

EGUREN,
TENOR DE LAS
BRUMAS

Roberto Paoli

*Marchitas historias del tiempo dorado,
en profunda noche, canta desolado.*
(El Castillo Cantor)

1. El peruamsta que manifieste ciertos reparos de gusto con respecto a la poesía de José María Eguren, debe sin embargo preguntarse por qué esa poesía ha encontrado el alto aprecio y la devoción de numerosos intelectuales peruanos, entre los que figuran algunos de los nombres más prestigiosos del Perú contemporáneo: José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre, Estuardo Núñez, Martín Adán, César Moro, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Julio Ortega, y otros más. La ocasión para verificar su juicio o su prejuicio, para revisar y corregir eventuales desaciertos de una evaluación al ojo, le es proporcionada ahora por la publicación de las **Obras completas**, debida a la impecable filología y a la devoción egureniana de Ricardo Silva-Santisteban⁽¹⁾. Una lectura detenida y total de la obra en verso y en prosa, de los artículos y notas, de la correspondencia, de las conversaciones, etc., puede guardar muchas sorpresas. Ante todo, en una lectura cuidadosa se reduce el espacio ocupado por el Eguren más deplorable (por ej.: *Jezabel*, O.C., 63), más melindroso (por ej.: *Lied VII*, O.C., 118). La lustrosa pacotilla epocal, la ropavejería modernista, los "incomestibles" ultramarinos, que se presumían preponderantes, dejan paso al más dilatado Eguren, que es silencioso y secreto, conciso y circular, contradiciendo a esa dimensión gótico-barroca, que sería lo propio de Eguren según la sutil pirotecnia crítica de Martín Adán⁽²⁾. La vigorosa definición-exageración, según la cual "Eguren —es en esto literato y moderno **gourmet** y afrancesado— se sustenta de la descomposición de lo parnasiano como de queso fuerte"⁽³⁾, parece más aguda que acertada, ya que en la trama semántica de su coíné decadentista se individuaban seguras constantes (la noche, la niebla, los fantasmas, el desfile y la danza, el tránsito, etc.), que son indicios y signos de una visión acentuadamente personal: una visión expresada las más veces por medio de un lenguaje acendrado y abstinerente.

Es indudable que sobre los jóvenes escritores limeños de la década del 20 o de la del 30, cansados de aparatosas publicidades y farsas académicas, el

(1) José María Eguren, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Mosca Azul Editores, Lima 1974. Todas las citas se hacen por esta edición, cuya sigla de aquí en adelante será: O.C.

(2) Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán), *De lo barroco en el Perú*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1968, cap. XI.

(3) *Ibid.* p. 339.

personaje Eguren debió ejercer una fascinación por lo menos igual a la de su poesía: la fragilidad del hombre, el retraimiento, la excentricidad humilde y hondamente aristocrática, sobre todo esa actitud de caminante solitario y misterioso, que se cifra simbólicamente en la sugestiva personificación de Peregrín: "cazador de figuras"(4). César Moro ha evocado en Eguren al "poeta por excelencia, perdido en las gasas de una neblina constelada que llevara consigo de modo permanente. . .", al "Poeta, en su aceptación de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía"(5). Rafael Heliodoro Valle, en una necrología del poeta, cuenta que, la última vez que lo vió, "parecía regresar de un largo viaje por los países de la niebla, en busca de la niña de la lámpara azul" y que ningún poeta le dice, como Eguren, "la realidad de su poesía en lo fabuloso de su vida"(6). Ciro Alegría, en su hermosa *Conversación con José María Eguren*(7), recuerda que lo vio pasar una tarde por el Jirón de la Unión "con la mirada un tanto vaga que le era peculiar, tal si estuviera andando en sueños". Todos los testimonios, en fin, confirman esa actitud vital que llegó a ser casi legendaria: actitud sin sombra de histrionismo, en la que se exteriorizaba esa alucinación de lo lejano, esa casi predestinación a lo misterioso y distante, que Eguren afirmaba ser su auténtico móvil interior(8).

Pero, una vez sentada la novedad fascinadora del personaje y la indiscutible valía del conjunto de su obra, de la cual hablaremos en sucesivos párrafos, no estará mal apuntar rápidamente algunos aspectos que pueden contribuir a explicar por qué este poeta no tiene plena vigencia hoy día.

Lo epocal es lo primero que sobresale. Al punto notamos que poemas manifiestamente limeños como *El parque* (O.C., 203) y *Romanza de Lima* (O.C., 205) evocan una ciudad hoy desaparecida. Afirma Martín Adán que "en la infancia de Eguren [Lima] conservaba mucho de colonial, luego desaparecido, y [. . .], por otra parte, mostraba poco de lo que hoy la adorna, que más la afea"(9). Es cierto que los datos de la realidad son a lo sumo un punto de partida para un autor como Eguren. Sin embargo, si se mira al trasluz el paisaje soñado de este poeta, no es lo colonial de la ciudad de Lima lo que más se percibe, sino el *art nouveau* de las quintas de Barranco con sus colores tenues, sus motivos ornamentales propios de un balneario *fin de siècle*, su falso gótico y su eclecticismo decorativo: eclecticismo que se echa de ver en esa misma idea de Lima expresada en *Notas limeñas* (O.C., 326) y también en el "motivo" intitulado *La gracia* (O.C., 267). Eguren gusta repetir la elogiosa definición rubeniana de Lima: "ciudad de la gracia"; puesto que la gracia es en Eguren atributo estético fundamental, identificándose con el buen gusto o con el gusto *tout court*. Pero la "delicadeza elegante" de la ciudad no es producto de un estilo, sino de una escenografía compuesta en la que actúan sugerencias góticas, moriscas, dieciochescas, neogóticas, etc., y con arreglo a la historia peruana, chinas y japonesas. Hay mucha depuración en Eguren, pero esa operación reclama, necesita previamente lo turbio, así que la paradoja de Martín Adán no está del todo desacertada. El poeta es *gourmet* y asceta, al mismo tiempo.

Pero, sin quitarle nada a la sugestión de la colonia, me parece que la

(4) *Peregrín cazador de figuras*, O.C., p. 74.

(5) *Los anteojos de azufre*, prosas reunidas y presentadas por A. Coyné, Lima, 1958, p. 62.

(6) *La sombra de Eguren*, recogido en O.C., p. 459.

(7) Recogida igualmente en O.C., pp. 430-438.

(8) *La iniciación poética de José María Eguren*, O.C., p. 401.

(9) *Op. cit.*, p. 349.

Lima de Eguren es más Barranco que Lima, más **belle époque** que colonial. Era entonces Barranco un pintoresco rincón de poesía, "alejado del tráfico cosmopolita, y de los ajetres urbanos de la ciudad capitolina"⁽¹⁰⁾. "Cuando lo conocí" —cuenta César Moro— "habitaba desde hacía muchos años en el Barranco, apacible estación balnearia, a media hora de tranvía de la capital, en la Plaza de San Francisco, una casa de campo sencilla y cómoda, la **típica residencia limeña de fin de siglo**"⁽¹¹⁾. Y refiere también el detalle, sobradamente conocido, de que el poeta, sufriendo estrechez económica, "durante larga temporada venía diariamente a Lima, desde su casa del Barranco, a pie, recorriendo una distancia de varios kilómetros"⁽¹²⁾. César Vallejo, quien fue a visitar a Eguren en 1918, reparó en el **modern style** burgés de Barranco: "De regreso, miró Barranco, con sus calles rectas pobladas de alamedas; con sus helechos arborescentes y sus pinos. Los chalets, **de los más variados estilos**, muestran jardines de **pulcra elegancia** y los vestíbulos abiertos a las brisas vespertinas; las lujosas residencias del confort burgués. La hora virgiliana, turquesa y verde energético. Y el mar de rica plata"⁽¹³⁾. Otros por la misma época notaron "los barrios quietos, tristes, sanfranciscanos del Barranco", mientras que un gusto más avanzado empezaba a rechazar "el singular estilo cacofónico-paquidérmico de la iglesia vecina"⁽¹⁴⁾.

Se puede afirmar que en Eguren no existe el Perú: existe sólo Lima y, en especial, Barranco con su mar en invierno; una Lima que ya no es la de hoy. Mejor diríamos que inconscientemente, como en una irónica antiprofecía él ha tratado de construir un mundo poético que fuera el exacto revés del Perú de hoy. Pero la misma naturaleza egureniana no parece peruana: ni costeña, ni andina, ni selvática. El paisaje mínimo que atrae a nuestro poeta, parece el vuelco y la negación mental de las gigantescas medidas peruanas. Además de la arquitectura **fin de siècle** o principio de siglo, que con todo es un fenómeno internacional sólo puede exceptuarse la niebla costeña en este alejamiento de la realidad paisajística peruana. Uno de los rasgos peculiares del mundo poético de Eguren, que el lector no puede dejar de notar a la primera lectura, es la **atmósfera brumosa** que envuelve personas y cosas. En esto (y no sólo en esto) recuerda a **Bécquer**, "huespéd de las nieblas", otro poeta de honda raíz germánica. (Para la semántica de la niebla véanse, entre otros, los siguientes poemas en O.C.: **Lied I**, 11; **Marcha noble**, 19; **La dama i**, 23; **Los sueños**, 130; **El castillo cantor**, 137; **La canción de los días felices**, 138; **Nubes**, 141; **Visiones de enero**, 149; **Véspera**, 174; **Soneta**, 184; **Mística**, 190; y el "motivo" **Noche azul**, 320). No se puede evitar de relacionar el brumoso murdo egureniano con la garúa y la típica neblina de la costa peruana, de cuya melancolía y nórdica sugestión nuestro poeta es admirable intérprete (por ej.: **Elegía del mar**, O.C., 60). La poesía marina de Eguren evoca algo así como el castillo encantado de Keats con sus "magic casements, opening on the foam / of perilous seas, in faery lands forlorn"⁽¹⁵⁾. Aunque tranquilo, el mar del poeta peruano no se diría en absoluto un

(10) Roberto Mac-Lean, **Con nuestros grandes poetas: José María Eguren**, recogido en O.C., p. 415.

(11) **Op. cit.**, p. 63. El subrayado es mío.

(12) **Ibid.**

(13) **Desde Lima: con José María Eguren**, recogido en O.C., p. 405-406. El subrayado me pertenece.

(14) Teófilo Castillo, **Semblanzas de artistas: José María Eguren**, recogida en O.C., p. 407.

(15) John Keats, **Ode to a Nightingale**, vv. 69-70.

océano tropical: la sensibilidad germánica del poeta y la corriente de Humboldt, conjuntamente, lo han vuelto nórdico.

Por lo demás, el paisaje egureniano es un espejismo de tierras lejanas que aparece en el desierto de la costa: espejismo de frágil, delicada belleza en medio de una dura y hostil realidad. No de otro modo habría que juzgar a las niñas blancas y blondas de ojos verdes o azules que tocan laúdes antiguos de cuello largo y fino. Ellas quieren distinguirse de la mujer indígena, mestiza, chola, morena; acaso sin proponérselo, tratan de volcar un paradigma de supuesta fealdad. Aunque en tiempos de Eguren la movilidad era incipiente y Lima no se había "cholicado", no se podía dejar de ver que el país era mestizo: por tanto, en este medio, el mundo de Eguren se presenta cada vez más claramente como un símbolo en que se cifra el rechazo de una realidad contaminada, la repulsa de lo mestizo.

Explícito es el rechazo de lo indio, a pesar de que el reconocimiento y la difusión del nombre de Eguren se debieron precisamente a Mariátegui y a su revista **Amauta**. Refiriéndose a la pintura indigenista, confiesa a la pintora Isabel de Jaramillo que no le gustan los indios ni le gusta el arte indígena, y casi deplora que buenos artistas como Julia [Codesido], José Sabogal, Camilo Blas estén pintando indios⁽¹⁶⁾. Incluso el poema **Incaica** (O.C., 97) debe ser leído como una composición más en la que aparece el acostumbrado desfile egureniano de fantasmas (esta vez diurno), más bien que como un poema indigenista. Se trata de una composición típicamente modernista, la sola en que el exotismo de Eguren opte por el color local, pero del todo visionaria y con un brillo ofuscado por una nota intensa de locura y muerte, lo cual remite inmediatamente al sentimiento fundamental del poeta.

