; y es además el regalo de un nuevo ritmo, hexasilábico, que va a poner coto al frenetismo del anterior, que ya nos hacía acezar en su lectura. Remarcable es la suavidad poética que rodea su aparición, condicionada por el cambio de ritmo y la suspensión del sentido discursivo.

La poesía se desintegra en su estructura, para resurgir en otra vía: la que impone la aparición de la silfa ²⁵.

El desafío, pues, se lleva adelante y está cargado de acento bélico, a la silfa, "con dardos agudos / la siguen armados / cuadrillas, montones / de insectos dorados". A la reina que mece la rosa, evidentemente tienen que obedecer seres homogéneos: insectos, animales pequeños, de miniatura y filigrana, por los cuales la poesía de Eguren documenta una singular predilección; seguramente por su menudencia, que no nos dice *argumentos* de ellos, sino que sugiere pequeñas *calidades*. Observemos que, a diferencia de lo analizado, en la estrofa final se nos explica que los insectos acosan en *turba* a Juan Volatín frente a las *cuadrillas* que acabamos de decir; siendo el concepto el mismo, el efecto poético logrado es diverso y está dado por la sensación de tranquilidad y orden que impera en la última referencia, en tanto que el desorden de la primera está en ecuación directa con el ataque masivo que se efectúa.

La derrota de Juan Volatín es súbita, el duende está perdido, lo sabe y reconoce: "se muestra amilanado", incluso su íntima calidad, lo dinámico, se resiente. Esta vez Juan Volatín se sienta, pero con un *medio* volatín.

La silfa victoriosa se acerca entonces a sus protegidos y como no podía dejar de ser, los lleva el mundo encantado, al mundo predilecto, al verdadero mundo del poeta, a aquél de donde todo proviene y en especial la poesía: al mundo onírico.

(25) Es interesante destacar la correlación entre la misteriosa silfa y su pausado y suave movimiento hacia el Oriente. Ya en "Sayonara" la acción se sitúa en el Oriente: "en tu floreado diván de Estambul". Parecería que cada vez que Eguren nos quiere sacar de esta tierra, para llevarnos a su mundo onírico, nos detiene con frecuencia en el Oriente, como zona evanescente, próxima a perder su realidad.

“La silfa piadosa / se acerca a los niños/ los duerme, los duerme / con grandes cariños”; importante recalcar la epítesis egureniana: la silfa es *piadosa* por su condición de ser la que lleva al mundo verdadero de la felicidad, al mundo onírico.

En el uso del vocablo misteriosos: “...allá en misteriosos / nublados de sueños”, documenta Eguren su énfasis por el uso de adjetivos con valor semántico de sustantivos; como en el caso propuesto, en que la valencia del adjetivo por el sustantivo implícito “países” o “lugares”, es evidente. Queremos hallar en esto una adecuada correlación con el basamento onírico de su poesía, que por tal característica apunta intuitivamente a la captación de valores antes que a sustantividades manifiestas.

Finalmente la acción culmina con el realista ataque a Juan Volatín, y con su derrota completa a manos de los insectos. El segundo y definitivo toque humorístico lo encontramos aquí: los insectos picarán al duende en todos los sitios, imaginables e inimaginables: “pescuezo, joroba, y *abajo y abajo*”.

Es interesante destacar que la última indicación concreta al duende, nos lo muestra ya despersonalizado. En realidad es ya el contenido del personaje lo que está primando en la mente del poeta, sobre el continente. De allí que Juan sea, no ya Volatín, sino Volatines; mejor se diría: volteretas de derrotado, frente a los enérgicos volatines mediante los cuales solicitó primero nuestra atención. Y no se objete que Volatines responde a un único afán de rima, ya que los versos finales nos dicen: “Juan Volatín rodando por el suelo / redobla volatín y volatines”, es decir, el punto temático es aquí la acción volatinesca del personaje, ella concita la atención y nos lo muestra derrotado: en el suelo, a aquél que vino de las alturas.

Hay, pues, en esta poesía un símbolo profundo que proviene del personaje: la madurez intelectual

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

Danira

Danira, nombre femenino, nos lleva a analizar un personaje que es un espíritu invocado por el autor y que vincula esta tendencia suya a la claramente vidente y telepática de "Noche I", refiriéndose a *los pasos*. Así mismo, este tipo de personaje se da en la presente "Noche II", que junto con "Noche III" completa la trilogía de Noches que Eguren nos brinda en su obra.

En los tres, la situación del poema se da en la noche; intervienen personajes: *los pasos*, *Danira* y *el monje muerto*, y los poemas se encaran desde el punto de vista del tratamiento del tema de la muerte.

Esta poesía documenta una de las características remarcables de la poética egureniana: la mentalidad mágica (que Spengler contrapone a la mentalidad racional), y que se manifiesta en esa invocación de espíritu, que realiza el poeta en primera persona:

"En mi aposento, oscuro,
sobre la mesa trípode las manos coloqué";

y con un toque de humor que en él es siempre desusado:

"y un *diligente* espíritu evoqué"

El personaje y su posterior delineación y esbozo, se efectúan en versión autobiográfica de Da-

nira a través de un diálogo que entabla con su evocador:

“—¿Quién eres?, le pregunto”

.....
 “Y responde.....”

.....
 “—Dime, ser evocado”

Nuestro personaje, Danira, responde a un nombre de invención egureniana por exigencias de ritmo y rima, con Palmira, ciudad natal de ella, que dará origen a la ubicación geográfica del poema en tierras lejanas e ignotas (de *maravilla*, que llamaba Eguren) y para desenvolver en marco adecuado los lujos orientales (Palmira es ciudad de la Turquía Asiática) que se describen, así como los amores de ella con el “centurión pagano”. Danira, pues, es un nombre imaginativo de personaje, mas no arbitrario, sino sucedáneo de la trama poética a desenvolverse.

El nudo de dicha trama se encuentra en el deseo del poeta de saber los secretos del más allá en función de la pregunta final:

“dime si me amará Ella
 en ese triste mundo de las sombras”

debido a ello, el diálogo se entabla prolongado y es el que nos permite catalogar a Danira como un personaje cabal. Danira es una mujer pagana que fue “fugaz en la Tierra” y muerta “sin pecado”, gozando en la vida del amor humano, en medio de un marco de placeres y lujos (cuya enumeración agrupada, permite una de las estrofas más dinámicas y concisas de la poesía egureniana). El personaje, pues, se nos da pergeñado en un marco de lujo, comodidad y ocio, satisfecha en sus pasiones terrenales y más aún: “muerta sin

pecado”, por lo cual se tornará más incisiva y penosa su doliente contestación:

“pero ay si vivieras
en esta sombra...”

El poeta plantea entonces su inquisición final (motivo del poema) y que no es respondida expresamente, salvo el:

“...y la mesá retembló callada”

La intención de Eguren, pretexto del personaje, es darnos una visión negativa y desesperanzada de la muerte (obsesión de su poética)²⁶ como aniquilación total, indicada por ese cariño que el poeta quiere continuar en ella, siendo la tácita respuesta negativa.

Dama i

Este personaje de creación egureniana importa uno de los símbolos más oscuros y a la vez uno de los personajes más abstrusos de su poética.

El nombre es de por sí insólito: *Dama i*, solicitando su entroncamiento con la imagen poética que Musset nos da de la luna, como un punto sobre la *i*; así como lejanamente puede entroncarse a la idea expresada por Rimbaud de asignarle colores a las vocales, en su poema “Voyelles”, incorporando a las letras vocálicas como motivo disponible dentro del acervo poético.

El símbolo es (lo repetimos) muy poco explícito; sin embargo, pensamos que está dado por la luna y su correlación con la naturaleza que la contempla.

(26) Recordemos el curioso uso que hace en esta poesía de: “si en tu vida *mortuoria*”, con el fúnebre significado que conlleva, por el normal de: si en tu vida *mortal*.

Aún así, el valor definitivo del personaje no está dado por su calidad simbólica (hipótesis siempre discutible), sino por el tono poético que el poema consigue.

“La dama i, *vagarosa*”, nos dice el poeta, y la primera dificultad reside en el término; se trata de una de esas síntesis conceptuales que realiza el poeta morfológicamente en una sola palabra (formada de vagar y vaho) para dar la idea de corporeidad desleída y en movimiento perenne. El fundamento de lo dicho se encuentra en el verso subsiguiente:

“en la niebla del lago”

El ambiente, pues, se sitúa nebuloso o brumoso, por lo que además la Dama i se dirige:

“a la borrosa iglesia”

El personaje en realidad muestra una proclividad a igualarse, a confundirse con la naturaleza que es el marco del poema, y por este antecedente de intentar que sea el personaje una fuerza de la naturaleza, es que apoyamos la tesis de que lo simbolizado es la luna.

Corroborar el texto nuestra afirmación:

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

El verde nos indica la naturaleza que, además, se reafirma como escenario del poema, en “y en su ruta va cogiendo / las dormidas *umbelas* / y los *papiros* muertos”. Así como: “los sueños rubios de aroma”, metáfora de las flores despertando con la luz del día y expidiendo su perfume.

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

El poema entonces se nos aparece como naturalista y a la vez animista; la naturaleza en pleno aúna su corro viviente ante el paso de la luna (Dama i) y entona un cántico quizá medioeval en esa “misa verde” que es la mañana.

Pedro de Acero

Seis tercetos en curiosa posición estrófica, son los encargados de presentarnos a *Pedro de Acero*.

La curiosa posición es atestiguada por la tenaz asonancia paralela de cada uno de los versos del terceto con los correspondientes del que le sigue, conformándose de esta suerte tres grupos de dos tercetos. La métrica es igualmente pareja en ellos, el primer verso tetrasílabo, heptasílabo el siguiente y el último pentasilábico.

El personaje se encuentra delineado débilmente en cuanto a atributos propios de éste, que sobresalen en otras creaciones egurenianas. Sin embargo, su perfecta identificación nos permite introducirlo como personaje cabal.

Pedro de Acero es no sólo el símbolo visible del trabajador, sino que a través del desarrollo poético:

“De hora en hora
los primitivos salmos
y maldiciones”

empieza a cobrar género en detrimento de su especie y es entonces el símbolo evolutivo de la humanidad, como buscadora incansable a través de plegarias y denuestos de su afán último.

El tratamiento poético lo encontramos borroso; en realidad, cabe remitirse a las consideraciones generales que determinan la aparición de personajes en la poética egureniana desde que ninguna intención específica puede ser hallada en la forma o estructura de este poema.

Viene, en suma, Pedro de Acero a agregar su nombre a la lista de personajes poéticos egurenianos, pese a no ser él portador de ningún matiz especial. Su valor simbólico es tan aparente, que más bien se disminuye tal calidad, y sólo se le puede atribuir por el hecho escueto de la mención laboral que conlleva y que por no estar explicitado en el texto por alguna palabra o frase, lo convierte de hecho en un símbolo.

La particularidad que se le puede anotar es que en su génesis no ha intervenido la imaginación egureniana; sólo se ha limitado a escoger una de las fuentes de riqueza humana (esta vez, en el reino mineral) y a desplazar solamente la denominación del mineral en estado natural, por la del mismo, luego de ser trabajado. Por ello, acero.

Y este mismo desplazamiento se confirma en:

“Pica, pica
la *metálica* peña”

es decir, insistencia en el objeto poético frente a su sujeto, a través de la misma visión del metal, antes que del mineral.

Syhna la Blanca

*Syhna*²⁷ es un personaje que es preciso analizar en razón directa del valor simbólico de los colores. Nos lo anuncia el mismo personaje: “Syhna, la blanca”, que además es de “sangre celeste”, vive en “torre de ámbar”, es servida por “sotas de copas verdelistadas” y guardada por “mudos rojos”, amén de verse rodeada por “sueños / que / azulean”, sobre la “bruma laca”, de su castillo.

Entendemos esta representación de Syhna como una simbología del arte poético de Eguren y de la poesía en general. En efecto, el poema perteneciente a “Simbólicas” (1911) se produce en el momento del apogeo del modernismo, cuando aún R. Darío era el árbitro de la poesía y no se alzaban todavía las exclamaciones de “retorcerle el cuello al cisnes”, o de “romper la torre de marfil”. Es decir, el credo poético que defiende Eguren es el encastillamiento de la poesía, de esencia divina (sangre celeste) para esas “minorías de siempre” de que nos habla también Juan Ramón Jiménez. Por eso los “sueños” (las “tentaciones” de otro tipo de poesía) “azulean”, es decir, desvanecen el azul, color del modernismo ya por antonomasia desde 1888, y los “mudos rojos” los impiden cerrándoles las ventanas.

Se engarza a esta explicación del símbolo y contenido del poema, la temática egureniana. El personaje aparece por las razones generales expuestas, y se encarna en creaciones originales de Eguren: Syhna, cuyo valor simbólico de poesía es explicado mediante colores. Urge entonces recalcar de nuevo en el rojo, color escogido por Eguren para

(27) En la Ed. 1961, *Poesías Completas*, aparece equivocada la grafía de Syhna, como Shyna, que no es la que figura en las anteriores ediciones.

expresarnos los entes innominados, productos de su fantasía que representan abstracciones concretizadas, en este caso: los mudos / rojos /. El "azul" (modernismo) y el "ámbar" (marfil) se explican por las conexiones ideológicas al tema del arte poético modernista y las "sotas de copas verdelistadas" nos llevan al peculiar mundo de Eguren, basando sus personajes poéticos en esos otros no menos poéticos, extraídos de la farándula carnavalesca ("Dominó"), de naipes ("La Ronda de Espadas", en relación al "tahur de la baraja") como éste, y de la mitología ("elfas").

La Tarda - La Pensativa - Consolación

Hemos agrupado a estos tres personajes por la íntima afinidad que entre ellos descubrimos. *La Tarda*, personaje de creación egureniana, simboliza a través de su propio nombre, dos conceptos que sobre lo poético dominan la producción de Eguren: la tarde, como manifestación de la entrada a un mundo irreal, nebuloso, mágico y poético (la noche), y la lentitud, la tardanza con que viene la muerte, símbolo último del personaje. *La Pensativa* y *Consolación* se encuentran más cerca entre sí, que con la primera; ellas no simbolizan directamente la muerte, pero sí situaciones colindantes; queremos ver en la primera la admonición de la muerte, en cuanto que el retiro subjetivo, el reconcentrarse y el pasivismo de la actitud pensante son ya inicios de aniquilamiento y muerte; y la segunda, en cuanto símbolo directo de una consecuencia de la muerte, el consolar.

Los tres personajes soportan, sin embargo, un similar tratamiento poético. Reparemos en que los tres son encarnados por sujetos femeninos; Eguren no sólo seguía las reglas gramaticales de concordancia mental entre la muerte (sustantivo femenino) con sus encarnaciones, igualmente en per-

sonajes femeninos, sino que consideraba a la muerte como un desposorio al cual se invitaba al poeta, de allí la contraposición de sexos totalmente sucedánea por lo demás, desde que el símbolo poético es trascendente a estas motivaciones. Así mismo los tres personajes están colocados en los poemas en función de la visualización que de ellos haga el lector:

La Tarda

“*Despunta por la rambla
amarillenta*”

sutilmente, además, se nos recuerda:

(ella) “*pasa sin ver, por la senda bravía
sin ver que hoy me muero de tristeza
.....
y sin ver el dolor distraída
la Tarda*”

La Pensativa

“*miré pasar, muda y esquiva
la Pensativa*”.

“*La vi en azul de la mañana,
con su mirada tan lejana*”.

“*La vi en rosados barandales*”.

“*En la serena madrugada
la vi volver apesurada*”.

Consolación

De tarde, en la fatídica llanura,
está Consolación”.

“A ella van, remotas peregrinas”,

“con angustia mortal *miran sus ojos*”

En los tres personajes, pues, funciona la representación simbólica en una mujer, identificada

cada una con un nombre propio (Tarda, Pensativa, Consolación), visualizadas hasta el extremo de especificarse en el texto la intención del poeta de ubicarlas por medio del sentido de la vista y en función de conceptos abstractos alegóricamente representados.

La tarda es de las tres, lo hemos dicho, la representación directa de la muerte. En función de esto, nuevamente el color amarillo: viene por "la rambla amarillenta", además "con sus vacíos ojos" está de "lágrimas exenta", siendo "madre del esqueleto" (causa de la muerte) y camina "por la muerta avenida". La muerte posee para el poeta una "extraña belleza (hablábamos antes de desposorio con la muerte, como explicación de su representación es personaje femenino) y le atribuye así mismo los caracteres espantables que fluyen siempre de la poética egureniana; de allí la frase subordinada "donde el *puma* se acobarda", que también posee una connotación espacial determinada, situando el poema en nuestro ámbito nacional.

El tono general del poema "La Pensativa", es de corte eglógico y recuerda más bien las primeras etapas poéticas de Juan Ramón Jiménez:

"En los jardines otoñales,
bajo palmeras virginales"

El símbolo de la Pensativa queremos verlo no en función directa del significado de su nombre, sino como una encarnación del misterio, que al desarrollarla el poeta se diluye en la duda que despierta en su alma ese misterio que nos describe:

"Oh, su semblante nacarado
con la inocencia y el pecado!"
"era el dolor que nunca llora"
"la vi volver apesurada,
rumbo al poniente, muda, esquiva".

La Pensativa, responde a ese afán de figuraciones que son imprescindibles en el poeta para forjarse su propio mundo poético. En el poema aislado, hallamos a su personaje como símbolo del misterio y de la perplejidad, pero engarzada en la trilogía que estudiamos, queda entendida como prefiguración de la muerte, en el sentido del misterio o incertidumbre que rodea a ésta:

“La vi

 que en el misterio se perdía”.

Nuevamente el misterio del personaje (como en la Tarda) se acentúa e insinúa en:

“su bella faz vespertina”

advirtiéndose el mismo tratamiento poético de misterio, en función de lo vespéral, antesala antes que de la noche, del misterio. Finalmente: marcha silenciosa a “la penumbra candorosa”.

En “Consolación”, la elaboración poética alcanza su grado sumo. Ya hemos tratado la ambivalencia que Eguren engendra en los vocablos que usa; en este caso, con motivo de su personaje, su filiación es más prolija que en la Tarda o la Pensativa, elaboraciones genéricas; esta vez nos enfrentamos a un personaje alegórico específicamente tratado bajo nombre propio. En efecto, convergen en un vértice perfecto: *Consolación*, los hechos de donde una denominación humana y usual (*Consolación*, nombre de mujer), significan así mismo el contenido preciso de la alegoría, el hecho de brindar consuelo a las almas de personas muertas y finalmente traernos en globo la idea de muerte que se desarrolla en esta trilogía.

Consolación es así el símbolo enorme del pesar que acarrea la muerte. Esta vez, el aura de

misterio e insinuación que suelen acompañar las tétricas poesías de Eguren, ha cedido ante el hecho imperioso de tratar descarnadamente el motivo usual. Muerte aquí, no es ya el ambiente poético necesario o la obsesión del poeta, es el hecho mismo, preciso e inexorable que lleva el peso de la poesía. Por ello anotamos correlativamente todos los verbos del poema en presente; no se dan ya la evocación pretérita o el sugerir futuro, los regímenes verbales se desarrollan acordes con lo objetivo del tema tratado en presente:

“*está* Consolación”.

“a ella / (Consolación) / *van*”

“Pálida sombra *viene*”

“El Vespéral flamero *está* sin luz”

“Consolación *recibe* dolorida”

“que *huyen* de los silencios del pesar”

“con ellas *llora*”

“con angustia mortal *miran* sus ojos”

CAPITULO IV

PERSONAJES ABSTRACTOS

Ronda de Espadas

Ronda de espadas, es un poema en el cual encontramos un símbolo que, al ser desentrañado, viene a convertirse en un personaje. Personaje, porque lo entendemos no sólo como una materialización de lo abstracto mediante una nominación, sino como un resumen de calidades y cualidades, que en unos casos puede asumir nombre de persona determinada y en otros, carece de él (como en el presente caso) pero sin dejar por ello de tener la calidad de personaje.

La ronda de Espadas simboliza prematuramente la muerte; fluye esta conclusión de:

“ay, de acero las hojas lucientes
se tornan *guadañas*”.

Pensamos, sin embargo, que no es ése el símbolo exacto, sin dejar de ser cierta dicha afirmación. Dentro de la ambivalencia de los vocablos y símbolos empleados por Eguren, encontramos en éste dos facetas: la primera es evidentemente la muerte, la segunda es el contenido de ésta como lo entendía Eguren: lo ignoto, lo misterioso.

En el poema se advierte el miedo que se genera, pero el miedo no en función tan sólo de la muerte, sino en función de lo que ésta vale, es decir, del temor a lo ignorado, a lo desconocido, al misterio profundo, preocupación última de la poesía mágica que desarrolla Eguren.

No nos explicaríamos si no, la discordancia que brota del texto ante la clarísima alusión ya citada de la muerte, y en contraste, el olvido de tal tema en función del otro, que pasamos ahora a analizar:

“Por las avenidas,
de miedo cercadas”.

Adviértase la imprecisión del inicio del poema, imprecisión que está en ecuación directa con la mentalidad mágica que le atribuimos al poeta. En efecto, la mentalidad mágica se contrapone a la científica, a la que busca el rigorismo y exactitud casi geométricos, para progresar luego en base a esa seguridad (siempre relativa, por cierto). Además, el motivo poético está traído en adecuación exacta con la tipificación del personaje: se evoca un hecho aislado de tiempos antiguos, un hecho banal en esa época, pero que sin embargo en la actualidad ha perdido ese carácter y asume el otro, el de misterioso y desacostumbrado: es la tradicional guardia de seguridad, que desde la Edad Media hasta nuestro coloniaje y aún más cercanamente, recorría las calles lóbregas de esas ciudades, en retintín de armas que sonarían como presagio de seguridad en tales tiempos. Sin embargo, la composición poética que se nos brinda ahora, persigue precisamente lo opuesto: extraído el ceremonial de su marco de origen, asume ahora, por lo inesperado y por el tratamiento poético, el papel de infundir miedo en quienes lo escuchan.

Miedo cerval, que se ambienta en la noche, motivo predilecto de Eguren y que llega incluso a asustar a los tahures, la gente de los bajos fondos, quienes por un poético desplazamiento lo manifiestan "cerrando la baraja".

Encontramos además en el poema ese dinamismo que es peculiar en el poeta, en cuanto se desenvuelve dentro de una constante egureniana, cual es la del movimiento "in crescendo" al acercarse y luego retirarse el personaje. Por ello, la indeterminación en la ubicación espacial del sonido comienza a perfilarse, en aumento del terror que produce. De las avenidas, nos dice el poeta, la ronda de espadas ha pasado ya los extramuros y también las callejuelas, para llegar a las avenidas (pero ya "las morunas", "las talladas", es decir, las habitadas en el centro mismo de la ciudad) y acercarse "lenta", "sonora", "creciente". Finalmente se produce el climax: con súbito ruido, se detiene. Estamos en ese momento en el punto culminante de la descarga poética que Eguren nos trasmite. Ya el horror imaginado se nos ha dado en todas sus graduaciones posibles y ahora, agotada la posibilidad expresiva en ese plano, pasa el poeta a otro superior: la ominosidad del silencio. Es como si lo desconocido misterioso, pasara a serlo un poco más, ya en el límite de su posibilidad: se extingue. Brusca transición entre el sonido medroso y el miedo inefable que ahora se produce ²⁸.

"Las avenidas de miedo cercadas", son un índice de la total coherencia poética que preside el poema; en efecto, recordemos que se encuentran *cercadas* precisamente por una *ronda* de espadas. Una vez más se puede apreciar el genio poético

(28) Se podrá advertir mejor ahora, el hecho semántico que emana de la síntesis semántica a que aludimos en el Capítulo General.

desenvolviéndose en planos paralelos que convergen, ya sea en ideas o vocablos, para significar polifacéticamente, que vendría a ser en última instancia la definición de símbolo.

Noche I

Es ésta una de las poesías que mejor nos sirve para apreciar el consciente uso que de los personajes hace Eguren, en conjunción con el símbolo. Y es también la que nos lleva a estudiar un personaje que constituye toda una urdiembre poética; lo calificamos así, por cuanto para configurarlo se acude a su ausencia, premisa para el símbolo que es siempre desplazamiento, tejiendo en base a una manifestación suya, los pasos, una finísima y tenue trama.

En esta poesía se realiza plenamente ese forjamiento por el poeta de su propio mundo, es decir: el símbolo poético. Y se realiza mediante un personaje que posee la suficiente cohesión: "los pasos". No es una abstracción formada, ni un exotismo literario lo que nos lleva a afirmarlo.

