

POESIA Y PROSA DE EGUREN:
CINCO LECTURAS EN PROFUNDIDAD

Ricardo Silva-Santisteban
Pontificia Universidad Católica del Perú

Si bien la poesía de José María Eguren (1874-1942) puede subyugarnos fácilmente por su música y su plasticidad, es también cierto que esta poesía “clara y sencilla”, principalmente por aquellos atributos, puede entrañar escollos difíciles de superar que están dados por la extrema sutileza de su ejecución, por su trasfondo simbólico paralelo a su mera apariencia exterior, por su vocabulario riquísimo e insólito, por su apretada condensación semántica, por su sintaxis a menudo torturada. Eguren, como Góngora, Mallarmé o Vallejo, es poeta propicio al comentario y a la elucidación pues, a veces, solo gracias a ellos es posible acceder a penetrar el sentido a menudo latente en sus poemas. La combinación, dentro de un poema, de los escollos mencionados con frecuencia desconciertan, o también desalientan, a lectores poco persistentes que pueden degustar la poesía pero no estar preparados sino para la faz, aparentemente “clara y sencilla” en su exterior, pero rica en matices, rica en melodía, rica en sus trazos, rica en sentido que Eguren siempre sabe darnos solo si podemos *penetrar* el poema y llegar a captarlo como una entidad destinada al gozo literario y dueño de una estética coherente y suficiente en sí misma. Las páginas que siguen pretenden aprehender esa entidad que constituye el mundo creado en los poemas de Eguren, mostrando, en la medida de lo posible, su inagotable significancia y cómo su escritura está realizada con un arte sorprendente.

I.] EL SENTIDO OCULTO DE “SYHNA LA BLANCA”

SYHNA LA BLANCA

De sangre celeste
Syhna la blanca,
sueña triste
en la torre de ámbar.

Y sotas de copas
verdelistadas
un obscuro
vino le preparan.

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

El silencio cunde,
las elfas vagan;
y huye luego
la mansión cerrada.

“Syhna la blanca” es uno de los más destacados y originales poemas de *Simbólicas* y ha merecido elogios, comentarios e interpretaciones diversas, lo cual testimonia su notable riqueza connotativa y simbólica¹.

El poema está escrito en cuartetos imparisílabos con las medidas de 6-5-4 y 6 sílabas, y utiliza la rima asonante en los versos pares (a-a) que se prolonga a través de todas las estrofas. Métrica, pues, de arte menor y con la tonalidad asordinada de la rima asonante de tantos poemas de Eguren. Sin embargo, por tratarse de una estrofa imparisílaba, vemos que la métrica del

1. Existen comentarios a este poema de Estuardo Núñez, Xavier Abril, José Luis Rouillon y César A. Debarbieri. El de Abril es el que se encuentra más cercano al nuestro. El fino comentario de Debarbieri, quien ve al personaje como representación de la poesía, demuestra las posibilidades de lectura que revisten los poemas de Eguren.

ya breve verso inicial se estrecha aún más conforme avanza, perdiendo una sílaba en cada uno de los versos siguientes, hasta llegar al tercero, para luego recuperar otra vez su plenitud en cada uno de los versos finales de las estrofas.

En “Syhna la blanca”, como siempre en Eguren, el uso de los colores se encuentra al servicio del poema, que se presenta como una escena soñada por el poeta quien, al no poder soportar la realización de los actos sugeridos, observa que la visión contemplada en el sueño se disipa ante su vista. En la primera estrofa el color adquiere múltiples significaciones simbólicas: la sangre del personaje es celeste, por tanto es noble y quizá indique una princesa; su apelativo, Syhna la blanca, indica la condición de la blancura de su piel, pero, en forma simbólica, la de su pureza y por tanto la de su virginidad. Syhna, nombre cuya procedencia buscaremos inútilmente, pues en una creación absoluta de Eguren, se encuentra soñando en una “torre de ámbar”. Torre, pues, de marfil que se corresponde con la pureza de Syhna, pero es sabido que la torre tiene, también, además de un significado ascensional o de elevación espiritual, una simbolización fálica. Al tratarse de un recinto cerrado, la torre “aparece también como emblema alegórico de la Virgen (recuérdense en las Letanías, expresiones como ‘Turrís eburnea’)”². Syhna la blanca, precisamente, sueña, confinada en una torre de marfil, la torre de su virginidad.

Todo el sosiego del poema termina en esta primera estrofa densamente simbólica, ya que en la segunda nos enteramos del peligro inminente y brutal que acecha sobre Syhna la blanca. Eguren, sin embargo, rebaja o diluye la caracterización siniestra de los personajes que se nos muestran, al recurrir al hecho de exhibirlos, en su primera presentación, como figuras de comparsa ya que poseen las características de las figuras de una baraja de naipes. Pero muy pronto vemos sus aviesas intenciones al dedicarse a preparar para Syhna un oscuro brevaje. Se está, pues, apostando a Syhna, a quien ya no volveremos a ver después de esta estrofa, para algun dudoso o perverso ritual.

-
2. J.A. Pérez-Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Editorial Tecnos, 1971, p. 404. Por su parte Carl Jung, citado en el mismo apartado de este diccionario, explica:

El símbolo de la torre se ordena perfectamente en la línea de los símbolos fálicos de que tan rica es la historia de los símbolos... El símbolo de la torre en la letanía lateranense procede de la de misma fuente y ha de basarse, por lo tanto, en parecida significación fundamental. El atributo “ebúrnea” de la torre es de inevitable naturaleza erótica al referirse al color y a la lisura de la piel.

A partir de la estrofa siguiente aparecen otros personajes siniestros. Los sueños pueden entenderse como los servidores encargados de cambiar, en forma mágica e ilusoria, el ambiente de negrura que ofrecen las paredes forradas de laca (el interior de la habitación presenta un funesto color de muerte y de luto), pero podría tratarse también de los propios sueños de Syhna provocados por el efecto alucinatorio del brevaque que le han administrado. Los mudos rojos poseen, así mismo, una doble significación; son mudos eunucos cumpliendo sus funciones palaciegas al cerrar las ventanas y cuidar a las mujeres, pero también podría tratarse de una aféresis de los “cerrojos” que van a quedar mudos después de clausurar las ventanas.

El cuadro que trae la estrofa final es de enigmático y total silencio, y continúa, además, el acto casi silencioso de la estrofa anterior. Muestra también la aparición de las elfas, divinidades aéreas de origen nórdico. Los elfos son espíritus del aire pero nacidos de la tierra y de las aguas. Simbolizan las fuerzas subterráneas y nocturnas que provocan el terror en los jóvenes y en los adolescentes³. Eguren recurre a estas divinidades optando por presentar las formas femeninas para sugerir el aura de muerte y de terror que traen con ellas, pero, de improvviso, la mansión se disipa ante los ojos del poeta.

-
3. Es probable que Eguren tomara conocimiento de los elfos a través de la literatura francesa, pero también pudo leer la traducción de la famosa balada de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). “El rey de los Elfos”, realizada por Manuel González Prada y recogida en sus *Baladas* (París, Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1939, pp. 162-164), que se encuentra acompañada en el mismo libro por las útiles notas de su hijo Alfredo González-Prada, pp. 360-372. Manuel González-Prada había realizado hasta dos versiones de dicha balada, aparecidas en publicaciones periódicas. En nota a la traducción del poema “La Sífide” de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), del mismo volumen, pp. 389-390, Alfredo González-Prada copia esta interesante anotación encontrada en un cuaderno de su padre: “En las literaturas del Norte abundan las leyendas de elfos y silfos. En Dinamarca, un caballero empieza a dormirse en la colina de los silfos, cuando dos jóvenes se le acercan para comunicarle el maleficio; pero el gallo canta, las jóvenes huyen y el caballero se salva. En Suecia, el duque Magnus se recuesta para dormir en el interior de una selva; multitud de mujeres, deseosas de tomarlo por esposo, se acercan y le acarician como las ondinas de Heine. “Yo aceptaría vuestros ofrecimientos –dice el duque Magnus– si fuérais cristianas y no los malos espíritus de montes y valles”. En Alemania, un caballero se dirige de noche a celebrar su matrimonio; una sílfide intenta detenerle, mas él resiste. Despechada, la sílfide efectúa su maleficio imponiendo su dedo en el pecho del caballero, quien al consumir sus bodas estrecha en sus brazos a una muerta. En la colección de Herder, la balada se titula *Erkönigs Tochter*, y en algunas antologías va junto con *Erkönigs* de Goethe. Leconte de Lisle incluye una imitación de sus *Poèmes Barbares: Les Elfes*. Divide la balada en seis estrofas de seis versos, y agrega un refrán o ritornelo siete veces repetido”.

