

# JOSÉ MARÍA EGUREN Y LA CONCEPCIÓN MULTIDIMENSIONAL DE LA POESÍA

## JOSÉ MARÍA EGUREN AND THE MULTIDIMENSIONAL CONCEPTION OF POETRY

Alex Morillo Sotomayor  
Universidad Científica del Sur  
amorillo@cientifica.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-2232-903X>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.143>

Fecha de recepción: 18.07.22 | Fecha de aceptación: 21.11.22

### RESUMEN

Los primeros años del siglo XX representaron la instauración de la modernización de la poesía en el Perú. José María Eguren se posicionó como una de las voces más representativas de aquella instauración, por ello en este artículo exploraremos algunos argumentos claves que explican la modernización poética egureniana a partir de la revisión de las correspondencias entre un grupo particular de sus poemas y de sus prosas, con el fin de identificar en las escrituras ficcionales y ensayísticas del autor una concepción sobre la poesía que denominaremos multidimensional y que tiene entre sus rasgos más importantes la configuración de un ideal creativo-intuitivo, la figuración de lo femenino como un agente dialectizador y el establecimiento de los principios estéticos del movimiento y de la cromaticidad.

**PALABRAS CLAVE:** José María Eguren, concepción multidimensional de la poesía, ideal creativo-intuitivo, poesía y sentido femenino, estéticas del movimiento y de la cromaticidad.

### ABSTRACT

During the first years of the 20th century, occurred the modernization of poetry in Peru. José María Eguren positioned himself as one of the most representative voices of that establishment. For this reason, in this article we will explore some key arguments which explain the Egurenian poetic modernization from the revision of the correspondence between a particular group of his poems and his prose, to identify, in the fictional and essayistic writings of the author, a conception of poetry that we will call multidimensional. It has, among its most important features, the configuration of a creative-intuitive ideal, the figuration of the feminine as a dialectizing agent and the aesthetic principles of movement and chromaticity.

**KEYWORDS:** José María Eguren, multidimensional conception of poetry, creative-intuitive ideal, poetry and feminine sense, aesthetics of movement and chromaticity.

## 1. EL IDEAL CREATIVO-INTUITIVO

A José María Eguren (1874-1942) se le ha atribuido la construcción de un discurso poético original, incluso inédito, en el contexto de la fundación moderna de la literatura peruana a inicios del siglo XX. Un discurso que ha sido valorado por el desarrollo de una particularísima intuición, y una intuición que ha sido reconocida, a su vez, como una forma de conocimiento que aprehende las correspondencias profundas y misteriosas de la realidad mediante los recursos de la musicalidad y la cromaticidad.

Lo que resulta atractivo de la intuición egureniana es su relación con una concepción mayor sobre lo poético que Eguren trazó tanto en sus poemas como en las notas que conocemos con el nombre de *motivos*<sup>1</sup>. En este trabajo se seguirá de cerca, precisamente, esa relación, gracias a las correspondencias que estableceremos entre algunos de los poemas y ciertos *motivos* claves dentro del pensamiento egureniano. Comencemos con un apunte de Jorge Basadre (1977) que, aunque es una expresión temprana de la recepción crítica sobre el autor, tiene los ingredientes necesarios para dar cuenta hoy de la lógica intuitiva del poeta peruano:

Del romanticismo conserva la actitud estremecida ante la vida, cierta sapiencia sobre la humana nadería. Del simbolismo adopta la delicadeza, el sentido del matiz, la expresión figurada. Y antes de que alborearan las escuelas de vanguardia, prescinde absolutamente de la anécdota, de la representación objetivista, superando la realidad al intuir formas poéticas distintas de las que la realidad exhibe, al desdeñar por manida e inferior la reproducción simple de la vida para otear la superación de la vida por el arte mismo (p. 106).

Una impresión inmediata tras lo destacado por Basadre nos llevaría a pensar que la naturaleza ecléctica de la poesía egureniana encaja muy bien con la estética sincrética modernista. No obstante, algo más interesante se puede rescatar de esa impresión, pues Eguren se apoya en aquel sincretismo para mostrarse como el caso ejemplar de un posicionamiento artístico que se encargó de renovar, con bastante lucidez, las ideas

---

<sup>1</sup> Ricardo Silva-Santisteban (2005) advierte en los *motivos* una “ilación metafórica” con “valor evocativo” o “valor lírico” (pp. XC-XCI), lo que reafirma la cercanía entre estos textos y los poemas egurenianos. Más adelante, afirma lo siguiente: “La riqueza de lenguaje de los *Motivos*, por otra parte, impresiona y desconcierta al lector común quien se ve llevado a un universo donde la naturaleza recobra su virginidad para convertirse en un mundo encantado o en un espacio insólito para quien la frecuenta y a quien conduce a través de la onda musical de su lenguaje y cuyo hechizo sólo [sic] termina al acabar la lectura del *Motivo*. Preocupaciones estéticas, paisajes asombrosos, meditaciones filosóficas, descripciones e intuiciones de la naturaleza dinámica, breves relatos, recuerdos, evocaciones, anécdotas, sueños y ensueños, reflexiones, lirismo, etc., se entremezclan en los *Motivos*. Por ello se hace difícil su caracterización genérica definida, además, por el poeta con una palabra que indica movimiento” (pp. XCV- XCVI).

sobre la experiencia poética, propias de un escenario moderno que presentaba al nuevo siglo en plena transición y cruce de paradigmas.

Hay, por otro lado, una alusión en la cita que es reveladora pese a ser sutil: se habla de una “superación” de la realidad, la misma que compromete dos operaciones simbolizadoras en la mira del ejercicio poético egureniano. En cuanto a la primera operación, la realidad que es superada se sostiene en un orden simbólico ordinario que encauza las experiencias vitales del hombre hacia configuraciones de sentido que reposan sobre un determinado grupo de discursos, caracterizados por su proceder automatizado e inmediatista. Y en cuanto a la segunda operación, se trata de una fuerza de sentido intuitivo-deconstructiva que actúa en nombre de la poesía a la hora de *superar* la realidad y deja al descubierto otro ordenamiento justificado en un ejercicio simbolizador subversor.

Aquí es donde lo poético se dinamiza y se activa en diversas ideas para Eguren: por un lado, viene a ser la intuición que impulsa aquel ordenamiento subversor, y por otro, son las correspondencias profundas de la realidad que pasan inadvertidas para el orden simbólico ordinario y se constituyen en las *formas de la subversión* en el poema. Lo importante de esto es el gesto, muy consciente de Eguren, de asumir que la poesía da rienda suelta a la contraposición de tales órdenes simbólicos y a la dialectización de estos mismos gracias a la presencia, en el poema, de una intuición que los superpone. Eguren piensa al poema como el espacio en el que estos órdenes se tensionan con el fin de multidimensionar la realidad, esto es, con el fin de mostrarla en sus diversos planos y configuraciones. Y para lograr algo así también es necesario proyectar un lenguaje poético siempre pensado en su multidimensionalidad, vale decir, pensado en la revolución de sus códigos y de sus alcances<sup>2</sup>.

