

Símbolo, simbólica y simbolismo en los *Motivos* de José María Eguren

Jim Alexander Anchante
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

En el presente artículo se busca discutir sobre los términos *símbolo*, *simbólica* y *simbolismo* en la prosa de José María Eguren, reunida en el título de *Motivos*. La crítica ha destacado el peculiar simbolismo de su universo poético, mas no se le ha cotejado en forma profunda con sus reflexiones en torno del mismo, así como del concepto de símbolo. En este artículo se plantean algunas ideas sobre esta problemática, y se busca sostener que el símbolo egureniano es una imagen sensorial que cumple la doble y antitética función de desentrañar el misterio de una *Naturaleza*, ya existente, así como de crear su propia *Naturaleza*.

Palabras clave: prosa – símbolo – simbólica – simbolismo – J. M. Eguren

ABSTRACT

In this paper, we discuss some important concepts in Jose Maria Eguren's prose, gathered in the text *Motivos*, such as *symbol*, *symbolic* and *symbolism*. The criticism has emphasized the peculiar symbolism of his poetical universe but without comparing with depth the poetry and the reflections about this poetry, besides symbol's concept. In this article, some ideas are proposed about this series of problems, and it tries to support that the egurenian symbol is a sensory image that fulfils the double and antithetic function of to discover a Nature's mystery, already existing, as well as of to create his own Nature.

Keywords: prose – symbol – symbolic – symbolism – J. M. Eguren

Introducción

La obra de José María Eguren (1874-1942), tanto en verso como en prosa, es una de las más relevantes dentro del proceso de formación de la literatura peruana contemporánea. Sin embargo, esta segunda (en prosa) se ha beneficiado hasta el momento (como sí la primera) de una cantidad suficiente de estudios que permita vislumbrar, a profundidad, tanto su naturaleza estilística como su sugerente y serpenteante contenido. Sobre este punto, los trabajos de Estuardo Núñez, José Luis Rivarola, Ricardo Silva-Santisteban y Ricardo González Vigil, entre otros, han sido importantes y han dado luces sobre el mismo. No obstante, consideramos que aún falta mucho por decir sobre los *motivos* egurenianos, sobre todo en relación a su praxis poética.

En el presente trabajo, reflexionaremos sobre ciertas nociones que se desarrollan en algunos de sus *motivos*: símbolo, simbólica y simbolismo, así como de las relaciones y diferencias entre las mismas. El porqué no es gratuito: recordemos que Eguren ha sido clasificado no solo como el más representativo sino, en gran medida, como el único poeta simbolista en nuestra literatura. Asimismo, la crítica ha destacado el peculiar *simbolismo* que subyace a su particular universo poético. Por ello, consideramos fundamental la elucidación de estos términos para poder entender a cabalidad la singular poética egureniana.

1. Sobre la *simbólica* egureniana

¿Qué entendemos por *simbólica*? Jean Chevalier y Alain Gheerbrant establecen dos significados para este término: “Designaremos con el nombre de *simbólica*, por un lado, al conjunto de las relaciones y de las interpretaciones correspondientes a un símbolo, la simbólica del fuego, por ejemplo; por otro lado, al conjunto de los símbolos característicos de una tradición, la simbólica de la cábala o de los mayas, del arte romántico, etc.”. Nos vamos a nutrir de estas dos acepciones para poder configurar una suerte de *simbólica*

egureniana, teniendo en cuenta que la segunda acepción está más cercana a lo que comúnmente entendemos como *simbolismo*. Para ello, primero revisaremos lo que la crítica ha dicho en torno a las características de esta simbólica o simbolismo egureniano, y, luego, a partir de sus textos en prosa, observaremos las propias reflexiones del poeta sobre qué se entiende por símbolo.

