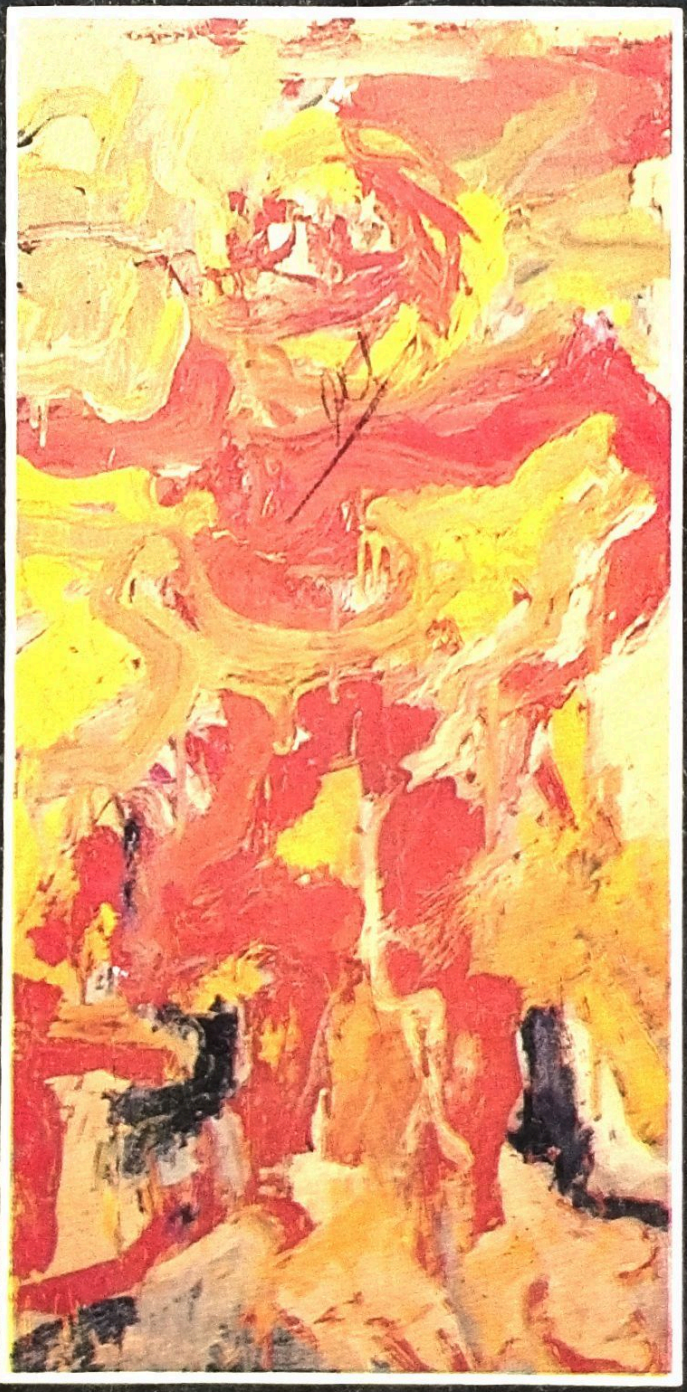
Renato Sandoval B.

EL CENTINELA DE FUEGO

agonía y muerte en Eguren



INSTITUTO PERUANO DE LITERATURA, ARTES Y CIENCIAS

Renato Sandoval B.

EL CENTINELA DE FUEGO

Agonía y muerte en Eguren

Instituto Peruano de Literatura, Artes y Ciencias
Lima - Perú

A pikku Katriina y a los Peques Trilce y Sebastián.

En la lejana penumbra,
un centinela de fuego
mira con ojos altivos
el campo abierto.
(J.M. Eguren)

¡Cuánta muerte viví, que no lo sé de veras!...
(Martín Adán)

Sin ti dolor
la vida es siempre ajena.
(Javier Sologuren)

Par délicatesse
j'ai perdu ma vie.
(Rimbaud)

¡Ser más, ser lo más y ahora,
Alzarme a la maravilla
Tan mía, que está aquí ya,
Que me rige! La luz guía.
(Jorge Guillén)

INDICE

***

PREFACIO

Renato Sandoval Bacigalupo ha querido buscar un fundamento filosófico contemporáneo para su análisis de la poesía de Eguren. Generalmente, se solía relacionar el movimiento simbolista con la filosofía romántica. En especial, fue Albert Béguin, en su no superado libro **L'âme romantique et le rêve** (1939), quien descubrió las raíces germánicas del presimbolismo y del simbolismo francés, del cual procede, en lo básico, toda la gran estación del simbolismo de Europa y de América. Frente a un público atónito, Béguin reveló que los poetas y músicos del misterio y del infinito (y de lo indefinido) tenían sus antecedentes más seguros en los casi desconocidos filósofos de la naturaleza, alumnos de Schelling, como Schubert, Carus, Baader, sin olvidar otras grandes sugestiones alemanas como las de Hamann, Herder, Schopenhauer.

Sandoval, cuya vocación filosófica se hace ostensible en los capítulos más consistentes de su estudio, propone ahora como punto de referencia fundamental la ontología de Heidegger. No sé si alguien ha sugerido ese nombre con anterioridad, pero estoy cierto de que nadie lo ha hecho tan sistemáticamente como Sandoval. ¿Es correcta tal elección? Creo que sí. No hace falta suponer que Eguren se inspirara directamente en Heidegger: por otro lado, casi toda su poesía es cronológicamente anterior. Lo importante es captar el alcance de metáfora del conocimiento que posee esa poesía.

Para Heidegger estamos como en un claro de un bosque, rodeados por la espesura. A este claro lo llama **Lichtung**, vocablo que podría traducirse, según propone Leonardo Amoroso, con la palabra latina **lucus**, que los antiguos

hacían derivar no sólo, como es lógico, a **lucendo**, sino también, por antífrasis, a **non lucendo**. A Heidegger le interesa esa doble relación etimológica de **lucus** con la luz y la oscuridad, lo que denota que toda revelación implica un ocultamiento y que la luz puede pensarse sólo a partir de la sombra. Estamos, pues, cerca de la religión del misterio en Eguren. El misterio es la fuente de toda revelación. Eguren hubiera podido afirmar con Heidegger que el misterio es el corazón de la verdad.

"Eguren, el obscuro", lo definió Xavier Abril en el título de un libro macizo y hormigueante, reescribiendo otro título famoso: **Mallarmé l'obscur**, de Charles Mauron. Sandoval, remitiendo explícitamente a Heidegger, proporciona ahora la clave exacta para entender esa oscuridad, que no quiere significar sólo la dificultad o la imposibilidad de una paráfrasis, sino aludir a la dimensión profunda en la que se originan la existencia y el lenguaje (y, por tanto, la poesía).

Es ésta la relación fundamental que encuentro legítima y productiva entre Heidegger y Eguren. Menor interés tienen para mí algunos residuos de una interpretación existencialista, para la cual el recurso a Heidegger me parece menos necesario. Pero esa leve discrepancia no alcanza el carácter de un verdadero reparo, ya que las conexiones hermenéuticas surgen del saber y del sentir privativos de cada comentarista. Más importante es que el joven autor haya sabido amalgamar y distribuir la materia crítica de una forma convincente, enriqueciéndola con seguro dominio de la bibliografía yexpresándola con límpido y agradable estilo.

ROBERTO PAOLI
Università degli Studi di Firenze

Firenze, agosto de 1988

INTRODUCCION

Lamentablemente pervive aún entre el gran público no especializado, lo mismo que en algunos críticos y estudiosos, la tendencia de pensar en Eguren como un poeta que, si bien provisto de una riquísima imaginación para crear situaciones y personajes por demás peculiares, así como de un exquisito sentido musical del lenguaje, rebosa, no obstante, inocua puerilidad, manteniéndose al margen de los grandes problemas de la existencia (vida, amor, muerte...), lo que hipotéticamente lo colocaría en las antípodas de Vallejo, poeta que destila claramente profunda, descarnada y dolorosa humanidad. Mostrar lo contrario, a saber, que la obra de Eguren, lejos de ser pueril, posee una visión original y madura, si bien no resuelta, de la vida, es el propósito de este trabajo. En ese sentido, tanto las afinidades de fondo como las diferencias en la expresión entre Eguren y Vallejo habían sido ya advertidas por J. Basadre en un esclarecedor ensayo que escribiera sobre el primero en 1928 (1). Con referencia a lo que hermanaba a ambos poetas dice Basadre:

> "César Vallejo es, cronológicamente, nuestro 'segundo poeta difícil'. Con lo que viene, necesariamente, una comparación entre Vallejo y Eguren. La reacción del público es análoga entre ambos. En el fondo, ambos traen a nuestra literatura, por caminos inhollados, el sentido de lo trágico cotidiano, que por más que se le ahonde siempre aparece como inédito". (2)

Se diferencian, sin embargo, por poseer significados verbales distintos. Los versos de Eguren son atildados y aristocráticos —hecho que casi lamentaba Mariátegui por

propender a la evasión de la realidad (3)– mientras que los de Vallejo son desgarbados y plebeyos. Los temas predominantes de Eguren son símbolos indescifrados o casi indescifrables; Vallejo sólo llega a imágenes. Si a Eguren resulta difícil entenderle es por la oscuridad de muchos de sus poemas; en Vallejo el problema reside en su permanente ataque a la sindéresis. "La melancolía de Eguren hiere; el dolor de Vallejo desgarra –atina a decir Basadre–.La una penetra como una niebla; el otro estruja como una zarpa. (...) Vallejo es más humano y Eguren más artista" (4).

Como quiera que sea, con la obra de Eguren –que apareciera en tiempos en que reinaba el Modernismo en América– se inicia la tradición de la Modernidad en el Perú que años antes había inaugurado precursoramente González Prada. Nos referimos a aquella que expresa el problema de la identidad del hombre contemporáneo o, como dice Ortega, "la conciencia aguda y solitaria del poeta" (5), y que, a diferencia de la poesía altisonante, retórica y declamatoria que la precediera, se hace asordinaria, exploratoria, hermética, buscando desde entonces otro tipo de lector.

La poesía de Eguren no es la pomposa, gárrula y vacía que exhibiera con orgullo y desparpajo Chocano, a quien paradójicamente nuestro poeta admiraba (¿Sería tal vez porque Eguren, al menos en un principio, nunca se imaginó fuera del Modernismo? (6)). Es más bien mesurada, un tanto tímida y guarda un secreto, "porque –al decir de A. Ferrari– se empeña en revelar un mundo oculto, un mundo que cuanto más se manifiesta y se revela en el verbo, más se oculta y cierra su secreto" (7). Es íntima e intimista por necesidad y vocación, "por sangre y por hado" (8); se resuelve en sí misma en el deslumbre de la imagen, en la oscura polivalencia del símbolo, en la callada agonía del corazón. Poesía de estancia y de interior con una naturaleza incolora y monótona, responsable –como sugiere Mariátegui– "de que su poesía sea algo así como una poesía de cámara" (9), para un público más exiguo pero también más entendedor.

Pero hablando de entendedores –y aquí queremos referirnos de una vez al tema de la agonía y de la muerte que a nuestro concepto obsesiona inequívocamente a Eguren– resulta extraño, por decir lo menos que, por ejemplo, Xavier Abril en su vasto, erudito y, a decir de muchos, decisivo estudio sobre la obra egureniana (10), no le confiera a la problemática de la muerte, así como a sus distintas manifestaciones e implicancias, el debido valor que entendemos ciertamente le corresponde. Para Abril:

> "el concepto de la muerte en la estética de Eguren no alcanza, como en Vallejo, la categoría de temporalidad metafísica. La experiencia del simbolista oscila entre la realidad y la nebulosa, entre la forma y la sensación de la fantasía y el color. Música y pintura de la muerte. El poeta está asido a su temor. Piensa en la muerte como en un peligro externo, objetivo, cronológico, no congénito, esencial, abstracto, como lo es para el metafísico" (11).

Luis Alberto Sánchez, más inexacto y superficial, le niega a Eguren su cualidad más propia, al afirmar que éste ni siquiera es capaz de afrontar los problemas de la existencia, coronándolo de paso como artista de segundo rango:

> "No, este gran poeta menor, este impresionista, este puntillista a ratos, por lo general, boceteador, perspicaz y sutil, no estaba hecho para los graves problemas de la vida; ni el amor, ni la idea, ni la libertad, ni la sensualidad, era un brujo, un aprendiz de brujo, como el de la sinfonía de pasos cortos y miradas hondas, de pequeña estatura y sonrisa púdica, (...)" (12).

Para no referirnos aquí a la estrecha e injusta opinión que, tiempo antes, tenía Clemente Palma, el cual en una nota que escribiera en 1912 a raíz de la aparición de *Simbólicas* el año anterior, dijo que era "una majadería y vulgaridad" pretender ver en el conocido poema *Los*

Reyes Rojos la eterna lucha entre la vida y la muerte (13), interpretación para nosotros no poco plausible.

A la inversa de éstos, toda una pléyade, aunque no tan numerosa, de críticos y poetas ha acertado en detectar la refractada presencia de la muerte y una profunda preocupación por la condición humana en general inundando la mayoría de las páginas del poeta, y confiriéndoles un profundo sentido trágico y agonista de hondas implicancias, tanto éticas como estéticas, que hacen de Eguren un poeta de significado universal. Es cierto, como apunta Mariátegui, que "con Eguren aparece por primera vez en nuestra literatura la poesía de lo maravilloso" (14). Pero es igualmente cierto lo que señala Basadre antes de compararlo con Vallejo –hecho que ya consignáramos al inicio de esta Introducción–; a saber: con nuestro poeta "aparece por primera vez un acento trágico. No de lo trágico del suceso, de la peripecia: es lo trágico interior" (15). Enrique A. Carrillo, mejor conocido como "Cabotín", en el prólogo a la primera edición de *La Canción de las Figuras* (1916), anunciaba ya que:

> "Dos cuerdas no habían vibrado aún en la lira peruana; dos modalidades poéticas estaban por revelarse. *La sensación del misterio de las vidas silenciosas, la de lo trágico cotidiano a lo Maeterlinck*, era una de ellas. La otra era la que podríamos llamar la transposición musical del lenguaje" (16).

Cinco años antes, en 1911, comentando con perspicacia la poesía de Eguren, el poeta Enrique Bustamante y Ballivián, fundador de la importante revista *Balnearios*, que hiciera época, dijo:

> "Más allá del dolor y la monotonía de la vida hay el terror de un infinito donde la angustia y la amargura pueden seguirnos con una hostilidad eterna y divina. Hay en ella la tragedia interna de todos los que quisieron desafiar al destino, algo de la fatalidad que persiguiera el griego que tuvo la osadía de adivinar los enigmas de la Esfinge". (17).

Pero tal vez la razón para que algunos hayan considerado a Eguren un poeta menor, altamente prescindible, sin mayor hondura humana y vitalidad de agonía, ha sido la presencia de numerosos poemas de temática aparentemente infantil, sobre todo en *Simbólicas* y *La Canción de las Figuras*, sus dos primeros libros, en los que desfila toda una serie de niños, marionetas, hadas, duendes y coboldos, así como otros personajes fantásticos situados en lugares igualmente fantásticos y que se desenvuelven entre juego y juego, resolviéndose en lo que parecería tonta y grotesca banalidad. No saben ver lo que bien observa Ortega: "el horror de ese juego, la mirada del poeta asaltado por el pavor, la vida y la muerte que Eguren quiso mostrar en toda su fragilidad en una reiterada escena infantil" (18), y en la que "encontró el contexto más vivo para expresar los conflictos más vivos de una antítesis agónica" (19). A este respecto, y refiriéndose en especial a sus poemas guiñolescos, comenta Monguió:

> "al leerlos se siente, tras la apariencial superestructura de un juego de niños o de una forma marionetesca, Dios sabe qué experiencia en carne viva, una transposición literaria de algo terriblemente adulto y humano que sólo el esfuerzo de sublimación de un artista concientísimo contiene y labra en poesía superficialmente, aparentemente deshumanizada". (20)

Se le ha llamado a Eguren poeta "infantil" y tal vez por ello no se le ha sabido tomar en serio. Quizás sería preferible, tal como sugiere Paoli, evitar esa equívoca palabra "y situar esta actitud en el ámbito de la poética simbolista, donde el niño no es sino una metáfora mediante la cual se busca aludir a un tipo de relación, primigenio e irracional, con el mundo" (21): "El niño es la voluntad primordial, la voluntad directa", dice en ese sentido el propio Eguren, quien ha vivido siempre en asombro permanente por lo Desconocido simbólico, razón por la que se ve impulsado a conocer (así como a plantear sus dudas, interrogantes y obsesiones que se

desprenden de dicho impulso, y que es precisamente lo que revisaremos en el presente trabajo):

> "El niño es nueva vida; una ascensión. Su espíritu *vuela para percibir el conocimiento, con la curiosidad de lo ignoto,* pues cada descubrimiento es para él una maravilla. (...). El niño corre hacia lo desconocido" (22).

Por todo esto, y por mucho más, es que vemos en Eguren no sólo a un poeta original que ha sabido expresar adecuadamente su particular visión del mundo, sino también a un poeta mayor, es decir, a uno que habiendo abordado en verdad y en poesía los grandes temas de la existencia, ha mostrado nuevas rutas a los seres humanos, deviniendo así guía y profeta que enrumba hacia lo desconocido, presintiéndolo y anunciándonoslo:

> "Creo firmemente, que así como el mejor crítico es el Colón del genio, el mejor poeta es el que guía a sus coetáneos a la civilización, ya sea en contacto, ya precediéndolos a gran distancia como ocurre generalmente con la imaginación creadora. El poeta debe consagrar sus aptitudes a romper los límites hasta el día alcanzados, pues, si esto no consigue allí quedará; pero de ninguna manera le está concedido volver el rostro; porque lo vencerán los vencidos" (23).

En el presente trabajo quisiéramos repasar someramente la manera ambigua y contradictoria (agónica, diríamos mejor, en el sentido etimológico de lucha y contradicción que tiene el vocablo (24)) con que el poeta asume su existencia en concreto y la vida en general, y que a nuestro concepto define la especificidad de Eguren. Esta actitud se verifica básicamente en una constante relación antitética y dialéctica entre los diferentes elementos que componen el universo egureniano, sea en el cosmos o en el hombre mismo, lo que a fin de cuentas habla, como acertara en decir E.A. Westphalen, "de lo ambiguo de nuestra vida". (25) A este respecto, nos será

de utilidad *la visión antitética* a la que se refiere Julio Ortega, la cual se manifiesta no sólo "en el poema, en el verso, en la imagen", sino en casi la totalidad de la obra egureniana, permitiendo dicho mecanismo antitético "la figuración y su ambigüedad, la escena y su envés doliente, la visión y la sombra" (26).

Este libro consta de cuatro capítulos. El primero muestra a un Eguren que repara en la existencia de un Ser insondable y contradictorio, y que se manifiesta de tal forma tanto en el universo como en el propio ser humano. Eguren ansía aprehenderlo y expresarlo mediante la poesía. El segundo y el tercer capítulo dan cuenta más detallada de tan polémico y doloroso acontecer en el cosmos y en el hombre, respectivamente. En el último, se reflexiona acerca de la posibilidad que tiene el hombre de alcanzar el conocimiento absoluto y de trascender la muerte. Para el análisis apelamos naturalmente a los propios textos del poeta como a la opinión de distintos críticos que se han ocupado, con mayor exhaustividad y fortuna que nosotros, de la obra de Eguren. Recurrimos también a la ayuda de algunos filósofos —de quienes tomamos algunos conceptos y definiciones— por considerar que el tema que nos ocupa excede un tanto lo estrictamente literario, remitiéndonos a otro tipo de categorías que tienden a ser más universales y/o interdisciplinarias.

Recordamos una vez más, tal como lo consignáramos en la nota 22 de esta Introducción, que para este trabajo tenemos como fuente las *Obras Completas* de José María Eguren. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Mosca Azul Editores, 1974; y que todas las citas se harán por esta edición, cuya sigla será siempre: O.C.

Para concluir, quisiera agradecer al Dr. RICARDO GONZALEZ VIGIL su generosa e importante colaboración durante la realización de este trabajo que originalmente se presentara como tesis para obtener el grado de Bachiller en la Universidad Católica de Lima en 1986, y que ahora publicamos habiendo depurado en la medida de lo posible el aparato crítico que la sustentaba.

Al CONCYTEC por haber financiado la publicación de esta obra, así como al IPLAC por su auspicio editorial.

Asimismo, deseo expresar mi reconocimiento a los islandeses de la caleta Hønsebrystfjord, parientes cercanos de Eroe, la difunta princesa de Eguren, que me acogieron en sus humildes casas con infinita hospitalidad, dándome todas las facilidades para que finalmente, después de tantos contratiempos, escribiera las páginas iniciales de este trabajo.

