

LA POÉTICA SIMBOLISTA EN EL POEMARIO *LA CANCIÓN DE LAS FIGURAS* DE JOSÉ MARÍA EGUREN

Jim Anchante Arias

(Universidad San Ignacio de Loyola, Perú)

jim.anchante@usil.pe

Fecha de recepción: 25-3-2017 / Fecha de aceptación: 15-12-2017

RESUMEN

El presente artículo es un análisis de la poética simbolista en la obra de José María Eguren a partir de su libro *La canción de las figuras*. Si bien la misma entra en concordancia con algunos elementos de la poética simbolista francesa, también se evidencia palpables diferencias. La lectura de los poemas "La niña de la lámpara azul", "El caballo" y "Peregrín, cazador de figuras", pertenecientes al libro en cuestión, revela que sus figuras simbólicas conforman un universo poético original y renovador cuyos ejes semánticos son el sueño, la muerte y la noche.

PALABRAS CLAVE

Poética, simbolismo, Eguren, imágenes

ABSTRACT

The present article is an analysis of the symbolist poetics in Jose Maria Eguren's poetry based on his book *La canción de las figuras*. Though his poetry relates to some characteristics of the French symbolist poetics, also there are important differences. The interpretation of poems "La niña de la lámpara azul", "El caballo" and "Peregrín, cazador de figuras", of book alluded, explains that his symbolic figures create an original and innovator universe whose semantic axis are dream, death and night.

KEY WORDS

A) INTRODUCCIÓN

José María Eguren (Lima, 1874-1942) es, según la crítica especializada, el único exponente de una propuesta literaria que podemos denominar *Simbolismo hispanoamericano*. Sus dos libros fundamentales de poesía (*Simbólicas* y *La canción de las figuras*) fueron publicados en la segunda década del siglo XX (1911 y 1916 respectivamente), cuando el Modernismo rubendariano estaba llegando a su declive y se venían forjando nuevas inquietudes que darían paso a las Vanguardias⁽¹⁾.

En ese proceso de Modernismo a Vanguardia reconocemos un periodo de tránsito denominado *Posmodernismo*⁽²⁾, que, en el caso peruano, presenta en especial dos proyectos novedosos para la época: el antihispanismo y antiacademicismo del grupo *Colónida* (con Abraham Valdelomar [1888-1919] a la cabeza) y el Simbolismo de Eguren. Este último no tuvo mayores discípulos, pero su transcendencia se evidencia en la obra de poetas posteriores como Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen o César Moro.

Según la mayoría de estudiosos del vate limeño, su poesía descende de la tradición del Simbolismo francés, aunque con peculiares diferencias. A nuestro parecer, este tema no se encuentra en absoluto resuelto⁽³⁾, puesto que el simbolismo egureniano no se identifica directamente con propuestas simbolistas como las de Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé⁽⁴⁾, solo por mencionar a dos de sus exponentes más egregios. Nuestro propósito en el presente artículo es reflexionar sobre la relación entre el Simbolismo francés y la obra de Eguren, en especial a partir de su libro *La canción de las figuras*. Se busca dilucidar los puntos de contacto así como las discordancias, y a partir de ello echar luces sobre la peculiar poética simbolista en Eguren. Y sobre la base de ello, para establecer una lectura más concreta sobre su particular simbolismo, analizaremos tres poemas del libro en cuestión: "La niña de la lámpara azul", "El caballo" y "Peregrín, cazador de figuras".

B) PRECISIONES SOBRE UNA POÉTICA SIMBOLISTA

Una de las palabras que usamos con más frecuencia en el análisis y teorización sobre poesía (aunque también en otros textos literarios) es *poética*. Así, un gran sector de la crítica suele hablar, por ejemplo, de la “poética de César Vallejo” o la “poética de Pablo Neruda” para referirse a su propuesta lírica, la cual incluye tanto el ámbito ideológico-cultural como el propiamente estético. Desde Aristóteles, esta palabra ha sido redefinida en múltiples ocasiones, motivo por el cual debe ser precisada para su aplicación pertinente. Desde nuestro punto de vista, vamos a manejar la noción de Lubmír Doležl, quien define *poética* como “una actividad cognitiva que agrupa el conocimiento sobre literatura y lo incorpora en un marco de conocimiento más amplio adquirido por las ciencias humanas y sociales” (Doležl, 1995: 15). En otras palabras, su marco referencial, si bien tiene como eje la literatura, puede extenderse –y de hecho lo hace– a otras áreas del conocimiento en que se ve involucrada la obra y el fenómeno literarios.

Ahora bien, si vinculamos lo anterior con la herencia jakobsoniana de *poética*, para quien “el enunciado, en su estructura material, se considera como poseedor de un valor intrínseco, como un fin en sí mismo” (Ducrot y Todorov, 1974: 383), podemos colegir que este concepto no solo puede ser empleado para una reflexión sobre lo literario, sino también dentro de una actividad discursiva del propio hacer poético, visto como una enunciación “en sí misma”. En ese sentido, la “poética” es una suerte de “naturaleza en sí misma” de una propuesta literaria.

Bajo estas premisas⁽⁵⁾ es que vamos a proponer la noción de “poética simbolista” como una modalidad literaria que surgió en la segunda mitad del siglo XIX en Francia y que alcanzó su plenitud en las últimas dos décadas del referido siglo⁽⁶⁾. Dentro de este *periodo* vamos a reconocer tres direcciones bastante marcadas:

1. La propuesta poética y estética de Baudelaire (1821-1867), cuya obra tiene como base la literatura romántica (Victor Hugo y en especial las teorías de Allan Poe), la teoría de las correspondencias (Swedenborg), así como a los maestros del Parnaso (Gauthier y Banville) y la música (obras e ideas) de Wagner. Todo ello va a permitir la concepción de

poemas y de ensayos en que anticipa en cierta medida la *obsesión* simbolista.

2. Los proyectos poéticos de los tres maestros franceses de finales de siglo: Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891) y Mallarmé (1842-1898), quienes asumieron, cada uno a su manera, a Baudelaire como su *guía* literario. El *simbolismo* que cada uno de estos poetas desarrolló, dentro de una obra multiforme y cada vez más experimental⁽⁷⁾ (en especial los dos "libros" de Rimbaud y la lírica "hermética" de Mallarmé), presenta ciertos aspectos en común, pero evidencia en especial palpables diferencias, lo cual nos permite afirmar, por un lado el simbolismo rimbaldiano y por otro el simbolismo mallarmeano, como las máximas expresiones de la lírica francesa de fin de siglo.
3. El conjunto de poetas que entre 1886 y 1891 formó parte de una suerte de "école symboliste" (en especial Moréas, Ghil y Khan) a partir de manifiestos como "Le Symbolisme" o *Traité de verbe*, sumando a ello un conjunto de revistas de clara filiación simbolista como *La Vogue*, *Le Symboliste* o *La revue wagnérienne*, entre otras. Este grupo se caracterizó por su heterogeneidad y su ambivalencia, y tuvo una efímera existencia.