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

1.1. El primero que estableció una propuesta sistematizada sobre este punto es Pedro Zulen (1911), filósofo de formación y amigo del poeta limeño. Zulen, desde un primer momento, lo vincula con Baudelaire, pero también establece ciertas diferencias. Por ejemplo, mientras el segundo reflexionaba en su prosa sobre lo que paralelamente colocaba en sus versos, a decir del estudioso, Eguren destacaba por su capacidad para crear símbolos o imágenes propios de su particular mundo interior. Estas imágenes “emergen inconscientemente de su espíritu donde se hallan en abundancia y en perenne gestación. Las composiciones de Eguren han brotado de su espíritu, cuando él menos lo ha pensado; el poeta obra a impulsos del arte por el arte sin forzar a sus musas a su producción poética” (Zulen [1911] 1977: 55). Si bien consideramos que lo dicho por Zulen no hace justicia a la importante *musa* baudelaireana (más compleja que como él la plantea), sí le ha servido para destacar en su real dimensión el proyecto literario que nuestro poeta estaba llevando a cabo.

A continuación, señala que hay *dos simbolismos* en la obra de Eguren: el primero es aquel “con que expresa las imágenes de la

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

Eguren hace de imágenes simbólicas el otro simbolismo que conceptuamos nuevo. Esto puede verse en casi todas las composiciones del libro, y ocurre no ya lo que acabamos de ver en *Sybna la blanca* y en *Lied I*, sino que *el pensamiento genérico está vaciado en toda la composición*, como en *Las torres* y *Los reyes rojos*, por no citar otras más. (Zulen [1911] 1977: 58; énfasis agregado)

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

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

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

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

En definitiva, a pesar que señala que no busca comparar a Eguren con nadie, Carrillo termina vinculándolo con el simbolismo francés, pues llega a afirmar que nuestro poeta, sin llegar a crear un arte nuevo —aunque sí original—, ha sido el primero en aclimatar esta tendencia a América.

1.3. Alberto Ureta (1929) y José Carlos Mariátegui (1928) están de acuerdo con que la poesía de Eguren se distancia del simbolismo francés en varios aspectos. El primero nos dice que, mientras en los franceses “la imagen y la resonancia musical del verso tienden a sugerir cierto estado de ánimo con auxilio de una interpretación personal del símbolo y del ritmo”, en Eguren se “organiza un mundo con sus figuras, las dota de un ambiente propio y las mueve dentro de una lógica exclusivamente suya para arrastrar al lector hasta ese mundo y hacerle en él la revelación de sus quimeras que son toda su alma y toda su vida” (Ureta [1929] 1977: 82). Esta es una afirmación certera, aunque limitada, pues si bien destaca el mundo de las figuras egurenianas —el estudio de César Debarbieri sobre sus personajes es la mejor muestra—, obvia la relevancia de la musicalidad egureniana y su poder de connotación significativa.¹ Entiende su propuesta como una especie de neorromanticismo:

¹ Estuardo Núñez, en su estudio de 1932, nos habla de una *musicalidad* no externa o simplemente decorativa, sino de un “ritmo interior” que influye decididamente en la comprensión de sus símbolos.

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

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

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, temperamentalmente, la antítesis de Eguren. [...] Su vitalidad excesiva no se resignaba a una bohemia citadina y decadente, más o menos verlaineana. Rimbaud, en una palabra, era un ángel rebelde. Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo. Sus tormentas, sus pesadillas son encantada e infantilmente feéricas. (Mariátegui [1928] 1991: 297)

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

1.4. Jorge Basadre (1928) ubica en la poesía egureniana una fusión entre ecos de paisaje rural, formas germánicas y técnica del simbolismo francés. A continuación, señala cuatro facetas en que puede dividirse esta poesía (en forma arbitraria, como él mismo lo afirma): un lirismo romántico, el paisajismo, el simbolismo propiamente dicho y el creacionismo. Por su posterior explicación, entendemos que estas facetas no se excluyen, sino que se superponen en sus poemas. La siguiente cita nos parece la mejor síntesis de Basadre sobre la estética de nuestro poeta:

La poesía de Eguren tiene, así, remansos emocionales que evocan a las más puras efusiones románticas; con sus imágenes dobles y múltiples, interpretativas y trascendentes aunque sin carácter

explicativo, se afilia al simbolismo; y tiene también avizores presajios de la liberación posterior. Del romanticismo conserva la actitud estremecida de la vida, cierta sapiencia sobre la humana nadería. Del simbolismo adopta la delicadeza, el sentido del matiz, la expresión figurada. Y antes de que alborearan las escuelas de vanguardia, prescinde absolutamente de la anécdota, de la representación objetivista, superando la realidad al intuir las formas poéticas distintas de las que la realidad exhibe, al desdeñar por manida e inferior la reproducción simple de la vida para otear la superación de la vida por el arte mismo. (Basadre [1928] 1977: 105-106)