Ciertamente, en nombre de tal multidimensionalidad, la ficción egureniana proyecta una serie de imágenes que ponen a prueba la sensibilidad del lector respecto a las ideas que este tiene sobre las experiencias del conocimiento y del lenguaje, con el

---

<sup>2</sup> Américo Ferrari (1977) describe tres aspectos de la intuición egureniana señalada hace un momento: (a) se trata de un lenguaje poético que opera inversamente, pues mientras mayor es su despliegue verbal más ocultos se encuentran sus sentidos, de modo que los textos de Eguren cultivan el poder de la sugerencia en medio de ese desfase; (b) la belleza no es un sentido resultante, sino más bien yace precisamente en el juego de esta dinámica de inversiones, en la propia edificación de la sugerencia; y (c) la complejidad del símbolo egureniano radica en el hecho de ser, antes que nada, una preconcepción que existe más allá de la operación con el lenguaje que el poeta emprende. Una especie de fundamento del sentido de lo poético independientemente de su materialización.

afán de sumergirlo en una indagación sobre la experiencia de la poesía y del arte en general. Por ello, no son pocas las ocasiones donde Eguren expone lo poético como una forma de conocimiento que desestabiliza críticamente los otros conocimientos y las otras expresiones de la sociedad moderna. Para Eguren, además, la poesía ofrece siempre la circunstancia propicia para ganar una perspectiva simultánea de desacomodo y de reinención frente al lenguaje, debido a una realidad multidimensionada nombrada desde voces que, antes de materializar algún tipo de representación más o menos convencional, ensayan retornos intensos al sentido, fugaz e intermitente por excelencia.

La escritura poética de Eguren se basa, en suma, en una práctica que deconstruye todo lo que encuentra a su paso con el propósito de revelar los distintos niveles de realidad que existe entre las cosas, interviniendo así la percepción del lector, reducida muchas veces a la unilateralidad. El proceder egureniano tiene como punto de partida escenificar, muchas veces, la superación de esa unilateralidad. Su consigna es que el lector se halle —se sorprenda— en medio de esos niveles de realidad que lo aproximan tanto a la refundición del conocimiento y del lenguaje como a la misma noción de la poesía en tanto una manifestación bisagra o liminal que acoge dicha refundición. Es un proceder que rompe aquella unilateralidad a partir de una visión que entrelaza lo conceptual, lo afectivo y lo sensorial.

Eguren apelaba a una noción especial para explicar el alcance de su escritura, tal y como la estamos describiendo: el ideal. El ideal es, en efecto, un impulso vital de síntesis que moviliza todos los elementos de la realidad en esa tentativa de manifestar la belleza; y al mismo tiempo yace debajo de las ideas, movilizándolas hasta extraer de ellas lo más profundo y esencial de su orquestación. El pensamiento entregado al ideal es decididamente creativo-intuitivo toda vez que no acoge lo racional como su factor determinante, siendo más bien la afectividad y la sensorialidad estimuladas las coordenadas de su trascendencia<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ricardo González Vigil (1977) comenta sobre la noción del ideal proyectada en la prosa de Eguren: “Cada prosa, a su manera, cumple con los requisitos impuestos por el ideal: el sentimiento prima y guía al pensamiento, la belleza es su causa determinante, brota de una entelequia subconsciente, supone una síntesis vital, expande su verdad en un panorama de fantasía, tiende “en faz de alegría” al infinito” (pp. 267-268).

## 2. EL SENTIDO FEMENINO EN LA INTUICIÓN POÉTICA EGURENIANA

Entonces, lo que tenemos hasta ahora es un ideal creativo-intuitivo que crea y concibe poesía superponiendo órdenes simbólicos (para que una realidad multidimensionada se manifieste) y apelando a formas de significación en las que lo racional, para aprehender algo lo suficientemente revelador, debe conjugarse con lo afectivo y lo sensorial (para que un lenguaje multidimensionado se manifieste). Y si hay un rasgo que reclama nuestra atención porque enriquece al ideal egureniano es el sentido que adopta lo femenino; en efecto, ya no es un dato menor el protagonismo de dicha figura, lo que se puede apreciar en textos tan representativos como “La dama i” y “La niña de la lámpara azul”. Veamos cómo se comporta el ideal egureniano descrito hace un momento en el primer poema:

La dama i, vagarosa  
en la niebla del lago,  
canta las finas trovas.

Va en su góndola encantada  
de papel a la misa  
verde de la mañana.

Y en su ruta va cogiendo  
las dormidas umbelas  
y los papiros muertos.

Los sueños rubios de aroma  
despierta blandamente  
su sardana en las hojas

Y parte dulce, adormida,  
a la borrosa iglesia  
de la luz amarilla.

(Eguren, 2005a, p. 23).

El poema ubica al lector en un escenario que presenta los rasgos habituales de una estética simbolista: el misterio que se deja sentir desde el primer hasta el último verso, la ensoñación que provoca la simultaneidad de diversas realidades, la intermitencia de las presencias, la superposición de los tiempos, todo ello da fe de una circunstancia que podría definirse como multidimensional. La superposición temporal se nota en los ciclos de la naturaleza referidos que dejan constancia de la vitalización del paisaje. Con la vitalización, el paisaje deja de ser el simple trasfondo de una acción y se consagra en

el estímulo perfecto para las múltiples transformaciones que aparecen y que el yo poético registra. La dueña del paisaje es la dama i, quien inicia su recorrido por el lago —un espacio sagrado que concentra ciertas fuerzas o espíritus de la naturaleza, según la visión panteísta egureniana—, acción que *abre* el día desencadenando la orquestación de los elementos naturales. El recorrido es parte, asimismo, de una organización mayor en la que aparecen otros dos actos relevantes, el cantar y el recoger.

El canto de la “dama i” es la referencia que activa inmediatamente uno de los elementos más potentes de la intuición egureniana: la musicalidad. En nombre de esta musicalidad, la vibración regeneradora del canto renueva las fuerzas de la naturaleza; y no solo eso: la musicalidad traduce el canto en creación, y más aún, en recreación de una fuente creadora constante como es la naturaleza. Esto último revela, sin duda, el valor superlativo de la musicalidad que alcanza otras formas de expresión si ponemos atención a los aspectos rítmico-cuantitativos de la composición del poema: una distribución estrófica regular a partir de sus cinco tercetos, los primeros versos de cada estrofa son octosílabos, mientras que los versos que siguen son heptasílabos, y rimas asonantes marcadas en los versos impares.

Que la musicalidad tenga, como se nota, tanta gravitación en la poesía de Eguren es una señal del rol fundacional que cumple esta obra para la tradición poética peruana. Es importante tener en cuenta esto último, pues, primero, como sostiene Paul Valéry (2009), en la modernización de la poesía tuvo mucho que ver el componente musical, convirtiéndose en el lugar del ensayo y del error para el arte verbal (pp. 13-14); y segundo, una obra que emprende una intuición relacionada con la exploración multidimensional de lo poético tiene el mérito de convencer al lector de que repensar al lenguaje desde la poesía lo hará partícipe de un gesto profundamente rítmico, vale decir, será parte de un acto subversor que pondrá en jaque el ritmo cognitivo y comunicativo que lo mantiene en aparente sintonía con el mundo.