Siendo tan hondamente peruana la voz de César Vallejo, no estaría de más preguntarse qué opinión le merecía a Eguren la poética del vate andino. Precioso para este fin es el testimonio ya citado de Ciro Alegría, porque comprueba lo que era de esperarse, o sea el juicio negativo de Eguren acerca de la poesía de Vallejo. Al preguntarle Ciro qué opinaba del autor de **Trilce**, Eguren primero respondió, con discreción, que le era muy difícil entenderlo, pero luego añadió con mayor franqueza: "Vallejo es un hombre de gran sensibilidad, pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice **poto de chicha** o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. ¡**Poto de Chicha!** ¡**ipoto de chicha!** Suena vulgar e inclusive es antipoético. Si no siempre dice cosas como **poto de chicha**, por ahí van las otras. La verdad es que no entiendo a Vallejo"⁽¹⁷⁾. Cuenta Alegría que, tiempo después al releer la obra de Vallejo, no logró dar con la expresión acriminada **poto de chicha**. En efecto, **poto de chicha** como sintagma no se encuentra en Vallejo, aunque sí se encuentran **poto** y **chicha** en un mismo terceto: "Un poyo con tres potos, es retablo / en que acaban de alzar labios en coro / la eucaristía de una chicha de oro"⁽¹⁸⁾. Esa actitud de rechazo de un vocabulario supuesto vulgar e impoético, a prescindir del contexto en que se usa, hay que ponerla de relieve, no para condenarla, ya que fue una postura propia de aquel tiempo y derivada del decadentismo europeo (baste pensar en D'Annunzio y su "amor sensuale della parola", sobre el cual volveremos más adelante), sino para destacar desde ahora los

(16) Isabel de Jaramillo (Isajara), **Conversaciones con José María Eguren**, publicadas por vez primera en O.C., pp. 438-449. La declaración, a la que me refero, hállase en las pp. 442-443.

(17) **Conversación con José María Eguren**, en O.C., p. 436.

(18) Es un terceto del primer soneto de **Nostalgias Imperiales** en **Los heraldos negros**. Cfr. C. Vallejo, **Obra poética completa**, Francisco Moncloa editores, Lima, 1968, p. 87.

límites epocales del gusto de Eguren, los rasgos más angostos e improductivos de su poética, lo cual no quita nada por supuesto a la calidad de su poesía. Una confirmación de tal cierre antivallejano la ofrece el hecho convergente de que le gustara la poesía de Chocano⁽¹⁹⁾, aunque de hecho, tal vez inconscientemente, su "poesía de cámara" se contrapusiera a la retumbante de Chocano, como lo ha subrayado con razón casi toda la crítica.

2. Algunos poemas de Eguren son verdaderos *bric-à-brac*. Casi todos ellos pertenecen a *Simbólicas* (1911), su primer libro, pero hasta en las prosas tardía de los *Motivos* aparecen boscajes versallescos y pagodas historiadas, mirrab y minaretas, sillerías y taraceas, miniaturas y jeroglíficos. En un poema como *¡Sayonara!* (O.C., 13) encontramos la típica cosmética del esteticismo coevo, el equipo de alhajas, exóticos juguetes y otros chismes raros y extraños, de que se rodeaba el dandy de esa época:

Hoy el Sol tamizan los glacés azules
del delicioso camarín de Mignon,
sobre campánulas pintorescos gules
y muñecas de comprimido cartón.

Las de cobalto figulinas galantes
loca rondinela fingen sin cesar;
y de Watteau las pinturas elegantes
y camafeos semejan bostezar.

No lejos de alba Venus de Carrara,
junto al grotesco Luzbel en oración,
se adivina en rojas letras: ¡Sayonara!
la doliente despedida del Japón.

.....

Al leer este poema no se puede dejar de pensar un momento en el *Vittoriale*, o sea en la última residencia de Gabriele D'Annunzio, monumental expresión del gusto decadentista del poeta italiano y templo del exotismo y del eclecticismo estilístico finisecular. Este de Eguren es, en efecto, un pequeño *Vittoriale*, saturado de objetos y adornos de un gusto muy ligado a su época aunque, en su dimensión de miniatura, en su reducción a pequeño mundo infantil, resulta más respirable, y tiene el don de la gracia que aquél no tiene. Pero queda igualmente la impresión, hoy casi insoportable, de saturación ornamental, de barniz espeso y brillante, que indujo a Praz a llamar a D'Annunzio un *palvenu* de la cultura, "come un barbaro che, esaltato d'un tratto al trono di Bisanzio, si ricoprì di tutte le gemme su cui può metter le mani"⁽²⁰⁾. La verdad es que, muy a menudo, lo que a D'Annunzio y a Eguren debía de parecerles selecto, a nosotros nos parece hoy día sencillamente rebuscado, un *bric-à-brac* o *Kitsch* exótico de gusto bovarista. El simbolismo de *Las señas* (O.C., 16), que consigue producir una sensación de arcano temor en la tercera estrofa, se malogra en el conjunto del poema por la molesta intromisión de calidades exóticas como "asirio" y "bizantino", y de árboles raros como el quino

(19) César Francisco Macera, José María Eguren, todo un poeta, recogido en O.C., pp. 453-454.

(20) Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1966, p. 377. La primera edición es de 1930.

y el betel. Hasta en el fondo de una invención tan lograda y armoniosa como **La dama i** (O.C., 23) descubrimos un **pastiche** en que aparece un lago envuelto en nórdica niebla y surcado por una góndola veneciana, con la añadidura, en el mismo breve contexto, de trovas de Provenza y papiros de Egipto, el compás de una sardana de Cataluña. Lo mismo puede decirse de **El pelete** (O.C., 27), en cuya danza se alternan rapsódicamente las baladas de Ostenda y la música gitana, Weber y Meyerbeer, entremetiéndose en cierto momento la misma Mirella de Mistral. Es a veces impresionante (y, al mismo tiempo, sintomática de una fruición desligada de toda apreciación realista) la libertad que se toma Eguren con las referencias histórico-geográficas o mítico-geográficas de su universo exótico: por ej., la Walkyria (O.C., 22) nace "en la orilla del negro Danubio", en lugar de ser hija del Rin; y nótese el adjetivo "negro" aplicado al bello Danubio azul, color completamente ajeno a la realidad y a la leyenda del hermoso río centro-europeo. En otros casos esta variedad de elementos produce resultados poéticamente muy felices. **Las bodas vienesas** (O.C., 18) son un retablo de las maravillas, cuya macedonia grotesca de muñecos y trastos (repárese en lo heterogéneo de figuras y objetos: "mágico verde con rostro cenecio", "canes y leones", "chinesca pantalla amarilla", "guineos con sus acordeones", "címbalos suaves", "margraves de ñeja Germania", "virgíneas camelias", "enanos", etc.) halla su funcionalidad expresiva y su unidad poética precisamente en una "dramatización" según la pauta de una fábula humorística, en esa prodigiosa medida de abstracción e irrealidad que el poeta ha sabido realizar en términos de pantomima

Volviendo al dannunzianismo de nuestro poeta, notamos que el "amor sensuale della parola"⁽²¹⁾ es también un rasgo prominente de Eguren, aunque, en este se manifiesta de una forma más discreta y, casi podríamos decir, más casta. El rechazo de la fealdad en términos absolutos, la distinción tajante entre poético y vulgar, trae consigo el prejuicio que haya palabras hermosas y palabras feas, eufónicas y cacofónicas, palabras elegantes y palabras groseras, por sí mismas, independientemente del contexto en que han de figurar: "Las palabras tienen un valor en sí mismas, aunque uno crea que las maneja. Tienen su manera de ser, su propia sicología, y no podemos siempre adaptarlas"⁽²²⁾. Hoy día, por supuesto, esas aseveraciones son muy difíciles de aceptar. Afirma con mucha razón Jorge Guillén que "la poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es decisivo. La palabra "rosa" no es más poética que la palabra "política"... **A priori**, fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio... Sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto"⁽²³⁾.

La actividad estética de Eguren, aunque en forma bastante más moderada, tiene algunos puntos de contacto no despreciables con la de D'Annunzio, puesto, que ambos tratan de ennoblecer su lenguaje mediante la adopción de términos raros, neologismos, arcaísmos, dobles más distinguidos, sinónimos más selectos, sufijos diversos de los acostumbrados, etc.: en suma, todo lo que puede producir un alejamiento de la norma lingüística ordinaria. En **El pelete**, por ejemplo, encontramos "húviles blondas" en lugar de "rubias solteras", aunque el contexto confiera cierto sabor irónico a la sustitución. Muy frecuentes son también los

(21) Cf.: Mario Praz, *Op. cit.*, p. 401 y ss.

(22) Declaración de Eguren a Ciro Alegría, en *Conversación . . .*, cit., p. 435.

(23) *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 195. La primera edición, publicada en Cambridge (USA) con el título *Language and Poetry*, es del año 1961.

extranjerismos (por ej. el francés **nez** en lugar de la corriente **nariz** castellana), y entre ellos descuellan, por lo menos cuantitativamente, los italianismos. La frecuencia de italianismos fue notada por Mariátegui, quien, en una nota de su capítulo sobre Eguren, trató de explicarla, formulando la siguiente hipótesis: "No escasean en los versos de Eguren los italianismos. El gusto de las palabras italianas - que no lo latiniza - nace en el poeta de su trato con la poesía de Italia, fomentado en él por las lecturas de su hermano Jorge que residió largamente en ese país"⁽²⁴⁾. Además de los italianismos iconográficos y musicales ya incorporados por el idioma, nos encontramos con una serie de italianismos que están fuera del léxico español, por más que algunas de estas voces estén adaptadas a la fonética castellana y sean casi todas ellas inmediatamente comprensibles: **lontano** ("lejano"; O.C., 22, 109, 117, 130, 140, 142, 186, 223, 310); **ténebre** ("tinieblas", pero, en el contexto, "tenebroso"; O.C., 337); **fanciulla** ("niña", "muchacha"; O.C., 97); **tramonto** ("puesta del sol"; O.C., 337); **penseroso** ("pensativo"; O.C., 260); **penna** ("pluma"; O.C., 117, 314); **luciola** ("luciérnaga"; O.C., 261, 323, 341); **canna** ("caña"; O.C., 323): El exotismo lingüístico italianizante llega al punto de acuñar nuevos vocablos sobre la base de italianismos musicales conocidos: vocablos como **rondinela**, **rondela**, **rondana**, **sonela**, **sinfonela**, **cancionela** son italianismos apócrifos, o sea neologismos de Eguren.

Prosiguiendo con nuestra tentativa de historización del lenguaje egureniano, será bueno recordar que en la época en que se formó nuestro poeta los palacios se adornaban de mayólicas, mascarones y cariátides de rostro virginal y cuerpo flaco; estaba de moda el Japón con sus estatuillas y cerámicas, acuarelas y abanicos, y con sus pintores de paisajes. Esto entre otras muchas cosas. El gusto por el estilo de la época, que se llamó **art nouveau** en Francia, **modern style** en Inglaterra, **Jugendstil** en Alemania, **liberty** o **floreale** en Italia, todos más o menos ligados al prerrafaelismo, explica algunos de los aspectos más llamativos de la poesía y de la prosa de Eguren: por ej., el delicioso camarín de Mignon, rebosante de refinamiento epocal (**¡Sayonara!**, O.C., 13); la sala ambarina, "morada de un gran fetichismo lleno de influencias morbosas" (**La sala ambarina**, O.C., 343); la niña de la garza que posa para el retrato junto al zócalo griego y mirando la distancia, según una iconografía convencional de la época (**La niña de la garza**, O.C., 161); etc. Dentro de este marco **liberty** habrá que situar también ese gótico florido de nuestro poeta sobre el cual tanto insiste Martín Adán⁽²⁵⁾. El poema **Medieval** (O.C., 74) es buena muestra de tal actitud, ya que se relaciona con el gran tema iconográfico del "triumfo de la muerte", típico del otoño de la Edad Media: un cortejo de damas y jóvenes caballeros, elegantes y felices, acometidos por la muerte y reducidos a esqueletos. El poema de Eguren, fiel a su naturaleza simbolista, evita la descripción de lo macabro, e introduce a la muerte sólo como amenaza al final. Sin embargo, la muerte que está en acecho de la **joie de vivre** es un motivo egureniano que se aviene con el gran sujeto macabro de las postrimerías góticas.

Otro elemento gótico es en Eguren la miniatura. En el "motivo" **Paisaje mínimo** (O.C., 276) se hace referencia a "la elegancia de las cacerías medievales", y a los grandes miniaturistas del siglo XV, los hermanos Limbourg y Fouquet. En efecto, la ornamentación empleada por nuestro poeta sólo raras

(24) José Carlos Mariátegui, **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**, Casa de las Américas, Cuba, 1963, p. 277, n. 31. Del mismo Mariátegui, cfr. También **La influencia de Italia en la cultura hispano-americana**, en **El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy**, "Biblioteca Amauta", Lima, 1959, pp. 129-130.