1.5. Estuardo Núñez define el simbolismo de Eguren como *interior*, es decir, un simbolismo que no tiene como objetivo la naturaleza (como sí lo tenía la literatura precedente), sino más bien uno cuyo medio es la *subjetividad*, puesto que “todas sus imágenes son elaboradas en ella sin mayor relación con el exterior” (Núñez 1932: 52). Observa que de este mundo exterior ha tomado básicamente los elementos primarios, pero que la sensación que nos deja su poesía es de “cosa desrealizada”. A continuación define la poesía egureniana como de “imágenes” y no de “metáforas”, con lo que distingue ambas estrategias figurativas. Más que a la metáfora, señala el estudioso, el poeta recurre sobre todo a la adjetivación cromática. Ello lo lleva a sugerir, a partir de ejemplos concretos de versos y poemas, una suerte de “código egureniano de colores”.² Núñez lo sustenta de la siguiente manera:

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

² No debemos olvidar que, paralelamente a su poesía, Eguren desarrolló una importante labor pictórica (Luis Alberto Sánchez llegó a decir que no se puede entender la primera sin la segunda), lo cual nos previene para manejar con cuidado la alusión a *colores, tonos y matices* en sus poemas. Algo similar podemos decir de la música, puesto que el poeta desarrolló una profunda cultura musical, tanto clásica como contemporánea.

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

Colores	Sinónimos o derivados, y significado
Amarillo	<ul style="list-style-type: none"> - Dorado (blondo, rubio): femenino erotizado, vinculado al fuego y a la pasión. También expresa lo exótico y oriental (ligado a lo mágico), sobre todo en personajes, aunque puede aplicarse a cosas inanimadas. - El amarillo simboliza la muerte o el acabamiento. También es reemplazado por “marfil”.
Rojo	<ul style="list-style-type: none"> - Color animal, “de la multitud de la sangre, de la vida inquieta, agitada, turbulenta”. - También puede comunicar la impresión de amenaza o producir la sensación de miedo.
Morado	<ul style="list-style-type: none"> - Expresa algo delicado y exquisito de aplicación femenina.
Azul	<ul style="list-style-type: none"> - Simboliza inocencia, pureza y asexualidad. También idealismo. - Se vincula a la melancolía y la tristeza, así como también a una suerte de trascendencia (más allá de la muerte) espiritual. - Celeste: divino, por su relación con el cielo.
Verde	<ul style="list-style-type: none"> - Pone en relieve lo misterioso y sobrenatural.
Blanco	<ul style="list-style-type: none"> - Se aplica tanto a lo triste como a lo alegre. - En relación con el ámbar: evoca lo mágico, antiguo, exótico y misterioso.

Esta propuesta la venía trabajando desde sus primeros estudios, pero es en su libro de 1964 en que podemos observarla completa.

Volviendo a su publicación de 1932, nos dice Núñez que la poesía de Eguren es más “simbólica” que “simbolista”, al diferenciarla del movimiento francés (aunque asume el empleo de su técnica) y al señalar que la lírica egureniana crea su propio universo simbólico:

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

Es importante destacar, de acuerdo con Núñez y como también han señalado otros autores, que Eguren llega a un “simbolismo” poético no necesariamente a partir del conocimiento profundo de poetas franceses relacionados con esta escuela (como Rimbaud o Mallarmé).

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

decir, por la existencia de una *simbólica* particular del poeta. En todo caso, sobre el título de su libro, y en correspondencia con la prédica simbolista, asume el proyecto poético de Eguren como un viaje hacia el misterio, vinculado al esoterismo y hermetismo:

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

1.7. La propuesta de Américo Ferrari (1974) busca en esencia dilucidar la *naturaleza* del símbolo egureniano, lo cual entra en correspondencia con cómo funciona este símbolo. Ello se manifiesta directamente en el título mismo del artículo: “La función del símbolo en la obra de Eguren”. Ferrari, sobre la base de un artículo de Julio Ortega (incluido en la bibliografía), señala que en el universo poético de Eguren subyace una estructura basada en la *antítesis*. Y que esta antítesis se resuelve en una ambigüedad, de la cual el poeta busca elaborar una *síntesis* (llama la atención la forma en que este estudioso sugiere cierto proceso *dialéctico* en la configuración del universo poético egureniano). Para profundizar esta propuesta, veamos una primera cita:

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

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

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

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

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

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

A continuación, realiza una breve descripción de cada uno de estos casos. Por ejemplo, sobre los primeros, debido a que pertenecen a una poesía dirigida a un receptor infantil, son figuraciones pueriles (término usado por Debarbieri) y sin mayor calidad simbólica (a excepción del pelele). En el caso de los históricos, nos menciona a aquellos que tuvieron una existencia real (el padre Guillermo, la Rubia Ambarina como personificación de cualquier limeña coqueta) y una libresca (Jezabel o la Walkyria). Sobre el tercer grupo, señala que cualquier personaje es producto de la imaginación, pero que este grupo se caracteriza por tener una nominación creada por Eguren, sin la existencia de antecedentes. En cuanto a los abstractos, a nuestro entender, surgen a partir de un proceso dialéctico de síntesis que nos conduce de lo material a lo abstracto y viceversa: “son los que presuponen para su aparición el trabajo racional, de reducción de las manifestaciones o caracteres externos

de las cosas o seres, para alcanzar sus notas constitutivas, y que luego son abstraídos por el poeta y materializados en estos personajes, bajo intención poetizante” (16). Finalmente, los alegóricos se distinguen por exclusión de los anteriores y estarían más cercanos a lo que entendemos como de carácter simbólico: “Los Personajes Alegóricos constituyen, en fin, aquellos que no estando al servicio de ninguna de las cuatro razones anteriormente especificadas, conllevan la idea de un simbolismo o representación iconológica, o material de un vicio o virtud que es manifestado por intermedio de su personificación” (16).

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

Sin duda es muy interesante esta propuesta de la poética egureniana basada en la síntesis del símbolo, a pesar de no comparir del todo la metodología empleada para la clasificación de sus

personajes. Por ejemplo, observamos que se soslaya —o se revisa muy superficialmente— la problematización de las siguientes posibles categorías: personajes simbólicos y no simbólicos, símbolos personificados y personajes alegóricos, lo cual en mayor o menor medida, discutimos en nuestra tesis (*cf.* Anchante 2011).

1.9. Ricardo Silva-Santisteban (1977) es quien incide más —y con mayores argumentos— en la estrecha relación entre Eguren y los simbolistas franceses (a pesar de que acepta que el poeta no habría leído a Rimbaud y Mallarmé —pero tal vez sí a Baudelaire y Verlaine— durante su periodo de formación ya señalado). En primer lugar, sobre la base de sus influencias, trata de *definir* y *clasificar* la poesía de Eguren en relación con movimientos y tendencias literarios en boga en su tiempo:

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

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

La elección de Poe fue por el poema corto y concentrado, la musicalización del lenguaje a base de reiteraciones, aliteraciones, rimas raras. Eguren presenta algunas de estas semejanzas con Poe, pero, sobre todo, hay otras profundas que vienen de lo inconsciente: ambientes obsesivos de misterio y muerte, el medioevo, la necrofilia, presencia

de la naturaleza y el paisaje como esencias, etc. Sin embargo, lo que en Poe es demoníaco, en Eguren es candoroso. (143)

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

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

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

Acerca de la historia, más que una referencia directa o de situarse en algún punto del proceso peruano o mundial, lo cual es inexistente en Eguren, tenemos una inclinación a escenarios y elementos de una edad determinada: el Medioevo gótico. Lo original de su propuesta

radica, sin embargo, en que lo oscuro, misterioso y horrísono del gótico es combinado con elementos provenientes de la infancia y el mundo de la maravilla (aunque la niñez también se vincula con el mundo desconocido, como, por ejemplo, la tradición en que los niños son médium entre los mundos de *acá* y de *allá*). Ello se vincula con su búsqueda de descripción poética basada en lo cromático:

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

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

1.10. Finalmente, consideramos excesivo el título del libro de la española Gema Areta (*La poética de José María Eguren*, 1993), puesto que, en general, lo que realiza la investigadora es visitar tópicos ya señalados por los diferentes críticos de la obra egureniana desde sus inicios, sin llegar a plasmar en forma sistematizada un discurso que dilucide la naturaleza de su *poética*. En todo caso, podemos destacar la comparación que realiza entre la obra de nuestro poeta y la estética modernista, estableciendo relaciones y diferencias. Areta observa que a la propuesta poética de Eguren subyace una crítica y superación del modernismo, propuesta basada, como ya reflexionaron Julio Ortega y Américo Ferrari, en su inclinación

hacia el contraste (o “sentimiento de lo contrario”, como ella denomina, y en que destaca la influencia de Luigi Pirandello). Señala que hay un vínculo, más que con el modernismo, con un realismo grotesco con tendencia al humor: en otras palabras, una suerte de caricaturización o carnavalización de la sociedad aristocrática limeña de fines del siglo XIX e inicios del XX (denominada “simbolismo de caricatura y caprichos goyescos”). Lo dicho anteriormente se sintetiza en la siguiente cita:

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

A partir de lo anterior, podemos establecer las siguientes ideas a manera de balance:

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

simbolismo, prerrafaelismo, impresionismo, etc. (Basadre, Abril y Silva-Santisteban, entre otros), sin que exista hasta la fecha una propuesta discursiva que describa en forma sistematizada la peculiar naturaleza de su *poética* (tarea sin duda ambiciosa y aún por hacer: ya mencionamos en qué medida no se cumplen las expectativas que genera el título del libro de Gema Areta).

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

2. La noción de símbolo en la prosa de Eguren

Baudelaire, citado por Hugo Friedrich, afirma que “para conocer el alma de un poeta hay que buscar en su obra aquellas palabras que aparecen con mayor frecuencia. La palabra delata cuál es su obsesión” (Friedrich 1974: 60). Si partimos de esta premisa para analizar el término *símbolo* en los *Motivos* de Eguren, observaremos que su reiteración es bastante continua.³ A partir de ello, señalemos que no es nuestro objetivo, en el presente apartado, profundizar en este conjunto de textos del que aún hay mucho por decir, lo cual excedería los límites de nuestro trabajo. Simplemente queremos *esbozar* —a partir de lo propuesto por la crítica—, la naturaleza de estos *Motivos* para entender mejor las implicancias en que es utilizado el término que nos compete.

2.1. Sobre los *Motivos*

Los *Motivos* están lejos de ser lo que entendemos como textos de crítica literaria. Estarían más cercanos a una suerte de ensayo en que se fusiona el vuelo poético con la reflexión y la intuición artísticas.

³ El término *símbolo* es utilizado en ocho textos (“Línea. Forma. Creacionismo”, “Ideas extensivas”, “Los finales”, “Paisaje mínimo”, “La emoción del celaje”, “Las terrazas”, “Noche azul” y “Cervantes”; el verbo *simbolizar*, en tres: “La realidad del instante”, “La esperanza” y “Los caballos de Chagall”; el término *simbolismo*, en dos: “Notas marginales” e “Ideas extensivas”. Otros términos constantemente empleados en sus *Motivos* son “música”, “pintura”, “paisaje”, “sueño”, etc.

Incluso hay fragmentos de carácter narrativo. Entonces, las afirmaciones que se desprenden de estos *Motivos* tienden a lo sugestivo y metafórico. Sin embargo, son de una importancia esencial para profundizar en las ideas estéticas del autor.

Sobre sus características, José Luis Rivarola nos dice que “se acercan a veces al ensayo, a veces al poema en prosa, a veces a una pura crónica informativa (sobre tendencias artísticas, autores modernos, temas de actualidad). Sin embargo, no se los puede encasillar dentro de ninguno de estos *géneros*, si bien tienen rasgos comunes a todos ellos” (Rivarola 1977: 244). La problemática en torno a su clasificación genérica es evidente. Sobre su estructura, analiza el estudioso la ambivalencia entre el fragmentarismo y la búsqueda de unidad. Por ejemplo, en su comentario de “Arte inmediato” —y que podría extenderse a sus demás *Motivos*— nos dice que

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

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

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

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

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

2.2. Reflexiones sobre el símbolo

A continuación comentaremos algunos de estos *motivos* en que se propone la noción de símbolo sugerida por el poeta.