R S B

Lima, agosto de 1988

NOTAS A LA INTRODUCCION

1. Jorge Basadre. "Elogio de JME". En: R. Silva-Santisteban (ed.). *JME. Aproximaciones y perspectivas.* Lima. U. del Pacífico, 1977; p. 95-110.

2. *Ibíd.*, p. 109. El subrayado es nuestro.

3. J.C. Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima. Amauta, 1981; p. 302.

4. J. Basadre, *op. cit.*, pp. 109-110.

5. Julio Ortega. *La imaginación crítica.* Lima. Peisa, 1974; p. 15.

6. Para ver la relación de Eguren con el Modernismo, cf. Luis Monguió, *La poesía post-modernista peruana.* México. FCE, 1954; Edgar O'Hara, "JME bajando la ola modernista", en: *Cielo Abierto.* Lima. Centromín, Volumen IX, No. 32, abril-junio de 1985; pp. 9-17. Para la ubicación de Eguren dentro de la literatura peruana, consúltese: Washington Delgado, *Historia de la literatura republicana.* Lima, Rikchay Perú, 1980; L. A. Sánchez, *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú* (5o. ed.). Lima. Mejía Baca, 1982. 5 v.; A. Tamayo Vargas, *Literatura Peruana* - (4o. ed.). Lima. Studium, 1977. 2 v.

7. Américo Ferrari. "La función del símbolo en la obra de Eguren". En: Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 127.

8. Martín Adán. "De lo barroco en el Perú". En: *Obras en prosa.* Lima. Edubanco, 1982; p. 600.

9. J.C. Mariátegui, *op. cit.*, p, 303.

10. Xavier Abril. *Eguren, el obscuro. (El simbolismo en el Perú).* Córdova. U. de Córdova, 1970. Hay una reseña de esta obra, escrita por J. Cornejo Polar, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Lima. Año I, No. 1, 1o. semestre de 1975; pp. 210-213.

11. X. Abril, *op. cit.*, p. 113. Hay que anotar aquí que posteriormente a haber concluido este trabajo, Xavier Abril, en comunicación personal, declaró su profundo reconocimiento de que el sentimiento de la muerte jugaba en la orden de Eguren un papel fundamental. Como quiera que sea, creemos que en efecto el libro de Abril es un verdadero hito dentro de la crítica egureniana, entre otros aspectos porque es el primero que aborda al poeta desde múltiples puntos de vista, revelando por lo mismo la gran riqueza temática y literaria de su obra.

12. L.A. Sánchez. "Prólogo a Eguren". En: *JME. Obra poética completa.* Lima. Milla Batres, 1974; p. 26.

13. Clemente Palma. "Notas de artes y letras". En: Silva-Santisteban. *op. cit.*, pp. 61-62.

14. J.C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 296.

15. J. Basadre, *op. cit.*, p. 113.

16. Enrique A. Carrillo. "Ensayo sobre JME". En: Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 89. El subrayado es nuestro.

17. Enrique Bustamante y Ballivián. "Hacia la belleza y armonía". En: Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 52.

18. J. Ortega, *op. cit.*, p. 19.

19. *Ibíd.*, p. 18.

20. L. Monguió, *op. cit.*, pp. 17-18.

21. Roberto Paoli. "Las raíces literarias de Eguren". En: *Estudios sobre literatura peruana contemporánea.* Firenze. Stamperia Editoriale Parenti, 1985; p. 28. (Este ensayo es una versión ligeramente ampliada de "Eguren, tenor de las brumas", aparecido en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Lima. Año II, No. 3, 1o. semestre de 1976; pp. 25-53).

22. J.M. Eguren. "Estética infantil". En: *Obras Completas.* Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima. Mosca Azul Editores, 1974; p. 240. El subrayado es nuestro. Todas las citas de Eguren se hacen por esta edición, cuya sigla de aquí en adelante será: O.C.

23. En: "Notas Marginales". O.C., *351.*

24. Sobre la agonía dice Unamuno: "Agonía quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma". (*La agonía del cristianismo.* Bs. As. Losada, 1975; p. 16). Y en otro lugar: "¡Contradicción! ¡naturalmente! Como que sólo vivimos de contradicciones, y por ellas; como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella, es contradicción". (*Del sentimiento trágico de la vida.* Bs. As. Losada, 1978; p. 18.)

25. Cf. E.A. Westphalen. "Poetas en la Lima de los años treinta". En: *Otra imagen deleznable.* México. FCE, 190; p. 112. (Este ensayo es una versión ligeramente modificada de su homónimo aparecido en Westphalen-Ribeyro, *Dos soledades.* Lima. INC, 1974.

26. J. Ortega, *op. cit.*, p. 37.

18. J. Ortega, op. cit., p. 19.

19. Ibid., p. 18.

20. L. Monguió, op. cit., pp. 17-18.

21. Roberto Paoli. "Las raíces literarias de Eguren". En: Estudios sobre literatura peruana contemporánea. Firenze. Stamperia Editoriale Parenti. 1983; p. 28. (Este ensayo es una versión ligeramente ampliada de "Eguren, lector de las brujas", aparecido en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Lima. Año II, No. 3. 1o. semestre de 1976; pp. 25-33).

22. J.M. Eguren. "Balotica infantil". En: Obras. Compilación, Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima. Moscoso Azul Editores. 1974; p. 240. El subrayado es nuestro. Todas las citas de Eguren se hacen por esta edición, cuya sigla de aquí en adelante será: O.C.

23. En: "Notas Marginales". O.C., 251.

24. Sobre la agonía dice Unamuno: "Agonía quiere decir lucha. Agonía el que vive luchando, luchando contra la vida misma". (La agonía del cristianismo. Bs. As. Losada. 1975; p. 16). Y en otro lugar: "¡Contradicción! ¡naturalmente! Como que sólo vivimos de contradicciones, y por ellas, como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella, es contradicción". (Del sentimiento trágico de la vida. Bs. As. Losada. 1975, p. 18.)

25. Cf. E.A. Westphalen. "Poetas en la Lima de los años treinta". En: Otra imagen deleznable. México. FCE. 1980; p. 112. (Este ensayo es una versión ligeramente modificada de su homónimo aparecido en Westphalen-Ribeyro. Dos soledades. Lima. INC. 1974.

26. J. Ortega, op. cit., p. 37.

Capítulo 1

UN SER MISTERIOSO Y POLEMICO

1.1. Cuestión y silencio

A Eguren la vida lo maravilla incesantemente, al tiempo que una angustia inefable lo somete arrastrándolo con una tremenda vitalidad de agonía, agonía que no es otra cosa que lucha y contradicción: en la misma noche azul donde la naturaleza se revela mágica y esplendorosa, desfilan caballos muertos, dominós vacíos principian la cena, difuntos delfines se enajenan en contradanza. Eguren ama como nadie la noche, no sólo porque ella le descubre el innominado mundo de los insectos cual atómico Colón, y la fauna nocturna representante de algún mundo preterido y extrasensorial. La ama además porque ella le pone en sus labios el nombre de la amada, envolviéndolo en su cálido perfume impregnado de esperanza y casto amor. "Como la mañana para los ojos, la noche ha sido creada para el corazón" (*Noche azul.* O.C., 322), sentenciaba el poeta quien dejara pasar la felicidad con una mujer tan sólo por escrúpulo (O.C., 455-456). Sin embargo, los favores de la penumbra terminan cuando se despereza la reina de la noche que "entre los corolas sin vida/ murmura felina" (*La reina de la noche.* O.C., 123), y un sinnúmero de fantasmas y aparecidos inunda por doquier campos y ciudades, bosques y praderas, toda la tierra entera, sin omitir el último mar. Son seres que transitan penando por el mundo, purgando alguna culpa que les impide morir plenamente, transidos de desamor en esa misma noche por la que cualquier pareja de amantes perecería gustosa a cambio de saberse por ella momentáneamente cobijada.

Pero también el día tiene sus bemoles cuando al poe-

ta, regocijado con la visión feliz de un cerco inglés, lo distrae el cadáver de una niña tendida a la vera de un vagoroso lago (*El estanque*. O.C., 111), o el de unas gacelas a las que algún avezado cazador terminó por liquidar (*Gacelas hermanas*. O.C., 115). Ciertamente es bella la vida, pero por bella es doblemente terrible. "Ve la felicidad, pura, tangible./ -No la quiero mirar porque es horrible", exclama en algún momento el poeta atribulado (*Ananké*. O.C., 18).

Pero tal vez la vida no sería tan problemática si al menos alguien pudiera medianamente explicarla. Eguren es testigo que pregunta con sus dos ojos iluminados. El mundo brilla intermitente ante él, ora mostrándole sus más ricos tesoros como una sinfonía de insectos en plena noche primigenia (*Tropical*. O.C., 260-264), la dulce y triste sonrisa de bellezas matinales descendiendo de un templete (*Rêverie*. O.C., 14), la voz inaudita de un ángel que en la niebla canta la canción de los días felices (*La canción de los días felices*. O.C., 138); ora blandiendo con rigor una ronda de espadas que tórnanse guadañas (*La ronda de espadas*. O.C., 94), al tiempo que llora el viento en dolorida noche de aciagos presentimientos (*El viento*. O.C., 131).

Muestra la vida su doble perfil, los exhibe y los oculta, juega al sí y al no en ininterrumpido proceso de apertura y cerrazón, de desnudamiento y ocultamiento del Ser que no deja nunca de serlo, pese a la infinita variedad de formas con que éste se manifiesta y se transforma. Es el mismo Ser diverso, cambiante y contradictorio de Heráclito y Pitágoras, y el mismo de Parménides que se le oponía: aquel de absoluta unidad, identidad y permanencia. Más tarde otros filósofos lo asediarán intentando, si no someterlo, al menos aprehenderlo, captarlo, llenarlo de atribuciones. Destacan entre ellos Platón, Spinoza y Heidegger, los que al fin y al cabo volverán exhaustos e insatisfechos a lo que los presocráticos hacía tiempo ya habían señalado.

Y ahí mismo está nuestro poeta, ese Peregrín que "con ojos de diamante/ mira desde las ciegas alturas" (*Peregrín cazador de figuras*. O.C., 74); ahí se yergue

con los grandes ojos abiertos, solitario, hecho a la medida de su propio destino que no necesariamente le basta para intentar arrancarle al Ser siquiera parte de su verdad. Porque a fin de cuentas el poeta, y en general el hombre, se encuentra en este punto frente a lo desconocido, y si va rumbo a lo que es ahí (*Dasein*) –o sea, hacia sí mismo–, lo hace no muy seguro de que los instrumentos de que dispone (en este caso la palabra) le serán de utilidad para llegar a aprehender lo que ahora y siempre se encuentra delante de él, y que lo apela, excede y sobrepasa. Y es que el bardo tiene una gran pasión que es la del conocimiento. Mayor incluso que la del amor, este afán gnoseológico que invade todas las fibras del poeta se constituye en su pasión más urgente y fervorosa, más difícil y, por lo mismo, más digna. Si el lema de Eguren es "siempre a lo desconocido" (O.C. 442), ello se condice no con una ansia pueril y esnobista de aventura, sino porque es expresión fiel de lo más humano del hombre: "Todos los hombres desean por naturaleza saber" (1); son las primeras palabras de Aristóteles en su *Metafísica.*

Pero como ya lo dijeron algunos filósofos, especialmente Heidegger (2), –el Ser rehúsa, o mejor aún, *creemos* que rehúsa a revelarse del todo, permitiéndonos apenas vislumbrar sólo parte de sus atributos a través de las distintas manifestaciones emanadas durante su actividad de ser. En ese sentido, el poema *El cuarto cerrado* cumple con ilustrar lo que acabamos de decir:

Mis ojos han visto
el cuarto cerrado;
cual inmóviles labios su puerta...
¡está silenciado!...
Su oblonga ventana, como un ojo abierto,
vidrioso me mira;
como un ojo triste,
con mirada que nunca retira
como un ojo muerto.
Por la grieta salen
las emanaciones

frías y morbosas:
¡ay, las humedades como pesarosas
fluyen a la acera:
como si de lágrimas,
el cuarto cerrado un pozo tuviera!
Los hechos fatales
nos oculta en su frío reposo...
¡cuarto enmudecido!
¡cuarto tenebroso!
¡con sus penas habrá atardecido
cuántas juventudes!
¡oh, cuántas bellezas habrá despedido!
¡cuántas agonías!
¡cuántos ataúdes!
Su camino siguieron los años,
los días;
galantes engaños
y placenterías...;
en el cuarto fatal, ateriado
todo ha terminado;
hoy sus sombras el ánima oprimen.
¡y está como un crimen
el cuarto cerrado! (O.C. 98)

En este poema, dotado de una gran carga negativa, se tiene en principio un cuarto como realidad objetiva, en tanto que distinta del sujeto que lo observa. Este, sin embargo, lo personifica de inmediato al comparar su puerta con inmóviles labios, su oblonga ventana con un ojo muerto del que brotan lágrimas que en verdad son frías y morbosas emanaciones. De estos indicios es que el poeta deduce "hechos fatales" como el de haber atardecido juventudes y despedido "cuántas bellezas" (nótese que se emplea el futuro compuesto "habrá atardecido", "habrá despedido", indicando duda o suposición, que no certeza absoluta). Sólo que tales hechos *nos lo oculta* "en su frío reposo", señalándose con el verbo "ocultar" la voluntad del cuarto (léase, del Ser, objeto de conocimiento) de negarse a ser conocido. De otro lado, existe también la imposibilidad por parte del sujeto cognoscente de decir algo categórico con respecto del

objeto en cuestión, limitándose –resignándose, diríamos mejor– a atribuirle una serie de acciones pasadas inferidas a partir de diversas manifestaciones externas que por lo demás el sujeto subjetiviza. Finalmente, se arriba a la conclusión de que es como un crimen el cuarto, que es cerrado. Quién sabe que si de haber estado abierto las connotaciones del cuarto y, por ende, del poema, habrían sido más felices y menos negativas; lo que por otro lado bien podría ser cierto, ya que se liberarían todos los contenidos que el objeto cognoscente pugna por conocer y que tanto lo inquietan, pues dice el poeta al final de la composición: "hoy sus sombras el ánima oprimen", con lo que se estaría sugiriendo la imposibilidad de conocimiento total. Por tanto, el hecho de que haya que resignarse a captaciones elusivas y tentativas de la Verdad habrá de producir en el objeto gnoscente frustración, angustia, agonía, contradicción. Pero de ello nos ocuparemos más adelante.

Deseamos acotar en este punto, tan sólo a modo de referencia, la similitud existente entre la relación "ojo-mirada", (que en la poesía egureniana tiene por lo general carga negativa) con la "mirada" sartreana (3). Para Sartre, "el otro es un ser que me mira", que me cosifica al detener su mirada sobre mí. Desde el momento en que el otro, que es diferente a mí, me observa, me hace entonces objeto de conocimiento; conocimiento éste que no pretende otra cosa que poner al desnudo mi verdad interior, mi esencia, haciendo que me avergüence de mi desnudez. Yo ya no cuento, me he convertido en un mero objeto, en una cosa a la que se le han aproximado sin amor. El otro, pues, es un ser que me mira, y su mirada entonces me produce vergüenza, desolación y, tal vez, incluso la muerte.

No es que en Eguren los ojos o miradas respondan en todos los casos a este proceso de cosificación del que se queja Sartre, pero de cualquier forma los ojos-miradas, ciegos o no, le traen al poeta la imagen de la muerte, si no del sujeto, al menos del objeto (¿el Ser?) convertido en metáfora. Piénsese en todo caso en la ventana oblonga de *El cuarto cerrado*, como un ojo triste y muerto, así como en los siguientes ejemplos:

con ojos vacíos / y con horror, se para.
(*El caballo*, O.C., 54)

con sus vacíos ojos.
(*La Tarda*. O.C., 34)

como muertas pupilas / son sus ventanas.
(*Casa vetusta*. O.C., 15)

de sus perdidos / ojos sellados
(*Las citas ciegas*. O.C., 188)

y en la noche eterna / sus ojos helados
(*Invernal*. O.C., 200)

sus ojos blancos
como las algas yertas
(*Viñeta obscura*. O.C., 164)

y con signos rojos
la miran con sus tristes ojos
(*La diosa ambarina*. O.C., 32)

y sentir de la almea sombría
esos ojos que nunca han amado
(*Avatara*. O.C., 76)

Pero regresando al tema, he ahí al poeta que siente la presencia del frío y a veces torvo misterio tan cerca de él, proximidad que lo angustia y lo perturba, obligándole a exclamar:

Lámparas de la abadía!...
¡Cómo me siguen con murientes ojos!
con las cruces azules
y pensamientos rojos.

En la bóveda han llorado;
la locura se pierde en el vacío...
¡Háblame, Hesperia!
oigo tu aliento frío.

Las lámparas me miran
otra vez; en el templo hay una fosa
que los chispeantes ojos
señalan, tenebrosa.

El motete callado
anuncia en el crucero noche yerta.
¡Oh, amor ensueño!
¡Oh, la pregunta muerta! (*Hesperia.* O.C. 45)

Eguren interpela aquí al Ser, encarnado en Hesperia. "¡Háblame!", exclama mientras, sinestésicamente, oye su aliento frío, su presencia de muerte reforzada por la visión de una fosa tenebrosa en el templo. El poeta relaciona de inmediato el hermetismo del Ser con el misterio de una tumba, sinónimo de muerte. De allí la exclamación final de desencanto y desolación al no obtener respuesta alguna para su urgente y vana interpelación; de allí también el peligro de angustia y muerte que corre todo aquel que quiera hacer dar a luz al Ser cuestionándolo con interrogaciones que bien pronto podrían terminar siendo abortadas: "¡Oh, la pregunta muerta!". Porque a fin de cuentas lo que está en juego no es la eventual satisfacción de una trivial curiosidad por parte de aquel que inquiere, sino la vida misma que, al sentirse requerida por el Ser, experimenta pasión de muerte ("cruces azules"), así como inquieta y medrosa obsesión ("pensamientos rojos"). El poeta se sabe apelado por una instancia superior que él desconoce y que lo sigue y lo persigue con su mirada de muerte, la cual habrá de llevarlo a la pérdida total de su personalidad ("la locura se pierde en el vacío"), a menos que el Ser acceda a revelársele. Por eso es que, ante tal aciaga perspectiva, el poeta implora a Hesperia que le hable; la disyuntiva viene a ser el conocimiento del misterio o la muerte del sujeto a causa del no develamiento de lo que se aspira a conocer. La cruel e implacable respuesta no se deja esperar: en la tercera estrofa, el Ser (en este caso, las lámparas de la abadía) mira de nuevo al poeta expectante, mostrándole una tumba que habla claramente de la

muerte o, lo que es lo mismo, de la negación rotunda del Ser a ser conocido. Se trata, aparentemente, de una batalla de miradas (al estilo de Sartre). Ser mirado, como dijimos, significa ser convertido en mero objeto, lo que a la postre ha de conducir a la total aniquilación. En vista de ello, y como nada ni nadie quiere morir, ni el Ser permitirá ser conocido ni el hombre dejará de indagar por el Ser, lo que habrá de desatar una desigual, dolorosa y permanente confrontación entre ambos, y en la que el hombre, lamentablemente, tiene no poco que perder.

Pero, como ya apuntamos, a Eguren le interesa entender siquiera medianamente la existencia; y aunque sus sombras, así como las de Cuarto Cerrado, le opriman el alma y no quiera hablar la palabra muda –que es semejante a la sentencia del Dios antiguo (*Lied IV*. O.C., 47)–, nuestro poeta debe a toda costa poner en práctica lo que algunas voces le dicen cuando se acerca el temible dios de la centella:

> No duermas al peligro
> que la Natura encierra:
> indaga; que en la sombra el dios fatídico
> encenderá la Tierra.
> (*El dios de la centella*. O.C., 96)

Y por eso el poeta indaga; quiere descifrar el enigma del universo; interpretar paulatinamente, como Mallarmé, Rimbaud, Verlaine y otros simbolistas, la misteriosa cifra que representa al universo; ansía la fusión descarnada y profunda de todas las esencias y el conocimiento total de lo que se oculta, de lo que no desea ser conocido.

Sin embargo, por más esfuerzos que se haga para captar al Ser, para cosificarlo, y hasta para "matarlo" si se quiere, éste siempre lo sabrá evitar dejándonos en ascuas. He ahí su prerrogativa; he ahí nuestra desventura y fatal destino. Desde un principio se enfrenta el hombre a lo que parece ser una imposibilidad: conocer, que es precisamente el objetivo supremo de la vida. Sabe el poeta de las Causas Ignotas (*Nocturno*. O.C., 56) o de las Obs-

curas Causas(*Véspera*, O.C., 174) que apenas se vislumbran en el transcurso de los trabajos y los días. Eguren ha llegado hasta el mismo borde de la vida, allí en la playa, en donde se unen la tierra, el cielo y el mar, y contempla los triángulos que brillan sonriéndole al fondo de las sombras en que toda la existencia se halla inmersa (*Favila*. O.C., 173).