El acto de recoger los papiros “muertos” que provienen de las profundidades del lago marca una contraposición interesante entre la oralidad del canto y la escritura que contienen dichos documentos, los cuales sugieren un saber milenario, ancestral, esencial. Del entretrejo de ambos actos se desprende que el canto también vitaliza, esto es, trae a la luz o revela el saber que portan los escritos extraídos del lago, por lo que el poema-canto de la dama i sugiere una idea sobre la poesía misma que es habitual en este

tipo de ficciones: es una manifestación trascendente que, por un lado, orchestra los saberes y las visiones del mundo, actualizándolos en un solo instante, y por otro, transforma la realidad tras su *recorrido* (como el recorrido de la dama i), el mismo que tiene el peso de una intervención que remueve y reinventa la condición de lenguaje que nos habita. Este poema de Eguren parece sugerir que el lenguaje se vuelve canto porque, gracias a la poesía, vibra y retumba en la consciencia del lector.

La oralidad del canto merece, por cierto, algunos comentarios más. Retomamos para ello a Valéry (2009) cuando afirma que la poesía es esencialmente un acto, de modo que su *condición de ejecución* —el momento de su dicción— revela su verdadero valor. Es interesante cuando esa condición llega a ser referida en un poema como el de Eguren para dar a entender que el acto de la enunciación —el habla convertida en canto— no solo accede a alguna forma de conocimiento y lo transmite —lo que custodian los papiros y que, dicho sea de paso, nunca sabremos qué es—, sino que también expone una visión inquietante sobre la multidimensionalidad del lenguaje: su paso de la escritura a la oralidad y su emergencia desde lo profundo-oculto hacia la superficie liberadora. El poema, por estos motivos, ofrece una perspectiva interesante cuando el lector no pierde de vista el recorrido, el canto y el recojo de los papiros en tanto acciones que han sido reunidas para dialectizar los órdenes simbólicos que se asoman en el poema: la realidad natural cuya transformación es anunciada por el recorrido de la dama i y la realidad oculta cuya simbología subversora está cifrada en los papiros que llegan a la superficie del lago.

Si es posible que los papiros broten, como las umbelas, de las entrañas del lago, entonces lago y lenguaje son dos dimensiones analogables a partir de su misteriosa y atrayente hondura. De manera que la dama i, desde esa ambigua condición de un cuerpo estilizado hasta su contorno de letra o de una letra antropomorfizada, y desde su canto que “despierta” lo que está registrado en las hojas, encarna el propio quehacer poético que remueve la superficie del lenguaje-lago hasta provocar la emergencia de aquello que yace en sus capas más profundas. La resonancia de este poema en uno de los *motivos* es inevitable, así lo demuestra “Notas rusticanas”, que sintetiza muy bien el escenario multidimensional proyectado por los versos comentados hace un momento:

Es la hora del nacimiento del día; de nuevos principios y del amor, llama de vida, ley, ignota, necesaria, que no tiene prueba. El espíritu de las lagunas es insondable. [...] Las aves acuáticas son letras misteriosas de esas aguas que han corrido las

profundidades de la tierra, y que convertidas en vapores han volado a la altura. Estas aves pueden ser un recuerdo, anunciador de la esperanza (Eguren, 2005b, pp. 306-309).

La naturaleza, tanto en el poema como en la prosa citada de Eguren, es sugerida como el tiempo y el espacio de las transformaciones que sensibiliza al hombre y lo hace partícipe de un ritmo vital estallante. En el caso de la prosa, es especial la referencia a esas aguas que se desplazan desde una profundidad insondable, atravesando la superficie y dirigiéndose hacia las alturas, como una materialidad inquietante gestándose en una interioridad y abriéndose paso para ser aprehendida y expandida a *otro vuelvo*, gracias a la dama-letra-ave que la recoge con su canto, el canto de la poesía. A estas alturas, son varios los aspectos que definen al ideal creativo-intuitivo egureniano: (a) la exploración del campo semántico de la naturaleza para que sus elementos grafiquen al máximo la concepción multidimensional de lo poético, (b) la incidencia en aquella exploración de la figuración femenina que se presta como un agente dialectizador de la realidad y de los lenguajes contrapuestos (las fuerzas de lo oral y de lo escrito) y (c) el poder del elemento rítmico-musical a la hora de que la concepción aludida toma cuerpo.

Otro poema en la misma sintonía es “La niña de la lámpara azul”, un texto que ha ganado con el tiempo un lugar privilegiado en la memoria del lector egureniano y que nos ayudará a comprender mejor el ideal creativo-intuitivo del autor:

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

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

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

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



De encantación en un derroche,  
hiende leda, vaporoso tul;  
y me guía a través de la noche  
la niña de la lámpara azul.

(Eguren, 2005a, pp. 53-54).

Como ya ha notado la crítica en distintas ocasiones, un aspecto importante en el texto es el contraste entre el escenario oscuro y la figura destellante compuesta por la niña y su lámpara<sup>4</sup>. La niña incursiona con su perfil para insinuar su naturaleza intermitente, fugaz y liminal. Se trata, además, de un ente desencadenante de las diversas realidades aludidas en el poema: el pasadizo nebuloso, la playa amarilla, la vida milagrosa prometida, el mágico y celeste camino ofrecido. Su destello transforma el escenario nebuloso en una puerta de acceso a esas múltiples realidades para aquel yo lírico que se siente cautivado y, al mismo tiempo, extraído poco a poco de la sensación de imposibilidad que lo anula.

Esta anulación es clave para entender el ideal creativo-intuitivo que da vida al texto, porque si la no aprehensión de lo que acontece en el pasadizo repercute en la disolución de la propia consistencia del yo lírico —quien por eso ve tan atractivo como necesario romper el ensimismamiento e ir hacia la figura destellante—, lo que se busca sugerir en el fondo es la imagen de una subjetividad escindida por aquella oscuridad que solo le ofrece un perfil. En suma, se quiere sugerir el desfase cognitivo y comunicativo del yo lírico frente a un acontecimiento que le resulta inaprensible, un desfase que lleva el sello de la oscuridad y la distancia en relación con la niña y su lámpara.

Tal y como ocurre con “La dama i”, las imágenes que emergen del perfil femenino, en este caso destellos, parecen reafirmar que lo único más o menos reconocible es una superposición de realidades que dan cuenta, a su vez, de diversos órdenes simbólicos. De esto último se deduce que lo más cercano a una experiencia genuina de realidad para la subjetividad lírica es una construcción multidimensional y siempre en devenir, deshaciéndose y rehaciéndose, mientras que aquello que solía estimarse por realidad —en tanto lo estático y lo homogéneo— es reducido a la

---

<sup>4</sup> Una mención particular merece el análisis de Santiago López Maguiña (2006), quien, desde un abordaje semiótico minucioso, explica los factores que determinan la carga de sentido de la condición luminosa de la presencia que motiva la atención y el recorrido del enunciador del poema, como su aparición no predecible, su movilización seductora y sus cualidades sensibles.

oscuridad. El yo lírico se convierte, entonces, en una subjetividad porosa y vulnerable donde las múltiples realidades terminan de superponerse y fusionarse, de modo que ahora debe luchar con todas esas referencias para ganar algún sentido de realidad, puesto que se encuentra sin anclaje entre una oscuridad estática y homogénea y un perfil que brinda otras formas de existencia. Por lo menos un par de preguntas surgen en este momento de la reflexión: ¿desde qué sentido de realidad el yo lírico enuncia la distancia que lo separa del perfil destelloso?, y, por extensión, ¿qué tipo de consciencia sobre el lenguaje lo asiste para expresar su estado de desanclaje?