Ahora bien, todo esto nos lleva a la conclusión de que en Francia no hubo un *solo* simbolismo, sino todo lo contrario: varios simbolismos. Entonces, ¿será pertinente hablar de una *poética simbolista*? Nuestra respuesta es afirmativa, pues, basándonos en Bertrand Marchal,

(...) le symbolisme consacre l'impérialisme de la poésie sur la littérature, une poésie qui refuse désormais la logique référentielle du récit et de la description et qui trouve dans la musique un modèle de développement qui n'est plus commandé par un temps extrinsèque, celui des événements, mais par un rythme interne. Avant même la physique, la littérature enregistre le passage d'un ancien régime de la représentation à l'univers de la relativité. En ce sens, le symbolisme est bien un

antinaturalisme, mais un antinaturalisme qui est moins de nature esthétique au sens courant du mot que de nature épistémologique : entre poésie et roman, la distinction n'est plus de forme, ou de genre, mais tient à la conscience, dans et par le langage, d'un certain rapport au monde et à soi. (Marchal, 2011: 39)

A partir de esta reflexión, no podemos afirmar que haya existido o exista un escritor completamente simbolista, sino que, con el devenir de sus obsesiones y de la *concreción* de sus proyectos, forjaron un tipo de obra que, en mayor o menor medida, fue creada como antinaturalista (Rimbaud), sugestiva (Verlaine) o simplemente como música (el Mallarmé más "hermético"). Sabemos que estamos tratando de sintetizar en pocas líneas un arte que ha ameritado y sigue ameritando miles y miles de páginas de reflexión. Pero nuestra experiencia de lectura nos dice que, más allá de que poetas como Rimbaud o Mallarmé hayan elaborado una obra tan diferente si las comparamos, las mismas sugieren puntos de conexión, nada claros las más de las veces, pero que en cierta medida responden a ese afán "ontológico" de crear un arte que descubra, supere y a la vez se oponga (las más de las veces sin lograrlo) a lo que el racionalismo positivo denominaba burdamente como la *Realidad*. Este tipo de experiencia vital y/o estética, marcada por la sugestión irracional de la música, y que se reviste física y espiritualmente de imágenes, es lo que suele entenderse como *Simbolismo*.

A continuación, sobre la base de la anterior problematización, vamos a proponer (siempre operativamente) un conjunto de características de aquello que estamos denominando como una *poética* simbolista:

- Autonomía del universo poético: el poema simbolista rechaza la noción de mimesis clásica frente a la soberanía del mundo creado en el poema. En ese sentido, no se busca *copiar* o *sugerir* una realidad preexistente, sino *crear* un mundo autónomo e independiente a través de una *deformación* sugestiva de lo que solemos entender como la *Realidad*. Y la guía de dicha creación es la *sensación extrema* del poeta, esté guiada esta por los sentidos (Rimbaud) o por el intelecto (Mallarmé).

- Aceptación del arte por el arte de herencia parnasiana: la frase gautieana "art pour l'art" es llevada a su extremo en el poema simbolista. No hay ningún tipo de compromiso social ni, como dijimos, búsqueda de recuperar la realidad por parte de los simbolistas. Su mundo no es de acá, sino del sueño y del *esprit* (sabiendo que este término francés también puede ser traducido como "mente").
- Elaboración de la correspondencia de sensaciones de raigambre baudelaireana y continuada por los decadentes, a través del trabajo con la *sinestesia*: el poema simbolista, en términos de Mallarmé, no busca ser una poesía de *ideas* sino de *palabras*. Ello significa que las correspondencias sonoras entran en contacto con los diferentes sentidos, creando así imágenes que combinen estas experiencias sensitivas, tales como la "vocal cromática" o el "verso gris".
- Musicalidad interior del poema: el poema no busca expresar una combinación musical de sonidos, sino ser más bien expresión musical de una *idea* (el símbolo), entendida esta como *silencio interior* (Mallarmé decía que la finalidad del poema es el "silencio"). Sabemos que es más fácil decir lo anterior que entenderlo, pero consideramos que es la manera más didáctica con que contamos para no desnaturalizar el carácter *disonante* del simbolismo. El poema, en ese sentido, es propiamente música.
- Trabajo con el verso libre, el poema en prosa y la página en blanco para obtener un *ritmo* y *sentido* nuevos: el "hermetismo" simbolista no es un juego de ingenio lingüístico, sino la forma más dramática y angustiosa en que se buscó expresar la "verdad" del arte (o "trascendencia vacua" en términos de Hugo Friedrich). Ello generó que los simbolistas crearan nuevas formas de sugerir lo nuevo: frente a las *cadena*s de la métrica francesa, Rimbaud buscó la liberación primero parcial a través del verso libre, y la total después a través del poema en prosa⁽⁸⁾; Mallarmé, por su parte, en su búsqueda de crear poesía como música llegó al extremo de ver en la página un pentagrama, como sugieren algunas lecturas de "Un coup de Dés", con lo que anticipa la poesía visual vanguardista.

- Ambigüedad semántica: por todo lo anterior, está claro que el poema simbolista no busca explicar, sino sugerir imágenes que deben ser interpretadas por el lector. Estas imágenes son símbolos sin un claro referente cultural, o más bien de una referencia tan enigmática por ser personalísima del autor (como en Mallarmé). En todo caso, hay una apertura significativa que debe ser completada por el lector. El poema simbolista entra en consonancia en gran medida con la poética de la “opera aperta” de Umberto Eco.

Lo anterior establece algunas pautas de lo que entendemos en el presente trabajo como una poética simbolista. A continuación, veremos en qué medida ello se puede relacionar con José María Eguren y en especial con su libro *La canción de las figuras*.

C) LA POÉTICA SIMBOLISTA DE EGUREN

En su libro *Poesía hispanoamericana posmodernista* (2001), Hervé Le Corre señala que José María Eguren “replantea, deforma y prolonga sutilmente la poética modernista” (Le Corre, 2001: 339). Dicha afirmación es bastante acertada, pues durante el “periodo de formación”⁽⁹⁾ del poeta limeño (desde los últimos años del siglo XIX hasta 1911, el año de publicación de *Simbólicas*) el modernismo rubendariano⁽¹⁰⁾ se encontraba en todo su esplendor, sin que por ello el poeta haya continuado pasivamente este legado. Todo lo contrario: “Eguren es contemporáneo del modernismo pero no está enrolado en sus filas” (Basadre [1928] 1977: 95). Así lo han señalado todos sus estudiosos. Especialistas como Ricardo Silva-Santisteban (sus diferentes estudios sobre el poeta han sido consolidados en el libro incluido en la bibliografía) y Gema Areta⁽¹¹⁾ (1993), entre otros, han realizado sendas reflexiones acerca de la peculiar relación entre su obra y el modernismo.