Enfrentado al Gran Misterio, a la enigmática Esfinge, Eguren ansía develar la incógnita, seguro de que cuando lo haga (si es que algún día lo logra), se despojará de toda angustia y adquirirá por fin el conocimiento absoluto:

> "Angustiosamente pretendemos alcanzar la altura canora y anhelamos el diafragma que diga la palabra bella. Vamos por la región de lentitudes y de tarde en tarde se nos abre una puerta luminosa. ¿Adónde nos llevará este arte de los misterios sensibles? ¿Comprendemos la música que llevamos en el alma? Cuando un genio musical toca su canción mañanera adivinamos el motivo, pero no los pensamientos, imágenes y sugerencias del artista. El día que leamos como en un libro y la sintamos en verdad pura, habremos descifrado la esfinge. Sabremos reconditeces de la vida; las ideas innatas de la música y la razón del ideal y la hermosura. La celestidad del corazón que canta la afinada sinfonela de la esperanza y del amor". (*Sintonismo*. O.C., 226-227).

De ahí que el conocimiento sea vital para la consecución de lo que llamamos felicidad. Por ello, antes que el amor, el conocimiento es, según Platón, el Bien Supremo al que todos los espíritus tienden y por el que la vida tiene real sentido (4).

Pero si en principio parece que al hombre le ha sido vedado el conocimiento de lo oculto, no ocurrirá lo mismo con los animales, en especial con los insectos nocturnos, los cuales llegan inclusive a penetrar transustanciadamente en la naturaleza.

"No es posible –asevera Eguren– que la umbría les niegue parte de su secreto y que desconozcan la tierra donde ha transcurrido su existencia, para ellos seguramente prolongada e intensa. (...) El insecto penetra profundamente en la naturaleza de los vegetales, no sólo por la transmisión del polen sino también por su substancia misma". (*Tropical.* O.C., 261).

Este hecho, de por sí decisivo y a la vez maravilloso, lleva a Eguren a preguntar acerca de la posibilidad de un conocimiento semejante por parte del hombre. "¿Diréis que esto no nos llega, pues quedamos en el umbral, siempre en ignorancia de los fenómenos que nos rodean?" (*Tropical.* O.C., 261), inquiere el poeta no sin disimular el reto que la pregunta conlleva.

La respuesta no se hace esperar: "Precisa un tercer agente revelador, un semidiós griego que nos dicte un nuevo mito" (*Tropical.* O.C., 261). Es decir, una instancia superior y mediadora entre nosotros y las cosas –que para Eguren bien podría ser Dios o, panteísticamente hablando, el Espíritu de la Naturaleza– la cual posibilitaría, de manera eventual y tal vez utópica, la identificación del objeto con el sujeto por medio del conocimiento anhelado. "Pero –añade a continuación– este movimiento de orden, esta concordancia entre la vida animal y vegetativa nos trae sugerencias, algunas de las cuales se avecinarán a la verdad o serán la verdad misma" (*Tropical.* O.C., 261-262); de lo que se infiere que, según Eguren, existe otra vía, además de la instancia mediadora antes mencionada, para llegar al verdadero conocimiento, a saber, las distintas manifestaciones –"sugerencias" dice Eguren– con que el Ser se "revela" al hombre, y que si no son la Verdad misma, verosímilmente se aproximarán a ella. Esto significa, pues, que a fin de cuentas existe la posibilidad de ejercer una actividad gnoseológica que conduzca al hombre a acceder a la Verdad, si bien no de manera directa o mediante una instancia superior que quedaría relegada en calidad de mito, sí a partir del hacer del Ser que es lo que deberá remitirnos a su misma esencia.

1.2. Polémica

Ahora bien, es necesario preguntarse en este punto cuáles son esas manifestaciones, esas "sugerencias" que nos es permitido vislumbrar entre tanto esfuerzo y disfuerzo por parte del Ser para no revelarse del todo a nosotros, los hombres, pertenecientes a la misma estirpe de Jacob luchando contra el ángel, es decir, batallando en desigual combate contra una instancia infinitamente superior, hasta caer rendidos en sus brazos sin haber podido lograr que nos dijese su verdadero nombre.

Ya lo habíamos adelantado desde un principio cuando, por ejemplo, mencionamos a la noche –que es para Eguren el receptáculo por excelencia del mismo misterio– como un elemento en el que se producen simultáneamente acontecimientos bastante diversos y hasta contradictorios. Así como la noche puede ser hermosamente mágica y misteriosa, un lugar o un momento en que la amada se allega al poeta que transido de amor bebe de los labios de su diosa el consuelo y la sabiduría que tanto necesita su alma atribulada (cf. *Noche azul.* O.C., 320-324); del mismo modo, la noche congrega un sinnúmero de fantasmas y aparecidos, de almas en pena solitarias y desoladas, cadáveres de hombres, animales y plantas llorando su culpa escondida en medio del más indecible horror y el más mustio desencanto (cf. p. ej.: *Visiones de enero.* O.C., 147; *El caballo*. O.C., 54; *La muerte del árbol.* O.C., 56). La luz del día sabe mostrarnos también iguales discordancias. El encanto que produce al poeta la visión de un cerco inglés (*Lied V.* O.C., 72), los penachos finos de suaves y ligeras cañaveras (*Marginal.* O.C., 57), "el suave perfume del retamal distante" (*La canción del regreso.* O.C., 196), o la llegada del niño rubio de los palotes con la nurse rosada y el dogo (*Témpera.* O.C., 170), disuenan totalmente con la contemplación de la tumba de una niña al momento en que la tramontana gemía "desolando la amena, brilladora campiña" (*La muerta de marfil.* O.C., 93), con la llegada de un bote, triste y muriente (*El bote viejo.* O.C., 126) o con la muerte de un olmo "en la tristísima

luz de la alba" (*Lied I.* O.C., 11). Estos hechos de por sí disonantes, esta muerte que va de la mano con la vida, este dolor traspasado de alegría, sugieren desde ya una realidad que se manifiesta de modo variado y polivalente a todos los niveles: en el hombre, en la naturaleza, en el cosmos. Pero Eguren intuye que los modos positivos y negativos con que la Verdad se muestra no son a menudo hechos únicos, aislados e irrepetibles, que acontecen una sola vez y ahí quedan, inmóviles, completamente estáticos. Todo lo contrario, a medida que va penetrando en el Misterio, Eguren se da cuenta de que el movimiento es la *conditio sine qua non* para asegurar la vida: "La movilidad es eterna como el tiempo: lo estático es una especie de muerte" (*Línea, forma, creacionismo.* O.C., 237), sentencia el poeta. Sólo que para que este movimiento se realice de forma perfecta, es necesario que por lo menos se enfrenten dos elementos de valores opuestos y de igual fuerza a fin de asegurar la lucha permanente e infinita entre ellos, puesto que, al contar ambos con el mismo poderío, será simplemente imposible que el uno pueda derrotar al otro, por lo que la vida será la única que salga victoriosa. Dice Eguren en otro lugar:

> "La naturaleza es un cúmulo de fuerzas motoras, incesantes, su vitalidad es una harmonía, una compensación, un dualismo misterioso: alma y cuerpo, sujeto y objeto, vida y muerte, en estos dos principios la naturaleza se postula y afirma. Su dos es una abstracción harmónica, la reproducción de sí misma es una noción de eternidad a manera de creación en el espacio". (En: *Filosofía del objetivo.* O.C., 283).

Con referencia a todo esto pensemos si no en el conocido poema *Los reyes rojos* (O.C., 28) (5), en el que dos elementos cuasi fantásticos combaten firme y foscamente desde la aurora hasta la noche, sin que se vislumbre vestigio de derrota por parte de ninguno de los dos bandos; antes bien, el final abierto y suspendido de este texto hace pensar en la posibilidad de la repetición de tan

fiera lid. No hay duda que el choque será doloroso, pero qué es el dolor sino la misma esencia de la vida, es decir, el "juego de fuerzas encontradas" (*La piedad.* O.C., 276) que adquiere su forma en la acción; acción ésta antagónica y destructiva, quizás terrible pero justamente necesaria, que paradójicamente aseguraría, como dijimos, la permanencia del Ser resguardando su esencia, aunque esto, en ocasiones, pueda significar la muerte (ciertamente no definitiva) de los protagonistas. Ejemplo de ello es la lucha igualmente fiera y sostenida entre dos indias que combaten al borde de un abismo por el que al final caen muertas pero abrazadas (siempre unidas a pesar del conflicto y de la muerte misma) "al piélago triste" (*Incaica.* O.C., 97); o bien la batalla entre dos torres que en "horas cenicientas" encuentran, al parecer, la muerte (*Las torres.* O.C., 29); para no mencionar el pavor que causa entre los hombres la sola visión del centinela de fuego que habrá de batirse "en ruda lid ignorada" con una erguida y furente sombra (*El centinela de fuego.* O.C., 45). Pero, como ya lo mencionáramos, por contar estos personajes con un carácter primordial, mítico, en la medida que cumplen un rol simbólico, y porque están situados en textos concretos cuyas estructuras son abiertas y circulares, su muerte no es definitiva, como tampoco lo es su propia vida. Este hecho nos hace recordar la historia de Anastasio de los Inocentes (6), el cual fuera testigo del asesinato de una mujer por parte de su amante despechado y cuyos despojos eran devorados por unos perros. Al rato, sin embargo, la mujer revivía, repitiéndose infinitas veces la misma escena espantosa: el amante que la asesina y los canes que la devoran, canes que, de otro lado, parecen ser los mismos que contemplan la muerte de Jezabel, la esposa de Acab, Rey de Israel (*Jezabel.* O.C. 63); los que descubrieron la funesta falta de la bella del *Lied IV* (O.C., 46); o los mastines que miran desde los jarales el cadáver de una silfa (*Campesina.* O.C., 177).

Como quiera que sea, este enfrentamiento entre valores opuestos se da por lo menos entre dos elementos dis-

tintos que terminarán siendo antagónicos, dos elementos que por ser dos no invocan la unidad sino, la más de las veces, el desequilibrio, la desunión, el conflicto. Al respecto dice Devoto en un revelador ensayo:

> "Casi sin excepción, el dos es para él (Eguren) cifra de angustia, o signo de lo inestable: dos reyes combaten desde la aurora hasta la noche, dos robles sollozan en medio de la paz y la *mágica luz del cielo santo* (O.C., 35); las dos *Señas misteriosas.* (O.C., 16-17) que provocan *dulce horror* y llenan de *peligro desolado las flores risueñas* y la *festiva noche,* son ejemplos de la dualidad combativa del universo" (7).

Así, pues, aunque al principio no haya sido consciente de esta dinámica cósmica, Eguren intuye clara y distintamente el funcionamiento de la gran maquinaria universal, de "este mundo dual de fuerzas encontradas, (...), este dos terrible de amor y muerte" (*La Belleza.* O.C., 249), que habrá de encarnarse en muchos de sus poemas, por ejemplo en su *Lied VI* cuando dice: "Cava panteonero / tumba para dos" (O.C., 116).

Sin embargo, no todo en esta vida está impregnado de violencia, caos y contradicción. Este mundo de gran ebullición que habita Eguren se ve, en ocasiones, invadido por una repentina paz y tranquilidad que el poeta experimenta, no sin dejar de sentir alivio, profunda alegría y beneplácito por ello. Así, en algún momento escribe:

> Pasó el vendaval; ahora,
> con perlas y berilos
> cantan la soledad aurora
> (*Los ángeles tranquilos.* O.C., 52)

versos que hablan de una especie de tregua cósmica reflejándose de pronto en la naturaleza, como cuando el poeta, de regreso a una ciudad encantada en una mañana violeta, a pesar de escuchar aún el canto agridulce de los grillos y de ver mariposas muertas junto a los faroles, hecho de nuevos ánimos canta a viva voz:

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.
(*La Canción del Regreso*. O.C., 197)

Pero esta dicha que inflama el corazón del poeta, este estar las cosas en algún momento conciliadas y en pleno acuerdo, es, como toda tregua, lamentablemente frágil y pasajera, y eso porque al parecer todo lleva dentro de sí su propia contradicción que angustiosamente Eguren traslada a su obra, plasmándola, como observa J. Ortega, no sólo "en el poema, en el verso, en la imagen", sino en casi toda su poesía, permitiendo dicha acción "la figuración y su ambigüedad, la escena y su envés doliente, la visión y su sombra" (8).

En el poema *Marginal*, por ejemplo, Eguren se deleita con la visión de suaves cañaveras, de totoras que adornan el verde musgo, de perfumadas campanillas y de toda una serie de motivos campestres que, por su belleza y carga positiva, contrastan a todas luces con los últimos versos de la composición que hablan quedamente de la fugacidad de la ventura de dichos lugares y, por tanto, de la velada proximidad de la muerte:

Mientras oyen que cunde
tras los cañares,
la canción fugitiva
de esos lugares. (O.C., 57)

En *La danza clara*, en una mágica noche de azul obscuro, se observa una quinta iluminada en donde parejas amantes danzan al compás de la música y de los besos. Empero, en una noche espléndida como ésa, no puede faltar, entre tanto amor y alegría, la presencia de la muerte que inevitablemente cubrirá a la fiesta con un sombrío manto de amenaza y perturbación:

La núbil de la belleza
brilla
como la rosa blanca
de la India;
ríe danzando
con
el niño la Muerte
cano
(O.C., 163)

O también momentos en que Eguren escribe:

Tienes la frente azul y matutina;
es un goce fatal que la ilumina
(*Ananké*. O.C., 18)

en que la contradicción se da no sólo en la estrofa, sino también en el verso con el oxymoron "goce fatal". O, más adelante, en el mismo poema, cuando dice:

ve la felicidad pura, tangible.
—No la quiero mirar porque es horrible

que traduce el drama de las bellezas hostiles, por el que lo bello, como diría Rilke, es siempre el comienzo de lo terrible (Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang), tópico que se repite constantemente en Eguren, y que tiene en los siguientes versos objetiva plasmación:

Reír te miro, con tu risa clara,
entre exóticos juguetes de cartón;
mas ¡ay! el terrible y dulce ¡Sayonara!
en tus ojos se presenta de mignon.
(*Sayonara*. O.C., 13)

Y así como éstos, podríamos citar otros muchos ejemplos en los que esta visión antitética de Eguren supone, como dice Ortega, "el funcionamiento de dos amplios grupos léxicos: una primera serie de términos que implica el sentimiento de melancolía, pavor, tristeza y oscuridad" (9). Sólo que esta opción antitética, con la que a cada instante nos topamos, no es un simple juego superficial e ingenuo con el que el poeta vanamente se

recrea. Es, más bien, la refracción del idealismo de Eguren, es su propia fantasía que por medio de una actividad contradictoria revela de manera irreal la ambigüedad de la vida, la alternativa del Ser. Acerca de esto anota Ortega al comentar el poema *Flor de amor* (O.C., 62):

> "Este juego antitético del poema *Flor de amor* sin duda es la refracción del idealismo del poeta: la vida se sugiere a la vez con horror y belleza; en la misma fantasía figuradora, esa actividad contradictoria se establece; no es por ello un idealismo simple, sino una visión irrealizadora que asume la existencia en su ambigüedad, sin eludir las sombras en la misma figuración que libera". (10)

Por tal modo, el quehacer poético de Eguren, ese afán desrealizador con que asume la existencia y la comprensión de la misma, habla claramente –lo insinuamos en algún momento– de su propia contradicción interior que, por otro lado, es parte y/o reflejo de la forma polémica con que el Ser se manifiesta en el mundo de lo "real". A este respecto, dice Ortega en otro lugar:

> "Desde los primeros textos, Eguren parece destinado por la imaginación. Su idealismo espiritualista alimenta esa fantasía desrealizadora que, sin embargo, irá a reconocer también un íntimo debate antitético: la agonía dual de una existencia que la imaginación poética quiere salvar, y en esa agonía esta aventura *irreal* revela toda su implicancia real" (11).

El Ser, pues, aunque en primera instancia no revela su verdad, se muestra parcialmente con una variedad infinita de atributos, no sólo distintos, sino también antagónicos y contradictorios. Se trata de un Ser que abre parte de sus entrañas dejando entrever una realidad altamente diferenciada y polémica –polémica en el sentido etimológico del término, es decir, conflictiva y dolorosa– y que por su variedad, intensidad y magnitud, excede la capacidad de comprensión del poeta. Este, por otro la-

do, es también fiel reflejo de la polémica que lleva incorporado el Ser, ya que el hombre es igualmente un producto inacabado de fuerzas encontradas que a su vez pregunta angustiadamente por sí mismo y por el Ser (12).

De ahí que creamos que Eguren se encuentra en el mismo ojo de la tormenta, en eterna lucha y contradicción, personaje de sí mismo, bullidor y combatiente, que como su Pedro de Acero en la mina de la vida, en lo más profundo de las cosas "más ponderoso, lucha" (*Pedro de Acero*, O.C., 33). En ese sentido, somos de la opinión de Martín Adán cuando dice que:

> "Eguren muestra más y mejor que poeta alguno en español la monstruosidad, relajación y extrañeza del origen indeclinable. Es, en esencia, unidad y caos, terror y delicia, virginidad y pululación, dios y diablo. Entremos en el Eguren contrario de su contraste, y en el Eguren antitético de su estética". (13).

Notas al Capítulo 1

1. Aristóteles. *Metafísica.* Madrid. Gredos, 1970; t. I, p. 2.
2. Martín Heidegger. *Sein und Zeit.* Tübingen. Max Niemayer Verlag, 1967; pp. 23-33.
3. Jean-Paul Sartre.*L'être et la néant.* Paris, Gallimard, 1970. Véase especialmente el primer capítulo de la tercera parte; pp. 310-370.
4. Cf. Platón. *Diálogos.* Buenos Aires. Editorial Aguilar, 1970; y en especial, "Gorgias", "Protágoras", "Eutidemo". En "La República", cf. por ejemplo 510a-537c.
5. Hablando de lo simbólico en tanto ascensión al misterio convertido finalmente en pura alegoría, Ricardo Silva-Santisteban, al referirse a este poema, así como a *El dios de la centella* (O.C., 96), dice: "En estos poemas, ciertamente los de mayor resonancia, la naturaleza es el agente creador y viviente de un vasto drama universal. Los reyes rojos o el dios de la centella son los actores metafísicos de una obra eterna, inacabable, sujeta sólo a transformaciones". (En: *Introducción* a O.C., p. XVI).

   Sobre la probable procedencia de los reyes rojos en tanto personajes, cf. Estuardo Núñez, *José María Eguren: Vida y obra,* Lima. Villanueva, 1964; pp. 120-130. Según Núñez, Eguren se inspiró en una historia del Edda Mayor de Islandia que narra el fantástico combate entre los dioses del Walhalla y unos gigantes de la tierra que escalan el arco iris para llegar al cielo y conquistarlo. Para nosotros, en cambio, (y esto sólo lo mencionamos como hipotética curiosidad, de las muchas otras que podrían arriesgarse), ellos provendrían de *La canción de Rolando,* famoso cantar de gesta francés. Nos referimos en concreto a la encarnizada lucha que sostiene el rey Carlomagno con su fiero rival, el emir Baligán. En el pasaje que nos permitimos citar a continuación puede verse, lo mismo que en el poema de marras, cómo estos dos reyes, sangrantes (rojos) por las heridas que mutuamente se han in-

fligido, combaten en lo que parecería ser una ruda e interminable lid que se realiza durante el transcurrir de un día sin fin: "(CCLVIII) Pasa el día, se acercan ya las vísperas. Francos e infieles se acometen a espada. Los caudillos de las huestes son briosos de una y otra parte. Y no olvidan sus gritos de guerra: –¡Preciosa!– clama el emir. Y Carlos grita su contraseña afamada: –¡Montjoie! Los dos se reconocen sus voces altas y claras. En medio del campo se juntan y se retan. Se cambian golpes denodados de lanzas sobre sus adargas bordadas de rosetas. Uno a otro se les rompen por debajo de las anchas blocas. Los paños de las dos lorigas se desgarran, pero ninguno se siente rozada la carne. Las cinchas se quiebran, las monturas saltan. Los dos reyes caen. Pero se yerguen velozmente. Ambos desenvainan, denodados, sus espadas. Esta lid no puede trabarse ya de nuevo. Sin la muerte de un hombre no puede ser acabada. (CCLIX). Muy valeroso es Carlos de la dulce Francia, pero el emir no le teme ni se acobarda. Los dos esgrimen sus espadas desnudas, y sobre los escudos se asestan recios golpes. Se parten los cueros y las maderas, que son dobles. Caen los clavos, las blocas vuelan en pedazos. Después, a cuerpo descubierto, se hieren sobre las lorigas. Brotan centellas de sus claros yelmos. No puede acabar esta contienda sin que uno de los dos no reconozca su sinrazón". Otro poema de Eguren que puede haber tenido su fuente de inspiración en este cantar de gesta es el de *Las torres* (O.C., 29), que además posee una estructura semejante a la de *"Los reyes rojos"*. El poema culmina con el verso "¡Ay, las torres muertas!", que puede haberse inspirado en el momento en que Carlomagno toma la ciudad de Zaragoza luego de haber vencido a su amo, el emir Baligán. Dice el cantar: "(CCLXV) Gallardo está el rey de la barba encanecida. Y Abraima (mujer de Baligán) le ha rendido las torres (¿las torres muertas?), las diez grandes y las cincuenta pequeñas".