Una sensación de atracción se apodera del yo lírico, seducido por una suerte de erotismo de las formas de las realidades que acompañan al perfil de la niña. Si se aprecia más de cerca este erotismo identificaremos (a) el poder de lo femenino que otra vez convierte al personaje del poema egureniano en un agente dialectizador, (b) la intermitencia de la figura destellante que retiene el asombro de la subjetividad lírica ante el juego de lo presente y lo ausente, y (c) las provocaciones sensoriales que determinan sinestésicamente el despertar sensible de esa misma subjetividad (la niña de “cálidos ojos” y “fresco aroma”)<sup>5</sup>.

La niña del poema ha recibido, por otro lado, diversas interpretaciones, aunque dos de ellas son las más conocidas: como la materialización de la esperanza o la materialización de la poesía. En cuanto a la primera interpretación, si la oscuridad que tiene sometido al yo lírico representa la sensibilidad atrofiada del hombre, o mejor dicho, su ceguera ante las revelaciones más trascendentes de la existencia, la niña, en cambio, aparece como la esperanza que transforma la oscuridad en un despertar, en una vuelta a las correspondencias más profundas de la vida, en una vuelta a una idea de realidad que concede las infinitas posibilidades de su expansión, que no cesa de crearse y que, naturalmente, necesita que todos los saberes y discursos persistan en su refundación. El *motivo* “La Esperanza” desarrolla esta interpretación y funciona como una caja de resonancia del poema:

---

<sup>5</sup> Volvemos a Santiago López Maguiña (2004) para argumentar la existencia de un erotismo “infantil casi adolescente”, justificado de la siguiente manera: “¿Qué relación se plantea entre lo luminoso y lo femenino aparentemente infantil? En efecto, aparentemente infantil, porque no es seguro que las niñas a las que se hace referencia en los poemas de Eguren lo sean siempre. En el lenguaje común se suele llamar niñas a las mujeres adultas. En algunos lugares incluso se llama niñas a las prostitutas. Son ironías. ¿No debía esperarse entonces que un poeta irónico como Eguren lo fuese también en ese sentido? Las niñas son una presencia clara y directa en varios poemas. Una presencia juguetona y risueña, y más de las veces erótica.” (p. 26).

Es la esperanza un misterio latente que actúa en nuestras almas. Pero lo más excelso de ella es su piedad suprema. Ella no nos abandona desde el aleteo infantil, en los años de rosa y en nuestras ansias de infinito. Es la niña color de cera de los amores azules. 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 (Eguren, 2005c, p. 317).

Lo más llamativo del fragmento es el carácter redentor de la figuración femenina de la esperanza, un carácter que se suma a su poder dialectizador. De modo que el enraizamiento de esta figuración en la espiritualidad del hombre, su piadosa latencia y su fuerza restauradora en los instantes más dramáticos de la vida son los rasgos que una visión como la egureniana emplea para imaginar la reinvención constante de la condición humana. Y más aún si esta reinvención es maquinada desde el ideal creativo-intuitivo que se gesta en su escritura poética.

En cuanto a la segunda interpretación, como se dijo al inicio de este trabajo, en la poesía de Eguren es habitual el empleo de las figuras femeninas para sugerir todo tipo de experiencia trascendente. En este particular imaginario poético, por ejemplo, “La Walkyria”, “La Tarda”, las rubias vírgenes de la “Marcha noble” y “Ananké” son personajes relacionados con la muerte; “La dama i” junto a “Nuestra señora de los preludios” se erigen en otras formas que expresan la esperanza; “La niña de la lámpara azul”, “La Pensativa” y la misma “dama i” sugieren la creación, la belleza y el arte. Por ello, si tomamos en cuenta este último grupo hay varias razones para sostener que la niña y su lámpara destellante figuran, en su asociación, la idea de la poesía. En primer lugar, las referencias de un “perfil destelloso” y de una “llama seductora” trabajan para un sentido específico: podrían ser las imágenes propias de la sugerencia que, en tanto una experiencia muy particular de significación, se caracteriza por la expectativa de desciframiento que despierta en el receptor. La sugerencia se comporta como una luz que, sin mostrar todo el camino —el de la comprensión cabal del poema—, proyecta un recorrido tentativo. Es una luz cuya intensidad encubre y, al mismo tiempo, revela los sentidos de la composición poética.

Resulta interesante, en segundo lugar, advertir que de la dualidad luz-oscuridad se puede rescatar la idea de lo poético como un ejercicio particular de conocimiento: el hombre cae en una suerte de desintegración, en una crisis de identidad, si no es capaz de salir del uso primario e instrumental del lenguaje verbal, ese uso que le impone un

orden simbólico rutinario y sin sobresaltos —un uso oscuro o enturbiado—, ese uso con el que observa y define todo casi con la misma fuerza de significación; en cambio, el hombre restituye su integridad y la dinamiza en una experiencia orgánica donde otros hombres aparecen (porque la oscuridad también puede ser el signo en el poema del aislamiento o la desconexión) cuando ese mismo lenguaje verbal se abre para él ofreciéndose como una expresión dispuesta a recalcar el peso de las lógicas que la alimentan y su cercanía a otros lenguajes y saberes. La apertura del lenguaje —digamos también su multidimensionalidad— llena de luz la consciencia de un yo lírico que ve en la poetización de dicho lenguaje una experiencia genuina de conocimiento y no solo un soporte convencional para el conocimiento: algo que lo saca de sí y lo devuelve sintonizado con el ritmo vital que multidimensiona a la realidad.

Finalmente, la alusión a un recorrido en el pasadizo nebuloso es una imagen singular que da cuenta de la concepción multidimensional de la poesía en manos de Eguren. Luis Fernando Chueca (1999) advierte, por ejemplo, que ese mismo recorrido se hace notar en el poema “La dama i” a partir de la presencia de los verbos, siempre en tiempo presente, en cada una de las estrofas, verbos cuya “unirreferencialidad” ocasiona que nos concentremos en el único y misterioso personaje del texto. En “La niña de la lámpara azul”, el recorrido resulta también muy estratégico porque se repite la presencia sistemática de verbos en tiempo presente (“presenta”, “se insinúa”, “brilla”, “tiembla”, “habla”, “ofrece”, “hiende” y “guía”), una recurrencia que libera de la oscuridad las correspondencias vitales profundas de una realidad multidimensionada que se deja ver solo si hay una subjetividad dispuesta a explorar el camino. De modo que la poesía está más en la performance del instante, en el gesto creativo-intuitivo del presente de la subjetividad que en aquella realidad tan llamativa. La poesía es, por sobre todas las cosas, un hacer trascendente que congrega todos los lenguajes en un ahora trascendente que *abre* todas las realidades.