2.2.1. En “Línea. Forma. Creacionismo” (1930) tenemos, en términos de Rivarola, una “reflexión sobre la línea como *forma creadora* y sobre las relaciones entre la naturaleza, el arte y el hombre a través de épocas, autores y tendencias *creatrices*” (Rivarola 1977: 230). En general, observamos un claro vínculo con el creacionismo de Huidobro, por ejemplo cuando Eguren afirma que el “hombre crea paralelamente a la Naturaleza y algunas veces se evade de imitativa” (Eguren 1997: 200). Luego propone que este creacionismo busca deslindar el lugar que les corresponde al hombre y a la Naturaleza en el ámbito del arte, sin olvidar que el primero es parte de la segunda. Centrándose en esta *Naturaleza*, la va a vislumbrar en términos gnoseológicos: “El campo incita al movimiento, a conocer el mundo, a instruirse primariamente en la biblioteca del bosque, a penetrar en la casa terrestre donde transcurrirá la vida” (201).

Destaquemos la metáfora “biblioteca del bosque”, en la cual se enlazan las nociones de naturaleza y de conocimiento libresco: como si la primera guardara secretos que pueden ser descubiertos o “leídos” a partir de una analogía universal. Se establece así una relación analógica (y misteriosa) entre los elementos particulares (emoción libre, individual) y generales (emoción colectiva) de la *Naturaleza*. Y los elementos que nos pueden aclarar este misterio son justamente los símbolos que pertenecen a ella: “Hay murmurios y símbolos en la Naturaleza que nos darían la clave: la dulce melopeya en el certamen de los ruiseñores, la danza monótona de las zorras en el plenilunio, las palabras silentes y el ritornelo de las grutas melodiosas” (202). Los símbolos son colocados en el mismo nivel que los murmurios,⁴ término que proviene de la misma raíz que “murmullo” y que, al igual que este, puede ser entendido en un contexto humano (convencional) o no humano (natural), pero que en ambos casos alude a algo sugerido en forma confusa y ambigua.

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

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L’homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l’observent avec des regards familiers. (Baudelaire 1964: 39)

Este poema es el texto base para su teoría de las correspondencias. Aquí la Naturaleza es un templo donde “vivos pilares” dejan salir a veces “confusas palabras”, las cuales podemos asociar a los *murmurios* egurenianos en su doble connotación (como en Baudelaire) de sonidos humanos y de la naturaleza. A continuación, se nos menciona que el hombre camina a través de estos “bosques de símbolos” que se vinculan también a los murmurios del motivo en cuestión. Observamos una profunda identificación entre los bosques de

⁴ “Murmurio. Ruido seguido y confuso del hablar”. Y también: “Ruido seguido y confuso de otras cosas” (DRAE 2001).

símbolos baudelaireanos y los murmurios y/o símbolos egurenianos, ambos pertenecientes a la *Naturaleza* creada por él mismo y que, llenos de ambigüedad y confusión, son la clave para desentrañar el misterio subyacente al “movimiento de conocer el mundo”.

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

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

A partir de esta cita, podemos intuir que el poeta propone dos Naturalezas: la inmersa en el sueño y la cristalizada en el arte. La primera es pre-sígnica (también podríamos decir pre-simbólica), mientras que en la segunda ya se han delineado formas y colores. Por eso, en el sueño “se ven las formas sin línea, los colores sin color. Las bellezas que pasan velozmente ante nuestra mirada, semejan figuras mágicas, videntes como el sueño” (203). Estas bellezas que pasan ante nosotros sin que podamos reconocerlas (viene a nuestra mente el poema “Rêverie”) cobran forma en la obra de arte, aunque no por ello pierde totalmente su grado de oscuridad y hermetismo. En ese sentido, entendemos que el sueño sugiere un “simbolismo sin símbolos”: las bellezas inefables del sueño aluden a la existencia de un universo pleno (la obra de arte) que solo podrá ser parcialmente vislumbrado a través de los elementos sintéticos (mediante un proceso de síntesis) o representaciones vividas que son los símbolos. Si entendemos el término representación en su sentido etimológico de “volver a presentar”, podemos definir el símbolo egureniano como la

síntesis (“codificación” e inscripción en su peculiar código poético) de una experiencia vivida y/o soñada, y, en ambos casos, inefable. Volvemos a la noción de símbolo como elemento desentrañador del misterio en nuestra experiencia de conocimiento del mundo, esta vez desde la perspectiva romántica del sueño como posibilidad de algo más real que lo que comúnmente entendemos como la *realidad*.