Nuestro objetivo, como ha quedado claro desde un inicio, es evidenciar la relación entre la poética simbolista (tal y como ha sido definida) y el simbolismo egureniano. Para lograr ello, iniciaremos mencionando un texto pionero en los estudios sobre el poeta: el ensayo que su amigo y también poeta Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937) le dedicara en 1911 por la

aparición de *Simbólicas*. En dicho ensayo se propone la relación entre Eguren y el simbolismo francés (se cita la mil y una veces repetida sentencia de Mallarmé: "Nombrar un objeto..."), la cual luego ha sido desde ese momento mantenida, con algunas diferencias, por la mayoría de sus estudiosos. Abril, en el ya mencionado *Eguren, el obscuro*, llega el pináculo de dicha tradición al afirmar sin ambages que "Mallarmé es la clave poética del arte de Eguren" (Abril, 1970: 174). En realidad, desde ahora podemos señalar que semejante sentencia no es exacta, por la sencilla razón de que durante el periodo de formación ya referido, Mallarmé era prácticamente desconocido en nuestro país⁽¹²⁾. Lo propio hace José Carlos Mariátegui cuando analiza la posible relación entre nuestro poeta y el autor de las *Iluminaciones*:

El simbolismo francés no nos da la clave del arte de Eguren. Se pretende que en Eguren hay trazas especiales de la influencia de Rimbaud. Mas el gran Rimbaud era, temporalmente, la antítesis de Eguren. (...) Rimbaud, en una palabra, era un ángel rebelde. Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo. Sus tormentas, sus pesadillas, eran encantada e infantilmente feéricas. (Mariátegui [1928], 1991: 297)

A ello hay que sumarle el hecho de que Rimbaud, al igual que Mallarmé, tampoco fue conocido en nuestro medio hasta mucho después de que Eguren escribiera lo mejor de su poesía. ¿Qué *simbolismo* fue el que conoció Eguren?⁽¹³⁾

Definitivamente, los dos poetas franceses que se leyeron –en español o en francés– en nuestro país en el periodo de entresiglos fueron Baudelaire y Verlaine. Sobre el primero, sabemos que desde la última década del siglo XIX se comenzaron a publicar traducciones en distintos periódicos y revistas de habla hispana, tanto en el Perú⁽¹⁴⁾ como en otros países de la región. Pero ¿qué se leyó en especial de Baudelaire? Si hacemos un rápido recuento de los poemas que fueron publicados en Perú entre 1892 y 1907, en revistas como *El Modernismo*, *Prisma* o *Variedades*, tenemos los siguientes poemas: "La musa enferma", "Prólogo de un libro condenado" "Letanías de Satán", "Remordimiento póstumo", "El gato" "El espectro", "La gigante" y "Grabado

fantástico". Una primera acotación es que estos poemas representan, en gran medida, a su poesía "satánica", la cual, a decir de los especialistas, es marcadamente romántica, a diferencia de aquellos poemas (en verso o en prosa) más cercanos a una poética simbolista (como "Correspondance" o "Harmonie du soir"). Entonces, el Baudelaire que sobre todo debió leer Eguren es el de su propuesta más marcadamente romántica, esa visión del poeta como personaje maldito y herético que tiene como su más característico antecedente al *Caín* de Byron. El Baudelaire más original, el de la "exacerbación musical" de su ensayo "Tannhäuser" o el de la experiencia extrema en lo vital y lo poético de sus *Paradis artificiels*, no sería conocido hasta muchos años después.

Sobre Verlaine, debemos recordar fue el gran maestro del Modernismo, pues así fue ensalzado por Darío y los españoles de su tiempo⁽¹⁵⁾. Ahora bien, como se dijo anteriormente, Verlaine fue el "menos simbolista" de los maestros franceses. Si consideramos los poemas que fueron traducidos y publicados en revistas peruanas de este periodo, debemos señalar que los mismos pertenecen a su periodo "presimbolista", que va desde *Poèmes saturniens* (1866) hasta *La bonne chanson* (1870). Su libro más *simbolista* según la crítica, *Romances sans paroles*, o su recetario "Art poétique", de gran influencia, fueron igualmente conocidos mucho más tarde. Y sobre la "escuela simbolista" (Moréas, Khan, Laforgue, entre otros), diremos que los mismos no han tenido mayor difusión en nuestro país hasta hoy e incluso en otros países de lengua española.

A partir de lo anterior, podemos afirmar de manera segura que Eguren no puede ser deudor directo del simbolismo francés por el simple hecho de que sus mayores representantes, y sus obras más marcadamente simbolistas, no fueron conocidos durante su periodo de formación. Su simbolismo definitivamente *bebió* de otras aguas.

D) 1916 Y LA CANCIÓN DE LAS FIGURAS

En 1916 aparecen los cuatro únicos números de la revista *Colónida*, la cual, si bien tuvo una efímera existencia, marcó un nuevo derrotero en la literatura peruana⁽¹⁶⁾. Un ejemplo sintomático fue la polémica que se entabló

entre los "colónidas" (encabezados por Abraham Valdelomar) y dos de los representantes de la crítica "oficial" peruana en ese momento: José de la Riva Agüero y Ventura García Calderón. Además, en su segundo número, *Colónida* realizó un homenaje a Eguren, quien ese mismo año publicó su segundo libro de poemas: *La canción de las figuras*. A continuación, vamos a realizar una breve exégesis de tres poemas de este libro y, sobre la base de nuestra lectura, vamos a establecer una propuesta sobre la poética simbolista de este poeta.

D.1) "LA NIÑA DE LA LÁMPARA AZUL" Y LA ADJETIVACIÓN DE LA ESPERANZA

*En el pasadizo nebuloso
cual mágico sueño de Estambul,
su perfil presenta destelloso
la niña de la lámpara azul.*

*Ágil y risueña se insinúa,
y su llama seductora brilla,
tiembla en su cabello la garúa
de la playa de la maravilla.*

*Con voz infantil y melodiosa
en fresco aroma de abedul,
habla de una vida milagrosa
la niña de la lámpara azul.*

*Con cálidos ojos de dulzura
y besos de amor matutino,
me ofrece la bella criatura
un mágico y celeste camino.*

*De encantación en un derroche,
hiende leda, vaporoso tul;*

*y me guía a través de la noche
la niña de la lámpara azul.*

Estuardo Núñez (1964) señala que los dos personajes femeninos característicos de la poesía egureniana son la blonda (la atracción sexual) y la niña (pureza y ensoñación). A partir de esta última podemos ubicar al personaje simbólico del poema, quien guía al hablante lírico a través de la noche. Justamente, Núñez nos da algunas precisiones acerca de este poema. Por ejemplo, sobre el color que caracteriza el objeto que posee el personaje, observa que “el azul se da verdaderamente con el delicado tono de *nada encantadora*, de vaguedad, de imprecisión, de suprema delicadeza. Realmente este es un poema emblemático, totalmente logrado en azul” (Núñez, 1964: 66). También alude al celeste, el otro color referido en el poema (o más bien otra tonalidad del mismo azul): “El celeste es un adjetivo destinado a designar lo divino, lo puro, lo frágil, lo delicado, lo que viene del cielo. Casi ha perdido la calidad de dispensador de color para reducirse –o ampliarse, por mejor decir– a procurador de calidad divina, de celestía” (Núñez, 1964:67). Ahora bien, este cromatismo de celestial vaguedad se vincula con un aire oriental o exotista al hacer referencia a Turquía, pues manifiesta que en el poema en cuestión “se da un verdadero ambiente turco” (Núñez 1964: 103). No nos queda clara esta alusión a un “ambiente turco”, aunque, si lo ligamos con la lectura cromática del poema, podemos concluir que la niña de la lámpara azul es un personaje en quien se combina la lejanía, el exotismo y la ensoñación.