(25) **Op. cit.**, p. 340 y ss.

veces es exuberante, prevaleciendo en cambio una estilización relacionable con la miniatura, cuyo influjo es apreciable en composiciones como *Réverie* (O.C., 14) y *Blasón* (O.C., 21) que recuerdan además la preciosa elegancia cultista de la poesía cancioneril castellana del siglo XV, por ejemplo la del Marqués de Santillana. A la poesía cancioneril castellana, filtrada a través del modernismo, remite también el ritmo de arte mayor (que encontramos en *El horóscopo de las infantas* (O.C., 101).

Es, empero, en la figuración de la mujer donde se percibe más claramente la estrecha conexión de la poesía de Eguren con el decadentismo. Hay una mujer en nuestro poeta que, como la versallesca y divina marquesa Eulalia de Rubén Darío (26), no sólo "tiene azules ojos", sino que descuella por un atractivo aun más irresistible, siendo al mismo tiempo "maligna y bella". Eguren confiesa gustar de la belleza viperina, y entre múltiples formas de elegancia incluye la de los retratos de La Gándara con su "mujer serpiente, venenosa y bella" (*La elegancia*, O.C., 287). En efecto, la *Walkyria* (O.C., 22), que se define "flor venenosa de pétalo rubio", es típico ejemplar del eterno femenino cruel, de *belle dame sans merci*, y tal vez se acerque más al sadismo de la mujer fatal, maga y perversa, de la literatura romántica, que a la virgen mensajera de las sagas nórdicas. Pero, al mismo tiempo, puede decirse que tiene todavía vigencia en Eguren el ideal igualmente romántico-decadentista de la belleza dolorosa, particularmente en la versión prerrafaelista de Dante Gabriel Rossetti. Se trata, en ambos casos, de una propensión residual hacia un tipo de belleza ofuscada, contaminada, atormentada, que llamaremos con Mario Praz *belleza medusea*(27), procediendo tal atributo del cuadro de la Medusa, que se atribuía a Leonardo da Vinci y fue objeto del amor tenebroso de los románticos durante todo el siglo pasado. La unión inseparable de belleza y melancolía (*Réverie*, O.C., 14; *Syha la blanca*, O.C., 34), la asociación de belleza y esquivez (*Canción marina*, O.C., 140), se cifran especialmente en la *Pensativa* (O.C., 113). Esta figura, con su mirada lejana que se pierde en el misterio "de la borrosa celestía", es una beldad hechizadora, pero muda, esquiva, "apesarada"; es más, la fascinación de su rostro hermoso radica precisamente en ese pesar, según consabidos moldes románticos de belleza contaminada.

En otro poema (O.C., 54), las candelas se parecen a "blondas beldades" que en la danza muestran una "locura extraña". Dentro de este patrón estético fundamental, observamos la hermandad de la mujer con el misterio y la noche, como en el *Poema paradisiaco* de D'Annunzio (cf. el "motivo" *Noche azul*, O.C., 320), y, viceversa, también la hermosa personificación femenina de la noche (*Nocturno*, O.C., 55):

Y las cosas, los hombres domina
la parda señora,
de brumosos cabellos flotantes
y negra corona.

La muerte misma adquiere un semblante meduseo. "Extraña belleza" es la de la Tarda (O.C., 34), figura que con toda evidencia personifica a la muerte, llamada tarda posiblemente porque no se entera de que el poeta muere de tristeza y de monotonía, y pasa distraída sin ver el dolor. En cambio, ella no falta a la cita en el poema titulado precisamente *La cita* (O.C., 183), acudiendo una vez más con su inquietante y misteriosa belleza. En *Nocturno* (O.C., 55) una sombra ofusca el rostro de la "fanciulla" durmiente, pudiendo llegar en otros casos a ser

(26) *Era un aire suave*, en *Prosa profanas*.

(27) Mario Praz, *Op. cit.*, p. 23 y ss.

la misma muerte, esa muerte que, a pesar de todo, aparece bella en el bello rostro de la difunta, según la conocida transfiguración petrarquesca del deceso de Laura (28). En efecto, un Petrarca filtrado por los prerrafaelistas debe haber sugerido la imagen liliál de la muerta de marfil (O.C., 93), que “murió canora y bella; / y están sus restos blancos como el marfil pulido”. Pero el motivo de la muchacha muerta (sigo refiriéndome a **La muerta de marfil**, O.C., 93), especialmente si ahogada en el agua (**El estanque**, O.C., 111; **Visiones de enero**, O.C., 147), tiene su arquetipo natural en Ofelia, tema tan difundido en la poesía y en la pintura francesa (Rimbaud, Laforgue, Samain, Rodenbach; Delacroix; y otros) y entre los prerrafaelistas ingleses (muy conocido el óleo de John Everett Millais en la Tate Gallery de Londres).

Ya hemos comprendido por alusiones sueltas la capital importancia que es preciso asignar al influjo del prerrafaelismo inglés. La mujer egureniana presenta, en efecto, relevantes rasgos que obedecen a los cánones de la belleza prerrafaelista, sin contar el “eterno blondo femenino” que no pertenece en exclusiva a ninguna escuela. Sabido es que el arcaísmo decadentista de los prerrafaelistas (de Rossetti a Swinburne, entre los poetas; de Ruskin a Pater y a Berenson, entre los teóricos y críticos) tiene su punto de arranque en las misteriosas y extáticas visiones medievales de Keats (**The Eve of St. Agnes**, **La Belle Dame sans Merci**), pero se puntualiza en una poética fundada sobre los pintores “primitivos” y los poetas “stilnovisti” toscanos (más bien el Dante de la **Vita nuova** que el de la **Divina Commedia**). El prerrafaelismo gustó de figurar vírgenes vestidas de blanco, de rostro diáfano y manos céreas, y tuvo una mística predilección estética por el caligrafismo y el dibujo lineal. El modo de representación prerrafaelista de la mujer, aunque empleado con finos matices personales, se percibe en una de las más tenues y vaporosas personificaciones egurenianas, verdadero emblema de belleza dentro de los cánones de ese gusto: la niña de la lámpara azul (O.C., 51).

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.

.

En la representación de la mujer está presente por doquiera un léxico prerrafaelista: “Las gentiles lucen divinos destellos” (**El pelele**, O.C., 27); “estaba de blanco vestida”, “Y nos miraba dulcemente / con primaveril sensación”, “Sus mejillas se coloreaban / con primaveril multiflor, / sus lindos ojos se dormían / al áureo y tibio resplandor” (**Antigua**, O.C., 69); “Hay de rosáceas un puente / . . . / las vírgenes lo pasaban / dulces y claras” (**Marcha estiva**, O.C., 77); “la núbil áurea”, “lilial música de ella”, “sus restos blancos como el marfil pulido (**La muerta de marfil**, O.C., 93); “tus celestes lirios virginales”, “brilló nacarina como la azucena” (**Visiones de enero**). Con el mismo linaje femenino habría que relacionar algunos de los numerosos fantasmas egurenianos: “las rubias vírgenes muertas . . . con sus nacaradas manos” de **Marcha noble** (O.C., 19), la “virgen nacarina” del **Lied II** (O.C., 26), etc. Igualmente prerrafaelista es el

(28) El lector peruano tiene fácil acceso a este pasaje de los **Trionfi** en la elegante versión de Javier Sologuren, incluida en **Las uvas del racimo**, INC, Lima, 1975, p. 101.

boudoir de Alma tristeza (O.C., 61), cuya fuente podría ser el poema **Monna Rosa** de Verlaine (variaciones sobre un cuadro de Rossetti). Pero el texto donde se patentizan los caracteres más trillados del prerrafaelismo, es el cuento **La sala ambarina** (O.C., 339), cuyo decadentismo extremado, con asomos de necrofilia, hace suponer una fecha relativamente temprana y recuerda al primer Valle-Inclán pero con menor medida: “aquellos ojos con la luz verdosa de los lirios enfermos”, “esas mejillas liliales con el ámbar anunciador de bellezas de ultratumba”, “el leve brillo de sus ojeras transparentes”, “aquella virgen marfileña”, “dulce y musical como las vírgenes de Botticelli”, “se transparentaba y parecía una flor mística impregnada de inefable dulzura”, “pensativa y grácil cual una visión angélica”, “su frente se presentaba con tono suave y con la aureola santa”, “vi su frente pálida como la cara”, etc. Una semántica de este género disipa toda duda con respecto a la formación de nuestro escritor en un clima cultural empapado de prerrafaelismo.

3. En unas entrevistas Eguren confiesa que lo “ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio”, que su lema es “siempre a lo desconocido”⁽²⁹⁾, que vive “cercando el misterio de las palabras y de las cosas que nos rodean”⁽³⁰⁾. De allí también que sea fácil encuadrarlo en el marco que le corresponde. La identificación de la belleza con el sueño en la admirable alegoría onírica de **Despierta**, la niña color de nieve (**Metafísica de la belleza**, O.C., 250); la afirmación que el misterio es el infinito de la belleza (**La lámpara de la mente**, O.C., 232), en la pauta del célebre concepto de Keats: “*Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter*”⁽³¹⁾; la ecuación, igualmente keatseana en su origen, de belleza y melancolía⁽³²⁾; el privilegio otorgado a la música (**La belleza**, O.C., 244; **Arte inmediato**, O.C., 274); el descubrimiento de la concordancia y el sintonismo entre los diversos órdenes de la creación (**Tropical**, O.C., 261-262), y la búsqueda de la unidad cósmica en la fusión de alma y naturaleza (**Sintonismo**, O.C., 223); la captación de las **correspondances**, como lo fundamental que se establece entre música y pintura, de donde el título muy egureniano de **Canción de las figuras** (**Eufonía y canción**, O.C., 227), pues indica una transmutación y una sinestesia: todo ello con otras cosas más remite a un sistema estético romántico-simbolista.

Desde su primer poemario un texto como **Casa vetusta** (O.C., 15) revelaba la idea simbolista de Eguren, es decir el concepto de poesía como contacto con el misterio, como ventana abierta sobre lo ignoto. Pero para la metáfora de la ventana no se pase por alto el “motivo” **Las ventanas de la tarde** (O.C., 238), el más lírico de los textos en prosa, con su fina contextura de iteraciones musicales: un texto donde las ventanas en la tarde, ojos que miran siempre distante, tienen también otra connotación, y son símbolos del “no sé qué”, de la inquietud romántica, de un estado anímico inefable al que corresponden mejor palabras anglo-germánicas, como la iglesia **Wistful** y la alemana **Sehnsucht**.

“Se oye una voz errante, ¿qué será?, ¿a dónde irá?” (**Visión nocturna**, O.C., 288): de estas sensaciones misteriosas que dan al alma una vaga trepidación está llena la poesía de Eguren. Desusados, levísimos rumores nocturnos (**Juan Volatín**, O.C., 39); lámparas que miran con murientes ojos (**Hesperia**, O.C., 45); voces dolientes, lejanas, que llegan de detrás de los cerros (**El dolor de la noche**,

(29) Anónimo, **Instantáneas (breves entrevistas de “Variedades”)**: José María Eguren, recogido en O.C., p. 421 y 422.

(30) César Francisco Macera, **Loc. cit.**, p. 452.

(31) John Keats, **Ode on a Grecian Urn**.

(32) “She [la Melancolía] dwells with Beauty-Beauty that must die” (**Ode on Melancholy**).

O.C., 125); aparecidos que llaman al poeta en la negra noche sin luceros (**Noche III**, O.C., 134); sombras de desconocidos junto a puertas solitarias (**Antañera**, O.C., 172) y "sombras capuchinas / en el hall de las neblinas" (**La noche de las alegorías**, O.C., 175): todo esto compone un mundo de arcanos escalofríos, impresiones indistintas, significados huidizos e inaprensibles, presentimientos inciertos y luctuosos a un tiempo; un mundo parecido al de algunos grandes poetas del simbolismo europeo, desde Giovanni Pascoli a Maurice Maeterlinck⁽³³⁾. Concretamente, un gran símbolo, lleno de sugerencias, de lo desconocido, es la nave enferma (O.C., 66), que no se sabe de dónde llega, qué cosas transporta y descarga en el muelle, quiénes son sus tripulantes. En ese gusto por lo indeterminado, lo no expresado, el "non-finito", el poema de **La nave enferma** recuerda el romance del Conde Arnaldos del Romancero viejo, tan caro a la sensibilidad romántica: "Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va". Al igual que la galera a la que dividió el conde Arnaldos, la nave de Eguren no puede revelar su secreto sino a quien se embarca en ella, pero se trata de un triste encantamiento, de un barco fantasma en que no puede embarcarse ningún viviente. Como siempre en Eguren, un halo de tristeza envuelve los símbolos, convirtiéndolos en presagios de muerte. Es lo que puede observarse en los **Lieder** donde casi nada ya justifica ese título alemán, tratándose más bien de fragmentos líricos simbolistas de honda sugestión, donde todo objeto que salga de la niebla del misterio es percibido como una señal de muerte.

