

## LOS ENIGMAS DE EGUREN

JÓSE MIGUEL OVIEDO

La vida y la obra de José María Eguren (Lima, 1874-1942) se mueven en niveles por completo distintos a sus contemporáneos locales (Abraham Valdelomar, por ejemplo), aunque fuese un activo colaborador en la revista *Colónida* de éste. Era bastante mayor que él (en realidad, nació sólo siete años después que Darfo) y alcanzó a vivir en una época posterior y literariamente muy diferente, por lo que es posible verlo — pese a que su producción en verso se cierra al acabar la década del 20— como un autor que atraviesa el amplio arco cronológico que va del modernismo cenital al postmodernismo y de allí al vanguardismo (escribió una "Canción cubista" y un ensayo sobre "Línea. Forma. Creacionismo"), entre otras estéticas que renovaron la poesía en América y Europa. Quizá eso explique las polémicas que se han despertado a la hora de afiliarlo a una tendencia y de interpretar sus claves internas de acuerdo a esa afinidad. Eguren, enigmáticamente, parece escaparse a esos encasillamientos y seguir desafiando la sagacidad de los críticos. Es un poeta hermético y recóndito, cuyas imágenes suelen disolver sus referencias a realidades reconocibles en una atmósfera de mágico encanto. Más que un postmodernista puede identificarse como uno de los más tardíos y depurados poetas simbolistas del continente o —tal vez mejor— como el primer poeta "puro" de nuestra lengua, pues se adelanta al Juan Ramón Jiménez de *Eternidades* (1918), con quien tuvo contacto epistolar, y a sus principales exponentes en la generación española del 27: Jorge Guillén y Pedro Salinas. Así, Eguren señalaría el arranque mismo de la poesía contemporánea en el Perú, antes incluso que el mismo Vallejo.

Si Valdelomar era un anfitrión nato de la minoritaria clientela bohemia y decadente limeña, Eguren prefirió cultivar un tipo de vida retirada casi monacal de la que apenas salía para hacer tertulia con un puñado de amigos; era ajeno al barullo de la política literaria. No por arrogancia: por fidelidad a una convicción moral y artística que era a la vez modesta y altísima. Prácticamente no salió nunca más allá de las tranquilas haciendas que rodeaban

Lima, donde pasó su infancia en directo contacto con la naturaleza, o de su tranquilo refugio en Barranco, un balneario al sur de la capital, en que él empezó a residir hacia 1896. En este lugar pasó unos treinta años que empleó en divagar, reflexionar, imaginar; gran parte de su obra fue escrita o concebida allí. Además de su poesía y sus meditaciones estéticas, entretuvo su soledad con otras actividades que revelan que era un verdadero hombre-artista: la pintura (como acuarelista dejó obras con cualidades impresionistas), la fotografía (que practicaba con una cámara miniatura construida por él mismo), los placeres de la música (Ravel y Debussy, sobre todo). Muy poco más puede decirse de su vida, en la que —como ocurre con Gutiérrez Nájera— no hay hechos dramáticos o de relieve: la suya es la vida de un solitario y contemplativo, que mira afuera sin dejar de ser introspectivo: contempla sus propios paisajes de ensueño. Hombre de frágil salud y muy modestos recursos, tuvo que abandonar Barranco por las presiones económicas que sufrió su familia (soltero, vivía con sus hermanas) y trabajó como un humilde bibliotecario en Lima, pero debió ser socorrido por amigos generosos. El círculo de los que lo apreciaban era pequeño aunque selecto e incluía a Vallejo y a un ideólogo marxista como Mariátegui, que en 1929 le rindió un devoto homenaje. Pero su verdadero reconocimiento crítico ha sido una tarea lenta y póstuma.

Al morir dejó sólo tres libros poéticos, todos publicados en Lima: *Simbólicas* (1911), *La canción de las figuras* (1916) y *Poesías* (1929), éste último una especie de antología personal que recopila los anteriores y agrega *Sombra* y *Rondinelas*. Sus meditaciones sobre arte, vida y poesía fueron publicadas póstumamente por Estuardo Núñez bajo el título *Motivos estéticos* (Lima, 1959). Lo primero que sorprende al examinar aquellos tres libros es la unidad de la voz: la primera poesía se parece a la última, tal vez porque no hay en sus inicios (no muy tempranos) nada tentativo o exploratorio: el foco de su visión está desde el comienzo bien establecido. También resulta evidente que el vocabulario egureniano no es, en sí

mismo, demasiado diferente del modernismo áureo: cromatismos, timbres delicados, espejos de quimeras y juegos de fantasía, panoramas remotos, sutiles correspondencias, exquisitez verbal conseguida gracias a un equilibrio de cultismos, arcaísmos y neologismos. Hasta uno de sus colores favoritos es el azul dariano, como puede verse en "La niña de la lámpara azul" y muchos otros poemas. También hay ocasionales composiciones de inspiración vernácula ("Incaica") o campestre ("Antigua", "La capilla muerta").