La historia de Syhna la blanca se realiza como la contemplación de un sueño, de la visión de un rito de evidentes connotaciones sexuales que transcurre no en una ordenada sino, más bien, zigzagueante escala cromática en la que pasamos del celeste al blanco, ámbar, verdelistado, oscuro, azul, bruno, para, finalmente, rematar en el rojo, simbolo de la posesión sexual y de la carnalidad en el poeta.

Pero, como siempre en Eguren, la posesión se elude para transformarse en muerte, a la que también alude la utilización del color rojo⁴. Es lo que sucede, por ejemplo, en un texto en prosa inmaduro de Eguren como “La sala ambarina” al que apelamos porque puede iluminar con largueza el poema que comentamos, con el que se da la coincidencia de “la torre de ámbar” de la primera estrofa de “Syhna la blanca”. La coincidencia radica no solo en el título sino, hasta cierto punto, en el mismo argumento del cuento: la promesa no cumplida de una niña por morir antes de su culminación⁵.

Eguren pudo haber conocido este poema de Leconte de Lisle (1818-1894), “Los elfos”, en la versión del, en esa época, conocido poeta modernista argentino Leopoldo Díaz (1862-1947), publicada en su libro *Traducciones* (1896).

No nos olvidemos, finalmente, que en otros poemas de Eguren aparecen silfos y silfas (“Juan Volatín” y “Peregrín cazador de figuras”); y, con unas no muy coherentes designaciones, en dos poemas tardíos de *Rondinelas*: “La muerte del ciervo” y “Las alfas”.

4. Véase mi estudio “El universo poético de José María Eguren”, en *Escrito en el agua*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1989, pp. 229-232, en el cual cito varios ejemplos de poemas de Eguren en que el rojo es símbolo de pecado y la posesión sexual puede significar un descenso en la escala antropológica.
5. Los tres párrafos que siguen son suficientemente ilustrativos:

“¡Oh! la sala ambarina pertenece al capítulo de las memorias crueles. Todavía miro en las cercanías aquella figura ensoñada y triste como una tarde otoñal; aquellos ojos con una luz vercosa de los lirios enfermos; y escucho esa voz melancólica que nada decía y sin embargo nos llevaba el efluvio de las cosas muertas y de los dulces rencores desaparecidos. Y es que esas mejillas liliales con el ámbar anunciador de bellezas de ultratumba y el leve brillo de sus ojeras transparentes armonizaban misteriosamente con el acento suave, prestigioso, de aquella virgen marfileña.

[...]

Bien la recuerdo ahora con sus finísimas flores; los jazmines del Cabo, las peonías y azaleas y aquellas flores negras de la India que se elevan en vistosos corimbos; y aquellas otras de un violeta desteñido que nunca se olvidan y aquellas con ojos negros y enormes pestañas y todo esto como fantasmagorías metálicas y aterciopeladas en medio de la luz ambarina de la sala y en esos vidrios tan fríos y en esa atmósfera enrarecida donde los sonidos se

El ambiente en que se desarrolla “Syhna la blanca” es misterioso, turbador y ominoso, los personajes siniestros que rodean a la doncella, evidentemente prisionera, recordemos que “sueña triste”, se comportan con la discreción con que lo hacen cuidadosos asesinos. Pero, ese soñar triste, ¿podría confundirse también con el anhelo amoroso de una amante? Recuérdese, por ejemplo, el anhelo amoroso de la sexta estrofa de “La ronda de espadas”:

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

Aquí la intención de Eguren parece, en forma evidente, aludir a la espera anhelosa de las amantes; en “Syhna la blanca”, en cambio, la alusión armonizaría más bien con la enfermedad del amor de que se habla en *El cantar de los cantares*⁶. De todas formas, aunque la doncella pudiera estar enamorada, la conducta del presunto seductor es reprochable por recurrir a la ayuda del “oscuro vino”. Eguren, en sus poemas, utiliza con frecuencia una expresión reticente y tiene tendencia a condensar, lo que da como resultado un amplio abanico de posibilidades de sentido. Los dos rasgos de su poética de reticencia y condensación, se muestran notorios en un apretado poema como “Syhna la blanca”, en el cual la condensación sintáctica va a la par con aquella de las imágenes, que se acompañan con una sutil y precisa adjetivación cromática. La idea de la seducción, y en “Syhna la blanca” aparece muy precisa la de la violación⁷, no es infrecuente en Eguren. Por ejemplo, en “Blasón”, otro poema de *Simbólicas*, se nos habla de:

quedaban cristalinos ¿qué señor malévolo con alma de nigromante había preparado este dinamismo extraño?

[...]

Ella permaneció a mi lado, pensativa y grácil cual una visión angélica, y sus pupilas brillaban en el aire sutil como luces vesperales y su frente se presentaba con tono suave y con la aureola santa. Pero sus labios no se movían y sus pupilas vivían como si gota a gota la sangre de su faz nacarina cayera sobre ellos con ritmo grave.

—Salgamos de aquí —grité con espanto y cogiéndola en mis brazos corrí con ella hacia la puerta, y vi su frente pálida como la cera, y vi sus ojos que en un azul dulcísimo se movían, y cayó sobre mí como una flor que se dobla por falta de aire en un ocaso de tristeza infinita”.

6. “Stay me with flagons, comfort me with apples: for I am sick of love”, II, 5. En *The Holy Bible*, Authorized King James Version. London, Collins Clear-Type Press, s.a., p. 643.

7. La mengua del aprecio de una doncella que pierde su virginidad es un tópico que puede remontarse a los *Carmina* de Cayo Valerio Catulo (c.87-c.54 a.C.); LXII, vv. 39-47, y

A niña que dulces amores sueña
la persigue el Duque de los halcones;
y si no mienten las fablas de dueña,
se acercan doradas tribulaciones.

Aunque una reina coja, a quien acompañan sus cortesanos, llega para proteger a la niña, Eguren concluirá el poema con una nota ominosa:

pero las ayas de los fustes dobles
la aurora predicen del sufrimiento.

En “Blasón” se trata, pues, de una seducción malintencionada que habrá de verificarse en lo futuro. Por otra parte, la sugerencia de Eguren es muy clara al presentar la figura del Duque como la de un cazador, evidenciando así sus designios: el Duque no solo se dedica a la caza sino que también, en otro sentido, intenta “cazar” a la niña⁸.

rastrarse, entre ejemplos difundidos, en el dístico final de la elegía a la rosa de Décimo Magno Ausonio (c.310-c.395), en el canto primero, octavas 42-43, del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533) y en la canción de Ofelia en el acto IV, escena 5, de *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca* de William Shakespeare (1564-1616), en que el galán de la misma no cumple su promesa matrimonial precisamente por la entrega antelada de la doncella.

En alguno de los poemas de Eguren se transparenta esta obsesión, como en “Balcones de la tarde”, vv. 7-8:

Hay tristes en las llanuras, donde desamparada
llora la virgen sola su perdida estrella amada.

Aquí, curiosamente, la niña sigue siendo llamada “virgen”.

En el “Lied VII”, vv. 9-10, en una especie de sesión espiritista, en que el poeta percibe el alma de la amada, tenemos:

Y pregunta al espíritu rosa
si perdió su gentil mariposa.

8. En “Blasón” el Duque es calificado como “de los halcones” mientras que la niña “murmura y tiembla como una paloma”. La posible agresión sexual “de la blonda / niña celeste” es uno de los motivos principales del poema “Los gigantones” de *Rondinelas*. También parece evidente en “La ronda de espadas” de *Sombra*.

En “Syhna la blanca” el lenguaje utilizado y el destino de la princesa se subliman gracias a la condensación simbólica de los elementos que, como en el famoso verso de Góngora, puede decirse que hablan callando; pero, más bien, para ser más precisos, en el lenguaje del poema se opera un proceso de sugestión que se sobreimprime a su puro acaecer. El recurso al que apela el poeta es el de la retención continua por cancelamientos sucesivos. Porque ni siquiera en la primera estrofa puede verse con claridad la figura de Syhna, de quien solo se dice que “sueña triste / en la torre de ámbar”; en la segunda solo se menciona, en forma indirecta, que “un oscuro / vino le preparan”; en la tercera, al cerrarse la ventana, se cancela una escena que ignorábamos estuviese frente a nosotros. En la última estrofa, todo se disipa al no poder resistir el poeta imaginar siquiera el fin a que se ha destinado a Syhna la blanca y la eclipsa al igual que al castillo y a los siniestros personajes que la rodean. Solo se trataba, pues, de una visión sublimada de imagen y lenguaje o el ensueño de la más íntima conciencia vertido en el poema, resultado de un terror psíquico profundo, de un terror ancestral.