Discriminemos primero el soporte poético del poema, el meollo del asunto literario. Evidentemente, lo es de manera vaga e inasible una visita misteriosa e irreal. Por ello:

"y ora vienen, ora riman, /
 ora lentos se aproximan",
 "viene aquí la muerta mía".
 "me dijiste que vendría /
 tu alma....."

dicha visita se materializa en los pasos. Trasposición genial la que nos brinda Eguren; en realidad con los pasos, nos ha sintetizado en un solo concepto, dos de las estructuras internas de toda su poética: el símbolo y el personaje.

Durante algún tiempo en nuestro estudio, delimitado el personaje, perseguimos el símbolo, y nuestro esfuerzo tuvo que ser estéril. Es que con demasiada frecuencia asociamos símbolo y misterio, símbolo y 'difícil de explicar'; en realidad la presente poesía carece de esta calidad, ya que el personaje está constituido por los pasos, y ellos mismos son el símbolo. Pero, ¿qué símbolo? En verdad, el símbolo primario, el símbolo puro, el poético, en cuanto encarna el ideal de la poesía por la poesía. En otros acápites hemos referido nuestros símbolos a vivencias psicológicas, a conceptos filosóficos, etc., en este caso el símbolo cumple su función y la agota, puramente en tanto que pretexto poético.

En efecto, leamos la poesía y luego, manteniendo su ritmo, rima, léxico y trama, volvámosla a leer pero suprimiendo los versos de los pasos, o sustituyéndolos por otro concepto. Encontraremos entonces que la poesía carece de sentido poético; existiría un agolpamiento de insinuaciones y situaciones poéticas que no se concretarían, que no llegarían a sernos dadas.

Eso se debe a que la estructura poética está dada por tres versos y un cuarto, reiterativo:

“unos pasos, unos pasos”

“ay, sus pasos! ay, sus pasos!”

“ay, sus pasos! ay, sus pasos!”

Ibid.

Ahora se nos presenta ya clara la gradación. Entendemos por la anécdota (que después relataremos: su distanciamiento es imprescindible), que lo simbolizado es una persona muy querida por Eguren, que acaba de fallecer.

Y el poeta nos dedica un poema donde sin ritmo ni concierto, sin orden ni figuración, una mezcla vaharosa y acezante de descripción ambiental,

de sentimiento profundo que ese ambiente propicia, de tenue hilo biográfico y de encendido grito de angustia, nos lleva a concretarnos únicamente en los versos mencionados, los cuales cargados con el invisible flujo poético que los anteriores y desordenados versos nos han dado, se agigantan en su significado y nos dan ellos solos la clave del poema.

Dos hechos se deben destacar: la circunstancia telepática que esta poesía conlleva y que nos explicará algo mejor la personalidad egureniana, y la curiosa conformación del personaje bajo una égida, ya por repetida ociosa, que gobierna la poética egureniana: el miedo.

Urge ahora referir la anécdota. Este poema lo escribió Eguren una noche (recordemos el título) en que se paseaba solitario por los corredores de la biblioteca ("donde duermen los estantes: / ciegos libros ignorantes, / en la muda librería") de la cual era inspector. La premisa se constituye por la enfermedad tuberculosa de una sobrina suya, que fue trasladada a Jauja ("Y después la puna helada / te vio enferma, nacarada"), falleciendo allí, la misma noche que Eguren componía esta poesía.

Así pues se explica nuestra afirmación de la telepatía profunda que esta poesía documenta. Además del azar o misterio inmediato que este hecho patentiza, interesa a nuestro estudio destacar aquel otro misterio que el poema nos trae. Esta incidencia telepática nos ayuda a comprender algo mejor la subjetividad hipersensible de Eguren, subjetividad extraterrenal y delicada, con visos de onirismo, que nosotros, aparte, hemos destacado en nuestros comentarios.

Para explicar ello, tenemos que reparar en que la conformación simbólica y el personaje introducido, en íntima comunión poética (casi siempre repetir es en alguna forma explicar), están concre-

tados en una noción: los pasos. Encontramos que no es la casualidad o la indiferencia del medio poético lo que ha hecho que el poeta caracterice los pasos. Si reparamos bien, la voz, los ojos, la risa, la presencia o cualquier otro atributo humano, hubiera caracterizado un personaje, pero Eguren ha seleccionado el único rasgo que, además de llenar este cometido, de carácter poético, cumpla también aquel otro, inexcusable: el del miedo. En efecto, los pasos, misteriosos, anónimos, son siempre portadores de una carga de espanto, nos anuncian su presencia, sin decirnos de quién, ni calificarla. Por ello es que en un ambiente nocturnal, la aparición tenía que encarnar en algo pavoroso y tético, que es una constante de la poética egureniana.

Ahora sí advirtamos la gradación enunciada y que en su desarrollo comporta igualmente el desarrollo estructural de la poesía. Primeramente, advienen unos pasos, indeterminación e hipótesis, simple advertencia pavorida, que en el segundo estadio se ven interrumpidos por una brusca comprensión del problema: ay, sus pasos!, es decir, indeterminación todavía por el 'sus' pero ya subjetivamente precisados por el 'ay'. Finalmente, el tercer estadio, que será reiterado, nos dice cabalmente: Ay, tus pasos!; con lo que se ha concretado el símbolo y está ahora formando una sola unidad con el personaje.

La estructura del poema, debemos repetirlo, está asegurada por el verdadero leit motiv de los pasos; sobre éste se engarzan dos temáticas conexas, que coadyuvan al símbolo: la descripción material del ambiente en que se sitúa el poema (y que prepara el advenimiento del miedo, a través de su soledad y silencio, que serán quebrados por los pasos) y la breve reseña biográfica de la persona suplantada por el símbolo, que asegura la necesaria carga afectiva, semántica del símbolo.

A esta estructura interna se superpone la forma poética, que esta vez no documenta ninguna precisión, salvo su rima consonante. La métrica es diversa, no existe una demarcación estrófica tampoco, y el ritmo variado no configura ninguna especial intencionalidad del poeta.

Sobre el Eguren hombre, esta poesía, pues, nos señala puntos importantes: la experiencia telepática, predisposición a la hipersensibilidad y tendencia al trasmundo, como punto misterioso y, por donde claramente se nota la persistencia del poeta; la reafirmación completa del miedo y su visión onírica del mundo, testimoniada en:

*“todo un sueño en esta vida que es tan triste /
“todo un sueño en esta vida inconsolada”.*

donde claraemnte se nota la persistencia del poeta hacia el mundo de los sueños, única realidad verdadera y capaz de centrar la atención poética, desde que la vida es triste e inconsolada²⁹. Contrario senso, lo onírico queda demostrado en la calificación atribuida.

Y finalmente, un verso que es esencial:

[“tu alma a ver mi desventura,
mi ventana, la ciudad de la locura”

a base del cual pensamos que Eguren considera la vida como un reflejo (para usar el término platónico) del arquetipo onírico y que el enlace entre estos dos mundos se da mediante los libros y en la persona de él; extraemos esto del agolpamiento de: desventura (el reflejo de la vida), mi ventana (punto de partida de la comparación, o sea el enlace) que es la persona del poeta y ciudad de la locura (encerrada en los libros).

(29) Y que ya se apuntó en la actitud de la *silfa*, “Juan Volatín”.

Los Reyes Rojos y las Torres

Estos personajes nos introducen a otra de las constantes egurenianas: los puntos sobresalientes del horizonte.

Son por ello dos poesías de exacto contenido poético e intencionalidad. Los *Reyes Rojos* y *Las Torres* se nos presentan personificando la lucha de elementos. Quizá estas luchas previsibles son aquellas que fueron anunciadas por el *andarín de la noche* y el *dios de la centella*, pero sin embargo recordemos que fueron desoídos y por ello se producen; y se producen a través del fuego y del color rojo, pero este último ya lo hemos explicado, no en función del símbolo patente del fuego, sino en función directa de su valoración simbólica, en cuanto materialización de conceptos abstractos.

En los reyes rojos, el combate se nos presenta al relente de tres miradores: el central de los personajes:

“desde la aurora
combaten dos reyes rojos
con lanza de oro”

el desplazado, de sus animales dependientes (los halcones), que igualmente combaten:

“falcoes reyes
Primera estrofa: “brunas lejanías”
de oro azulinas”

y finalmente, vistos como en fotografía (aquella pasión tan suya):

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

En las torres (que también batallan), el recurso poético utilizado para darnos la idea de la continuidad de la lucha, es el del colorido. Por ello, las cuatro estrofas que conforman el poema, se inician con:

Primera estrofa: "Brunas lejanías"

Segunda estrofa: "Aúreas lejanías"

Tercera estrofa: "Rojas lejanías"

Cuarta estrofa: "Negras lejanías"

en función de la ciclicidad del día, símbolo en Eguren de la eternidad. Lejanías brunas, es decir, oscuras, brumosas, desleídas, que se convierten en aurorales, llegan en el cenit a ser rojas, para finalmente volver a ese preludeo de la brumosidad que son las sombras de la noche, de la negrura.

Late en ambos poemas el interés egureniano de destacarnos sobre el horizonte siluetas o formas, en constante poética, que está endeudada para con los nuncios y personajes que frecuentemente vienen de las alturas, puntos elevados del horizonte.

Señas y Citas Ciegas

Corresponden estos al grupo de los personajes abstracciones en Eguren y obedecen a la intención de personificarnos el misterio; por ello *las dos señas y las citas ciegas*. Ambas son personificaciones del misterio, de allí que se plasmen mediante sustantivos abstractos, que no mientan personas, sino actos de éstas: señales y citaciones.

La descripción de estos personajes se desarrollará entonces por los cauces de lo imprevisto; las Señas brillan y son las "vesperales dueñas" de una

“tumba asiria”. Las citas ciegas salen de un “hondo pozo”, son “transparentes / cual las medusas” y “fantasmales” como la luna.

Las Señas son la personificación de un llamado de ultratumba:

“De fronda triste me han llamado
dulce horror! las dos señas”

al cual el poeta responde:

“Ah, purpúrea, festiva noche
te pasaré con ella”.

Adviértase el especial significado del verso; la llamada no es de una mujer, como se supondría de:

“Allí sentada junto al quino
se *mira azul y muerta*”

no, todo lo contrario, el misterioso llamado proviene de la noche misma, del misterio profundo que se encierra en ella y por eso es que al poeta le interesa más: *te pasaré*, es decir, el transcurrir de la noche, la cual es purpúrea y festiva, antes que: *con ella*, que es sólo un complemento circunstancial, en tanto que el dativo *te*, es referido a noche y no a ninguna mujer.

La misma llamada de ultratumba se personifica en las citas ciegas, las de los “ojos sellados”. Sin embargo, el personaje se nos brinda esta vez más asequible; el camino simbólico que Eguren ha seguido para crear su poesía ha quedado impreso en el texto de ella y por eso podemos reconstruirlo: partió Eguren del concepto *muerte*:

“las citas ciegas
.....
a las doncellas
.....
las van *cortando*
con los lirios”.

Luego se elevó al más abstracto de *destino* (fatal e inexorable):

“las citas ciegas

 llevan al margen

 las palideces
 y horror del *sino*”.

Para finalmente llegar al personaje simbólico, fruto ya no de elaboración racional y abstracta, sino poética: las citas ciegas.

Desde ese momento, pues, desarrolla su poesía en medio de un bosque de símbolos; las citas ciegas, pero llorosas, que salen de un pozo hondo (la muerte, con su secuela de dolor y lágrimas, emergiendo de lo desconocido). Las citas ciegas, que llevan un marasmo (caos) en sus ojos sellados (la muerte, que siempre produce el desconcierto en los mortales por no tener sentimientos ni hacer distingos entre aquellos que recoge; metáfora poética de la ceguera de la muerte, calavera de vacías cuencas, que no ve a aquellos a quienes mata). Las citas ciegas, tan extraordinarias como las transparentes medusas y tan fantasmales como la luna, están simbólicamente caracterizadas por una serie de metáforas e imágenes que procuran esclarecer el símbolo. Y en recurso egureniano ya tantas veces estudiado³⁰, nos dice el poeta que el llamado a sus víctimas se produce cuando:

“fluyen los sueños
 a las comarcas
 con sus distantes
 pupilas blancas”

(30) Ver la referencia al Padre Guillermo.

El ciclo de la muerte se ha cerrado: las citas ciegas emergieron de “hondo pozo” y recogen y se llevan a sus víctimas en “los brocales” (parte superior de los pozos).

Los Sueños

Este personaje, *los músicos sueños*, documenta una curiosa combinación egureniana: el personaje como abstracción, en tanto que la temática del poema lo sitúa en el ámbito infantil.

Insistimos por ello en que los clasificados como personajes infantiles, no poseen sólo el valor de entretenimiento pueril para el poeta, sino que están también destinados al lector maduro, por la carga poética que contienen y el tratamiento minucioso que Eguren les da dentro de los moldes de su peculiar estilo poético. La prueba irrefutable y textual se encuentra en este poema, en el cual analizaremos un personaje de profundo contenido simbólico, en tanto que el texto documenta una forma dirigida al mundo infantil:

“....., con manos de plumas
festivas canciones a los niños dan”
“gala del festín
del Mandón Mandín”³¹
“los finos arpegios, para melodía
que tiene el castillo de juguetería”,
“los sueños nocturnos se van piano, piano
por la chimenea, ventanas, balcones”.

Se advierte el tono narrativo, ligero, simplista que acusa Eguren cuando se enfrenta a un auditorio infantil: el personaje es amable (un sueño músico), toca alegremente, entretiene una boda (la

(31) Personaje egureniano dedicado a la imaginación infantil y derivado de un juego fonético, puramente de entretenimiento.

“del príncipe de oro” y “la niña oscura”) y luego se va “por la chimenea, ventanas, balcones”, como los duendes traviesos de las historias infantiles.

Sin embargo, la abstracción que el personaje supone, escapa a ese mágico mundo y nos lleva al simbólico de Eguren, donde se documentarán además dos constantes: la situación nocturna y esa curiosa epítesis egureniana: músicos sueños, que hemos destacado antes en “reyes rojos”, “mudos rojos”, “alma tristeza”.

El ambiente nocturno: “De noche, en la sala ceñida de brumas”, marco esperado por los personajes egurenianos, está en ecuación directa con el símbolo de la abstracción: la liberación onírica de la realidad que importa el mundo de los sueños. Una prueba más entonces de la tendencia apuntada en cuanto que la poesía egureniana es onírica y de imaginación; prueba, porque uno de los personajes creados por Eguren (estos músicos sueños) responde de exprofeso a esa tendencia que ahora el poeta explicita en el desarrollo del poema.

El personaje es pues, la exaltación del mundo uso del poeta, que merced a sintagmas nominales de esta especie: músicos sueños, forma en realidad a base de dos sustantivos una frase epítética, que en este caso importa una adjetivación sintáctica del sustantivo “músicos” en calificación del personaje sustantivo “sueños”.

El personaje es pues la exaltación del mundo onírico, del mundo al que pertenecen estos “mágicos sueños de mirar lontano”, quienes en la bruma de los sueños recorren ingrátidos y eternos todos los ambientes que sea dable imaginar, desde “la trova del viejo remoto andarín” (constante egureniana también del infatigable buscador caminante, que se confunde siempre con el plano del misterio) hasta “la canción chinesca”, “la jota grotesca”, “el baile festivo” y “la boda triunfal”, ha-

ciendo de la noche su imperio y solaz, pero sólo hasta:

“...cuando despunta el fulgor temprano
y la sala llena de coloraciones”

ya que entonces el personaje debe irse:

“los sueños nocturnos se van piano, piano”.

El genio de la noche

Este personaje, símbolo del misterio que reina en la poesía y en la noche, se desenvuelve en esa fantasía poética urdida por Eguren, que es el poema del mismo nombre: *Fantasia*.

Su situación ambiental: la nocturna, dada por el primer verso, atestigua la deuda hacia Gustavo A. Bécquer en una de sus rimas más conocidas, aquella de “Del rincón en el ángulo oscuro”³²:

“En el rincón oscuro de la honda estancia”

En seguida, el poema se puebla de personajes secundarios, traídos del mundo oriental: “azules dragones”, “curvos bonzos” (metáfora del cansancio y encorvamiento del cuerpo de los bonzos, como también se anotará más adelante en el “curvo peregrino” de *La Sangre*), “las tonkinesas” y “niñas-mariposas” (quizá el recuerdo musical de la ópera *Madame Butterfly*, traducción inglesa de mariposa y ambientada en el Japón), y que desfilan ante el alado genio de la noche, que cumple también la tradición egureniana de sernos presentado y alejado, a través del recurso de animarlo en la estrofa inicial:

(32) Como así mismo se puede notar en el verso inicial de las *S.ñas*, “Del parterre en la roja blanca”, que sigue el mismo ritmo que la rima becqueriana. Interesa pues destacar la preferencia y el recuerdo egureniano, en iniciar los poemas suyos a partir de la mencionada rima.

“el genio de la noche *bate las alas*”

y luego, aletargarlo en la final:

“el genio de la noche, *la frente baja*”

Además, se tipifica aquí uno de los personajes clásicos de la imaginería egureniana: aquél de los sintagmas nominales y misteriosos que conforman una sola unidad, representando abstracciones y síntesis sumas: “las vistas mágicas”, como esos “músicos sueños”, o “gacelas hermanas”, o “vesperales dueñas”.

En este ambiente nocturno, misterioso y onírico desfilan ante el silencioso personajes que es *el genio de la noche*, los secundarios, traídos del país oriental y que desaparecen del solitario lugar cuando la frente del genio se abate, dando por terminado el poema, la noche y el misterio.

Las Puertas

Las Puertas constituyen un personaje por abstracción y representan alegóricamente el devenir histórico.

Estructuralmente el poema consta de cinco estrofas, en las cuales tenazmente se repite la palabra “puertas” y las palabras correspondientes a cada una de las cinco etapas de la historia que el poeta cuenta además de la repetición interior en cada estrofa de esa misma palabra concreta que determina a cada etapa:

Primera estrofa: “Se abrieron las puertas
.....
se abrieron las puertas”.

Segunda estrofa: “Contaron las puertas
.....
contaron las puertas”.

- Tercera estrofa: “Crujieron las puertas

 crujieron las puertas”.
- Cuarta estrofa: “Rimaron las puertas

 rimaron las puertas”.
- Quinta estrofa: “Se cierran las puertas

 se cierran las puertas”.

La primera estrofa y a la vez primera etapa, corresponde a la iniciación de la historia: la Edad Antigua, por ello las puertas se abren: comienza el devenir histórico.

La segunda, “Los tiempos de ardor medioevales” nos lleva a la época intermedia, la Edad Media.

La tercera, alude al crujido de tinte bélico producido por los infantes de yelmo de oro, y se entronca con la Epoca Moderna, la que descansa en el Renacimiento, lujo y guerras.

La cuarta, documenta un cambio de los simples ruidos anteriores (abrieron, contaron, crujieron) por el de un sonido armónico: rimaron, que representa la superación de las civilizaciones bélicas y el devenir de etapas más serenas.

La quinta y última, dentro de la constante egureniana de traernos, presentarnos y alejarnos sus personajes, importa la oposición de ese “abrieron las puertas” de la primera estrofa, ya que ahora “se cierran las puertas”, al término del transcurrir histórico, abriéndose en cambio el motivo poético: el previsible misterio que encierra el “Futuro”.

CAPITULO V

PERSONAJES ALEGORICOS

El Dominó

En este poema el personaje encarna un símbolo de raigambre filosófica: el Ser y el No Ser. Y este símbolo es desarrollado en íntima correlación con un color y sus matices: el amarillo.

La estructura del poema se desarrolla dentro de un marco de rigurosidad y estrictez formal que anotamos concorde con la temática filosófica que lo informa. En efecto, el breve poema se compone de tres sextetos (dodecasílabos los cuatro versos iniciales y heptasílabos los concluyentes) de rima consonántica tenaz: 1-2, 3-5, 4-6 y ritmo en sordina, casi imperceptible. En realidad, estructuralmente su ritmo obedece más bien a un afán narrativo y retratista del autor; más adelante precisaremos los fundamentos por los cuales hemos llegado a pensar que esta poesía es la representación gráfica de un instante, una plasmación dada de una escena inmóvil, donde el único desplazamiento está dado por el abandono que de la cena hace el dominó. Insistiendo sobre el ritmo, su característica es la apariencia de pie quebrado que cada estrofa acusa, debido al corte rítmico que los heptasílabos finales comportan frente a los anteriores dodecasílabos.

El instante de la cena del dominó se sitúa en un ambiente recoleto y además se perciben ciertos rasgos que nos pueden llevar a pensar en un toque aristocrático: no sólo la presencia de “candiles” (con otra finalidad), sino la de los “aguamaniles” y la actitud ceremoniosa del dominó que nos es descrita: “se sienta”, “principia la cena”, la presencia de “comensales” (no invitados, sino comensales), deja los “manjares” y “abandona la cena”.

El instante, pues, en que se abre el poema, va dirigido a centrar la atención en el personaje; es por ello que nada ni nadie más intervendrá (por lo cual, en la calle ríe, no el pueblo o la gente, sino la “verbena”, abstracción de estos). Y al referírseos que existen comensales, nos los califican inmediatamente :ausentes. Así, pues, en el poema lo único animado que existe es el dominó, nada más turba la serenidad de su aparición.

En consecuencia, la poesía empieza bajo la égida verbal de impersonales y reflexivos, con carga impersonal: “alumbraron” (en la mesa los candiles) y “moviéronse solos” (los aguamaniles).

El Dominó es lo único que con una insistencia patente, portará el peso de la poesía.

La oposición básica, en el juego de las que destacaremos, es además el pivote sobre el cual gira el símbolo genérico del poema: “un dominó vacío, pero animado”. La vaciedad del personaje la encontramos reforzada plásticamente por la representación mental a que nos obliga el poeta: “Su claro antifaz de un amarillo frío”, es decir, se nos ha descrito un dominó vacío, funda sin contenido, a pesar de lo cual la imagen que al poeta le interesa que nos formemos, no es la de una figura exangüe, antes al contrario, totalmente contorneada: llena, llena de nada. Por eso el contraste tan tremendo del antifaz sobre un rostro que no existe y sobre un dominó vacío; esa oposición entre

el antifaz como límite frontal y el dominó como límite por los demás lados, crea una especial sensación de corporeidad y solidez dentro del dominó, por lo cual el poeta, para no llamarnos a engaño, nos dice explícitamente: “un dominó vacío, pero *animado*”.

Un solo verso es pues la clave total del símbolo: el concepto filosófico a desarrollar es el del SER y el NO-SER, la nada frente a lo que existe.

Por ello, la abstracción suma que esto presupone imponía la presencia de un símbolo supletorio, intermedio, como un esbozo esotérico del símbolo real. Y este segundo símbolo, es el de la soledad (camino del aniquilamiento total del ser) que jamás puede ser tan explícito como en el ambiente mundano y banal, amén de ruidoso, que existe en las fiestas de carnestolendas, motivo tradicional en literatura para presentarnos en su mismo centro a un ser solitario, que indefectiblemente estará disfrazado, en burdo intento de homogeneización. Este motivo trillado es elevado a categoría poética por la intención egureniana, que prepara el símbolo esotérico con esa oposición, más asequible que la última: mientras ríe por la calle la verbena, se sienta a la mesa, iluminado, con ausentes comensales y principia la cena.

Es impresionante el efecto logrado entre el no ser del dominó y la hipotética presencia de comensales (nótese la intimidad que supone el término: comunidad en la mesa), que alude al principio de alteridad, a la intersubjetividad humana. El dominó tiene espantos en su derredor, espantos porque la poesía egureniana se ve teñida siempre con este matiz de pavor, pavor que en este caso se justifica plenamente por la total ausencia de vida, de existencia que se ha planteado. Y la escena se torna total y realmente evanescente: se tienden espantos en derredor y la comunicación con los comensales que son ausentes, se produce a través de

señales vagas y lucífugas, es decir, intermitentes, de fuego fatuo, de percepciones mínimas, de luz, que en última instancia es el significado de las luces fugitivas ³³.

De otro lado, la ausencia, que es la senda que conduce al no ser, oposición del ser, es presentada tangencialmente al aludirse no directamente a que los comensales no están, sino a que existen “vasos” y “sillas” que pertenecen a comensales ausentes. Queremos insistir en el correlato que puede establecerse entre el NO SER (ausentes) y el SER (comensales), cuya unión sintáctica: ausentes comensales se pronuncia en definitiva por el NO SER.

Es pues redonda y total la idea de ausencia que se nos proporciona, y que admite una gradación: el dominó, que está vacío, insinuación del tema; luego la explícita anunciación de que los comensales están ausentes, y finalmente el retiro del mismo personaje, que determina el fin de la poesía: “y abandona (el dominó) la cena”.

El tono del poema se manifiesta con claridad como evanescente en la última estrofa: “horror que nacarado flota”. Efectivamente los objetos materiales, puntos de apoyo para la construcción poética, flotan en un ambiente impersonal y etéreo.