6. Cf. Bocaccio. *Il Decameron*. Firenze. Le Monnier, 1951; libro V, 8.

7. Daniel Devoto. "Dificultad de Eguren, el contenido del poema 'Barcarola' ". En: Ricardo Silva-Santisteban. *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas.* Lima. Universidad del Pacífico, 1977: p. 210.
8. Julio Ortega. *La imaginación crítica.* Lima. Peisa, 1974; p. 37:
9. *Ibídem*, p. 51.
10. *Ibídem*, p. 22.
11. *Ibídem*, p. 16.
12. "Wenn die Interpretation des Sinnes von Sein Aufgabe wird, ist das Dasein nicht nur das primär zu befragende Seinde, es ist überdies das Seinde, das sich je schon in seinem Sein zu dem verhält, wonach in dieser Frage gefragt wird. Die Seinsfrage ist dann aber nicht anderes als die Radikalisierung einer zum Dasein selbst gehörigen wesenhaften Seinstendenz, des vorontologischen Seinsverständnisses". Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 15.
13. Martín Adán. *De lo barroco en el Perú.* En: Obra en prosa. *Lima. Ediciones Edubanco, 1982; p. 614.*

CAPITULO 2

DOLOR Y PELIGRO EN EL COSMOS

2.1. Pasión del Universo

A Eguren la vida siempre lo deslumbra. Ese ocultamiento y develamiento intermitente del Ser, al que nos hemos referido en el capítulo anterior, consigue iluminar sus ojos que henchidos de asombro lo contemplan "desde ciegas alturas" (*Peregrín Cazador de Figuras,* O.C., 74). Es el inicio de la gran aventura de la vida que habrá de costarle al poeta más de una angustia, pero también gozo profundo y divina exultación. Porque es debido al asombro que Eguren accede intempestivamente al mismo centro del Misterio deslumbrante y perturbador, para incursionar, en segunda instancia, en la poesía, auténtica expresión de su yo sorprendido y desconcertado, de su yo preguntante y agónico. El asombro inicia el eventualmente largo y penoso camino hacia el conocimiento del Ser, camino que en el caso de Eguren será básicamente de poesía, de intuición mítica y simbólica, de captación ontológica disuelta en imagen y sentimiento, más que discurso directo, analítico, filosófico; si bien hay también algo de ello en sus *Motivos* que, no obstante, como bien señala R. Silva-Santisteban, terminan resolviéndose "en una especie de poema en prosa o en una divagación lírica" (1). De cualquier modo, el hecho de admirarse (taumázein) inicia la aventura del conocimiento (filosofar) y de la expresión de dicho conocimiento (poetizar) que Aristóteles, en su *Metafísica,* señalaba ya desde un principio: "Pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por

la admiración" (2). E identifica de inmediato al artífice del mito, al poeta, con el filósofo, en tanto que su hacer tiene casi la misma composición e idénticos fines: "Pero el que se plantea un problema o se admira, reconoce su ignorancia. Por eso también el que ama los mitos es en cierto modo filósofo, pues el mito se compone de métodos maravillosos" (3).

Eguren mira y remira lo desconocido para después poder admirarlo; contempla en principio la realidad más evidente y sencilla: paisajes tenues que, por la pasión que pone en dibujarlos, revelan el afán de recuperarlos en su instancia más plena (4). Dice Ortega:

> "Hay en Eguren un panteísmo decantado, que no se complace en la materia misma, sino en la alucinación de esa materia: paisajes adelgazados por una mirada que les confiere la intimidad de su asombro y los desnuda en sus datos más sencillos y alucinados" (5).

De ahí que en ocasiones los objetos del paisaje se animen cobrando a veces una dimensión legendaria. Los halcones "semejan / seres gigantes . . . / la sombra de las edades" (*Los Alcotantes.* O.C., 44); otras mostrando su carácter mágico y mitológico: "De noche, en la sala ceñida de brumas, / los sueños están; / en el viejo piano, con manos de plumas". (*Los Sueños.* O.C., 130). "A Eroe yacente, nos dicen los Eddas, / miraban llorosa las nobles encinas". (*Eroe.* O.C., 20); y otras hasta francamente surrealistas: "Alameda de rectángulos azules. / La torre alegre / del dandy. / Vuelan / mariposas fotos". (*Canción Cubista.* O.C., 180). Animación que también es síntesis de sensaciones: "Yo recuerdo la rondalla / de la onda florida de la mañana" (*Los Robles.* O.C., 35); de afán de recuperación: "Yo quisiera dar vida a esa canción / que tiene tanto de ti" (*Lied V.*, O.C. 72), de invitación a la fantasía.

La acequia de cal y canto
que iba del estanque al jardín,

nos llamaba con el ensueño
de madreselva y de jazmín. (*Antigua* O.C., 69)

Eguren, pues, ve el paisaje, lo vive y lo transforma como por arte de magia gracias a su talento creador, transmitiendo desde su visión encantada un mundo, una realidad que es por sí misma única y verdaderamente asombrosa. Por este motivo no debe extrañar, como observa Ortega, "que ese sentimiento posea una íntima implicación *religiosa:* en el espectáculo diáfano del mundo, Eguren comunica en su asombro un elogio y una adoración" (6). Así, la mañana es una "misa verde" (*La Dama i.* O.C., 23), la paz se halla "en los campos / y en la mágica luz del cielo santo" (*Los Robles.* O.C. 35). El poeta ve una mantide rezadora (*La Noche de las Alegorías.* O.C., 175), elefantes que "ululan al sauce muerto / gigantes, arrodillados" (*La Muerte del Arbol,* O.C., 56); al tiempo que olmos seculares, sinsontes afligidos, insectos militares, milanos, azores, esdrújulos martines, aguas cantoras, pálidos mongoles, conjuntamente con el "hombre planta fakir" rezan a la vez en lo más hondo del bosque (*La Oración del Monte,* O.C., 59). Es el Ser que a sí mismo se exalta rebosante en el misterio de su propio existir. Y si esto lo ha captado el poeta, es, seguramente, por haber logrado en un momento determinado, a causa de la maravillosa epifanía del misterio, la comunicación total con la naturaleza y con todo lo demás que lo rodea. En algún momento Eguren, rememorando a Ruskin –que tuvo alguna influencia en su obra (7)–, escribe:

> "Ruskin ha dicho, refiriéndose a la cascada de Schaffhausen y a la ribera de Chavens, que existen lugares tan hermosos que se les debía consagrar como verdaderos oratorios del mundo. Así, deben haber paisajes arcanos y sonoros, donde el poeta, en un momento, primordial y decisivo, celebra su comunión íntima con la naturaleza, en el instante sagrado de la fiesta bella; en el que percibe clara e indeleble la nota misteriosa que, partiendo de lo subconsciente viene a

fundirse en su alma, a ser el poeta mismo". *(En: Notas Marginales*, O.C., 350-351)

Y qué mejor muestra de oratorio, tipo cascada de Schaffhausen al que se refiriera Ruskin, que el que propone ahora el propio Eguren con *Los altares del camino*, poema que no sólo confirma una vez más sus extraordinarias dotes de paisajista místico y panteísta. Confirma además que Eguren, considerado por A. Ferrari como el más grande poeta nocturno conjuntamente con San Juan de la Cruz (8), era también un extraordinario poeta diurno que amaba el alba de manera entrañable (9):

Camino de aurora
la tierra obscura
tiene un listón rosado.

Por la duna
siluetas blondas
entierran el corazón de la noche.

El camino clarea.

Por la lejanía
juegan las niñas multicolores
en un espejismo.

Un altar de retama
con los cantores amarillos
en sus nidales.

Saltamontes dorados
rezan
en atonía campestre
sus poemas.

Dobla el camino del valle,
las aguas
como ojos verdes
adivinan la altura.

Por la acuarela de la soledad
se dibuja una imagen,
azul como las notas
finales de Chopin,
y sube al cielo. (O.C., 189)

De pronto, sin embargo, ese paisaje sencillo pero intenso, deslumbrante por hermoso y transfigurado, empieza, imperceptiblemente, a mostrar indicios de extrañeza y perturbación. Hay algo profundo y doloroso dentro de él que se contradice con el aparente orden y natural belleza que el poeta le vio en un principio. Ahora, sin dejar de ser bello y esplendoroso, el paisaje se hace también mustio y sombrío por una especie de dolor y muerte que repentinamente todo lo invade, haciendo que en el ambiente se respire un aire de peligro y oscura amenaza, al tiempo que la naturaleza gime con agudo dolor:

Era el alba,
cuando las gotas de sangre en el olmo
exhalaban tristísima luz.

Los amores
de la chinesca tarde fenecieron
nublados en la música azul.

Vagas rosas
ocultan en ensueño blanquecino
señales de muriente dolor.

Y tus ojos
el fantasma de la noche olvidaron,
abiertos a la joven canción.

Es el alba;
hay una sangre bermeja en el olmo
y un rencor doliente en el jardín.

Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos
que contemplan al árbol morir.
(*Lied I.*, O.C. 11)

Este poema, por ejemplo, perteneciente a lo más hermético de Eguren, se inicia desde el primer momento con una marcada contradicción: el nacimiento de un nuevo día (el alba),con la muerte de un árbol, ambos sucesos vistos no como un hecho consumado, sino en tanto lento y paulatino proceso, como lo son efectivamente el amanecer y el pausado agonizar a gota sangrante del olmo. Y todo esto en un tiempo pasado indefinido ("*era* el alba") que desrealiza y hace ambigua la acción. Es entonces que se habla de los amores que han muerto con la tarde anterior y que de algún modo, esperanzadoramente, no habrán de hacernos sufrir con su mutis tardío. Se trata ciertamente de un ensueño, de la ilusión de creer que poco a poco las penas desaparecerán con el nuevo día; por eso habla el poeta de un "muriente dolor". El nuevo día es una promesa, "es la nubecilla pasajera, como la virgen del preludio, como el amor y la esperanza" (O.C., 245). De allí que sea factible superar del todo el dolor del pasado ("el fantasma de la noche olvidaron") y presentarse renovado y expectante a lo que está por llegar ("abiertos a la joven canción"). Empero, justo cuando se ha entrevisto la esperanza luego de haber "olvidado" el pasado traumático, surge repentinamente el presente como negación de la ansiada promesa de ventura y de amor. "*Es* el alba", dice ahora el poeta, quien no sólo es testigo de la ya demasiado larga agonía del árbol, sino también de las bajas pasiones que han invadido la totalidad del mundo que el agónico va dejando ("y hay un rencor doliente en el jardín"). El dolor y la muerte se han instalado en el cosmos, siempre naciendo en el presente primordial, al tiempo que misteriosas instancias son testigos ocultos y pasivos "que contemplan al árbol morir".

Y muere no sólo este olmo y con él todo el bosque que lo llora; muere también un sauce viejo por el que los elefantes, como ancianos druidas, ululan "gigantes / arrodillados" (*La Muerte del Arbol.* O.C., 56), así como otro sauce "cual gigante armado / de sombrío yelmo (*Visiones de Enero.* O.C., 157); muere" "después de lenta penuria / el ciervo de la Manchuria" (*La Muerte del Ciervo.* O.C., 193); mueren dos gacelas hermanas "en la tarde blanca". (*Gacelas Hermanas.* O.C. 115); muere "una silfa / en el robledal" (*Campesina.* O.C., 177). Entre tanta belleza y misterio han surgido súbitamente el dolor y la muerte en el mundo. Empieza el Ser su expansión jubilosa y su doloroso repliegue. Muestra al hombre su otra cara a la que también envolvía el misterio: ya no la de la sonrisa dulce y transparente, sino la de la lágrima turbia y amarga que empaña la visión feliz que se tenía de las cosas al inicio. Ahora, pues, el universo entero se tiñe de sombras y las cosas emiten aguda y misteriosa queja suspendida, tal si fuese un "no sé qué que queda balbuciendo", como diría San Juan de la Cruz. Se agita el mar cuando:

En la playa azulina se difunden cantoras
en un orfeón de sueños, quejas desgarradoras
y dicen tempestades, dicen tribulaciones,
como los costaneros gritos de los aviones,
y las roncas endechas de cárabos marinos;
(. . .)
(*Elegía del Mar,* O.C., 60)

Llora el viento desolado que "vaga por la ignota avenida" (*El Viento,* O.C., 131); "tiembla el remoto linde con la violada albura / del invierno y la luna, / de lágrimas que caen" (*Patética,* O.C. 166); resuena el dolor de la noche "cuando se obscurecen las brumas erguidas / en los arenales y los campos negros" (*El Dolor de la Noche,* O.C. 125), y en ella sufre un astro "llorando / como una orquestación" (*El Astro,* O.C. 144), al instante en que "canta Amara, / la que extingue la vida" (*Véspera.* O.C., 174).

Y frente a este dolor que flagela al mundo, a esta súbita agonía que inexplicablemente embarga a la vida, el poeta, anonadado y transido de pesar, pregunta por las obscuras Causas y se plantea el sentido del sufrimiento inquiriendo por su final destino:

¿De funeral son voces, acaso ya me espera
la onda limpia y helada en donde morir quisiera?
(*Elegía del Mar*, O.C. 60)

¿Por qué llora tanto el viento,
será por desventuras de la vida;
(*El Viento*. O.C., 131)

2.2 Acechanza y Muerte

El Ser develó su espada y ha hecho que el poeta descubra el sufrimiento que al parecer es inherente al mundo. Esta tremenda revelación lo lleva también a descubrir su propia soledad y su impotencia para entender lo que ahora sus ojos ven y que tanto lo agobia. Eguren, en orfandad cósmica, sufre solitario y el universo es testigo de su pasión:

Es el azul lucero que llora
la soledad;
y lo ven las esquivas esferas,
lo ven morir de obscuridad.
(*El Astro*, O.C., 144)

El poeta deambula sombrío por el mundo cual peregrino que va penando en el dolor, como un Ahasverus errante, "mustio", "triste", "curvo", "abrumado", en la pena que sabe que es ubicua, general, ya que la encuentra en forma de sangre por doquier: "en la mente",

"en la ciudad dormida", "junto a los cadalsos", en "bosques adorantes", en "los reinos malditos", en "tempestades y Lunas pontinas", y hasta "en la región de las nieves sagradas" (*La Sangre*, O.C., 53). Eguren es tremendamente consciente de todo ello y padece solo y en agonía, ha comprobado que el cosmos efectivamente es un producto de fuerzas encontradas , y que irremediablemente se fabrica con lucha y con dolor. Sólo que no sabe exactamente dónde se halla la causa original de dicho acontecimiento, por tal motivo el peregrino:

no vislumbra al herido,
sólo las huellas que nunca se acaban.
(*La Sangre*, O.C. 53)

Pero, como lo insinuáramos en algún momento, este dolor que invade al mundo no se presenta únicamente como consecuencia inevitable del develamiento cósmico del Ser manteniéndose alejado del hombre que se limita nada más que a observar el doloroso desenvolvimiento de las cosas. Todo lo contrario, siéntese también el poeta involucrado en ese terrible desencadenamiento de las Causas Ignotas en la medida que se ve amenazado por instancias superiores que, peligrosas, contradictorias e inquietantes, se ciernen en misterio sobre él:

De fronda triste me han llamado
¡dulce horror! las dos Señas,
y hay un peligro desolado
en las flores risueñas. (*Las Señas*, O.C. 16)

Esta amenaza no es lejana ni estática, no está allí lejos de los hombres que se afanan por alcanzar la felicidad. El peligro se encuentra siempre en movimiento, se desplaza adonde quiere, y por ello es que puede acercarse a nosotros sin que al principio reparemos casi en su perturbadora proximidad. Es el caso, por ejemplo, del poema *Nubes* en donde Eguren contrapuntea los alegres

preparativos de una boda, símbolo del deseo humano de alcanzar la dicha, con el descenso silencioso e inquietante de unas nubes enmascaradas que anuncian patético desenlace, plasmando así de forma magistral el trágico destino que debe afrontar el ser humano:

Descienden de la montaña
las nubes enmascaradas.

Y en el valle primoroso
de camelias y tacones,
blondas niñas
adormidas,
cantan estivos amores.

Descienden de la montaña
las nubes enmascaradas.

Y van parejas errantes
por arenal azulino;
y en amores,
van al bosque
buscando fresas y lirios.

Descienden de la montaña
las nubes enmascaradas.

Toca, toca el campanero
de vieja torre ambarina
claras bodas,
en la aurora
se oyen con lejana harmonía.

¡Y vienen por la hondonada,
las nubes enmascaradas! (O.C., 141)

En este poema hay, en primer lugar, un claro contraste a nivel espacial entre las nubes y la gente que habita en el valle. Las nubes, como es obvio, ocupan el nivel superior del universo, al que también pertenecen las mon-

tañas, y por lo que tal vez estén en ventaja sobre los hombres que residen en un nivel cualitativamente inferior. En este caso, la gente vive en lo que podríamos imaginarnos es una quebrada o valle profundo y cálido, y en el que blondas niñas, adormecidas por la canícula, "cantan estivos amores". Ahora bien, estas nubes ocultan algo puesto que se hallan enmascaradas. No será difícil figurarse el peligro que entrañan, sobre todo si se las compara con la felicidad que exhiben los novios prometidos, la cual no está exenta de un velado toque erótico. Nótese si no a las "parejas errantes" (¿descaminadas?) que enrumban hacia el corazón del bosque en búsqueda de fresas –rojas frutas, símbolos de sensualidad y de pasión– y de lirios simbolizando, en cambio, pureza y castidad. El peligro se hace más patente a causa del contrapunto entre las distintas estampas de la gente del valle irradiando alegría y luminosidad, y el inquietante estribillo que habla del descenso a la tierra de unas sombrías y misteriosas nubes. Nubes que en realidad cubren doblemente las cosas, ya que de por sí éstas impiden la visión de lo que se encuentra, desde nuestro punto de vista, a sus espaldas, y que ocultan aún más por hallarse enmascaradas. Pero, a diferencia de la gente que mora en un lugar que al parecer nunca abandonan, las nubes, por el contrario, descienden de su habitat acostumbrado trayendo consigo misteriosa misión, que por ser tal implicará peligro, más aún si hay una felicidad que se vive y que de ningún modo se quisiera perder. Sin embargo, por lo que se puede deducir, toda precaución que se quiera tomar será en vano, pues las nubes ya han descendido a la Tierra y ahora "¡vienen por la hondonada!".

El ambiguo y fatal destino se vislumbra también desde los primeros versos de *Los espinos* que contraponen nubes del alba resplandecientes con espinos que se oscurecen, y que inician la historia de una dorada campesina, cuya pupila "fulge de amores" y que va llevando una retama al ser amado, sin sospechar que terminará herida por un espino oscurecido que "la mataría si pudiera" (O.C., 95). La mansa e inocua naturaleza muchas veces

lleva el mal escondido en su seno, el cual, en el momento menos previsto –generalmente cuando se está a punto de alcanzar el gozo tan ansiado– salta desde su madriguera como agazapado animal para herir con su letal veneno. Es el caso de la niña de *Antigua* que perece por la picadura de un "pajizo reptil zancón" (O.C., 69); del espíritu de una rosa que en vida habría sido besada por un moscardón purpurino "en un día de azul cristalino" (*Lied VII.* O.C., 118); de la adormidera que "ágil se crispa / como una cobra" y qué "luego desciende, / y en los labios de la mimosa / deja su sangre venenosa (*Flor de Amor,* O.C., 62); o quizás como aquella arañita pérfida; y juguetona que al final de un poema dice.

Y al ver que mi juego
tu saña provoca,
me vengo al instante
picando tu boca. (*La Arañita,* O.C., 201)

Asimismo, el peligro puede manifestarse, al decir de J. Sologuren, "en la violencia instintiva, sensual" (10), tal como ocurre en *Los Gigantones* que

cantan antiguas rondas salvajes
y en las alturas
las bacanales.

Prenden los pinos y cocobolos
¡ay,de las niñas si están beodos!

En la roja noche
de vino agreste;
¡ay, de la blonda
niña celeste! (O.C., 162)

así como la niña a la que "el Duque de los halcones" persigue (*Blasón,* O.C. 21), o con la pareja de *Campestre* que encuentra obscura y alerta / en el sauce la serpiente roja" (O.C., 90).