El poema, entonces, no es tan simple ni desde el punto de vista técnico ni desde la estructura de las imágenes de carácter simbólico (de las más profundas creadas por Eguren) que actúan por alusión para terminar en ilusión. Mediante esta lectura, más que pretender desentrañar todos los sentidos latentes que alientan en “Syhna la blanca”, hemos intentado comentar algunas de las resonancias que produce su lectura y que operan en forma profunda sobre la conciencia del lector por su notable conjunción de símbolos e imágenes integrados en el poema.

II.] LA PRESENCIA DE LA AUSENCIA EN “LA SANGRE”

LA SANGRE

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

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

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

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

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

Desde el punto de vista formal el poema "La sangre" de *La canción de las figuras* se desarrolla en cinco estrofas de cuatro versos cada una que en los versos impares constan de heptasílabos y en los pares, indistintamente, de decasílabos y endecasílabos. La rima de los versos impares es asonante y el esquema i-o se repite tres veces en las estrofas impares de la siguiente manera:

- 1a. estrofa i-o
- 2a. " a-o
- 3a. " i-o
- 4a. " e-e
- 5a. " i-o

Las rimas de los versos pares no guardan la simetría observada en la de los impares:

- 1a. estrofa a-e
- 2a. " a-a
- 3a. " a-e
- 4a. " i-a
- 5a. " a-a

La integridad de las estrofas, pues, no mantiene la forma simétrica clásica de la conjunción que ofrecen juntos los endecasílabos y los heptasílabos. Más bien estamos en el terreno de una flexible irregularidad, por la aparición de

deca sílabos y por las rimas que se distancian de estrofa a estrofa pero que vuelven a anudarse con grácil singularidad al llegar a la culminación del poema.

El poema nos presenta a un peregrino que, al advertir unas huellas de sangre, comienza a seguirlas. A través de un largo viaje en que no encuentra al personaje que va dejando sus huellas; llega a las más altas montañas y las huellas, que nunca concluyen, se pierden en un más allá al que el peregrino no llega o jamás podrá alcanzar¹.

En la figura del peregrino, Eguren evidencia su ancianidad con dos claros adjetivos: “mustio” (v. 1) y “curvo” (v. 11) y por los “recuerdos” (v. 4) del pasado que surgen en el seguimiento de las huellas. El recorrido del anciano peregrino se realiza bajo el prestigio de la muerte y del destino ominoso que acecha a los seres humanos:

junto a los cadalsos,
y al morir de ciegas atalayas.

El peregrino

transita por bosques adorantes
y los reinos malditos.

-
1. Citemos solo a título de curiosa coincidencia dos notas de uno de los libros de apuntes del novelista norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), textos que de ninguna manera Eguren pudo conocer pero que guardan un notable interés para el estudio de la imaginación creadora entre grandes escritores:

“Seguir la huella ensangrentada de un pie desnudo a través de las calles de una ciudad.”

“Un encuentro cuyo personaje central esté en todo momento a punto de entrar en escena pero no aparezca nunca.”

Los fragmentos citados pertenecen a la traducción de Luis Loayza: Nathaniel Hawthorne: “De los *Cuadernos Americanos*”, publicada en *Hueso Húmero* N° 7, Lima, octubre-diciembre de 1980, pp. 45-52.

Demás está decir que el segundo fragmento de Hawthorne es también una anticipación de *En attendant Godot* (1953) de Samuel Beckett.

En muchos poemas Eguren se caracteriza por presentar a personajes que realizan determinadas acciones y luego se retiran. En “La sangre” ocurre algo diferente, y ello es lo que lo convierte en peculiar, el personaje buscado nunca llega a aparecer: se produce la presencia de su ausencia al verificarse tan solo la continuidad de sus huellas de sangre². ¿Qué quiso representar o simbolizar Eguren en este poema? Esta es una de las creaciones más enigmáticas del poeta por su carácter misterioso, por la omisión de la esperada aparición del personaje principal (toda la acción se desarrolla a través de las sensaciones del personaje secundario que en el poema representaría el peregrino), también por el carácter inconcluso del poema que se detiene en la quinta estrofa aunque, a todas luces, se proyecta *ad infinitum* en el eterno peregrinar del personaje principal ausente (y también del secundario) cuando deba detenerse y morir al acabar de desangrarse. Pero, ¿es el peregrino un personaje secundario?

Lo que parece inferirse del argumento del poema es la búsqueda inacabable en que, como muy bien vio Enrique A. Carrillo, “todos los elementos verbales se combinan para crear el símbolo y para comunicarnos la impresión de terror milenario que de él se desprende”³. Para poder explicar su sentido simbólico, tenemos que preguntarnos primero por la identidad del herido a quien sigue el peregrino. A primera vista Eguren habla de dos travesías desarrolladas en forma paralela y que nunca se tocan, una de las cuales alcanza el mismo espacio en un tiempo distinto después de la otra: la misión del peregrino en el poema pareciera ser la de verificar el fluir de las huellas del personaje desconocido. Pero, debe advertirse la sutileza de Eguren quien, a través del desarrollo del poema, nos conduce a un ascenso producido entre la primera estrofa (en la cual el peregrino ve por vez primera la huella de

-
2. Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt apuntan lo siguiente sobre el peregrino en su *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, H à PIE, p. 371: “Symbole religieux correspondant à la situation de l’homme sur la terre, qui accomplit son temps d’épreuves, pour accéder au moment de la mort à la Terre Promise ou au Paradis perdu. Le terme désigne l’homme qui se sent étranger dans le milieu où il vit, où il ne fait que passer, à la recherche de la cité idéale. Le symbole exprime non seulement le caractère transitoire de toute situation, mais le détachement intérieur, par rapport au présent, et l’attachement à de fins lointaines et de nature supérieur”.
 3. Enrique A. Carrillo, “Ensayo sobre José María Eguren”, prólogo a *La canción de las figuras* (Lima, Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1916, pp. 13-14). Este ensayo de Carrillo se encuentra reproducido en *José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas*, Lima, Universidad del Pacífico, 1976, pp. 75-85.

sangre) y la última (en donde nos encontramos en la elevada altura “de las nieves sagradas”). No creemos que en el poema se trate solo de una ascensión material, sino, más bien, hacia una de tipo espiritual o de transmutación de la materia.

Para explicarse el sentido simbólico oculto del poema debemos primero comenzar por identificar al herido a quien, en forma tenaz, busca y sigue el peregrino. Si leemos la intención profunda del poema no es difícil llegar a la siguiente interpretación: el peregrino no hace a través del poema sino buscarse a sí mismo. La sangre contemplada en el momento de su vejez, en la primera estrofa, no es sino la suya propia. Es la sangre que ha ido depositando a través del viaje de la vida en camino hacia la muerte. Su búsqueda final, relatada en el poema, no hace sino repetir la figuración de su propia vida durante el peregrinaje de su propio existir. Por eso las huellas se detienen, en forma temporal en el poema, en el punto más alto de la geografía terrestre: “la región de las nieves sagradas”⁴, en el límite más alto a que puede acceder el hombre por sus propios medios y, en ese momento, el peregrino observa que las huellas continúan y se pierden pero no ve al herido.

El poema, pues, termina en un instante en que las acciones parecen inconclusas: ni aparece el personaje buscado ni las huellas de sangre terminan. Después de la última cumbre terrestre solo nos queda continuar con el ascenso previsible, realizado desde el inicio del poema hasta llegar a su última estrofa: el ascenso a las alturas donde solo puede alentar el espíritu que ya acabó de desangrarse, en forma simbólica, durante su peregrinaje terrestre, o quizá, por el contrario, debe detenerse en forma definitiva sobre la tierra que debe acoger su materia si no existe un espíritu que la acompañe⁵.