Abril (1970) también destaca el carácter anímico del azul egureniano y lo emparenta con el *bleu de l'âme* mallarmeano. Más adelante, establece la conexión Noche-Misterio, el cual es el escenario del poema en cuestión:

El escenario del Misterio donde se agudiza el espacio y se precipita el tiempo, poniendo a prueba el silencio, el fondo de la palabra. La Noche, con su escolta de sobresaltos y pavores, fue la escuela de exquisita sensibilidad de Eguren. Habrá que evocar su espíritu entre los primeros que hicieron de la nocturnidad la gran aventura poética (Abril, 1970: 142-143).

Julio Ortega (1971) afirma que la niña de la lámpara azul simboliza la poesía. Por su parte, José Luis Rouillón observa que esta niña "bien puede ser una personificación del alma del poeta. No en vano tantas figuras extrañas han mirado insistentemente hacia la lejanía" (Rouillón, 1974: 46). En cambio, Santiago López Maguiña (2004) sugiere una búsqueda de atracción sexual por parte del personaje a partir de los significados de términos como "insinuar", "seductora", "ágil", "risueña", "llama" y "brillar". Desde su perspectiva,

La intensidad luminosa del brillo, que lleva consigo una cualidad cálida, se halla vinculada por un fenómeno semiótico de asimilación sensible con los movimientos de atracción sexual. Es una asociación muy extendida en la cultura occidental, el amor, la pasión sexual se encierran e inscriben perceptivamente en las sensaciones que proporcionan el fuego y el calor. (López Maguiña, 2004: 32-33)

Busca reforzar dicha interpretación al asociar lo oriental-exótico con lo sensual: "Es otro mundo exótico, casi oriental, por tanto sensual, porque Oriente está asociado a esa característica" (López Maguiña, 2004: 33).

Mucho menos corporal y más espiritual, Carlos Espinosa (2007) considera que en esta niña se sintetiza la metafísica de la poesía egureniana:

"La niña de la lámpara azul" vela como una encantación sobre la obra entera egureniana, su transnaturaleza que por alusión nos comunica un contenido sin nombre propio, virtualidad en que escoger, pues cabe aceptarla y cabe negarla. Espíritu de esta poesía, constitutivo por cierto de su fantasmagoría y presente cuyo sortilegio se compara, por la efectividad vivificante, a la estructura invisible que se adivina en las excelsas pinturas de un Masaccio, un Rembrandt o un Mondrian, y que asimismo se esconde como la fuente del silencio audible en la sublime música de Mozart, de Schumann, de Webern. (Espinosa, 2007: 193)

Ahora bien, a nuestro parecer quien ha echado mayores luces sobre este enigmático personaje, aunque de forma escueta, es Américo Ferrari (1993), quien nos recuerda que la imagen de este personaje se puede relacionar con el *motivo* "La Esperanza". Dicha prosa data de 1931, quince años después de la

publicación del poema. En este la visión de mundo es animosa y sugerente: la noche se muestra enigmática y la niña es un ser bello, puro y encantador que ofrece al yo poético un "mágico y celeste camino". En cambio, en dicha prosa la visión de la vida es de marcado pesimismo. La existencia es vislumbrada como un camino inexorable hacia la muerte:

Hemos llegado al claro del camino y hemos visto la inefable teoría de dolores; rendidos en la jornada, uno a uno nuestros celajes muertos. El escepticismo, la inutilidad de la cosas; pensar, no pensar, todo es sufrir. Cada luz es nueva sombra, y un nuevo engaño cada amor. La vida es una hada negra que vuela en la noche. (Eguren, 1997: 234)

Más adelante, el poeta se pregunta "¿Para qué estas horas de vida? ¿Para qué?". Ahora bien, Eguren postula que frente a la vida hay dos tipos de recuerdos: los de la mente y los del corazón. Los primeros también llegan a morir y solo quedan los del corazón, los cuales "son la esperanza. Esta nace de sí misma y se dilata al infinito" (Eguren, 1997: 234). Es en este punto que el poeta elabora un elogio de la esperanza, la cual rompe las cadenas del tiempo y del dolor. Es la esperanza "un misterio latente que actúa en nuestras almas. Pero lo más excelso de ella es su piedad⁽¹⁷⁾ suprema. Ella no nos abandona desde el aleteo infantil, en los años de rosa y en nuestras ansias de infinito. Es la niña color de cera⁽¹⁸⁾ de los ojos azules" (Eguren, 1997: 235). Aquí encontramos una referencia por demás interesante: la esperanza como una niña de ojos azules. Y en la parte final: "Cuando la sombra cae y se han obscurecido los matices amables, en las vísperas del campo negro, donde no se vuelve, herido de la vuelta implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde, con piedad creciente, con la piedad florida, como la luz de un sueño: la Esperanza" (Eguren, 1997: 235).

La Esperanza es una niña de ojos azules, quien a la vez es referida como una lámpara de la tarde del poeta. Consideramos más que claras las alusiones que permiten relacionar este motivo con el poema de 1916.

Volviendo al poema, quisiéramos destacar una constante categorial en el mismo: el adjetivo⁽¹⁹⁾. A su vez, estos adjetivos denotan tres campos semánticos bien establecidos: lo espiritual o intangible, lo sensorial o tangible,

así como características psicológicas o rasgos de la personalidad. Veamos el siguiente cuadro:

Adjetivos "intangibles"	Adjetivos "tangibles"	Rasgos de la personalidad
Mágico (dos veces), milagrosa, bella	Nebuloso, destelloso, azul ⁽²⁰⁾ (tres veces), ágil, melodiosa, fresco, matutino, celeste, vaporoso	Risueña, seductora, infantil, cálidos, leda (alegre)

Veinte adjetivos en un poema de la misma cantidad de versos. Y si nos ceñimos a aquellos que describen a la niña en cuestión, aparte de los de su personalidad, hay que sumarles los siguientes: (perfil) destelloso, (voz) melodiosa, fresco (aroma), (amor) matutino, bella (criatura), vaporoso (tul). En total once para referirse a este personaje.