### **3. LA ESTÉTICA DEL MOVIMIENTO Y EL ENCANTAMIENTO DEL POETA**

El recorrido, tanto en el lago del primer poema como en el pasadizo del segundo, revela otro factor importante que ha sido blanco del ideal creativo-intuitivo de Eguren: el movimiento. Para este autor, el fundamento de la creación es el movimiento, el mismo que adquiere su real significación en una organización mayor que involucra las nociones, tan presentes en los *motivos* egurenianos, de la forma, la creación y la

naturaleza. En el *motivo* “Línea. Forma. Creacionismo”, Eguren (2005d) toma consciencia sobre la materialidad del mundo para graficarlo como una orquestación de fuerzas de las que surgen las correspondencias ocultas que existen entre las cosas. El ritmo subversor de estas correspondencias desencadena la simultaneidad de múltiples realidades, de modo que una sola línea hecha por el artista para acercarse a esa simultaneidad (el trazo del pintor, la palabra del poeta) concentra la belleza, pues es “simple y paradójal, une y separa, es limitación e infinitud” (p. 268). La realización de las formas, producto de los trazos del artista, es intermitente, porque en ellas se da la emergencia y el encubrimiento de las correspondencias ocultas, lo que permite la aparición decisiva del movimiento: “La movilidad es eterna como el tiempo; lo estático es una especie de muerte” (p. 271). El movimiento, justificado así, tiene un alcance decisivo en la estética egureniana, como él mismo lo explica:

Una creación incesante nos rodea; las líneas y las formas se suceden, arquetipos y moldes se entrevén. Siempre el misterio, en el átomo, en el cosmos. Resbalamos en una lámina de acero sin alcanzar un nuevo plano espiritual. Nada sabemos de la belleza inmanente y apenas entendemos la sucesión de fenómenos. Sentimos y esto es todo. La belleza estática sería primordial si contuviera en sí los atributos que exterioriza el movimiento. ¡Qué hermosa y divina sería la faz humana si en un segundo expresara todas las alegrías y tristezas, los deseos pasionales, las causas adivinatorias! En su contemplación sentiríamos el entero amor, la esperanza consoladora. Sería la celeste luz que ahuyenta la tiniebla extraña; un constante amanecer como una nueva verdad. Estaría siempre encendida, como la lámpara de Dios. Pero la belleza inmóvil sólo [sic] dura un momento con su prístino fulgor, un parpadeo. En primer lugar nos emociona; luego nos incita al estudio, que es un dolor. El éxtasis se apaga como la luz de una luciérnaga, como un fuego verde. La estética se funda en el movimiento (pp. 270-271).

La realidad, para Eguren, es un entramado fértil de creaciones incesantes. Por ello, no importa qué tan micro o macroscópicas sean nuestras aventuras cognitivas, ya que el misterio prevalecerá, y con ello la capacidad de asombro del hombre, y con el misterio y el asombro viene la refundición de los lenguajes que empleamos para posicionarnos frente a una realidad multidimensionada como esa. Aquí es donde Eguren despliega su visión sobre la multidimensionalidad de la poesía: un lenguaje verbal cuyo alcance es impensable sin la intervención de los demás lenguajes artísticos. La multidimensionalidad poética surge, por lo tanto, cuando las palabras se llenan de la fuerza de sentido de los otros lenguajes mediante esa agitación de las materializaciones cromáticas, sonoras y corporales que entran en contacto en la zona liberada del poema. Con la revitalización de la composición de la palabra, se obtiene un lenguaje capaz de

contener lo que Eguren asume como la belleza en la contemplación del rostro humano ante una realidad que se multidimensiona en el movimiento.

Otra cuestión interesante del movimiento, según Eguren, es que, además de ser el detonante de la belleza y del poder expresivo del hombre, hace lo propio con el entendimiento de este, toda vez que la racionalidad por sí sola se pierde o resulta insuficiente, por lo que se vuelve imperativo articularla con otras formas de aprehensión que recaen en lo afectivo y en lo sensorial. De esta articulación nace, precisamente, el “nuevo plano espiritual” del que habla Eguren; así, el movimiento descentra al hombre de un ordenamiento simbólico que lo escinde y lo automatiza, y lo inserta en el ritmo vital de las correspondencias ocultas que solo una subversión como la poética puede trazar tentativamente (un “prístino fulgor”, un “parpadeo”). La estética del movimiento desbarata, en suma, el consenso que relaciona el progreso de la modernización solo con simbologías de tipo ascendente, porque para Eguren es un hecho la caída o el *resbalón* del hombre moderno, lo que grafica críticamente su involución.

Es significativo, por otro lado, que en el *motivo* egureniano citado aparezcan nuevamente marcas textuales relacionadas al campo semántico de la naturaleza (“átomo”, “cosmos”, “celeste luz”, “tiniebla extraña”, “constante amanecer”, “luciérnaga” y “fuego verde”), tan determinantes como lo fueron para los poemas citados también. No obstante, en “Línea. Forma. Creacionismo” la naturaleza se explora desde una perspectiva más compleja, pues es asumida como *el lugar del conocimiento*, es decir, como la puesta en escena de la creación en su máximo esplendor. El escenario natural atrae al hombre y lo arranca de la “quietud” o del lugar cómodo que supone la muerte rutinaria. El hombre cautivado por la naturaleza es devuelto a la vida:

El árbol es el pensamiento del paisaje, la lontananza es el espíritu. Un soplo panorámico, domina al hombre; cae sobre su quietismo, lo atrae a nuevos senderos. La montaña ha creado al nómada. Ese telón tendido, esos campos ocultos, la alegría de lo lejano atrajo las primeras tribus. El campo incita al movimiento, a conocer el mundo, instruirse primariamente en la biblioteca del bosque, a penetrar en la casa terrestre donde transcurrirá la vida (Eguren, 2005d, p. 269).

El desacomodo del hombre de su posicionamiento estático y rutinario (pese a la vorágine de la modernización) es movimiento, su liberación y orientación hacia un nuevo conocimiento también es movimiento, y la obra de arte tiene en sus tensas y contenidas fijaciones las claves de ese desacomodo y de esa liberación. La

identificación de la naturaleza como *el lugar del conocimiento* hecha por Eguren encuentra en la analogía propuesta por Valéry (2009) entre el lenguaje y un bosque encantado una curiosa correspondencia: “Al bosque encantado del Lenguaje, los poetas van expresamente a perderse, a embriagarse de extravío, buscando las encrucijadas de significado, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, no temen ni los rodeos, ni las sorpresas, ni las tinieblas” (p. 51).

La interpelación de la poesía genera una serie de efectos en el poeta. Uno de estos efectos tiene que ver con el encantamiento que puede traducirse como la experiencia de significación que secuestra su atención y transforma su razón de ser y de estar en el lenguaje. Valéry explica los pormenores de aquel encantamiento en el marco de una modernidad que, a su juicio, está marcada por la economización y la eficacia de los procesos y por la especialización del trabajo a un ritmo de vida cada vez mayor, en el que un arte como el poético se pierde entre las prácticas que entretienen a las masas productivas.

La escritura y la lectura, siendo los actos que sociabilizan el arte poético, ceden su lugar predominante a los medios que consolidan la maquinaria de la espectacularidad hecha para seducir el lado más consumista del hombre. Aun así, aquellos actos persisten en el afán de introducir a los hombres, tan fascinados por las luces de la modernización, en un verdadero “universo de lenguaje” al que llamamos poesía. Sacar a estos hombres de la seducción consumista trae consigo una experiencia radicalmente distinta a la sistematización inmediateista e instrumental del lenguaje, donde las palabras suelen ser las monedas de cambio común para la “corriente prosaica del lector” (p. 42). Ser parte del universo aludido significa advertir en la creación verbal la punta de lanza de un posicionamiento de aprendizaje y de asombro.