-
4. Incidentalmente, apuntemos que no se trata de las “nieblas nórdicas”, que decía algún comentarista de Eguren, ni de ningún paisaje exótico, lo que nos muestra el poeta en el viaje del peregrino sino, más bien, de una travesía desde nuestra costa alta (la zona yunga) hasta la misma jalca serrana. Muy bien vio en una carta dirigida a Eguren el narrador peruano Gamaliel Churata, insospechable de ser un mero artesano y no un verdadero conocedor de la sierra, a propósito de cierto verso del poema “La Tarda”: “En ningún poeta peruano, con valores de síntesis, hay aguafuerte tan lleno de naturaleza andina”. La carta completa, fechada el 24 de abril de 1929, puede leerse en el libro de César Debarbieri, *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima, Ediciones Pedernal, 1990, pp. 168-169.
 5. En poemas posteriores como “El andarín de la noche” o “Los muertos”, podemos encontrar algunas concomitancias con “La sangre”. El andarín de la noche es también un peregrino que no solo anuncia la muerte sino que, probablemente, es el ser que la produce.

Poema, pues, de significación más compleja de la que puede encontrarse en su sencilla superficie narrativa, pero Eguren logra siempre suministrarnos en sus mejores poemas diversas posibilidades de lectura gracias a laborar y a utilizar varios niveles de significación desplegados en haz y comprimidos por medio de la simbolización de sucesos elementales perfectamente depurados, además, en el diseño del texto. Parte de su logro se debe a su voluntad de trascender los paisajes que aparecen ante el lector con la posibilidad o, más bien, la certeza de ir siempre allende del mundo real, aunque la manifestación de éste se realice en forma precisa. En “La sangre” la precisión geográfica se da en la parte más alta de la región andina donde vemos culminar la búsqueda por la que ha agonizado el peregrino mientras dura su existencia. A través de la búsqueda del peregrino se produce lo que hemos llamado la presencia de la ausencia. Las huellas son el testimonio de este “ser ausente” buscado con tenacidad, a lo largo del poema, por el peregrino que, al final, solo encontrará a su propio yo y el acceso a su propia existencia. Ese es el motivo por el cual todo el poema se encuentra penetrado por ese terror ancestral provocado por la experiencia de la muerte, el tema de tantas creaciones de Eguren pero que, en “La sangre”, por desarrollarse en forma a la vez singular y magistral, lo convierten en uno de los productos más acabados del poeta.

III.] EL ACIERTO CORRECTIVO DE EGUREN: “EL ANDARIN DE LA NOCHE”

EL ANDARIN DE LA NOCHE

El oscuro andarín de la noche,
detiene el paso junto a la torre,
y al centinela
le anuncia roja, guerra cercana.

Le dice al viejo de la cabaña
que hay batidores en la sabana;
sordas linternas
en los juncales y obscuras sendas.

En “Los muertos” se dan dos coincidencias con “La sangre”: los muertos también son peregrinos y “van por la avenida / doliente que nunca termina”, pero también, al ser “nevados”, provocan, con su gelidez, la muerte de lo que tocan.

A las ciudades capitolinas
va el pregonero de la desdicha;
y, en la tiniebla
del extramuro, tardo se aleja

En la batalla cayó la torre;
siguieron ruinas, desolaciones;
canes sombríos
buscan los muertos en los caminos.

Suenan los bombos y las trompetas
y las picotas y las cadenas;
y nadie ha visto, por el confín;
nadie recuerda
al andarín.

Creación notable por varios motivos “El andarín de la noche” nos permite, además, comprobar la seguridad esplendida de Eguren para corregir y mejorar un poema dotándolo de más sentido y significación. No es Eguren un poeta en cuyas composiciones se vea el arduo trabajo que lleva al creador desde un texto embrionario hasta el resplandeciente producto final, como es el caso, por ejemplo, de César Vallejo. Eguren es un poeta que escribía casi en limpio; el impulso creador de la visión y el ensueño brotaban de súbito, aunque quizá ordenado ya mentalmente antes de violar la página en blanco con los rasgos de su bella escritura. Sin embargo, existen unos poquísimos casos, y “El andarín de la noche” es uno muy especial, que nos facultan para aquilatar la seguridad rítmica del poeta para corregir sus versos. Cuando afirmo que Eguren escribía prácticamente en limpio, me refiero a que en sus textos manuscritos y publicados encontramos solo correcciones menores, como cambios de tal o cual palabra o de signos de puntuación y nada más¹.

Por una carta del 7 de setiembre de 1921, dirigida a Pedro S. Zulen, sabemos que, por esa fecha, “El andarín de la noche” fue corregido y, probablemente, remitido a este amigo aunque no existe una indicación concluyente del envío en ese momento. Pero, cuando apareció la selección de los

1. Además de “El andarín de la noche”, solo conocemos otro poema con correcciones de importancia similar: “Las risas de ayer” de *Rondinelas* al que, ya copiado en limpio, se le agregó posteriormente otra estrofa. Otra corrección saltante, entre las de Eguren, es la supresión del dístico final de “La noche de las alegorías” (también de *Rondinelas*) mediante cuatro tachaduras.

poemas de Eguren en el *Boletín Bibliográfico* N° 15 editado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en diciembre de 1924, el poema aparecía con la extraña indicación de “(Corregido)”².

El texto de la primera versión es la siguiente:

El andarín de la noche,

El caminante de obscura noche,
detiene el paso junto a la torre,
y al centinela
le anuncia roja, cercana guerra.

Le indica al viejo de la cabaña
que hay batidores en la sabana;
sordas linternas
en los juncales y obscuras sendas.

A las ciudades capitolinas
va el pregonero de la desdicha;
y, en la tiniebla
del extramuro, tardo se aleja.

En la batalla, cayó la torre,
siguieron ruinas, desolaciones;
canes sombríos
buscan los muertos en los caminos.

-
2. Eguren le indica a Zulen, que recibió en Cambridge, Massachusetts, los originales de lo que luego se convertiría en *Sombra*: “He corregido “El andarín de la noche”, se lo enviaré corregido”. Los originales de la primera versión, uno autografiado y otro mecanografiado, se encuentran en el Donativo Pedro S. Zulen en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú: a) hoja autografiada a tinta negra escrita por un solo lado de 14.0 x 21.7 cm.; y b) hoja mecanografiada por un solo lado, de color amarillo, copia al carbón negro, de 21.7 x 28.1 cm. De la versión definitiva se conservan los siguientes manuscritos: a) hoja autografiada a tinta negra escrita por un solo lado, de 21.8 x 27.2 cm., del Donativo Pedro S. Zulen; al lado derecho, entre el título y el primer verso, se indica “Corregido”; b) Hoja mecanografiada, escrita por un solo lado de color blanco, copia al carbón morado, de 21.5 x 33.1 cm. del legajo F-331 del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú; está firmado por Eguren; c) Hoja autografiada a tinta por un solo lado de 15.3 x 24.0 cm. del archivo Juan Mejía Baca; está firmada por Eguren y destruida en el borde superior; y d) El cuaderno manuscrito de *Sombra* depositado en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú.

Suenan los bombos y las trompetas,
y las picotas y las cadenas;
¡nadie ha sentido, nadie conoce
al caminante de obscura noche!

Como puede observarse la versión original presenta cambios con la definitiva en el primer verso y en los últimos que en la segunda versión se resuelven en tres. Esta versión del poema consta de cinco estrofas de cuatro versos cada una, (en las cuatro primeras estrofas, decasílabos los dos primeros y el cuarto, y pentasílabo el tercero, que conduce a que la estrofa, al alcanzar su mitad, acabe luego en forma más acelerada). En la quinta estrofa todos los versos son decasílabos. Las rimas asonantes de las estrofas se agrupan en pareados.

La transformación del verso inicial es fundamental entre ambas versiones porque de:

El caminante de obscura noche,

verso que no proporciona ninguna información o característica del personaje principal del poema, y que no añade nada de esencial al ambiente porque las noches son, por lo general, oscuras, se pasa a:

El obscuro andarín de la noche,

verso destellante en que se indica por medio de un adjetivo preciso el carácter aciago, espeluznante o aterrador, del personaje (que conlleva el simbolismo que se desprende de su color obscuro) y que, además, tintinea en la sexta sílaba del verso con un fuerte acento principal intermedio diferente de todos los otros decasílabos del poema, en que el acento principal intermedio cae en la cuarta sílaba. Cuando afirmo que tintinea me refiero, además, a su carácter de acento fuerte de la palabra aguda “andarín” que todavía resuena en nosotros por repetirse en forma muy cercana desde el título “El andarín de la noche”. Eguren, pues, utiliza aquí el título como un elemento que, aunque pertenece al poema, también se encuentra de alguna manera fuera de él, al no ser parte integrante de sus versos. La irradiación producida por la cercanía de la palabra “andarín”, entre el título y el primer verso, es un efecto sabiamente calculado por Eguren, quien al corregir y construir de nuevo el primer verso del poema, le otorga a la vez, a este nuncio de la muerte, una característica visual más precisa.