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

Esta noción de símbolo como síntesis gnoseológica que busca representar lo inefable (vivido y/o soñado) se desarrolla también en otros motivos. Por ejemplo, en “Los finales” (1931), al aludir a la labor poética de Dante, señala que cantar a Beatriz, símbolo de su amor, es iluminar el sendero humano de desconocimiento, pues “llenando el cielo de bellezas terrestres, prendió las luces” (261). En “La emoción del celaje” (1931),⁵ afirma que este paisaje es el símbolo del nacimiento del día, connotación del tiempo de la infancia e “intensidad, un viento de matices errantes, de castillos alígeros de regiones de sueño” (214-215). Sobre su relación con la poesía, es categórico en afirmar la capacidad de profundidad simbólica en un paisaje como el presente:

⁵ “Celaje. Aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices” y también “conjunto de nubes” (DRAE 2001).

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

2.2.4. En “Noche azul” (1931), uno de sus motivos más poéticos y hermosos, el hablante lírico le menciona a su interlocutor (la amada, entendemos) sobre un paisaje de ensoñación (el “verde antiguo”) donde vuelan las esfinges. Allí una de estas esfinges “se ha acercado, tal vez, por la luz de tus ojos. No te inquietes con sus rondas; porque son amigas de la juventud y morirían por ti. Son un *símbolo* místico de la Naturaleza, salen diversamente de su seno obscuro” (263; énfasis agregado). Aquí el símbolo es realmente sugerente, pues se alude a la esfinge (ser mitológico que establecía acertijos oscuros y herméticos) como “símbolo místico de la Naturaleza”: elemento que por excelencia nos permite contemplar el misterio de la Naturaleza o el “bosque de símbolos” baudelaireano. La esfinge de “Noche azul” es así un símbolo que nos dice “algo más” del símbolo mitológico. A nuestro criterio, se cumple aquí ese “doble simbolismo” del que hablaba Zulen.

A partir de lo visto anteriormente, podemos definir el *símbolo* egureniano como la imagen sensorial (visual, auditiva, o combinación de sentidos) que cumple una doble función aparentemente antitética: busca desentrañar el misterio de una *Naturaleza* ya existente (externa o paisaje, en términos de Abril), así como crear una propia *Naturaleza*, la *Naturaleza* interior y egureniana a partir de experiencias peculiares, pero que trascienden y se convierten en conocimiento inasible a través de la realidad. Es allí donde entra en juego la acción de la síntesis en el poema: el símbolo ha sintetizado la duda entre imitar y crear, conocer e ignorar, y nos conduce a un mundo poético oscuro y misterioso que ni la propia voz poética (entendida como la proyección del autor) puede aclarar. Paradójica

verdad: el poeta no puede explicar lo que él mismo crea. La realidad (tal como la representa el poema) es entonces un *bosque* misterioso de palabras que ni el poeta, ni nosotros, podemos *asir*, solo *vislumbrar*. Pero sabemos que la realidad está allí a través de símbolos o conexiones entre materia y espíritu. Incluso el poeta deja ciertas huellas (o murmurios) cuando en determinados instantes alude a *señas, señales o signos*, provenientes de esta *biblioteca* de símbolos particularmente suya. Como si fuera un guiño que nos dice “están allí y ocultan una verdad”. La lectura es la lucha de antemano perdida, pero no por eso menos heroica, en pos de esa verdad.

Consideraciones finales

Hay dos advertencias que debemos hacer para que nuestra propuesta sea lo más objetiva posible. La primera: como ya se ha dicho, Eguren no establece una rigurosa y sistematizada argumentación sobre su estética en los *Motivos*, sino que más bien predomina el fragmentarismo y la obsesión por ciertos temas (*motivos*, con minúscula). Por ello, la noción de *símbolo* que hemos intuido en el comentario de los textos elegidos, si bien se concreta en el análisis textual que hemos hecho de los mismos, no se agota aquí, sino que mantiene su nivel de *ambigüedad*, del que también gozan los símbolos particulares de sus poemas: el debate sigue abierto. La segunda: no debemos olvidar que estos *Motivos* fueron escritos entre 1930 y 1931, época en que ya Eguren había escrito su más importante poesía y se encontraba cercano al silencio; además, en este periodo el poeta ya se había nutrido de nuevos caudales artísticos que desconocía durante su periodo de formación (fines del siglo XIX – 1911), por falta de difusión en su círculo literario (simbolistas como Rimbaud o Mallarmé), o porque simplemente estaban en proceso de aparición y desarrollo (los “ismos” de Vanguardia).⁶ Por ese motivo, debemos