Como ya dijimos anteriormente, en el poema predomina una visión positiva del mundo. Frente al universo poético, que es un pasadizo nebuloso "cual mágico sueño de Estambul", aparece una niña bella, risueña y seductora, quien porta una lámpara de color azul, con la cual guiará al yo poético, el cual -inferimos- está perdido en el "nebuloso" pasadizo de la noche. Ahora bien, esta "noche" u "oscuridad" representan la tristeza y el sufrimiento del hombre. ¿Cómo llegamos a semejante conclusión? La adjetivación obsesionada del poeta hacia la niña y lo que representa: la belleza, la felicidad, lo brillante, lo mágico y lo milagroso. Es decir, es lo que por extensión falta en el hombre. Porque ella porta la lámpara mágica de los deseos, como en la antigua y "oriental" historia de Aladino. Pero los deseos no son terrenales: son ante todo espirituales (y por ello estamos en desacuerdo con la interpretación de López Maguiña señalada anteriormente). Por ello, la bella criatura le ofrece al hombre un "mágico y celeste camino". Consideramos que ese camino no es otro que el de la esperanza, esos recuerdos del corazón de un poeta cuyo paso del tiempo solo le ha ido generando infortunios y tristeza⁽²¹⁾. Esa debe ser la razón por la

cual el ámbito celeste del poema se convierte en un escenario gris y lúgubre como el de la prosa. Sin embargo, ahí está la niña de los ojos azules, la "lámpara de mi tarde", para recuperar los instantes más felices y bellos de su vida.

D.2) UN CABALLO FANTASMAL PERO EXISTENTE

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

*Sus cascos sombríos...
trepida, resalta;
da un hosco relincho,
con sus voces lejanas.*

*En la plúmbea esquina
de la barricada,
con ojos vacíos
y con horror, se para.*

*Más tarde se escuchan
sus lentas pisadas,
por vías desiertas
y por ruinosas plazas.*

Diversos son los críticos que han usado esta figura egureniana para contrastarla con la propuesta poética de su amigo Chocano. Así, frente a los caballos "fuertes" y "ágiles" de los conquistadores en el poema chocanesco, aparece de súbito este caballo fantasmal y vaporoso de Eguren. Por ejemplo, Carlos Germán Belli señala lo siguiente:

El tema del caballo constituye acaso la línea divisoria entre Eguren y el modernismo. ¿Qué contrapone al célebre poema de su coetáneo y amigo

José Santos Chocano, sustentado en la musicalidad parnasiana, y en que el rotundo perfil de los corceles se recorta sobre el horizonte de la historia? Nada más que el espectro de un caballo, que retorna desde las entrañas de la muerte al globo sublunar, a través de la economía verbal de cuatro cuartetas de arte menor... (Belli, 1982: 33)

Es la oposición entre la estética grandilocuente y versátil del autor de *Alma América*, y la música sugerente y *asordinada* del creador de *La canción de las figuras*. A continuación trataremos de echar algunas luces sobre esta enigmática aparición.

Roberto Paoli (1976) señala que "El caballo" forma parte de un conjunto de poemas egurenianos marcados por el "desfile" de figuras fantasmales:

(...) el poema se abre con la llegada de la figura misteriosa y se cierra con su desaparición al cabo de cuatro densas estrofillas. ¿Por qué el fantasma del caballo muerto se para "con ojos vacíos y con horror" "en la plúmbea noche de la barricada"? ¿En este punto ocurrió el infortunio, la tragedia de la que guarda todavía el trauma, o es más bien un lugar de añoranzas del pasado? (Paoli, 1974: 48)

Estas preguntas son una conjetura sobre la "vida" del caballo y sobre su heroico pasado. En cambio, César Debarbieri (1990) señala que el animal en cuestión es en realidad una imagen vacía: se encuentra en un lugar no apto para él (la calle) y su relincho viene desde un mundo pasado: "sus voces lejanas comprueban que en realidad no es el caballo, ni su ficticio jinete, sino en verdad un nuncio de épocas pretéritas, quien ha llegado a nuestra época. Es un ente vacío, por el cual hablan multitudes de antaño y de allí que *sus ojos* sean vacíos, miradores mágicos por los que asoman pléyade de otras épocas" (Debarbieri, 1990: 77). A su parecer, dicho símbolo representa la oposición entre lo antiguo y lo moderno: el fantasma equino como una reminiscencia de lo que fue y que ya no existe.

Carlos Espinosa (2007), como una voz discordante, destaca el carácter épico de esta figura, cuya alusión a una heroica batalla sugiere la trascendencia de la muerte o, mejor dicho, del olvido: "Hasta un épico corcel

sin jinete merodea en el trasmundo paralelo al campo del honor reivindicando una vida después de la muerte” (Espinosa, 2007: 186). No piensa lo mismo Marco Martos (2009), quien en un artículo en que repasa la imagen del caballo en diversos poemas peruanos del siglo XX, sugiere que el mismo podría ser una suerte de alter-ego del poeta, como otros lo han hecho con el caso de Peregrín:

Era, al mismo tiempo, un hombre apocado, podríamos decir que suavemente nocturno; como su propio caballo, tenía un espíritu desvanecido; era, ya mientras escribía, una voz lejana que se encontraba más cómoda no entre el gentío abigarrado de una Lima que crecía entre calles y plazas; tampoco ciertamente en los grandes salones de una burguesía falsamente liberal; su lugar era la plaza ruinosa, la vía desierta y caminaba o escribía con lentas pisadas, con sigilo, sí, precisamente como un caballo muerto en una antigua batalla, como el espíritu de un caballo muerto, pero vivo en una antigua batalla. (Martos, 2009: 206)

De acuerdo con su lectura, podemos afirmar que estaríamos ante un poema de la decadencia, tanto del hombre como de su sociedad, vistos ya en forma pasatista más que como presente o como porvenir.

En todo caso, debemos recordar que este animal también aparece en su pintura. Por ejemplo, hay una acuarela llamada “Dos potrillos” y dos acuarelas tituladas “Caballo”. Seguro el poeta debió recordar la imagen equina durante su niñez en la hacienda Chuquitanta. Sin embargo, el animal del poema en cuestión era usado para la batalla, fue testigo (como la “Walkyria” del poema del mismo nombre) de la muerte y el heroísmo. Pero ahora es una aparición que atraviesa un escenario nocturno y en ruinas. Los adjetivos que lo caracterizan refuerzan esta condición fantasmal: cascos *sombríos*, *hosco* relincho, voces *lejanas*, ojos *vacíos* y *lentas* pisadas. A su vez, su accionar es lento y tambaleante (trepida, es decir, tiembla, no sabemos si de frío o de miedo).