En la versión primigenia de los versos finales:

Suenan los bombos y las trompetas
y las picotas y las cadenas;
¡nadie ha sentido, nadie conoce
al caminante de obscura noche!

puede observarse que Eguren rompe la unidad formal de esta estrofa con las precedentes, al constar solo de decasílabos, y el ritmo (que hemos observado que se aceleraba por la utilización de un pentasílabo como tercer verso), se detiene y se hace más lento con un final poco airoso. Es indudable que Eguren, al corregir el poema, o que precisamente por eso fue corregido, debe haber advertido esta incomodidad rítmica del final. Al quedar rota la unidad formal en una versión poco grácil, no importaba tanto continuar la quiebra en la versión definitiva con una estrofa que rompe el molde de los cuatro versos para alargarse a cinco. Eguren, pues, abandona el artificio de clausurar el poema repitiendo en el verso final el inicial (tal como había hecho en la primera versión), y más bien opta por aprovechar la rima fuerte y aguda de la palabra andarín, añadiendo ritmo y sentido con una rima aguda, pero no ya asonante, como el resto del poema, sino con un remate en consonante como la que le otorga la palabra “confín”. Con esta palabra, además, añade una cualidad espacial mayor y de ensanchamiento de la lejanía a un poema que, precisamente, se caracteriza por desarrollarse a través de distintas focalizaciones espaciales:

Suenan los bombos y las trompetas
y las picotas y las cadenas;
y nadie ha visto, por el confín,
nadie recuerda
al andarín.

Desde un punto de vista formal Eguren liga, así mismo, con sabiduría poética la pausa producida por el punto y coma que cierra el segundo verso de la última estrofa, con la repetición (casi anafórica) de “nadie” en el verso cuarto.

En el poema, pues, se ha realizado un prodigio, gracias a una eficaz corrección, una transmutación de música y de sentido y podemos afirmar, sin ninguna duda, que el argumento que desarrolla adquiere más plenitud y trascendencia.

Respecto al símbolo en el poema, podemos decir que este es relativamente sencillo, si lo comparamos con otros poemas más complejos y herméticos de Eguren. Desarrollado como una balada, no se precisa en él ni el tiempo ni el lugar, pero el poeta ofrece suficiente información para indicarnos que se trata de un tiempo remoto, quizá medieval, al mencionar “torres” y “picotas”. El andarín de la noche es el nuncio de la muerte y de la desgracia, “el pregonero de la desdicha”, precisa Eguren con claridad en la tercera estrofa.

“El pregonero de la desdicha” se detiene para anunciar una guerra que se avecina y advertir también la muerte que traerá con ella mediante el ominoso color rojo que la simboliza. Recordemos que un poema como “La sangre”, de *La canción de las figuras*, mantiene cierta correspondencia con el que aquí comentamos, y se encuentra cercano por sus imágenes. En “La sangre” también domina el color rojo producido por las huellas de sangre y la estela de la muerte interminable que lo colma. En “Viñeta oscura”, de *Rondinelas*, el capitán difunto es también otro nuncio de la muerte:

Siempre llega la víspera nefasta,
siempre enlutado
de su muerte

Cuando en “Las torres” de *Simbólicas* éstas se hieren, la lejanía enrojece y luego mueren. En los poemas amorosos de Eguren que acaban en muerte el color encarnado es frecuente³.

En la segunda estrofa, el andarín cumple con avisar los signos de peligro que acechan sobre la comarca por la que cruza y da aviso de la guerra mortal que se avecina. La tercera estrofa, situada como escena central, cumple dos funciones dentro del poema: servir como última aparición del personaje y darnos a conocer que este peregrino debe continuar su eterna tarea de nuncio de la muerte en nuevos lugares como en las ciudades de importancia rodeadas de murallas.

Si en las dos primeras estrofas se describe el recorrido del andarín dando a conocer su anuncio, en la tercera, este personaje, como tantos otros de Eguren, después de cumplir su acción o su cometido, desaparece para luego actuar por ausencia. Así, en las dos últimas estrofas, una vez desaparecido el

3. Véanse también, como ejemplos, “Lied I”, “Eroe”, “Lied IV”, “Antigua”, “Campestre”, “Flor de amor” y “El paraíso de Liliput”, entre otros.

andarín, se encontrará presente cuando contemplemos el efecto de su anuncio: la ruina, la desolación y la muerte se apoderan de la comarca, pero nadie, en absoluto, puede dar testimonio del andarín, ni siquiera recordarlo. Y aquí viene la pregunta que entonces se hace el lector: ¿el andarín es solo el nuncio de la muerte o se trata de una personificación que la provoca?

Creo que existe al final de la lectura una enriquecedora polisemia en su concepción poética, pues si en las dos primeras estrofas posee solamente la calidad de nuncio, en las dos últimas, la vivacidad del efecto del anuncio y el olvido de este posible ejecutante de la muerte, le otorga al andarín una importante dosis de ambigüedad al convertirlo, de simple mensajero, en el verdadero agente de la muerte. Al terminar el poema el andarín de la noche se pierde ante nuestra vista tras un velo de misterio e incertidumbre. Llegamos a un mundo ignoto donde irrumpe, como una sugerencia irresistible, el terror elemental y universal que siempre provocará el estremecimiento del hombre: la muerte.

IV.] LA RETICENCIA EXPRESIVA DE “LA CANCIÓN DEL REGRESO”

LA CANCIÓN DEL REGRESO

Mañana violeta.
Voy por la pista alegre
con el suave perfume
del retamal distante.
En el cielo hay una
guirnalda triste.
Lejana duerme
la ciudad encantada
con amarillo sol.
Todavía cantan los grillos
trovadores del campo
tristes y dulces
señales de la noche pasada;
mariposas oscuras
muertas junto a los faroles;
en la reja amable
una cinta celeste;
tal vez caída

en el flirteo de la noche.
Las tórtolas despiertan,
tienden sus alas;
las que entonaron en la tarde
la canción del regreso.
Pasó la velada alegre
con sus danzas
y el campo se despierta
con el candor; un nuevo día.
Los aviones errantes,
las libélulas locas
la esperanza destellan.
Por la quinta amanece
dulce rondó de anhelos.
Voy por la senda blanca
y como el ave entono,
por mi tarde que viene
la canción del regreso.

En un buen número de los poemas de *Rondinelas* es posible advertir una mayor concentración del lenguaje y de las imágenes, respecto de los poemas de libros precedentes, y cómo se extrema aún más la reticencia expresiva del poeta. Como consecuencia de esta tendencia Eguren menciona, muchas veces, tan solo una palabra, que puede llegar a conformar un verso, para recrear o sugerir un ambiente y su aislamiento adquiere así una resonancia notable al encontrarse la palabra rodeada de silencio y de vacío.

Noche...
Junto a los balcones,
en el vestíbulo celeste
está la niña de las novelas.
("Antañera")

Luceros.
El bosque está rezando.
[...]
Anochece.
Vienen con sus anteojos
los pájaros ateos.
Sombra.
("Hespérida")

Pero el caso es que Eguren era ya un poeta reticente y con tendencia siempre a condensar, a apretar, y a comprimir en el dibujo de los versos y estrofas las imágenes. Este procedimiento se lleva hasta límites radicales en *Rondinelas* en que se extrema la forma alusiva, la sugerencia y la nominación de los objetos, por lo que los poemas, si no se leen con atención, pueden difuminar el sentido o parecer disiparse como volutas de imágenes que carecieran de ilación. El paso que se da en ciertos poemas de *Rondinelas* de los libros precedentes es como el de la pintura impresionista al del puro dibujo lineal abstracto, salvadas todas las diferencias de las dos artes. Por supuesto esto no es posible en un arte del lenguaje, como lo es la poesía, en que las palabras llevan una carga de sentido imposible de abolir, pero, aproximadamente, es el proceso que opera en los poemas de *Rondinelas*. Eguren, por otra parte, prefiere en algunos poemas notables de este libro un verso más liberado de la métrica, de la rima y del conjunto estrófico en que, a menudo, optaba por agruparlo.

Lo que venimos comentando vale en gran parte para “La canción del regreso” en cuyo caso los versos oscilan, en las dos terceras partes del poema, de cuatro a diez sílabas, y se encuentran reunidos sin ningún agrupamiento formal o estrófico. Sin embargo, los últimos nueve versos (de los treinta y seis de que se compone el poema) constituyen en su totalidad heptasílabos. El poema, pues, diseña su camino desde una muy flexible libertad métrica hacia el rigor de la utilización de un solo metro en los versos finales.