Entre los personajes misteriosos de la fantasía egureniana (los reyes rojos, el oscuro andarín de la noche y otros) sobresale el dominó, en un poema precisamente titulado **El dominó** (O.C., 37), cuyo enigma escalofriante ha sido puesto de relieve en términos correctamente exegéticos por Xavier Abril⁽³⁴⁾. Ese caballero inexistente, fantasma de la casa vacía, animado sólo de cansancio, pero tan humanamente vivo en sufrir él también el abandono, la desolación y un oscuro remordimiento, es acaso la más perfecta creación de Eguren, capaz de comunicar el **frisson** del misterio a través de una construcción sobria, exacta, sin rebabas, rigurosa como un teorema.

A los simbolistas (especialmente a Jammes, Samain, Verhaeren, Rodenbach) hay que hacer remontar también esa nota que estoy tentado de llamar "crepuscolare"; tomando prestado el rótulo de un grupo de poetas italianos coevos, influidos por aquéllos. El mayor poeta de los "crepuscolari", Guido Gozzano, expresó en versos bastante eficaces esa nota a la que me refiero:

Silenzio. Fuga dalle stanze morte.
Odore d'ombra. Odore di passato.
Odore d'abbandono desolato⁽³⁵⁾.

En efecto, son frecuentes⁽³⁶⁾ también en Eguren los poemas de ambientación crepuscular: ciudades muertas, antiguos jardines, melancólicos palacios desha-

(33) Véanse, además, los poemas siguientes en O.C.: **Las señas** (16); **Elegía del mar** (60); **Patética** (166). En lo tocante a Pascoli, señalaremos que el poema **La sangre** (O.C., 53) tiene puntos de contacto con el "poemetto" **Nella nebbia** del poeta italiano, sin que ello suponga ninguna influencia.

(34) **Exégesis del poema "El dominó" de José María Eguren**, en "Creación y Crítica", 9-10 (Nov.-Dic. 1971). Siento mucho no haber podido consultar el volumen del mismo Abril, **Eguren, el oscuro (El simbolismo en América)**, Córdova, 1970.

(35) Guido Gozzano, **La Signorina Felicita ovvero la felicità**, en **I colloqui**. El poemario gozzaniano es del mismo año de **Simbólicas**: 1911.

(36) Véanse, en O.C., los siguientes poemas: **Casa vetusta** (15); **El dominó** (37); **Antigua** (69); **La ronda de espadas** (94); **El cuarto cerrado** (98); **El estanque** (111); **La capilla muerta** (135); **Visiones de enero** (147).

bitados, salones abandonados, muebles carcomidos... y el inventario podría continuar con triste monotonía. Sin embargo, no es el crepúsculo sino la noche el tiempo por excelencia de la poesía egureniana. El tema romántico de la noche es profundizado ulteriormente por los simbolistas, especialmente por los poetas del misterio, los poetas órficos, puesto que en el mundo nocturno el misterio parece estar más cerca. Dentro de este marco no es sorprendente que Eguren sea un poeta obsesivamente nocturno, comparable en esto con un poeta italiano coevo, Dino Campana, autor de un libro de visionarios poemas en verso y en prosa, titulado significativamente **Canti orfici**. Poeta de la noche desde el principio, Eguren a lo largo de su trayectoria se vuelve cada vez más nocturno⁽³⁷⁾. Su "motivo" **Visión nocturna** (O.C., 288) es casi un místico poema al misterio de la noche que puede ser develado sólo por la música "vidente", la de Chopin o de Beethoven: "Yo la amo por su misterio, por sus jardines de flores liliales y por sus ojos profundos" (*Ibidem*, 289). La nota nocturna, fundiéndose con el sentimiento de la muerte, inspira a Eguren admirables imágenes incluso en los textos en prosa, como por ej. la descripción de la araña del Pachitea, "tejedora de quimeras incansable", pero "maligna y rara tejedora implacable, que sabe los secretos mortales; como si la muerte, en las noches cerradas, le dictara su tenebrosa vida"⁽³⁸⁾.

La adhesión al simbolismo, declarada desde el mismo título del primer poemario, **Simbólicas**, se hace cada vez más consciente en Eguren. El no se consideraba realmente un poeta modernista, sino simbolista, al igual que Juan Ramón Jiménez que decía pertenecer a una línea poética que procedía del romance del Conde Arnaldos y San Juan de la Cruz para llegar hasta el simbolismo moderno de Bécquer, Rosalía de Castro y Antonio Machado⁽³⁹⁾. El parentesco con los simbolistas se revela también en cierto grado de hermetismo que, se quiera o no, está presente en la poesía egureniana. Estamos de acuerdo con Jorge Basadre⁽⁴⁰⁾ en que en general Eguren no es un poeta oscuro, pero es preciso reconocer también que tiene poemas oscuros, como **Lied I** (O.C., 11), **Lied II** (O.C., 26), **La comparsa** (O.C., 31), **Lied IV** (O.C., 46) y otros, que son a la vez de los más hermosos, puesto que la obscuridad es un elemento necesario de esa poética, donde lo sensible es reflejo y señal de lo ultrasensible. Sin embargo, algunos de los emblemas más típicos de la poesía egureniana, como los reyes rojos (O.C., 28), los robles (O.C., 35), el dominó (O.C., 37), la niña de la lámpara azul (O.C., 51), etc., una vez que se los sitúa en su propio marco simbolista, no plantean ningún problema exegético especial. La dimensión simbolista que adquiere el lenguaje modernista en Eguren, se echa de ver, por ejemplo, en el empleo de la palabra "azul", que en Martí y Darío sugería la esperanza y el

(37) Cf., en O.C., los numerosos nocturnos: **Juan Volatin** (39), **La procesión** (43), **Hesperia** (45), **Lied IV** (46), **El caballo** (54), **Nocturno** (55), **Peregrín cazador de figuras** (74), **Noche I** (79), **Noche II** (99), **Nocturno** (121), **La reina de la noche** (122), **El dolor de la noche** (125), **Los sueños** (130), **El andarín de la noche** (131), **Noche III** (134), **Los muertos** (134), **Cuarta noche** (142), **El astro** (144), **Los gigantes** (162), **Viñeta oscura** (164), **Patética** (166), **El romance de la noche florida** (168), **Canción de noche** (169), **Antañera** (172), **La noche de las alegorías** (175), **Nocturno** (179), **Mística** (190), **Las Alfes** (197), y tal vez haya otros. Cf. también los "motivos" **Noche azul** (320) y **Pedrería del mar** (332). Según Américo Ferrari (**La función del símbolo. Notas sobre José María Eguren**, en "Insula", nums. 332-333, julio-agosto 1974), "después de San Juan de la Cruz, José María Eguren es acaso el único poeta nocturno de lengua española".

(38) **Tropical** (O.C., 263). El subrayado es mío.

(39) Ricardo Gullón, **Conversaciones con Juan Ramón**, Taurus, Madrid, 1958, pp. 91, 105-106, 112 y *passim*.

(40) Citado por Julio Ortega, **La imaginación crítica (Ensayo sobre la modernidad en el Perú)**, Ediciones Peisa, Lima, 1974, p. 17.

ensueño⁽⁴¹⁾, mientras en Eguren tiene un campo más vasto e indeterminado de connotaciones.

Simbolista, en su origen, es también la búsqueda de una expresión más intensa y ceñida. La densidad, llena de poder evocatorio, de poemas como **Los reyes rojos** (O.C., 28), o **Las torres** (O.C., 29), se anticipa en más de diez años a las fulguraciones visivo-musicales de la década siguiente, por ejemplo a las canciones de Lorca. Leamos **Las torres**:

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

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

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

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

La tendencia a la condensación, que actúa desde los comienzos, llega a ser dominante en los poemas de **Rondinelas**, casi todos pertenecientes a la década del veinte y estrictamente contemporáneos de análogas experiencias en la poesía española. "El arte de hoy", afirma Eguren, "es sintético . . . deseamos la concisión . . . un artista cuenta en su vida breves momentos emocionales intensos, y estos son únicamente los que merecen la obra de arte"⁽⁴²⁾. En un poema como **Favila** (O.C., 173), muy representativo de esta última modalidad, se alcanza casi un límite de depuración y desnudez.

En la arena
se ha bañado la sombra.
Una, dos
libélulas fantasmas . . .

Aves de humo
van a la penumbra
del bosque.

Medio siglo
y en el límite blanco
esperamos la noche.

(41) Cf. Raúl Silva Castro, **El ciclo de "lo azul" en Rubén Darío**, e Iván A. Schulman, **Génesis del azul modernista**, en Varios, **Estudios críticos sobre el modernismo**, introducción, selección, y bibliografía general por Homero Castillo, Gredos, Madrid, 1968, p. 146 y ss., p. 168 y ss.

El pórtico
con perfume de algas,
el último mar.

En la sombra
ríen los triángulos.

Dentro de este marco que se ha llamado de poesía pura⁽⁴³⁾, se asoman a veces soluciones decididamente surrealistas (por ej.: **Canción cubista**, (O.C., 180). También típico de esta última modalidad es el estilo nominal, o sea la frecuencia de frases sin verbo ni cópula: por ej., **Hespérida** (O.C., 176) y, en menor medida, **Las Alfas** (O.C., 197). Se trata de un dato sintáctico de origen impresionista, pero empleado con otras finalidades expresivas por la vanguardia (se encuentra en **L'allegria** de Ungaretti y en **Trilce** de Vallejo), pues está relacionado con la reducción del canto y la voluntad de aislar la emoción-sensación en su pureza instantánea. Pero, al mismo tiempo, los enunciados cortos y las repetidas pausas favorecen en Eguren un clima de encantamiento que termina dando relieve al silencio que en ciertos casos parece invadir como una bruma a las palabras y borrarlas.

Se ha hablado mucho, para afirmarlo o para negarlo, del "infantilismo" de Eguren. Mariátegui lo definió "poeta de espíritu y sensibilidad infantiles"⁽⁴⁴⁾. "Niño genial" lo ha llamado Luis Alberto Sánchez⁽⁴⁵⁾. Siguiendo a Basadre. Julio Ortega afirma, en cambio, que tal infantilismo es sólo pretendido⁽⁴⁶⁾. Es curioso e instructivo ver cómo en la segunda década de este siglo en Italia se dió el mismo juicio acerca de la poesía entre crepuscular y futurista de Aldo Palazzeschi, una poesía que presenta, como veremos, algunas coincidencias con la de Eguren, debidas a esa suerte de armonía preestablecida que determina afinidades y paralelismos entre las mónadas de las literaturas nacionales. Giovanni Papini, al enjuiciar la poesía de Palazzeschi, puso de relieve su entronque con la poética pascoliana del "fanciullino", añadiendo que el poeta "a été sauvé parce qu'on purrait appeler, dans un sens très élevé, sa résistante **puerilité**. Il est encore enfant dans ses goûts les plus simples; dans le choix même de ses amusements; dans ses sensations plus sincères devant la vie. Il est l'homme qui collectionne sans honte et sans pose masques, marionnettes et jouets"⁽⁴⁷⁾. Curiosa coincidencia con lo que dice Mariátegui acerca de Eguren, la cual se explica por lo mismo que ambos tenían un blanco polémico en sus respectivas literaturas que estaban más allá de los autores favorablemente criticados: los flechazos estaban dirigidos a D'Annunzio y a Chocano, presencias entrometidas y embarazosas, cuya gravedad solemne y grandilocuente sólo podía rebajarse mediante el elogio de la calidad opuesta, o sea de la puerilidad. Pero hoy día, una vez desaparecida desde hace mucho tiempo la necesidad polémica, no creo que esta sea una manera correcta de plantear la cuestión. Para poder introducir y manejar

(42) **El nuevo anhelo**, O.C., p. 293.

(43) Luis Monguió, **La poesía postmodernista peruana**, Fondo de Cultura Económica, México, 1954. La distinción se remonta a Mariátegui.

(44) **Op. cit.**, p. 273.

(45) Luis Alberto Sánchez, **Prólogo a Eguren**, en José María Eguren, **Obra poética completa**, Editorial Milla Batres, Lima, 1974, p. 30.

(46) Julio Ortega, **Op. cit.**, p. 17 y ss.