Hay, pues, amenaza y terror general, inquietud, dolor

y desconcierto en este terrible y a veces lúdico accionar misterioso del Ser:

> "Pueril espanto –dice Sologuren– lindante con ceja de fino humor, de sentirse tocado en nervio, pupila y alma aterida por no se sabe qué ciegas y funestas mariposas. Temor al dorado sordo de su vuelo sobre el agostado encanto de la flor, de la infante celestía, en clima creado por la inminencia de una amenaza, la turbadora llamada de las Señas o la sombría acción de las Causas" (11).

Sucede, sin embargo, que la violencia que se ejerce puede superar los límites de lo soportable hasta llegar al mismo crimen, máximo peligro que la vida tendría que experimentar. La aniquilación de la existencia en el seno mismo del Ser se constituiría así en la Suprema Contradicción. El asesinato de una silfa cometido por un guardia rural (*Campesina*, O.C., 177), la muerte de dos gacelas en el claro de un bosque que "por los viejos caminos huían / del cuerno de caza" (*Gacelas Hermanas*, O.C., 115), o el homicidio de un hombre, cuya silueta de asesinado se proyecta "en la pared siniestra" (*La Silueta*, O.C., 129), tal vez al mismo instante en que "en la niebla / la garzona estrangula a un fantasma" (*Canción Cubista*, O.C., 180), aluden claramente a esta muerte absurda e incomprensible que parecería estar bien reñida con la justicia más elemental. Aunque existen algunos indicios de que hubiera en realidad una Justicia que al igual que el ambiguo destino *(Ananké)* del hombre (hermoso pero a la vez horrible), (12), es tan horrenda como incomprensible, negándose el hombre no pocas veces a aceptarla. Piénsese si no en la silueta del forajido asesinado que no puede asumir su espantosa pero tal vez merecida suerte y que por eso está "con ira doliente" *(La Silueta*, O.C., 124); en la bella muerta cogida en falta que cantaba mientras "el florete durmióse en la armería / sangrando la piedad de la inocencia" (*Lied IV*, O.C., 46); en Jezabel que "al morir, con la pupila temblorosa, / ¡ay!,

mira los canes paladines negros" (*Jezabel*, O.C., 63); y sobre todo en el temible verdugo que no se conmueve ni con las lágrimas más amargas de la madre de su víctima, ahora que "su misión / la justicia tirana ha cumplido" (*Negro Sayón*, O.C., 120). Realmente inexorable y espantosa esta Justicia, tanto como los seres que se encargan de ejecutarla (verdugos, canes, etc.), sometiendo con suma violencia a todo aquel que consciente o inconscientemente transgreda el oscuro orden de las cosas. Tan severa, tan austera, que sería fácil confundirla con un verdadero peligro que acecha con no muy claras y buenas intenciones:

Allí semejan
fuscos magnates
con intenciones
impenetrables (*Los Alcotantes*, O.C., 44)

Canta el fantasma de la muerte por doquier, la naturaleza eleva a nuestros oídos los fatídicos sones de su voz, como la Walkyria que "cantaba la muerte de los caballeros" (*La Walkyria*, O.C., 22), lo mismo que el mar entonando "quejas desgarradoras" (*Elegía del Mar*, O.C., 60), y el castillo cantor, "tenor de las brumas" (. . .) "que muerte blasona" (*El Castillo Cantor*, O.C., 137). Sinfonía de dolor y muerte ésta que todas las cosas en cósmico solo sin saber entonan y proclaman, llorando el pesar predicho y el día venidero. Habrá que estar alerta a sus voces si no queremos padecer antes de tiempo sus tristes designios. Porque, quiéralo o no, el hombre siempre está a la víspera de su muerte. Lo ha anunciado ya el capitán difunto, que "siempre llega la víspera nefasta, / siempre enlutado / de su muerte" (*Viñeta Obscura*, O.C. 164); el dios de la centella despertando a los mortales para comunicarles que "Los seres de los bosques se incorporan..." (*El dios de la Centella*, O.C. 96), "la ronca carcajada" de la Tarda que pasa con sus "vacíos ojos" "por la senda bravía" (*La Tarda*, O.C., 34) y, sobre todo, el obscuro Andarín de la noche, el cual:

detiene el paso junto a la torre,
y al centinela
le anuncia roja, cercana guerra.
(*El Andarín de la Noche*, O.C., 131)

No vaya a ser que por negligencia le ocurra al hombre lo que al bonancible Venturón, a quien la güadaña encontró entre tanto descuido y desaprensión, y al que se llevara diciéndole: "Corazón desvelado e inerte / hoy te cita de amores la muerte" (*La Cita*, O.C., 183). Debe el hombre estar en permanente vigilia y saber descifrar los oscuros y muchas veces peligrosos designios del Ser, que ora nos crea y recrea, ora nos condena y destruye:

Como el caldeo mira
el mundo de la estrella;
que es dueño del espanto y de la ruina
el dios de la centella.
No duermas al peligro
que la Natura encierra:
indaga; que en la sombra el dios fatídico
encenderá la Tierra.
(*El Dios de la Centella*, O.C., 96)

Tal vez entonces eludiremos a tiempo el peligro y nos libraremos de prematura muerte, al igual que ese ángel dormido en el bosque, a quien duendes y coboldos miraban con golosas y ardidas intenciones, y al que unos niños salvaron providencialmente alertándolo con flores:

(...) Mas pronto los niños
le lanzan las flores,
y tiende sus alas
con finos rumores.
(*Balada*, O.C., 106)

Notas al Capítulo 2

1.- R. Silva-Santisteban. "Introducción" a O.C., p. XXIII. Cf. también: J.L. Rivarola. *Lengua y creación en la prosa de Eguren.* (Tesis de Bachillerato. U. Católica. Lima, 1966). Asimismo, de E. Núñez, cf. *La poesía de Eguren.* Lima. Cía. de Impresiones y Publicidad, 1932; pp. 117-128, y JME. *Vida y obra.* Lima. Villanueva. 1964; pp. 145-155.

2.- Aristóteles. *Metafísica.* Madrid, Gredos, 1970; t.I.p. 14.

3.- *Ibíd.*, pp. 14-15.

4.- Sobre la naturaleza transpuesta en poesía, véase de Núñez, además de sus dos libros citados en 1, "El sentimiento de la naturaleza en la poesía de Eguren". en: *Mercurio Peruano.* Lima. Año XVII, No. 182, mayo de 1942; pp. 237-244. También: J. Jiménez Borja, "JME., poeta geográfico", en *Letras.* Lima, No. 47, 1o. semestre de 1952; pp. (9)-24.

5.- J. Ortega. *La imaginación crítica.* Lima. Peisa, 1974; p. 26.

6.- *Ibíd.*, p. 28.

7.- Sobre la influencia de Ruskin en Eguren, cf. Núñez, *op. cit.*, 1964; pp. 150-153.

8.- A. Ferrari. "La función del símbolo en la obra de Eguren". En: R. Silva-Santisteban (ed.). *JME. Aproximaciones y perspectivas.* Lima, U. del Pacífico, 1977, p. 134.

9.- Xavier Abril compara a Eguren con los gloriosos trovadores medievales, creadores de las *chansons de l'aube,* y con Wolfram von Eschenbach, inven-

tor de los *Tagelieder* o cantos del alba, para quienes el amanecer implicaba la idea de tiempo y creación, de trascendencia y espíritu, cf. X. Abril. "Eguren, un poeta hermético". En: *Fanal.* Lima. Año VII. no. 53, 1957; p. 28.

10.- Javier Sologuren. "Comento de Eguren". En: Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 122.

11.- *Ibíd.*, p. 122.

12.- Además de *Ananké* (O.C., 17), cf, p. ej. *Las Citas Ciegas* (O.C. 188): "Llevan al margen/desconocido, /las palideces/y el horror del sino".

CAPITULO 3

EL POETA Y SU DESTINO

3.1. Culpa y Recuerdo

El Ser le ha dicho ya al poeta parte de su bella pero también dolorosa verdad, le ha susurrado al oído mágicas canciones de amor deslumbrándolo con la lucida magnificencia de su imagen, al tiempo que lo hería de muerte con inesperado puñal justo cuando Eguren se lanzaba feliz y entusiasta hacia sus brazos. Recién entonces ha sabido de su trágico destino que insondable yacía desde siempre en el fondo de las sombras, ha visto frustrados sus deseos más sinceros de fundirse en gozo con el misterio de la vida que no dejó nunca de atraerle con irresistible magnetismo. En su travesía con rumbo a lo Desconocido, la barca del poeta ha naufragado en los últimos arrecifes que lo separaban de la tierra prometida e innominada, y ahora vaga a la deriva sin sosiego y sin descanso con la certeza de que el Ser, al negarle sus secretos, le niega también su felicidad. Y ahora, pues, con ese sabor amargo de la muerte en sus labios, se pregunta angustiadamente por los errores y faltas que hubiera podido cometer en su vida de búsqueda y aventura; mientras vaga como alma en pena por el inconmensurable mar, deteniéndose de vez en cuando en puertos ruinosos y olvidados a fin de dar tregua a su alma decaída y apesarada, para continuar luego en errabunda, infinita y tristísima agonía:

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

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

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

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

Nunca más volvieron
los desconocidos,
¡Oh, la nave enferma!
¡Ay, los seres queridos!

(*La Nave Enferma*, O.C., 66)

Con aguda voz desgarrada va por la vida la nave enferma proclamando al tiempo su derrota y su melancolía. Pero así como esta nave o como el bote viejo que "ha venido de ignotos / muelles amargos" (*El Bote Viejo*, O.C., 126), el mundo, súbitamente, aparece plagado de numerosos fantasmas y aparecidos que, como apunta Paoli, "se mueven en él como en un hades nebuloso y mudo" (1). Mediante ellos y otros muchos personajes (2), Eguren habrá de plasmar figurativa y simbólicamente su propia visión del mundo. En este caso, el gran número de almas en pena, de ex-vivos, al decir de Paoli, se presentan con una que resulta obvio que todos estos difuntos terminaron fuertemente traumatizados durante su existir. Dice Paoli:

"La perspectiva escogida por Eguren es la nostalgia de la vida: una nostalgia que los muertos sufren desde su

anémica pervivencia ectoplasmática y que se expresa por medio de una veleitaría y vana participación vital". (3).

Ilustrativo resulta el poema *Los jazmines de la niebla* (O.C., 143) en el que unos jazmines danzan espectralmente con "melancólica alegría", al igual que los Delfines de un poema homónimo (O.C., 65), con el que están evidentemente en estrecha relación: (4)

Es la noche de la triste remembranza,
en amplio salón cuadrado,
de amarillo luminado,
a la hora de maitines
principia la angustiosa contradanza
de los difuntos delfines.
Tienen ricos medallones
terciopelos y listones,
por nobleza, por tersura
son cual de Van Dyck pintura;
mas, conservan un esbozo,
una llama de tristura
como el primo, como el último sollozo.
Es profunda la agonía
de su eterna simetría,
ora avanzan en las fugas y compases
como péndulos tenaces
de la última alegría.
Un Saber innominado,
abatidor de la infancia,
sufrir los hace, sufrir por el pecado
de la nativa elegancia.
Y por misteriosos fines,
dentro del salón de la desdicha nocturna,
se enajenan los delfines
en su danza taciturna.
(O.C., 65)

Estos infantes difuntos, ataviados con espléndidas vestiduras, intentan con gran angustia reproducir su vida pasada de la que no se han podido olvidar y que ahora recuerdan ejecutando simétrica contradanza. Quieren recuperar la felicidad perdida y por ello se esfuerzan en repetir una y otra vez, obsesiva y agónicamente, aquel compás pendular que nos habla del tiempo en que experimentaron por última vez la dicha. Sin embargo, hay algo en su memoria que los tortura, "un Saber innominado", un conocimiento prohibido o tal vez algún error o falta cometidos que les impide alcanzar su propósito, condenándolos irremisiblemente a una anémica y patética reproducción de la alegría que tenían entonces. Difícil discernir cuál es exactamente ese conocimiento que tal si fuera pecado hace sentir culpable al que lo posee. Heidegger arriesgaría una posible interpretación. Desde su punto de vista existencial, el hombre impersonal –el "se" *(Das Man)*, así lo llama– uniría la conciencia culpable con ciertos hechos malos. Esto es erróneo, porque la culpa no es el resultado de malas acciones, sino que las malas acciones sólo son posibles sobre la base de un ser culpable original (5) ¿Qué es –cabe preguntar– esta culpa original? Esta culpa original está constituida por la "caída" *(Geworfenheit)*. El ser del hombre como cuidado *(Sorge)* es siempre y también un ser-ya-caído-en-el-mundo. El hombre es un tener-que-ser, pero sin haberlo elegido, sin haberlo solicitado; el hombre se pertenece a sí mismo, pero sin ser su propio regalo; el hombre es el fundamento de su ser potencial, de sus posibilidades, pero no ha sido él mismo el que ha establecido dicho fundamento. El hombre, para quien ser-él-mismo es una tarea, jamás podrá serlo efectivamente hasta tal punto que supere su "ya" (6). El hombre emprende la ejecución de su propio ser, se realiza, sin haber adquirido un perfecto dominio sobre sí mismo. Es un proyecto "caído" y, por consiguiente, nulo, y esta nulidad radical e invencible constituye su culpa. Por eso el dominó egureniano está vacío, por eso el dominó egureniano se siente culpable. De esta forma se ha respondido al llama-

do de la conciencia que –para decirlo de otro modo– descubre no una culpa fáctica e histórica, sino la vanidad esencial de la existencia humana, que consiste, sobre todo, en el carácter antinómico del ser-hombre, al hecho de que, por una parte, el hombre tiene que sentar la base de su propio ser, porque como ser posible tiene que decidir sobre sí mismo, pero por otra ya se encuentra colocado sobre el hecho de su ser; éste, por tanto, no se ha fundado de por sí, en razón de que él nunca puede ser, por completo, dueño de sí. Como quiera que sea, trae la noche "de un nuevo pecado fugitivas canciones" (*Nocturno*, O.C., 121), y en ella se ve en falta "la muda palabra" que no quiere decir nada, al tiempo que el florete sangra "la piedad de la inocencia" (*Lied IV*. O.C., 46), y que un dominó vacío "ronronea una oración culpable / llena de acentos desolados / y abandona la cena". (*El Dominó*. O.C., 37). En todo caso, si tal culpa dolorosa no es la que se obtuvo por no haber sabido o no haber podido allegarse al misterio de la vida, o a la inversa, precisamente porque en algún instante se supo de los ambivalentes designios del Ser, en todo caso, repetimos, ninguno de los personajes ha podido renunciar a su identidad y, por ende, a su destino. La memoria que tienen de sí, de su propia experiencia, supera todo obstáculo, incluso el de la misma muerte, retornando espectralmente a aquellos lugares en donde, felices o no, rieron, lloraron, vivieron. A este respecto nos dice Paoli:

> "La existencia de estos fantasmas es una pálida llama alimentada por la memoria. Ninguno de ellos ha conseguido desprenderse de su destino. Son auras que persisten en su lugar más propio, o vuelven periódicamente al lugar donde sufrieron una muerte precoz, un naufragio, un infortunio, en suma una injusticia de parte de los hombres o de la suerte" (7).

No sucede otra cosa con el "caballo muerto / en antigua batalla" que "con ojos" / y con horror" se para "en la plúmbea esquina / de la barricada" (*El Caballo*, O.C., 54); tal vez porque en ese lugar –como se pregunta Pao-

li– "¿ (. . .) ocurrió el infortunio, la tragedia de la que guarda todavía el trauma, o es más bien un lugar de añoranza del pasado?" (8). O el caso del capitán difunto de *Viñeta Obscura* (O.C., 64) que no puede separarse de la que fue su nave y que, a pesar de estar muerto, regresa siempre a ella. Para no mencionar a la niña difunta de *Visiones de Enero,* quien regresa una noche a su antiguo hogar "por sentir la pena / de una remota, azul temporada" (O.C., 157); y a aquellos "antiguos / bajeles sumergidos" que se acercan a la costa brava sollozando "pretérida historia" (*Lied III.* O.C., 38).

Penan las almas en el mundo de Eguren mostrándosenos solitarias como en los ejemplos citados, o también en grandes grupos como si se tratara de una procesión de muertos que "van con mustias formas / entre las auras silenciosas" (*Los Muertos,* O.C., 137), alejándose "con vespertina gradación" (*La Procesión,* O.C., 43); o de un desfile carnavalesco en la que participan bellas figurantas que pasan "a la luna del alma, la luna muerta" (*La Comparsa.* O.C., 31); o también de apariciones indefinidas como esas vírgenes "que sobre abismos, sobre edenes/ (. . .) / soñaban ciegas" (*Marcha Estiva,* O.C., 77); o como esas otras de las que el poeta dice:

Y modulando van sus sueños
los días de oro recuerdan,
y sus lindos ojos enluta
desolada visión de muerte.
(*Marcha Noble.* O.C., 19)

De una u otra forma todos sufren a causa del pasado, bien porque entonces haya ocurrido un hecho fatal como en el caso del caballo (*El Caballo,* O.C., 34), o se haya vivido probablemente alguna experiencia interdicta –lo que tal vez sucedió con la muerta del *Lied IV,* O.C., 46,– o bien porque los días pretéritos estuvieron henchidos de goce, dicha y esplendor y ahora al parecer na-

die o casi nadie los recuerda, de ahí que la amargura sea aún mayor. Esto ocurre con aquellos muertos que "añoran las fiestas del día / y los amores de la vida" (*Los Muertos*, O.C., 137); con las vírgenes ya citadas que "recuerdan los días de oro" (*Marcha Noble*, O.C., 19); con el llanto de aquel amante que exclamaba: "¡No volverá el día argentado / ni la belleza que mi alma adora; (*Alma Tristeza*, O.C., 61) y, por supuesto, con los patéticos delfines danzando en "la noche de la triste remembranza" (*Los Delfines*, O.C., 65). La gran amargura que produce el olvido de los tiempos felices se patentiza con gran dramatismo especialmente en *El castillo cantor* que desolado canta "marchitas historias del tiempo dorado / en profunda noche" (O.C., 137), y en el poema *La Abadía* que copiamos a continuación:

En el fondo del convento,
lloran, lloran los maitines,
con profundo sentimiento.

Son los monjes paladines
que olvidaron sus amores
y las justas y festines.

Palaciegos, trovadores
fueron; todos han sentido
el mayor de los dolores.

Y en el templo del olvido,
hondo rezan, a porfía,
con un llanto contenido.

Y alzan treno de agonía:
un adiós de muertas glorias,
por la noche, en la abadía.

Dan sus cálidas historias,
con amargo juramento
a las nieblas transitorias.

Dan su triunfo y su contento
a los santos paladines:
así lloran los maitines
los difuntos del convento.
(O.C., 128).

Se trata aquí de la historia de unos monjes paladines que se encuentran en una abadía que es ni más ni menos el mismo templo del olvido. Aislados del mundo, estos monjes difuntos han sentido el mayor de los dolores que es precisamente el hecho de haber olvidado las glorias pasadas, así como "sus amores / y las justas y festines". Más doloroso, pues, que la ausencia de acontecimientos felices, es la pérdida del recuerdo de dichos acontecimientos. De ahí que en agonía los monjes les digan adiós (que es un despedirse definitivo) (cf. ¡Sayonara!, O.C., 13) a las glorias, aunque éstas ya hayan muerto. Y todo ello porque para Eguren "el recuerdo es una realidad, una vida, la vida repetida", un movimiento infinito que, recuerdos, es decir, el olvido, es la muerte total, es la partida definitiva, es Sayonara o la canción del adiós: "Es el ayer, la pupila tenue, un fantasma de realidad; el tiempo que dice su mentira" (*El Olvido...* O.C., 257). no obstante, "se puede olvidar" (*El Olvido de los Recuerdos,* O.C., 256). Por eso es que "no hay nada de igual melancolía como la muerte de los recuerdos, el árbol del paisaje ha velado su dicha y ha desaparecido su sombra" (*El Olvido...* O.C., 257). La muerte de los Los recuerdos, en cambio, "tristes o dulces nos despiertan el pasado, figuración del tiempo misterioso" (*El Olvido...* O.C., 256), que, si bien ha dejado en gran medida de ocurrir, es de cualquier manera reflejo de la misma Vida, manifestación del Ser. Frente al riesgo de una muerte total, de la aniquilación definitiva, del acceso al No-Ser, el recuerdo, aunque sea traumático, es, paradójicamente, una forma *sui generis* de consuelo para las almas en pena, ya que libera a los seres de una muerte que parecía absoluta, concediéndoles la gracia de seguir existiendo, no importa si dolorosa e imperfectamente.