Tenemos ahora que insistir en la correlación del símbolo: el color amarillo. En efecto, todas las referencias lumínicas que el poema nos brinda, están dirigidas al color amarillo y sus matices. Anotamos:

“en la mesa los *candiles*”.

“se sienta *iluminado*”.

“su claro antifaz de un *amarillo* frío”

“horror que *nacarado* flota”

“en la *luz* olvida manjares *dorados*”.

(33) En “Visiones de Enero” se documenta también “luz de santelmo”, como fuego fatuo.

El amarillo como color simple es usado preferentemente por Eguren para darnos la idea de muerte. Se documenta dicho aserto en casi todos los usos que de él se hacen; pero ninguno agota tanto esta posibilidad como El Dominó, en el cual la idea de muerte ha sido dominada por una preocupación más acerba aún: la del aniquilamiento total, el no-ser.

Por ello, el eje de esta explicación cromática reposa en: "su claro antifaz de un amarillo frío". Es el amarillo básico, sin matices: amarillo, y cualificado: frío, frío de muerte; de nada, en este caso.

A este propósito se inicia el poema con una sutil referencia a la luz amarilla: los candiles, los cuales producen una luz cerosa de color amarillo, y antiguo se podría añadir (por eso decíamos que su finalidad no era sólo la de dar un toque aristocrático a la poesía). Iluminado por esa misma luz se advierte al dominó cuando inicia su cena; y en *la luz* esta vez, amarilla también pero ya no fría, sino calurosa, como portadora de un hálito de vida, olvida manjares, que al haber sido iluminados presentan para el poeta la calidad de dorados, el hiriente amarillo que tan lejos está del tenue color de los candiles y del nacarado (blanco amarillento, con sabor a pasado) que flota en todo el ambiente, y con el cual desaparece el poema.

El dominó pues, cumplido su papel figurativo en esta representación inmóvil de una escena estática, abandona una cena que nunca pudo existir, y lo hace con un murmullo apagado de rezo contrito, como asustado de haber sido llamado extraña y solitariamente, a la poesía egureniana.

Interesa destacar en la forma poética, además de la persistencia de métrica y rima, el ciclo total que el poema cumple, sin referencia espacial concreta, pero diciéndonos empero, en la primera estrofa: "y principia la cena" y en la última: "y

abandona la cena”³⁴. Por ello pensamos que el estaticismo inmanente de esta poesía, obedece al deseo de plasmar un problema filosófico, que por referirse a la nada, lo ha sido hecho en forma de un grabado inmóvil, en donde la ausencia de vida y casi de movimiento, crea una escena fija con un solo protagonista (si empleamos etimológicamente el término de teatro)³⁵.

Interesa además para reforzar nuestra afirmación acerca de la profunda rigurosidad externa que el poema documenta, observar la similar función que un verso cumple en cada una de las tres estrofas, y cuya misión de subordinación perfecta sirve el papel poético de destacar situaciones accesorias, pero que sin embargo dan asidero a las oposiciones conducentes a la entraña del símbolo, nos referimos a:

Primera estrofa : “mientras ríe por la calle la verbena”.

Segunda estrofa: “esta noche de insondables maravillas”.

Tercera estrofa : “por la alta noche de voluptad ignota”.

Los tres versos configuran sendas oraciones subordinadas circunstanciales y aseguran con identidad de uso estilístico, el primero de ellos el fundamental contraste entre la soledad y el silencio del personaje, frente a la algarabía anónima de una verbena (símbolo en pequeño del gentío o del

(34) Y además, la constante anotada en cuanto a la técnica de acercar y alejar sus personajes.

(35) En realidad, si alguna vez se buscara una poesía para montar a propósito de ella una representación escénica en un acto y en un cuadro, creemos que ésta sería la más indicada.

pueblo). El segundo, el anuncio de que la esencia del poema es un desusado imperativo en la poética egureniana, que se sitúa obviamente en la noche. Y el tercero: "por la alta noche de voluntad ignota", nos contrapone por segunda vez lo que ya se insinuaba en el primero: ausencia de jolgorio y disolución, y lo que el segundo nos decía: que la alta noche, es una noche extraordinaria y maravillosa.

Como última atingencia, y sin desvirtuar el rigor formalista de la poesía, queremos destacar el único encabalgamiento que se documenta en ella:

"ronronea una creación culpable/llena
de acentos desolados"

Dicho encabalgamiento, y la dificultad de asignarle un ritmo propio y continuado al poema, los advierto como signos de la imposibilidad del poeta de sacrificar el contenido a la forma; por ello la rima y métrica, que en sí son accesorios, puesto que no exigen desnaturalizar la idea, ni sacrificarla, han sido observadas, pero el ritmo determinado (que es en verdad lo esencial de la poesía frente a la prosa), no ha sido respetado en aras del mensaje filosófico que esta poesía conlleva.

En apretada síntesis, dos versos:

"y un dominó vacío, pero animado",

y

"su claro antifaz de un amarillo frío".

nos dan la clave simbólica y cromática de este poema.

El Dominó pues, es antes un símbolo que un personaje; pero en su génesis literaria, bajo la forma de dominó, lo configura con autenticidad, tan delineado y caracterizado como otros en Eguren, cuya filiación es más saltante; Pedro de Acero, Juan

Volatín, etc. Recordemos para ello y en descargo nuestro, lo dicho sobre el toque aristocrático, la soledad, el silencio y la descripción minuciosa que supone la contrapasición antifaz-dominó. Encontraremos entonces la clasificación perfecta de este Dominó como un personaje.

El Caballo

A través del *caballo* se compone uno de los símbolos más complejos y enigmáticos de la poética egureniana.

La primera explicación que nos propusimos se desenvolvía así: hay un símbolo aparente: el caballo, como transposición poética de ser un emisario del pasado,³⁶ del jinete muerto que alguna vez llevó y que es en verdad el personaje suplantado; implicando esto un deseo de transrealidad del autor. Estamos pues en presencia de un ente (acudamos al género, antes de especificar sin fundamento) que viene del pasado, de un pasado de guerra, al tiempo actual. Importante es destacar que esa actualidad debería ser de paz, por oposición y que no lo es. Por ello: "En la plúmbea esquina / de la barricada / con ojos vacíos / y con horror se para".

No encuentra pues el emisario, lo que era de esperarse: obviamente entonces desprendemos el símbolo. Se trata de un mensaje pacifista, de antibelicismo. Se comprueba ello en el mismo léxico utilizado: caballo muerto, en antigua batalla, la barricada, el horror, vías desiertas, ruinosas plazas. Evidentemente se plantea un medio ambiental producto de la guerra y sus miserias, que impresionan al personaje emisario y lo hacen retornar abatido.

Sin embargo, este pseudo-primer-símbolo era demasiado simplista; algo más medular, más impe-

(36) Constante ya estudiada.

rioso se advertía en el poema. El resabio que quedaba era más trascendente.

Empezamos entonces la búsqueda acuciosa, el sorprender cada palabra aislada y relacionarla luego con un trozo distante de la misma poesía; y entonces, asideros tenues nos proporcionaron el que creímos segundo símbolo.

El llamado primigenio nos fue dado por el primer verso, y por su orden de palabras; importante por la ecuación directa que comporta con la intención poética. En él se destaca un hecho, que además tiene carácter verbal: "Viene (por las calles)". Es decir, se proyecta el pasado hasta nuestros días; pero no un pasado genérico, histórico o amplio; ese pasado viene con un complemento circunstancial que alude ya a una pequeña paradoja: "por las calles", (en la poesía global, se acentuará más el hecho del empleo de "calles"). En efecto, mediante una abstracción que al principio parece forzada, encontramos la paradoja en caballo-calle. No es la vía adecuada para un caballo, una calle; lo que entendemos modernamente por calle, con referencia a asfalto, o por lo menos a perímetro urbano. Lo normal hubiera sido camino, senda o paso. Hay pues una desadaptación inicial; ya que sabemos que ese caballo ha sido muerto en una batalla antigua. Por ello, es comprensible que sus casos sean sombríos, sombras de muerte y de edad antigua, sin duda; y que además trepide (tiemble) y aún resbale. Encontramos en esto el evidente toque que confirma su desadaptación al medio; es una sorpresa para él, no acostumbrado a lo moderno, y es lo que decide que finalmente dé un "hosco relincho".

Hasta aquí el símbolo concretado se desenvolvía en la unidad, en primera persona me arriesgaría a decir (elucidamos inmediatamente si es el caballo, o su hipotético jinete u otra realidad). Sin embargo, "sus voces lejanas" nos llaman a re-

flexión. El caballo no es tal, el desplazamiento al jinete es ficticio también, en realidad es un nuncio de épocas pretéritas; es un ser vacío, por el que hablan otras multitudes y de allí que *sus* ojos sean vacíos miradores mágicos³⁷ por los que asoma una pléyade de otras épocas.

En este segundo símbolo, pues, es la edad antigua contrapuesta a la moderna: ya que la guerra y la paz son sólo eslabones para una concepción más genérica. No se trata sólo de batallas, aunque ellas sean el pretexto; se trata de virtud. De la virtud de la caballería antigua (no es fortuito el sustantivo; se apoya en el símbolo empleado) encarnada en batallas que se dirimían por el pundonor y el arrojo individual. Virtudes que ahora son advertidas por el caballo como minimizadas, ante la masa y el número. Por ello "barricadas", esfuerzo colectivo, de planificación absorbente de personalidades e iniciativas.

Insistimos en que los dos símbolos analizados han sido expuestos separadamente, sólo por el deslumbramiento del análisis. En realidad, después de él y reflexionando sobre el carácter fundamental de Eguren: la síntesis, arribamos a la conclusión que el símbolo es sólo uno, como ya se insinuaba.

Es lo antiguo frente a lo moderno. La apología del individuo, frente a la masa; y para ello, dos pretextos que valen no en sí, sino en cuanto su adecuación al único símbolo imperante: guerra o paz, caballo o jinete, son sólo medios de plantear un símbolo, que por su esencia misma admite valencias diversas según el plano que se explote, pero que en realidad se encuentra en un solo plano múltiple, que es en definitiva el símbolo.

(37) Los mismos miradores a que se aluden en "Peregrín cazador de figuras".

El poema es breve; síntesis tremenda y confusión derivada, son pues emanaciones previsibles de ello.

Se compone de cuatro estrofas, y cuatro versos en cada una de ellas. La métrica es pareja; hexasílabos los tres primeros versos y heptasílabo el último³⁸. Se debe ello al deseo del autor de darle un toque narrativo al poema con este verso heptasílabo; por ende, la explicación más plausible es que el verso final **explica** someramente lo indicado en los anteriores. Y para ello también, se vale el poeta de un ritmo distinto, más lento y, por ende, discursivo. Así en "antigua batalla", nos aclara la actitud del personaje (y decíamos así mismo que era el asidero para considerar el símbolo como encarnación de pluralidad). En la tercera, "y con horror se para", nos describe la actitud inmediata del personaje, y finalmente en la última, se concluye el poema dándonos el por qué íntimo del regreso del personaje.

Además, se documenta en cuanto a la rima, la presencia de asonancia en los versos 2-4 de todo el poema; los demás versos son libres.

El pie empleado es el dáctilo; interesante destacar que no es el yambo, ritmo guerrero, por cuanto hemos explicado que el motivo guerrero (que alguna vez creímos determinante), en realidad es sucedáneo del verdadero.

Nos sirvió de base a nuestro análisis puramente simbólico, destacar el orden de palabras del primer verso, que relievaba la intención del autor en el

(38) Debemos destacar a este respecto, un falso ritmo en el verso: "en la plúmeba esquina", donde pese a nuestra afirmación de que los versos iniciales de la estrofa son hexasílabos, en este único caso se patentiza un heptasílabo. Pero, meditemos en que lo es gramaticalmente, en tanto que en su entroncamiento fonético, que en definitiva dirime la forma de la poesía, no lo es tan claro y podemos hacer sencillamente de "plúmbea" una palabra bisílaba para configurar así un verso hexasílabo.

aspecto verbal; importa además destacar el empleo del giro "a la luna parva" castellano y castizo, empleado sobre todo por García Lorca ³⁹.

Otra adjetivación sintomática de Eguren es la empleada en "plúmbea esquina"; existe una especial predilección en él por estos desplazamientos calificativos de los colores a los metales que los manifiestan. Por ello, pues, "plúmbea esquina", "luz cadmio" (Los Reyes Rojos), "luces de ensueño opalinas" (Eroe), "las puertas de alumno" (Las Puertas), "ojos de diamante" (Peregrín, Cazador de Figuras), y la final, genérica y explícita: "luz capitosa de hiriente metal" (El Pelele). Son pues afanes de síntesis cromática y de originalidad epitética, los que guían este recurso privativo del estilo egureñiano.

Como atingencia final, tenemos que estudiar un punto ya mencionado pero que hasta ahora no habíamos detallado. Decíamos que se desprende de la lectura del poema un sabor especial misterioso y original. En efecto creemos descubrirlo en un indicio señalador precisamente de misterio, de narración velada, que contribuye al tono general de originalidad en el tratamiento de este poema.

Si tratamos de precisar su estructura, hallaremos que ésta se da en dos estadios manifiestos y uno intermedio que está implícito. Las tres primeras estrofas nos plantean el problema y su antecedente; el último se encarga de develarnos las consecuencias, pero en el interregno hay un vacío, logrado y buscado por el autor. Así, desde que el

(39) En este giro se documenta uno de los escasos complementos circunstanciales introducidos por la preposición *a*, con valor de *en* o *por*: Advirtiéndose igual uso en La Comparsa: "a la luna del alma"; Incaica: "A la luz meridiana", etc.

Además, es notoriamente necesario establecer que el significado de luna parva, se explica vinculando el término parvo, no a multiplicidad, sino a una derivación del latín parvus, pequeño. Es pues, luna menguante y no luna múltiple.

caballo se detiene con horror en su actitud, maquinamente endeudamos esta actitud con una objetividad percibida. Dicha visión o visiones sucesivas, no nos son presentadas y el poema queda como en suspenso; podemos, hipotéticamente, interpolar nuestras propias conclusiones (nosotros pensamos que el contraste del mundo actual, manifestado en estragos concretos y actitudes personales de los combatientes, sería lo apropiado), y siempre, indefectiblemente, se retoma el hilo poético, tras ese salto al vacío, diciéndonos tácitamente (ya que no se menciona al personaje) los ecos (lejanos, además) que se perciben de su huída (pensamos que precipitada por su admiración y desencanto) por “vías desiertas” y “ruinosas plazas”. Las “lentas pisadas” no son paradójales a nuestra explicación, ya que la velocidad del retiro, en cuanto reacción instantánea, no se opone al abatimiento y pesadumbre, que la lentitud de las pisadas indican. Además, el giro adverbial con que se inicia la estrofa final: “más tarde se escuchan”, corrobora feracientemente el que ha sido intención del poeta dejar librado a nuestra imaginación y sensibilidad, por medio de la temporalidad futura de este giro, un vacío consciente en la estructura del poema, índice de lo misterioso y esotérico que campea en la poética egureniana.

Venturón

Curioso personaje éste, traído por Eguren del mundo alegórico. *Venturón* representa al hombre venturoso y despreocupado, que se ve de repente ante la cruel realidad de una muerte, que para él es siempre prematura.

El poema es la transcripción poemática de una parábola, como aquéllas evangélicas. En efecto, los contrastes usados por el poeta son simples, sencillos y claros hasta la evidencia, por su contrapo-

sición obvia: un ambiente festivo, la encarnación de un hombre “bonancible”, que además se denomina Venturón y la súbita llamada de “una muerte”, quien lo “cita de amores”⁴⁰.

Estamos pues en un mundo alegórico de intención parabólica. La estructura del poema se desarrolla en cuatro ciclos:

- A) La introducción, en la cual mediante sus dos versos, el poeta nos da el nombre del personaje (Venturón), su caracterización (bonancible) y su actitud (en la fiesta).
- B) El diálogo, recurso si bien poco empleado por Eguren, no del todo extraño a su poética, como lo vimos en “Noche II” y “Visiones de Enero”. El diálogo es un encantador ejemplo de cómo poéticamente se puede dar una visión prosaica completa, como en efecto nos atrevemos a proponer:

Poesía

Prosa

“Monseñor han tocado la puerta y lo está esperando una muerte”

Se cierra el círculo de la parábola; se aproxima la muerte.

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

Estoy divirtiéndome y no quiero preocupaciones.

“Es acaso la luna sin vida? Una caña del viento florida”

¿Tan extraordinaria es? Sí.

“Soy la noche de todos los sueños”

Es la muerte.

(40) Se comprueba en este texto la idea de Eguren de considerar en su poética “los desposorios con la muerte”, que anotábamos en el capítulo “La Tarda.- La Pensativa.- Consolación”.

El diálogo pues, ha enfrentado dos psicologías que nos han sido descritas a la perfección: la del hombre vano y la del consecuente.

- C) La exposición por boca del propio poeta. Continuando la exposición hecha de la muerte que llega, la presenta en inevitable figura femenina, y recurriendo aún a detalles exóticos para hacerla más deseable:

“con su talle de avispa provoca
la elegancia y su boca! su boca!”

- D) La conclusión, que por la intención moralizadora que la parábola encierra, se convierte en una moraleja:

“Corazón desvelado e inerte
hoy te cita de amores la muerte”.

Es decir, hombre fatuo e inconsciente, hoy se presenta por fin la muerte para acabar con tu displicencia.

El motivo poético que se emplea, es el tan socorrido de los desposorios del ser humano con la muerte.

Mignon

Es éste un personaje de filiación francesa (*Mignon*: diminutivo cariñoso) que se ambienta en un poema de temática oriental (japonés, si pensamos en el título de él, y su desenlace: “Sayonara”, el adiós en idioma japonés).

Su trama está dada por el hecho de una mujer que desde su cuarto (“camarín” o “estancia”) se despide del poeta dejándolo acongojado.

“Hoy el Sol tamizan los glaces azules
del delicioso camarín de Mignón”.

.....
 “Escucha, tenue lirio de terciopelo
 en tu floreado diván de Estambul”.

.....
 “Más ay! el terrible y dulce Sayonara!
 en tus ojos se presenta de mignon”.

A pesar del hoy inicial, la poesía sin embargo se ubica en el tiempo y en el espacio latos. El “hoy”, es una forma más de acusar su intemporalidad: *hoy* en el “camarín de Mignon”, *mañana* en su “floreado diván de Estambul”, *nunca* por el sayonara en “sus ojos”, *siempre* en el recuerdo del poeta.

Y sólo en las postrimerías del poema, se nos dice algo de Mignon, de la que sólo se esbozó en la primera estrofa que tenía un “delicioso camarín”; ella tiene “festivos ojos” y “castaño cabello”, contrastando la impresión de mujer cabal que produce, con la última afirmación del verso, extraña y paradójal: “blonda bebé”. Se piensa por ello en el infantilismo desmedido de Eguren; pero pensemos que Mignon *no tiene por qué ser* una mujer: Mignon es todo aquello que nos es querido y de lo cual nos desprendemos, de allí que sea tan plástico el adjetivo que la califica: blonda; eso es Mignon, el símbolo de la suavidad, la dulzura, de lo bello y querido en última instancia.

La Bella de Asia

El poema “Flor de Amor” nos enfrenta a un personaje extraño en la concepción poética de Eguren: se trata de un personaje que representa (siendo explícito, no se configura el símbolo) el vicio de la droga. Extraño, puesto que el candor y la pureza son elementos familiares a nuestro poeta; sin embargo, esta vez el motivo poético deviene de tal situación y con los ingredientes típicos de la poética

egureniana se configura una obra que se encuentra al mismo nivel de las demás estudiadas, sin verse afectada en su forma y tratamiento por el fondo que se deja explicado.

Por el carácter **representativo** que el personaje tiene en este poema, no se exige del lector el desentrañar esencias poéticas; por ello el texto es claro:

“La bella de Asia
cuida en las noches
su adormidera roja y lacia”.

El estudio del personaje se centra entonces de lleno en la intención egureniana de exigir personajes en su poesía, sólo y únicamente por el afán personalista y sintético que le hemos anotado. En rigor, supone la síntesis el evitar explicarnos discursivamente la ambientación del poema, los caracteres del personaje, sus efectos, consecuencias, etc. y así tan sólo se nos menciona “la adormidera” (amapola), “sangre venenosa” (opio) y la “bella de Asia” (representación del vicio oriental).

Por ello la actitud del personaje es de melosa atención y solicitud hacia la productora del vicio:

“Dulce le ríe (a la adormidera)
dulce la espía”.

Y en relación al personaje interesa destacar la especial adjetivación que el poeta le prodiga y que es en realidad lo que va a destacar sus notas peculiares:

“Al beso blondo
la flor extraña
fue lentamente despertando”.

Una atrevida comparación señala la culminación de los deseos del personaje:

“Y con ardores
 ágil se crispa
 como una cobra, llena de amores”.

La adormidera pues, florece y entrega su droga al personaje sediento. Este hecho final, ciclo concluyente del poema, nos lo da el poeta en forma metafórica:

“y en los labios de la mimosa
 deja su sangre *venenosa*”.

El personaje pues pertenece a Eguren; su génesis se endeuda con la temática de los poetas malditos, simbolistas o precursores de ellos, y en general de los decadentistas fineseculares de Francia.

Monje Muerto - Capitán Difunto

El *monje muerto* de “Noche III”, nos obliga a revivir lo dicho sobre la trilogía de Noches en que domina el concepto obsesivo de la muerte: *los pasados* de la primera, *Danira*, el diligente espíritu evocado de la segunda, y el presente *monje muerto*, que hoy acude en la tercera.

De ellos, el personaje que más incisiva y dolorosamente nos habla del miedo y de la muerte, es el monje muerto. El poema en general es un perfecto engranaje en el que mediante un ritmo estable, permanente y hasta monótono en su horror, se nos da la intensidad medrosa del poema, sin altibajos, ni descanso. El poema empieza y concluye en el mismo alto punto de crispamiento nervioso y alocado temor.

Explicar lo anterior nos urgiría a copiar el poema; permítasenos en cambio, destacar los diversos recursos de que se ha valido el poeta para patentizar la mentada intención.

El inicio es exabrupto:

“Negra noche sin luceros”

y reiterativo:

“parda noche de los fríos aguaceros”

Con ello está situado el ambiente: el físico, y el provocado en los sentidos y comprensión del lector. La noche total, la oscuridad completa. Luego, el poeta nos presenta al personaje; elaboración conceptual que se encarna en un monje (premonición de muerte, en cuanto referencia a vida contemplativa y preparación de buena muerte que conlleva la palabra monje, en lugar de fraile o sacerdote), calificado: monje muerto. El clímax se combina ahora con la soledad y el frío (antes, se dio la oscuridad, el miedo y la muerte):

“de pavores, con la gama
y en la fría plazoleta”.

El miedo genérico que brota del poema se individualiza ahora, merced al directo llamado que el personaje hace del poeta, reiterativamente:

“hay un monje que me llama
hay un monje que me llama aletargado”.

El horror se detiene, y el poeta se recrea en él, como contemplándolo luego de inmovilizarlo:

“allí está, con muda ira/ panteonera/ y me
mira”

“Allí está, cuán tenebroso/ con el hielo y
el horror de su figura

“Con inmóvil risa oscura”.

Se advierte en la poesía la transformación que la noche ha sufrido en la imaginación del poeta: se

ha transformado en sombra y dimana del monje hacia él:

“lenta, fláva sombra vierte
raro monje de la muerte
que a mis horas ha venido”.

El poeta queda anodado:

“muda está mi fantasía”

y siente una vez más la inmensa soledad y miedo que ha creado:

“sólo estoy, en compañía
del letal aparecido”

Sin embargo, miedo, soledad y frío, pasan a segundo plano ante la realidad que el poeta nos destaca: la llamada del monje:

“La llamada sólo vibra, cadenciosa”

Y la sombra, transformación de la noche, se define en:

“esta noche como lívido sudario”

El miedo se agudiza en el poeta, por ello nervioso exclama:

“No despunta, retardada
peregrina la vidente luz de amores”

Una vez más, la mentalidad mágica de nuestro poeta acude a la luz, al día, como único exorcismo válido contra esa noche, misteriosa y agresiva, que lo asusta hasta el punto de hacerle exclamar:

“y en el monte de negrura y de livores
está muerta mi alborada”

pesaroso de haber perdido la vida sucumbiendo a la mágica llamada de la noche que no puede resistir.

Hermosa es la imagen final del poema, en la que Eguren quiere hacernos partícipes de la desolación que le produce el triunfo de las oscuras fuerzas de la noche; mediante ella, nos incita a llorar a nosotros, al unísono con la naturaleza que también llora, mediante su natural función de llover:

“Lora, lora la veleta
con las lluvias, *en concierto*”

El final, nos transporta algo más fehacientemente a ese mundo onírico del poeta, que ya adivinábamos a lo largo del poema, puesto que se nos dice extrañamente, misteriosamente, que el llamado se *ha doblado*:

“y se dobla, en la *dormida* plazoleta,
el llamar del monje muerto”.