(47) Giovanni Papini, **Stroncatore**, Vallecchi Editore, Firenze, 1920 (5ª. edición revisada), pp. 275—276. La reseña, de 1914, está en francés pues se escribió originalmente para una revista francesa.

convenientemente el término "infantilismo" en la discusión, sería preciso intentar un acercamiento de tipo psicoanalítico a la neurosis de Eguren; neurosis que es causa determinante de su regresión a la cáscara infantil, Fuera de un planteamiento de este tipo, sería preferible evitar la equívoca palabra "infantil" y situar esta actitud en el ámbito de la poética simbolista, donde el niño no es sino una metáfora mediante la cual se busca aludir a un tipo de relación, primigenia e irracional, con el mundo. En los "motivos" de Eguren pueden espigarse varias declaraciones en este sentido: "El niño es nueva vida; una ascensión. Su espíritu vuela para percibir el conocimiento, con la curiosidad de lo ignoto, pues cada descubrimiento es para él una maravilla. Como un despertar, abre los ojos a la mañana de la luz y mira un mundo fantasmagórico de colores vivientes, de ensueños mágicos y perspectivas encantadas . . . El niño corre hacia lo desconocido: corre con sus ensueños; se diría que vive siempre corriendo; cuando se cae se levanta, olvida las sinuosidades del camino de igual manera que los rencores. Su impulso va siempre directo a la belleza: es únicamente estético" (*De estética infantil*, O.C., 240-241). Y en otro texto: "La infancia vive en constante devenir recorriendo cortinas bellas, en pos de paraísos iluminados; se olvida del recuerdo, rompe los juguetes una vez conocidos" (*Ideas extensivas*, O.C., 311).

4. La prosa de *Los Motivos* —o *Motivos estéticos*, como prefiere denominarlos Núñez⁽⁴⁸⁾— está muy lejos de carecer de interés, quiero decir de interés lírico. Observa justamente Silva-Santisteban que aunque la prosa de Eguren es de ideas y sensaciones, "su tendencia es la de resolverse en una especie de poema en prosa o en una divagación lírica"⁽⁴⁹⁾. No se pida, por tanto, a Eguren un verdadero discurso prosístico o prosaico: cuando un par de veces en su correspondencia lamenta no haber practicado la prosa⁽⁵⁰⁾, se puede creer que lo dice no sin íntimo orgullo. En efecto, en cuanto prosa, sus "motivos" son defectuosísimos: el procedimiento es desarticulado y monótono, a base de yuxtaposiciones, faltando a veces cualquier conexión lógica entre las oraciones; muy significativa es la ausencia sistemática de los apartes, viniendo a ser cada texto un solo "bloque-flujo", diríamos, de pensamientos sensitivos.

Eso no quiere decir que no sea posible sacar de los textos en prosa un coherente sistema de gusto⁽⁵¹⁾. La bella página *Ventanas de la tarde* (O.C., 238) no sólo nos encanta por su trama de iteraciones, leve y musical, sino que además es reveladora acerca del campo semántico de la lejanía, tan central en la poética de Eguren⁽⁵²⁾. Los "motivos" son igualmente reveladores sobre las facetas decadentistas de nuestro autor, especialmente las que exaltan la elegancia liberty (*La elegancia*, O.C., 286) y el arte de la línea (*Paisaje mínimo*, O.C., 276), la gracia y la distinción (*La gracia*, O.C., 267; *Notas limeñas*, O.C., 326). En casi todos los textos, además, aparece ese casi místico teorema estético, de ascendencia prerrafaelista, que considera atributos irrenunciables de la belleza lo tenue y lo delgado, lo suave, lo trémulo, lo asordinado, etc. ⁽⁵³⁾; de allí que el arte, según Eguren, esté más en la acuarela que en el óleo (*Arte inmediato*, O.C., 275-276).

(48) Para la cuestión del título, cf.: Estuardo Núñez: *Introducción* a José María Eguren, *Motivos estéticos*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1959, pp. 15-17; Ricardo Silva-Santisteban, *Notas* a José María Eguren, O.C., cit., pp. 505-508.

(49) Ricardo Silva-Santisteban, *Introducción* a José María Eguren, O.C., cit., p. XXXIII.

(50) Carta a César Vallejo (O.C., 373) y Carta a Alberto Guillén (O.C., 376).

(51) Ricardo Silva-Santisteban, *Op. cit.*, p. XXXIV.

(52) Sobre el tema de la lejanía, véase además *La impresión lejana* (O.C., 337).

(53) Véanse en particular, en O.C., *Las ventanas de la tarde* (238) y *De estética infantil* (240).

Sin embargo, a mi manera de ver, el valor de estas páginas es, por fragmentos, preferentemente lírico. La manera de describir el paisaje, de presentarnos la naturaleza, tiene casi siempre una modulación lírica. El más alto temple poético, Eguren lo alcanza cuando, al develarnos la belleza de lo observado, logra fijar el instante del arrebató visivo, singularizando la observación y otorgándole emoción temporal. Son recuerdos estéticos que en seguida nos traen delante la imagen del peregrino errante a caza de figuras: en el momento del recuerdo (introducido por fórmulas de inmediata fuerza temporal, tales como *vi*; más raramente *oí*, *miré*, *he visto*, *recuerdo*, etc.) la belleza se individualiza y se sitúa en el tiempo, tomando la forma de un pájaro, de un insecto, de una mujer, de una música. En estos momentos Eguren entronca con el linaje de los grandes visivos (o videntes o *voyants*, si se prefiere), cuyo fundador en época simbolista es Rimbaud. Un representante italiano de esta familia, Dino Campana, presenta algunas aperturas líricas, que, prescindiendo de la dilatación del horizonte, mucho mayor por lo general en Campana, son perfectamente iguales en el molde formal y en el temple lírico a otras numerosas que se hallan en la prosa de Eguren. Nos limitaremos a unos pocos ejemplos, dos por parte (54):

Io vidi dalle solitudini mistiche staccarsi una tortora e volare
distesa verso le valli immensamente aperte. Il paesaggio cristiano seg-
nato di croci inclinate dal vento ne fu vivificato misteriosamente.
Volava senza fine sull'ali distese, leggera come una barca sul mare.
Addio colomba, addio! (55)

Io vidi dal ponte della nave/ i colli di Spagna/svanire, nel verde/
dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando/come una melodia . . .
(56)

Yo vi una tarde en la landa verde, elevarse un pájaro como una tórtola grande de terciopelo oscuro, con una cinta blanca. Despedía un cantomelodioso que resonaba en los oteros. Lo vi rondar en el aire, como un acordeón alado; ejecutó dos motivos y se perdió a mi vista en la oscuridad del monte. Era un canto langoroso, un lindo trémolo, que distante de sus amores modulaba este fino volador sureño (*Sintonismo*, O.C., 224).

Recuerdo que vi una tarde en el gramadal un pájaro como una paloma gigante, que cantaba a varios metros con una voz semejante a una orquesta de arpas, violines y tambores en los bajos. Era una ave milagrosa con alas de violeta, una ave tenue de Chile o Patagonia, que de ser domesticada serviría de orquesta para un *jazzband* más fino y más aéreo (*Notas rusticanas*, O.C., 273).

Tales empinamientos líricos suponen esa capacidad de atención y ampliación, de develamiento y revelación, ordinariamente nocturna, que es común tanto a la prosa como a la poesía. Una lámpara que reverbera en primer plano, con la noche tenebrosa en el fondo, es el escenario no sólo de *Tropical* (O.C., 260), sino también del poema *Juan Volatín* (O.C., 39), donde aparece además un típico desfile del universo liliputiense-fantástico de Eguren: la silfa que en pluma cabalga, guiada por cucuyos y luciérnagas, y seguida de una escolta de insectos dorados (57).

(54) Para otros ejemplos, cf. O.C.: con *vi*, *yo vi*, *he visto* (260, 271, 278, 282, 301, 333-334), con *yo oí* (306); con *miré* (279); con *recuerdo* (272).

(55) Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*, Vallecchi Editore, Firenze, 1952 (4ª. ed.), p. 54. *Canti orfici* salió por primera vez en 1914.

(56) Dino Campana, *Canti orfici*, cit., p. 71.

(57) Cf. también en O.C.: *La dama* i (23), *Nocturno* (55), *Campestre* (83), *El estanque* (111), *La reina sombría* (122), *Fantasia* (124).

Influido acaso por Maeterlinck, nuestro poeta se adentra en el secreto de los bosques, percibe y transfigura la vida compleja e invisible de los pequeños animalitos. Aquí la actitud psicológica del niño y la poética simbolista coinciden en una misma atracción por lo invisible, rescatado a la vida de los sentidos por la fantasía. Casi por obra de magia el poeta vive, entiende e interpreta a la luz de la imaginación la oculta y minúscula vida de la naturaleza; crea una región encantada que tiene maravillosos precedentes, sobre todo en *A Midsummer Night's Dream* y en la reina Mab (*Romeo and Juliet*, acto I, escena IV) de Shakespeare (58), sin olvidar el influjo de los cuentos de Perrault, de *Las mil y una noches* (la lámpara de Aladino) y de *Alice's Adventures in Wonderland* de Carroll. De Alice al surrealismo, como es sabido, no hay más que un paso. *Balada* (O.C., 106) es un hermoso cuento poético que relata cómo algunos niños descubren a un ángel dormido en el bosque, lo despiertan suavemente y lo obligan a escaparse, porque han visto que los duendes del bosque están atizando la cena "y miran al ángel / con las intenciones / golosas y andidas". Aquí un elemento fabuloso que recuerda también la *belle au bois dormante* de Perrault y otro elemento entre simbolista y surrealista (no se olviden los ángeles de Alberti) se ligan en una representación lograda, de gusto muy egureniano. Así también, un cruce de *féerie* y de una especie de grotesco surrealismo ("por la noche de los matices, / de ojos muertos y largas narices") es el poema *Peregrín cazador de figuras*, una de las cumbres de la poesía egureniana.

Tropical (O.C., 260) es el "motivo" donde mejor se ve esa metamorfosis mágica del mundo de los insectos en cuento fabuloso cuyos personajes son seres humanos. La metamorfosis fantástica a veces se confunde con la natural:

En la hondura sobre los altos fresnos achaparrados, están sus pequeñas salas luminosas. Comienza su danza de perlas, a la luz de las luciolas bullen y giran los insectos claros; unos vestidos de ultramar y rojo como militares, otros de verde como hojas animadas. El efecto de conjunto es sorprendente. Lejos de los hombres dan sus fiestas de joyería, sus balles babilónicos cerca del búho, emperador sombrero. Colgadas en las cimeras están las crisálidas, que titilan bajo sombra en la gesta plena de las reencarnaciones. La pequeña oruga ha muerto aparentemente para renacer en la nueva noche, con su traje de muselina. Es una niña de verde tenue con el talle delgado y ágil, verdaderamente elegante. Cuida de que no se le borre su tocado de finos polvos (*Ibidem*, 261).

En el mismo texto hallamos dos mariposas nocturnas que se parecen a marquesas antiguas de carnaval; una banda de zancudos que parecen príncipes azulinos, personajes de leyenda medieval; luciérnagas que son princesas de la noche; el grillo que es un tenor endomingado y paje de escala; y otros bichos humanizados y vestidos de uniforme o a la palaciega. En *Notas rusticanas* (O.C., 270), "el somormujo . . . vive sumergido en su camarín de cristal con espejeros verdes y azules en sus palacios leves, donde viven sus amores y sus fantasías"; en cambio, "la bandurria . . . es un ave raro y vigilante vestida de *demisaison*". En *Noche azul* (O.C., 320) "las luciolas . . . son las cortesanas lucientes que van a las bodas de la reina Falena" (59). En el mundo animado de la naturaleza donde rige una profunda unidad, cualquier cosa puede transmutarse en otra, transformarse en mayor hermosura, en horas privilegiadas como en la opalescencia nocturna, propicia a crear un ambiente falaz de metamorfosis: hay

(58) Este mundo féérico encuéntrase además en *Merry Wives of Windsor*.

(59) Véase, además, el "motivo" *Visión nocturna* (O.C., 288).

insectos que son hojas y flores animadas, y honduras que brillan como salas, con luz vivísima, azulina, en un baile de trajes, como en las linternas mágicas. Dondequiera encontramos comúnmente la misma transfiguración feérica, hechizada.

En los poemas, las candelas aparecen en el mirador de la fantasía como rubias beldades que danzan (O.C., 54); las estrellas (O.C., 81) son las niñas del sol, de albinos cabellos y purpúrea tez; los jazmines (O.C., 143) en el azul de la alborada comienzan el cotillón; la mariposa crepuscular (O.C., 165) es diva de los pinares y bella de la selva oscura; la tiza (O.C., 187) va a la escuela vestida de piqué bordado fino y cinturón alabastrino. El poema más representativo de ese universo bosquiano, de ese gusto de miniaturista por el paisaje mínimo, me parece **Cancionela** (O.C., 181), una composición verdaderamente preciosa en su acertada combinación métrico-léxica, cuyos distiquillos son otros tantos detalles de un cuento fantasmagórico, digno del jardín de las delicias:

Ha venido Colibrí
en su barca de rubí.