Pero el efecto final que crea esa retórica no es el mismo porque está interiorizada por una sensibilidad marcadamente distinta. No hay decorativismo ni lujo, sino un intenso proceso de alegorización, de creación de imágenes cifradas con las que interpreta —en el sentido musical de la palabra— ese lenguaje de un modo personal, inconfundible. La retórica de la abundancia y el ornamento se ha hecho esencial: una versión decantada, una alquimia o transfiguración de los datos objetivos en elementos de un mundo irreal, etéreo y grácil. A diferencia de los modernistas, Eguren no se aleja necesariamente de su propio ámbito en busca de paisajes exóticos: sabe encontrar la fantasía que emana de las cosas cotidianas y simples sin que nos demos cuenta. Es un poeta secreto, recogido y visionario: ve con los ojos cerrados, sueña con los ojos abiertos. Así, convierte al mundo en una *re-presentación*, una gran metáfora de sí mismo: su poesía es epifánica. Aun algo tan elemental y común como el vuelo de una cometa, en *Simbólicas*, lo deja extasiado y arranca de él visiones purísimas, casi místicas, que fuerzan los límites del lenguaje:

Con la mora  
celestía,  
piensa, canora,  
en la luz melodía.  
(...)

Bayadera  
azul flava,  
en danza maromera  
goza de verse esclava.  
("La oración de la cometa")

Ese texto muestra, como tantos otros, la singularísima habilidad del autor para sugerir —a partir de éste— otros mundos, cuyas dulces sensaciones y evanescentes emociones son análogas a las que sugieren la música y la plástica. Más exactamente: es el delicado juego de timbres y matices, tonos y colores el vehículo que nos transmite la onda de la vivencia poética y garantiza la plena comunicación

de algo que antes no habíamos experimentado. Todo está en la frágil estructura de ese lenguaje, que anula o eclipsa la otra realidad. Estos rasgos confundieron a un sector de la crítica temprana que vió en Eguren a un "poeta infantil", inventor de una juguetería de gnomos, hadas y magos; otros, contradictoriamente, lo declararon "oscuro", casi indescifrable o abstruso.

Es cierto que lo "infantil" juega un papel en su poesía, pero en otro sentido: es una forma de conocimiento que "es rara vez superficial" —así dice en "La estética infantil"— y que se parece a la visión poética. Sin negar tampoco, al menos en parte, lo de su "oscuridad", estas perspectivas nos advierten de un peligro o de una imposibilidad: no debemos leer a Eguren como a un poeta que hay que "aclarar", porque su obra se presenta precisamente como una forma de creación no mimética, como un trasmundo cuyas reglas no son las del nuestro. Es un poeta de la *inmaterialidad*, que trabaja con arquetipos e "ideas", en el sentido platónico de la palabra. No nos dice: "Esto es como aquello", nos dice: "Esto es aquello". En eso se aproxima al absolutismo radical de la vanguardia que subraya la autonomía del hecho artístico y lo presenta como una alternativa al mundo concreto. Para él la poesía no tenía otro sentido que el de hacernos tocar esos extremos desde donde podíamos intuir lo infinito, lo eterno, lo inefable, lo invisible.

Su mundo no tiene contornos definidos: es un flujo de formas difuminadas, claroscuros, fuegos fatuos y melodías en sordina: un ámbito sutil e impalpable como una formación onírica o mental. Se parece al mundo de los sueños: una realidad nocturna, distinta de la diurna, que experimentamos cotidianamente pero que no podemos desentrañar, lo que no quiere decir que esté carente de significado pero ese significado subvierte el otro, el que entendemos directamente. Eguren está muy lejos de ser un surrealista, pero entendió que el sueño era un verdadero lenguaje: escribió: "El sueño es una frase con una experiencia íntima, un ojo de silencio para mejor oír la vida". La mezcla de lo onírico y lo real en una visión de inocencia no produce una poesía ingenua, sino una nueva dimensión ingravida para lo terreno, como en los cuadros del joven Chagall. Si esto no se tiene en cuenta es fácil malinterpretar sus textos. Por ejemplo, uno de sus mejores y más famosos poemas, "Los reyes rojos", de su primer libro, ha generado versiones muy dispares entre los que ven en esas figuras una simple fantasía de sabor medieval, una descripción en clave del paisaje local, un puro juego de elegantes cromatismos, etc. Hay en esas versiones un margen de verdad: en cada una de las breves estrofas (tercetos con versos de cinco

ocho sílabas) contemplamos un fantástico paisaje, vacío de presencias humanas y cambiante según las horas que van desde el amanecer hasta la noche: la misma idea preside, con variantes. "Las torres", otro notable poema de ese volumen. Ya sabemos que el impresionismo plástico y la poesía modernista compartían el gusto por registrar las sutiles variaciones de la luz. En "Los reyes rojos", Eguren parece hacer lo mismo:

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

Viene la noche  
y firmes combaten foscas  
los reyes rojos.