⁶ En ese sentido, es importante destacar algunos textos anteriores a los *Motivos*, en especial “Notas marginales”, que fue escrito en 1909 con la finalidad de servir como prólogo para un poemario de Julio A. Hernández, que finalmente no se publicó. Este texto es importante porque nos da información para entender las ideas esté-

ser bastante prudentes cuando se coteje la *teoría* sobre el símbolo que intuimos en sus *Motivos*, con la puesta en práctica, veinte años antes, llevada adelante en la creación de sus símbolos poéticos a partir de *Simbólicas*, su primer poemario y que, como ya sabemos, tiene carácter fundacional en nuestra poesía.

Referencias bibliográficas

ABRIL, Xavier

1970 *Eguren, el obscuro (el simbolismo en América)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

ANCHANTE ARIAS, Jim Alexander

2011 *Naturaleza y función de los símbolos en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARETA MARIGÓ, Gema

1993 *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Ediciones Alfar.

BASADRE, Jorge

[1928] “Elogio de José María Eguren”. En *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas / estudios seleccionados por Ricardo Silva Santisteban*. Comp., Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Universidad del Pacífico, 95-110.

BAUDELAIRE, Charles

1964 *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: GF Flammarion.

CARRILLO, Enrique A.

[1916] “Ensayo sobre José María Eguren”. En *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas / estudios seleccionados por Ricardo Silva Santisteban*. Comp., Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Universidad del Pacífico, 85-94.

[1929] “José María Eguren: poesías”. En *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas / estudios seleccionados por Ricardo Silva*

ticas del poeta durante su periodo de formación. Incluso menciona un rasgo del simbolismo, del cual destaca haber descubierto “analogías entre los conceptos más distanciados” (Eguren 1997: 285), con lo cual sugiere el tratamiento de las correspondencias y de las sinestias.

Santisteban. Comp., Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Universidad del Pacífico, 85-94.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT

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

CIRLOT, Juan-Eduardo

1981 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

COROMINAS, Jean

1967 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

DEBARBIERI, César

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

EGUREN, José María

1997 *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Banco de Crédito del Perú.

FERRARI, Américo

[1974] “La función del símbolo en la obra de Eguren”. En *El bosque y sus caminos*. Madrid: Pretextos, 53-61.

FRIEDRICH, Hugo

1974 *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

[1977] “Viaje al centro de Eguren: el motivo *Noche azul*”. En *Retablo de autores peruanos*. Lima: Ediciones Arco Iris, 273-303.

MARIÁTEGUI, José Carlos

[1928] “Eguren”. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 293-303.

MONGUIÓ, Luis

1954 *La poesía post-modernista peruana*. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press.

NÚÑEZ, Estuardo

1932 *La poesía de Eguren*, Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad.
1961 *Vida y Obra-Antología-Bibliografía*. New York: Hispanic Institute in the United States. Columbia University.

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

ORTEGA, Julio

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

RIVAROLA RUBIO, José Luis

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

1977 “La prosa de Eguren: carácter y estructura”. En *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas / estudios seleccionados por Ricardo Silva Santisteban*. Comp., Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Universidad del Pacífico, 227-244.

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

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo

[1974] “José María Eguren: la realidad y el ensueño”. En *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas / estudios seleccionados por Ricardo Silva Santisteban*. Lima: Universidad del Pacífico, 141-160.

2004 “El universo poético de José María Eguren”. En *Escrito en el agua* (tomo II). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 9-156.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (comp.)

1977 *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas / estudios seleccionados por Ricardo Silva Santisteban*. Lima: Universidad del Pacífico.

URETA, Alberto

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

ZULEN, Pedro S.

[1911] “Un neo-simbolismo poético”. En Silva-Santisteban (comp.) 1977, 54-60.