De fragante curva quilla,
con bandera cabritilla.

Ha ceñido Colibrí
la campánula turquí.

Va en su barca piratera
con su linda prisionera.

La ha besado Colibrí
en su boca lazulí.

Y navega blandamente
al castillo de la fuente;

donde zumba Colibrí
su rondana baladí.

Es el mismo mundo mínimo, mágico e inocente, que encontramos en el poema **El paraíso de Liliput**, donde se cuenta exquisitamente la pérdida del paraíso terrenal, identificado en su capullo de rosa, por Adán y Eva. Este poema es a la vez una alegoría estética, en la que se quiere demostrar que la pasión contamina a la belleza y la destruye, en la pauta de un prejuicio residual del gusto neoclásico recogido por la estética prerrafaelista. Pero, más acá de la alegoría, se impone por su delicada hechura, por su habilísima orfebrería ese mundo dieciochesco, arcádico y liliputiense, que en su concepción y en su lenguaje se sitúa en el polo opuesto al de **Poemas humanos** de Vallejo. ¡Contrastes del Perú: sierra y costa, zorro de arriba y zorro de abajo!

A **Ciro Alegría**, que le contaba del río Marañón, Eguren le dijo que sabía muy poco de grandes ríos y aun los imaginaba con dificultad. "¿Qué cosa es un gran río? Un mundo salvaje que viaja. Un cerro, una colina, un guijarro, son más armoniosos"⁽⁶⁰⁾. A Eguren no le interesan las tres grandes dimensiones del Perú: los arenales de la costa, los Andes, la selva. Su dimensión es el oasis, esa hacienda Chuquitanta, no lejos de Lima, donde puede sorprender a ciertas horas "una asamblea de pájaros cantando en orquesta" o descubrir en los campos

(60) **Ciro Alegría**, *Conversación con José María Eguren*, loc. cit., p. 434.

de cebolla "unos animalitos traslúcidos del mismo color que el fruto"⁽⁶¹⁾. Allí puede extasiarse en hallar correspondencias entre sonidos naturales y música, semejanzas misteriosas entre los géneros zoológicos más dispares hasta descubrir un arquetipo formal, una suerte de místico aleph en la estructura de todas las representaciones naturales, es decir el círculo, imagen del mundo.

Dentro de este horizonte intencionalmente limitado surge así una poética de lo pequeño, del paisaje mínimo, ya que lo pequeño, siendo menos visible está más cerca del misterio: "lo pequeño se acerca a la esencia de la vida, al principio. Lo grande es siempre visible, lo pequeño es superior a nuestros sentidos" (*Tropical*, O.C., 264). Tal es el poder del **paisaje mínimo** (la dominación es del mismo Eguren en un "motivo" con este título, O.C., 276) que "despierta con su finura la imaginación y crear el símbolo" (*Ibidem*, 277). De ahí la afición por la miniatura, por la pintura japonesa, por el mundo feérico de la reina Mab, por los juguetes "que son una simulación liliputiense de la vida" (*Ibidem*, 276-277). De ahí la suposición que "una niña de dos pulgadas sería un primor, un dije, una joya color de rosa. Nos encantaría con su alma fina y nos contaría secretos del mundo atómico [itan lejos estaba Eguren de adivinar el significado que la palabra "atómico" tomaría después!]. Tal vez exista en gruta incognoscible o en nocturnas miniaturas iluminadas por luciolas alucinantes" (*Ibidem*, 280). La poética que estas enunciaciones revelan no es, por cierto, algo que se mantiene en un plano teórico o meramente potencial, sino que existe un acto en la poesía, donde asistimos a esa reducción de las dimensiones de la realidad, típica del dije o del juguete.

Hay, pues, un misterio de lo grande inexplorado (por ej., la gran selva), que luego será explorado en el porvenir, y un misterio no menos grande, que está en lo imperceptible y para el cual nuestra vista es excesiva: es el paisaje mínimo. Necesitaríamos convertirnos en pequeños insectos para verlo, para recibir los arcanos principios de vida que se esconden en el corazón de la naturaleza: "de convertirme por arte mágico en un Colón atómico, hubiera descubierto Américas de fantasmagoría" (*Paisaje mínimo*, O.C., 277). Los insectos tienen antenas para captar las ondas de lo invisible, ya que ven y oyen a mayor distancia que la fauna entera. Se asemejan al ideal del poeta egureniano que es un vidente que descubre beldades ignotas, con su mirada y con su luz: beldades que otros no ven. Al poeta, hijo de la tiniebla al igual que un insecto, no es posible que la umbría le niegue parte de su secreto.

5. Hay un grupo de poemas (*Marcha fúnebre de una marionette*, *Las bodas vienesas*, *Blasón*, *El pelele*, *Lis*, *El Duque*, *Juan Volatín*, *Marioneta misteriosa* y, tal vez, *Colonial*), todos incluidos en *Simbólicas*, menos los dos últimos, cuyos personajes son marionetas. La representación de este mundo de fantoches es una mezcla acertada y moderna de ambigua ironía, de gusto grotesco y de melancólico lirismo. Repárese en que *Simbólicas* es simultáneo con el ballet *Petrúška* (1911-1912) de Stravinskij y con *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg. Aunque no haya ninguna conexión directa ni se pueda hablar de una revolución del lenguaje en lo referente a Eguren, la simultaneidad de esas fechas tiene su profunda motivación en el proceso general de crisis y renovación temático-lingüística que sufre el decadentismo en vísperas del primer conflicto mundial. Sabido es que Arlequines, Pierrots y otras máscaras proceden principalmente de Verlaine (por ej.: *Fêtes galantes*) o de Laforgue, para llegar, por ejemplo en Italia, a *I monologhi di Pierrot* o *L' intermezzo dell' Arlecchinata*, ambos de 1898, de Gian Pietro

(61) César Francisco Macera, José María Eguren, *todo un poeta*, loc. cit., p. 451.

Lucini, y más tarde, en época ya "crepuscolare", a Sergio Corazzini. No lejos de la peculiar inspiración de este grupo de poemas egurenianos está lo grotesco lírico de *Le ranocchie turchine* (1909) de Enrico Cavacchioli, un poeta hoy bastante olvidado y que aun en su tiempo obtuvo mayor éxito cuando llevó al teatro su vena grotesca.

Es obvio que la mediación entre las simbolistas franceses y Eguren no pasa por estos autores, sino por Rubén Darío, cuyas *Prosas profanas* explican mejor que cualquier otro libro el punto de partida de nuestro poeta. Hasta una composición relativamente tardía como *Colonial* (O.C., 107), muy representativa de la metamorfosis de la fábula gótica en grotesco retablo de títeres, delata una persistente modalidad verlarniana y rubeniana en la línea de la célebre *Sonatina*. La egureniana es, sin embargo, una princesa más neurótica: humillada en su amor, cumple el acto supremo de incendiar las cortinas, convirtiéndose en una "incendiaria" palazzesquiana, para lo cual recuérdese Palazzo Mirena destruido por las llamas durante un baile nocturno⁽⁶²⁾. En resumidas cuentas, no estaría de más tratar de verificar lo que afirma Mariátegui acerca del trato de Eguren con la poesía italiana. Esa investigación podría dar una cosecha más escasa de la que se supone, pero lo cierto es que el primer mundo poético de Palazzeschi, con sus palacios de papel que se incendian en plena velada, su castillo de los fantoches, su reina loca, etc., es bastante afín al de Eguren. Si bien en forma todavía moderada, aflora esa Musa grotesca o funambulesca, esa Musa moderna que, al decir de Valle-Inclán, "con sus gritos espasmódicos, / irrita a los viejos retóricos, / y salta, luciendo la pierna" ⁽⁶³⁾. La poesía de Valle-Inclán con *La pipa de Kif* que es posterior a *Simbólicas*, tomará decididamente un rumbo expresionista, ofreciéndonos el reverso burlesco y picaresco de la estética modernista, de la cual ella también había partido. La de Eguren no irá tan lejos ni será en el fondo ese su rumbo, pero contiene desde sus comienzos una buena dosis de grotesco, interpretable ya como una desviación fundamental de la tonalidad seria o patética que es dominante en el repertorio modernista.

Pero esa actitud básica de rechazo de motivos y lenguaje institucionales de la literatura burguesa, común a la cultura de todos los países en los años que preceden a la primera guerra mundial, nace "dalla Scoperta che, ad un certo punto della storia, il sublime non è piú tollerabile in alcun modo, se non nella sua dimensione rovesciata" ⁽⁶⁴⁾. No esperemos de Eguren tan rígidas consecuencias; sin embargo una rápida ojeada a los textos que hemos llamado de marionetas será suficiente para ver que un hilo bastante fuerte enlaza su poesía con las posiciones más avanzadas de la poesía europea contemporánea. Véase el caso ya bastante instructivo de *Blasón* (O.C., 21), donde sin embargo el autor se queda en el marco de una elegante miniatura, aguda e irónica. En cambio, en ese pequeño retablo de las maravillas, ya lindante con lo grotesco, que es *Las bodas vienesas* (O.C., 18), ya no hay nada romántico, sino que se juntan exotismo y caricatura, sueño e ironía, exactamente como en Palazzeschi que, según Papini, se comporta como un niño que se mofa del juguete por el que se siente atraído. En ese espejo cóncavo del poema donde los infantes son oblongos, las rubias son gigantes, las primas son beodas, la bárbara y dulce princesa de Viena llega con flores de insania, la novia cojea al compás de los enanos, etc., vemos que actúa una deformación sistemática e intencional del mundo mágico o medieval. La novia objetivamente cojea porque es una

(62) Aldo Palazzeschi, *Palazzo Mirena*, en *Poesie (1904-1914)*. En 1910 había recogido en volumen su primera producción poética con el título *L'incendiario* y con dedicación a Marinetti, fundador del futurismo.

(63) Ramón del Valle-Inclán, *La pipa de Kif*, clave II.

(64) Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano, 1961. Cito de la reimpresión de la segunda edición (1970), p. 85.

marioneta, pero la metamorfosis de la princesa en una muñeca de gestos mecánicos y rígidos es el más elemental indicio de esa violación del código sublime al que nos referíamos y de cierto grado de emancipación en el camino del expresionismo. He aquí por qué me ha parecido no indiferente la referencia a la trayectoria de Valle-Inclán, desde el éxtasis por la belleza prerrafaelista o, cuando más, medusea hasta la creación de un mundo de deformación grotesca o, decididamente, expresionista. Véase también **El pelele** (O.C., 27), cuyo léxico puede agruparse alrededor de dos polos: uno "sublime" y, en resumidas cuentas, sublime convencional (divinos destellos; risa ideal; el aroma azul, virginal; la música dulce, liliat; etc.), y otro cómico o jocoso, donde se busca un tipo de expresividad opuesta, provocativa y anticonvencional (faramallas; ojos gachones; loca matraca; figurones de la polinaca; luz capitosa; la zumba palmada; gorigori). Lo mismo, más o menos, podría decirse de **Lis** (O.C., 30), otro ambiguo retablo de figurillas, mitad serio y compasado, y mitad grotesco; medio nostálgico y medio burlón. A un mundo de cartón, al mundo de los naipes, pertenece también **Syhna la blanca** (O.C., 34), que recuerda —perdónesele la insistencia— a la reina Carmela de Palazzeschi cuyo trono constante es la torre más alta del palacio real (65).

El Duque (O.C., 36), en fin, es una fábula humorística donde el mundo caballeresco, sin perder nada de su brillante colorido, se convierte en franca parodia de sí mismo. Aquí la profanación toca el tema de la novia abandonada, con golpe de teatro al final: un tema con raíces folklóricas y presente en el Romancero tradicional. Es posible, en efecto, que el trasfondo memorial de esta composición sea sobre todo el Romancero, no sólo por los personajes y la situación, la época y los trajes, sino también por las opciones léxicas romancísticas y gótico-floridas: **primor, dulzor, escarlata**, etc. Pero, de todas formas, la manipulación es jocosa, con acentuación de los rasgos grotescos:

Y hacen fieros ademanes,
nobles rojos como alacranes;
concentrando sus resuellos
grita el más hercúleo de ellos:
— ¿Quién al gran Duque entretiene? . . .