El personaje del monje muerto es uno de los mejores y más subjetivos resortes que el poeta nos ha dejado para tantear su personalidad. A través de esta composición se nos revela su alma mítica, mágica, con tendencia onírica y preocupación tenaz por el tema de la muerte.

Lo mágico, deviene del ambiente sobrenatural e irreal que impera en el poema, merced a los recursos poéticos del ambiente nocturno, el hecho del aparecido, el miedo cervical y la llamada de ultratumba.

Aparte de la trilogía mencionada, pero en íntima relación con este personaje, se da el *capitán difunto* de “Viñeta Obscura”. Se trata también de una aparición que adviene en la noche y que sólo sutilmente revela su carácter amedrentador para el poeta. Estamos, pues, frente a la misma forjación poética.

La trama nos ilustra sobre el significado cíclico de la presencia del capitán difunto en su antigua nave:

“siempre llega la víspera nefasta”

e igualmente, en maravillosa metáfora:

“siempre *enlutado*
de su muerte.

El miedo sutil debe ser desentrañado a la luz de un análisis completo de la obra egureniana, para así poderlo apreciar, en vista de la sensibilidad medrosa que acusa como constante el poeta, y que deviene de:

“ha visto anoche
.....
cerca al timón, morada ⁴¹
su silueta angulosa
¡el mismo es!”

Una vez más, como en el monje muerto de Noche III, y dentro de la constante poética, se ha producido una visita fantasmal, en su previsible marco nocturno, y que Eguren nos da poéticamente, con una carga de terror.

Monjes Paladines

Renueva Eguren en estos personajes, el antiguo debate medioeval, que también recogió R. Darío en “el abate joven de los madrigales” y “el vizconde rubio de los desafíos”: el de las letras y las artes.

Sin embargo, lo renueva dentro de su peculiar estilo poético; y por ello, se ambienta de noche, en

(41) “Morado” al igual que “un monje amoratado/cual difunto” de Noche III.

una abadía, con personajes que están muertos y en visión sintética de la disyuntiva planteada: no letras y armas, sino ambas en un sintagma:

monjes paladines.

Se renueva pues simbólicamente, en base no sólo del sintagma empleado, sino de las memoranzas que hacen los monjes sin ocultar su satisfacción de pasadas glorias:

“Son los monjes paladines
que olvidaron *sus amores*
y las *justas y festines*.
Palaciegos, trovadores
fueron:”

“Y alzan treno de agonía
un adiós de *muertas glorias*”

El personaje simboliza entonces sólo por su denominación y recuerdos, toda la abstracción y polémica planteada al respecto, que se resuelve poéticamente en la presentación egureniana, y bajo la calma conventual en:

“Dan su triunfo y su contento
a los santos paladines”.

Nubes Enmascaradas

Eguren, en su poética ha documentado ya como una constante el misterio, amenazador y extraño, que proveniente de ignotos lugares, amedrenta a la gente.

Las *nubes enmascaradas* son, dentro de esta técnica, un personaje disfrazado; disfrazado porque aparenta en realidad la concreción de una alegoría inocua que se cierne sobre parajes eglógicos y paisajes de campiña. Sin embargo, el poeta nos

tiene reservada, en los dos últimos versos del poema, una sorpresa: en realidad las nubes son portadoras de una amenaza desconocida (por ello, se advierte entonces, *están enmascaradas*) y los paisajes idílicos que se nos presentaron, lo fueron únicamente en aras del contraste tremendo ante la amenaza que llega desprevenidamente.

El poema se compone de tres estrofas (portadoras de un lirismo bucólico) encerradas desde el inicio por dos versos que constituyen su leit motiv, repetido cuatro veces:

“Descienden de la montaña
las nubes enmascaradas”.

Así se desarrolla la escena campestre en las tres estrofas mencionadas: niñas que cantan, parejas que buscan flores y los tañidos de una campana que llama a boda.

Empero, en sutil indicación final nos da el poeta nuevamente el leit motiv⁴², pero esta vez entre signos de admiración y con un tono de urgencia que no se advertía en los anteriores:

“Y vienen por la hondonada
las nubes enmascaradas!”

Es pues simplísimo el recurso poético: los signos de admiración y la leve variación del concepto “descienden” por el de “vienen”, han trastocado por completo el sentido de la poesía. Ahora se advierte un dinamismo amenazador en esas inocuas nubes que rápidamente se acercan, en directa acometida, tras sus reveladas máscaras.

(42) Anotamos la variación expresada por el leit motiv en este poema, como similar a la empleada por el poeta en *Noche J*, donde el leit motiv los pasos, se transforma en cada una de sus apariciones, para finalmente concretarse en la pavorosa realidad de la sobrina fallecida.

Esta personificación alegórica de la amenaza incierta, constituye pues netamente un personaje de creación egureniana (personificación de lo inanimado).

Los Muertos

Estos personajes constituyen la *representación* de los difuntos, no su simbolización o su alegoría, ya que el poema los presenta con claridad como tales, pero sin embargo la elaboración poética diluye algo su fría representación racional e intelectual de muertos, mediante dos recursos poéticos: el primero consiste en la intromisión en el texto de palabras que en alguna forma tratan de desviar al lector hacia una comparación algo forzada de los muertos con las montañas:

“Los *nevados* muertos
bajo triste cielo”.
“Lentos brillan *blancos*”

sin embargo, se advierte que no es tal, desde que el adjetivo *nevado*, es metafórico, por frialdad de muerte, y por ello también: *blancos*, al servicio de la misma idea, manifestándose en:

“y de la muerte dan el *frío*
a sauces y lirios”.

Y el segundo recurso poético es el de la elaboración imaginativa del poeta para designarlos:

“van con mustias formas”,
“van los lejanos caminantes”.

El personaje es así tratado en íntima conexión con la idea de camino, de peregrinar incesante. En lo cual trasluce una vez más, la comentada constante egureniana de situar a sus personajes en

perpetuo movimiento, índice de su buscar permanente y que en última instancia deviene en el muy poético concepto del misterio, lo ignorado, que se encuentra en la base de sus construcciones poéticas. Por ello nuestros personajes:

“van por la avenida
 doliente que nunca termina”,
 “por el camino desolado”
 “al caminar los muertos una
 esperanza buscan”,
 “van los lejanos caminantes
 por la avenida interminable”.

Los Alcotanes

Los alcotanes (aves rapaces, similares a los halcones) configuran un personaje simbólico; simbólico de seres humanos.

Por ello la adjetivación, resorte del pensar íntimo y personal del autor, nos indica en su semántica que las calidades atribuidas a los alcotanes, son netamente humanas, concordantes sólo con seres humanos:

“Con vista *grave*”
 “van con *donaire*”,
 “sus *ademanes*”,
 “su *voz* ahuyentan”,
 “allí semejan
 fuscos *magnates*”

los adjetivos empleados solicitan su entroncamiento a calidades humanas, que en caso de ser negadas y reemplazadas, aún poéticamente, exigirían un disloque demasiado forzado del idioma.

Aún más, la caracterización típica del personaje se da en su impenetrabilidad, en su manifestación inexpresiva:

aunándose a ello esa constante que hemos destacado en su obra poética, la de la búsqueda incansable (aquí, el volar) que realizan personajes humanos, como: el dios cansado, y, figurativamente: la Pensativa, el andarín de la noche.

El personaje, pues, es simbólico del ser humano, destacado en esa cualidad especial del buscar, en última instancia, de la fundamental capacidad de asombrarse ante las cosas que lo rodean, y que es también la insatisfacción que deriva de su natural imperfección.

Y por ello también, el personaje se ubica en un remedo de eternidad, de perpetuidad:

“Y con deseos
impenetrables”
“con intenciones
impenetrables”
“allí la sombra
de las edades”.

Angeles Tranquilos

Los *ángeles tranquilos* permiten, con su calidad de personajes, un ensayo poético egureniano dirigido a plasmar en un remanso, el olvido de preocupaciones, temores y obsesiones.

Así, no se documentan en el poema ninguna de las constantes de noche, misterio, terror, muerte o magia; antes por el contrario, se inicia el poema con una imagen de la intención egureniana de paz espiritual:

“Pasó el vendabal⁴³, ahora

.....

(43) Es preciso indicar el error ortográfico de *vendabal*, por el correcto *vendaval*, que documentan los textos egurenianos coincidentes en *La Canción de las Figuras*, 1916; *Poesías, Amauta*, 1929; y *Poesías Completas*, 1961.

cantan la soledad aurora
los ángeles tranquilos”.

El personaje cumple entonces en este poema una función eminentemente plástica, desprovista de simbología y entroncado probablemente con el arte de la pintura, que tan grato le fue al poeta y origen previsible del poema, en alguna serena contemplación de pinturas antiguas.

Tan sólo contiene la poesía una constante egureniana, que no está en oposición con la intencionalidad catártica del poema: es la de presentarnos y luego alejarnos sus personajes, fugaces por esencia:

“cantan la soledad aurora
los ángeles tranquilos”,
“se alejan de madrugada
.....
los ángeles tranquilos”.

El Andarín de la Noche - El Peregrino

Este personaje queremos estudiarlo en remembranza con los ya vistos de Peregrín y Ronda de Espadas. Los une un común denominador muy genérico y que se confunde con una de las constantes poéticas de Eguren: la personificación de lo desconocido. Sin embargo, existen diferencias dentro de ese molde: Peregrín es en sí un personaje estático (es el observador); Ronda de Espadas es una personificación colectiva, con carácter dinámico pasivo. En cambio el andarín es un carácter dinámico activo. Entendemos pues el pensamiento egureniano en estas tres etapas: de observación, de advertencia y finalmente de aviso urgidor.

Dentro de esta elaboración, el andarín es el símbolo preciso del *anuncio*. En efecto, la actitud

del poeta se encarna en un peregrinar total (veremos a continuación que el personaje se adecúa al ambiente total y elemental del mundo) para llevar como anuncio el último aviso, ante lo desconocido. El personaje es aquí la extroversión de la actitud hasta ese momento contemplativa que adoptaba el poeta.

El anuncio como proveniente de lo desconocido se desprende de la relación entre los colores que emplea Eguren en su mundo poético y el sentido de los conceptos a que estos se refieren en el poema. Anotamos así en esta poesía que el andarín:

“al centinela
le anuncia *roja*, cercana guerra”.

El carácter poético del color rojo, usado en su matiz elemental, simboliza en la poética egureniana un intento de coloración para la objetivación concreta de un ente abstracto. Al respecto, hemos dicho que Eguren huía de los lugares comunes, por ello el rojo de ordinario y en poesías que intervienen personajes, no se encuentra ligado a guerra o a sangre. En apoyo de esto, citemos: “el *rojo* timonel de antaño”, que corresponde al personaje de un capitán difunto, cuya presencia vuelve a animar cíclicamente su antiguo barco, en “Viñeta Obscura”, o “los reyes *rojos*”, que combaten eternamente, como símbolos de la adjetivación de elementales en lucha, o “los mudos rojos”, que cierran la ventana de Syhna la Blanca, donde igualmente sirve este color para la intención egureniana de materializar lo abstracto.

El anuncio que porta el personaje tiene además, lo hemos dicho, el carácter de ecuménico. Se desprende esto de la perfecta ambientación que a veces una sola palabra se encarga de dar a toda la estrofa; así, la primera de ellas nos coloca ante

la situación que se plantea en lugares aislados, de defensa solitaria y quizás en tiempos antiguos. Se advierte la soledad y lejanía, en el hecho mencionado de que el andarín se detiene junto a una torre y avisa a un centinela (la única persona que se advierte).

En seguida, el escenario se torna campestre, esta vez ante una cabaña ubicada en la sabana, y con la presencia de batidores (término de cetrería).

Finalmente la ambientación se torna de gran ciudad, lo que equivale a tiempos modernos, dada por "ciudades capitalinas" y que poseen "extramuros", signo de grandeza material.

Así cubierta el área de información en tan variados ambientes, el mensajero desaparece en consecuencia con la técnica poética de los personajes, que irrumpen siempre en escenas para luego desaparecer de ellas, como esas luces fatuas o luciérnagas que tantas veces se mencionan en los poemas egurenianos.

El aviso ha sido desoído; en castigo, la torre (presencia sintomática en la poética de Eguren, por su repetido empleo) cae, e inmediatamente se siguen de ello las desgracias terribles que anunció el desoído. Desgracias que involucran la muerte, pero esta vez no como ignoto castigo, sino como tremenda realidad de carroña, alimento de "canes sombríos".

Finalmente, el improntu poético se nos da con el absoluto desconocimiento que del aviso ha existido. No sólo no ha sido tomado en cuenta, sino que ni siquiera existe memoria de que se haya producido. Por ello:

"y nadie ha visto, por el confín;
nadie recuerda
al andarín".

El *mustio peregrino* de “La sangre” es un personaje que testimonia variadas concomitancias con el andarín de la noche.

En efecto, hemos entendido ya al andarín como un peregrino con la calidad de nuncio; en este caso, el “peregrino” simboliza el eterno buscar, representado por el concepto abstracto de “una huella de sangre”.

La poética egureniana documenta en el peregrino, las constantes que hemos destacado ya: en primer lugar la personificación del símbolo del buscar, luego la objetivación de lo abstracto, dada con el recurso del color puro:

“y siempre mira las *rojas señales*”

así mismo el dinamismo intrínseco al personaje, que nos lo presenta, acerca y luego hace desaparecer:

“el mustio peregrino
vió en el monte una huella de sangre”,
“el curvo peregrino
transita por bosques adorantes”
“y salva estremecido
la región de las nieves sagradas”

y finalmente, la égida de misterio que preside la poesía de Eguren, manifestada en su poética por esta constante: el personaje no obtiene lo deseado, ya que:

“no vislumbra al herido
sólo las huellas que nunca se acaban”.

El Dios Cansado y el Dios de la Centella

Dos poesías nos brinda el poeta bajo la égida del concepto Dios. Sin embargo, él lo escribe con minúscula y la paradoja que ambas desenvuelven, es que ni el tema, ni el personaje, ni el símbolo, tienen conexión inmediata con un concepto religioso o de creencia personal. Por ello nos sentimos relevados de entrar al siempre peligroso terreno de la filiación del autor dentro de posibles creencias religiosas.

Estudiaremos por separado, aunque en un previsible paralelo, ambos personajes.

El *dios cansado*, es el más complejo de ambos por su abstracción. Además, la referencia a deidad que el lector se forjará de primera intención, colabora al desconcierto. El primer enigma a resolver es la acumulación de colores en los dos primeros versos:

“Plomizo, carminado
y con la barba verde”.

Sin embargo, en función del símbolo que nos vemos precisados a adelantar: *la ciencia y la técnica*, empieza a surgir la explicación de que los colores corresponden a los estados evolutivos del desarrollo de dicha ciencia y técnica, amén por supuesto del correlato poético que implica la atribución al personaje de ser plomizo (el cuerpo), carminado (la cara) y de barba verde.

Este dios cansado posee como atributos propios, el pacifismo (esto, por oposición a la agresividad que anotaremos en el dios de la centella) y el de la pasividad, incluso hilarante:

“el ritmo pierde
el dios cansado”.

Nuevamente el personaje se mueve en la poesía, fluye en concreto, viene hacia nosotros:

“Y van con tristes ojos
por los desiertos rojos”

y luego se aleja:

“continúa, ignorado
por la región atea”.

La clave del símbolo, como lo hemos interpretado, parte de:

“camina sin reposo
tras los inventos
y pensamientos”.

En conjunción con:

“continúa, ignorado
por la región atea
y nada crea
el dios cansado”.

Entendemos al personaje como manifestación de la ciencia y de la técnica, que permanece en estado de constante evolución y progreso (cruzando desiertos y ciudades), amparado en sus ideales de inventos y pensamientos, pero encontrando, sin embargo, dificultades a su paso (que provienen de regiones ateas), lo cual le infunde un desaliento que condensa el poeta en la desengañada afirmación final. El dios, que está cansado, debido a eso no creará nada.

El dios de la centella, en cambio, nos enfrenta a un personaje que personifica la naturaleza (en contraposición a la técnica y ciencia anotadas) a través de uno de sus elementales: el fuego.

Este símbolo del fuego se encarna en el dios de la centella y anotamos que la denominación dios deviene del espíritu mágico-animista del poeta. El poema en efecto nos sitúa en un mundo animista, cuyo rey es el dios de la centella y que se desenvuelve en medio de:

“Los seres de los bosques se incorporan”

“Oh espíritu que sueñas!
en tanto que las frondas
cambian oscuras señas”.

Además, la técnica poética empleada es especial; Eguren nos ofrece la poesía por intermedio de un diálogo con el lector:

“Mortal despierta, mira: tras el monte
ha lanzado una estrella!”

“No duermas al peligro
que la Natura encierra,
indaga;

Nuevamente, Eguren nos ha colocado en un mundo irreal (animista) y nocturno, además; como en “El Andarín de la Noche”, se nos trae un mensaje, un mensaje de alerta y de pavor, no ya por medio de un anuncio, como en el citado, sino por intermedio del mismo poeta, que urgido por esta necesidad ha recurrido a la técnica en él inusual del diálogo con el lector.

Este dios es, a diferencia de aquél cansado, un dios agresivo, un dios que no sólo

“es dueño del espanto y de la ruina”,

sino que:

“.....en la sombra el dios fatídico
encenderá la tierra”.

Los Gigantones - El Centinela de Fuego

Los *gigantones* y el *centinela de fuego*, perviven el motivo de lo ígneo, ya anotado en el dios de la centella.

Los *gigantones* son el símbolo animista (una vez más: por ello su proximidad al dios de la centella) de las montañas. El poeta los concibe como personajes telúricos de nuestra patria, pero en función de antiguas leyendas que hablan de silfas y elfos, como duendes emergentes de las montañas.

Por ello: "los *gigantones* de las montañas". El motivo del fuego, que también se menciona:

"han encendido rojas fogatas",
 "han encendido
 sus llamaradas",
 "prenden los pinos y cocobolos"

se presenta en comunión con la noche:

"en noche triste

 han encendido rojas fogatas"

que de esta manera cede su inmediata valoración en la poética egureniana, para constituirse sólo en el telón de fondo sobre el cual resaltaré el fuego, que prima sobre el motivo nocturno, cada vez que coexisten ambos en el poema.

El personaje no deja de tener un carácter pavoroso, aunque esta vez el poeta lo ha circunscrito a las niñas:

"ay de la blonda
 niña celeste!"

con un toque de extrema sensibilidad:

"ay de las niñas si están beodos!"
 [los *gigantones*]

Este mismo motivo del fuego de los gigantes, y el ya apreciado del dios de la centella, viene a encarnarse en un nuevo personaje: el centinela de fuego, al cual se añade una circunstancia que lo entronca con los Reyes Rojos y las Torres: la actitud de vigía, en premonición de guerra.

El personaje del centinela de fuego descansa en su intensidad poética, no ya en el motivo del fuego, sino en la actitud vigilante que adopta él, y que como en todas las poesías de Eguren que involucran este tema, desembocará fatalmente en la lucha.

En este poema, el centinela de fuego, que

“mira con ojos altivos
el campo abierto”,

produce un ignorado terror en “los hombres de monte y vega” cuando en “alguna tarde columbran / al centinela” y se traba en la previsible

“ruda lid ignorada”

con:

“la erguida furente sombra
y el centinela de fuego”.

Es la constante egureniana de esas luchas ignoradas, silenciosas, desapercibidas en que se traban personajes igualmente misteriosos, como el centinela de fuego la “sombra que camina treman- te”, los reyes rojos o las torres.

Documenta Eguren en su poética una especial predilección por situaciones que se producen desde lugares topográficos elevados, conllevando esto los conceptos de *centinela* (de fuego), vigías, torres, miradores (el de Peregrín, cazador de figuras).

Tres ideas poéticas que catalogamos de constantes se entrelazan pues en los poemas citados y en relación con los dioses (cansado y de la centella), los reyes rojos, las torres y el andarín de la noche: los nuncios de males o desastres, que proceden siempre de puntos elevados (miradores o torres) y cuyo aviso desoído llega a producir luchas.

Niña de la Lámpara Azul - Niña de la Garza - Niña de las Novelas - Niñas de Luz (Rubias de las Candelas) - Niña Muerta de Marfil - Niña de Van Dyck - Niña de las Soledades - Niña Bullidora - Niña de gentiles ojos

Hemos agrupado en el capítulo estas nueve niñas-personajes, por el común denominador que ellas encierran, aunque sus símbolos y valoraciones sean diversos; le es muy grato al poeta el motivo de la niña, desde que la génesis de algunos de sus poemas fueron cuentos inventados para delicia de sus sobrinos, distracciones de soltero. Además, dentro de la poética egureniana se testimonia una inclinación hacia lo minúsculo, lo mínimo, lo delicado, en cuyo plano humano correlativo se encuentran las niñas frente a las personas adultas.

Se conjuga con esto la visión que de lo erótico tenía nuestro poeta; no es él evidentemente un poeta de pasiones, de erotismo; todo lo contrario, no supo ni pudo expresar, a través de su poesía, la pasión madura, avasalladora, de resonancias vitales. En este sentido quizá se pueda hablar de infantilismo⁴⁴: en cuanto a actitud ante la mujer, pero no como mentalidad infantil o motivaciones pueriles. Eguren, insistimos, no pudo ni quiso tras-

(44) O más precisamente de inmadurez sexual.

mitir poéticamente vivencias que jamás sintió. De allí la explicación de esas niñas, bebés y prince-sitas que poblaron su mundo poético, forjado por él.

Además, se advierte en estas niñas-personajes un substrato común: Eguren recurre a adjetivar-las sustantivamente, mediante los giros: “de la lámpara azul”, “de la garza”, “de las novelas”, “de luz”, (“de las candelas”), “de marfil”, “de Van Dyck flor”, “de las soledades”, “bullidora” y “de gentiles ojos”, a fin de diferenciarlas pese a su común denominador, por la calificación que importan tales sustantivos.

La niña de la lámpara azul nos enfrenta con el personaje de creación egureniana que simboliza el guiar. Para este efecto nos brinda el poeta la ambientación de su poesía en lugares lejanos y exóticos: Estambul, la playa de la maravilla. Además, la visión geográfica que podamos alcanzar se nos canaliza en “pasadizo nebuloso”, en el cual de pronto advertimos el “perfil destelloso” de la niña de la lámpara azul. Este personaje es caracterizado por Eguren con todo aquello que de amable e incitador pueda haber, en quien al fin y al cabo, será nuestra guía a la salvación: es “ágil y risueña”, su “llama brilla seductora”, tiene “voz infantil y melodiosa y aroma de abedul”, posee “ojos de dulzura y besos de amor matutino”, amén de la esencial cualidad de “ofrecer un mágico y celeste camino”, siendo en suma “de encantación un derroche”.

El personaje es pues la representación concreta de tantas otras fugaces señales, guías señaladoras que sutilmente nos encaminaban. Esta vez, es el portador de una directa intención: a través de la noche (que ahora sí vale por oscuridad y no por mágica) esa celestial guía nos lleva placentera hacia un mágico camino que sólo puede conducir a la felicidad, a la “vida milagrosa”.

La niña de la garza y la niña de las novelas, son portadoras de disímiles caracteres. Vemos en la primera, la sucesora dinámica de aquella Pensativa, que dejamos estudiada; este personaje es la encarnación de la ensoñación, del "tender el vuelo", como dice el texto; razón primordial de la calificación que recibe (venida de un volátil migratorio como es la garza), del entrar en acción. En la poética de Eguren es fácil anotar ese previsible deseo de evasión (que por lo demás anima a gran número de poetas), que él nos lo da con los concretos medios que nos proporcionan esas nubes (temática de inmensidad y lejanía), sus andarines, sus botes, siempre listos a partir y atracar, y en el presente poema, esa niña viajera que con ansias mira la distancia, trata de volar y finalmente así lo confiesa, como su más íntima vivencia.

El poema está encaminado a mostrarnos tan sólo cuadros poéticos, sin ligazón entre ellos, estampas fugaces que quizá reconozcan su único engarce en el hecho libresco que hemos anotado. De esta manera, la calidad del personaje se diluye; no se nos dice nada de él, tan sólo su calidad de ser "de las novelas" (base del sentido libresco que le atribuimos). Pese a ello, todo el poema con su conjunto de estampas se desarrolla en la noche; noche que contempla la niña, noche que atestigua las rondas estudiantiles encaminadas a la alegría y al bullicio, así como la calma de los salones privados donde las niñas se entretienen imaginativamente (con un "figurón") y también, noche que presencia el reverso de la alegría y limpidez, el mundo oscuro de "murciélagos y conjurados", noche en fin que atestigua la previsible carga de horror que agobia al poeta, cuando tan sólo nos murmura:

"En la puerta
del conventillo
hay una sombra".