Me atrevería a afirmar que, en este poema, Eguren no crea ninguna nueva imagen, sino que retoma otras muchas de su obra poética anterior: las aves, los insectos diurnos y nocturnos, la aparición del nuevo día, los aromas, las retamas, la terminación de la noche y de la fiesta nocturna, el encanto de la música, etc. Se trata, pues, de un poema en el que abundan lo que podríamos llamar los lugares comunes de la poesía y de la prosa de Eguren. Sin embargo, “La canción del regreso” dentro de la aparente simplicidad de su desarrollo y de su repetición temática e imagística, no constituye un poema más dentro de los de Eguren sino uno de tipo muy especial que destella con luz propia, y con las de la poesía, porque se encuentra infundido por ese toque mágico indescriptible que le otorga el soplo vivificante de su proyección sentimental. Su peculiaridad, además, la constituye en instituirse en una suma del arte poético de Eguren. Si se lo compara, por ejemplo, con el “Lied V” de *La canción de las figuras*, apreciaremos que en “La canción del regreso” la musicalidad del verso es mucho más tenue y diluida y el sentimiento se

encuentra, prácticamente, subyugado frente a la contemplación objetiva. A Eguren no le interesa tanto en “La canción del regreso” explotar lícitos recursos expresivos, como los de la tonalidad del verso, el efecto cromático o la expresión de un apasionado sentimiento romántico. No; en “La canción del regreso” el verso fluye casi sin ningún artificio retórico, con un tono que tiende a la uniformidad (sin esas aristas destellantes a las que Eguren nos tiene siempre acostumbrados) y a una extrema naturalidad. En el poema el yo poético se encuentra de regreso, luego de mucho tiempo, a un paisaje de infancia, y expresa este retorno con una descripción empática de lo que va contemplando durante su caminar. Ante nuestros ojos aparece desde el momento en que rompe el alba hasta la plenitud del día y a un probable o ambiguo atardecer. Sin embargo, el yo poético sí se encuentra, sin duda alguna, en el momento del ocaso de su vida y en su caminata compone “la canción del regreso” al encontrarse de nuevo en los lugares de sus dulces recuerdos que, reunidos, producen en él un feliz reencuentro con el paisaje que una vez fue parte de su vida.

En este poema podríamos decir que el símbolo o los símbolos que pueden advertirse se encuentran diluidos en la textura de una expresión cercana a la contemplación objetiva. A primera vista “La canción del regreso” parece un sencillo poema descriptivo, pero, si lo leemos con cuidado, no será difícil observar que el protagonista auna, en sutil analogía en que se cruzan dos temporalidades, el despertar del día y del paisaje con el propio renacimiento interior que induce al yo poético al canto. Por eso las imágenes de tristeza y de deterioro quedan ahogadas o anuladas por aquellas de esperanza, renacimiento, luminosidad y música:

En el cielo hay una
guirnalda triste...

Todavía cantan los grillos
trovadores del campo
tristes y dulces...

mariposas oscuras
muertas junto a los faroles...

Pasó la velada alegre...

Así, el poema se convierte, al llegar a su conclusión, en un verdadero canto de alegría, como muy pocas veces encontramos en los poemas de Eguren. Su adelgazamiento simbólico y la simplicidad lineal de su dibujo, constituyen una nueva maduración en el arte expresivo del poeta quien opta por una nueva manera de decir las cosas casi sin decirlas. En “La canción del regreso” puede advertirse que la perdurabilidad de la poesía está dada por la capacidad del poeta para producir ese momento de fragilidad en que se unen la contemplación y el sentimiento, en que a menudo consiste el efecto lírico, entendido este último como la evocación presente que en nosotros provocan las cosas pasadas.

V.] “NOCHE AZUL”: EL CANTO DE LA PROSA

NOCHE AZUL

La témpera nocturna se extendía verde azul, con claridades mates de media sombra. Daban las once. Brumas saladas vestían el malecón del mar. El son de tumbos se adormía abajo como un dios profundo de sonrisas blancas. Un haz de niebla se asom o por el acantilado y transpuso la baranda. Era mi amada, del pasado; un arrayán de sueño, un vaporoso anuncio de otros días. La tenue luz de una llegada. Aquí est s otra vez, como ayer, como toda la vida. Otra vez se ha estremecido la noche, ha apresurado su tren de sombra.  A dónde nos llevará esta noche? Hablas tan cerca de mí y tan lejana que tus palabras no pueden morir. Quedarán en el infinito; cuando te siento a mi lado me parece estar en él;  qu  cerca est ! No tienes los mismos ojos, ni los labios de todas las mujeres, y de no ser tan suaves, serías terrible. Tienes la frescura de cera de los azahares; linda con el azul de la noche. Un beso tuyo es el principio incógnito, la creación de algo muy bello. En ti se juntan los colores para trazar un ala blanca; gaviota de todos los cielos. Todos los espacios te esperan y las avenidas asombradas. Todos los caminos tienen nombre, pero hay uno innominado. Debe ser bello hasta el espanto. T  disipas el terror de la noche; porque eres una luz. Cuando caminas azuleas las sombras. Al resplandor meridiano se te ve imprecisa, como el jazmín de la tiniebla y el verde azul de la mañana. Pero eres una luz que me ha alumbrado los ojos. Me guiar s por el sendero en bruma, como un  ngel dormido. Has callado; no s  tus remembranzas, nunca llegar  a saberlas. Eres misteriosa como la misma vida. Un cariño que fuera en todo instante una promesa. Eres la mujer que vio Chopin cuando compuso su balada; un beso dado en un jardín aparecido. Dios y t  saben la verdad que me infundes. Nada s  de este amor que ha existido desde el ensueño del mundo en el corazón de Dios. Ha sido determinado como esta noche y esta baranda; como la avenida donde se ven las luces y se oye una canción también

desconocida. La noche baja su música propia. ¡Su música errante no es el campanil de los insectos, ni las síncopas negras, ni el son del parque! Es el rondó que surge de un brocal infinito, la voz más pálida de los idiomas. No la sientas. Quien oye el verso de la noche se torna para siempre triste. Estás junto a mí en las sombras, pero es matutino tu perfume. Eres un clavel que Dios me ha dado para consolarme de las miradas grises. Una noche como ésta, en la baranda, te hablé de amores de otros días. ¿Por qué mi sentimiento tan lejano, en vez de estar contigo? Dios lo permitió de esta manera. Vamos a preludear la vida ignota, la emoción primera y última, que seguirá en lo eterno más allá de la vida, donde las almas no pueden olvidar, por no ser densas y espaciales. No pueden olvidar el sentimiento, pues al perder su forma, se vuelven un amor. Un muerto es una pasión que perdura. En esta noche, aquí, con la sal del mar tendemos la mirada sobre los tumbos blancos. Hay una luz poética; la canoa del cuento, donde voló la rubia que se tornó gaviota. Tú también tienes el cabello rubio, y oscurecido cual si fuera quemado por el pensamiento. Es un nubló violeta. Tu figura es de Botticelli, llena de coquetería y celestidad. Creo haber visto tus ojos en una estampa antigua, pero eres gala modernista. En la vastedad nocturna se unifica el espíritu y vuela vagaroso en las sombras. La noche cierra el pasado y se prepara a la venida del nuevo día. Todos los principios están en movimiento; no es un final, que sería la muerte, sino la cuna de ébano, la dulce mecedora azul de Brahms. Así nos mece ahora, con sus brisas del mar; nos sugiere un vals de ternura, con sus glorias suaves y sus besos de amor. No besar en la noche es un peligro; se ven sus negros ojos titilar de rencor. Como la mañana para los ojos, la noche ha sido creada para el corazón. Es la confidente de las promesas; es amor integral: Virginia y Sacuntala. Toda mujer tiene algo de la noche; un lucero ignorado la ha pintado con su luz. Nadie sabrá la esencia de tu mirada. Dios ha escogido para ella una insondable estética, como esta noche imprevisible que ha sido forjada tal vez para nosotros. Parece que el mundo sumido en letargo durmiera sin soñar y que nacieran los sueños para nuestro encanto. Presentimos los finales de todas las ideas, como nuevos principios. Miramos los ojos de los ángeles de esta noche, que es un sueño. Cuando adivinemos el amor de la tiniebla, sabremos, para siempre, el celestial insomnio. Por la avenida del mar se oscurece el nublado, donde parpadean los faroles de amarillo limón. Hay un verde antiguo donde vuelan las enfinges. Una de ellas 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. No son cual la de Tebas, que ha tocado el espíritu del hombre, semejan una joya pintada, un viviente jaspé. La que ha venido es verde, quizá la primera del verano. Será pintoresca y dulce la dicha que nos trae. También hay una estrella que nos mira; parece encendida para nuestra ilusión. Está en la tierra y en el cielo; brilla en este instante como tu mirada; si tuviera corazón sería para ti. Sí, estaremos un día, en su luz, por sus parques alegres. Hallaremos un amor distinto al de la tierra, y el