A nuestro parecer, la clave del poema se encuentra en la tercera estrofa. El caballo se detiene frente a la plúmbea⁽²²⁾ esquina de una barricada. Si volvemos a las preguntas que se hacía Paoli y que citamos anteriormente, es

posible que ese haya sido el lugar en que fue herido o en que falleció. Si bien las barricadas han sido usadas en batallas más actuales, las mismas datan de épocas en que aún se luchaba a caballo. Por ejemplo, recordemos que en el Día de las Barricadas (12 de mayo de 1588) en Francia, el rey Enrique IV usó regimientos de guardias suizas y franceses. Volviendo al caballo egureniano, en este punto se detiene con horror y con ojos "vacíos". Aquí entendemos lo vacío no en el sentido de inexistencia que le dio Debarbieri, sino al contrario: de existencia a través de la memoria que le ha permitido recordar con horror la batalla sangrienta y el sinsentido de la muerte. Este caballo humanizado es el testigo intemporal de la odiosa guerra. Al final, su figura desaparece y solo se escuchan sus lentas pisadas.

Una pequeña digresión: Borges admiraba en gran medida la poesía de Eguren, como se demuestra en la mención que le hace en su poema "El Perú". En la enumeración de cosas de su "interminable" casa que provienen de nuestro país, sentencia: "y unas líneas de Eguren que pasan levemente". Quizá sea caprichosa nuestra lectura (como muchas), pero no dejamos de pensar en la escena de su memorable cuento "Tlön Uqbar, Orbis Tertius", cuando relata la existencia de los *ur* u objetos producidos por sugestión, que a su vez desaparecen cuando nadie se acuerda de ellos. En su sentencia "A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro", nos imaginamos la sombra de un caballo frente a un lugar en ruinas y a la que le da existencia por su presencia. Como el caballo egureniano, cuya presencia fantasmal en las ruinosas plazas sigue dando existencia a lo que ya no es.

D.3) "PEREGRÍN, CAZADOR DE FIGURAS": EL AVE Y LA SIMBOLOGÍA INSECTIL

*En el mirador de la fantasía,
al brillar del perfume
tembloroso de armonía;
en la noche que llamas consume;
cuando duerme el ánade implume,
los órficos insectos se abruman
y luciérnagas fuman;*

*cuando lucen los silfos galones, entorcho
y vuelan mariposas de corcho
o los rubios vampiros cecean,
o las firmes jorobas campean;
por la noche de los matices,
de ojos muertos y largas narices;
en el mirador distante,
por las llanuras;
Peregrín cazador de figuras
con ojos de diamante
mira desde las ciegas alturas.*

Este poema es uno de los más citados de Eguren y en el que la crítica ha encontrado un consenso acerca de lo que representa: una suerte de alter-ego del poeta (Carrillo, Paoli, Debarbieri, Bernabé, Espinosa, entre otros). Quisiéramos problematizar dicho consenso.

Un primer detalle de este poema que nos llama la atención es de carácter sintáctico: está compuesto de 18 versos, siendo el sujeto el N° 16 ("Peregrín cazador de figuras"); el verbo principal se encuentra en el N° 18 ("mira") y todos los demás versos cumplen la función de complemento circunstancial. En otras palabras: es en este extenso conjunto de proposiciones circunstanciales que se establece la información sobre el *lugar* y el *modo* del "mirar" por parte de Peregrín, además del atributo que el hablante lírico le otorga: "con ojos de diamante". Entonces, queda claro que la "dilucidación" del personaje simbólico debe proceder básicamente de las "circunstancias" de su *mirar*.

Es, como los dos anteriores (y otros muchos del poeta) un poema *nocturno*. Este Peregrín está ubicado en el "mirador de la fantasía". A continuación, el "ambiente" donde nos encontramos es representado con la sinestesia "al brillar del perfume/ tembloroso de armonía". Se confunden aquí varios sentidos. Por ejemplo, el perfume (olfato) presenta un "brillar" (vista). A su vez, este perfume se manifiesta tembloroso (visual-táctil) de armonía (auditivo). El escenario es una fiesta de los sentidos "que llamas consume".

Además, hay un contraste entre la oscuridad de la noche y el brillo de las llamas o de las luciérnagas.

Enseguida, hay un verso que también nos parece bastante sugestivo: "cuando duerme el ánade implume". Ciertamente raro, ya que no conocemos ningún ánade o pato que no tenga plumas. Podría ser interpretada esta imagen a partir de la frase que Diógenes Laercio ha acuñado como la definición platónica de *hombre*: "bípedo implume". Ciertamente, un ánade es un bípedo. La *imaginería* egureniana podría haber confeccionado esta oscura metáfora para referirse al momento en que el hombre está durmiendo y no es (no debe o no puede ser) testigo de lo que se observa desde el "mirador de la fantasía". La siguiente acuarela de Eguren, titulada "Sueño N° 1" sugiere un escenario cercano:



1. José María Eguren: "Sueño N° 1"

http://cnjme.galeon.com/biografia_eguren.htm

Aparte de que el ser humano ("ánade implume") duerme, apreciamos en la acuarela otro aspecto fundamental que también aparece en el poema: los insectos. Estos son "órficos"⁽²³⁾, es decir, trasuntan lo oscuro y lo sobrenatural. En realidad, encontramos en la poesía egureniana toda una simbología insectil, como se puede reconocer en poemas como "Juan Volatín" y "Fantasía", "La mariposa" y "La arañita". Estos insectos habitan y forman parte de la noche misteriosa. Claro que también hay "silfos"⁽²⁴⁾ galones" y "rubios vampiros", pero principalmente encontramos en este "cuadro" poético a luciérnagas, mariposas y "jorobas" (posible alusión insectos "con joroba" como moscas o escarabajos).

Estos órficos insectos se "abruman", es decir, forman parte del escenario *nebuloso*, pero también se puede entender que están "abrumados": en otras palabras, que se encuentran preocupados y asustados... quizá por alguna amenaza que pende sobre ellos.

En este punto quisiéremos centrarnos en la figura de "Peregrín", comenzando por su nombre. Podemos entenderlo como una apócope de "peregrino", adjetivo que en el poema es usado en función nominal. ¿Qué seres se caracterizan por su condición de peregrinaje? Está claro que los más reconocidos son las aves. En la poesía de Eguren también encontramos todo un bagaje de aves, como alcotanes y garzas, e incluso hay imágenes simbólicas que han sido interpretadas como aves⁽²⁵⁾. A partir de lo anterior, entendemos a Peregrín como un ave peregrina e insectívora, ya que mantiene a dichos insectos *abrumados*. A ello hay que sumarle que se encuentra a una altura en que básicamente encontramos a estos animales: "desde las ciegas alturas". Es típico en Eguren la representación de figuras que trascienden su aparente solemnidad y se convierten casi en un guiño irónico para sus lectores: recordemos a la niña Paquita que juega con su comida en "El duque Nuez", o al juego infantil de connotación trágica en "Marcha fúnebre de una marionette". Se han propuesto lecturas que han incidido en el carácter lúdico de su universo poético⁽²⁶⁾.