Símbolo de ese consuelo, que deja mucho que desear, es el personaje llamado Consolación al que acuden las ánimas dolientes para encontrar un mínimo de alivio entre tanta muerte y pesadumbre:

Consolación recibe dolorida
estas murientes almas,
que huyen de los silencios del pesar;
con melodioso amor las acaricia,
trémula de piedad con ellas llora;
y en el confín de la llanura inmóvil,
lagos de sangre hirvientes
con angustia mortal miran sus ojos.
(*Consolación.* O.C., 114)

3.2. Fugacidad y Persistencia

Pero, de cualquier modo, el dolor continúa y la nostalgia del pasado sigue siendo por lo general hiriente y traumática. Añora el hombre los tiempos idos y sufre ante la aparente imposibilidad de recuperarlos. Es por ello que algunas veces se resigna a la irremisible pérdida y, tal si fuera un maestro en decepciones y desdichas, exhorta con sabia amargura:

no añores viejas albas;
que el ayer es un ángel muerto.
(*Lied VIII.* O.C., 123)

Si es cierto que al pasado se le puede recuperar por medio del recuerdo y a la muerte total evitarla si se elude el olvido definitivo, podría ser igualmente cierto que el poeta, sumido en un estado pasajero de desencanto y decepción, crea que el pasado que llega hacia él no es otra cosa que espejismo cruel e ilusión peregrina, más duro que la piedra y más amargo que la hiel. Repróchales Eguren a las Nubes de Antaño:

Con las nacarinas alas
nos traéis al bosque del engaño.

¡Son noche de la noche vuestras galas
nubes de antaño!
(*Nubes de Antaño*, O.C., 67)

Empero, aun suponiendo que el pasado se allegue a nosotros haciéndonos creer que mal que bien lo hemos recuperado, no tardaremos, sin embargo, en constatar su pronta partida que nos habrá de acerbar aún más la existencia. Viene el pasado, pero después se va, y aunque regrese una y mil veces, siempre otras tantas emprenderá la partida dejándonos en los labios el sabor amargo de adiós. Vanse las risas peregrinas del ayer venidas "a la sombra / del ficus ameno" (*Risas del Ayer*, O.C. 194), "abandona la cena" el dominó llegado del reino de la muerte (*El Dominó*. O.C., 37), aléjanse los bajeles sumergidos que vinieron a sollozar "preterida historia" (*Lied III*. O.C., 38), piérdense en la distancia "los ángeles tranquilos" luego de modular en esta tierra santas canciones (*Los Angeles Tranquilos*, O.C., 52). Como dice Rilke, "vivimos siempre eternamente despidiéndonos de las cosas que recién hace unos momentos hemos conocido (9). Llora el poeta ese apartarse del Ser que también se manifiesta en pasado, llora el felón miraje con rictus amargo y adolorida melodía:

Te apartas de mi noche florecida
en tu bajel de sueño, como a funestas brumas
tiende las alas el alción feliz.

Llamáronte las islas engañosas,
las figulinas pálidas
del mar.
(*El Romance de la Noche Florida*, O.C., 168).

Sufre Eguren el pasado en el presente lleno de muerte, añoranza y desolación, o lo que es lo mismo, en el presente repleto de fatal vacío, "escenario en que por instantes vuelve a aflorar lo sepultado" (10). A este respecto señala Rouillon:

"Eguren llegará a vaciar radicalmente su presente lírico. Creo que es la manera de entender la frecuente presencia de los muertos en sus poemas. Estos ya no viven, sólo recuerdan. Son presencias de pasado. A ellos se unen los recuerdos mismos que persisten como realidades independientes, flotantes en el mundo onírico de Eguren" (11).

Y padece también el porvenir en la medida que allí delante nos espera la muerte, motivo de angustia y de tristeza. Yérguese el futuro como una muralla infranqueable que nos obstruye el camino impidiéndonos avanzar. Es en ese "límite blanco" en donde hemos de esperar la noche (*Favila*. O.C., 173) y la final revelación. De cualquier modo, es en ese lugar en donde probablemente concluyamos esta penosa pero también única existencia. El futuro nos niega toda esperanza de felicidad y reivindicación, la posibilidad de vivir en este mundo una vida serena y redimida:

Se cierran las puertas
con sonido triste y obscuro;
se cierran las puertas
del Futuro. (*Las Puertas*, O.C., 68)

Ahora bien, dado que el futuro es posibilidad de No-Ser, virtualidad de Nada, el poeta no tendrá otra alternativa que vivir en este presente efímero y ectoplasmático, tratando de recuperar principalmente el pasado que es donde el Ser se ha manifestado con mayor fuerza y plenitud. Eguren ha constatado la fugacidad de las cosas que a fin de cuentas son como un "ángel mínimo del viento, / que luce / y muere en un pensamiento" (*Vespertina*, O.C., 165); ha escuchado "la canción fugitiva" del cosmos (*Marginal*. O.C., 57) que, como "la mansión cerrada" de *Shyna La Blanca*, huye fantasmal y delicuescente (O.C., 34). Eguren se da cuenta también que el presente y los tiempos idos poseen una cualidad común pero también una decisiva desemejanza. Ambos son

fugaces en tanto que pasan, pero a diferencia del presente que siempre es efímero, breve, el pasado, como el Ser de Parménides, es inmutable, duradero y permanente. Nada ni nadie podrá cambiarlo siendo como es, receptáculo de la existencia más profunda y concentrada en el que el Ser reposa con su más reunida esencia. Nada ni nadie lo agotará tampoco. ¡Quién pudiera entonces transportarlo a este hoy frágil y anémico para que con su vitalísima presencia le infunda a éste las fuerzas y el color que tanto le hacen falta! Es entonces que aparece el poeta quien, cual sacerdote cósmico, intentará hacer posible la transustanciación del pasado en el presente por medio del arte de su palabra, es decir, encarnar el Ser inmutablee en el Ser cambiante a través de la poesía. Expresa Eguren este deseo al evocar, por ejemplo, a la amada perdida a quien quiere materializar mediante un producto poético como lo es una canción:

La canción del adormido cielo
dejó dulces pesares;
yo quisiera dar vida a esa canción
que tiene tanto de tí.
Ha caído la tarde sobre el musgo
del cerco inglés,
con aire de otro tiempo musical.
El murmurio de la última fiesta
ha dejado colores tristes y suaves
cual de primaveras obscuras
y listones perlinos.
Y las dolidas notas
han traído melancolía
de las sombras galantes
al dar sus adioses sobre la playa.
La celestía de tus ojos dulces
tiene un pesar de canto,
que el alma nunca olvidará.
El ángel de los sueños te ha besado
para dejarte amor sentido y musical
y cuyos sones de tristeza

llegan al alma mía,
como celestes miradas
en esta niebla de profunda soledad.
¡Es la canción simbólica
como un jazmín de sueño,
que tuviera tus ojos y tu corazón!
¡Yo quisiera dar vida a esta canción!
(*Lied V.* O.C., 72)

En este poema Eguren identifica, en primer lugar, a la amada ida con una canción vespertina que remite a "otro tiempo musical", o sea, al pasado que es el momento de "dulces pesares" en que vivió la amada. Esta, y en especial sus ojos, al igual que el canto, es amablemente triste y se halla dotada de un amor inolvidable, "sentido y musical". Añora fuertemente el poeta a su amor, más aún cuando escucha la melodía triste de la tarde convertida en poema, en "canción simbólica" de la plenitud y de la dicha de antaño. Si es verdad que la canción es la amada misma, entonces sería posible recuperar a la amada si se pudiera dar vida a esa canción. La poesía, pues, se convierte virtualmente en instrumento válido para recobrar el pasado, la plenitud pretérita del Ser que, como Whitman, se celebra y se canta a sí mismo.

Pero así como quiere la recuperación del pasado, a Eguren le gustaría detener también el paso efímero y vertiginoso de lo que ahora se está viviendo y que se manifiesta como duración, en el sentido que Bergson le da a este término, es decir, como todo aquello sujeto a variaciones y transformaciones (12). Eguren quiere atrapar el instante que es el divisor de la duración, o lo que es lo mismo, la conciencia que se tiene de ésta; instante que como realidad abstracta "se concreta en el espíritu y en los organismos vivientes" (*cf. La Realidad del Instante,* O.C., 265). De ahí tal vez la pasión por la fotografía (*cf. Filosofía del Objetivo.* O.C., 283) y las artes plásticas (*cf. Línea, forma, creacionismo.* O.C., 233) de este inventor fotógrafo y pintor que fuera Eguren, el

cual, como poeta, demostró gran pasión por el diseño de los elementos que conformaran su particular visión del mundo en la que predomina la descripción sentimental, impresionista y demorada de los objetos; lo que habla no sólo del "deleite del lenguaje y la forma en la exactitud de la visión" (13). Habla también acerca de la angustia que sufre el poeta a causa del paso escurridizo del tiempo y de las cosas, así como de los urgidos esfuerzos que realiza para detenerlos en su desbocada e inasible marcha hacia el extravío y deterioro.

Pero si la poesía es ansia y conquista, es también victoria pasajera, porque si bien el arte de Eguren ha logrado recuperar hasta cierto punto la experiencia pretérita anhelada y ha podido contener con el dique de sus versos la poderosa avalancha del diario acontecer, no puede, sin embargo, ignorar el descomunal y arrollador paso del tiempo, o mejor dicho, de la duración *(durée)* que todo varía y transforma, que todo arrasa y desgasta con permanente contradicción. Pasa el tiempo y poco a poco las cosas se envejecen y deterioran a pesar de la belleza y el misterio con que el Ser se alegra y nos deslumbra. Terriblemente irónica la gran paradoja de pertenecer al Ser inmutable e indestructible mientras somos nosotros los que periclitamos y descendemos en atribulada de-cadencia. Continúa el dolor en el mundo y siente el poeta sus grandes carencias y limitaciones. Va sin fuerzas por la vida trastabillando como ese caballo muerto que por las calles ruinosas "trepida, resbala" *(El Caballo,* O.C., 54); surca los mares de la dura existencia como un "vapor enfermo" (*La Nave Enferma,* O.C., 66) o un muriente bote con "verdosos calafateos" (*El Bote Viejo.* O.C., 126); casi muerto al igual que aquel ciervo de la Manchuria que se extinguiera "lánguido y viejo" (*La Muerte del Ciervo.* O.C., 193). Va el poeta, creador, tal si fuese un dios cansado –personaje éste tenido por Martín Adán (14) y Westphalen (15) como la figura más patética de la mitología egureniana. Como un dios exhausto y claudicante, no puede crear con su arte los medios adecuados para restablecer efectivamente el orden

del mundo y poder así salvar a los otros y salvarse a sí mismo: "Nada crea / el dios cansado" (*El Dios Cansado*, O.C., 58). Incapaz hasta de lograr la propia redención, su gris existencia es el símbolo de su fracaso, así como de la impotencia, de la suprema agonía, del trágico destino de la humanidad. Por eso es que de él Martín Adán predica:

> "no ya divino en la hornacina, sino en sino humano. (. . .). Es humano como oración y como piedra. Es el humano de humano como la piedra es de piedra". (16).

Ni siquiera el amor, gran surtidor de fuerzas y energías, logra que el poeta levante su abatida y dolorosa frente. Antes bien, la experiencia amorosa, sobre todo si termina resolviéndose en goce erótico, agrava aún más el sentimiento de deterioro, ya que a éste se aúna la certeza de la culpa y el pecado. Eso es lo que sucede, por ejemplo, con el dominó difunto que "ronronea una oración culpable" "por alta noche de voluptad ignota" (*El Dominó*, O.C., 38), o con la muerta de "la funesta falta" "sangrando la piedad de la inocencia" (*Lied IV*. O.C., 46). El pecado acarrea desolación, hermanando de alguna forma a todos aquellos que pudieron haber sucumbido a la tentación fatal:

> Tienes la frente azul y matutina;
> es un goce fatal que la ilumina.
>
> Continuaré mi verso desolado;
> tú lo puedes oír porque has pecado.
> (*Ananké*. O.C., 17)

La pasión contamina lo puro, lo virgen, lo núbil; destruye la belleza y la bondad primigenias con que las cosas han sido creadas:

> Adán y Eva primorosa,
> nacieron en nítida rosa;

como el rocío delicados
eran brillantes y rosados.

Y en la mágica mecedora,
bajo transparente capuz,
tenían sueños de aurora,
juntos dormidos en la luz.

Lejos de espinas y de abrojos,
bajo de nimbos y guirnaldas,
abrieron sus cándidos ojos
en una gloria de esmeraldas.

Vecinas vieron y remotas
brillanteces de flores bellas,
con de rocío lindas gotas
que titilaban como estrellas.

Y principiaron los sutiles
perfumes, risas de colores;
sus almas tiernas, infantiles
eran hermanas de las flores.

Ceñidos de secreto aroma,
junto al estambre encantado,
ellos sabían el idioma
del paraíso perfumado.

Mas, a la floresta galana
Adán a Eva prefirió;
y en el sueño de la mañana,
loco de amores la besó.

Gozaron carmín alegría
de alma pasión que lides cierra:
pero la rosa se moría
y descendieron a la Tierra.
(*El Paraíso de Liliput*, O.C., 119)

En la primera parte de este poema alegórico (es decir, en las seis primeras estrofas) se narra el nacimiento y los días felices de Adán y Eva en el espléndido pero minúsculo Paraíso de una rosa. Tanto su nacimiento como su vida en ese lugar transcurrieron sin asomo de tristeza y de dolor y sin obstáculos de ninguna clase. Vivían rodeados de belleza por doquier e identificados totalmente con ese maravilloso mundo. Y, tal vez lo más importante, poseían el Conocimiento Absoluto, sabían el verdadero nombre de Dios. Hasta que un día llegó la pasión a ese mundo en el que hasta entonces reinaba la armonía y el orden, Adán prefirió a Eva en lugar de esa "floresta galana"; perdió la cabeza y "loco de amores" se hundió en el goce "que lides cierra", en el caos del placer, en el desorden del pecado. Así el hombre perdió el Paraíso, así extravió también el conocimiento total. Y pareciera que se alejase cada día más de ambos conforme continúa por esa senda de desorden y confusión, hasta el punto de correr el riesgo de descender "en la escala antropológica", como lo sugiere Silva-Santisteban (17). ¡Quién pudiera al menos amar libre y apasionadamente, sin temores ni culpas de ningún tipo, fundirse gozoso con el ser amado, para enfrentarse después, dignos y radiantes, al último tránsito!. En algún momento el poeta desearía ser como la "niña de gentiles ojos" que no teme "pánicos azares / de la Luna borrada / y la visión del mar" (*El Romance de la Noche Florida,* O.C., 168); o como esa efímera mariposa con la que dialoga admirado y no sin algo de envidia:

Ni temes las cercanas plomizas lluvias;
y en la laguna gozas las fiestas rubias.

Y desoyes la culpa de las ninfeas
por los juegos de amores que centelleas.
(*Efímera,* O.C., 78)

Y sobre todo como esas blondas beldades que transfiguradas por el amor se encaminan dichosas hacia la misma muerte:

Danzan las blondas beldades
siguiendo sus voluptades,
muestran su locura extraña
alegres como el champaña,
y con ardor,
dichosas mueren de amor.
(*Las Candelas,* O.C., 54)

Con el amor arriba la muerte, que es un peligro acechándonos como unas "nubes enmascaradas" (*Las Nubes,* O.C., 141) y del que Danira murmura a su danzante:

Un amor en la sombra nos escucha,
por no turbar el aire, ni respira.
(*Canción Frívola,* O.C., 105)

Y llega la muerte sobre todo cuando estamos a punto de alcanzar la dicha. En el preciso instante en que por fin nos disponemos a recalar en la tierra prometida, surge la muerte que de nuestras manos nos la arrebata dejándonos en profunda frustración y desconsuelo. Símbolo de este amor frustrado e inconcluso que siempre fenece a la víspera de su tan ansiada realización, es esa niña que puebla obsesivamente la obra de Eguren y que parece estar destinada a perecer a causa del amor (18). Pero esta muerte, la mayoría de veces trágica y repentina, nos habla en realidad de la fragilidad de nuestra propia existencia signada por el dolor y la agonía, la niña es síntesis trágica de la maravilla y del espanto del Ser que de esa forma se nos revela. Como anota Ortega:

"Una niña muere y en ese hecho sin explicaciones el poeta descubre la muerte; descubre también, extrañamente, su propio mundo: la belleza y la fragilidad de una niña se le presentan como una alegoría de la misma existencia, como cifra de una vida señalada por el sufrimiento y el morir" (19).

Ahora bien, teniendo en cuenta lo que dijimos acerca del goce erótico en tanto caída y pecado, la muer-

te prematura de la niña, que por ser aún tal se encuentra lejos del peligro al que expone la carne, podría significar también la voluntad de defender a toda costa la bondad y la pureza, aun cuando ello signifique la aniquilación. Mejor una muerte pura y bella que una vida manchada y disoluta, se diría acaso el poeta al contemplar a la petrarquiana y canora muerta de marfil (*La Muerta de Marfil*, O.C., 93), o la difunta Eroe cuya "boca encendida perfumes exhala" (*Eros*, O.C., 20).

Realmente oscuro e incomprensible este Destino del hombre a quien el tiempo y el espacio, así como el recuerdo, el amor y la poesía le niegan, al parecer, la felicidad. Yace el poeta agónico en medio de la recóndita noche, al tiempo que "en la sombra / ríen los triángulos" (*Favila*, O.C., 173).

Notas al Capítulo 3

1.- R. Paoli. "Las raíces literarias de Eguren". En. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea.* Firenze. Stamperia Editoriale Parenti, 1985; p. 39.

2.- Una lista, aunque incompleta, de los muchos personajes que pueblan la obra de Eguren, puede hallarse en: César A. Debarbieri. *Los personajes en la poética de JME.* Lima. U. del Pacífico, 1975.

3.- R. Paoli. *op. cit.*, p. 39

4.- C.A. Debarbieri propone una plausible interpretación de este poema en: Silva-Santisteban (ed.). *JME. Aproximaciones y perspectivas.* Lima U. del Pacífico, 1977; pp. 169-172.

5.- "Das Schuldigsein resultiert nicht erst aus einer Verschuldung, sondern umgekehrt: diese wird erst möglich 'auf Grund' eines ursprünglichen Schuldigseins". M. Heidegger. *Sein und Zeit.* Tübingen. Max Niemayer Verlag, 1967; p. 284.

6.- Das Selbst, das als solches den Grund seiner Selbst zu legen hat, kann dessen nie mächtig werden und hat doch existieren das Grundsein zu übernehmen". Heidegger, *Ibíd.*, p. 284.

7.- R. Paoli, *op. cit.*, pp. 40-41.

8.- *Ibíd.*, p. 43. Cf. el análisis que de este poema nace C.A. Debarbieri en: Silva-Santisteban, *op. cit.*, pp. 173-177. Véase además la caprichosa interpretación que hace James Higgins, demostrando una vez más los excesos en que se puede caer cuando se pretende aplicar indiscriminadamente el análisis "marxista" a cierta literatura. Como muestra transcribimos a continuación: "En 'El Caballo', un caballo que regresa de la muerte descubre que, en los siglos transcurridos desde que murió en el campo de batalla, los hombres no han aprendido nada de los errores del pasado y siguen matándose en gue-

rras sangrientas. (...). El poema va más lejos, dando a entender que con el progreso tecnológico la situación ha ido de mal en peor. El representante de una época caballeresca en la que los hombres luchaban mano a mano, el caballo tropieza (sic) con barricadas urbanas, símbolo de la moderna guerra de masas que reduce al individuo a carne de cañón y destruye ciudades enteras. Se nos sugiere así que la humanidad ha progresado sólo en el sentido de que ha aprendido a matar con mayor eficiencia y a hacer mayores estragos". (En: "Eguren: alienado y visionario". En: *Tierra Adentro.* Lima. Ediciones La Fragua, año III, No. 3, agosto de 1985; pp. 64-65. Se trata de uno de los dos capítulos dedicados a Eguren que se encuentran en *The poet in Peru.* Liverpool. F. Cairns, 1982. David Sobrevilla escribe una reseña sobre este libro en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Lima. Año IX, No. 17, 1o. semestre de 1983; pp. 236-240). Otro que a nuestro entender deforma a Eguren de la misma manera que Higgins es J. Díaz Herrera. Cf. su "Contra el Eguren que no es". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Lima. Año VII, No. 13, 1981; pp. 84-91.

9.- R.M. Rilke. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge.* Bs. As. Losada, 1968; p. 76.

10.- R. Paoli, *op. cit.,* p. 49.

11. J.L. Rouillon. *Las formas fugaces de JME.* Lima. Ed. Imágenes y Letras, 1974; p. 90. Sobre el significado de las formas verbales en el tiempo presente, cf.: G. Dañino Ribatto. *El presente verbal en los poemarios de JME.* (Tesis Bachillerato. U. Católica. Lima, 1972). Consúltese también H. Weinrich. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* Madrid. Gredos, 1968.