Las *niñas de luz* responden a la particular visión poética de Eguren respecto de uno de los más socorridos tópicos poéticos: los astros. Nuestro personaje, en efecto, personifica a las estrellas, pero no a aquéllas que se ven en la noche (otra calidad poética les acompaña), sino a éstas, las que “al sol rodean / centellean / y sonríen”.

Son las estrellas brillantes (purpúrea tez) circundadas de un halo de luz (albinos cabellos); metáforas de las que se vale el poeta para completarnos la imagen de las niñas y de las estrellas (el símbolo). Estos personajes, sin embargo, asumen bajo el estro egureniano, una cualidad que coincide con la constante en él tantas veces señalada: el movimiento; así, ellas se acercan, tratan de llegar a la tierra, pero perecen en el intento muriendo en “nublas remotas”.

En el mismo plano poético, pero sin configurar un personaje, se encuentran *las rubias de las candelas*, que significan metafóricamente las polillas de la luz, y para cuyo desenvolvimiento poético acude Eguren a transfigurarlas en ese remedo de personajes que son las mencionadas rubias de las candelas, estructurando así su poema. Le negamos la calidad de personaje por cuanto si bien imaginativamente se ha cumplido el requisito de configurar un ente con individualidad propia por abstracción del poeta, en cambio tal juego intelectual ha quedado vacío, desde que ninguna calidad o símbolo le ha sido adherido, limitándose tan sólo Eguren a ensayar diversos recursos poéticos, como la danza desenfadada y su muerte posterior, para darnos el desenvolvimiento mínimo de una acción, que en realidad configura tan sólo un entretenimiento poético.

La niña muerta de marfil es un personaje que le permite al poeta una de las más delicadas y sentidas poesías de corte romántico. El personaje

es impreciso; aquí las solicitudes de símbolo o de caracterización, ceden ante una única intención: la evocadora. Sobre la niña muerta evocada, el poeta nos canta, no su dolor, que lo haría recorrer un camino ya trillado, sino su desilusión y desesperanza por esa muerte prematura que ya no podrá ver ni amar:

“pensé en el jardín claro, en el jardín de
[amores”,
“pensé en la rubia aurora de juventud que
[amara” (la muerta)

y que al recuerdo del poeta adquiere sólo la tonalidad del marfil; matiz que nos está moviendo ya en la cromática egureniana persistente, de fijar el concepto de muerte con tonos amarillos y su gama circundante. Con el tono pesaroso del poema, coincide pues el matiz de color usado; el marfil, es decir, antes lopreciado y lo antiguo, que el amática del poema.

*La niña de Van Dyck flor*⁴⁵ es un personaje importantísimo en Eguren; a través de él y del poema todo, se documentan dos hechos reveladores de la actitud del poeta: el recuerdo de un primer amor (si bien pertenece al secreto el decir si el acontecimiento es real o forjado como ideal y tomado luego como tal) y la orientación panteística del poema.

Atestiguan el primer punto: el deslumbramiento que acusa el poeta en la primera descripción de ella, y la denominación que es ya advertencia:

“y una niña de Van Dyck flor”.

(45) En “Antigua”, *La Canción de las Figuras*, 1916.

Además:

“Estaba de blanco vestida
con verde ceñidor gentil,
su cabello olía a muñeca
y a nítido beso de abril.
Diamante era en luces añosas
luz en cofre medioeval,
acallaba aroma de cirio
con su perfume matinal
y nos miraba *dulcemente*”.

Jamás documenta Eguren una descripción tan minuciosa y sobre todo tan encendida, de sus personajes; y como si fuera poco, tan personales apreciaciones que ya no fungen de limitadoras o explicativas, sino de expresivas:

“Soñamos pasear con ella”.
“Llevarla ofrecimos, fugaces”.
“Y nos hablaba con *dulzura*
y *cariñosa* inquietud”.

Aquí la confesión personal es ya explícita, y brota entonces un suspiro esperanzado:

“cundían sueños plateados
al ígneo sol de juventud”

y la esperanza previsor, la reflexión para el futuro de un alma enamorada:

“...nuestros padres / del poeta /
los de ella oraban con fervor”.

Decíamos por ello que la disyuntiva de si tal amor fue histórico o forjado por el poeta de acuerdo a sus propios ideales, carece de importancia. La anécdota no interesa nunca en el acercamiento directo al espíritu y ser del poeta; basta su análisis y no su concreción. Más aún, si consideramos

Más aún, si consideramos que el presente poema tiene un desenlace infeliz con la muerte de la niña cantada, por la mordedura de una serpiente y que permite en esta plasmación dentro de los versos del poema, rastrear una influencia más del modernismo de Eguren: la característica introducida por Julio Herrera Reissig de rematar con una metáfora esplendente sus poemas. En este caso:

“En su cara sombras de muerte
y de amargura descubrí:
tenía en la pierna celeste
un negro y triste rubí”.

La orientación panteísta la hemos encontrado en los versos que a continuación transcribimos y que analizados a la luz de la poética egureniana, configuran una extraña concepción; se nos aparece como si la capilla del poema se desintegrara en la naturaleza circundante y ella misma se trasladara a la misa de toda la naturaleza (quizá “la misa / verde de la mañana” a que va la Dama i), sin oírse ya el *rezo ronco del caporal*, sino el rezo pleno y total del mundo de ruidos de la naturaleza:

“Oíamos arrodillados
los niños desde el coril
la misa llena de murmullos
y de fresco aroma cerril.
Divisábamos cerro alegre
por el antiguo tragaluz
la murmuradora compuerta
y los sauces llenos de luz”.

[“Soñamos pasear con ella
a la luz del día galán.

Llevarla ofrecimos fugaces
 por la toma, por el jardín,
 por la cerrada vieja colca
 y por la de la hacienda el confín"]⁴⁶
 "La acequia de cal y canto
 que iba del estanque al jardín
 nos llamaba con el ensueño
 de madreSelva y de jazmín".

Sugiere el poeta, en verdad, que la naturaleza que rodea la capilla, como que se hubiera introducido "por el antiguo tragaluz" y estallara la capilla en una explosión de luz y de color.

La niña de las soledades de "Visiones de Enero", nos presenta un personaje como de aparición fantasmal:

"encontré a la niña *tenue*, cavilosa
 como de *neblina*"

y que sólo en el último verso comprenderemos que está muerta:

"me dio la adorable niña sus adioses
callados de muerta".

La descripción y caracterización del personaje es antes interior que externa; a través del diálogo que ella entabla con el poeta, se nos va presentando su ideología y especial manera de ser. El poeta defiende el lado positivo, la vida, la alegría, el vivir en última instancia; su interlocutora, en un tono de sordina y desleído, aboga por la soledad, lo antiguo, el silencio, el recuerdo y el misterio.

(46) Los versos entre corchetes indican en el poema la intención evasiva del poeta, como complemento total de la huída estática que la descripción de la naturaleza nos facilita.

Entendemos pues que el diálogo apunta (como en los *debates* o *disputas* medioevales) a la polémica de dos formas de enfrentar la vida: la actividad y vitalismo, con proclividad al futuro y el apaciguamiento y remembranza, con tendencia al pasado.

El poeta concluye el debate con la única salida que su poética y personalidad hacían avisorar, el misterio:

“—Tu secreto dime de dulce tiniebla.

—Siempre para tu alma será incomprendido”.

La niña bullidora, es el personaje fugaz de una muchacha que se prepara para ir a una fiesta y por ello se baña en un estanque: “la linfa funesta y honda”, donde brilla “anaranjada” (metáfora de su desnudez), encendida de amores y finalmente desaparece del poema, que, continuando el desarrollo evocativo del estanque, que además le da título, nos dice que su intención ha sido la evocación puntual, y animada por el personaje, de un acontecer pretérito.

La niña de los gentiles ojos, constituye un personaje egureniano que sintetiza dos de sus constantes: el sueño y la muerte. El tránsito y la unión de ambas se realiza en el desarrollo del poema, al cantarse a la niña que duerme y que luego, ya muerta, se aleja para siempre del poeta.

*Mimas - Figurantas - Vírgenes Muertas -
Bellezas Matinales - Vampiros Blancos*

Las *mimas* y las *figurantas*, son personajes egurenianos de remembranza del mundo farandulés, del teatro. Ambos grupos de personajes se

complementan desde un punto de vista teatral: las mimas son los personajes principales, en tanto que las figurantas son tan sólo las acompañantes decorativas. Característica esencial en ambos grupos de personajes es la fugacidad de su aparición en los poemas; así, las mimas:

“Con dulces begonias
danzaban las mimas
.....
y luego ampulosas
.....
se *pierden* graciosas
en las bambalinas”.

Y al igual que las figurantas:

“Allí van sobre el hielo las figurantas
.....
allí están con la risa multicolora
.....
Así *pasan* los bellos, claros semblantes
.....
se *pierden* en las luces del alba incierta”.

Los personajes representan aquí su papel, en juego con esa antigua imagen literaria del mundo como un gran tablado, donde todos los seres humanos representan su farsa.

Por eso, el tono evocativo que a las mimas les da Eguren:

“y siga la ronda
de tiempos pasados”

y el mismo a las figurantas:

“hoy seguir la comparsa nadie se atreve
porque aquella alegría no ha regresado”.

Maravillosamente descrita en los versos citados, esa fugacidad (que incita la evocación y que no sólo caracteriza a nuestros personajes en los poemas (como hemos analizado), sino que corresponde también a la fugacidad del mundo artificial del teatro y, así mismo, al símbolo tratado: que es la fugacidad de la vida terrena (remedada en el teatro).

Las *bellezas mutinuales* de "Reverie", son el personaje previsible del real "reverie", delirio evocador, que es el poema. Simbolizan la evocación lejana de cualquier momento feliz y delicioso que pudo existir, para que éste luego vaya desvaneciéndose a medida que se acerca a la actualidad; por ello:

".....melancólicas hablaban
de las *nobles dichas forestales*
.....
despierto años después, la cisterna
las mecía *medio retratadas*
.....
y al fin las divisé *lastimosas*".

El poema además se sitúa en un ambiente onírico, ya anunciado por el título del poema y que tan usado fue por Eguren, carácter soñador por esencia.

Las *vírgenes* de sendas marchas. "Estiva" y "Noble", configuran personajes bastante diluídos de la temática egureniana y responden a incentivos netamente poéticos de personificar en modelos de gracia y de candor (las vírgenes), a las portadoras de la trama de unos poemas que son en realidad ensayos poéticos sin trascendencia inmediata.

Completan el panorama de los personajes estudiados, los *vampiros blancos* de "Diosa Amba-

rina", en los cuales quiere el poeta darnos a conocer el mensaje poético que el misterio puede encerrar. No existe en ellos símbolo alguno, ni caracterización especial; sin embargo, son los portadores individualizados de un mensaje poético: lo misterioso se halla en la base de toda poesía, por ello:

"los vampiros blancos

 buscan la hornacina
 de la diosa ambarina
 y con *signos rojos*
 la miran con sus tristes ojos

 y, en su idioma *desconocido*,
 le rezan".

Tercera Parte

CAPITULO I

POEMAS SIN PERSONAJE

En este conjunto de poemas, que estudiaremos por separado agrupándolos en este capítulo, figuran todos aquellos que escaparon al análisis que con más detalle hicimos en la segunda parte, y que contenían personajes.

La razón de esta actitud debe buscarse en el hecho de que los poemas típicos, que contienen en su gran mayoría a todos los elementos necesarios para el estudio de la obra egureniana, son aquellos que contienen personajes y que ya quedaron delineados; sin embargo, el estudio de la poética de Eguren debe ser integral y por ello, aún a riesgo de repeticiones y sin añadir nada sustancial a lo ya dicho, insistimos en algunos símbolos y constantes, patentes en los poemas que pasamos a estudiar.

Tenemos que destacar primariamente el palpable esfuerzo de personificación que significan los robles y que sin llegar a constituir un personaje, acusan un intento de personificación, reiterado:

“En la curva del camino
dos robles lloran *como* dos niños”

y

“Y en la curva del camino
los robles lloraban *como* dos niños”.

Y la Diosa Ambarina, que no lo es tampoco, por cuanto su inclusión en el poema obedece tan sólo a ese afán decorativo que anunciábamos en otros casos, frente a la verdadera acción que desenvuelven los *vampiros blancos*, personajes estos sí, que la visitan en su nicho.

Casa vetusta, es sólo un símbolo; pero el intento de personificación que es un recurso *literario* y no *poético* (derivado de la tradición literaria) se produce también:

“como muertas *pupilas*
son sus ventanas”

y dentro de él hay un inicio de animación que no podemos calificar de vital por el índice fantasmagórico que posee:

“las *luces blancas*
el amor misterioso
feliz que guardan”.
“O miramos señales
multiplicadas”,
“.....los gratos
ensueños causa”.

El Cuarto Cerrado permanece en la línea antes estudiada de Casa Vetusta, es decir, en el intento de personificación que deviene de la similitud poética que descubre Eguren entre este cuarto cerrado, así como de la casa vetusta, y una persona; de allí la descripción casi física que hace:

“cual inmóviles *labios* su puerta”,
“su oblonga ventana como un *ojo abierto*”,
“como un *ojo muerto*”,
“como si de *lágrimas*
el cuarto cerrado un pozo tuviera”.

Poema es el de la Capilla Muerta de trasfondo romántico, evocador, como aquél de la Casa Vetusta, en el cual el poeta recordando “la remota hacienda” (aquella de Chuquitanta, cercana a Lima, donde transcurrió su niñez), la personifica con un hábito de misterio y le asigna calidades humanas, como para que la capilla esté “muerta”.

Medioeval es un poema que pese a la mención de “palaciegos”, “En la pieza se perfilan los gentiles *caballeros*”, “*paladines* extranjeros”, “los jóvenes *campeones*” y “el anciano *gibelino*”, no llega a configurarlos como verdaderos personajes.

En este sentido, difiere de El Duque y Los Delfines, poemas entre los cuales se sitúa por la gradación de su tratamiento poético; aunque estos dos sí caracterizan personajes.

Medioeval, recuerda por el alegre y desenfadado discurrir de sus primeras estrofas, la tonalidad infantil de El Duque y, sin embargo, las finales poseen la densidad conceptual de Los Delfines. De allí que se encuentre a medio camino entre ambas.

El inicio es aparentemente en la tónica de Los Delfines: situación de la acción en el pasado:

“*En un sueño vienen* claras sensaciones floren-
[tinas”

pero con alegría en la narración y con superficialidad en el tratamiento de una turbamulta que se nos presenta abigarrada y juvenil:

“y repiten sus estrofas en las dulces mandolinas
los mancebos y los pajes que transitan por la
[acera”

“y ora tienen los bastiones colorado paramento
y se asoman las doncellas a floridos baranda-
[les”.

“Palaciegos adornados con plumajes y caireles”
 “y resueñan en sus flancos las hebillas y bro-
 [queles,
 y en el duro pavimento, los tendidos espolines”.

Sin embargo, insensiblemente el poema derivará hacia un misterio que se hará pavoroso y finalmente desgarrador:

“los semblantes, los cabellos tienen brillos *mis-*
 [teriosos”,
 tienen brillos misteriosos pavonadas armaduras”

Ese misterio, que deviene pavoroso, documenta además la constante egureniana de plantearnos un misterio cuya solución es conocida por los intervinientes en el poema, pero que jamás nos será revelado:

“y conocen los enigmas de las almas incurables,
 los enigmas de la noche, de la muerte y del
 [engaño”

El pavor cunde, constante así mismo de la gradación del miedo, lento, inadvertido:

“vé los condes retorcidos en deliquios tembla-
 [dores,
 vé las damas y los reyes; todo el mundo de ro-
 [dillas”

hasta quebrarse súbitamente en un delirio de terror:

“y por calles ignoradas va con *fúnebre alarido*,
 va con *fúnebre alarido* la *carroza de la muerte*”

El poema, pues, que se nos aparecía como una pintura despreocupada de un momento histórico, se nos revela como una distorsión simbólica de tal

acontecer a través del tiempo, para dársenos como advertencia de la ilusoriedad mundana, ya que todo desaparece ante el paso de la muerte.

Por ello:

“las beldades.....
son la mística dulzura de las *muertas alegrías*”

y,

“los jóvenes campeones...
...llevan *en la cota, junto al pecho, su venablo*”

Balada y Témpera funcionan dentro de la temática infantil de Eguren, destinada a los niños.

Así, la primera es un cuento para niños en donde interviene ese ocasional toque de humor que es perceptible en el poeta cuando trata temas pueriles:

“Y [los niños) miran al ángel
con las intenciones
golosas y ardidás”.

Y la segunda, es una estampa infantil de niños y niñas, jugando en una plazuela; el poema carece de trascendencia, siendo tan sólo un divertimento poético.

Sin embargo, el tono egureniano viene dado en el último verso, con sabor a muerte y medrosidad:

“los ojos del ángel tumbal; no la mires”

Los seis Lied (o Lieder, según su etimología germana), así numerados por Eguren, recogen temas disímiles aunque de parejo tratamiento poético.

El primero acoge en su título esta denominación alemana que significa canción, antigua copla popular y relata la muerte de un árbol, de un olmo, en las brumas de la madrugada. Nos interesa destacar lo que supone, a lo menos, una coincidencia de percepción poética entre José María Eguren y Juan Ramón Jiménez; el español, asignándoles personificación a los árboles, exclama al ver troncos talados: "ya pasan los árboles muertos, asesinados". El peruano los personifica, así mismo, hasta el punto de ver sangre en el árbol:

"cuando las *gotas de sangre* en el olmo"

lo cual es:

"señales de *muriente dolor*"

para finalmente decirnos:

"...hay rostros desconocidos
que contemplan el *árbol morir*".

El segundo Lied se ambienta en el paisaje marino. Se detalla, en intento animista, la muerte de un bajel, que al hundirse en el mar sobrevive en su espíritu, representado por una "virgen nacarina", que es guiada por "un cuervo incierto".

Perpetúa el tercero este propósito marino. Esta vez los bajeles hundidos en las profundidades del mar, resucitan y vagan tristemente sobre la superficie, para finalmente volver a su tumba líquida.

Este Lied, el cuarto, rompe bruscamente con los anteriores, de carácter descriptivo. Se configura un poema oscuro, abstracto, sin narración explícita. El poema trata vagamente del alma de una mujer muerta, que llora alguna falta cometida.

El ambiente bucólico del quinto, deviene en sentimental, al considerar el poeta la canción como

manifestación simbólica de una mujer, cuyo espíritu musical flota hacia él.

El último Lied es portador de un inicio de concepción personajística: la virgen Sol, niña muerta a quien el poeta canta en la desventura de su desgracia, uniéndose a ella en la que sería "tumba para dos".

Los poemas Cometa y La Muerte del Arbol, son los que más se acercan, junto con el de Los Robles, a la concepción del personaje egureniano; sin embargo, por las razones ya aludidas, no los hemos considerado como tales.

La Oración de la Cometa es el poema que se encuentra más cerca del linde entre los que tienen personaje y los que no. Sin embargo, nos hemos inclinado en definitiva por la posición negativa.

La cometa es evidentemente un símbolo, y ese símbolo está dado por la intuición poética. Eguren consideraba la poesía como la revelación del *misterio* por la verdad del *sentimiento*; aquí nos nos dice que "por la lírica nube [sube] de la "emoción secreta". Es decir, el problema enfocado es el de la poesía, por la concordancia sentimiento-emoción y misterio-secreta.

Por lo demás, la ascensión es una alusión clarísima en él, al vuelo imaginativo, a la creación e intuición poética, en última instancia.

Además del símbolo, son borrosamente perceptibles ciertos intentos de personificación, sin llegar a concretarse en un personaje, que es la resultante de la personificación.

La Muerte del Arbol nos trae también al incierto terreno limítrofe entre los personajes y los que no lo son. En definitiva, opinamos que este sauce viejo que muere, no lo es, por cuanto el interés personajístico ha cedido en el poeta ante el símbolo animista.

Por ello, los elefantes que rodean y ululan la muerte del sauce, simbolizan la naturaleza en ple-

no, jerarquizada en ancianos druidas, que en cierto panteísta lamenta la muerte de quien fue integrante de ella y ha dejado de existir. Una vez más, el término que se emplea “fetiquista”, probable italianización de uso egureniano por fetichista, nos renueva en la aseveración de poseer una mentalidad mágica; por ello, así mismo, la acción transcurre en la noche: “vespertino reflejo” y el poema es de influencia libresca, ya que Eguren, que nunca salió del Perú, no podía tener la vivencia exacta y real de un animal que como el elefante es desconocido en América.

La Procesión es un poema que nos vuelve a sumir en uno de los temas predilectos del poeta: la muerte.

Se prepara dicho ambiente mediante “una *pálida* procesión”, que es “como de *marchitas* flores”, es decir, se nos previene que se va a tratar de la muerte. Finalmente, tras habernos detenido en paisajes nocturnos y lejanos, misteriosos (“ojos pasan infinitos”) y lóbregos (“dicen del panteón”) se nos revela que se trata de las “tumbas de los Emperadores”.

Hesperia es el poema del misterio: éste, deviene en la poesía de una abadía misteriosa y del leit motiv de unos ojos, tan misteriosos como ella.

“Cómo me siguen con murientes *ojos!*”

“que los chispeantes *ojos*
señalan, tenebrosa”.

Para el clima poético, converge la habitual utilización egureniana de sus constantes: la noche, el insinuar un misterio, que esta vez son los ojos, y su pregunta inaudible:

“Oh, la pregunta muerta!”

y el ambiente tenebroso y tétrico; además sabemos que irreal, materializado por el característico uso del color rojo, “y pensamientos *rojos*”.

Qué diferente es este Nocturno egureniano, de aquellos de sus introductores: los modernistas.

Una vez más, es válida nuestra afirmación de que la poesía de Eguren pone en sordina el estruendo modernista. La noche, que es obviamente la temática, nos es presentada con el toque egureniano:

“...la luz matizada
se borra, se borra,
.....
la *pálida sombra*”.

Además se introduce el tema de la vida minúscula, de los insectos, que tan grato era al poeta, y en la noche se nos empieza a relatar los quehaceres de estos sus pequeños habitantes.

Finalmente, la noche se personifica fugazmente en:

“la parda *señora*,
de brumosos cabellos flotantes
y *negra corona*”.

Marginal, La Oración del Monte, La Canción del Regreso, Los Altares del Camino y Tardes de Abril, se colocan en el terreno de la poesía campestre, bucólica.

Así, Marginal es un poema que Eguren compuso dos veces: la primera en un óleo bellissimo, que es la representación pictórica de la composición poética y luego en el texto que comentamos.

De allí que el paisajismo sea su nota constituyente y sirva para crear una poesía bucólica, tranquila y en la cual se deben destacar tan sólo dos características: el uso de vocablos regionales para plantas y pájaros como “cañaveras”, “totoras”, “alciones”, “guarangales” y “cañares”, además del imprescindible hálito misterioso que se esparce:

“la canción *fugitiva*
de esos lugares”

La Canción del Monte sigue siendo un poema de naturaleza, en el cual a propósito de lo que explica su título, el poeta nos presenta un mundo bucólico de insectos, aves y animales que se reúnen en torno a la misteriosa figura del “pálido mongol”, que reza eternamente “desde el ocaso al oriente”.

Sin embargo, este pálido mongol no constituye un personaje, sino tan sólo una representación humana a efecto poético, como se ha hecho siempre en poesía, sin infundírsele la personal característica egureniana de un personaje.

La Canción del Regreso, también es un poema bucólico de campo y naturaleza. El poeta discurre sobre esos dos polos que son el día y la noche; y el amanecer, que no llama su atención, provoca, sin embargo, la evocación de la noche y por ello el poema se orienta hacia esa “canción del regreso”, que supone no una concepción espacial de retorno, sino temporal, del hombre ya en la edad madura hacia su origen, al personalizar en él mismo el retorno:

“y como el ave *entono*
por *mi* tarde que viene
la canción del regreso”.

Los Altares del Camino. Asumimos y defendemos esta grafía del poema, en oposición y discrepancia con la de “Los álteres del camino”, con que figura en la edición Patronato del Libro Universitario, 1961.

En efecto, no sólo no existe consignado en ningún diccionario la palabra “álter”, que sería la forma singular de ese hipotético “álteres”; ni posee este término significación alguna, sino que para-

lamente el contexto del poema nos informa que su temática es la del discurrir poético por el campo, por un camino:

“*Camino* de aurora
la tierra obscura”.
“El *camino* clarea”,
“dobla el *camino* el valle”

el cual está flanqueado de altares:

“Un *altar* de retama”

De donde, afirmamos que “álteres” es un error de grafía, en donde debe leerse “altares”, cuyo sentido brota, dimana, del sentido mismo del texto.

El poema de tono bucólico no aclara ni añade nada al estilo egureniano, salvo recoger al final el previsible misterio de “se dibuja una imagen”, que desaparece maravillosamente y se esfuma “y sube al cielo”.