Pero ni los reyes son reyes ni debemos considerar sus cambiantes apariencias como un gesto decorativo. Todo está visto *sub specie aeternitatis* y, a la vez, paradójicamente traspasado por una aguda vivencia del tiempo humano. Presentimos un trasfondo dramático: la lucha incesante entre las fuerzas de la vida y la muerte, pero no está presentado como una experiencia personal, sino común al universo entero, que se rige por los ciclos de creación y destrucción. Tal vez por eso no hay figuras humanas, tal vez por eso no hay una gota de sentimentalismo ni de efusiones íntimas. Y si el lector peruano puede percibir en algún verso una ráfaga de realidad física reconocible ("los purpurinos cerros"), las palabras no remiten a ella sino a sí mismas: una órbita de símbolos y alegorías selladas que aluden al inmenso misterio de la existencia: no podemos desentrañar su sentido sin destruirlo.

El lector bien puede relacionar este esfuerzo por configurar una realidad autónoma a partir de un lenguaje densamente cifrado, con las ideas de Mallarmé sobre la función poética. Los cromatismos y las sonoridades del verso egureniano no deben distraernos de la profunda elaboración *intelectual* que hay detrás de ellos: la suya debe estar entre las primeras obras líricas hispanoamericanas en las que ese esfuerzo produce un casi puro *pensamiento poético*, un pensar con imágenes verbales y con sus sombras o reverberaciones. Su propósito fundamental es desleír lo real en un espacio no-representacional. Eguren podría haber afirmado, como Mallarmé: *Je dis: une fleur;... l'absente de tous bouquets*. O suscrito la paradoja del famoso cuadro de Magritte que presenta una pipa: *Ceci n'est pas une pipe*. Así su poesía subraya dos cosas contradictorias: la fugacidad del lenguaje y su inagotable capacidad para generar sentido en sus propios términos.

Un buen campo para demostrar cómo funciona esa concepción en su práctica poética es observar su tratamiento del motivo erótico. Su visión del amor tiene una cualidad intensamente idealizada, que presenta curiosos contactos con el arte de los prerrafaelitas ingleses y su reinterpretación de lo gótico: imágenes de mujeres—niñas (de allí el presunto "infantilismo" de su poesía), espiritualidad con rasgos místicos, ensoñación antes que contacto físico, morbosa vinculación del impulso amoroso con el tanático. El exotismo de los ambientes, cargados de alusiones al mundo nórdico, provenzal y germánico, subrayan la extrañeza o irrealidad de todo encuentro amoroso: su horizonte es vagamente mitológico o legendario. En su erotismo casi no hay nada carnal y muy poco realmente placentero para los sentidos: es una vía de encuentro con el más allá, con el mundo de lo mágico y sobrenatural. Cuerpos celestes, desencarnados, que apenas nos rozan con sus velos y luces espectrales. En el paradigmático poema "La niña de la lámpara azul", de *Adelgata de las figuras*, la núbil presencia femenina se adelgaza y pierde consistencia hasta hacerse puro espíritu, una prístina imagen cuya sugestión tiene algo de misterio religioso:

Con voz infantil y melodiosa,  
con fresco aroma de abedul,  
habla de una vida milagrosa

la niña de la lámpara azul.