El encantamiento hace del lenguaje un fenómeno que tiene un poder singular sobre el yo lírico. Este poder, que para Eguren y Valéry tiene como imagen inmejorable la contemplación y el internamiento del poeta en el bosque, objetiva al hombre, vale decir, lo pone en la mira de la significación, sondea su capacidad de respuesta. Por ello, si volvemos al segundo poema de Eguren que comentamos, no debe extrañarnos que mientras el yo lírico cree aproximarse a la poesía tras recorrer el pasadizo nebuloso (tras

internarse en el bosque del lenguaje), la misma poesía sugiere (ilumina y encubre) la imposibilidad de su aprehensión<sup>6</sup>.

Pese a que el encantamiento no garantiza la aprehensión de la poesía, el poeta aprovecha de todas formas los efectos del extravío y de la contrariedad que Valéry describe. De manera que, aunque tales efectos parecen estar más cercanos a una crisis del ser, en realidad preparan el terreno para un tránsito deliberado del poeta en el bosque, un despliegue que lo anima no solo a extremar el lenguaje por donde la imaginación lo lleve hasta *perderlo*, sino también a forjar desde aquel extravío un ejercicio de consciencia que comparte con el lector para que juntos se interroguen por el rol que cumple el lenguaje dentro y fuera de ellos, desde el pensamiento más íntimo hasta el intercambio más colectivo. Por tal motivo, no importa qué tan cerca o lejos se encuentren el poeta y el lector una vez que se han internado en el bosque encantado, lo que cuenta es que llegan a la misma revelación: el revés del extravío y de la contrariedad es la lucidez. La lucidez, en el *universo de lenguaje* que es la poesía, no tiene que ver con acaparar el lenguaje e imponer desde esa posesión un uso exclusivo de la razón en desmedro de otros usos; va más por el hecho de poner en marcha una visión edificada desde una intuición creadora.

Todas estas ideas de nuestro segundo apartado se sintetizan muy bien en otro poema de Eguren que, si bien no tiene como agente dialectizador a una figura femenina, ofrece todo lo necesario para destacar la idea de la poesía como bosque o universo de lenguaje, y la idea de la naturaleza como *el lugar del conocimiento*:

En el mirador de la fantasía,  
al brillar del perfume  
tembloroso de armonía;  
en la noche que llamas consume;  
cuando duerme el ánade implume,

---

<sup>6</sup> Jim Anchante (2013) también destaca la imagen del bosque a la hora de reflexionar sobre las realidades evocadas y dialectizadas desde el ejercicio de simbolización de la poesía de Eguren. Esto es lo que nos dice al comentar el *motivo* “Noche azul”: “[...] quisiera definir el símbolo egureniano como la imagen sensorial (visual, auditiva, o combinación de sentidos) que cumple una doble función aparentemente antitética: busca desentrañar el misterio de una Naturaleza ya existente [...], así como crear una propia Naturaleza, la Naturaleza interior y egureniana a partir de experiencias peculiares pero que trascienden y se convierten en conocimiento inasible a través de la realidad. Es allí donde entra en juego la acción de la síntesis en el poema: el símbolo ha sintetizado la duda entre imitar y crear, conocer e ignorar, y nos conduce a un mundo poético oscuro y misterioso que ni la propia voz poética (entendida como la proyección del autor) puede aclarar. Paradójica verdad: el poeta no puede explicar lo que él mismo crea. La realidad (tal y como la representa el poema) es entonces un “bosque” misterioso de palabras que ni el poeta, ni nosotros, podemos “asir”, solo “vislumbrar” (p. 122).



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

(Eguren, 2005a, p. 80).

Son varias las claves que encierra “Peregrín cazador de figuras”, uno de los poemas más recordados de Eguren: delinea muy bien la idea de belleza en su tránsito de ser retenida en la contemplación (la caza) del peregrín, cuyo nombre encierra además el sentido del recorrido o del movimiento que ya se ha definido anteriormente como el gesto que libera tanto el impulso creativo del poeta como la consciencia sobre la materialidad del mundo y las fuerzas ocultas y muy vivas que le dan sustento. El movimiento del peregrín, en tanto un gesto dialectizador, le da una perspectiva suficiente como para advertir una realidad multidimensionada que, como también ocurre en “La niña de la lámpara azul”, alberga en la oscuridad (“la noche de los matices”) el desencadenante de un orden subversor que superpone, en una potente simultaneidad, una serie de entes y circunstancias. Esta simultaneidad revela, por otro lado, la erotización de las formas de los seres nocturnos que, a su vez, da cuenta de un aspecto interesante del yo lírico: se trata de una subjetividad que, atraída por esas formas, apela a su lógica intuitiva, y por eso mismo a una contemplación que conjuga lo racional, lo afectivo y lo sensorial, como se percibe en ciertas referencias sinestésicas como “al brillar del perfume / tembloroso de armonía”. De hecho, una contemplación de ese alcance necesita de un lenguaje poético capaz de contenerla; esto explica la fuerza multidimensional o multiexpresiva del recurso sinestésico empleado. Es un yo que, en suma, se interna en el bosque encantado del lenguaje, y con ello logra acercar la multidimensionalidad nocturna a los dominios del poema. O, dicho de otra forma, interviene con cierta luz esa oscuridad. No es casualidad, en ese sentido, que la acción asociada al yo con “ojos de diamante” sea “entorche”, un verbo que compromete dinamismo y luminosidad. De ser así, lo que tenemos es un cazador de figuras que

provoca con la luz de su poesía la emergencia del orden subversor que deja la profundidad del paisaje para acontecer en la superficie donde los seres se “lucen”, “cecean” o “campean”. El paso de la profundidad a la superficie es una imagen que este poema comparte, dicho sea de paso, con “La dama i”, recolectora de los papiros que salían de las entrañas del lago.

#### 4. CREAR EN AZUL: UNA CROMATICIDAD MULTIDIMENSIONAL

En los poemas y en los *motivos* egurenianos comentados hasta aquí aparece un factor más relacionado con la visión multidimensional de la poesía: la cromaticidad. No es un asunto menor, por ejemplo, el color azul de la lámpara de la niña, utilizado también en otros momentos de la escritura del autor<sup>7</sup>. En la estética del color de la tradición simbolista, el azul sugiere las intensidades, las transformaciones y las correspondencias de todo proceso creativo. Sabemos que, en nombre de dicha estética, aquella tradición buscaba entrelazar el acto creativo del hombre y el ritmo vital que lo rodeaba. Stéphane Mallarmé da fe de ello a partir de una noción tan reveladora en su poesía como el “azur”, que en su definición más elemental tiene que ver con la tonalidad azul oscuro. En poemas como “El Azur”, esta noción alcanza un sentido particular, porque es sustantivada para darle un peso mayor y exponerla como la fuerza creadora que el poeta enfrenta tomando como punta de lanza la imaginación:

Del Azur sempiterno la serena ironía,  
con la indolencia bella de las flores, abruma  
al poeta impotente que maldice su genio  
a través de un estéril desierto de Dolores.