Tardes de Abril, poema igualmente bucólico y de corte netamente romántico, basa su estructura en la repetición del verso inicial “En las tardes de Abril”, en cada una de las cinco estrofas que lo forman.

El tono romántico, lindante con el modernismo, nos asegura quizá una lectura atenta por el poeta de aquella poesía del colombiano Julio Flores:

“Murió de amor la desdichada Elvira,
pálida *flor* que *agostó* el dolor”

presente en:

“pasaron esas tardes y el verano
prendió la llama que *agostó* la *flor*”.

El tema marino, también caro al poeta, se patentiza en los cuatro poemas siguientes, que analizamos.

Elegía del Mar. El tema marino aparece unido al de la melancolía y la muerte. En este poema, así mismo, se documenta:

“oí unas *voces hondas* de melancolía”

Sin embargo, la concreción personajística no se produce, desde que la inclusión de esas voces responde sólo a la temática misteriosa, y por ende poética, del poema.

Naves de la Noche. Nuevamente el tema marino se engarza con el de la noche y la muerte; esta vez el símbolo explícito de esta última son las “naves de la noche”.

La Nave Enferma nos documenta con claridad esa constante egureniana de acercarnos y presentarnos teatralmente los elementos que intervienen en sus poemas. Esta técnica cobra neta validez en aquellos que hacen referencia a sus personajes, pero sin embargo se puede apreciar también en los que carecen de ellos, como el presente.

En efecto:

“Era la mañana,

 un vapor enfermo
 tristemente *ha llegado*”

y

“Se divisan *lejos*”,
 “nunca más *volvieron*
 los desconocidos”.

Y con el Bote Viejo reaparece el motivo marino; esta vez encarnado en un bote viejo, que aparece “muerto” en la playa.

Las nueve estrofas de verso libre configuran dos curvas de sentido perceptibles: la primera, de tres estrofas, constituye la evocación triste del bote viejo y termina en el verso:

“muelles *amargos*”

la segunda, de la estrofa cuarta a la octava, constituye la alegría de la esperanza y remata en:

“muelles *dorados*”

Finalmente, la última estrofa nos confirma la anterior, cuando el “bote muriente” parte a lejanos puertos, cumpliendo su ansia de navegar.

Documenta tenazmente el poema la técnica poética de acercarnos y luego alejarnos el objeto tratado en él, en este caso el bote viejo.

Alma Tristeza y Balcones de la Tarde, nos sugieren poemas de Juan Ramón Jiménez.

Alma Tristeza es un poema que nos presenta dos calidades que interesan destacar. La primera quedó ya estudiada al hacer referencia al curioso empleo del sustantivo con valor adjetival, en este caso: alma tristeza, vale por la adjetivación del segundo sustantivo; y así mismo la coincidencia poética, con raíz juanramoniana, del verso inicial y leit motiv del poema: “Alma tristeza, noche!”

Balcones de la Tarde es un motivo poético egureniano que se endeuda con momentos aislados de la vida, ya que esto simbolizan los balcones.

Además, es posible descubrir en ellos y en su tratamiento poético una comunión literaria con la temática de Juan Ramón Jiménez.

Nubes de Antaño, sin encarnar la técnica personajística, se acerca a la temática de esas “nubes enmascaradas”, que constituyen la esencia poética de este fenómeno de la naturaleza.

Avatara nos sitúa desde su título en ambiente oriental, hindú; y a propósito de la noche y de la muerte, nos lleva incansablemente al misterioso mundo de lo ignoto, esta vez encarnado en algún avatar poético en "aquellos ojos nocturnos, sin vida".

Efímera, es un poema simbólico de la fugacidad de la vida, que se hace patente en la polilla de luz, insecto estimado por Eguren para sus símbolos poéticos, como ya lo apreciamos al comentar aquellas "rubias de las candelas".

Esta vez, el símbolo está un poco más explicitado por el poeta, que exclama al perecer el insecto en la luz buscada con pasión suicida: "en la luz de la muerte", "Flor de la nada".

Incaica, es un poema extraño en la temática egureniana; y lo es sobre todo por el argumento que desenvuelve, de raíz vernácula y por los términos indígenas que se emplean. El lenguaje de Eguren lo hemos apreciado siempre como universal, cosmopolita, quizá libresco y jamás endeudado con regionalismos o hablas particulares.

Esta vez, sin embargo, se documentan en rápida sucesión términos indígenas de la cultura incaica, como: "Inca", "cacique", "vicuñas", "llamas", "chontas", "lumas", "pumas", "coyas", "Pachacamac", "mamaconas", "ñustas" y "quipocamayos".

El tema, indígena y ancestral, con validez para lo peruano, se universaliza pese a todo con esa constante egureniana que consiste en la lucha secreta y misteriosa, que se desarrolla en la naturaleza y cuyo motivo y fines nadie conoce. Tal constante se patentiza aquí, en la lucha de las "dos nobles indias núbiles", las cuales, despersonalizadas hasta confundirse con elementos en lucha, protagonizan el poema.

La Muralla, condensa en apretada síntesis las más saltantes constantes de su poética: la simbo-

lización de lo desconocido y su lucha misteriosa (la muralla en este caso), la noche, el miedo, la muerte indeterminada y el animismo de la naturaleza (los "seres de la montaña").

La Barca Luminosa es el único poema amoroso y sentido que Eguren nos ha dejado.

La barca luminosa es claramente el símbolo del amor que ilumina al poeta, de allí que todo el poema sea un alternar de luces y sombras, las primeras al acercarse o referirse a la barca, y las segundas al comentar su ausencia.

El símbolo de la barca va indestructiblemente unido al del fuego, al de la luz, y en la poética egureniana se puede afirmar por las consideraciones ya expuestas, que ello se refiere más que a la pasión, siempre ausente en sus poemas, al amor, que tímidamente aparece a veces.

Por ello es que apoyamos la idea de que el verso:

"fenecido el encanto de la barquilla dea"

acusa un error de imprenta en la palabra *dea*, que debe ser *tea*, por el contexto explicado de referencias a la luz, a cuyo efecto concuerda con mayor veracidad el término *tea*, antorcha, que *dea*, sin referencia ni probanza textual.

El poema original apareció en la edición *Amauta*, 1929, que Eguren tuvo a la vista y corrigió; sin embargo, el poeta no era un escrupuloso corrector de pruebas, por lo que en esa misma edición se documentan múltiples errores, mucho más manifiestos, es verdad, pero que acreditan la probabilidad de este otro.

Además, este poema es portador de la única referencia que el poeta hace a la mujer, designándola con este sustantivo y no con los acostumbrados de *niña*, *bebé*, *blonda*, etc.

"Oh tú, *mujer divina*, con el radiante hechizo"

Sin embargo, esta declaración explícita del poeta no desdice de su actitud propia, tímida y asustadiza, como lo comprueba este verso:

“y un *inefable espanto de amor dulce, inaudito*”

El Dolor de la Noche y Canción de Noche, encierran poemas animistas, alucinados. El primero perpetúa otros ya estudiados anteriormente.

En animista concierto de “voces dolientes”, la naturaleza entera se sacude y tiembla; el poeta recoge este hecho trivial para presentarlo poéticamente bajo una aureola de misterio a través de la insinuante pregunta, que como siempre, carece de respuesta tangible:

“el grito del odio será de los montes,
será de las tumbas?”

Y el segundo, contiene un mensaje ultraterreno mediante la constante del nuncio: “ha venido el *ave tenue / de la luna mensajera*”, destinado a una niña que sueña.

Como siempre, el mensaje es desconocido y misterioso para nosotros; y finalmente, el ave se desvanece “en la noche de la luna”.

Alas, Vespertina y Véspera, nos sitúan en la constante de la lejanía, la evasión y el vuelo.

Así, el primero se halla en la temática de lejanía, de evasión; de ignotía, que diría el poeta. Alas, es la representación del vuelo de las aves, símbolo del deambular en búsqueda de algo misterioso y lejano.

El segundo, encierra el discurrir (constante del peregrinar) por el mundo de la naturaleza, de una de sus más pequeñas y hermosas moradoras: la mariposa.

Y el tercero, condensa el misterio que domina su poética. A través de la constante del vuelo, del peregrinar, regresan las aves marinas a tierra, al

ponerse el sol y en ese ambiente irreal “aletean / las oscuras *Causas*”, materialización egureniana de lo desconocido.

Gacelas Hermanas, es un poema que patentiza desde su título el uso egureniano de sintagmas nominales unidos, y uno de ellos con valor adjetival (“hermanas”, en este caso al referirse al sustantivo “gacelas”); y nos describe la evolución del ciclo vital de estas dos gacelas tan firmemente unidas.

Eguren las divisa en el bosque, las acecha en la playa, las ve huir del cazador que las busca, presencia su comunión con la naturaleza a través de: “al culto dios campesino / oraban, oraban” y finalmente las comprueba muertas en un claro de ese mismo bosque donde las advirtió.

Barcarola nos sitúa en el ámbito de aquellas “gacelas hermanas”, ya estudiado. Esta vez, el motivo lo constituyen dos ánades, que nadando recorren lugares hermosos, se aman y finalmente se alejan misteriosos, desvaneciéndose en la misma naturaleza de donde emergieron.

De un Album, es la única poesía de Eguren que figura dedicada a una persona: la Sra. Genoveva Chioino.

Su discurso nace comprometido con el fin de la dedicatoria y por ello consiste en una amalgama laudatoria de bellos conceptos y palabras hermosas, en donde el leit motiv es musical, en unión de una flor: “rosa matinal” y “rosa musical”.

A Chocano, conlleva la única ofrenda literaria en poema que Eguren dispensó a otro poeta.

El poema desarrolla la índole americanista y poética de José Santos Chocano y ensalza y alaba su vocación de poeta.

Recurso poco empleado por Eguren es el que nos ofrece con la repetición final de los seis versos que encabezan este poema. En este recurso se

observa la ciclicidad del poema, que si bien repite estos seis versos, su sentido poético es diferente y se redondea y concluye la idea inicial.

Danza Clara es un poema alegórico que se desarrolla entre las brumas del sueño y la danza de los fantasmas.

La intención del poeta se centra en la pareja de "la núbil de belleza" y "el niño de la Muerte", la cual encierra la alegoría de la vida y la muerte, ya que la primera "brilla / como la rosa blanca", en tanto que el segundo es "cano" (canoso).

Patética, es el recuerdo torturado en el autor, de un amor antiguo y ausente. Por ello, el leit motiv lo conforman cuatro versos que son los que inician y concluyen el poema:

"En la sala blanca,
sin fin, de mármol gélido
caen lágrimas
en silencio".

El poema encierra, además, la clave de la interpretación dada por nosotros al personaje *los pasos*, de Noche I:

"y los *pasos* suenan
como *tumbales voces*"

Es decir, la representación personajística que descubríamos en ese poema en los pasos, se ve aquí concluyentemente demostrada. Para Eguren, los pasos suenan como voces de tumba.

Preludio, constituye una estampa mínima de un acontecimiento tranquilo y sosegado en un rincón cualquiera de la ciudad, vespéralmente y en íntima unión con sensaciones musicales que flotan en el ambiente:

"la dama antigua
toca los *preludios azules*",
"las *campanas* de la luna".

Y Nuestra Señora de los Preludios, retoma el hilo iniciado en Preludio. Es una vez más, la identidad de poesía y música, que se funden en esta creación poética en un marco de naturaleza alegre y reidora.

Favila, Hespérida y Canción Cubista, constituyen tres poemas solitarios en la obra egureniana.

Favila, es un poema de nuevo giro en la obra del poeta; un poema falto de lógica coherente, un poco al estilo del vanguardismo.

“En la sombra
ríen los triángulos”

El poema contiene un dato, que por ser concordante con la fecha de aparición del libro que lo contiene, se puede afirmar que se refiere a la edad del poeta, manifestada por él, por vez única en su obra:

“*Medio siglo*
y en el límite blanco
esperamos la noche”.

Es decir, Eguren tiene 50 años y eso sería en 1924; sabemos que la colección de poemas “Rondinelas” que contiene éste, sólo se publicó en 1929, lo que reafirmaría nuestra observación. Además, “esperamos la noche”, cobra una descarnada validez, ya que algunos años más tarde, muy pocos, el poeta dejaría ya de producir poesías, agostado su genio creador, que él parece advertir en este poema.

Hespérida, perpetúa el giro extraño y distinto que anotábamos en Favila. El tema geométrico, de triángulos, renace aquí en “mariposas *cubistas*”.

Se advierte, así mismo, el toque animista, panteísta: “El bosque está rezando”.

Y Canción Cubista, con los dos anteriores, completa una trilogía de poemas de avanzada, ilógicos, que suponen una innovación en la poética egureniana.

El tema es tan inasible como en los dos anteriores, repitiéndose los motivos geométricos; “canción cubista” y “rectángulos azules”. Sin embargo, el espíritu mágico y medroso de Eguren, aparece en los últimos versos:

“la garzona
estrangula un fantasma”

La noche de las Alegorías, es un poema que desde el título se revela como alegórico. Eguren nos describe como en un caleidoscopio, la vida humana a través de un juego de sombras, que son los seres humanos, reflejados sobre un fondo de luz que los destaca.

El desfile del humano cortejo, involucra así mismo a los insectos, seres minúsculos, predilectos del poeta: “mariposas moscateles”, “mantide rezadora”, a las creaciones fantasiosas de entretenimiento: “el fanteche”, a las aves: “la avionera”, a las sombras de los hombres: “sombras capuchinas”, y a los espíritus: “ánima enfermera”.

Sonela, es un poema de cinco estrofas, intercaladas con la séxtuple repetición del estribillo:

“Vuela volón
el aluzón”.

alterado sólo en la última, cuando ya la muerte ha nublado, ha desplazado al tiempo:

“Vuela nublón
el aluzón”.

En este estribillo hemos querido descubrir el símbolo del poema, que es el tiempo.

Tiempo, que es siempre movable, discursivo, en perenne movimiento, como el vuelo y que concuerda con las cinco estrofas que representan las cinco etapas de la vida humana.

La primera, la infancia:

“Pasaron los días
de *crespos y rules*”.

luego, la adolescencia, siempre sentimental:

“Una temporada
de *lágrimas era*”.

la plenitud del ser:

“tendía Nemora
su *ardiente* mirada”.

la madurez, proclive a la vejez, cuya metáfora es la noche:

“En la tal noche
se oyeron las *aves*”.

y la muerte:

“un niño velaba
la *ténebre losa*”.

Romanza de Lima, es un poema descriptivo y evocador de la ciudad de Lima, representada y destacada en aquello que para Eguren posee carácter poético: la “mansión evocativa”, “la florida/terrazza de la tarde”, los “balcones/galantes de recuerdos”, “las torres/...../de azules oraciones”, “patios gentiles”, “salas infantiles”, es en suma, la “ciudad de los anhelos”, que en un tiempo, como en toda la poética egureniana “traducía/los *enigmas inciertos*”.

Retratos.— Este poema, el primero publicado por Eguren, recuerda por la frescura de la composición, lo sencillo del tema y la agilidad de la versificación, una Serranilla del Marqués de Santillana⁴⁷. Además, recoge el texto una preposición de neto uso medioeval, arcaico y ya olvidado en nuestra actual concepción del lenguaje: “cabe”, con el significado de “bajo”:

“*cabe* las frondas”

y usado con el evidente propósito de evitar la repetición en el contexto:

“bajo las ramas
que se cimbrean;
cabe las frondas
que allí retiemblan”.

Es destacable así mismo, en cuanto a técnica poética formal, la que existe incipiente en la larga enumeración que sigue, de frases subordinadas circunstanciales, para rematar en dos versos que son la conclusión de ella, como quedó ya estudiado en la aplicación en plenitud de tal recurso en “Peregrín, cazador de figuras”:

“*En* la mañana
que no recuerdas,
sobre el estanque
de grata hacienda;
con los jazmines
de la pradera,
donde renace
la madre selva;
dó la frescura

(47) Como antes, “Nora”.

que todo alegre,
las flores abre
cuando navegan;
con-el espejo
de linfa bella”,

rematando en:

“juntas miramos
nuestras cabezas”.

CAPITULO II

PROSA POETICA 48

La prosa de Eguren pertenece y no pertenece plenamente a la índole de este trabajo. Pertenece, en cuanto es una prosa endeudada con la poesía y en cuanto receptáculo del credo poético del autor; y no pertenece, en aquello que atañe a sus calidades propias, indesligables, como son las características prosaicas de estilo, temática y ordenamiento.

Así explicado el criterio que motiva la inserción del presente capítulo, desarrollaremos la impresión que nos produce.

Existe una previsible premisa que urge dejar sentada: la valoración exacta de esta prosa.

Para ello es menester tomar debida cuenta y atención, de dos hechos fundamentales: la razón y el momento de su aparición, y el hecho de una producción poética anterior.

El primero de estos hechos, nos aboca al tratamiento de cuestiones que son siempre espinosas en la exégesis de un autor: su actitud ante las necesidades materiales de la vida y la auto-exposición de su obra.

(48) Que aparece reunida en el volumen *Motivos Estéticos*, Patronato del Libro Universitario, 1959.

Este comentario propio de su obra poética, lo desarrolla Eguren en sus escritos en prosa. Y es una de las razones que lo movieron a hacerlo, su credo poético, oscuro de por sí en sus poemas, pero que aparece algo más perceptible, aunque aún difuso, a través de estos Motivos Estéticos.

Responde esta actitud a la característica de los simbolistas franceses, que como corolario de su obra, accedían siempre a dejarnos hipotéticas explicaciones en escritos de evidente Ars Poética, referida a ellos mismos. Dicha actitud, así como la de Eguren, la entendemos en adecuación a la esencia misma de la poética que desenvolvían. Tanto el simbolismo francés, como el practicado por Eguren, suponen una exhaustiva cerebralización del quehacer literario, un evidente esfuerzo volitivo de creación racional, no libre ni espontánea, sino dirigida. Por ello, el caudal poético, lo que vendría a ser la inspiración, el impulso creador, por haber sido reducido a esquema, a fórmulas lógicas coherentes y seguras, trae inevitablemente un declive cuantitativo (el esfuerzo supone una ganancia cualitativa) del material poético, que acarrea la imposibilidad de continuar produciendo. Y entendemos que esta imposibilidad deviene en tanto imposibilidad auténtica, vital, de no traicionar los límites que el mismo autor se ha fijado, para no traicionarse a él mismo, dentro de su creencia estética. Por ello, no sólo la producción final es breve, pulida, trabajada hasta el exceso e inevitablemente, sintética; sino que además, por compensación, supone un extenderse ya no en el campo poético, vedado por sí mismo a la voluntad del autor, sino en el de la prosa, mediante la explicación, por ello también poética, de aquel otro campo auto-limitado de la poesía.

Esta primera razón de ser de la prosa egureñiana, supone concordancias con la otra, ligada al momento cronológico de su aparición. En 1929, con

la publicación de *Poesías*, selección de sus dos libros anteriores y adición de dos nuevas colecciones, se produce el final de su creación poética. A lo menos, de la fundamental y ciertamente, de la editada. Desde entonces, y durante los años 1930/1931 se verifica la creación en prosa, que luego de esta fecha cesa también. Esta producción en prosa obedeció, además de la razón antes expuesta, de carácter íntimo y vital, a otra material y crematística. La mala situación económica del poeta lo movió, como medio de subsistencia, a publicar estos ensayos. Creemos sin embargo, que si alguna de estas dos razones primó imperativamente en su ánimo, fue la primera, ya que privaciones y angustias matizaron su vida adulta y no hubiera sido razón determinante para remediarlas el acudir a medios que fueran extraños o violentos a su sensibilidad artística.

El segundo hecho fundamental, que precisa elucidarse para comprender su prosa, es la constatación de su arte poética.

Sería un lugar común el insistir en que Eguren es ante todo un poeta, y en que lo perdurable de él como definición, será su poesía. Esta, posee características propias de un verdadero creador. Sin embargo, para un análisis prosístico, estamos seguros que aquel conocimiento enturbia su apreciación. Y la enturbia, por la obligada referencia mental que se hace, por la casi inevitable comparación que surge, por la pervivencia de un recuerdo maravilloso, pero que es de poesía, en tanto que ésta, la prosa, es de otro orden.

Ello explicará el que se haya tildado su prosa de débil, de sobreestimada por el propio autor, y el que se haya caído en la comparación con su poesía, cuando en realidad se debe pensar en la complementación que para ésta supone.

Hemos afirmado la originalidad de Eguren, y también el que en su prosa deja explicada voluntariamente, por deseo propio, su poesía.

En la historia de la literatura peruana, estas explicaciones de teoría poética surgidas del ánimo mismo del poeta, son escasas, cuando no inexistentes.

El primero que se preocupó de este tema, fue Juan Espinoza Medrano, "El Lunarejo", en tiempos de la Colonia. Sin embargo, sus observaciones poseían un tono más general y amplio, lo que supone un detrimento del propio autoanálisis; igual connotación, que las aparta del caso egureniano, poseyeron el anónimo "Llor de la Poesía" y los escritos del Conde de La Granja. Más cercanamente, y en artículos dispersos, Ricardo Palma, Abraham Valdelomar y Manuel González Prada, recorrieron el mismo sendero.

La prosa de Eguren, convengamos en ello, no presenta la solidez y estructura de un trabajo técnico sobre el tema de su poesía. Pero se debió indudablemente al temperamento y formación, propios de él; sin embargo, el material ya trabajado, quedó dispuesto para una sencilla ordenación y comprensión del mismo.

En este sentido, su prosa es un verdadero laboratorio de trabajo, donde existe desmontado por el propio autor el artefacto mismo de su creación poética.

Es posible hallar en ella, primariamente, gran número de definiciones; definiciones explícitas de poesía, de música, de novela, de literatura, de amor, de muerte, de misterio. Así mismo, definiciones veladas, encubiertas, de segunda interpretación, de estos mismos tópicos y de otros, que aparecen en su poética, y que nosotros estudiamos bajo la denominación de constantes.

Caracterizan estas definiciones, la parquedad del estilo, la concisión lingüística y el velado tono

poético y misterioso, que asumen. Además, es perceptible la contradicción aparente que algunas de ellas encierran, explicable por cuanto el criterio con el cual han sido enfrentadas, no era científico, ni rigorista, sino antes bien, intuitivo y de valoración subjetiva. Por ello, ya lo explicábamos, el exégeta que se base en los textos y en la explicación contenida en su prosa, tiene forzosamente que recrear lo dicho por Eguren, si se quiere perpetuar el estilo y la voluntad auténtica del poeta.

En esta prosa hallamos la confirmación, algo más explícita, de sus constantes del peregrinar, del vuelo, de la conjunción creadora entre poesía, música y pintura. Sus preferencias hacia la tarde y la noche como ambientes poéticos propicios, y su aversión hacia el mediodía. Su concepto de la palabra y el valor de la síntesis. Encontramos, así mismo, el valiosísimo dato, por personal, de sus lecturas y autores, literatos, músicos, pintores y escultores, a más de sus comentarios y juicios al respecto; su valoración de tales lecturas y, en base a ello, el juzgar las coincidencias o discrepancias que su estilo acogía o rechazaba.

El estilo, someramente apreciado de su prosa, nos testimonia, con la misma asiduidad que su poesía, un afán sintético y breve en el enunciado; además, una llaneza en la expresión del discurso que corre pareja con la precisión lingüística de que hace gala en el enunciado de sus vocablos. La frase corta, perfilada a cabalidad por los puntos aparte y seguido, es anti-tética de los extensos y bien cuidados párrafos a que nos acostumbró el romanticismo.

El tono general que el poeta asume en su estilo de prosista, es el de una persona culta y cultivada, que a media voz nos expresa veladamente sus cuitas.

Por lo expuesto, creemos haber dejado en claro que el valor que nos interesa destacar ahora

en su prosa, no es el que tiene en sí, sino en tanto y cuanto aclaración y explicación de su poética, sin reparar en sus calidades intrínsecas, que exigen otra línea de trabajo y un enfoque disímil. Sin embargo, en aras de la totalidad del trabajo, se han dejado deslizar algunas apreciaciones que pueden ser consideradas como valorativas, antes que tangenciales.

CONCLUSION

Eguren es un poeta que se forja su propio mundo poético, creación de fantasía y que posee un carácter exhaustivo de autenticidad y realismo.

Ese mundo poético, de génesis fantasiosa, está asentado sobre una estructura de símbolos, personajes y constantes.

Eguren introduce conscientemente en su poesía el empleo de personajes al servicio de un ideal poético.

En estas condiciones, el estudio de personajes en su poesía, supone una nueva vía de penetración para la comprensión del autor y de su obra.

Los personajes aparecen por un deseo de síntesis (que antes se produce morfológica, sintáctica y semántica), trasladado del plano lingüístico al conceptual. Además, por un afán figurativo.