12.- Según Bergson, el verdadero tiempo verbal es el tiempo humano, y éste es duración *(durée).* Al decir que la vida "dura", queremos expresar que

nuestra vida consiste en un continuado fluir, en el que nada se pierde, sino que todo se acrece con nuevas adquisiciones, como la bola de nieve que rueda por una pendiente; de forma que todo lo por venir está codeterminado y penetrado de lo ya sido y, consiguientemente, dado que el tiempo fluye sin interrupción, en cada momento surge lo irrepetible y único. Duración es, pues, crecimiento orgánico, *élan* vital. Cf. Henri Bergson. *Oeuvres Complètes.* Génève. Skira, 1945; especialmente "Matière et Mémoire" (1896), "L'évolution créatrice" (1907), "Durée et simultanéite" (1922) y "L'énergie spirituelle" (1919). Sobre Bergson, quien evidentemente influyó en el pensamiento de Eguren (cf. Núñez. *JME. Vida y obra.* Lima. Villanueva, 1964; pp. 153-155), véase, vb. gr.: Jacques Chevalier, *Historia del pensamiento.* Madrid. Aguilar, 1968; tomo IV, pp .498-598; Johannes Hirschberger, *Historia de la Filosofía.* Barcelona. Herder. 1970; tomo II, pp. 378-383; Guido de Ruggiero, *Filosofías del siglo XX.* (Bs. As. Paidos, 1965; pp. 107-124; así como M. Barlow, *El pensamiento de Bergson.* México. FCE, 1968 y E. Le Roy, *Bergson.* Barcelona. Labor, 1932.

13.- J. Ortega. *La imaginación crítica.* Lima. Peisa, 1974; p. 26.

14.- Martín Adán. "De lo barroco en el Perú". En: *Obras en prosa.* Lima. Edubanco, 1982; p. 616.

15.- E.A. Westphalen. "Poetas en la Lima de los años treinta". En: *Otra imagen deleznable.* México. FCE, 1980; p. 111.

16.- Martín Adán, *op. cit.*, p. 614.

17.- R. Silva-Santisteban. En: "Introducción" a O.C., p. XXIII.

18.- Cf. en O.C.: *Antigua,* 69; *La muerta de marfil;* 93; *El estanque,* 111; *Visiones de Enero,* 147, etc.

19.- J. Ortega, *op. cit.*, p. 36.

CAPITULO 4

¿MUERTE O REIVINDICACION?

"La felicidad consiste en vivir un ideal y morir joven".
(Eguren)

4.1. Nostalgia del ser-para-la-muerte.

Ha vislumbrado Eguren el corazón mismo del Ser misterioso y polémico, ha sabido de su luz intermitente que éste arroja al mundo enfrentado al dilema de ser claridad heridora o bruma ahogando la visión feliz y el buen contento, ha visto al Cosmos sonreír en plenitud heroica y padecer la caricia de la espada cayendo encima suyo con ferviente rigor, y ha sentido, por último, proyectado en su propio yo, el azar del conflicto que el Ser abraza en su seno, dándose cuenta de que es tan inalcanzable como incomprensible su propio destino y de que la poesía no sólo es ansia de persistir sino también triunfo pasajero. Ahora, después de tan aleccionadora como severa "educación sentimental" en la que el dolor y la angustia no han dejado pasar un solo día sin visitarlo, encuéntrase el poeta nuevamente enfrente del Ser, preguntando en su agonía si era verdad todo lo que había visto y sentido en su deslumbramiento inicial con la vida, y si existe realmente esa dolorosa soledad que en ese preciso momento está sintiendo que lo desgarra. Porque el dolor y el lamento no sólo provocan la duda en el poeta. Le hacen también descubrir el rigor de la soledad, su extravío en medio de las sendas perdidas por las que enrumbara en su búsqueda del Infinito, así como la posibilidad de la muerte en su propia vida, que hasta poco antes le era del todo desconocida o, en todo caso, apenas adivinada. Llora Eguren su soledad y extravío como un astro muriendo en esquiva oscuridad de la que nunca habrá de volver:

Hay un astro que llora en la noche,
lleno de dolor,
Tras el nublo y los fríos espacios
del terror.

Es el azul lucero que llora
la soledad;
y lo ven las esquivas esferas,
lo ven morir de obscuridad.

Ha venido el astro de la noche,
del infinito en pos;
pasó lejos del mundo, llorando:
adiós.

Cuando ríe el alba luminosa,
dulce y rosicler,
el lucero llorador se aleja
para nunca volver.

Ha venido el astro de la noche,
va del infinito a la nación;
pasó lejos del mundo, llorando
como una orquestación.
(*El Astro.* O.C., 144)

"Caen lágrimas / en silencio", y en el cielo y en la tierra se oyen los pasos de la muerte aproximándose en fantasmales horas convertidas en "aluvión de arena", hablándonos con solitario y definitivo adiós:

La soledad nocturna calladamente oscila
como lejana péndula
de los adioses.
(*Patética,* O.C., 166)

Es la muerte que se anuncia, el "límite blanco" entre la nada y la soledad. "Experiencia abismada, –dice Ortega– contemplación de una posibilidad y de un límite, honda gravedad, por ello, y soledad presente" (1). Va sólo Eguren como ese ciervo desamparado pero vidente que "añoraba sus trepos/ por las colinas" y que "destaca en la nieve/ como un pesar su figura". (*La Muerte del Ciervo*, O.C., 193). Avanza como "curvo peregrino" subiendo "estremecido/la región de las nieves sagradas" (*La Sangre*. O.C., 53), si bien en su infinito camino habrá de toparse con otras menesterosas soledades a las que se deberá alentar. "Los poetas somos peregrinos que vamos siempre solos por vías infortunadas, aunque a veces cambiamos voces de aliento en nuestra noche", escribe Eguren a un amigo a quien le ruega que no le llame maestro (2). Porque maestro es aquel que tiene algo que enseñar a los otros y que sabe cómo hacerlo. Eguren, perdido como se siente dentro de su ser, aislado del mundo por su angustia y su dolor, nada comprende y por tanto nada sabe, de ahí que "maestro" sea una palabra que no cree que lo represente. En todo caso sería maestro en soledad y en extravío; pero eso no se enseña, sólo se padece. Como que tampoco se enseña a hacer poesía errabunda y solitaria, si antes no se ha vagado solitariamente en el camino. Por eso la de Eguren es, según Rouillón: "Poesía de soledad extrema, de aislamiento radical en los más puros espacios donde ya sólo reina la luz. (3).

Y así como el dolor descubre la soledad del poeta, la soledad a su vez, le descubre la muerte, ya no como un hecho externo que le ocurre al hombre, sino que es intrínseco en relación a su vida. De todas las posibilidades que latían en su existencia, la muerte era una de ellas. Así, pues, al poeta no le quedará más alternativa que asumirla como parte de su vida ahora que sabe que es, como diría Heidegger, un ser-para-la muerte *(Sein zum Tode)* (4); o bien rechazarla de plano evadiéndose en un mundo de vana fantasía y fácil alivio. Si la acepta –no es necesario por cierto que sea de buen grado– y no trata de escapar de su posibilidad más propia, en no esconderla ni otorgarle un falso significado, el poeta estará

dando entonces una auténtica respuesta a su destino; de lo contrario, si la rehúye, la falsea o la rechaza, se convertiría de inmediato en lo que Heidegger llama "el se" *(Das Man)*, es decir, en el hombre impersonal, en un sujeto cualquiera que escamotea su verdad más propia, que no enfrenta su destino. (5).

De lo anterior y considerando sus propias declaraciones, Eguren, sorprendentemente, parecería comportarse como ese ser no auténtico, impersonal, al que hace referencia Heidegger. Por ejemplo, en una entrevista que le concediera a César Francisco Macera, Eguren declara: "Huyo de la muerte y de la idea de la muerte. (...). No admito nada fúnebre" (O.C., 452).

Conversando en una oportunidad con su mejor amiga, la pintora Isabel de Jaramillo (Isajara), sobre el hecho de que Bertha Singerman pensaba recitar su sombrío poema "Noche III", dice Eguren: "lo siento porque no me gustan esas cosas lúgubres, sino lo que tiene belleza, celestía, suavidad" (O.C., 438). Y poco más adelante, refiriéndose al poema "El Cuervo" de Poe, confiesa: "Creo que 'el Cuervo' es muy bueno, pero ya no quiero esas cosas. Puede haber misterio, sugerencia, *pero aparto de mí las cosas tristes y lúgubres*, aunque un bosque olvidado y umbroso puede ser bello (O.C., 439. *El subrayado es nuestro).* En una entrevista que le hiciera Armando Bazán en 1926, al hablar de su propia obra, dice:

> "Tengo más afecto por mis poesías delicadas, las que suscitan emociones dulces; las que son y considero como expresiones de ánimo apacible y sereno. 'La niña de la lámpara azul', 'Los ángeles tranquilos', los 'Lieder'. La 'Noche I', por el recuerdo que tiene para mí, me es muy querida, *a pesar de* (sic) *mis poesías que dan la nota fuerte de dolor, de desesperación o de misterio no son de mi mayor agrado.* Sin embargo, éstas son las poesías que han tenido mayor efecto en los públicos por las que fueron escuchadas. 'La sangre', 'El cuarto cerrado', 'El dominó vacío' y otras pertenecen a este género de poesías" (6).

Para que, por fin, casi en vísperas del último tránsito, exclame el poeta: "Yo no sé para qué vivo. Para las personas que quiero. Es horrible la muerte" (O.C. 466). Todas estas declaraciones darían la impresión de que Eguren, en tanto que "ser que en su ser se pregunta por su ser" (7), elude la respuesta tan ansiada debido al temor que siente al experimentar de manera más directa a la muerte como su posibilidad más propia (8). Esto haría de Eguren una persona sin "resolución" *(Entschlossenheit)*, es decir, un hombre al que le faltaría asumir su yo contradictorio (vida cargada de muerte) para proyectarse en silencio angustioso a la nada de su extinción (9).

Pero si en su vida real y consciente Eguren ha parecido –si bien nadie podrá asegurarlo categóricamente– evadirse del problema en cuestión, la presencia del dolor, de la angustia, de la pasión, así como la de la misma muerte, invaden, sin embargo, la mayor parte de su obra, añadiendo a tantas contradicciones una más, a saber, aquella en que la poesía, manifestación artística de las obsesiones y necesidades más profundas de un artista, en ocasiones puede imponer sus temas al poeta, el cual consciente o inconscientemente ha tratado de eludirlos. En todo caso, puede que Eguren no haya sido en vida el hombre "resuelto" que le hubiera gustado a Heidegger. Pero de haber conocido su obra, Heidegger mismo habría visto seguramente en Eguren a un "auténtico" artista que no sólo ha sido un "ser que en su ser se ha preguntado por su ser" –así como por el ser-en-general, "que es un modo del propio ser del hombre (10)– sino también que ha asumido o ha querido asumir su ser-para-la-muerte con toda naturalidad, y hasta con un asomo de fervor y entusiasmo. Leamos si no lo que le dice a una mariposa, símbolo de una vida frágil y efímera, aunque bella:

(...)
Leve figura
que en aire lento gravita,
bella de la selva obscura,
animita.

De las penumbras obscura
tu sino
viene de rosa lejana,
viene del monte beguino.

Animosa
dejas el bambú inerte,
sabes jugar con la muerte,
mariposa.
(*Verpertina*, O.C., 165)

O, por ejemplo, cuando exhorta a una cingalesa que va con destino a una probable muerte, diciéndole:

¡Canta cingalesa
las añoranzas del morir dichoso!...
las quillas en su valse melodioso,
hacia la ribera de Albión sombría
su partir resuelven
con melancolía...
(*Las Naves de la Noche*. O.C., 63)

O también cuando, al cantarle a un efímero insecto nocturno, se refiere a su tendencia natural e instintiva a la muerte:

Tú, ideal tempranero que el mundo invoca,
dejas tanta hermosura por fuga loca.

Y sueñas instintiva o iluminada
en la luz de la muerte ¡Flor de la nada!
(*Efímera*. O.C., 78)

Desconcierta un tanto esta respuesta positiva a la muerte, que no pocas veces Eguren se la ha figurado terrible y espantosa. Recordemos, por ejemplo, a ese monje muerto "con el hielo y el horror de su figura" que en una "fría plazoleta" una y otra vez lo llama

(*Noche III.* O.C., 134); o a la Tarda que pasa delante del poeta con "vacíos ojos" y "ronca carcajada", ignorante de su dolor (*La Tarda.* O.C., 34). Antes que rehuirla, Eguren acude a su llamado como aquellos "antiguos bajeles sumergidos" a los que solicita el tañido de una campana (*Lied III.* O.C., 38); o, más radical todavía, parece que la prefiriera a esta vida que, aunque pueda tener sus alegrías y ser escenario de frescos amores, resulta vana y deslucida si se la compara con el brillo que irradia ese reino lejano. Esto ocurre con aquel bote viejo que un día amanece en la playa y a cuyos bancos remeros se allegan los pájaros marinos, los niños con sus juegos y los novios con sus besos. Todo rodeado de vida, alegría y amor, y sin embargo, extrañamente, ansiando con impaciencia su partida (como que de hecho partió),dirígese hacia la muerte luminosa, hacia "los distantes/muelles dorados":

Mas el bote ruinoso
de las arenas del estuario,
ansía los distantes
muelles dorados.

Y en la profunda noche,
en fino tumbo abrillantado
partió el bote muriente
a los puertos lejanos".

(*El Bote Viejo*, O.C., 126)

4.2. Esperanza y Consolación

Cabe preguntarse en este lugar si para Eguren existe en realidad alguna instancia superior a la muerte que permita explicar su "resolución" serena e incluso entusiasta, diferente por cierto de la angustiada y estoica que caracteriza al hombre "auténtico" de Heidegger, para quien no hay posibilidad más elevada que la muerte. ¿Quiere decir esto que el mundo-como-mundo y el

ser-en-el-mundo-como-tal son radicalmente nulos? Permítasenos señalar que la cuestión puede invertirse. El ser del hombre como ser-en-el-mundo incluye esencialmente un aspecto de afirmación. A este respecto nos preguntaríamos al igual que el fenomenólogo holandés W. Luypen:

> "Zou zijn dood dan wel de hoogste instantie van zijn kunnen-zijn uitmaken, gezien het feit dat bij deze veronderstelling een moment van affirmatie niet gehandhaafd kan worden, terwijl dit toch evident is?. Hier openen zich plotseling perspectieven die door Heidegger niet werden aangeroerd". (¿Puede en verdad la muerte ser la posibilidad más elevada de su ser potencial, considerando que en tal caso es imposible mantener la afirmación en cuestión a pesar de toda su evidencia? De repente surgen aquí nuevas perspectivas que Heidegger no toma en consideración) (11).

En efecto, Eguren afirma la vida y se reafirma en ella. Para él la muerte no es un final definitivo como en Heidegger, Sartre y otros existencialistas. Ella es más bien el principio de una nueva existencia, y en eso se parece a la vida. Es un ansia de acceder al infinito, a "los distantes/ muelles dorados":

> "El ideal de la vida tiene algo de muerte, se enlaza con la muerte, como principio de nueva existencia. El ideal de la muerte es una aspiración al infinito, el afán de conocer la ciudad nueva espiritual, misteriosa; la metamorfosis del espíritu en la ternura de la luz y el movimiento de ascensión que es el alma misma; el átomo creador diminuto; porque está cerca del principio".
>
> (*"El Ideal de la Muerte"*, o *IDM*. O.C., 305)

La muerte, al ser un nuevo principio, se constituye virtualmente en una renovación por la que el hombre se libera de su vida en la tierra, constituyéndose por tal modo en principio de afirmación y reivindiación:

"El principio contiene virtualmente la renovación, como la belleza la purificación infinita. Lo que llamamos perfecto es un final, una muerte que no existe en ningún acto; la muerte verdaderamente es una liberación, es el tiempo que renace en el panorama de la luz, de la luz atractiva que crea las olas de la Tierra y la vida".
(*IDM*, O.C., 305)

De ahí que aceptar la muerte, como bien señala Silva-Santisteban, "no supone para Eguren una humillación" (12), sino todo lo contrario, es una nueva y feliz oportunidad por la que la vida tiende los brazos a la vida. Por eso es que debemos amar a esta última, "para no temer la muerte, que es un pórtico de renovación: es decir: de nueva vida". (*IDM*. O.C., 307).

La renovación habrá de implicar el acceso a nuevas formas de captar el mundo y de percibir la existencia en general, formas que no entenderíamos si viviéramos en los tiempos de nuestra existencia en la tierra:

"Pero si nuestra ideología está arraigada a la Tierra, en otro plano se desenvolverán nuevos valores de relación y ocurrirán nuevos estados incomprensibles para nuestra vida terrena, albos motivos placenteros y nuevas gracias, dulces sentimientos solidarios y aspiraciones perennales".
(*IDM*, O.C., 307)

Sólo que renovación no significa el inicio de una existencia totalmente nueva hasta el punto de que en ella ya no haya nada de la vida anterior, ni siquiera nuestra propia conciencia, única garantía de que ha habido continuidad en la vida después del tránsito. Y para que haya conciencia es preciso que exista también recuerdo, no ese recuerdo de la mente que es mortal, sino el del corazón, que es el único que queda y que bien podemos llamar esperanza (*cf. La Esperanza*. O.C., 282). A diferencia de los monjes de *La Abadía* (O.C., 126) y del castillo de *El Castillo Cantor* (O.C., 137) que lloran el total olvido

mos en el capítulo anterior); en la otra vida, en cambio, pletórica de amor y beatitud, el recuerdo de las experiencias y de los sentimientos pasados (sobre todo si son positivos) será garantía absoluta de la continuidad de la vida en medio de tanta renovación. Lo ha dicho ya bellamente el poeta en su reencuentro con la amada:

> "Vamos a preludiar 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".
>
> (*Noche Azul,* O.C., 321-322)

Según Eguren, existe en el cosmos una ley de necesidad universal por la que nada se pierde: al ser la vida un eterno movimiento por el que un móvil mueve a otro y así infinitivamente (tanto hacia adelante en el tiempo, como hacia atrás, en rumbo a la Primera Causa), la pérdida de un solo eslabón interrumpiría ese flujo de creación y recreación en la mística cadena de la existencia. De ahí que en la otra vida resulte imperativo la repetición de nuestro pasado pero en forma cualitativamente superior, en vista de que la gran dialéctica del Supremo Misterio así lo ha decidido:

"Si en el orden físico perduran las emociones por invención mecánica (Ortofónica), es un hecho metafísico que todos los actos y emociones de nuestra vida deben pervivir en un plano desconocido; nuestros fantasmas imaginados, nuestros sentimientos y amores de otros días, deben existir velados a nuestros sentidos y a nuestra conciencia, en el corazón, tal vez de la primera causa. En el mundo físico nada se pierde, todo es necesario, no habría razón para que se perdiera un móvil en el orden espiritual, que es elemento superior al primero". Por tal razón se repetirá nuestro pasado en superior escala, porque vivimos del movimiento en virtud ascendente y renovadora. Es un don de ventura la renovación de vida sin las incipiencias

del primer ensayo".
(*IDM.* O.C., 306-307)

Hace un momento, cuando nos referimos a los recuerdos duraderos del corazón, mencionamos a la esperanza. Para el poeta ésta resulta de importancia decisiva al momento de enfrentar la muerte, ya que para asumirla con serenidad y alegría, no basta creer en esa ley de necesidad cósmica, en esa "lógica extrauniversal, secreta y mística que rige la dimensión espiritual de los sentimientos", a la que alude González Vigil (13). Es preciso también comprometer en esa gran aventura al propio corazón que ha sabido permanecer fiel al recuerdo del amor y que ha aspirado siempre a la belleza. Por este motivo, no importará nuestra incertidumbre frente a las brumas de lo Desconocido ni nuestra vital fatiga, puesto que en el fondo del mismo brillará la luz de la esperanza que, cual Beatriz en los círculos celestiales, habrá de guiarnos hasta el mismo Ser radiante e innominado en donde encontraremos el verdadero reposo:

> "Siempre los cielos, siempre la mente errante. Vamos por el camino oscuro, fatigados del mundo, del ritmo cosmogónico, perdidos en la senda desvelada, con las estrellas de la noche. Vemos súbitamente aparecer el punto de la aurora, la nubecilla mensajera, como la virgen del preludio; como el amor y la esperanza".
> (*La Emoción del Celaje.* O.C., 256)

Y en otro lugar:

> "Se ve la curva negra. ¿Adónde nos llevará? No importa que nos lleve al arrecife, si estamos anegados de tristeza, si somos los derrotados de los mares, los rendidos de haber amado tanto la belleza. Pero siempre en la bruma cerrada hay una luz. Es la lámpara de la tarde, la niña de cera que existe como una esperanza e ilumina la sombra con el candor de sus ojos. En la

curva de la vida titila esta mirada, que revela un corazón. El pensamiento del corazón es la esperanza; mística, confidencial y bella (...). Cuando la sombra cae y se han oscurecido los matices amables en las vísperas del camino negro, donde no se vuelve, herido de la vida implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde: con la piedad creciente, con la piedad florida, como la luz de un sueño: la Esperanza".
(*La Esperanza*. O.C., 282-283)

Y esta "niña de cera simbólica", esta "Virgen del preludio" que a la postre nos debe conducir a buen recaudo, es la misma niña que obsede al poeta, y que en varios de sus poemas encuentra prematura muerte *(cf. Capítulo 3)*, yendo a formar después parte del pasado. Pero si bien la pérdida repentina de este ser delicado y puro hacía que Eguren descubriera la fragilidad de la existencia angustiándolo, como observa Ortega, (14) "la posibilidad de que el dolor se continúe en la muerte"; la niña de la esperanza, en cambio, se revela en el futuro, en el umbral mismo de la muerte que, como ya dijimos, no es muerte total sino pórtico de resurrección e inicio de una nueva existencia, esta vez infinitamente superior e interminable. Así, pues, también la niña egureniana se nos revela en permanente conflicto: es vida pasiva, y triste, y es eternidad y consolación, en la que el poeta vive y se deslumbra sediento de verdad y de pureza. Al respecto concluye Ortega:

"Esa brevedad de vida y esa plenitud de fervor alucinan al poeta: la niña es síntesis trágica y apertura mágica del mismo mundo antitético que hemos señalado en su visión poética. Anécdota, alegoría, y también profunda acusación: como otra Beatriz, la niña de la lámpara azul abre el misterio paradisíaco de la poesía, el desenlace iluminador. Símbolo natural, por eso, de una esperanza que el poeta cultiva añorando la inocencia" (15).