Huyendo, con cerrados ojos, siento que mira  
mi espíritu vacío con la viva energía

---

<sup>7</sup> Estuardo Núñez (1961), una de las primeras voces críticas que inaugura el asedio académico riguroso y sistemático sobre la obra de Eguren, enfatiza el hecho de que, como parte del singularísimo recurso de la adjetivación que emplea el poeta, la exploración de los sentidos de los colores es un factor tan importante que le da carácter a su escritura. En efecto, Eguren descarta la connotación natural de los colores para que estos adquieran profundidad y densidad simbólicas. Y si pensamos en uno de los colores específicos como el azul, la cromaticidad es esencial para sugerir la significación de lo poético y, por extensión, sugerir las implicancias estéticas de la vaguedad, la imprecisión, la espiritualidad, la infinitud y de cualquier experiencia abstracta destinada a trascender en la vida del hombre. Núñez lo explica en los siguientes términos: “Por primera vez en la literatura peruana, y aun [sic] en la continental e hispánica, Eguren utiliza con metódica y personal resonancia, el color con un valor simbólico distinto del convencional y al que agrega connotaciones originales, esto es, que evita por ejemplo las vulgares y adocenadas simbolizaciones como el blanco por pureza y el negro por lo aciago y fúnebre, que fueron tan usuales en la etapa romántica y que aún perduran en la época del modernismo. [...] Eguren malabariza con el color y lo saca de donde lógicamente debiera estar y lo lleva a donde poéticamente quiere ponerlo.” (pp. 224-225).

de atroz remordimiento. ¿A dónde huir? ¿Cuál hosca  
noche lanzar, harapos, sobre el desdén doliente?

[...]

¡En vano! El Azur triunfa, y lo escucho que canta  
en las campanas. Alma mía, en voz se torna  
para atemorizarnos con su triunfo maligno,  
y metal vivo sale como ángelus azules!

Entre la bruma rueda, antiguo, y atraviesa  
como espada segura, tu agonía nativa;  
en la inútil revuelta perversa, ¿a dónde huir?  
Estoy obsesionado. ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur!

(Mallarmé, 2013, pp. 68-69).

El animismo es la estrategia figurativa que materializa la sustantivación, de modo que el Azur adquiere la condición de una entidad que en su cromaticidad liminal y cambiante encarna la multidimensionalidad del escenario natural. Además, el Azur es el símbolo de los ciclos que se regeneran, de las transformaciones incesantes de todos los seres, en suma, de la vida y la muerte en tanto modalidades existenciales eclipsadas, nunca definitivas, más bien siempre en recreación continua. Esta continuidad, referida en su más desafiante autonomía —“serena ironía”, “indolencia bella”—, despierta el instinto de lucha del poeta, el ser fragmentado que es interpelado desde la creación absoluta (desde el átomo hasta el cosmos, precisa Eguren en uno de los *motivos* ya citados).

De lo anterior se desprende un aspecto importante del texto: la lucha del poeta lo posiciona como la encarnación de una fuerza creadora; del mismo modo, la naturaleza aparece como la encarnación de una segunda fuerza creadora que, como se ha visto en los otros textos de Eguren, representa el orden subversor de las correspondencias ocultas y las transformaciones insospechadas de la realidad. La primera fuerza es descrita en su entrapamiento, estado sugerido por la imagen “estéril desierto de Dolores” y por el verbo “abruma”, estratégicamente colocado en la terminación del segundo verso para enfatizar la tensión entre ambas fuerzas; mientras que la segunda fuerza es descrita en su fluidez, dando a entender que permanecerá intacta antes, durante y después de los intentos del poeta por aprehenderla.

Lo que sigue son otras marcas que acentúan el choque de ambas fuerzas: (a) las interrogantes que refuerzan la angustia del poeta ante la sensación del entrapamiento; (b) las repeticiones de la palabra “Azur” que evidencian un reseñalamiento sensible de

la materia verbal por parte de una subjetividad *abrumada* por los límites del lenguaje; (c) la simbología religiosa en el símil que relaciona el canto metálico del Azur con “los ángelus azules”, lo que pone la cuota de dramatismo sobre el estado de crisis del poeta; (d) ese mismo dramatismo que revela la contraposición entre la oralidad desbordante del canto y la escritura trunca del poeta, y (e) si Azur significa un matiz, y por ende una cromaticidad dinámica y viva, entonces el escenario referido en el poema sugiere el tránsito del poeta por una noche infructuosa y su arribo a un amanecer que le enrostra su regeneración infinita. Este tránsito se emparenta, por cierto, con el paso del tiempo descrito en “La dama i”, cuyo ente femenino parece desprenderse de la noche para abrir el día con su recorrido.

Ahora bien, la multidimensionalidad tiene otro alcance en este texto, pues, además de hallarse en la fuerza incesante de la naturaleza y en el lenguaje configurado por el poeta para contener aquella fuerza, también sirve para caracterizar al yo lírico como una subjetividad siempre en devenir. Aparece en el poema, en efecto, un juego de niveles entre la primera, la segunda y la tercera persona, un juego que se deja ver como el recurso elegido por Mallarmé para ilustrar la pluralización de la consciencia de aquel yo que al inicio, por ejemplo, parece hablar de una presencia diferente a él —“el poeta”—, pero después sugiere un desdoblamiento —“Alma mía”— a partir del cual propone un diálogo consigo mismo o con la idea de su yo creador, un diálogo que, dicho sea de paso, profundiza su crisis. El yo revela, a través de este desglose de consciencias o de varios yoes, que el ideal creativo-intuitivo que lo asiste puede explicarse como un concierto de racionalidades, afectividades o sensorialidades entramadas para hacer mucho más real la visión multidimensionada de lo poético.

El poema de Mallarmé tiene, como se puede ver, varios puntos de contacto con la escritura egureniana, y no solo con la estrictamente ficcional, ya que tenemos el caso del *motivo* “Noche Azul”, donde la muerte, el amor y la noche se convierten en los insumos perfectos para la construcción de un escenario surrealista. Su registro múltiple muestra un despliegue narrativo, una fuerza lírica que se concentra en la naturaleza de las imágenes y en la cadencia que las sostiene, y un tono dialógico con el que se invoca a la amada muerta. Como suele ocurrir en los *motivos*, los seres y los ciclos naturales entran en un juego de correspondencias y transformaciones, por ello es importante

concentrarnos en la tonalidad del tiempo descrito: es una *noche azul* en la que aparece la amada como un “haz de niebla” o “la tenue luz de una llegada” (Eguren, 2005e, p. 359).

Cuando ella camina “azulea las sombras” (p. 359). La amada no solo llega a ser el recuerdo de la materialidad que fue, sino también la expectativa de las nuevas materializaciones que se manifiestan ante el yo lírico. Y si el azul contribuye a expresar la idea de la creación, entonces la amada aparece como la *vibración lírica* (intermitente y a la vez seductora) de dicha idea. Antes que la prolongación misteriosa de una individualidad, ella simboliza la continuidad misma de la vida: “Eres misteriosa como la misma vida” (p. 360). Ella es la naturaleza multidimensionada regenerándose en la transición de una noche que acaba y un nuevo día que germina en esa culminación, una transición advertida en frases como “¿Adónde nos llevará esta noche?” (p. 359) o “Estás junto a mí en las sombras, pero es matutino tu perfume” (p. 360). Y todo esto es precisamente lo que el invocador ama: al ser reinventado que ahora le sirve de conexión con el orden subversor, lleno de vida, que la noche azul custodia. El poema “El Azur” y el *motivo* “Noche azul” dejan constancia de la complicidad entre Mallarmé y Eguren a la hora de ficcionalizar cromaticidades que ayudan a comprender cómo la poesía se constituye en una *zona franca* donde se encuentran y friccionan las fuerzas y los lenguajes de la creación.