Estos personajes poseen atributos y caracteres que les permiten ser identificados plenamente, como los novelísticos o teatrales. Sin embargo, por no serlos, no es aplicable el concepto de protagonista o antagonista, a los que sólo lo son poéticos.

Por ello, se acusan en su poética personajes infantiles, históricos, imaginativos, abstractos y alegóricos.

Sus personajes documentan tenazmente el distintivo de sernos presentados o acercados mate-

rialmente por el autor, para luego inexorablemente alejarse; responde esta técnica a la constante del nuncio, que trasmite un mensaje lejano, índice del misterio que gobierna su poética, y a un resabio de teatralidad.

El símbolo se presenta en la mayoría de sus poemas que contienen personajes, pero se identifica con estos, en menor proporción.

Las constantes egurenianas conducen al misterio como esencia de lo poético y a través de una urdiembre de constantes menores que permiten catalogar al autor como de imaginación onírica, libresca y de mentalidad mágica, mítica y, por ende, medrosa.

El estudio de Eguren en sus personajes, símbolos y constantes, documenta una persistente actitud en éste, desde sus primeros poemas hasta los últimos. Esta falta de evolución de su concepto poético supone un inicio dentro de una concepción ya fijada, que a través del tiempo no soporta la necesidad ni el deseo de ser modificada.

La poesía egureniana, simbólica y sintética, posee estos mismos caracteres aún en aquellos poemas que no documentan la aparición de personajes.

La autodidacta formación intelectual de Eguren difiere de la de los poetas de su época, académista y universitaria.

El concepto poético de Eguren liga, indestructiblemente, los conceptos de poesía, música y pintura.

La prosa egureniana, que condensa su credo poético, tiene el valor de una revelación por mano del autor, de su labor poética.

BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR

- Eguren, José María: *Simbólicas*, Lima, Tipografía de La Revista, 1911.
- La Canción de las Figuras*, Lima, Tip. y Enc. de la Penitenciaría, 1916.
- Poesías*, Lima, Bibliot. Amauta, 1929.
- Poesías Completas*, Lima, Patronato del Libro Universitario, 1961.
- Motivos Estéticos*, Lima, Patronato del Libro Universitario, 1959.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Alonso, Amado: *Materia y Forma en Poesía*, Madrid, Ed. Gredos, 1960.
- Bachelard, Gastón: *El aire y los sueños*, México, Brev. del Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Bégin, Albert: *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Bousoño, Carlos: *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Ed. Gredos.
- Bowra, C. M.: *Herencia del Simbolismo*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1951.
- Bremond, H.: *La poésie pure*, París, 1926.
- Cassen, J.: *Pour la poésie*, París, 1935.

- De Sanctis, Francesco: *Las Grandes Figuras Poéticas de La Divina Comedia*, Buenos Aires, Emecé, 1945.
- Eliade, Mircea: *Imágenes y Símbolos*, Madrid, Ed. Taurus, 1955.
- Eliade, Mircea: *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, Biblioteca de Cuestiones Actuales, 1954.
- Goldberg, Isaac: *Studies in Spanish-American Literature*, New York, Brentano's Publishers, 1920.
- Gómez de la Serna, R.: *Ismos*, Buenos Aires, 1953.
- Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1958.
- Guerin, Paul: *Nouveau Dictionnaire de Dictionnaires*, Paris, 1869, T. IV.
- Guiraud, Pierre: *La Semántica*, México, Brev. del F. de Cult. Econ. 1960.
- Henríquez Ureña, Pedro: *Las Corrientes Literarias en América Hispánica*, Trad. de Joaquín Diez Canedo, México, F. de Cult. Econ., 1954.
- Johansen, S.: *Le symbolisme*, Copenhague, 1945.
- Kayscr, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1954.
- Monguió, Luis: *La poesía post-modernista peruana*, México, F. de Cult. Econ., 1954.
- Noulet, E.: *L'hermetisme dans la poésie française moderne*, México, 1944.
- Núñez, Estuardo: *La poesía de Eguren*, Lima, Comp. de Impresiones y Publicidad, 1932.
- Núñez, Estuardo: *Panorama actual de la poesía peruana*, Lima, Ed. Antena, 1938.
- Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*, Madrid, 1950, T. III.
- Paulhan, J.: *Clef de la poésie*, París, 1944.
- Pfeiffer, J.: *La Poesía*, México, Brev. del F. de Cult. Econ.
- Raymond, Marcel: *De Baudelaire al Surrealismo*, México, F. de Cult. Econ., 1960.

Salinas, Pedro: *La poesía de Rubén Darío*, Bs. Aires, Ed. Losada, 1948.

Sánchez, Luis Alberto: *Historia de la Literatura Peruana*, Asunción, Ed. Guaranía, 1951.

Sánchez, Luis Alberto: *Escritores representativos de América*, Madrid, Ed. Gredos, 1957, T. II.

Spitzer, Leo: *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, 1945.

"Amauta", N.º 21 febrero-marzo de 1929 (Número de homenaje al poeta).

"Equivocaciones", Jorge Basadre, "Elogio y elegía", Lima, 1929.

"José María Eguren, un poeta hermético", Xavier Abril, Lima, Fanal, XIII, 53 (1957).

Apéndice

B L A S O N

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

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

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

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

PRINCESITA

Princesita celeste
y ensoñadora,
tienes la poesía
de un cuento de aurora.

Infantil mariposa
al alba, vuelas
y esparcen la dulzura
tus rondinelas.

Princesita celeste
de tus blasones
vas llenando de azules
los corazones.

MARIONETA MISTERIOSA

A las altas horas
de sueño bendito,
marioneta rubia
viene despacito.

Con una linterna
vuelve por la sala
trayendo colores
de luz de Bengala.

Ve nenas dormidas
con luz melodiosa,
con el piececito
desnudo de rosa.

Por sus rondinelas
y sus seguidillas,
al noble sabueso
le da pesadilla.

Al coco que duerme
la ronca soñada,
le baja el copete,
le tira la almohada.

Camina a la vera
la niña loca
y de un solo beso
le cierra la boca.

Marioneta ríe
en ocultas horas,
y fluye los juegos
a las soñadoras.

MARCHA FUNEBRE DE UNA MARIONETTE

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 hagais ruido!,
se diría, se diría

que la pobre se ha dormido.

Vienen tímidos y erguidos palaciegos borgoño-
[nes.
y los siguen arlequines con estrechos pantalones.

Ya monótona en litera

va la reina de madera;

y Paquita siente anhelo de reir y de bailar,
flotó breve la cadencia de la murria y la año-
[ranza;

suena el pífano campestre con los aires de la
[danza.

Pobre, pobre marionette que la van a sepultar!
Con silente poesía

va un grotesco Rey de Hungría

y los 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 ma-
 [ñana,
 la penumbra se difunde por el monte y la lla-
 [nura,
 marionette 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 me-
 [lodía
 y la dicha tempranera a la tumba llega ahora
 con funesta poesía
 y Paquita danza y llora.

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 rutilo 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 Amelias;
y luego cojeando, cojeando la novia,
la luz de Varsovia.
Y al dulzor de virgíneas camelias
se pierden, al punto, las mudas señales,
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.

EL DUQUE

Hoy se casa el duque Nuez;
 viene el chantre, viene el juez
 y con pendones escarlata
 florida cabalgata;
 a la una, a las dos, a las diez;
 que se casa el Duque primor
 con la hija de Clavo de Olor.
 Allí están, con pieles de bisonte,
 los caballos de Lobo del Monte,
 y con ceño triunfante,
 Galo cetrino, Rodolfo montante.
 Y en la capilla está la bella,
 mas no ha venido el duque tras ella;
 los magnates postradores,
 aduladores
 al suelo el penacho inclinan;
 los corvados, los bisiestos
 dan sus gestos, sus gestos, sus gestos;
 y la turba melenuda
 estornuda, estornuda, estornuda.
 Y a los pórticos y a los espacios
 mira la novia con ardor...
 son sus ojos dos topacios
 de brillor.
 Y hacen fieros ademanes,
 nobles rojos como alacranes;
 concentrando sus resuellos
 grita el más hercúleo de ellos:
 ¿Quién al Gran Duque entretiene...?
 ya el gran cortejo se irrita!
 Pero el Duque no viene;...
 se lo ha comido Paquita.

EL PELELE

Las princesas rubias al triste pelele
 festivas marean en cálida ronda;
 y loco se duele,
 veloz acompasa la giba redonda
 y los cascabeles, la turbia mirada,
 la nez purpurada.
 Las gentiles lucen divinos destellos.
 vibrando a la vuelta los crótalos bellos,
 con risa ideal;
 y flotan, corriendo, lumbrosas las sayas
 en las rondinelas y las faramallas;
 y canta el aroma azul, virginal;
 en torno gravita la nota sombría
 en ojos gachones que el amor enciende;
 las princesas cantan la peleenía
 que cuentan felices baladas de Ostende;
 al pobre le ciñe sombría la duda
 y vuelve a la tierra la nez puntiaguda;
 y pasan en torno la loca matraca
 y los figurones de la polinaca
 con luz capitosa de hiriente metal;
 la luz en el canto, el sueño en las ondas,
 animan ingenuas las núbiles blondas,
 princesas del mal.
 El toque principia de las tarantelas
 las danzas caídas y las paralelas,
 memorias trayendo de Weber lejano,
 la monotonía del triste cingano
 y el fugaz amor;
 y baila el remisó temblando de horror.

Cuando centellea la luz colorada,
le dan al pelele la zamba palmada;
recuerdan la ronda: la dúlcida y bella,
la risa galante sentida en Marsella
en tiempo remoto del mágico Flor;
la música dulce, lilial de Dinorah,
el canto de cielo; Mireya que adora,
y el son matinal,
de los provenzales la dicha, la calma;
y el pobre pelele se muere del alma,
de escondido mal.

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

EL PADRE GUILLERMO

Alta noche ¡qué triste la bruma
cautiva de invierno!
Guadarrama tendía los fríos
sin luz, sin acento.

De la celda de Dios salió el ángel
el Padre Guillermo
con la cruz del pesar purpurina
hacia la morada
de lenta agonía.

La oración resonó melodiosa
del Padre Guillermo,
y en su trémulo azul voló un alma
tranquila a los cielos.

Sola noche; las nébulas hondas
miraban alerta;
ni un sonido en el viento, las haces
mudas combatían de las nieves negras.

Aterido a su celda volvía
el Padre Guillermo;
le guiaba en penosa tiniebla,
celestes luceros.

En la hora mayor procelosa
llamaba al convento
y perdida la llave, en espera
quedó largo tiempo --
rezando en la puerta.

Impiadosa la lívida nieve
cayó tristes horas.
Sobre el alba frente del santo Guillermo
ya sus ojos no ven la tiniebla,
ven la aurora de Dios en el cielo.

TIZA BLANCA

Las alumnas de la banca
la llamaron Tiza Blanca.

A la prima luz del día
candorosa se vestía
de piqué bordado fino,
cinturón alabastrino.

Iba a clase, a las lecciones
con sus ojos pupilones,
con su clara luz serena,
sus mejillas de azucena.

No olvidaba el canastillo
de alfeñiques y blanquillo.

Si problemas ensayaba,
con la tiza se pintaba.
Resolvía azul misterio
del errante planisferio,

y de flora y los jardines
el amor de clavelines,
con su clara luz de armiño
los teoremas del cariño.

Si al tablero se acercaba,
con la tiza conversaba.
A su vera los negados
florecían avisados.

Los libraba de enemigos,
horas lentas y castigos.
Era el campo, la blancura
del colegio la Ternura.

COLONIAL

Linda y caprichosa la rubia ambarina
 quiebra los juguetes y la mandolina
 y el fino jarrón,

y en el suave tono de risas plateadas,
 arañando goza, con uñas rosadas,
 la faz peregrina de azul figurón.
 Ora con donaire, baila, baila la mazurca,
 vestida de goda, vestida de turca,
 con visajes mil;

y burlona finge con las castañuelas,
 las danzas antiguas de abuelos y abuelas,
 junto al clavicordio de concha y marfil.
 Tornando risueña sus ojos de malva,
 a su paje añoso le besa la calva
 con alegre son,

y luego presenta, nada vergonzosa,
 con infantil gracia, su liga de rosa,
 los claros encajes de su pantalón.
 Cual una pintura que mira colgada,
 imita a la mora reina de Granada,
 fingiendo morir

de amores, levanta un puñal al pecho;
 y al ver al abuelo, de espanto deshecho,
 vuelve su alegría sonora a lucir.
 Al llegar la noche galante, aromosa,
 se pinta lunares en la pierna airosa
 y va al rigodón;

donde irán los duques de las golas finas,
y las baronesas con sus crinolinas,
aretes y blondas, collar y pompón.
Y cuando comienza música rosada,
percibe un mancebo de barba dorada
y noble altivez,

de vivos rubores se muestra radiante,
la niña no ignora que es oculto amante
de la virreinita de pálida tez.
Y cuando preludia la banda de amores,
las fugas alegres y medios pudores
de un baile galán,

presenta al amante, de risa el hoyuelo,
le ronda, le mira con ojos de cielo,
y finge un desmayo en fusco diván.
Sintiendo abandono pálido suspira,
con ojos malignos, fugaz se retira,
y rompe con su

caprichosa mano cristal de Bohemia,
y luego principia con cara de anemia,
a probar los vinos del áureo ambigú.
Del viejo cazurro Rino, sin decoro
bebe mientras mira la lámpara de oro,
con siniestro ardor,

y al ver al amante cortinas inflama
y se va diciendo: ¡Que corra la llama,
la llama de amor!

N O R A

Así le canta a Nora
su triste abuela:
— En tu juego no sigas
por la dehesa;
que en su beleño
soñarás con el hombre
de torvo ceño.

El lugar no contemples
de los chaparros,
cuando por él discurren
los duendes gachos,
que en sus ficciones
te enseñarán sus tristes
cavilaciones.

Ni busques los derruídos
añejos hornos;
a ocuparlos van siempre
los mustios gnomos,
cuyos acentos
te ceñirán de amargos
presentimientos.

Cuando beber ansíes
de fresca noria,
a buscarle comienza;
mas, nunca sola,
porque latidos
sentirás en el alma,
desconocidos.

LOS DELFINES

Es la noche de la triste remembranza;
en amplio salón cuadrado,
de amarillo luminado,
a la hora de maitines
principia la angustiosa contradanza
de los difuntos delfines.
Tienen ricos medallones
terciopelos y listones;
por nobleza, por tersura
son cual 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 del salón de la desdicha nocturna
se enajenan los delfines
en su danza taciturna

E R O E

Del bosque las auras venían acedas,
llegaron las luces de ensueño opalinas.
A Eroe yacente, nos dicen los Eddas,
miraban llorosas las nobles encinas.

Odín anochece brillantes corolas;
la besa, y con brumas soñadas la viste;
la "Norma" acompasa las tiernas bandolas
y suave le ofrece la anémona triste.

El eco sentido de trovas amantes
le lleva adormidas las ondas de Ofelia;
y núbiles norsos y celtas infantiles
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 nubes azules 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 ser 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 las 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 obscuras, mi suerte lontana,
mis sueños recorren la arena germana.

Y de los 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 vuelvo contino las hojas
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.

A N A N K E

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

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

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

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.

JEZABEL

Javé...! llora el pueblo las tribulaciones
con el acento del humano rencor;
llora la raza sus prevaricaciones
bajo una tempestad de obscuro pavor.
En la santa Sión de las profecías
llora el ungido pueblo de Israel
en la penumbra y las blondas orgías
donde tiembla y ríe infantil Jezabel.
Por líricos jardines tenues y galantes
gime Palestina músicas orantes,
y el profeta ulula su maldición;
la niña princesa a su amor favorito
de la arrogancia, cede su corazón;
y en los amables dulcísimos alegros,
y en los fervientes preludios del amor,
mira, a su lado, mira, dos canes negros
con sus armaduras llenas de furor.
Es la raza impía que al becerro de oro
da fiesta danzante, da rico tesoro
y sacrifica a los dioses de Baal;
ya las vírgenes hebreas se adelantan
con el sándalo aromoso en sus cabellos,
tienen perlas azulinas en sus cuellos,
y rosas de Jericó las abrillantan.
Cálida nube sobre la tierra roja
hierva la sangre en juvenil ardor...
Jezabel, la divina, al ídolo arroja
rubios joyeles de su albo ceñidor.
¡Oh, Acab! Oh, tu nativa pasión hebrea,
tu corte de indolente voluptad;
la danza semidesnuda centellea
con níveo cuerpo brillante de impiedad;

mas, un terror hondo y triste se avecina
a tu reina sagrada; tú Jezabel,
la primera del mundo, joya perlina,
fulgente de Tiro, la ciudad infiel;
en goce de la ilusión y de la audacia
la mujer triunfante, ferviente del Asia,
que abominara de la virtud los hierros;
otra vez contempla los oscuros perros.
Era el sol poniente de la tiranía...

¡oh, Jezabel!; la dura reina impía
en la gloria de su innoble arrogancia,
oye trágico rumor cerca su estancia,
y las sonoras voces de los arqueros;
ya en el pórtico fulminan los aceros;
¡ay, los pálidos semblantes justicieros!
Igneo, Acab, sobre su carro abrigado
ha caído por la flecha atravesado.

Jezabel, cerulea reina luminosa,
el final percibe de triunfos y alegros,
y al morir, con la pupila temblorosa,
ay, mira los canes paladines negros.
Javé...! llora el pueblo las tribulaciones
con el acento del humano rencor;
llora la raza sus prevaricaciones
en una tempestad de obscuro pavor.

PEREGRIN 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 abruma
y luciérnagas fuman;
cuando lucen los silfos 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
mira desde las ciegas alturas.

JUAN VOLATIN

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

Y lámpara amarilla
fulgente reverbera;
destaca la mejilla,
la blonda cabellera;
presenta el escenario
de tierna juventud
y el campo funerario
cual lóbrego ataúd.

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

Juan Volatín cayó de la ventana,
Juan Volatín rodó sobre el cojín,
Juan Volatín, el duende vida vana,
comienza su enojoso retintín:

—“Cual cien atridas
 la vida paso,
 quitanto vidas,
 desde el Ocaso;
 yo cruzo el mundo
 con raudó giro;
 yo no respiro
 que en las gopuras
 tramé locuras
 desde Bengala,
 desde Valhala,
 desde otro cielo;
 y en sus confines
 dí volatines
 con suerte ducha.
 Mas, ¡ah! tunantes
 los inconstantes...
 nadie me escucha!
 ¿dónde están Cucha,
 Veva, Monina?
 La luz termina.
 ¡Todos se han ido!
 ¡Solo me quedo!
 ¡Por Dios qué miedo
 les he traído!

Juan Volatín, levántase del suelo,
 Juan Volatín, con aire paladín...
 Juan Volatín compone su capelo
 y vuelve a su enojoso retintín:

—“Cual viento mudo,
 pasa la onda...
 la gente blonda
 marcharse pudo.
 Solo he quedado...
 como el soldado.
 Que el Presidente
 soy más valiente;

venga a mi lado
 la fila aquesa...
 veo cual pitas
 sus piernecitas
 bajo la mesa.
 Callada venga,
 no se detenga
 la marejada
 que bulle y crece,
 la que parece
 desorientada;
 gordas pilluelas,
 Susas, Estelas;
 vengan Pichines;
 que en volatines
 de varios modos
 yo espero a todos".

Ya viene la silfa
 que mece la rosa,
 florida, pequeña,
 del campo la diosa;
 en pluma cabalga
 y sulce sonriente
 durmiendo las flores
 camina al Oriente.

Con dardos agudos,
 la siguen armados
 cuadrillas, montones
 de insectos dorados;
 de guía le sirven,
 le sirven de estrellas
 cucuyos vistosos,
 luciérnagas bellas.

Juan Volatín se muestra amilanado,
 Juan Volatín esconde su espadín,
 Juan Volatín confuso, avergonzado,
 se sienta con un medio volatín.

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

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

¡Juan Volatín entrega su capelo!
¡Juan Volatín entrega su espadín!
Juan Volatín rodando por el suelo
redobla volatín y volatín.

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:
 fui fugaz en la Tierra y he muerto sin pecado.

—Dime, ser 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, como 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.

A las dulces fragancias
 del fino pebetero arcano,
 venturosas constancias
 me prometía el centurión pagano,
 ¡oh sus cortejos de primavera!
 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:
 ¡oh, tú piadosa bella!
 que Danira te nombras,
 dime, si me amará Ella
 en ese triste mundo de las sombras;
 dime oculta deidad clemente,
 sí eternamente
 será de amor su dulce mirada,
 dije, ¡Y la mesa retembló callada!

LA DAMA í

La dama í, vagarosa
en la niebla del lago,
canta las finas trovas.

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

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

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

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

PEDRO DE ACERO

Pica, pica
la metálica peña
Pedro de Acero.

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

Pesarosas,
como trenos y llantos
se sienten voces.

De hora en hora
los primitivos salmos
y maldiciones.

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

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

SYHNA LA BLANCA

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

Y sotas de copas
verdelistadas,
un obscuro
vino le preparan.

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

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

LA TARDA

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

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

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

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

LA PENSATIVA

En los jardines otoñales,
bajo palmeras virginales,
miré pasar, muda y esquiva
la Pensativa.

La ví en azul de la mañana,
con su mirada tan lejana,
que en el misterio se perdía,
de la borrosa celestía.

La ví en rosados barandales
donde lucía sus briales;
y su faz bella vespertina
era un pesar en la neblina...

Luego marchaba silenciosa
a la penumbra candorosa;
y un triste orgullo la encendía,
¿qué pensaría?

¡Oh, su semblante nacarado
con la inocencia y el pecado!
¡Oh, sus miradas peregrinas
de las llanuras mortecinas!

Era beldad hechizadora;
era el dolor que nunca llora;
¿sin la virtud y la ironía
qué sentiría?

En la serena madrugada,
la ví volver apesarada,
rumbo al poniente, muda, esquiva
¡la Pensativa!

CONSOLACION

De tarde, en la fatídica llanura,
está Consolación
junto al lago doliente de las lágrimas.
A ella van, remotas peregrinas,
las novias y las madres que, en la bruma
de las vísperas negras,
modularon los últimos adioses.
Pálida sombra viene;
las torres musicales se han dormido,
y el vesperal flamero está sin luz;
Consolación recibe dolorida
estas murientes almas,
que huyen de los silencios del pesar;
con melodioso amor las acaricia,
trémula de piedad con ellas llora;
y en el confín de la llanura inmóvil,
lagos de sangre hirvientes,
con angustia mortal miran sus ojos.

LA RONDA DE ESPADAS

Por las avenidas,
de miedo cercadas,
brilla en noche de azules oscuros,
la ronda de espadas.

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.

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

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

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.

Tristísima noche
de nubes extrañas:
¡ay, de acero las hojas lucentes
se tornan guadañas!

¡Tristísima noche
de las encantadas!

NOCHE I

Es la noche de amargura;
¡que callada, qué dormida!
la ciudad de la locura:
la ciudad de los fanales
clamorosos, de las vías funerales,
la mansión de las señales.
En mi estancia denegrida,
mustia, ronca, pavorida,
donde duermen los estantes;
ciegos libros ignorantes,
de la muerte con la esencia están los vasos;
y ora vienen, ora riman,
ora lentos se aproximan
unos pasos, unos pasos.
¡Triste noche!; baja bruma
de arrecida sensación el alma llena;
es la hora que me abruma
con el vivo despertar de mi honda pena;
son las doce, la inserena.
Luna llora; viene aquí la muerta mía,
a la estancia de los tristes cielos rasos;
¡cómo llegan con letal melancolía!
¡ay, sus pasos! ¡ay, sus pasos!
Fue de luz tu madrugada,
fue dichosa; recorriste,
por la senda coloreada,
todo un sueño en ésta vida que es tan triste
todo un sueño en esta vida inconsolada.
Infantil y reídora,
noche nunca presintiera,
en el sueño tu alma aurora;

¡fue tu senda encantadora!,
¡tu balada tempranera!;
y hoy en noche aridecida siento pasos
¡ay, tus pasos!, ¡ay, tus pasos!
Y después la puna helada
te vió enferma, nacarada;
y tus risas matinales
se volvieron tristes notas musicales;
y de Schumann vibraciones,
de Chopin tribulaciones
diste al piano, con azules lloros lasos,
como suenan las canciones
de tus pasos, de tus pasos.
Y en tu pálida agonía,
me dijiste que vendría
tu alma a ver la mi esperanza que fenece
en la muda librería
donde Sirio se obscurece;
tu alma a ver mi desventura,
mi ventana, la ciudad de la locura;
y en la noche quemadora de la mente,
solo llegan, tristemente,
¡ay, tus pasos!, ¡ay, tus pasos!

LOS REYES ROJOS

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

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

Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.

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

Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos.

LAS TORRES

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

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

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

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

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! 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!