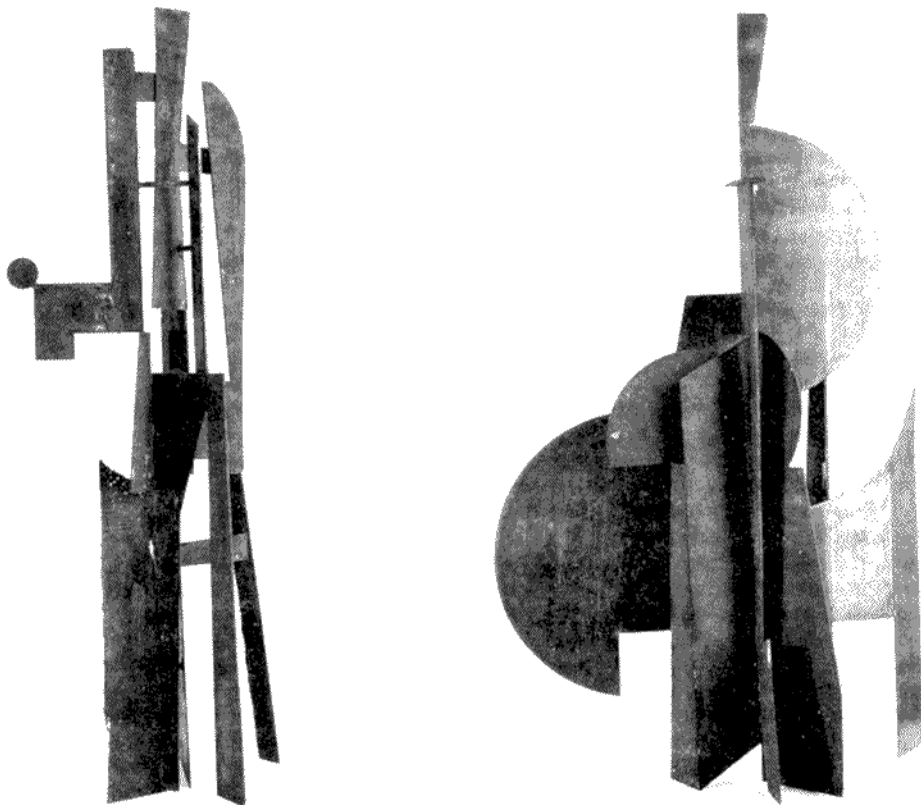
Y en la siguiente estrofa nos dice que sus "besos de amor matutino" le ofrecen "un mágico y celeste camino". Con frecuencia, esas sutiles entidades femeninas ni siquiera están vivas: vuelven del reino de los muertos a fascinarlo o estremecerlo. En un poema emergen de las oscuras profundidades: "Del fondo pozo/lleno de sombra,/ las citas ciegas/ salen llorosas" ("Las citas ciegas"). Esto es parte de la reiterada asociación que establece entre la muerte y el mar, que también encontramos en T.S. Eliot: numerosos poemas ("La nave enferma", "La barca luminosa", "El bote viejo", etc.) traen la imagen de la barca perdida y el naufragio o espectro que aún la habita. Pero tal vez Eguren nunca llegó más lejos en su esfuerzo por presentar al amor como una idea, como un puro sueño, y no como una vivencia física, que en "La dama I", de su primer libro. Aquí la mujer es identificada por un simple signo o emblema lingüístico —quizá la primera letra de su nombre— que se liga a una fantasmagoría de colores, aromas y sugerencias musicales: en su "góndola encantada/ de papel" se ha vuelto una abstracción —la pequeñez y fragilidad que evoca el sonido esa letra en nuestra imaginación—, algo que sólo vive en la dimensión

---

verbal. El poema tiene lejanos ecos del soneto "Voyelles" de Rimbaud precisamente por lo de "I rouge", "rire des lèvres belles"— y del "Sonnet en yx" de Mallarmé, que juega con extrañas rimas con ese sonido: *onyx, Phénix, ptyx, Styx, nixe, fixe*.

Hay un asunto más que es necesario tener en cuenta: su relación con Vallejo. Difícilmente pueden haber dos poetas más diferentes que estos dos: Vallejo es un poeta profundamente subjetivo que descubrió su lenguaje a partir de la lengua coloquial; Eguren, en cambio, evitaba hablar directamente de sí mismo (o lo hacía a través de "personajes", como Juan Volatín, el duque Nuez o Peregrín "cazador de figuras"), usando un vocabulario artísticamente refinado que excluía casi todo rastro del habla cotidiana. Sin embargo, Vallejo tenía un alto respeto por éste, a quien consideraba uno de sus maestros, quizá porque percibió, mejor que los críticos, que al fondo

de la poesía egureniana latía un opresivo sentimiento trágico y una soterrada afinidad con lo grotesco que ensombrecía los luminosos juegos de su imaginación. No es fácil leer "El dios cansado" de Eguren, con sus imágenes de un Dios agobiado y "caído" que recorre "las oscuras/ y ciegas capitales/ de negros males/ y desventuras", con el Dios desarrapado y "jugador" de su propia creación que Vallejo presenta en "La de a mil" o "Los dados eternos". Y el adjetivo *estuosa* que usa aquí Eguren reaparecerá años más tarde entre los arcaísmos de *Trilce*. No cabe duda: una nueva poesía nacía en las dispares obras de estos dos poetas. La incomodidad que despertaron y la "rareza" que se les atribuía eran claros indicios de ello. Su influjo en poeta de las siguientes generaciones como Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen, quien hará suya una figura egureniana: "la diosa ambarina", también es visible. ◀



Miguel Ángel Alamilla: Construcción II, Construcción III