pensamiento irá más lejos, a los luceros de colores. Eres la flor plateada de la luna, un cariño, una verdad de amor que está en los ojos, en la sonrisa y el beso. El beso es una llave abierta a la profundidad del ser y al infinito; porque el ser es inmortal. Mira cómo se encienden las luciolas; son lámparas que velan en jardín dormido; son las cortesanas lucientes que van a las bodas de la reina Falena. Así irán a nuestras bodas estos entes primorosos de la Naturaleza agradecida. Cuando te vi en la tarde, me pareció que alguna cosa, una emoción inenarrable ocurría en las cannas y las adelfas del parque. Quizá la emoción estaba en mí pero fue una realidad, simplista pero bella. La belleza como el amor, es lo único serio de la vida; serio en la sonrisa. El amor idealizado no es únicamente cerebral, pues hay pasión de fantasía. En la síntesis creadora del sentimiento, se unen enfevecidos el corazón y la mente. El amor es silencioso y su ritmo sin palabras dice la canción inexpressable, la que se adivina en el sueño de la infancia; la canción Presentimiento, que se oye inesperada en la noche de gala y las sombras de verano. Se acerca la estación de los amores. Un árbol caído ha levantado su cimera; quiere sentir las dichas nuevas y la flor nacarina se engalana y apresta para la noche ardiente. Hay anuncios de fiesta en los salones y figuras que tremen armoniosas. Aquí, en los barandales, trazaremos el programa de esa noche; nuestra fiesta, la danza de los besos y la canción de soledad, bajo el perfume del laurel, sin un sueño de gloria; pero sí de perduración. Tu música es mi ritmo; tu novela es la mía. La romanza de Primavera, el amor sin palabras lo llevamos en lo íntimo, en esta noche de constante amanecer; que es infinita en el ensueño musical del corazón.

Pocas lecturas más placenteras que los *Motivos* de Eguren; ardua tarea, sin embargo, comentarlos porque esto implica un gran conocimiento del arte y de la estética de varias épocas, de música y pintura, al igual que conocimientos botánicos y zoológicos. Como toda gran obra, los *Motivos* de Eguren se encuentran colmados de su experiencia estética y vital, pero es difícil recomponer la cultura de un escritor que pasó gran parte de su vida solitario sin dejar apenas testimonio de sus lecturas que debemos ahora deducir de sus escritos¹. Esta forma de llegar a sus fuentes no es fácil de asir porque los recuerdos en la escritura sufren una transmutación literaria razón por la cual

1. Por suerte ha subsistido una bibliografía de libros y revistas que Eguren consultó, o pensó consultar, o que, en algunos casos cuando menos, ya había leído. Son tres hojas escritas por un solo lado, catalogadas bajo la sigla E2326, en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú. Aunque tanto la vida, la experiencia, así como las lecturas, se entretejen en forma indisoluble en *Motivos*, creemos que, en los estudios futuros de este libro, deberá, en forma imprescindible, consultarse muchas de estas publicaciones que habrán de arrojar bastantes luces sobre el pensamiento estético de Eguren.

no pueden ser tomados tampoco al pie de la letra. Una lectura puede provocar, unida a la propia experiencia, un haz de posibilidades expresivas o un abanico de ideas diferentes del texto que las provocó.

La riqueza de lenguaje de los *Motivos*, por otra parte, impresiona y desconcierta al lector común quien se ve llevado a un universo donde la naturaleza recobra su virginidad para convertirse en un mundo encantado o en un espacio insólito para quien la frecuenta y a quien conduce a través de la onda musical de su lenguaje y cuyo hechizo solo termina al acabar la lectura del *Motivo*. 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, además, por el poeta con una palabra que indica movimiento.

Queremos, por eso, centrarnos en solo uno de ellos, “Noche azul”, uno de los más hermosos *Motivos* y de los más singulares, al que sostiene un vivificante aliento poético. El motivo, en suma, que, junto con “Ventanas de la tarde”, es el que más se acerca a esa forma literaria llamada poema en prosa, “búsqueda cara de nuestro tiempo”, según afirmaba el soñador de Tournon². Eguren no escribió deliberadamente poemas en prosa, dejaba el arte de la poesía para el verso. Sin embargo, su prosa, a menudo y casi siempre, pierde el sentido del discurso racional que debe dominar ésta³, para seguir por momentos el sendero del poema y del ensueño. Se afirma que no escribimos lo que queremos, sino lo que podemos. En Eguren no podía ser de otro modo⁴, y su prosa, tan rica de agudísimas percepciones, observaciones

-
2. Stéphane Mallarmé en el “Prefacio” de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*.
 3. Como afirma John Middleton Murry en el capítulo tercero de *El estilo literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, cuarta reimpresión
 4. Eguren le confesaba a César Francisco Macera en la importante entrevista publicada en *Turismo* N° 158, Lima, diciembre de 1940:

La buena poesía y la buena prosa expresan cosas distintas y admirables sin que una sea superior a otra.

[...]

Yo, en cambio, puedo escribir fácilmente sobre estética. Porque se trata de escribir lo que siento. Aunque también reconozco que esto es fácil, demasiado fácil porque no me produzco como filósofo, sino siempre como poeta. Mi divagación crea un clima ávido de descubrimientos. Y sépalo usted, tanto se llega a ellos por el camino frío del pensamiento lógico como por el vasto, desordenado y misterioso de los ensueños poéticos. (O.C. p. 458).

e intuiciones se resuelve a menudo en pura poesía. Aceptada la promiscuidad de los géneros literarios, creo que en ningún momento de esa obra espléndida que es *Motivos* se acercó tanto Eguren al poema en prosa como en “Noche azul”.

En castellano es difícil encontrar una prosa similar a la de Eguren porque la poesía española siempre ha estado dominada por el exceso de realismo que impide ese instante del éxtasis y del ensueño con los cuales la simple prosa realista puede elevarse a poesía y en la que Eguren nos envuelve y nos hechiza. Véase, por ejemplo, como la prosa cenital de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez carece de esa cuota de misterio y encantamiento onírico que convierte en algo tan absolutamente singular a la prosa de Eguren. Hasta donde se me alcanza, creo que solo en algunos momentos de las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer podemos encontrar los elementos de que estoy hablando.

Para resumirlo: la prosa de la literatura española e hispanoamericana es demasiado racional y casi nunca en el designio de sus creadores se da ese pequeño salto que la convierte, de súbito, en poesía al llevarla al mundo de la maravilla sin que esto quiera decir que ésta sea la función principal que deba cumplir la prosa. Solo insisto en la singularidad de un intento al que no le encuentro par ni en la literatura española ni en la hispanoamericana. Para la captación del fenómeno poético que interviene en la prosa de Eguren, quizá sea necesario indicar la mucha colaboración que debe poner el lector que se acerca a ella para hilar las frecuentes elipsis del discurso. Sin embargo, un lector imaginativo y acostumbrado a frecuentar la poesía, encontrará los *Motivos* riquísimos y seductores y se hallará inmerso, además, en un mundo insólito o, cuando menos, infrecuente.

“Noche azul”⁵ se inicia con una breve introducción narrativa-descriptiva que sirve para fijar el escenario en que luego se ha de desarrollar el motivo:

La témpera nocturna se extendía verde azul, con claridades mates de media sombra. Daban las once. Brumas saladas vestían el malecón del mar. El son de tumbos se adormía abajo, como un dios profundo de sonrisas blancas. Un haz de niebla se asomó por el acantilado y transpuso

5. “Noche azul” se publicó por vez primera en *La Revista Semanal* N° 180, Lima, 12 de febrero de 1931 y de este texto se conserva una copia en el Archivo Mariátegui con correcciones manuscritas de Eguren que es el que seguimos. Posteriormente, “Noche azul” se reprodujo en la revista *Varietades* N° 1256, Lima, 30 de abril de 1932, pp. [6-7].

la baranda. Era mi amada, del pasado; un arrayán de sueño, un vaporoso anuncio de otros días. La tenue luz de una llegada...