LAS CITAS CIEGAS

Del hondo pozo
lleno de sombra,
las citas ciegas
salen llorosas.

Con la ignotía,
con el marasmo
de sus perdidos
ojos sellados.

Son transparentes
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
con los lirios.

LOS SUEÑOS

De noche, en la sala ceñida de brumas,
los sueños están;

en el viejo piano, con manos de plumas
festivas canciones a los niños dan.

Son mágicos sueños de mirar lontano
que, en azul tiniebla, tocan en el piano

la trova del viejo remoto andarín;

alegres, terminan la canción chinesca,
y luego preludian la jota grotesca,

gala del festín

del mandón Mandín,

y el baile encantado,

el baile festivo azul, colorado

y de rosieler;

y luego la boda triunfal, la ventura

del príncipe de oro y la niña obscura

tocan con placer.

Los músicos sueños, antes de la aurora,

tocan en el piano fiesta encantadora

los finos arpegios, rara melodía

que tiene el castillo de juguetería.

Mas, cuando despunta el fulgor temprano

y la sala llena de coloraciones,

los sueños nocturnos se van piano, piano

por la chimenea, ventanas, balcones.

FANTASIA

En el rincón obscuro de la honda estancia,
el genio de la noche bate las alas.

Y principian los sueños las vistas mágicas,
de un país amarillo de arenas claras.

Con las verdes pagodas abriantadas,
con azules dragones de colas largas.

Bajo el azul celeste por vías glaucas,
curvos vienen los bonzos, de tristes barbas.

Y bajo quitasoles rojo escarlata,
miran las tonkinesas los panoramas.

Las niñas-mariposas, por las mañanas,
en los juncos navegan dulces y claras.

Van a multicolores linfas lejanas;
amor allí las mece con lirios y algas.

Y en el rincón obscuro de la honda estancia
el genio de la noche, la frente baja.

LAS PUERTAS

Se abrieron las puertas
con ceño de real dominio;
se abrieron las puertas
de aluminio.

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

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

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

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

EL DOMINO

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

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

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

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,
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 CITA

Venturón bonancible protesta
 que lo llamen mitad de la fiesta.
 —Monseñor han tocado la puerta
 y lo está esperando una muerta.
 —Hora. danzo entre brillas y lacas
 y me hastían las gentes opacas.
 —Monseñor se asemeja una rosa
 que murmura gentil, misteriosa.
 Es tal vez sombra preclara,
 Señorón ¡qué cara! ¡qué cara!
 — ¿Es acaso la luna sin vida?
 —Una caña del viento florida.
 — ¿Y sus ojos son negros y hondos?
 —Se diría dos mundos redondos.
 No son galos ni son zahareños.
 Son la noche de todos los sueños.

* * *

Con su talle de avispa provoca
 la elegancia ¡y su boca! ¡su boca!....
 Cuenta lindos paisajes dormidos,
 cuenta cielos del alma floridos.

* * *

Quiere hablarte con voz de salterio.
 ¿Qué diría? ¿Qué anhela?.... Misterio!

* * *

Corazón desvelado e inerte
 hoy te cita de amores la muerte.

¡SAYONARA!

Hoy el Sol tamizan los glacés azules
del delicioso camarín de Mignón,
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 dicen 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 mignón con festivos ojos
y con castaño cabello, blonda bebé;
de tu estancia veo mis luceros rojos
que en el espacio mueren: ¿dime por qué?

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.

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

FLOR DE AMOR

La bella de Asia
cuida en las noches
su adormidera roja y lacia.

Dulce le ríe,
dulce la espía
la hermosa de melancolía.

Al beso blando,
la flor extraña
fue lentamente despertando.

Y con ardores,
ágel se crispa
ágil se crispa

como una cobra, llena de amores.
Luego desciende,
y en los labios de la mimosa
deja su sangre venenosa.

NOCHE III

Negra noche sin luceros
parda noche de los fríos aguaceros!
en que llora la veleta,
de pavores con la gama;
y en la fría plazoleta
hay un monje que me llama:
hay un monje que me llama aletargado
a la bruna esquina junto;
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
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.

VIÑETA OSCURA

El capitán difunto,
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.

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!

LA ABADIA

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.

NUBES

Descienden de la montaña
las nubes enmascaradas.

Y en el valle primoroso
de camelias y tacones,
blondas niñas
adormidas,
cantan estivos amores.

Descienden de la montaña
las nubes enmascaradas.

Y van parejas errantes
por arenal azulino;
y en amores,
van al bosque
buscando fresas y lirios.

Descienden de la montaña
las nubes enmascaradas.

Toca, toca el campanero
de vieja torre ambarina;
claras bodas,
en la aurora
se oyen con lenta armonía.

¡Y vienen por la hondonada
las nubes enmascaradas!

LOS MUERTOS

Los nevados muertos,
bajo triste cielo ,
van por la avenida
doliente que nunca termina.

Van con mustias formas
entre las auras silenciosas ;
y de la muerte dan el frío
a sauces y lirios.

Lentos brillan blancos
por el camino desolado ;
y añoran las fiestas del día
y los amores de la vida.

Al caminar los muertos una
esperanza buscan :
y miran sólo la guadaña,
la triste sombra ensimismada.

En yerma noche de las brumas
y en el penar y la pavora,
van los lejanos caminantes
por la avenida interminable.

LOS ALCOTANES

De rudos 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
las soledades;
llegan de ruinas
á los pilares.
Allí semejan
fuscos magnates
con intenciones
impenetrables.
Allí semejan
seres gigantes,
allí la sombra
de las edades.

LOS ANGELES TRANQUILOS

Pasó el vendabal; ahora,
con perlas y berilos,
cantan la soledad aurora
los ángeles tranquilos.

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.

EL ANDARIN DE LA NOCHE

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

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

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

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

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

LA SANGRE

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.

EL DIOS CANSADO

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

Y va con tristes ojos,
por los desiertos rojos,
de los beduínos
y peregrinos.

Sigue por las oscuras
y ciegas capitales
de negros males
y desventuras.

Reinante el día estuoso,
camina sin reposo
tras los inventos
y pensamientos.

Continúa, ignorado
por la región atea;
y nada crea
el dios cansado.

EL DIOS DE LA CENTELLA

Viene por alta noche
el dios de la centella....
¡Mortal despierta, mira; tras el monte
ha lanzado una estrella!
Los seres de los bosques se incorporan,
Oh espíritu que sueñas!
en tanto que las frondas
cambian obscuras señas.
Como el caldeo mira
el mundo de la estrella;
que es dueño del espanto y de la ruina
el dios de la centella.
No duermas al peligro
que la Natura encierra:
indaga; que en la sombra el dios fatídico
encenderá la Tierra.

LOS GIGANTONES

En noche triste
los gigantones de la montaña
han encendido rojas fogatas.

Hoy celebrando
la Cordillera,
con los semblantes iluminados
están de fiesta.

Los gigantones de la montaña
han encendido
sus llamaradas.

En triste noche
cuando remotas sueñan las quedas,
bailan con roncós sonidos lentos
y con la música de las peñas.

Los gigantones
cantan antiguas rondas salvajes
y en las alturas
las bacanales.
Prenden los pinos y cocobolos
¡ay de las niñas si están beodos!

En roja noche
de vino agreste
¡ay de la blonda
niña celeste!
los gigantones de la montaña
han encendido
su llamarada.

EL CENTINELA DE FUEGO

En la lejana penumbra
un centinela de fuego
mira con ojos altivos
el campo abierto.

Despavoridos se agitan
los hombres de monte y vega
si alguna tarde columbran
al centinela.

Por la pampilla nevada
trotan aullantes los lobos;
van hacia él, lo circundan
tristes y roncos.

Salvando rías y setos
camina tremante sombra,
pálida y torva.
y al percibirlo se enhiesta

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

LA NIÑA DE LA LAMPARA AZUL

En el pasadizo nebuloso
cual mágico sueño de Estambul,
su perfil presenta destelloso
la niña de la lámpara azul.

Agil y risueña se insinúa,
y su llama seductora brilla,
tiembla en su cabello la garúa
de la playa de la maravilla.

Con voz infantil y melodiosa
con fresco aroma de abedul,
habla de una vida milagrosa
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de dulzura
y besos de amor matutino,
me ofrece la bella criatura
un mágico y celeste camino.

De encantación en un derroche,
hiende leda, vaporoso tul;
y me guía a través de la noche
la niña de la lámpara azul.

LA NIÑA DE LA GARZA

Junto al zócalo griego
la niña de la garza
mira la distancia.

Con sus ojos claros
de mirajes bellos,
con ansia de vuelo.

Junto al zócalo griego,
la niña de la garza
contempla el alba.

Vagos sueños envía
a las aéreas torres
vivas de amores.

A donde linfea
la luz sagrada
sueña tender el vuelo
la niña de la garza.

ANTAÑERA

Noche.....

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

Rondas de estudiantes
por los extramuros,
van al sarao
y a los fantoches.

En el salón iluminado
juegan las niñas
al figurón.

A la distancia se oye
la danza alegre
de Madame Angot.

De un patio obscuro
salen murciélagos
y conjurados.

En la puerta
del conventillo
hay una sombra.

LAS NIÑAS DE LUZ

Las niñas de luz
que al sol rodean,
centellean
y sonríen;
como cambiante pedrería,
van por la nube armonía.
Las niñas del sol,
de albinos cabellos
y purpúrea tez
nadan en ígneos destellos.
Desde un arrebol
su vuelo aseguran,
aterrizar procuran,
y, cual coloridas notas,
mueren en las nubladas remotas.
Las niñas de luz
que al sol rodean,
centellean
y sonríen.

LAS CANDELAS

Las rubias de las candelas
principian sus tarantelas,
lucen rizado cabello
con argentino destello,
y carmesíes
sus senos tienen rubíes,
y titilantes
son tus pupilas, diamantes.

Danzan las blondas beldades
siguiendo sus voluptades,
muestran su locura extraña
alegres como el champaña,
y con ardor,
dichosas mueren de amor.

LA MUERTA DE MARFIL

Contemplé en la mañana,
la tumba de una niña;
en el sauce lloroso gemía tramontana,
desolando la amena, brilladora campiña.
Desde el túmulo frío, de verdes oquedades
volaba el pensamiento
hacia la núbil áurea, bella de otras edades,
ceñida de contento.

Al ver oscuras flores
libélulas moradas, junto a la losa abierta,
pensé en el jardín claro, en el jardín de amores
de la beldad despierta.

Como sombría nube, al ver la tumba rara,
de un fluvión mortecino en la arena y el hielo
pensé en la rubia aurora de juventud que amara
la niña, flor de cielo.

Por el lloroso sauce, lilibal música de ella,
modula el aura sola en el panteón de olvido.

Murió canora y bella;
y están sus restos blancos como el marfil pulido.

ANTIGUA

De la herbosa, brillante hacienda
en la capilla colonial,
se veían los lamparines
cerca de enconchado misal.
Y solitarias hornacinas
de vetusto color añil
cuatro madonas lineales,
óleos de nego marfil.
Y su retablo plateresco
sus columnas de similar,
estaban mustias, verdinosas
por el tiempo deslustrador.
Y los pasados balaustres
e incrustaciones de carey
eran de años religiosos:
quizá del último virrey.
Era obra de antiguos jesuitas,
techo de roble y alcanfor,
que despedía de murciélagos
un anciano y mustio olor.
Sus caprichosos ventanales
veían pesebre y pancal
donde trinaban golondrinas
al balido del recental.
Oíamos arrodillados
los niños desde el coril,
la misa llena de murmurios
y de fresco aroma cerril.
Divisábamos cerro alegre,
por el antiguo tragaluz,
la murmuradora compuerta
y los sauces llenos de luz.

Y llegar oímos un coche
de hispídos galgos al rumor;
dos huéspedes se acercaron
y una niña de Van Dyck flor.
Estaba de blanco vestida,
con verde ceñidor gentil,
su cabello olía a muñeca
y a nítido beso de abril.
Diamante era en luces añosas,
luz en cofre medioeval;
acallaba aroma de cirio,
con su perfume matinal.
Y nos miraba dulcemente
con primaveril sensación,
junto al melodio desflautado
que era de insectos panteón.
Relinchaban en el pesebre
el picazo y el alazán;
soñamos pasear con ella
a la luz del día galán.
Llevarla ofrecimos, fugaces,
por la toma, por el jardín,
por la cerrada vieja colca
y por de la hacienda el confín.
Sus mejillas se coloreaban
con primaveril multiflor,
sus lindos ojos se dormían
al áureo y tibio resplandor.
Y nos hablaba con dulzura
y cariñosa inquietud;
cundían sueños plateados
al ígneo sol de juventud.
Sonó la campanilla clara
seguida de dulce rumor
de los tábanos. Nuestros padres,
los de ella oraban con fervor.
Al lado, con grandes espuelas,
rezaba ronco el caporal,
y también los peones que saben

misterios del cañaveral.

La acequia de cal y canto,
que iba del estanque al jardín,
nos llamaba con el ensueño
de madreselva y de jazmín.

Correr ansiamos con la niña
y en camelote navegar,
para sentir, al aire verde,
un repentino naufragar.

Y salvarnos en la isla rosa
vivienda del insecto azul,
como en el árbol de los cuentos
donde canta el dulce bulbul.

O llegar a la gruta vistosa
con los brillos del zacuaral,
que habita el hada del estanque,
que es una garza virreinal.

Mas ella lanzó agudo grito
a un pajizo reptil zancón,
y los orantes la rodearon
blancos de desesperación.

En su cara sombras de muerte
y de amargura descubrí:
tenía en la pierna celeste
un negro y triste rubí.

VISIONES DE ENERO

Como de leyenda,
en remota hacienda
se veía el huerto
de las negras aguas,
con altos paraguas,
de plantas verdosas;
en el musgo muerto
las sendas se pierden
como temerosas;
nos da la vertiente oculta, distante,
monótono ruido;
la fronda gigante
se ha descolorido;
donde amarillean
las vigas musgosas del puente caído,
unas grandes aves en las altas copas
gritan y aletean.
De la bruna casa en los soportales
están los blasones
con pardos halcones
caudales
y ornamentaciones;
las viejas paredes murciélagos rubios
golpean;
sobre los aluvios
y ojivas ondean
y dan en los grises cuartones ancianos,
donde duermen planos.
Allí, una marquesa
blanca, de calesa,
mora los veranos con la niña blonda,
la flor abismada.

En la temporada
de la hacienda andina
encontré a la niña tenue, cavilosa
como de neblina;
al pasar ligera
vestíbulo indiano,
su palabra era
como azul preludio de Chopin, lejano;
allí, de su sueño lánguida dulzura
contemplé silente,
bajo fronda obscura
por los barandales de la antigua estanza:
sonrió tristemente:
y hallé misteriosa su linda romanza,
y en melancolía
por la galería
de tapices rojos,
como de la muerte vaga celestía
contemplé en sus ojos;
y al sentir la bruma que la obscurecía
pensé en la niña de las soledades
en el huerto negro de viejas edades,
en casa vetusta
de raros sonidos
en donde vagaran los aparecidos
de mirada adusta;
pensé en las mansiones
de tribulaciones
de donde, con brillos de Luna de plata
fue una niña hermosa, en la paseata,
hacia la festiva, cercana pradera:
la niña azulada que nunca volviera
y al ver el ensueño de mi guiadora,
luz encantadora,
la seguí anhelante,
bajo cobertizo de ñorbo fragante;
por la pieza umbría,
la sala de arreos y de montería;
leve, soñadora.

en sus rondinelas
 por los cortinajes y las pasarelas
 despedía el frío, el hielo de aurora;
 con mirar arcano,
 siguió por dormidos y plúmbeos salones,
 sin tocar el piano
 de muertas canciones:
 por mustias estancias
 de descoloridas matices de fresa
 do, pensé, estaría la sutil marquesa
 de alegres vagancias
 con la lamparilla
 a la alcoba fuimos verde y amarilla:
 cuando oí, doliente
 sonámbula, fuente,
 pregunté a la niña, de las soledades,
 si gozar podía
 en mansión umbría,
 donde el genio vive, de las heredades;
 y ella respondiome con débil acento:
 —El mudo aislamiento
 para mi añoranza no habrá en las ciudades.
 —¿Y en la galanura,
 pintoresca vista
 del golfo amatista?
 —No turba mi sueño la bóveda oscura.
 —Aquí tus celestes lirios virginales
 serán funerales.
 —Son lindas las flores de los ventanales:
 dijo, y ocultando su faz pesarosa
 de pálida rosa,
 fué donde se erguían los alcanforeros
 como una parada de antiguos lanceros:
 por las rinconeras de buhos castaños
 que en guardia silente,
 volvían de frente
 como pensativos sus ojos extraños;
 por museo en ruinas,
 con los patinosos apuntes de Goya,

con las golondrinas
 en la claraboya;
 con mi colorado farol mortecino
 ví, cual de viñeta camarín hialino;
 mis ojos despiertos
 se abrían con ansia de ver a los muertos:
 parecióme, entonces, que en arias y dúos,
 a mi guíadora
 hablaron los buhos
 del dintel derruido;
 y ella indagadora
 mi pensar leyendo, dijo en són dormido:
 —Cuentan maravillas
 de esta casa añosa de mustias señales:
 mil pavores cuentan las gentes sencillas,
 las gentes banales.
 —En la alcoba siento pasos desiguales:
 ¿las ayas vigilan?
 —Son unas lejanas péndulas que oscilan:
 nos miden las horas.
 —Dulces a tu lado serán voladoras.
 —En estos lugares no fueron injustas.
 —Ahora olvidemos las cosas vetustas;
 desde la persiana se ve la glorieta
 con sus amorcillos color de violeta
 allí, la dulzura sabré de tu sueño:
 porque tus miradas serán más azules.
 —Mi alma es secreta.
 —Volverá a tus ojos el brillo risueño;
 tus ojos cansados de mirar los gules;
 volverá a tus ojos cuando picaflores
 besen la azucena.
 —Yo adoro la obscura mansión de mi pena.
 —Hoy mis vespertinos y dulces vagares
 trajo mi esperanza a estos lugares;
 sentí a mi llegada, rubia sinfonía,
 y ya en la penumbra teme el alma mía.
 Eres una aurora
 que soñares mustios no ha despejado.

—Yo soy un recuerdo de un ayer rosado.

—Abrirás tus ojos, al amor, despiertos.

—Cuan honda sería
tu melancolía

si los vieras muertos.

—Tú, juncal preludio de la primavera
feliz, no respondas de triste manera;
fulges como un lampo de la cordillera
en esta sombría estancia agorera.

—La ilusión aleja la quinta piadosa.

—Constante la ansío porque es vagarosa
como los perfumes.

—En vano consumes
tu llama en espera
de rosa quimera.

—Amo las festivas canciones soñadas
de quintas rosadas
do bailan las niñas
de ojos azules,
el baile de tules.

—Yo sé las baladas bellas ilusorias,
la gracia indolente
que llenan la mente
de tristes memorias:

sonata ninguna

habrá que al ensueño del amor no impulse:

aquí de Beethoven el Claro de Luna
amor encendía en la noche dulce.

De enero en la noche romántica una
senda vaporosa su rumbo torcía,
el aire sereno,

perfume de rosas del campo traía,
daban su veneno

las adormideras de la cercanía

bajo guarangales

iba el ave ciega

con sus caprichosos vuelos desiguales;

escuché del bosque leve vocería,

y una cabalgata llegó veraniega;

con sus algazaras,
 en la fuga puso los llantos, las murrias,
 y en estas mansiones dormidas y raras,
 sonaron festivas las dulces bandurrias;
 y fué como un sueño, como una balata:
 salí de paseo en la cabalgata.

—¿Y ciñó tu mente pasión importuna
 en esos dormidos senderos distantes?

—Con las bellas voces de los pascantes,
 las niñas tocaban el Claro de Luna.

—¿De la turba aislada,
 de amor prisionera en la sombra fuiste?

—Salí de paseo en noche lunada,
 tal vez mi recuerdo será vago y triste.

Dijo; y, encendiendo claros lamparines
 brilló nacarina como la azucena;

el estanque enviaba desde los jardines
 los arpegios suaves de su cantilena;

del huerto subían

y se desparcían

indianos efluvios,

en el pardo kiosco de hechura grotesca

vagaban las luces cual danza arabesca

de los duentes rubios.

La contemplé muda

como la esperanza;

la mente en la duda

o en la remembranza;

y siempre delante

de mí se ocultaba con triste semblante;

y busqué las flores que, en su celestía,

me hubo ofrecido:

y este don había

desaparecido;

pensé que la noche

sería precaria:

lo que dura el broche

de la pasionaria:

que al llegar el día,

la flor se abriría
 a nuevos amores:
 la dulce gacela
 sería mañana
 de los cazadores;
 y al ver la ventana
 junto a la arboleda
 que protegería la escala de seda
 pregunté a la niña por el aposento
 donde oyó bandurrias, de alucinamiento.
 Ella apesarada, con suave desvío,
 respondió: —A tu lado
 murmura vacío.

—¿Tus ledos amigos de la noche artera,
 dónde están ahora?

—Les tocó la muerte la reveladora,
 la piedad postrera.

—¡Oh, tú que me hablas de triste manera:
 ¿la pálida noche nunca has revelado?

—Ay no me preguntes su sueño enlutado!

—¿La pálida noche sabrá la marquesa?

—Hace largos años murió en su calesa.

—En estas mansiones lentas y remotas
 será tu alba mustia, tu dicha precaria
 como la estelaria.

—Quién sabe si miro las sendas ignotas,
 de férvidas notas.

Tan sólo esta noche de Enero, serena
 llegué a esta morada

por sentir la pena

de una remota, azul temporada:

por ver las esquivas y mudas estanzas

do vive la sombra de mis añoranzas:

y te hallé en la noche, como un bien perdido
 en mística niebla.

—Tú secreto dime, de dulce tiniebla.

—Siempre para tu alma será incomprendido.

Dijo en la inclemente noche nebulosa,
 la campiña estaba como negra fosa;

en la lejanía
un sauce moría
cual gigante armado
de sombrío yelmo .
donde se extinguía
un fuego morado
cual luz de santelmo;
en monte distante,
en huerto lindante,
del ave agorera tembló el alarido
por vallas, taludes:
tocaban los sauces sus tristes laúdes,
y en quinta desierta,
junto a la fontana de llorosas voces,
me dió la adorable niña sus adioses,
callados de muerta.

(Enero 1922)

EL ESTANQUE

El verde estanque de la hacienda
rey del jardín amable,
está en olvido
miserable!

En las lejanas, bellas horas
eran sus linfas cantadoras,
eran granates y auroras,
a campánulas y jazmines
con lamparillas purpuradas,
iban insectos mandarines
insectos cantarines
con las músicas coloreadas;
mas, del jardín en la belleza
mora siempre arcana tristeza;
como la noche impenetrable,
como la ruina miserable.

Temblaba Vésper en los cielos,
gemían buhos paralelos
y, de tarde, la enramada
tenía vieja luz dorada;
era la hora entristecida,
como planta por nieve herida;
como el insecto agonizante
sobre hojas secas navegante.

Clara, la niña bullidora,
corrió a bañarse en linfa mora;
para ir luego a la fiesta
de la heredad vecina;
ya a su oído llegaba orquesta
de violín, plano y ocarina.

Brilló un momento, anaranjada,
entre la sombra perfumada,
con las primeras sensaciones
del sarao de orquestaciones.
¡Oh, en la linfa funesta y honda
fué a bañarse la virgen blonda;
de los amores encendida,
la mirada llena de vida....
¡El verde estanque de la hacienda,
rey del jardín amable,
hoy es derrumbe
miserable!

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 siente el romance de esta noche florida,
no despiertas,
lejana de mi vida!

LIS

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

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

Y luego ampulosas
con sus crinolinas,
se pierden graciosas
en las bambalinas.

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

Comienzan ambiguas,
añosas marquesas
sus danzas antiguas
y sus polonesas.

Y llegan arqueros
de largos bigotes,
y evitan los fieros
de los monigotes.

Y del piano-forte
en dulces vagancias
desfila la corte
de las elegancias.

Un beso á la blonda
—la de ojos morados—
y siga la ronda
de tiempos pasados.

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
á 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.

REVERIE

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

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.

MARCHA ESTIVA

Hay de rosáceas un puente
en los cerros luminados,
siempre lejano.

Y en el alba de placeres,
las vírgenes lo pasaban
dulces y claras.

Por las alturas las fuentes
decían en versos magos,
azul retrato.

Sobre abismos, sobre edenes,
las núbiles pintorescas
soñaban ciegas.

¿Adónde van las celestes
cuando, en las estivas nubes,
duermen las luces!

DIOSA AMBARINA

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



3 9001 01845 3269

Se terminó de imprimir
este libro en TIPOGRAFIA
SESATOR, Av. Sucre 1200,
Pueblo Libre, Lima, el 4
de noviembre de 1975.

000065

011593

**BARCODE
INSIDE**