Hay un último *motivo* relacionado con las reflexiones desarrolladas en este trabajo: “Arte inmediato”, texto que muestra el interés del autor por refundar la poesía hilvanándola con otras artes, como la pintura y la música. Eguren aborda ahí una cuestión particular: el potencial comunicativo de los lenguajes artísticos, lo que a buena cuenta determina la trascendencia de estos. Este potencial, continúa Eguren, se mide por su inmediatez, reveladora de la fuerza deconstructiva e integradora de la experiencia artística, una fuerza que en el vocabulario egureniano se denomina *lirismo*: “La poesía es música, colorido e imagen; arte inmediato cuando funde estos valores en un solo movimiento” (Eguren, 2005f, p. 311). La inmediatez de un lenguaje artístico depende, por otro lado, de su conexión directa con la dimensión afectiva y sensorial del receptor, una cualidad identificable rápidamente en las manifestaciones pictóricas y musicales, prácticas que gozan de un alcance universal, más allá de los encasillamientos o las barreras culturales.

La palabra poética, en cambio, es un recurso que para calar hondo primero debe romper con su afán de fijar una racionalidad dura desconectada de lo afectivo y de lo sensorial. Debe dejar de operar algebraicamente el pensamiento y dar paso a la dinamización y a la reinención de este mediante el “elemento musical” que porta. El “verso arrítmico” debe aspirar a ser “verso musical”, vale decir, la palabra debe ganarse la emergencia de su fuerza lírica a pulso. Continúa Eguren (2005f): “La palabra hace comprender la belleza y la música sentirla” (p. 310). Del comprender al sentir existe una distancia que debe ser superada por la “extensión penetradora” del arte poético; esto supone que cuando este arte *quiebra líricamente* la comodidad instrumental del lenguaje verbal refunda y reposiciona el pensamiento. Si la fuerza lírica extralimita a las palabras, el pensamiento reposicionado lo advierte y multidimensiona al lenguaje verbal desde un ritmo renovador que pone en vibración el potencial comunicativo de aquellas.

Por lo tanto, si la poesía puede ganar la inmediatez que Eguren describe, una interrogante cae por su propio peso: ¿esa inmediatez la convierte en un metalenguaje?, ¿es el gran lenguaje que orquesta el lirismo o la fuerza de los demás lenguajes artísticos? Para Eguren, es verdaderamente poética la situación en la que el escritor supera la tecnificación de una sola dimensión del lenguaje y apuesta por explorar sus expectativas de significación a partir de una expresión multidimensional. La palabra poética alcanza, en consecuencia, su real performance cuando los otros registros artísticos *vibran* en su interior, hibridizándola<sup>8</sup>.

## 5. CONCLUSIÓN

Nos animamos a concluir de esta manera: si las escrituras de Eguren ofrecen la contraposición y la dialectización de órdenes simbólicos y si signan lo poético como una práctica que orquesta a un ritmo subversor-refundador saberes y lenguajes, queda más clara la necesidad de repensar la idea de la poesía insistiendo en su multidimensionalidad. Los poemas y los *motivos* egurenianos comentados en este trabajo confirman el desafío de tentar aquella idea desde una noción tan inquietante y poderosa como la intuición, desafío al que Eguren respondió con figuraciones femeninas fértiles en su significación múltiple, como las presencias de “La dama i”, “La

---

<sup>8</sup> Sostiene Eguren (2005a): “Siempre he considerado como primer valor el que supera la técnica admitida, en cualquiera de sus manifestaciones. Chopin, en su *Fantasia* brillante, alcanza en el piano sonidos que se dirían de otro instrumento. ¡Cuán hermoso si hubiera emprendido una composición de estos lapidarios acordes!; y ¡Cuán poeta sería el que superara la melodía del verso con el verso mismo!” (p. 352).

niña de la lámpara azul” y la amada invocada en el *motivo* “Noche Azul”. Son figuraciones que llegan al lector como una seductora aproximación, estimuladas por los principios del movimiento y de la cromaticidad, como si en ellas recayera la gran expectativa de cultivar una idea de la poesía que nunca se cierra y que, más bien, trata de convencernos de su explosión permanente. Y todo eso sin perder la fe por la vibración lírica de las palabras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCHANTE ARIAS, J. (2013). *Las figuras del cazador. Símbolos, alegorías y metáforas en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. Fondo Editorial Universidad San Ignacio de Loyola.
- BASADRE, J. (1977). Elogio de José María Eguren. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 95-110). Universidad del Pacífico.
- CHUECA, L. F. (1999). Eguren y la cifra del amanecer. Aportes para una interpretación de “La dama i”. *Lienzo*, (20), 279-295.
- EGUREN, J. M. (1961). José María Eguren: Vida y obra. *Revista Hispánica Moderna*, 27(3/4), 197-274.
- EGUREN, J. M. (1974). *Obras completas*. Mosca Azul Editores.
- EGUREN, J. M. (2005a). *Obra poética. Motivos*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005b). Notas rusticanas. En *Obra poética. Motivos* (pp. 306-309). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005c). La Esperanza. En *Obra poética. Motivos* (pp. 316-317). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005d). Línea. Forma. Creacionismo. En *Obra poética. Motivos* (pp. 268-272). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005e). Noche azul. En *Obra poética. Motivos* (pp. 359-362). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005f). Arte inmediato. En *Obra poética. Motivos* (pp. 310-311). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- FERRARI, A. (1977). La función del símbolo en la obra de Eguren. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 127-134). Universidad del Pacífico.

- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1977). Viaje al centro de Eguren: el motivo “Noche Azul”. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 245-271). Universidad del Pacífico.
- LÓPEZ MAGUIÑA, S. (2004). El fuego y las presencias femeninas en la poesía de José María Eguren. *Escritura y Pensamiento*, 7(15), 25-36.  
<https://doi.org/10.15381/escrypensam.v7i15.7767>
- LÓPEZ MAGUIÑA, S (2006). Una epifanía nocturna: *La niña de la lámpara azul*. Estudio semiótico. *Letras*, 77(111/112), 105-123.  
<https://doi.org/10.30920/letras.77.111-112.7>
- MALLARMÈ, S. (2013). *Poesías*. Biblioteca Abraham Valdelomar.
- NÚÑEZ, E. (1961). José María Eguren: Vida y obra. *Revista Hispánica Moderna*, 27(3/4), 197-274.
- SILVA-SANTISTEBAN, R. (2005). El universo poético de José María Eguren. En José María Eguren, *Obra poética. Motivos* (pp. IX-CXIV). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- VALÉRY, P. (2009). *Teoría poética y estética*. Antonio Machado Libros.