Las repeticiones trimembres ("los corvados, los bisiestos / dan sus gestos, sus gestos, sus gestos: / y la turba melenuda / estornuda, estornuda, estornuda") subrayan el énfasis torpe y guiñolesco de esta tropa de adulones, y proporcionan además a la narración tonos de canturria o cantilena, una vez más muy a la manera de Palazzeschi ("Il parco é serrato serrato serrato, / serrato da un muro / ch'é lungo le miglia le miglia le miglia"). El mismo apodo burlesco asociado al título nobiliario ("Duque Nuez"; "la hija de Clavo de Olor"; y, en Palazzeschi por ej., "la principessa Cocchio di Chiodino") es un choque deliberado y provocativo que no tiene nada de chocante, pues todo se disuelve al igual que los demás elementos en un perfecto enlace de broma y dignidad, de nobleza grotesca y a un tiempo de grotesco ennoblecido.

6. Afirma Emilio Adolfo Westphalen que es desconcertante "observar la frecuencia con que Eguren apela a difuntos, aparecidos, fantasmas, a seres que alguna vez estuvieron vivos y a otros que más parece que nunca llegarían a estarlo a no ser por la repentina y breve vida que les confiere el poeta al evocarlos. En la serie habría que incluir todos esos personajes inubicables e inidentificables que proliferan en la poesía de Eguren y que ostentan los raros nombres de **La Tarda, La dama i, Syhna la blanca**, o son un dominó vacío o una diosa ambarina. El gusto

(65) Aldo Palazzeschi, **Regina Carmela**, en **Poesie (1904-1914)**.

por los fantasmas invade todos los reinos; tenemos no sólo torres o puertas irreales, sino también el caballo muerto en antigua batalla y finalmente ese dios cansado, una de las figuras más patéticas de la mitología egureniana y que ya no es sino sombra de divinidad, también él, nada más que un dios fantasma" (66).

He abundado en la cita porque me parece que aquí se pone en evidencia el fenómeno más peculiar y constante del mundo poético egureniano, es decir el hecho de que esté poblado de fantasmas que se mueven en él como en un hades nebuloso y mudo. En un motivo, nuestro poeta nos habla del anhelo misterioso que "llama al sentimiento al país ignorado donde imaginamos latentes las bellezas idas y el amor de antaño", y de que "hay una visión antelada, una transparencia que nos hace vivir la vida de los muertos", puesto que "los podemos advertir a nuestra vera y oír en la mente sus palabras tácitas"(67).

La memoria en Eguren no se convierte comúnmente en canto elegíaco subjetivo, sino que prefiere cristalizar en símbolos, objetivarse en figuras, especialmente en figuras de fantasmas, de ex-vivos, que guardan una nostalgia traumática de la vida, porque lo cierto es que todos estos difuntos egurenianos han quedado fuertemente traumatizados por la vida. La perspectiva escogida por Eguren es la de la nostalgia de la vida: una nostalgia que los muertos sufren desde su anémica pervivencia ectoplásmica y que se expresa por medio de una especie de veleitaria y vana participación vital. Significativo es el poema de **Los delfines** (O.C., 65), uno de los más típicos y originales de nuestro poeta:

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 de Van Dyck pintura;
mas, conservan un esbozo,
una llama de tristura
como el primo, como el último sollozo.
Es profunda la agonía
de su eterna simetría
ora avanzan en las fugas y compases
como péndulos tenaces
de la última alegría.
Un Saber innominado,
abatidor de la infancia,
sufrir los hace, sufrir por el pecado
de la nativa elegancia,
Y por misteriosos fines,
dentro del salón de la desdicha nocturna,
se enajenan los delfines
en su danza taciturna.

Esos jóvenes difuntos siguen apegados a la vida, procuran patéticamente

(66) Emilio Adolfo Westphalen, **Poetas en la Lima de los años treinta**, en Westphalen-Ribeyro, **Dos soledades**, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1974, pp. 31-32.

(67) **El ideal de la muerte**, O.C., pp. 305-306.

reproducirla bailando esa danza de fantasmas que rememora otras danzas y otros regocijos, "como péndulos tenaces / de la última alegría". Pero la fiesta de ahora, angustiada y callada, es un descolorido sucedáneo de la alegría de entonces, una verdadera enajenación, un desvarío totalmente ilusorio⁽⁶⁸⁾.

Ese pasado espléndido, esa edad media soñada y anhelada, ha muerto definitivamente. Sólo puede presentarse ahora como una débil proyección, como un efímero espejismo que surge en el presente, hecho de la tela de los sueños. Eguren no se pregunta a la manera elegíaca qué se hicieron las damas, porque esas damas han ido a parar en su poesía, donde viven una vida de sombras chinescas. Las habitaciones abandonadas y vacías rebasan de pasado, están repletas de lo que ha terminado, de sombras, pues (*El cuarto cerrado*, O.C., 98). Y ese abandono, ese derrumbe de casas, jardines y estanques, lo interpretamos como consecuencia directa de un antiguo infortunio que sigue pesando sobre ellos como una maldición (*El estanque*, O.C., 111). El capitán difunto de *Viñeta oscura* (O.C., 164), que no sabe separarse de la que fue su nave, es un "fantasma del buque de carga" muy egureniano. La existencia de estos fantasmas es una pálida llama alimentada por la memoria. Ninguno de ellos ha conseguido desprenderse de su destino. Son auras que persisten en su lugar más propio, o vuelven periódicamente al lugar donde vivieron o donde sufrieron una muerte precoz, un naufragio, un infortunio, en suma una injusticia de parte de los hombres o de la suerte.

Estos fantasmas o tratan desesperadamente de repetir aquel danzar de entonces, de vestir aquellas ropas chapadas que traían, o, al contrario, están hartos y cansados. Ya hemos citado el baile de los delfines en el amplio salón, donde hacia el alba se renueva el cotillón de antiguas fiestas⁽⁶⁹⁾. A la progenie de los cansados pertenecen, en cambio, el inapetente dominó (O.C., 37) y, sobre todo, el dios cansado de O.C., 58. Este dios que nada crea, claudicante y deprimido, camina por un mundo ateo que lo ignora. Por un lado él es impotente, por otro los hombres lo han destronado y lo han reducido a ser un fantasma más, al que no queda otro remedio que vagabundear tristemente a través de un mundo no menos triste y espectral.

Sorprendente es la riqueza inventiva por medio de la cual el poeta varía y a la vez amalgama ese flotante mundo de apariciones y visiones. Sombras de bellas difuntas vuelven a vagar en antiguas moradas, no se sabe si llamadas por el remordimiento de una culpa o para seguir proclamando su inocencia no creída, como en el bastante obscuro *Lied IV* (O.C., 46). Hay fantasmas de difuntas vírgenes prerrafaelistas que entre brumas buscan, con sus manos nacaradas, florecillas de púrpura y oro, pero "sollozan inconsolables" al recordar los días idos (*Marcha noble*, O.C., 19) ⁽⁷⁰⁾: la muerte es como en Homero una exangüe imitación de la vida. Hay, por otra parte, fantasmas pregoneros de la desdicha o ellos mismos ciegos verdugos del destino, verdaderos "heraldos negros", según

(68) Un poema emparentado con *Los delfines es Jazmines de la niebla* (O.C., 143), que es otro baile, hacia la alborada, de esas flores blancas parecidas a fantasmas. En este poema la danza es un tropo, pues se trata de jazmines verdaderos; sin embargo, ellos están humanizados, son "pálidos celestes" y tienen una "melancólica alegría", al igual que los adolescentes egurenianos de siempre, los muertos adolescentes, los delfines.

(69) Cf. también *La danza clara* (O.C., 163); Una danza de fantasmas es también esa alucinante bacanal de gigantes (O.C., 162) que, encendiendo rojas fogatas, ellos celebran en la sierra. Estos gigantes, algo intermedio entre los sátiros griegos y los ogros nórdicos, son bella creación mítica de Eguren: nadie repara en que se trata de la descripción metafórica de una tormenta en la Cordillera, observada de noche desde la costa.

(70) Otro fantasma de "nacarina" virgen prerrafaelista, en *Lied II* (O.C., 26).

reza el título vallejiано: el andarín de la noche (O.C., 131), el monje (**Noche III**, 134), el capitán difunto (**Viñeta oscura**, O.C., 164), la muerta de la cita (O.C., 183), las citas ciegas (O.C., 188). Pueblan además la poesía de Eguren numerosas figuras que pasan delante de nosotros y aparecen como viviendo una vida fantasmal, sin que nada nos autorice para considerarlos fantasmas: la dama i (O.C., 23); las vírgenes de **Marcha estiva** (O.C., 77); la pensativa (O.C., 113); la esquiva morena de ojos de esmeralda (O.C., 140); etc. Hay, grotescos como títeres, vampiros blancos que "por el templo de las marañas / bajan las longas pestañas" en el misterioso poema de la **Diosa ambarina** (O.C., 32). Hay sueños nocturnos personificados que de noche tocan en el viejo piano (**Los sueños**, O.C., 130). Hay astros que pasan llorando y son fantasmas que se desvanecen en el alba (**El astro**, O.C., 144).

Hay, a veces, fantasmas airados en Eguren: el asesinado de **La silueta** (O.C., 129), el monje de **Noche III** (O.C., 134), el capitán difunto (O.C., 164), el adversario del centinela de fuego (O.C., 145). Este último, con su erguida furente sombra, empieza a pelear con la figura no menos misteriosa del centinela de fuego. El poema se reanuda así con dos antiguos poemillas de **Simbólicas**, perpetuando su extraño, inquietante simbolismo. Lo que pasa es que tanto el centinela como la sombra no son más que fantasmas que renuevan en la muerte el conflicto que los opuso durante la vida (hay una leyenda que "los hombres de monte y vega" conocen), una lid en la cual uno de ellos o ambos perdieron la vida. En todo caso tanto aquí como en las composiciones análogas de **Simbólicas** la ocasión de la lid es del todo ignorada⁽⁷¹⁾. Los reyes rojos (O.C., 28) y las torres monarcas (O.C., 29) son dos variantes seguidas de la misma pelea de fantasmas. Ambos poemas, además, son también técnicamente mellizos, presentándose como una serie de estampas en diversos momentos de la luz: varía la iluminación con el telón de fondo; queda constante la escena del combate entre los dos actores⁽⁷²⁾.

Muchos poemas de Eguren representan un cortejo o un desfile o una procesión de fantasmas (**La procesión**, O.C., 43; **La ronda de espadas**, O.C., 94; **Incaica**, O.C., 97; **Los muertos**, O.C., 137) o de ángeles (**Los ángeles tranquilos**, O.C., 52) o de apariciones indefinidas, como las vírgenes de **Marcha estiva** (O.C., 77), o de claras alucinaciones, como las gacelas de O.C., 115. Se trata de la especie poética egureniana del fantasma errabundo de noche, a la que pertenece también ese escalofriante caballo muerto en antigua batalla de O.C., 54. Estas apariciones tienen siempre un trágico antecedente, breve y sugestivamente aludido con vagas referencias. El poeta en la noche oye llegar a un caballo solitario con toda su carga de misterio y de horror. Su paso, tan de cerca, trae fugazmente la herida del recuerdo; luego sus pisadas se desvanecen lejos. La composición corresponde al esquema, que luego veremos, del paso o del tránsito, es decir el poema se abre con la llegada de la figura misteriosa y se cierra con su desaparición al cabo de cuatro denses estrofillas. ¿Por qué el fantasma del caballo muerto se para "con ojos vacíos y con horror" "en la plúmbea esquina de la barricada"? ¿En ese punto ocurrió el infortunio, la tragedia de la que guarda todavía el trauma, o es más bien un lugar de añoranza del pasado?

7. Los poemas de Eguren tienen una elemental parábola narrativa, debida a esos símbolos espectrales cuya única dinámica puede ser un movimiento de aparición / desaparición, llegada / salida, de paso o de tránsito delante del poeta

(71) Véase también **Incaica** (O.C., 97), donde combaten entre ellas dos indias núbiles de sombría mirada.

(72) Una serie de instantáneas en tres momentos diversos del día ("la mañana"; "las quemadas horas"; "al morir la tarde") constituyen **La nave enferma** (O.C., 66).

que escucha o ve, absorto o estremecido, ese movimiento misterioso (73). A menudo son sólo un tránsito; a veces, una acción, acaso empezada y no acabada, de todos modos una acción con un personaje que sale a la escena al comienzo del poema para marcharse antes de que termine. Se establece así —conviene repetirlo— un esquema de ida y vuelta, de llegada y partida, de aparición y desaparición, de apertura y cierre, de principio y fin que es común a la mayoría de las composiciones egurenianas. En *El dominó* (O.C., 37) esta oposición se patentiza en la antítesis simétrica que hay entre los últimos versos de la primera y de la última estrofa, en ambos casos heptasílabos:

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 (74).

Rigurosamente construido a base de una serie de paralelismos cuyos extremos remiten nuevamente al esquema anterior ("se abrieron - contaron - rizaron - rizaron - se cierran") es el poema *Las puertas* (O.C., 68) (75).