Hay una característica esencial de Peregrín: tiene "ojos de diamante". Ojos que brillan en la noche, como por ejemplo en esta ave:



2. Lechuza de los arenales.

http://www.fotonat.org/details.php?image_id=67035

En todo caso, si bien la lechuza de los arenales (típica ave americana y que seguro Eguren vio más de una vez en su campestre niñez en Chuquitanta) suele no volar a un nivel tan alto, a diferencia de Peregrín que “mira desde las ciegas alturas”, no por ello podemos descartarla. Más bien podemos asociarla con su “estética de la miniatura”, algo típico de su propuesta artística. Por ejemplo, en su motivo “Paisaje mínimo” podemos rescatar las siguientes sentencias:

“Me figuro que un águila antañona mostraría a Doré los árboles frondosos como gigantes de los siglos”.

“Hay miniaturas que figuras *féeries* en el corazón de un bosque”.

“El aviador instantáneo volará continentes; pero la vida de un hombre conocerá apenas el mundo breve”. (Eguren, 1997: 232-233)

En esta suerte de aforismos poéticos podemos vislumbrar la poética de la miniatura en Eguren (él que se inventó una microcámara para tomar minifotos). A partir de su particular visión de la Naturaleza, podemos interpretar “Peregrín, cazador de figuras” como una pequeña ave costera que, sin embargo, es vista desde las “ciegas alturas” por sus pequeñas víctimas (los “órficos” insectos) cual halcón o águila soberbia que va en pos de sus vidas.

Ello, durante el momento en que duerme el "ánade implume", durante la hora de las maravillas donde solo pueden ser testigos las enigmáticas figuras que pueblan su universo de fantasía.

E) A MANERA DE SÍNTESIS: EL SIMBOLISMO EGURENIANO

Emparentar la poética simbolista francesa, representada en sus máximos exponentes (en especial Rimbaud y Mallarmé) con el simbolismo egureniano es, a partir de lo anterior, o bien caer en una lectura simplista de su obra o centrarse únicamente en uno de los aspectos de su estética. A pesar de la sesuda investigación realizada por Xavier Abril, no podemos estar de acuerdo con una de sus conclusiones centrales: que Mallarmé es la clave de la poesía de Eguren. Ciertamente, son varios los rasgos que la poesía del autor de *La canción de las figuras* comparte con la propuesta poética francesa (no por algo también es catalogada de *Simbolismo*). Sin embargo, también son palpables sus diferencias.

Sobre las similitudes, encontramos en Eguren en primer lugar esa búsqueda de crear un universo poético autónomo (marcado, como en los maestros del Simbolismo, por la noche y por la muerte). El motivo esencial de su obra es la noción de *poiesis* o creación, y no por la de *mimesis*. En segundo lugar, la *sintaxis* egureniana trae también aspectos novedosos a los que se no se había aventurado la tradición hispana de su tiempo (este es un punto que lo puede acercar a Mallarmé y a su uso renovador del francés). La *sintaxis* de "Peregrín, cazador de figuras" se puede tomar como particular ejemplo. Otro detalle es la combinación métrica y rítmica⁽²⁷⁾ novedosa en su poesía, en la cual no nos hemos detenido, pero de la cual hay destacadas reflexiones. Además, el sentido *oscuro* y *hermético* de su poesía, unido a arcaísmos y sobre todo a neologismos que se pueden hermanar con el léxico *destrutivo* de los decadentistas franceses, permiten concretar una poética de los sentidos, *sinestésica*, que de forma indubitable debe ser catalogada de simbolista.

Sobre las diferencias, un primer aspecto fundamental tiene que ver con su *imaginería*. No encontramos en ningún poeta francés de la segunda mitad del siglo XIX una propuesta cercana a la simbología egureniana⁽²⁸⁾. Sus

referentes (el mundo gótico-medieval, las edificaciones en ruinas, los personajes mitológicos –sobre todo escandinavos–, el *orientalismo*, los juguetes, las niñas, la naturaleza, entre otros) conforman un universo poético original y renovador dentro de las letras hispanoamericanas de su tiempo.

El *impresionismo* egureniano, el cual lo hermana más bien con Verlaine, es una muestra inequívoca de que su poesía no puede ser entendida sin considerar su arte pictórico. Ello definitivamente debe entrar en conjugación con la “biblioteca” de su periodo de formación, que nos conduce desde el renacimiento español hasta las modernas propuestas literarias de Occidente que pudieron ser conocidas en nuestro país a fines del siglo XIX

A lo anterior hay que sumarle ese *tono* ambivalente entre inocencia y tragedia que traspasa sus poemas. “La niña de la lámpara azul” y la lectura comparativa con su prosa “La esperanza” es una evidencia de ello. Por otro lado, el animismo fantasmal de imágenes como la Tarda, el dominó o el caballo puede estar más vinculado a una corriente romántica de la tradición fantástica, actualizada en Eguren en estos seres que atraviesan el mundo de los vivos y el de los muertos. Finalmente, el recorrido metafórico de sus símbolos (otra vez la niña de la lámpara azul, los reyes rojos o Peregrín) nos conducen a un enigma que ha tratado de ser resuelto de muchas maneras, y que las más de las veces nos han guiado a una imagen atroz o lúdica.

NOTAS

(1) Este periodo ha sido estudiado, entre otros, por el francés Hervé Le Corre en su libro *Poesía hispanoamericana posmodernista* (incluido en la bibliografía).

(2) Este término fue acuñado por el español Federico de Onís (1885-1966) en su famosa *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, publicada en Madrid en 1934.

(3) Hemos tratado de establecer las bases para explicar dicha problemática en nuestro libro *Las figuras del cazador: símbolos, alegorías y metáforas en el poemario Simbólicas de José María Eguren* (incluido en la bibliografía).

(4) Una de las principales hipótesis de Xavier Abril en su libro *Eguren, el obscuro* (1970) es justamente que el simbolismo egureniano presenta una marcada filiación mallarmeana.

(5) Breves y operativas, pues no es nuestro interés en el presente trabajo detenernos en una profusa reflexión sobre la noción de poética, sino todo lo contrario: emplearla en el sentido convencional al que nos referimos para poder desentrañar la oscura poética egureniana.

(6) Los términos *modernidad, art nouveau, art fin de siècle, decadentismo*, entre otros, han sido empleados, en ciertas ocasiones de forma ambigua, para referirse a este periodo de la literatura francesa. Por otro lado, también vamos a prescindir de la literatura simbolista desarrollada en otros países (como en Inglaterra, por ejemplo), dado que nuestro marco de análisis se centra en la lírica desarrollada en Francia.