El prelude es, pues, de franca evocación por el uso del pretérito imperfecto. Pero en esta breve introducción, la evocación concluye para transformarse en forma súbita, y sin solución de continuidad, al presente y al inicio de un canto de amor. Como que Eguren, una vez fijado el escenario que le sirve de fondo a “Noche azul”, se desembarazara del tono narrativo para comenzar un diálogo en el que se expresa tan solo uno de los interlocutores:

Aquí estás otra vez, como ayer, como toda la vida. Será toda la vida. Otra vez se ha estremecido la noche, ha apresurado su tren de sombra. ¿A dónde nos llevará esta noche? Hablas tan cerca de mí y tan lejana que tus palabras no pueden morir. Quedarán en el infinito; cuando te siento a mi lado me parece estar en él; ¡qué cerca está! No tienes los mismos ojos ni los labios de todas las mujeres, y de no ser tan suaves, serías terrible. Tienes la frescura de cera de los azahares; linda con el azul de la noche...

El motivo repite algo que es un tópico en la obra de Eguren: la amada muerta⁶. La imagen de la muerte es obsesiva en el poeta y se relaciona con el mundo crepuscular y nocturno de su obra poética. En múltiples poemas, también, aparece la muerte en forma alegórica simbolizada por diversos personajes⁷. En “Noche azul” se trata de la llegada de la amada que ha retornado, como un fantasma, convertida “en un haz de niebla”. La amada, la niña (solo una o dos veces aparece la mujer en los poemas de Eguren), se transforma en la obra del poeta no en una personificación precisa, sino en un ser arquetípico⁸. Por otra parte, deben citarse algunas concomitancias de “Noche azul” con la primera y más extensa versión del motivo “Visión nocturna”, que se titulaba

6. En la poesía de Eguren es interminable la aparición de la amada o la niña muerta en trance de muerte; por ejemplo “Ananké”, “Marcha noble”, “Eroe”, “Lied II” y “Lied IV” de *Simbólicas*; “Antigua” y “Noche I” de *La canción de las figuras*; “Campestre”; “La muerta de marfil”, “Noche II”, “El horóscopo de las infantas”, “Lied VI” y “Lied VII” de *Sombra*; *Visiones de enero*; “Campesina” y “Balada” de *Rondinelas*. De la prosa citemos tan solo la versión primigenia de “Visión nocturna”, en la cual el segundo de los dos párrafos luego suprimidos, trata de la niña muerta y se relaciona con el poema “La muerta de marfil”. El primero de los párrafos suprimidos se relaciona, como veremos luego, con el motivo que comentamos.

7. Por ejemplo, en uno de los manuscritos de “La Tarda” de *Simbólicas* (el del legajo F-419 del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú), Eguren acota debajo del título: “-La muerte-”; en “Véspera”, de *Rondinelas*, Eguren concluye el poema: “y en el perfume de la noche / canta Amara, la que se extingue la vida”, que evoca una especie de Parca o Norna de las antiguas mitologías.

en un principio, precisamente, “La noche”, como se da en los casos de los temas del beso y de la personificación de la amada como una niebla:

Una noche fui invitado a presenciar un castillo de fuegos. El artefacto se levantaba en una plataforma a flor de agua. La terraza estaba oscura, colmada por amistades alegres y desconocidos. Tenía a mi lado una niña de doce años, color de espuma. Era blonda y tan festiva que llevaba risueños a los espectadores inmediatos. Disipaba la vulgaridad de los fuegos y sus ojos brillaban en la sombra como diamante fino. Yo tenía dieciocho años, me agradaban las insinuaciones de la niña y las contestaba con palabras leves. Distráidos los animadores con las guirnaldas encendidas pude deslizarme a ella, en silencio intermitente –“No permito que me beses” me respondió, alejándose con rapidez. Sorprendido de su respuesta anticipada pero comprensiva, traté vanamente de acercarme a ella, –“No quiero verte prójimo con una mirada de amor” –Qué nombre tienes, le pregunté con anhelo. Me llamo “Noche” –me dijo–. Varios amigos se interpusieron involuntariamente y dejé de verla. Los fuegos terminaban e iluminó el espacio verde una gloria de luz. Nuestros amigos se despidieron. Sentí unos brazos muy suaves que me ceñían y una voz que susurraba “Te quiero” y nada más. La busqué toda la noche entre la multitud. Ningún amigo me dio razón de ella. Estos me afirmaban que no la recordaban, que la había imaginado. No la he encontrado en la vida ni he sabido su nombre. Era una criatura incognoscible: una niebla hermosa. Tengo el remordimiento de no haber besado a la noche⁹.

Existe, pues, una identificación entre la amada y la noche, proceso de alegorización que se da en forma frecuente en Eguren¹⁰. Sin embargo, en “Noche azul”, y de allí mi afirmación de que es el motivo que más se acerca al poema en prosa entre los de Eguren, se desarrolla en forma de canto o de canción, lo que lo emparenta a textos de un lirismo evidente, como algunos

-
8. Como por ejemplo en el “Lied V”, “La barca luminosa”, “Lied VIII” o “El romance de la noche florida”.
 9. Esta primera versión de “Visión nocturna” fue publicada por César Debarbieri con una nota de presentación: “Una prosa oculta” en *Kuntur* N° 6, Lima, julio-agosto de 1987, pp. 37-41. Ya mencionamos en la nota 5 que “Noche azul” se publicó en *La Revista Semanal* N° 180, Lima, 12 de febrero de 1931; “Visión nocturna”, poco después en el diario *La Noche*, Lima, 29 de febrero de 1931. Es probable que “Noche azul” se escribiera casi simultáneamente como un desarrollo del fragmento cancelado, pero tampoco es improbable que se trate de un tema repetido y que, por eso, fue eliminado luego de “Visión nocturna”.
 10. Recordemos, dentro de su prosa, ese fragmento magistral del motivo “Metafísica de la belleza” en que la niña color de nieve contesta al poeta cuando este le pregunta su nombre: “Me llamo Despierta” y, como obedeciendo a su nombre, se despierta de su sueño maravilloso, (O.C., pp. 250-251).

de los *lieder*, cuyo tema es, precisamente, el diálogo amoroso con la amada. Pero, repito, la amada es un ser ideal y arquetípico, como se desprende de las características que le asigna el poeta: “En ti se juntan los colores para trazar un ala blanca; gaviota de todos los sueños”, “Eres la mujer que vio Chopin cuando compuso su balada”, “Eres un clavel que Dios me ha dado para consolarme de las miradas grises”, “Tú también tienes el cabello rubio, y oscurecido cual si fuera quemado por el pensamiento”, “Tu figura es de Botticelli; llena de coquetería y celestidad”, [La noche] “es amor integral: Virginia y Sacuntala”, “Eres la flor plateada de la Luna”, etc. Pero este amor ideal o idealizado se desarrolla o se cumple en el sentimiento del cosmos, en el ensueño de lo eterno que significa el renovarse de las estaciones:

El amor es silencioso y su ritmo sin palabras dice la canción inexpressable, la que se adivina en el sueño de la infancia; la canción Presentimiento, que se oye inesperada en la noche de gala y las sombras de verano. Se acerca la estación de los amores. [...] Tu música es mi ritmo; tu novela es la mía. La romanza de Primavera, el amor sin palabras lo llevamos en lo íntimo, en esta noche de constante amanecer; que es infinita en el ensueño musical del corazón.

Eguren perpetúa en “Noche azul” su visión de la amada con sus bodas que se realizan bajo el prestigio de la Naturaleza y de los seres que la pueblan. Se trata de una visión que podemos llamar panteísta y que resuena con frecuencia en otros poemas y motivos. En forma analógica, se realizan las mismas bodas místicas de la Naturaleza que se regenera a sí misma. Bajo una noche poblada de astros, el poeta nos revela la inmortalidad del ser por causa del amor y la dualidad equilibrada de las potencias cósmicas pero cuya experiencia se clausura en el umbral del misterio y de lo desconocido.

* Hemos intentado demostrar cómo los poemas de Eguren están escritos con un arte superior y por qué podemos afirmar que este poeta nos enseñó tanto respecto al arte de la poesía. Sin rimbombancias, con discreción, sin gestos, casi en silencio Eguren comenzó rica y madura la gran tradición poética peruana. Después de él, en nuestra poesía, todo se nos dio por añadidura.