En *Lied III* (O.C., 38) bajeles sumergidos, evocados por una campana, se acercan vagando, para luego volverse al panteón de los mares, después de sollozar una historia "preterida", que en la estructura del poema cumple la misma función de la oración culpable, llena de acentos desolados, ronroneada por el dominó antes de abandonar la cena. En pocas estrofillas se abre y se cierra la breve aventura de esos bajeles fantasmas que afloran un momento de la muerte para evocar no sabemos exactamente qué cosa, pero se trata seguramente como para el dominó de la felicidad de otra época que se convirtió de pronto en tragedia.

Otro buque fantasma es la nave "enferma" de O.C., 66, que tristemente arriba en la apertura del poema para desvanecerse al cabo de unas pocas estrofillas, tan misteriosamente como había llegado. Hermano de la nave enferma, el bote

(73) Cf., por ej., *Los sueños* (O.C., 130), *El andarín de la noche* (O.C., 131).

(74) El subrayado es mío.

(75) Véanse, además, en O.C., las siguientes parejas antitéticas y, a menudo, simétricas: despunta-va (*La Tarda*, 34); miré pasar-la vi volver (*La Pensativa*, 113); ha venido-partió (*El bote viejo*, 126); están-se van (*Los sueños*, 130); viene-se pierde (*Canción marina*, 140); oírás [llegar]-ceñido irá (*Cuarta noche*, 142); ha venido-va (*El astro* 144); ha venido-navega a. . . (*Cancioneta*, 181); ha venido-regresa (*Mística*, 190); vienen-se esfumen (*Las risas de ayer*, 194). Todo en Eguren da la impresión de no ser duradero. de ser frágil y efímero: leves y breves son las apariciones de este mundo.

viejo de O.C., 126, amanece en la playa inicialmente, y al final del poema, ya de noche, parte hacia puertos lejanos. El barco es constante símbolo de la relación turbadora con la lejanía y lo desconocido. Citamos el primero de los dos poemas:

Era la mañana,
por el mar nielado,
un vapor enfermo,
tristemente ha llegado.

Con agudas voces
y desgarradoras,
tembló su sirena
en las quemadas horas.

Unos hombres raros,
su mercadería
conduciendo al muelle
pasaron todo el día.

Y al morir la tarde
se divisan, lejos,
a las tristes sombras
junto a los aparejos.

Nunca más volvieron
los desconocidos,
¡oh, la nave enferma!
¡ay, los seres queridos!

Relacionado, aunque no vinculado, con ese esquemático trayecto narrativo es el desenvolvimiento circular de muchos poemas egurenianos. En ellos el punto de llegada coincide aproximadamente con el de partida, es decir la última estrofa (o el final del poema cuando no hay división estrófica) repite, a menudo con variaciones, la imagen de la primera. A veces la repetición o iteración concierne la entera formulación lingüístico-rítmica; a veces, en cambio, sólo una parte de ella, acaso un sintagma significativo. Otras, la última estrofa se opone a la primera en clara y deliberada antítesis. Ese procedimiento, no obstante su mucho mayor libertad, remite a la poesía correlativa y paralelística estudiada por Dámaso Alonso y Carlos Bousoño (76): tal vez a la segunda más bien que a la primera. La conexión se explica en parte con la naturaleza musical y simbólica de la inspiración egureniana, básicamente estática y no progresiva, aunque sus figuras se presenten por lo común en movimiento. Damos como ejemplo el poema **Los ángeles tranquilos** (O.C., 52):

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

(76) Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1956, 2ª. ed. aumentada.

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 Saharás crueles.

Se alejan de madrugada,
con perlas y berilos,
y con la luz del cielo en la mirada
los ángeles tranquilos (77).

8. Un poeta "crepuscolare" italiano, Carlo Vallini, allá en años poco anteriores a la aparición de **Simbólicas**, se preguntaba:

lo guardo la mia giovinezza
sorgere a un tratto su questo
mondo, vigile e viva,
come l' inferno mal desto
dall' incubo che l'atterriva
vede che il cielo è di rosa,
ed un' angoscia affannosa
lo stringe, poich' **egli ignora**
se sia il tramonto o l' aurora.

O donna, la mia giovinezza
è forse un tramonto
. (78)

Se trata de la misma visión antitética, escindida, que Julio Ortega ha señalado en Eguren. "La visión antitética supone, por cierto, el funcionamiento de dos amplios grupos léxicos: una primera serie de términos que implican el sentimiento festivo y diáfano, iluminado y transparente de su poesía, y otra serie que implica el sentimiento de melancolía o pavor, de tristeza y oscuridad. En esta poesía los términos blanco, celeste, azul, rubio, blonda, risueña, alegre, etc., se

(77) El subrayado es mío. Cf. en O.C., los siguientes poemas, todos relacionables con el referido procedimiento: **Marcha fúnebre de una marionette** (12), **Casa vetusta** (15), **Marcha noble** (19), **Eroe** (20), **Blasón** (21), **Los ojos rojos** (28), **Pedro de Acero** (33), **La Tarda** (34), **Los robles** (35), **El Duque** (36), **El dominó** (37), **Lied III** (38) **La procesión** (43), **El dios cansado** (58), **Jezabel** (63), **Los delfines** (65), **La nave enferma** (66), **Nubes de antaño** (67), **Las puertas** (68), **Las niñas de luz** (81), **El cuarto cerrado** (98), **Canción frívola** (105), **El estanque** (111), **La pensativa** (113), **Gacelas hermanas** (115), **Negro sayón** (120), **Nocturno** (121), **La reina de la noche** (122), **Fantasia** (124), **El dolor de la noche** (125), **El bote viejo** (126), **La abadía** (128), **Los sueños** (130), **El viento** (131), **El andarín de la noche** (131), **Lied IX** (132), **Noche III** (134), **Los muertos** (137), **La canción de los felices días** (138), **Canción marina** (140), **Nubes** (141), **Cuarta noche** (142), **Jazmines de la niebla** (143), **Vifeta oscura** (164), **Patética** (166), **El romance de la noche florida** (168), **Las risas de ayer** (194), **Caballito** (195).

(78) Carlo Vallini, **Un giorno e altre poesie**, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, 1967. El pasaje citado pertenece al cap. VI del "poemetto" **Un giorno**, que vio la luz en 1907. El subrayado es mío.

oponen a los términos **pena, difunto, caído, oscuro, sombra, muriendo**, etc. Lo decisivo está en que esa oposición se produce inmediatamente: en el poema, en el verso, en la imagen; ese mecanismo antitético suscita por eso la figuración y su ambigüedad, la escena y su envés doliente, la visión y su sombra"⁽⁷⁹⁾.

La actitud descrita por Ortega estaba muy difundida entonces, en cualquier latitud poética. Puede decirse que es emblemática de la poesía de la primera década de este siglo, con la excepción temporal de los franceses que se adelantan en una década. La encontramos también en el primer Antonio Machado, por ejemplo en este poemilla de **Soledades** (1903), titulado **Preludio**:

El pífano de Abril sonó en mi oído
lento, muy lento y sibilante y suave. . .
De la campana resonó el tañido
como un suspiro seco y sordo y grave.
El pífano de Abril lento decía:
Tu corazón verdece,
tu sueño está ya en flor. Y el son plañá
de la campana: Hoy a la sombra crece
de tu sueño también, la flor sombría⁽⁸⁰⁾.

En Eguren, la muerte del olmo en el alba (**Lied I**, O.C., 11), el llanto infantil de los robles en la curva del camino mientras reina la paz en los campos (**Los robles**, O.C., 35), el oscurecimiento de los espinos bajo las nubes resplandecientes del alba (**Los espinos**, O.C., 95), y otros símbolos y motivos de muerte prematura, de paz turbada, de alegría destrozada, son antítesis alegóricas de la existencia que proceden todas del arquetipo egureniano de lo frágil y efímero de la felicidad.

Definitorio de la percepción del mundo egureniano podría ser el dístico de **El Estanque** (O.C., 111): "mas, del jardín, en la belleza / mora siempre arcaica tristeza". En efecto, sobre la belleza femenina proyectada su sombra luctuosa la muerte: de un templete bajaban "dos dulces bellezas matinales", dos "bellas melodiosas", "pero ni Beethoven poseía la tristísima luz de esas caras" (**Réverie**, O.C., 14); "los bellos, claros semblantes" pasan "a la luna del alma, la luna muerta" (**La comparsa**, O.C., 31). La muerte es segadora de frágiles niñas (**Las citas ciegas**, O.C., 188); golpea sobre todo a los jóvenes, a los esperanzados: su coche lleva "los muertos queridos / con celestía en el semblante" (**Cuarta noche**, O.C., 142). Sobre la galante cabalgata florentina de **Medioeval** (O.C., 74) pende la amenaza fatal, anunciada por el fúnebre alarido de los dos últimos versos.

Con mayor puntualidad, la nota más angustiosa de la poesía de Eguren es la melancolía por "los amores incipientes. . . que nunca han de curar", por "la temprana sepultura", por "la dicha temprana" que llega raudamente a la tumba (**Marcha fúnebre de una marionnette**, O.C., 12): en suma, por el aborto constante de una promesa natural de felicidad, por todo lo que está en capullo y se malogra sin realizarse. La deliciosa Mignon o blonda bebé de **iSayonara!** (O.C., 13) no es más que la primera de toda una serie de niñas "de festivos ojos" y de "sonrisa clara", acechadas por la muerte: el título del poema, que Eguren nos aconsejaría traducir con "canción de adiós"⁽⁸¹⁾, sugiere desde el principio ese sentimiento del fin que es compañero inseparable de la vida que empieza a

(79) Julio Ortega, *Op. cit.*, p. 37. Cf. también el cap. 4, **La antítesis**, y *passim*.

(80) Antonio Machado, *Obra. Poesía y prosa*, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 37.

(81) **El olvido de los recuerdos**, O.C., p. 257.

florecer, de esa infancia adolescente o adolescencia infantil que es la edad más querida por Eguren y ocupa en él el lugar preferente que ocupa en otros poetas la juventud o la plena juventud. En *Antigua* (O.C., 69) esa misma niña que "recorre la obra de Eguren como una extraña fijación"⁽⁸²⁾ y que es símbolo de vida y esperanza, al igual que un alba o una primavera, muere herida por un reptil. La anécdota ahí contada se hace obsesiva y se convierte en el emblema más típico de la visión de Eguren. En efecto, *Noche I* (O.C., 79) nos presenta al fantasma de la misma niña, cuyos pasos en la noche escucha el poeta aproximarse al cuarto donde vela apenado, en una ciudad desierta, metafísica e indescifrable que recuerda los cuadros de De Chirico. El presente es así el triste escenario en que por instantes vuelve a aflorar lo sepultado, es decir la belleza y la esperanza prematuramente desaparecidas, esa aurora que "infantil y reidora, / noche nunca presintiera" (*Ibidem*).

Hay relaciones insospechadas entre los poemas: la niña ahogada en el estanque (O.C., 111), si se quita lo anecdótico de la causa de la muerte, es la misma de los poemas citados arriba; es, desde luego, la misma adorable niña muerta, otra liliál sonámbula prerrafaelista, que en el largo poema *Visiones de enero* (O.C., 147) dialoga con el poeta. Matada por una culebra o ahogada en el estanque al igual que Ofelia, siempre estamos frente a una bullidora niña, herida por la muerte, de sorpresa y a traición⁽⁸³⁾.

En conclusión, el mensaje de Eguren, de naturaleza francamente existencial, versa sobre lo ambiguo de nuestra vida. Como lo ha notado muy bien Westphalen, "el dolor y el misterio del destino humano se revelan más que implícitos en su poesía, en apariencia sobre muertos y aparecidos, en realidad sobre lo incierto de la condición humana, titubeante tras imaginaciones, símbolos y mitos, dividida entre angustias y goces igualmente percederos o inexistentes"⁽⁸⁴⁾. El mérito de Eguren, como el de todo auténtico poeta, estriba obviamente en haber reflejado y expresado con medios adecuados en un *unicum* poético esa visión, ordinaria después de todo, mayormente en su tiempo "crepuscolare".

(82) Julio Ortega, *Op. cit.*, p. 33. Ver todo el cap. *La niña: resonancias*.

(83) La niña es amenazada siempre: "A niña que dulces amores sueña. . . se acercan doradas tribulaciones" (*Blasón*, O.C., 21); a una campesina dorada, gentil y soñadora "un espino oscurecido / le tiende muda rama artera, / y la aprisiona; ¡ya la ha herido, / la mataría si pudiera!" (*Los espinos*, O.C., 95). Cf. además *Nora* (O.C., 24).

(84) Emilio Adolfo Westphalen, *Op. cit.*, pp. 33-34.