Ahora bien, si la esperanza es decisiva para que el ser-en-el-mundo asuma con autenticidad y hasta con alegría su posibilidad más propia, es decir, su condición de ser-para-la-muerte; su existencia es en realidad absolutamente importante en la medida que se ofrece como única alternativa a la muerte total y a nuestra imposibilidad de llegar a conocer del todo el gran misterio del Ser, en vista de que no se nos ha concedido la capacidad de afirmar ni negar nada, como tampoco la de conocernos a nosotros mismos, pues "el hombre termina su carrera mortal, sin recorrer el mundo oscuro de su ser". (*Los Finales*. O.C., 318):

> "Miramos la naturaleza y nos preguntamos de dónde salió esta materia y la causa de ella, nos convencemos que nuestra razón rechaza esta evidencia física y espiritual, *que no comprenderá jamás. Esto prueba que nuestro entendimiento y nuestra razón son facultades limitadas a nuestro medio y que hay otro plano inaccesible donde nuestra razón cae al tratar de abordar estos motivos,* y de allí inferimos que nuestro entendimiento navega inrumbe, en nuestro plano tempestuoso. *Nada podemos afirmar.* ¿Son verdaderos los conceptos de absoluto y relativo o son, únicamente, realidades precarias? *Sólo sabemos, puesto que lo sentimos, que hay una luz lejana* que nos trae a un espacio sin finales; que brilla distante de este mar obscuro de olas agitadas y profundas, y llega al corazón como una lágrima feliz; es un latido azul, alba hialina, que viene venturosa como la luz primera, luz de amor que es la Esperanza".

(*Los Finales*. O.C., 319-320) (Los subrayados son nuestros).

Así, pues, Eguren, envuelto en el tráfago de la existencia en que las cosas se dicen y desdicen hiriendo a todo y a todos con rigor implacable, renuncia al conocimiento absoluto mediante el discernimiento de la mente y los sentidos, ya que éstos no son capaces de comprender esa realidad superior que es el Ser, como tampoco sus manifestaciones, hacer del Ser. Tanto su re-

nuncia como su opción semejan a la de Pascal, para quien el conocimiento del misterio –o de Dios, si se quiere– no podía lograrse con la mente sino con el corazón (16). Por eso Eguren opta por la poesía como camino de ascensión a la Verdad, pues ella aspira a ser "la revelación del misterio por la verdad del sentimiento" (O.C. 255).

Sólo que su poesía, que es un amor, no podrá desprenderse totalmente de sus lazos con la tierra dolorosa, indefinible y conflictiva. Antes bien, diríase que la única forma de ascender al Ser es sumergiéndose en ese magma informe y palpitante que yace en el corazón del hombre y de la naturaleza, y que, lamentablemente, no puede definir. De ahí la indeterminación de su poesía que habla de un íntimo y agónico debate por asir en el poema al inasible misterio de la vida. Hacemos nuestro el pensamiento de Ortega, quien al referirse a la función antitética de los amplios y antagónicos grupos léxicos, conciliados por un tercero, que existen en la poesía de Eguren, dice:

> "No es, sin embargo, una simple solución: es el movimiento espiritual de una poesía que hace presencia esa triple función del lenguaje; presencia que supone, así, un íntimo debate, una tenue agonía, y un deseo liberador. Tensiones que a veces se entregan a la sola sugerencia de una "atmósfera", a la simple imprecisión, pero que en la mayoría de los poemas logran cuajar en un diseño intenso y siempre abierto hacia la *indeterminación* que el poeta adivina en la realidad. El poema supone que la visión verbal es una fisura, una instantánea penetración y victoria: visión que se fija brevemente, con dibujo trémulo y a la vez intenso, pero que nunca presume expresar esa indeterminación que justamente es su espacio y apertura" (17).

Ciertamente que a Eguren le guía la Niña de la lámpara Azul, sólo que lo hace en un mundo de dolor, contradicción y ambigüedad.

Notas al Capítulo 4

1.- J. Ortega. *La imaginación crítica.* Lima, Peisa, 1974; p. 40.

2.- Carta a Luis Aníbal Sánchez. O.C., 397.

3.- J.L. Rouillon. *Las formas fugaces de JME.* Lima. Ed. Imágenes y Letras, 1974; p. 58.

4.- "Daseinsmässig aber ist der Tod nur in einem existenziellen Sein zum Tode". M. Heidegger. *Sein und Zeit.* Tübingen. Max Niemayer Verlag, 1967; p.234

5.- *Ibíd.*, pp. 126-127.

6.- "Con JME", por Armando Bazán. En: "Libros y Revistas", boletín de *Amauta.* Lima. Año I, No. 1, febrero de 1926, pp. 2-3. El subrayado es nuestro.

7.- M. Heidegger, *op. cit.*, p. 12.

8.- "Das Sein zum Tode ist wesenhaft Angst". M. Heidegger, *Ibíd.*, p. 266. Para una diferencia entre miedo y temor, cf. M. Heidegger. *Ibíd.*, pp. 184-196; Søren Kierkegaard, *Temor y Temblor.* Bs. As. Ed. Nova, 1953.

9.- "Die Entschlossenheit wird eigentlich das, was sie sein kann, als verstehendes Sein zum Ende. d.h., als Vorlaufen in den Tode". M. Heidegger, *Ibíd.*, p. 305.

10.- *Ibíd.*, p. 15.

11.- W. Luypen. *Existentiële Fenomenologie.* Utrecht-Antwerpen. Aula, 1963; p. 366. La traducción es nuestra.

12.- R. Silva-Santisteban. En: "Introducción" a O.C., p. XX.

13.- R. González Vigil. "Viaje al centro de Eguren: el motivo 'Noche Azul'". En: Silva-Santisteban (ed.) *JME. Aproximaciones y perspectivas.* Lima. U. del Pacífico, 1977: p. 261.

14.- J. Ortega, *op. cit.*, p. 36.

15.- *Ibíd.*, p. 37.

16.- "(479) Conocemos la verdad no sólo por la razón, sino aun por el corazón; de este segundo modo es como conocemos los primeros principios, y es en vano que el razonamiento, que ahí no tiene parte, intente combatirlos". "(481) Es el corazón el que siente a Dios, y no la razón". Pascal. *Pensamientos.* Bs. As.. Aguilar, 1963. "El corazón" *(le coeur)* no significa aquí emoción. Para entender el sentido pascaliano del término puede consultarse: Frederick Copleston. *Historia de la filosofía.* Barcelona. Ariel, 1971; tomo IV, pp. 157-159.

17.- J. Ortega, *op. cit.*, p. 38.

EPILOGO

Por el asombro Eguren descubre un mundo que lo alucina y a la vez lo desconcierta. Lo alucina por su infinita e inefable belleza; lo desconcierta en vista de que esta belleza viene acompañada de peligro y dolor general envueltos en un misterioso e inexpugnable secreto. Eguren, entonces, inquiere por él con el corazón oprimido sin obtener respuesta alguna. El silencio es total y lleva a Eguren a plantearse la posibilidad que tiene el hombre de alcanzar el conocimiento absoluto en esta existencia latiendo en permanente contradicción. El poeta continúa su búsqueda en medio de un cosmos que se le muestra tal si fuera un símbolo que debe descifrar, una cifra dupla, un "dos de amor y muerte" rebosante de pura contradicción. El universo está henchido de belleza, pero también de peligro, muerte y desolación. Eguren descubre apesarado que el hombre no es ajeno a esa severa ley que gobierna lo existente, pues lleva en las entrañas la semilla de su inevitable extinción. Es entonces que angustiosamente apela al amor, al recuerdo, a la propia poesía, a fin de conjurar de alguna manera a la muerte esperándolo "en la curva del camino". Pero todo es inútil, puesto que si en el amor se sobrepasan ciertos límites, se apresurará la caída. El recuerdo en esta vida podrá recuperar todo tipo de pasado –tiempo en que se manifestara el Ser en toda su plenitud– sólo que durará lo que nos reste de vida. Con la poesía ocurre más o menos lo mismo, ya que la ilusión de recuperar el pasado y fijar el presente se diluirá conforme el tiempo nos vaya deteriorando hasta que nos llegue la muerte. Unicamente queda esperar que ésta no sea definitiva, sino principio de una nueva existencia, superior incluso a la que hemos vivido aquí. Lo que resulta posible gra-

cias a la ley de necesidad universal que el poeta cree haber descubierto, por la que nada se pierde y por la que todo termina siendo necesario; de ahí que en la otra vida será básicamente la misma, si bien un tanto transformada. En ello intervienen rasgos que aproximan a Eguren a la religiosidad panteísta, el cielo platónico, la purificación ascética (con "niñas" que ayudan en el más allá) y los símbolos de iniciación hermética. Es la única manera para que el hombre acepte la muerte con tranquilidad y serena alegría, y no se pierda en el terror y la desesperación.

El poeta, sin embargo, no ha podido explicar el mundo al que tanto ama y apela, y el que a su turno lo hiere y esquiva. Han quedado tantas sombras entre tanta luz esperanzadora, y Eguren lo sabe. Ha renunciado al conocimiento mediante la mente y los sentidos dada la imposibilidad de éstos de aprehender al Ser que, de lejos, los excede y sobrepasa. Eguren no afirma ni niega nada, accediendo así a una especie de agnosticismo que, en todo caso, se muestra abierto a la posibilidad de un conocimiento –que no comprensión– irracional, intuitivo, de las cosas, el cual tendría al sentimiento como base y a la poesía como forma de expresión de dicho sentimiento.

La poesía de Eguren, pues, será testimonio de las profundas contradicciones y ambigüedades de la vida, así como de la esperanza de encontrar algún día la verdadera paz y la unidad.

BIBLIOGRAFIA

Presentamos a continuación la lista de algunas obras citadas y consultadas para este trabajo:

ABRIL, Xavier. "Traducción estética de Eguren". En: *Amauta.* Lima. No. 21. Febrero-marzo de 1929; pp. 12-15.

..."JME, un poeta hermético". En: *Fanal.* Lima. Año VII, No. 53, 1957; pp. 23-29.

...*Eguren, el obscuro. (El simbolismo en América).* Córdova. U. de Córdova, 1970.

..."Breve glosa a un poema intenso: 'Pedro de acero' ". En: *Oráculo,* Lima. No. 2, junio de 1981; pp. 73-74.

ADAN, Martín. "De lo barroco en el Perú". En: *Obras en prosa.* Lima. Edubanco, 1982.

AMAUTA. "Peregrín cazador de figuras". En: *Amauta.* Lima. No. 21, Febrero-marzo de 1929; p. 16.

ANONIMO. *El Cantar de Roldán.* Madrid. Alianza Editorial, 1983.

ARISTOTELES. *Metafísica.* Madrid. Gredos, 1970. 2t.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio.* México. FCE, 1965.

BARLOW, M. *El pensamiento de Bergson.* México. FCE, 1968.

BASADRE, Jorge. "Elogio y elegía de JME". En:

Amauta. Lima. No. 21. Febrero marzo de 1929; pp. 21-31.

BAUMGARTEN, A.G., *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Bs. As. Aguilar, 1964.

BAZAN, Armando. "Con JME". En: *"Libros y Revistas"*, boletín de *Amauta*. Lima. Año I, No. 1, febrero de 1929; pp. 2-3.

BELLI, C.G. "La poesía de JME". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Lima. INC, 1982; pp. 27-41.

..."En alabanza de los seres etéreos". En: *El Comercio*. Lima, 14 de abril de 1986; p. 2.

BERGSON, Henri. *Oeuvres Complètes*. Génève. Skira, 1945.

BOCACCIO. *Il Decameron*. Firenze. Le Monnier, 1951.

CISNEROS, Antonio. *El transcurrir: un mecanismo básico de Eguren*. (Tesis Bachillerato. U. de San Marcos. Lima. 1967).

COLONIDA. "La Canción de las Figuras" (Reseña). En: *Colónida*. Lima. Año I, tomo I, No. 4, mayo de 1916; p. 34.

COPLESTON, Frederick. *Historia de la Filosofía*. Barcelona. Ariel, 1971.

CORNEJO POLAR, Jorge. Reseña a 'Eguren, el obscuro' de X. Abril. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. Año I, No. 1, 1o. semestre de 1975; pp. 210-213.

CUSA, Nicolás de. *La docta ignorancia*. Bs. As. Aguilar, 1973.

CHEVALIER, Jacques. *Historia del Pensamiento*. Madrid. Aguilar, 1968.

CHURATA, Gamaliel. "Valores vernáculos en la poesía de Eguren". En: *Amauta*. Lima. No. 21, febrero-marzo de 1929; p. 43.

DANIÑO RIBATTO, Guillermo. *El presente verbal en los poemarios de JME*. (Tesis Bachillerato, U. Católica. Lima, 1972).

DEBARBIERI, César. *Los personajes en la poética de JME*. Lima. U. del Pacífico, 1975.

DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana*. Lima. Rikchay Perú, 1980.

DIAZ HERRERA, Jorge. "Contra el Eguren que no es". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. Año VII. No. 13. 1981; pp. 84-91.

EGUREN, José María. *Obras Completas*. (Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban). Lima. Mosca Azul Editores, 1974.

...*Obra Poética Completa*. (Prólogo de L.A. Sánchez). Lima. Editorial Milla Batres, 19874.

ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana. Tomo I (1911-1960)*. Lima. Peisa, 1974; pp. 17-26.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona. Seix Barral, 1974.

HEIDEGGER, Martín. *Sein und Zeit*. Tübingen. Max Niemayer Verlag, 1967.

HIGGINS, James. *The poet in Peru*. Liverpool. F. Cairns, 1982.

...*Eguren: alienado y visionario*. En: *Tierra Adentro*. Lima. Ediciones La Fragua, año III, No. 3, agosto de 1985; pp. 59-88.

JARAMILLO, Isabel *(Isajara)*. "Palabras y recuerdo de JME". En: *Mercurio Peruano*. Lima. Año XVIII, No. 182, mayo de 1942; pp. 261-263.

JIMENEZ BORJA, José. "JME, poeta geográfico". En: *Letras*. Lima. No. 47, 1o. semestre de 1952; pp. (9)-24.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor y Temblor*. Bs. As. Ed. Nova 1958.

LE ROY, E. *Bergson*. Barcelona. Labor, 1932.

LUYPEN, W. *Existentiële Fenomenologie*. Utrecht-Antwerpen. Aula, 4o. ed., 1963.

MARIATEGUI, J.C. *Siete ensayos de interpretación de la realidad pruana*. Lima. Amauta, 44o. ed. 1981.

MONGUIO, Luis. *La poesía post-modernista peruana*. México. FCE, 1954.

MORO, César. *Los anteojos de azufre*. Lima. U. de San Marcos, 1958.

NUÑEZ, Estuardo. "Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren". En: *Amauta*. Lima. No. 21, febrero-marzo de 1929; pp. 32-34.

..."El sentimiento de la naturaleza en la poesía de Eguren". En: *Mercurio Peruano*. Lima. Año XVII, No. 182, mayo de 1942; pp. 237-244.

...*La poesía de Eguren*. Lima. Cía. de Impresiones y Publicidad, 1932.

...*JME, vida y obra*. Lima. Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1964.

O'HARA, Edgar. "JME bajando la ola modernista". En: *Cielo Abierto*. Lima. Centromín. Volumen XI, No. 32, abril-junio de 1985; pp. 9-17.

ORTEGA, Julio. *La imaginación crítica.* Lima. Peisa, 1974.

PAOLI, Roberto. "Eguren, tenor de las brumas". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Lima. Año II, No. 3, 1o. semestre de 1976; pp. 25-53. Este artículo aparece también corregido, ligeramente ampliado y con el título "Las raíces literarias de Eguren", en:
...*Estudios sobre literatura peruana contemporánea.* Firenze. Stamperia Editoriale Parenti. 1985; pp. 7-53.

PASCAL, Blas. *Pensamientos.* Bs. As. Aguilar, 1963.

PEÑA, Enrique. "Aspectos de la poesía de Eguren" En: *Letras.* Lima. No. 6, 1o. cuatrimestre de 1937; pp. 68-78.

PLATON. *Diálogos.* Bs. As. Aguilar, 1970.

RILKE, Rainer María. *Gedichte.* Frankurt a.M., Insel-Verlag, 1960.
...*Los cuadernos de Malte Laurids Brigge.* Bs. As. Losada, 1968.

RIVA-AGUERO, José de la. *Del Inca Garcilaso a Eguren.* Lima. PUC, 1962.

RIVAROLA, José Luis. *Lengua y creación en la prosa de Eguren.* (Tesis Bachillerato. U. Católica. Lima, 1966).

ROUILLON, José Luis. *Las formas fugaces de JME.* Lima. Ed. Imágenes y Letras, 1974.

RUGGIERO, Guido de. *Filosofías del siglo XX.* Bs. As. Paidos, 1964.

SANCHEZ, Luis Alberto. "'Ramona' y JME". En:

Amauta. Lima. No. 21, febrero-marzo de 1929; pp. 29-31.

...*La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*. (5o. ed.). Lima. Mejía Baca, 1982. 5v.

SANDOVAL B., Renato. "Eguren, poeta agónico". En: *El Nacional*. Lima, 10 de febrero de 1986; p. 11.

SARTRE, Jean Paul. *L'Etre et le néant*. París. Gallimard, 1970.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (ed.). *JME. Aproximaciones y perspectivas*. Lima. U. del Pacífico, 1977. (Contiene, entre otros, estudios de: E. Núñez, E. Bustamante y Ballivián, E.A. Carrillo, J. Basadre, E. Peña, J. Sologuren, A. Rojas, R. Silva-Santisteban, A. Cisneros, A. Ferrari, D. Devoto, J.L. Rivarola y R. González Vigil).

SOBREVILLA, David. Reseña a 'The poet in Peru' de J. Higgins. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. Año IX, No. 17, 1o. semestre de 1983; pp. 236-240.

TAMAYO, Augusto. *Literatura Peruana* (4o. edic.). Lima. Studium, 1977. 2v.

UNAMUNO, Miguel de. *La agonía del cristianismo*. Bs. As. Losada, 1975.

...*Del sentimiento trágico de la vida*. Bs. As. Losada, 1978.

VENEGAS, Adolfo. *'La Abadía'* de Eguren: *del lenguaje literario al televisivo*. (Tesis Bachillerato. U. Católica, Lima, 1977).

WEINRICH, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid. Gredos, 1968.

WESTPHALEN, E.A. "Poetas en la Lima de los años

treinta". En: Westphalen-Ribeyro, *Dos Soledades.* Lima. INC, 1974, e incluido con algunas modificaciones en:

...*Otra imagen deleznable* México. FCE, 1980; pp. 101-120.

..."Eguren y Vallejo: Dos casos ejemplares". En: *Debate.* Lima. Volumen VII, No. 37, marzo de 1986; pp. 47-52.

..."Pinturas y fotografías de Eguren - el Poeta". En: *Debate.* Lima. Volumen VIII, No. 38, mayo de 1986; pp. 53-55.

WIESSE, María. "Elementos de la poesía de Eguren". En: *Amauta.* Lima. No. 21, febrero-marzo de 1929; pp. 41-42.