(7) El caso de Verlaine es diferente, pues si bien desarrolla cierto "simbolismo" en los versos *impresionistas* de su *Romances sans paroles* (1874) y en algunos consejos de su "Art poétique" (escrito en 1874 y publicado recién en 1883), crea una obra que va a ir por otros senderos, más ligados a una conversión religiosa y a su perenne atracción por lo sensorial.

(8) Aloysius Bertrand (1807-1841) y Baudelaire son sus antecedentes en el desarrollo del poema en prosa, el primero con su *Gaspar de la nuit* (1842) y el segundo con *Le Spleen de Paris* (1869).

(9) En nuestro libro dedicado a Eguren (incluido en la bibliografía) establecemos como periodo de formación aquel en que el poeta recepciona un conjunto de obras que van a perfilar su peculiar propuesta poética. También dedicamos un capítulo en que reflexionamos sobre el simbolismo egureniano, sin aludir directamente a su asimilación de la poesía francesa.

(10) Falta elaborar un estudio comparativo sobre Rubén Darío y Eguren, el cual seguro echará muchas luces sobre la original relación del poeta limeño con el Modernismo.

(11) Su libro *La poética de José María Eguren* es más una suerte de síntesis de todo lo que hasta ese momento se había dicho sobre la obra del poeta. A nuestro parecer, sus principales aportes radican en la relación entre la obra

egureniana y la *commedia dell'arte*, así como con el teatro de lo absurdo de Pirandello.

(12) Ricardo Silva-Santisteban, en su obra *Mallarmé en español* (1998), evidencia que el poeta de las "Herodiades" no fue difundido en el contexto hispanoamericano sino hasta muy entrado el siglo XX, en especial a partir de las antologías de Enrique Díez Canedo (1879-1944) y de las traducciones y estudios de Alfonso Reyes (1889-1959).

(13) Los biógrafos del poeta están de acuerdo con que Eguren no solo no viajó fuera del Perú, sino que incluso no salió del departamento de Lima.

(14) Los remitimos en especial al capítulo "Baudelaire en el Perú" del libro *Las letras de Francia y el Perú* (1997) de Estuardo Núñez, incluido en la bibliografía.

(15) Sugerimos la lectura del libro *Verlaine y los modernistas españoles* (1974) de Rafael Ferreres.

(16) Recomendamos la lectura del artículo "Colónida y el modernismo peruano" de Alberto Tauro (incluido en la bibliografía).

(17) Nos parece evidente el clima religioso que subyace en el poema, sobre todo a partir de palabras como piedad, alma, espiritual y esperanza. Hasta ahora no se ha estudiado el tema de la religiosidad en Eguren.

(18) Posible relación con el poema "La pajita" de Gabriela Mistral (amiga del poeta). En dicho poema, incluido en su libro *Ternura* (1924), hay una alusión a una "niña de cera".

(19) Hugo Friedrich (1974) nos recuerda que para Baudelaire la repetición de determinadas palabras es la clave para desentrañar la "obsesión" del poeta.

(20) Es importante destacar el carácter "cromático" del poema. Por ejemplo, en algunos de sus cuadros y dibujos aparecen niñas, y en la acuarela "El espíritu de la noche" predomina el color azul.

(21) Sugerimos revisar las entrevistas hechas al poeta desde 1917 hasta los últimos días de su vida (incluidas en la edición que estamos manejando) y cómo se va acentuando un tono de tristeza y pesimismo.

(22) De color plomo.

(23) El orfismo es una religión "de misterios de la antigua Grecia, cuya fundación se atribuía a Orfeo, poeta y músico griego mítico, y que se

caracterizaba principalmente por la creencia en la vida de ultratumba y en la metempsícosis” (DRAE).

(24) Los silfos son la versión masculina de las sílfides o espíritus del aire según la tradición hermética.

(25) James Higgins (1993) entiende “los reyes rojos” como la lucha entre dos halcones; por su parte, Luis Fernando Chueca (1999) sugiere que la “dama i” es la imagen de un ave palustre. Otro detalle no menos importante es que en algunas pinturas y dibujos de Eguren aparecen aves, tales como gaviotas y halcones.

(26) Sugerimos revisar artículos como “Desdichadas lecturas” (2009) de Mario Montalbetti, quien interpreta los reyes rojos como la lucha de los ojos por querer ver; o el ensayo “Hacia otra interpretación de los reyes rojos” (2011) del español José Valles Calatrava, quien más bien los entiende como cartas de la baraja.

(27) Sugerimos la lectura del libro *El ritmo y la modernización de la lírica peruana* (2013) de Eduardo Lino Salvador, especialmente el capítulo dedicado a Eguren.

(28) Debarbieri (1990) propone una clasificación de sus personajes o figuras; por su parte, Anchante (2013) establece una clasificación de sus símbolos en su primer libro de poesía.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, Xavier (1970). *Eguren, el obscuro*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Anchante Arias, Jim (2013). *Las figuras del cazador: símbolos, alegorías y metáforas en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. Lima: Fondo Editorial de la USIL.

Areta, Gema (1993). *La poética de José María Eguren*. Santander: Alfar.

Belli, Carlos German (1982). “La poesía de José María Eguren”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 17, pp. 27-41.

Debarbieri, César (1990). *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima: Ed. Pedernal.

- Doležěl, Lubmír (1997). *Breve historia de la poética*. Madrid: Síntesis.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eguren, José María (1997). *Obras completas*. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú.
- Ferrari, Américo (1993). "La función del símbolo en la obra de José María Eguren". *El bosque y sus caminos*. Valencia: Pretextos. 1993. pp. 53-61.
- Ferreres, Rafael (1974). *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos.
- Friedrich, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Higgins, James (1973). *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres.
- Le Corre, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Gredos.
- Lino Salvador, Eduardo (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana*. Lima: Fondo Editorial de la USIL.
- Marchal, Bertrand (2011). *Le Symbolisme*. Paris: Armand Colin Éditeur.
- Martos, Marcos (2009). "La poesía peruana del siglo XX". *América sin nombre*, Nros. 13-14, pp. 203-214.
- Mariátegui José Carlos ([1928] 1991). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Montalbetti, Mario (2009). "Desdichadas lecturas: son Los reyes rojos de J. M. Eguren". *Artes & Letras*, Año VIII, N° 36-37, pp. 4-5.
- Núñez, Estuardo (1997). *Las letras de Francia y el Perú*. Lima: UNMSM.
- Silva-Santisteban, Ricardo (1998). *Mallarmé en español* (tres tomos). Lima: PUCP.
- Silva-Santisteban, Ricardo (2016). *El universo poético de José María Eguren*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

Tauro, Alberto (1939). "Colónida y el modernismo peruano". *Revista Iberoamericana*, N° 1, Año 1, pp. 77-82.

Valles Calatrava, José (2011). "Hacia otra interpretación del poema *Los reyes rojos*". *Martín*, Año XI, N° 24, pp. 71-75.